

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN – FAMECOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO

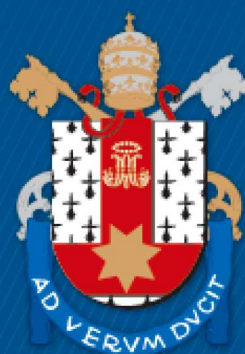
JOÃO VICENTE RIBAS

**A CANÇÃO LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA DE JORGE DREXLER E VITOR
RAMIL: PERFORMANCES ARTICULADAS NO CIRCUITO DA COMUNICAÇÃO**

Porto Alegre

2019

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN – FAMECOS
PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
TESE

JOÃO VICENTE RIBAS

**A CANÇÃO LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA DE JORGE DREXLER E
VITOR RAMIL: PERFORMANCES ARTICULADAS NO CIRCUITO DA
COMUNICAÇÃO**

Porto Alegre
2019

JOÃO VICENTE RIBAS

**A CANÇÃO LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA DE JORGE DREXLER E
VITOR RAMIL: PERFORMANCES ARTICULADAS NO CIRCUITO DA
COMUNICAÇÃO**

Tese apresentada como requisito para
obtenção do grau de Doutor pelo Programa
de Pós-Graduação em Comunicação da
Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul.

Orientadora: Dr^a Cristiane Finger Costa

PORTO ALEGRE
2019

Ficha Catalográfica

R482c Ribas, João Vicente

A canção latino-americana contemporânea de Jorge Drexler e Vitor Ramil :
performances articuladas no circuito da comunicação / João Vicente Ribas .
– 2019.

235 p.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social,
PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Finger Costa.

1. Comunicação. 2. Canção Latino-Americana. 3. Estudos Culturais. 4. Jorge
Drexler. 5. Vitor Ramil. I. Costa, Cristiane Finger. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Salete Maria Sartori CRB-10/1363

JOÃO VICENTE RIBAS

**A CANÇÃO LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA DE JORGE DREXLER E
VITOR RAMIL: PERFORMANCES ARTICULADAS NO CIRCUITO DA
COMUNICAÇÃO**

Tese apresentada como requisito para
obtenção do grau de Doutor pelo Programa
de Pós-Graduação em Comunicação da
Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul.

Aprovada em: 14 de março de 2019.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Felipe Trotta – UFF

Profa. Dra. Ana Carolina D. Escosteguy – UFSM

Prof. Dr. Luís Augusto Fischer – UFRGS

Prof. Dr. Carlos Gerbase – PUCRS

Prof. Dr. Cristiane Finger Costa – PUCRS

PORTO ALEGRE
2019

Dedico esta tese à
Livia Guilhermano.

AGRADECIMENTOS

Agradeço as políticas públicas de ensino e pesquisa desenvolvidas no Brasil a partir do início do século XXI e que estão ameaçadas no atual momento do país. A minha formação e o trabalho que desempenhei em quatro anos de Doutorado não teriam sido possíveis sem as bolsas da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) de auxílio integral, e a bolsa SWE do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) para o período de Doutorado Sanduíche na universidade McGill no Canadá.

Agradeço aos professores que passaram por toda minha trajetória acadêmica, em especial as minhas orientadoras neste Doutorado, Ana Carolina Escosteguy e Cristiane Finger, e o meu supervisor em Montreal, Will Straw. Também gostaria de agradecer nominalmente os componentes da banca, além de Escosteguy e Finger, os professores Carlos Gerbase, Felipe Trotta e Luís Augusto Fischer.

Um agradecimento especial deve ser registrado aqui ao Vitor Ramil, que me recebeu de braços abertos em sua casa em Pelotas para uma longa entrevista.

Compartilhando os desafios dessa caminhada, estudando música em diversos campos acadêmicos no mesmo período que eu, os colegas Arthur de Faria, Clarissa Ferreira, Henrique Reichelt, Jhessica Reia, Leandro Maia, Lucas Panitz e Nadja Vladi, merecem todo o meu reconhecimento pela parceria. Também agradeço muito ao Luciano Fialkowski por acompanhar esta trajetória e aos amigos Carla Simon e Rafael, pelo super-apoio em Montreal.

Devo muito aos meus colegas da PUCRS, que vivenciaram comigo pesquisas, disciplinas e publicações. Um abraço primeiro à Lírian Sifuentes, que foi essencial ao me incentivar a entrar no Doutorado e durante todos os anos de pesquisa. Também abraço aqui a Aline Bianchini, a Adriana Donato, a Camila Kieling, a Gisele Noll, a Janaina Gamba, o Márcio Monteiro, a Letícia Cardoso, a Luciana Souza Reino, o Paulo Serpa Antunes e a Roberta Simon. Em nome deles, estendo um abraço a todos os meus amigos.

Agradeço demais, por tudo, à minha família, meu pai, minha mãe, meus irmãos e todo mundo, em especial ao meu irmão Luiz Otávio, pelos comentários na tese.

E por fim, agradeço muito o apoio da família Guilhermano da Silva e manifesto todo o meu amor à Lívia, minha companheira de todas as horas, parceira de viagens e estudos: eu não teria conseguido sem ti.

Somos una especie en viaje
No tenemos pertenencias, sino equipaje
Nunca estamos quietos, somos trashumantes
Somos padres, hijos, nietos y bisnietos de inmigrantes
Es más mío lo que sueño, que lo que toco

Yo no soy de aquí, pero tú tampoco
Yo no soy de aquí, pero tú tampoco
De ningún lado del todo y, de todos
Lados un poco

Los mismo con las canciones
Los pájaros, los alfabetos
Si quieres que algo se muera
Déjalo quieto.

(Jorge Drexler, *Movimiento*, 2017)

RESUMO

Determinados cancionistas na América Latina, na atualidade, evidenciam uma *configuração cultural* (GRIMSON, 2011) marcada por performances que privilegiam a matriz da canção e por processos ambivalentes de hibridismo. São representativos desse tipo de produção contemporânea, tributária da experiência histórica da música popular no continente, o uruguaio Jorge Drexler e o brasileiro Vitor Ramil. Para avaliar suas produções atuais nestes termos, investigamos suas performances em shows realizados em 2018 e nos álbuns mais recentes, lançados em 2017. O objetivo é identificar os elementos que configuram uma canção que participa das transformações da cultura na contemporaneidade. Nossa análise está baseada no circuito da comunicação (DU GAY et al., 2013), que adaptamos ao estudo da música, propondo uma abordagem composta pelas instâncias de *produção, escuta, materialidade, regulação e hibridismos*. Cada componente do circuito, no procedimento da pesquisa, conta com categorias específicas de análise. No eixo principal, o da *produção*, avaliamos as sonoridades (TROTТА, 2011) e os tipos variados de performance (FRITH, 1998; ZUMTHOR, 2014), que também se articulam com o âmbito da *escuta*, no qual se configuram ambiências e produções de presença (GUMBRECHT, 2014, 2015). Já essa presença se relaciona diretamente com a instância da *materialidade*, quando avaliamos principalmente as implicações da voz (BARTHES, 1977; ELLIOTT, 2017; VALENTE, 2012) no circuito. No campo da *regulação*, os fluxos entre o local e o global são avaliados nas canções a partir da noção de gêneros musicais (JANOTTI JR, 2006, 2008, 2014). Suas mesclas e tensões são articuladas com os *hibridismos* (CANCLINI, 2000; HERNANDEZ, 2010; VARGAS, 2007), a partir da ideia de ambivalência. Entendemos que há dois processos que se interseccionam e se complementam, os quais denominamos hibridismo *aderente* e hibridismo *generativo*. Com a articulação completa do circuito da comunicação em torno da produção de Drexler e Ramil, temos condição de identificar a *configuração* de uma canção latino-americana que é contemporânea, autoral, intimista, matricial e participa dos fluxos globais e locais como expressão de temperamento e diversidade (ORTIZ, 2015).

Palavras-chave:

Comunicação. Canção Latino-Americana. Estudos Culturais. Jorge Drexler. Vitor Ramil.

RESUMEN

Determinados *cancionistas* en América Latina, actualmente evidencian una *configuración cultural* (GRIMSON, 2011) marcada por actuaciones que enfatizan la matriz de la canción y por procesos ambivalentes de hibridismo. Son representativos de este tipo de producción contemporánea, beneficiaria de la experiencia histórica de la música popular en el continente, el uruguayo Jorge Drexler y el brasileño Vitor Ramil. Para evaluar sus producciones actuales en estos términos, investigamos sus actuaciones en shows realizados en 2018 y en sus lanzamientos más recientes, del año 2017. El objetivo es identificar los elementos que configuran una canción que participa de las transformaciones de la cultura en la contemporaneidad. Nuestro análisis está basado en el circuito de comunicación (DU GAY et al, 2013), que adaptamos al estudio de la música, proponiendo un abordaje compuesto por las instancias de *producción, audición, materialidad, regulación e hibridismos*. Cada componente del circuito, en el proceso de investigación, cuenta con categorías específicas de análisis. En el eje principal, el de la *producción*, evaluamos las sonoridades (TROTТА, 2011) y los tipos variados de actuación (FRITH, 1998; ZUMTHOR, 2014), que también se articulan en el ámbito de la *audición*, en el cual se configuran ambientes y producciones de presencia (GUMBRECHT, 2014, 2015). Ya esa presencia se relaciona directamente con la instancia de *materialidad*, cuando evaluamos principalmente las implicaciones de la voz (BARTHES, 1977, ELLIOTT, 2017, VALENTE, 2012) en el circuito. En el campo de la *regulación*, el entorno entre local y global, es evaluado a partir de la noción de géneros musicales (JANOTTI JR, 2006, 2008, 2014). Sus mezclas y tensiones son articuladas con los *hibridismos* (CANCLINI, 2000; HERNANDEZ, 2010; VARGAS, 2007), a partir de la idea de ambivalencia. Entendemos que hay dos procesos que se cruzan y se complementan, los cuales denominamos hibridismo *adherente* e hibridismo *generativo*. Con la actuación completa del circuito de la comunicación en torno de la producción de Drexler y Ramil, tenemos condiciones de identificar la *configuración* de una canción latinoamericana que es contemporánea, autoral, intimista, matricial y participa del entorno global y local como expresión de temperamento y diversidad (ORTIZ, 2015).

Palabras clave:

Comunicación. Canción Latinoamericana. Estudios Culturales. Jorge Drexler. Vitor Ramil.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Circuito da comunicação adaptado para o estudo da canção.....	66
Fotografia 1 – Jorge Drexler no Opinião.....	146
Figura 2 – Capa do álbum <i>Salvavidas de Hielo</i>	158
Fotografia 2 – Jorge Drexler no auditório Araújo Vianna.....	165
Fotografia 3 – Vitor Ramil no Theatro São Pedro.....	170
Figura 3 – Capa do álbum <i>Campos Neutrais</i>	181
Fotografia 4 – Vitor Ramil no Teatro do SESC Canoas.....	189

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	CANÇÃO, VOZ E COMUNICAÇÃO	20
2.1	VOZ E PERFORMANCE DA CANÇÃO.....	29
2.2	A CANÇÃO POPULAR E MASSIVA.....	37
2.3	JUÍZOS DE VALOR E GÊNERO MUSICAL.....	41
2.4	CANCIONISTAS, CACIONEIRO, CANTAUTORES, MILONGUEIROS E TROVADORES.....	51
3	CIRCUITO DA COMUNICAÇÃO	60
3.1	CIRCUITO DA COMUNICAÇÃO PARA O ESTUDO DA CANÇÃO.....	65
3.1.1	Produção – performance e sonoridade.....	67
3.1.2	Materialidade – violão, voz e tecnologias.....	72
3.1.3	Escuta – ambiência e presença.....	76
3.1.4	Regulação – gênero musical, local e global.....	80
3.1.5	Hibridismos – aderente e generativo.....	84
3.2	INSTRUMENTOS AUXILIARES DE PESQUISA.....	89
4	HIBRIDISMO, DIVERSIDADE E CONFIGURAÇÃO CULTURAL	90
4.1	AMBIVALÊNCIA E MODERNIDADE.....	97
4.2	DIVERSIDADE, IDENTIDADE E CONFIGURAÇÃO CULTURAL.....	106
5	MÚSICA E GLOBALIZAÇÃO NA AMÉRICA LATINA	116
5.1	CANÇÃO NO URUGUAI.....	126
5.2	CANÇÃO NO BRASIL.....	132
6	JORGE DREXLER	146
6.1	ÁLBUM SALVAVIDAS DE HIELO.....	158
6.2	SHOW EM PORTO ALEGRE.....	165
7	VITOR RAMIL	170
7.1	ÁLBUM CAMPOS NEUTRAIS.....	181
7.2	SHOW EM CANOAS.....	190
8	CONCLUSÕES	194
	REFERÊNCIAS	202
	REFERÊNCIAS SONORAS E AUDIOVISUAIS	217
	APÊNDICE A – Entrevista com Vitor Ramil	219

1. INTRODUÇÃO

Estamos tão distantes
E sempre tão presentes
Nas canções que eu canto
Nas canções que cantas
Sinto a tua calma
A tua presença
(Vitor Ramil, *Um e dois*, 1981)

Falar em canção na América Latina, de forma geral, abrange uma série de manifestações e gêneros, que passam pelo bolero, pelo tango, pelo samba, pelo rock, entre outras inúmeras expressões referenciadas em matrizes e tradições culturais, ou em elementos externos e tendências globais, aqui apropriados. Em meio a esta variedade, chama atenção um tipo de artista habitual, que se esmera na criação e na performance do que a canção tem de mais básico: a conjugação entre letra, melodia e voz. Valer-se destes elementos para dizer o que de mais próprio se tem para dizer, em relação ao mundo que está em volta, para que alguém escute com atenção, é a principal característica de uma série de cancionistas latino-americanas. Entre eles, destacaremos dois.

Jorge Drexler (Montevideu, 1964) é aquele uruguaio que se notabilizou quando cantou à capela no palco do Oscar em 2005. Com o gesto, agradecia o troféu de melhor canção original, mas também protestava por ter sido substituído minutos antes por uma estrela do cinema, no momento de apresentação de sua composição naquela cerimônia. Hoje com 13 discos lançados, realizando turnês americanas e europeias, às vezes só de voz e violão, Drexler venceu o prêmio Grammy Latino de 2018, na categoria música do ano. Diferente dos *hits* dançantes que costumam receber este troféu, *Telefonía* é uma metacanção¹, que o cancionista gravou apenas com vozes e sons do inseparável instrumento de seis cordas.

Vitor Ramil (Pelotas, 1962) é aquele gaúcho que escreveu um ensaio sobre o frio, no qual afirmou não estar à margem do centro, mas no centro de outra história. Entre o Brasil tropical e a região temperada do Prata, afirma estar em busca de uma expressão própria que caiba no núcleo da canção. Após um início de carreira contratado por grandes gravadoras, tornou-se artista independente e tem financiado parte de seus álbuns em contato direto com os fãs, via *crowdfunding* na internet². Após 11 discos lançados, destaca-se o seu investimento na milonga, enquanto gênero urbano contemporâneo que se vale de uma tradição regional.

1 Metacanções são “aquelas que se remetem ao próprio universo da canção, referindo-se ao compositor, ao intérprete, ao público, aos gêneros, aos meios de difusão, a outras canções” (MACIEL DE CARVALHO, 2002).

2 “[...] *crowdfunding* geralmente diz respeito a situações em que audiências fazem microinvestimentos em novos empreendimentos criativos” (JENKINS, FORD, GREEN, 2014, p. 306).

Acompanhamos as trajetórias desses cancionistas de perto, há bastante tempo, o que nos estimulou a selecioná-los para esta investigação. No entanto, é imperativo evitarmos valorações estéticas como estratégia de legitimação do tema de pesquisa. Conforme o musicólogo Rubén López-Cano (2011) afirma, outros fatores provavelmente são mais importantes para justificar a escolha de uma determinada manifestação musical para o estudo acadêmico. Entre eles, “o desenvolvimento de um paradigma pós-nacional que nos permite compreender melhor as dinâmicas transnacionais, as noções de centro e periferia” (LÓPEZ-CANO, 2011, p. 248, tradução nossa)³. Com isso, não seria preciso renunciar ao estudo e à defesa da música que gostamos, pois, desde a perspectiva acadêmica, expressar o juízo pessoal sobre o tema que estudamos não seria um problema em si, mas de pertinência, oportunidade, consciência e responsabilidade. Dessa forma, faz-se oportuno explicitarmos nosso lugar de fala, como quem ouve suas canções novas com curiosidade a cada lançamento. Trazendo esse interesse para a pesquisa, empreendemos um necessário exercício de distanciamento.

Isso posto, acreditamos na pertinência dos estudos sobre Drexler e Ramil porque evidenciam uma *configuração cultural* (GRIMSON, 2011) determinada pelo tipo de performance baseada na matriz da canção e pelos processos ambivalentes de *hibridismo*, entre a *inserção* e o *desengate* nos fluxos globais (MARTÍN-BARBERO, 2014). Além de darem continuidade à experiência histórica da canção de autor no continente, desenvolvem produções que tensionam e buscam refletir sobre a cultura contemporânea, a partir da América Latina.

Inerente à nossa pesquisa, a abordagem comunicacional pretende levar em conta as modificações na cultura cotidiana, observando processos que decorrem do contexto atual: “os meios de comunicação eletrônica, que pareciam destinados a substituir a arte culta e o folclore, agora os difundem maciçamente” (CANCLINI, 2000, p. 18). Para pensar a comunicação hoje também é preciso considerar que há uma transformação da sensibilidade: “as massas na América Latina estão se incorporando à modernidade não pela mão do livro, não seguindo o projeto ilustrado, mas desde os formatos e os gêneros das indústrias culturais do audiovisual” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 210). Configuram-se assim o que podemos chamar de oralidade secundária e uma sensibilidade que transforma os modos de ver, de

³ Todas as citações em espanhol e inglês nesta tese receberam tradução nossa. A partir das próximas, fica subentendido. No entanto, sempre reproduziremos o trecho na língua original em nota de rodapé. A exemplo dessa: “el desarrollo de un paradigma postnacional que nos permita comprender mejor las dinámicas transnacionales, las nociones de centro y periferia” (LÓPEZ-CANO, 2011, p. 248).

imaginar e de narrar, de sentir e de pensar. Nessas transformações, enfatizamos a forma de comentar e refletir sobre a cultura por meio das canções. Enquanto produção de presença (GUMBRECHT, 2015), aproveitando os recursos tecnológicos disponíveis na atualidade, com a voz em primeiro plano servindo ao protagonismo da letra, a canção latino-americana contemporânea constitui uma comunicação entre artista e público baseada na valorização da particularidade e, conseqüentemente, da diversidade (ORTIZ, 2015)⁴.

Nessa linha, o colombiano Omar Rincón (2018, p. 66) afirma que na América Latina a comunicação sempre foi outra coisa: “um assunto não somente de meios ou tecnologias, mas de processos, práticas e experiências de cultura”. Nessa concepção de comunicação, importa mais a gente que a faz do que as tecnologias ou meios que as proporcionam. Assim, as pesquisas no continente teriam desenvolvido metodologias, conceitos e experiências próprias que permitiram responder as nossas próprias perguntas e realidades. Dois autores-chave desse pensamento seriam Jesús Martín-Barbero e Néstor García Canclini, que segundo Rincón (2018, p. 71) nos ensinou “a pensar sobre o híbrido” e “a nos preocuparmos menos com o que se extingue do que com o que se transforma”. Desse ponto de vista da comunicação, buscando compreender as transformações na cultura, nosso estudo visa identificar o tipo de experiência que ocorre em torno das performances da canção.

Considerando essas referências, conduzimos nossa investigação acompanhando a perspectiva dos estudos culturais latino-americanos⁵. Além da problematização do conceito de hibridismo (CANCLINI, 2000) como articulador de processos de produção musical, baseamos nosso caminho metodológico em protocolos desenvolvidos neste campo acadêmico, incluindo autores anglo-saxões, como Homi K. Bhabha (1998) e Stuart Hall (2009). Muito importante para esta concepção de estudo foi o estabelecimento de uma noção ampla de cultura, que contempla formas e práticas da vida cotidiana: “a cultura deixa de ser abordada como exclusivamente composta por textos literários e artísticos, seguindo um suposto padrão

4 Diversidade é o conceito articulado por Renato Ortiz (2015, p. 25) para compreender um contexto de globalização no qual diversas temporalidades se entrecruzam, e o local e o nacional são níveis que se redefinem, sem necessariamente obedecer a hierarquias.

5 Os chamados estudos culturais latino-americanos, vinculados a pesquisadores como os já citados Canclini e Martín-Barbero, além do brasileiro Renato Ortiz, possuem uma variedade de enfoques que se reúnem ao redor de certas pautas e tipos de abordagens. Ana Carolina Escosteguy (2001, p. 121) aponta entre eles a conformação de um “pensamento político-cultural que se indaga sobre o lugar que ocupam as atividades relacionadas aos *media* na compreensão do campo cultural contemporâneo”. O próprio Martín-Barbero (2004, p. 39) reconhece que nos anos 1980 e 1990 construiu-se na América Latina um campo dos “estudos culturais de comunicação”. Sua constituição deu-se a partir da contribuição de pesquisadores de diversas áreas, tais como a argentina Beatriz Sarlo, entre outros, dentre os quais Canclini teria sido o pioneiro ao traçar uma agenda para repensar as transformações culturais que vivemos de uma perspectiva politicamente situada no continente.

estético universal que excluía, principalmente, as culturas ditas inferiores” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 121). De acordo com essa premissa, a canção é investigada no âmbito das expressões populares massivas (JANOTTI JR, 2006, 2008), contemplando juízos de valor e os seus trânsitos entre o popular, o artístico e o midiático.

Na abordagem dos estudos culturais, evita-se dividir o campo da mídia/cultura/comunicações em alto e baixo, popular e elite, possibilitando enxergar todas as produções de cultura e de comunicação como dignas de exame e crítica. Douglas Kellner (2001, p. 129) propõe estudar os temas da *cultura da mídia*⁶ no seu contexto, de forma “multiperspectívica” e utilizando “uma ampla gama de estratégias textuais e críticas para interpretar, criticar e desconstruir as produções culturais em exame”. Seguindo essas premissas, utilizaremos como estratégia metodológica uma combinação de abordagens e categorias analíticas que deem conta dos dispositivos que agenciam as mudanças no contexto latino-americano: “a fragmentação que desloca e descentra, o fluxo que globaliza e comprime, a conexão que desmaterializa e hibridiza” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 13).

Deste modo, salientamos que o *hibridismo* é um dos dispositivos da comunicação, que se situa em um lugar estratégico na configuração da sociedade e das hegemonias: “a comunicação convertida no mais eficaz motor de *desengate* e de *inserção* das culturas – étnicas, nacionais ou locais – no espaço/tempo do mercado e nas tecnologias globais” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 13, grifo nosso). Quando o autor fala em *desengate* e *inserção*, remete-nos a uma ambivalência que nos faz propor duas categorias de análise: *hibridismo generativo* e *hibridismo aderente*, conforme veremos adiante. E se a comunicação é o motor que ativa esses processos, o *hibridismo* é um processo não só cultural, mas comunicacional⁷.

Trabalhamos nesta tese com premissas. Guiando a investigação como um todo,

⁶ De acordo com Douglas Kellner (2001, p. 27): “Com o advento da *cultura da mídia*, os indivíduos são submetidos a um fluxo sem precedentes de imagens e sons dentro de sua própria casa, e um novo mundo virtual de entretenimento, informação, sexo e política está reordenando percepções de espaço e tempo, anulando distinções entre realidade e imagem, enquanto produz novos modos de experiência e subjetividade”

⁷ A partir dessa ideia, situamos nossa pesquisa no grande campo da comunicação, em que as abordagens sobre imagem obtiveram até hoje amplo destaque e desenvolvimento, elevando suas compreensões sobre a sociedade a um *status* amplo, a exemplo dos estudos sobre imaginário. Já as questões que envolvem o sonoro tenderam a ficar restritas a pesquisas sobre o rádio. Mas a música tem crescido em nosso meio acadêmico nas últimas décadas, como tema importante para compreender os processos comunicativos. Os grupos de trabalho nos congressos nacionais da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom) e da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós) atestam o desenvolvimento substancial nesta área.

identificamos de antemão uma *configuração cultural* (GRIMSON, 2011)⁸ de uma canção latino-americana contemporânea baseada na autoria. Produzida por artistas que estão sempre em busca de compreender e se localizar no mundo contemporâneo por vias alternativas, essa canção não é nacionalista, nem regionalista. Poderá ser transnacional ou cosmopolita periférica, conforme problematizaremos adiante. Articula os fatores do local e do global a partir da experiência própria, da vivência. Seguindo nossas premissas, esse tipo de articulação pautará de forma mais significativa as identificações e representações dessa canção, em comparação às localizações geográficas e contextos históricos. No entanto, enquanto *sedimentação* de práticas culturais, a história da canção será preponderante, desde o trovadorismo, passando pela canção de protesto latino-americana, pela música popular brasileira, destacando João Gilberto e Caetano Veloso, até a canção popular no Uruguai. Com isso, buscamos averiguar a persistência de um tipo de produção nucleada na matriz da canção, e que proporciona experiências de comunicação que podem ser qualificadas como mais intimistas, configurando uma atmosfera interpessoal de contato com o artista.

A centralidade da voz na produção desta canção é um ponto que destacamos, entendida *a priori* como afirmação de uma visão própria (o “ter uma voz”⁹) perante os processos de transformação globais, a partir da América Latina. Em vez de olhar o global como uma força que paira sobre algo que está localizado, parado no espaço e no tempo, procuramos compreender os cancionistas como atores que estão em movimento, que assumem protagonismo nas trocas culturais, indo em direção a elas e propondo as melhores soluções de acordo com o próprio interesse e ponto de vista. Por isso, consideramo-los contemporâneos.

Por último, a premissa dos *hibridismos* como processos ambivalentes ajudarão a compreender esses movimentos. Ora as misturas de elementos sedimentados em referências distintas poderão ocorrer de forma a reproduzir, repetir e aderir a gêneros, práticas e tendências reconhecidas; ora significarão o amálgama resultante da busca por soluções alternativas e escolhas singulares. Em nosso entendimento, é importante frisar que ambos processos estarão presentes nas performances desta canção.

O objetivo geral deste trabalho é descrever a *configuração cultural* da canção latino-americana contemporânea, a qual tem como exemplos a produção de Jorge Drexler e Vitor Ramil. Para isso, vamos defini-la, contextualizá-la e compreender suas articulações no

⁸ *Configuração cultural* é o conceito utilizado por Alejandro Grimson (2011, p. 172), para enfatizar a noção de um traço compartilhado por atores distintos, com articulações complexas em uma sociedade heterogênea.

⁹ No capítulo 2 desenvolvemos o tema da voz, do ponto de vista da comunicação, da materialidade e da política. Assim, ter uma voz é ter um senso de poder (ELLIOTT, 2017, p. 40).

circuito da comunicação, a partir do estudo dos dois cancionistas selecionados, conforme a organização dos capítulos que passamos a expor a seguir.

Organizamos o desenvolvimento da tese em cinco partes. Após a introdução, começamos com um capítulo que tem o objetivo de definir conceitualmente a canção que estamos estudando, determinando primeiro a sua matriz criativa, sob os aspectos da saliência da voz do próprio compositor na performance. A seguir, tratamos das transformações tecnológicas que levaram à constituição de termos como canção popular e canção massiva, como campos de investigação. Nesse capítulo 2 também abordamos como essa canção se relaciona nos âmbitos de juízo de valor e gêneros musicais, diferenciando-a de outras experiências na cultura contemporânea. Trazemos, ainda, outros modos de fazer e performatizar a canção, consolidados ao longo do tempo no contexto latino-americano, tais como cancionero, cantautor, milongueiro e trovador, além do cancionista, qualificativo que adotamos para designar Drexler e Ramil.

A seguir, no capítulo 3, desenvolvemos nossa metodologia, adaptando protocolos já apresentados por teóricos dos estudos culturais aos propósitos de nosso estudo da canção. Propomos em nossa abordagem um circuito da comunicação (DU GAY et al., 2013) composto pelas instâncias de *produção*, *escuta*, *materialidade*, *regulação* e *hibridismos*. Cada componente, no procedimento da pesquisa, conta com categorias específicas de análise.

Em nosso eixo principal, o da *produção*, avaliamos as sonoridades (TROTТА, 2011) e os tipos variados de performance (FRITH, 1998; ZUMTHOR, 2014). Segundo Janotti Jr, “a performance musical é um ato de comunicação que pressupõe uma relação entre intérprete e ouvinte” (2006, p. 41), e que considera um determinado ambiente musical, onde ocorrem certas regras formais e ritualizações partilhadas. Dentre os aspectos performáticos, destacam-se o ritmo, a execução musical, e as configurações corporais e vocálicas, que se ligam a estratégias comunicacionais.

Portanto, as performances também se articulam com o âmbito da *escuta*, no qual se configuram ambiências e produções de presença. Para proceder na análise, considerando essa instância, empregamos o conceito de *stimmung*, conforme Hans Ulrich Gumbrecht (2014, p. 14), para descrever ambiências, atmosferas e “estados de espírito”. Já a produção de presença será relacionada diretamente com o âmbito da *materialidade*, quando avaliamos principalmente as implicações da voz (BARTHES, 1977; ELLIOTT, 2017; VALENTE, 2012)

no circuito¹⁰. Afinal, sempre haverá pelo menos dois corpos em jogo no estabelecimento da canção: “o corpo de quem canta e o corpo de quem ouve” (GONZÁLEZ, 2009, p. 206)¹¹.

No quarto ponto do circuito, o da *regulação*, procederemos na análise a partir dos gêneros musicais (JANOTTI JR, 2006, 2008, 2014), principal categoria de investigação nos estudos de música e comunicação no Brasil, perpassada por juízos de valor (CARDOSO FILHO, 2015; FREIRE FILHO, 2009; LÓPEZ-CANO, 2011). Também é próprio desta instância, a mais relativa à política no circuito, o posicionamento dos cancionistas diante dos processos globais e locais no sentido de atuarem de forma contemporânea ao seu tempo. As mesclas e tensionamentos dos gêneros musicais também se articulam com os processos de *hibridismo*.

Diante disso, utilizar o *hibridismo* apenas como termo qualificativo não ajudaria muito a compreender as produções. É preciso problematizar sua ambivalência, nas tensões que articula, entre criatividade e normatividade, entre modernidade e tradição, local e global, inovação e adesão, entre outras¹². Para isso, temos entre os objetivos do trabalho propor e desenvolver duas categorias: *hibridismo aderente* e *hibridismo generativo*. Mas tal divisão não segue uma lógica binária, pois entendemos que os processos são diversos e intrincados, sejam em diferentes momentos da carreira de um músico, ou nos compassos de uma mesma canção.

Para embasar teoricamente a ambivalência dos processos híbridos, fazemos no capítulo 4 a crítica ao conceito desenvolvido por Canclini (2000), junto a uma aproximação de outras abordagens que dialogam com a nossa (HERNANDEZ, 2010; VARGAS, 2007), e outras que utilizam termos análogos, como sincretismo e mestiçagem (CANEVACCI, 2013). Nesse capítulo teórico, sobre os processos culturais, adotamos uma perspectiva experiencialista, voltada à investigação de *sedimentações* culturais na história vivida, as quais conformam traços compartilhados, enquanto diversas formas de apropriação destas construções, por diferentes agentes sociais, são chamadas de *configurações culturais*

10 Para Will Straw (2012, p. 229) a “virada material” nos estudos de cultura permite explorar uma série de questões com particular pertinência para a análise da música. Algumas serão ligadas ao entendimento da música como coisa não etérea, como objeto. Em outras, conforme é o nosso caso, dedica-se atenção às formas materiais pelas quais a música é produzida e recebida.

11 “el cuerpo del que la canta y el cuerpo del que la escucha” (GONZÁLEZ, 2009, p. 206).

12 Nos capítulos 4 e 5 problematizamos estas tensões. Partimos de uma compreensão de modernidade na América Latina que considera tanto a desigualdade diante de um “desejo de tecnologia, de urbanidade, de liberdade e de transcendência dos localismos e provincianismos”, quanto os cosmopolitismos periféricos dos movimentos de intelectuais e artistas que equacionam tal desejo com “uma sensação bem mais concreta de pertencer à modernidade” (PRYSTHON, 2002, p. 21).

(GRIMSON, 2011, p. 163). Essa formulação do antropólogo Alejandro Grimson (2011, p. 190) parte do princípio de que as *configurações culturais* são combinações e articulações específicas de elementos que adquirem significado na trama relacional. Essa linha teórica seria uma terceira via, para além do essencialismo e do construtivismo, conforme dissertaremos no capítulo.

Antes das análises, apresentamos o contexto da música e da globalização na América Latina. O capítulo 5 é dedicado à questão dos fluxos entre o global e o local, o cosmopolita e o periférico, na experiência latino-americana. Especificamente, descreveremos a trajetória da canção uruguaia de autor, com diferentes momentos e tipos de expressão, até a configuração atual. Depois, a canção brasileira, como paradigma e principal influência, passando pela bossa nova e o tropicalismo. Pretende-se com isso reconhecer práticas *sedimentadas* que ressoam nas produções atuais, bem como identificar as experiências que levam a pensarmos em uma *configuração cultural* da canção contemporânea no continente.

Por fim, nos capítulos 6 e 7, avaliamos as produções de Jorge Drexler e Vitor Ramil. Primeiro situamos e comentamos suas trajetórias, a partir das categorias propostas neste trabalho. Depois analisamos suas performances em shows realizados em 2018 e nos álbuns mais recentes, lançados em 2017. Com a articulação completa do circuito da comunicação em torno de suas performances, teremos condição de identificar a *configuração* de uma canção latino-americana que em nossas premissas é contemporânea, autoral, intimista, matricial e, com certo temperamento, participa da diversificação dos fluxos globais e locais.

2. CANÇÃO, VOZ E COMUNICAÇÃO

Perdonen que insista en elogiar las telecomunicaciones
Aunque todos creen que han inventado algo
Y siguen siendo las mismas las canciones
Benditos los rollos de papiro
Benditas servilletas en los bares
Que han guardado idénticos suspiros
Des del cantar de los cantares
(Jorge Drexler, *Telefonía*, 2017)

Aquela canção que nasce palavra na ponta do lápis, ou que antes flui nova melodia em um assobio, ou, ainda, aquela que já na criação conjuga versos entoados pela voz de seu autor. Não muito diferente dessa matriz produtiva, logo chegará a mais gente como performance, a maior parte das vezes com acompanhamento do violão – aquele instrumento harmônico de cordas o qual possui uma grande caixa de ressonância que, às vezes, até serve de mesa de apoio para escrever a letra no papel. Este fazer criativo, no contexto atual de mediações por meio de artefatos tecnológicos¹³, como discos e reprodutores de som, em alguns casos, mantém-se como matriz performática. Nesses, o núcleo produtivo, composto de voz e violão, dará o tom em todas as etapas, até chegar aos ouvintes.

Este processo matricial que caracteriza um tipo específico de canção está também nos versos reproduzidos na epígrafe desta seção. Na música *Telefonía*, premiada na última edição do Grammy Latino como “canção do ano”¹⁴, Jorge Drexler canta sobre a perenidade do formato através dos tempos: as canções seguem as mesmas, anotadas em guardanapos de bares, ditas ao telefone e gravadas e reproduzidas com inúmeros recursos digitais. Com tal poesia, o artista ajuda a observarmos como a canção pauta uma parte importante da produção musical contemporânea. Mesmo que se possa trocar o lápis e o papel pelo computador, ou a repetição incessante da melodia como recurso de memória pela gravação imediata no telefone celular, este modo individualizado de elaboração de canções segue sendo um dos principais meios de expressão artística. Ainda que se gravem múltiplas camadas de som junto a ela, ou a toque em um espetáculo com amplos recursos tecnológicos, a ênfase de alguns compositores, o que justifica suas produções, ainda recai sobre a busca da perfeita combinação entre letra e

13 Embora neste ponto de partida estejamos nos referindo às mediações materiais das tecnologias, compreendemos as mediações de forma mais contextual, conforme Martín-Barbero (2015, p. 15-16), como as “complexidades das relações constitutivas entre comunicação, cultura e política”.

14 Na 19ª edição do prêmio Latin Grammy, em 2018, Jorge Drexler venceu os troféus de canção e gravação do ano com *Telefonía*, faixa do seu mais recente disco *Salvavidas de Hielo* (2017), que ganhou na categoria “melhor álbum cantor compositor” (LATIN GRAMMY, 2018).

melodia, como forma de expressão particular, materializada pela própria voz e o violão que toca para acompanhar-se.

Embora se possa compreendê-la como matriz cultural, bem aproximada da célula básica cantor/ouvinte, uma complexidade de atores, contextos e materiais exigem uma abordagem multidisciplinar da canção, sem perder de vista a epistemologia comunicacional. Para Martín-Barbero (2015, p. 17), as matrizes culturais remetem a “formatos de sedimentação de saberes narrativos, hábitos e técnicas expressivas”, os quais estão sempre em relação a formatos industriais, que implicam transformações tecnológicas, movimentos de intertextualidades e intermedialidades.

Mas antes que se desenvolva uma abordagem teórico-metodológica no capítulo seguinte, faz-se necessária uma definição conceitual deste tema de pesquisa. Afinal, de que tipo de canção estamos falando?

Para cancelar a importância central de tocar e cantar as próprias músicas, como núcleo da criação e da performance, no caso de Jorge Drexler, podemos observar o seu mais recente lançamento fonográfico. Em *Salvavidas de Hielo* (Warner Music Spain, 2017), o uruguaio reafirma a centralidade da matriz da canção em seu processo criativo, produzindo a sonoridade do disco apenas com vozes e sons de violão (mesmo que o tenha utilizado percussivamente e sintetizado digitalmente, em um trabalho coletivo que contou com a produção e atuação dos músicos Carles Campi Campón e Ernesto García). Em suas palavras:

Eu me empobreci de meios para me enriquecer em buscas e sonoridades. É o disco mais digital que eu fiz, mas você não ouve isso. Porque, realmente, exceto por algum canário que entrou na gravação, não há nada mais no disco do que vozes, assobios e as coisas que o homem pode fazer com as mãos (palmas, estalar de dedos) e violões (apud ERBITI, 2017)¹⁵.

Cabe comentar que a ênfase em voz e violão, dentro de sua trajetória artística, não exclui sempre os outros instrumentos, como Drexler fez neste disco, de forma simbólica e paradigmática. Tampouco excluiu do álbum outras sonoridades comuns à música pop, pois em *Salvavidas de Hielo* são recriados sons de percussão e baixo, por exemplo. Entretanto, salientamos que mesmo que os arranjos das gravações e dos shows contem com diversos acompanhamentos, como guitarra, baixo e bateria, a performance mantém-se nucleada no cantor e compositor.

¹⁵ “Yo me empobrecí en medios para enriquecerme en búsqueda y sonoridades. Es el disco más digital que hice, pero no se escucha eso. Porque, de verdad, salvo algún canario que se metió en la grabación, en el disco no hay nada más que voces, silbidos y las cosas que puede hacer el hombre con sus manos (palmas, chasquidos) y guitarras” (DREXLER apud ERBITI, 2017).

Ademais, suas turnês solo¹⁶ são recorrentes ao longo de sua trajetória, a exemplo da *gira* que está agendada para o ano de 2019, *Silente*, conforme informação no seu site oficial (DREXLER, 2018). Esse tipo de apresentação é alternado com shows que promove acompanhado de banda, a exemplo da turnê de lançamento de *Salvavidas de Hielo*, que realizou mais de 100 concertos entre 2017 e 2018, pela América Latina, Europa e Estados Unidos (SANDOVAL, 2018). Em entrevista para a imprensa mexicana, Drexler comenta a turnê *Silente*: “É em um formato unipessoal, ou seja, eu vou ficar sozinho com o violão, e isso me deixa muito feliz porque é o formato que eu gosto de retomar, porque é com o qual as músicas são escritas e eu realmente gosto de voltar lá” (apud LÓPEZ, 2019)¹⁷.

O brasileiro Vitor Ramil também costuma se apresentar com frequência no formato solo. É característico de sua performance, assim como o colega uruguaio, a ênfase na matriz da canção. Mesmo nos discos, a exemplo do mais recente *Campos Neutrais* (Satolep Music, 2017), permeado pelo som de metais em quase todas as faixas, os arranjos de instrumentos variados estão a serviço do núcleo base, com acompanhamento de violão de cordas de aço, que no seu caso ganha afinações abertas para preencher harmonias e frequências. Segundo o pesquisador Luís Augusto Fischer, Vitor Ramil é “um legítimo representante da tradição da canção brasileira, a do compositor individual que é, em regra, o melhor intérprete de suas próprias canções, aliando a criação com a performance de modo inextrincável” (2013, p. 7).

Estas observações sobre os dois artistas ajudam a determinar um tipo particular de fazer canção, tanto como matriz criativa quanto como estilo de performance, com origens no trovadorismo medieval¹⁸ e desenvolvido como configuração cultural contemporânea. Este fazer relaciona-se com outras tradições históricas, como a dos cancionistas no Brasil, dos *cancioneros* e cantautores na América Latina, e de *singer-songwriters* como Bob Dylan, primeiro artista a ser premiado pela produção de canção com o prêmio Nobel de Literatura, em 2016. Embora o contexto anglo-saxão não seja contemplado em nossa pesquisa, cabe

16 O termo solo é comumente utilizado para designar produções individualizadas e destacadas de integrantes de bandas, em projetos paralelos. No caso de cantores-compositores que já tem uma “carreira solo”, utiliza-se a expressão para diferenciar práticas em que não há acompanhamento de outros músicos em shows ao vivo, apenas performance de voz e violão.

17 “es en formato unipersonal, es decir que voy a estar yo solo con la guitarra, y eso me hace muy feliz porque es el formato con el que me gusta volver, porque es con el que se escriben las canciones y me gusta mucho volver a ahí” (apud LÓPEZ, 2019).

18 O trovadorismo tem origem na França na Idade Média e depois chega à península Ibérica: “Durante os séculos XII e XIII, houve intensa produção de obras na forma de canção, compostas pelos *troubadours*, os aristocráticos poetas-músicos do Sul da França, e pelos *trouvères*, a contrapartida destes no Norte. São duas palavras que estão associadas ao moderno verbo francês *trouver*, que significa 'descobrir' – de modo que *troubadours* e *trouvères* eram aqueles que descobriam ou inventavam poemas e melodias” (BENNETT, 1986, p. 18).

comentar que o estadunidense é uma referência mundial na conjugação de letra e melodia, de forma indissociável de sua performance e de sua voz (THOMAS, 2017).

A título de introdução, vamos pontuar que a noção de cantautor remete à *nueva canción*, resultado do desenvolvimento da tradição trovadoresca ibero-americana, primeiro em Cuba, depois estendida a quase todo o continente latino-americano, com forte expressão no Chile.

É a provocação de uma terceira coisa: música e texto, ambos códigos interrelacionados compõem um produto particular no âmbito da cultura popular, sob o signo de cada localidade, de defesa da identidade cultural, para mostrar estruturas sociais, poéticas e econômicas, mudanças culturais e autodefesa latino-americana como razão de ser (BARZUNA, 1993, p. 48)¹⁹.

Este entendimento do termo na América Latina está bastante ligado ao posicionamento político contra regimes ditatoriais, guerras e injustiças sociais, nos anos 1960 e 1970. De forma mais mundializada, Jesús Peris Llorca, escreve sobre a emergência de um cantautor elétrico no século XX, como adaptação do rock a outros gestos culturais: “Por um lado, e desde a eletrificação do *folk* (com Bob Dylan em Newport como um elemento autoral), havia se vinculado à tradição do letrista *folk*, do trovador errante, uma versão cantada do poeta comprometido” (2016, p. 142)²⁰. Neste caso, a ideia de cantautor desvincula-se da América Latina e é utilizada como expressão ligada à cultura da mídia e à hibridação de gêneros musicais.

Mas há outros termos e entendimentos diversos. Em vez de cantautor, para a definição de produções contemporâneas de cantores-compositores que atuam na região do Rio da Prata, entre Argentina e Uruguai, Martín E. Graziano (2011, p. 11) prefere a denominação de cancionistas. Pois, além das conotações históricas da canção de protesto, o termo cantautor priorizaria muito a autoria (que é importante, mas não só), enquanto o termo cancionista remete a toda uma tradição do antigo trovador, o portador de canções, um ofício ancestral, transmitido de mestres para discípulos, que abarcaria a canção de forma mais completa.

Já no contexto brasileiro, a noção de cancionista foi consagrada pelos estudos de Luiz Tatit (2002, p. 11), segundo o qual o cancionista é aquele que compõe uma canção buscando

19 “Es la provocación de una tercera cosa: música y texto, ambos códigos interrelacionados conforman un producto particular dentro del ámbito de la cultura popular, bajo el signo en cada pueblo de defensa de la identidad cultural, de mostrar las estructuras sociales poéticas y económicas, los cambios culturales y la autodefensa de latinoamericana como razón de ser” (BARZUNA, 1993, p. 48).

20 “Por un lado, y desde la electrificación del folk (con Bob Dylan en Newport como elemento autoral), había enlazado con la tradición del letrista folk, del trovador errante, versión cantada del poeta comprometido” (LLORCA, 2016, p. 142).

uma “dicção convincente”, buscando “eliminar a fronteira entre o falar e o cantar”. Este modo de produção parece natural para o compositor, como se o texto viesse “da vida” e o cantar não requeresse esforço. É um paradigma importante na música popular brasileira e que aprofunda, com um modelo de análise próprio, as formas de criação e interpelação da *escuta*.

As formas de conceituar a canção e o seu autor também variam diante de transformações contextuais e tecnológicas. A partir do campo acadêmico das Letras, José Antequera vê na canção uma noção ampliada de literatura, como um complexo sistema que inter-relaciona distintos níveis, estratificações e vertentes que se comunicam através de circuitos: “A oralidade, os processos culturais que ela desdobra em suas operações, além das implicações linguísticas que a caracterizam, comporta um notável alargamento dos circuitos comunicacionais das formas pelas quais se expressa o literário” (2008, p. 92)²¹. Este tipo de interpretação da canção desvincula a ligação “mecânica” entre literatura e escrita, abarcando uma nova perspectiva em que a *produção* e a difusão da palavra ocorrem em um contexto tecnológico de valorização do oral, sem que seja vestígio de um passado. Pois, segundo Antequera (2008), a oralidade sempre foi a forma mais direta de comunicação, desde a mais remota antiguidade. Era a forma de transmissão e conservação da expressão poética, que encontrou no cantar uma forma eficiente de difusão. Assim, abrangeu todo um aparato extralinguístico, incluindo instrumentação musical, elementos expressivos da voz, indumentária, atuação, contexto de recepção, espaço, público, entre outros.

A canção, esse extraordinário artefato, ponto de convergência da música, da poesia e da oralidade, seria simultaneamente um dos mais antigos e um dos mais novos gêneros poéticos da literatura. Sua inclusão dentro do cânone vai além das limitadas noções clássicas de gênero literário impostas pela cultura escrita, para se inserir nas múltiplas relações que a incluem, no caso da canção, dentro de um processo complexo de relações estabelecidas com a oralidade (ANTEQUERA, 2008, p. 94)²².

Para o pesquisador da literatura, desde a atuação de trovadores e menestrelis medievais, a função e a estrutura da canção estará estreitamente vinculada a extensos circuitos de produção e recepção. Na América Latina, desempenhará particularmente uma função singular

21 “La oralidad, los procesos culturales que despliega en sus operaciones, más allá de las implicaciones lingüísticas que la caracterizan, comporta un ensanchamiento notable de los circuitos de comunicación de las formas en que se expresa lo literario” (ANTEQUERA, 2008, p. 92).

22 “La canción, ese artefacto extraordinario, punto de convergencia de la música, poesía y oralidad, se diría uno de los géneros poéticos simultáneamente más antiguos y novedosos de la literatura. Su inclusión dentro del canon rebasa las limitadas nociones clásicas de género literario impuestas por la cultura escritural, para adentrarse em las múltiples relaciones que la incluyen, en el caso de la canción, dentro de un proceso complejo de relaciones establecidas con la oralidad” (ANTEQUERA, 2008, p. 94).

de veículo poético a uma cosmovisão. Para isso, utiliza como estratégia de difusão um tipo de oralidade que “[...] está relacionada à escrita, à mídia impressa e, mais contemporaneamente, aos meios de difusão massivos como o rádio, os suportes musicais (discos, cassetes, CDs, entre outros), o cinema e a televisão” (ANTEQUERA, 2008, p. 96)²³. Esta oralidade, chamada de secundária, no contexto latino-americano de ampla população analfabeta, teria se configurado a partir dos anos 1950 na relação primordial com o poético-literário, dentro de uma cultura audiovisual envolvente, baseada em rádio e televisão. A característica dessa oralidade secundária, *a priori*, é distinta da comunicação direta bidirecional na oralidade primária, aquela que configura o que estamos chamando nesta pesquisa de matriz da canção.

Para ajudar a definir o que seria essa matriz, além da noção generalizada que entende canção como a reunião de letra e música de uma forma simples, vamos considerar como referência o cotejamento empreendido por Gil Nuno Vaz:

(1) o *canto*/ (2) de um *texto poético*/ (3) geralmente *acompanhado* por instrumento/ (4) dentro de uma determinada *forma musical*/ (5) de *duração* geralmente breve/ (6) com certa *interação* entre música e poesia/ (7) relacionado com diversos *contextos*, como dança, trabalho, acalanto, reza/ (8) de *âmbito* erudito ou popular (2007, p. 11, grifos do autor).

Esta perspectiva analítica contida na definição de Vaz vai além dos domínios literários e abarca a semiologia, considerando os oito elementos na produção de significados. A partir dela, podemos concluir que a matriz da canção está representada nos seis primeiros elementos (canto, texto, acompanhamento, forma, duração e interação), pois definem o que é essencial em sua produção para que se caracterize enquanto tal. Já, os dois últimos referem-se às dimensões contextuais e regulatórias em que a canção poderá ocorrer, configurando-a, por exemplo, em gêneros musicais diversos.

A partir desta complexa noção de canção proposta por Gil Nuno Vaz (2007, p. 11), item por item, poderemos também chegar a uma definição mais precisa que caracterizará os artistas que temos por tema de pesquisa.

A começar pelo elemento 1, o *canto*, delimitaremos o tipo de entoação como próximo da dinâmica e da dicção da fala. Em relação ao *texto poético* (2), conforme é recorrente na canção latino-americana contemporânea, conjugam-se referências da cultura erudita e comentários cotidianos, muitas vezes tematizando processos globais por um viés reflexivo e

23 “guarda relación com la escritura, los medios impresos y, más contemporáneamente los medios de difusión masivos como la radio, los soportes musicales (discos, cassetes, CD, entre outros), el cine y la televisión” (ANTEQUERA, 2008, p. 96).

particular. Já o *acompanhamento* (3) usual será o violão acústico, de cordas de nylon ou aço, instrumento harmônico, que abrange uma escala ampla de sons que preenchem diversas frequências, e que também fornece uma base rítmica²⁴. A *forma musical* (4), segue uma tradição de estrofes que repetem uma mesma melodia, que podem conter refrão e/ou ponte, do mesmo modo que Vaz prevê. A *duração* (5) é de fato a mesma que de diversos gêneros midiáticos, consagrados pelas rádios, normalmente de três ou quatro minutos. Mas haverá canções longas, principalmente de letras narrativas, de mais de sete minutos. Quando nos referimos à *interação* (6) entre letra e melodia, podemos tomar como parâmetro conceitual e também analítico a noção de entoação de Luiz Tatit (2002), que conjuga os dois elementos básicos por meio de três gestos diferentes e complementares: *tematização*, *passionalização* e *figurativização*. *A priori*, podemos definir de modo geral que os gestos mais recorrentes no caso de Jorge Drexler e Vitor Ramil são o da *tematização*, mais ligado à fala, e o da *figurativização*, do equilíbrio entre as gestualidades vocais que expressam o *fazer* e o *ser*. Por exclusão, o predomínio da *passionalização* é típico das canções românticas, por exemplo. Importante notar que: “A voz que fala interessa-se pelo que é dito. A voz que canta, pela maneira de dizer” (TATIT, 2002, p. 15). Assim, a valorização das letras reafirma-se aqui como um dos elementos definidores do tipo de canção que produzem os artistas que estudamos. É importante entender que suas formas de cantar apelam mais a um gesto próximo da fala.

Após definir estes primeiros seis elementos, podemos afirmar que está posta a configuração da matriz da canção latina a qual estamos pesquisando. A seguir, com a caracterização dos elementos 7 e 8 do modelo de Vaz (2007), avançaremos para a contextualização deste tipo de produção na atualidade e nas relações que ela estabelece com as distintas instâncias do circuito de comunicação que guiará nossas análises²⁵.

Em relação ao *contexto* (7) da canção, que Gil Nuno Vaz (2007) resume a dança, acalanto, trabalho e reza, no nosso caso será primordialmente o da fruição individualizada, pois não tem uma função utilitária prescrita. Sem utilidade prática, como uma forma de aplicação da canção na vida cotidiana, a delimitação do contexto que caracteriza a canção que

24 Dissertando sobre a produção autoral de compositores brasileiros que tocam, cantam e criam, Felipe Azevedo (2012, p. 11) retoma estudos que reafirmam o protagonismo do violão na música popular. Como instrumento de acompanhamento, é tocado de três formas distintas: dedilhado, por batidas e radial – com arranjos melódiosos não apenas harmônicos.

25 Os circuitos da cultura, ou da comunicação, são protocolos analíticos abstratos que encaixam as instâncias importantes para sua constituição, tais como mensagem, produção, recepção e vida cotidiana. Para tanto, utilizam modelos de comunicação e circuitos de produção e consumo (JOHNSON; CHAMBERS; RAGHURAM; TINCKNELL, 2004, p. 38).

estudamos é configurada social e historicamente, nas mediações da performance. Nossa premissa inicial é de que seja um contexto intimista.

Por último, quando classificamos a canção tanto no *âmbito* (8) erudito quanto no popular, devemos marcar uma outra delimitação. Pois a canção da qual falamos, por mais que possa conter traços da cultura erudita, seja musical ou literariamente, necessariamente estará relacionada ao âmbito popular, no sentido contemporâneo, produzido nas mídias, por meio de tecnologias de gravação, performance e reprodução. Ao mesmo tempo, pela intelectualidade evocada nas formas e conteúdos poéticos que ela contém, o âmbito erudito também é acionado, ou o de uma cultura “cultura”²⁶.

Posto este campo sistêmico da canção, tem-se um quadro complexo de categorias e forças que se influenciam. Ainda assim, seu proponente Gil Nuno Vaz reconhece que “os modos básicos de manifestação para alguém se expressar através da canção estão todos concentrados no corpo humano” (2007, p. 19), principalmente a voz. A afirmação leva a considerar a materialidade das condições de *produção*. No caso do acalanto e do que Vaz chama de canções primitivas, o corpo basta, com seus três elementos: canto, fala e movimento. Em outros casos contemporâneos, no outro extremo que se vale de amplos recursos tecnológicos, a canção se relacionará com muitos outros componentes, principalmente do audiovisual, da amplificação sonora e do espetáculo. A canção latino-americana que procuramos compreender neste trabalho tem característica bem delimitada neste sentido. Pois, por mais que lance mão de outros recursos disponíveis, procura valorizar e enfatizar a base corporal da canção conforme a canção primitiva descrita por Vaz. Mas acrescentando sempre um instrumento de acompanhamento e não se furtando da utilização de microfones e amplificadores. Ou seja, enfatiza a matriz da canção, conforme já descrevemos.

Mesmo a partir deste sistema tríplice básico de canto, fala e movimento, Vaz observa que há inúmeras variações de formas e estilos que ocorrem com uma progressiva elaboração e mudanças nestes componentes. Diversos tipos de canção emergem. Dentre eles, um grupo pode ser caracterizado pela função essencial da poesia: “Suas denominações denunciam a referência dominante da fala, do significado linguístico e, dentro deste, da função poética” (VAZ, 2007, p. 27). Em outros grupos a relevância da música poderá sobrepor as outras, podendo ser até instrumental, enquanto em outros a dança será central na produção. A partir deste sistema, poderíamos concluir que a canção contemporânea latino-americana tem como

²⁶ Este tema das noções de cultura, entre popular e erudita, massiva e culta, retomaremos a seguir os debates sobre juízo de valor na canção.

elemento básico essencial, como razão de ser produzida, a poesia, a letra. Historicamente, gêneros surgidos no espectro da música erudita, como o *lied* alemão e a *chanson* francesa, também se configuraram como as canções de autor, com “as palavras chamando mais a atenção para o conteúdo do texto, apelando à escuta ativa da mensagem verbal” (VALENTE, 2007, p. 87).

Desta forma, por mais que ao longo da história tenha assumido diversas expressões, principalmente quando explorando as tecnologias de gravação, reprodução e execução, a tradição da criação e performance da canção segue como matriz referencial em que se baseiam muitos compositores contemporâneos. Quando se fala em tradição, remete-se desde aos trovadores medievais, passando por folclóricos e urbanos²⁷. É esse tipo de produção que estamos analisando aqui nesta pesquisa. Canções de compositores que investem em carreiras solo (não em grupo ou banda). Que compõem e cantam seu trabalho autoral. Que mesmo que atuem e criem acompanhados de outros músicos, a performance é centrada em sua voz e seu violão. E a mensagem das letras é primordial.

27 No Brasil enquanto colônia de Portugal, por exemplo, nos primeiros séculos reproduzia-se a cultura da metrópole e acompanhava-se o processo cultural de urbanização, no qual a coletividade rural, representada nas danças e manifestações grupais, cedia espaço a um individualismo citadino. “A música da cidade – exemplificada no aparecimento da canção solo, com acompanhamento pelo próprio intérprete – passou a expressar apenas o individual, dentro do melhor espírito burguês” (TINHORÃO, 1998, p. 18).

2.1 Voz e performance da canção

Sinto hoje em Satolep
O que há muito não sentia
O limiar da verdade
Roçando na face nua
As coisas não têm segredo
No corredor dessa nossa casa
Onde eu fico só com minha voz
(Vitor Ramil, *Satolep*, 1984)

Na condição imanente, não-mediada tecnologicamente, a única relação possível entre artista e público era a direta, presencial. Conforme Paul Zumthor (2014, p. 51), “a performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente”. Esse fazer matricial, oriundo da cultura oral, conforme já postulamos, mantém-se na característica da performance de alguns cancionistas mesmo na atualidade, mesmo diante do predomínio do que Zumthor²⁸ denominou como performance mediatizada tecnicamente: “a introdução dos meios auditivos e visuais, do disco à televisão, modificou consideravelmente as condições da performance” (2014, p. 52).

Este tipo de performance gravada acarretou transformações na sensibilidade musical. De acordo com o antropólogo José Jorge de Carvalho (1999), para que haja comunicação entre a música feita na contemporaneidade e um público massivo, é preciso que a arte se adéque à tecnologia e ao modelo estético predominante. Tal homogeneização diz respeito aos produtos musicais gravados, em termos de timbres e intensidades. Por exemplo, o “padrão da primeira voz estar acima dos instrumentos, para canções que privilegiam o entendimento da letra e uma planificação da dinâmica interpretativa, sem extremos contrastantes entre pianíssimo e fortíssimo, mas num equilíbrio que oferece uma massa sonora constante” (CARVALHO, 1999, p. 58).

Assim, além de considerar a canção como configuração cultural integrada aos novos contextos, também exploraremos suas características imanentes, que remetem à origem do formato e que baseiam o tipo de produção dos artistas que estamos pesquisando. Para esta visada que contempla dois tempos, ou duas culturas, ou duas formas de expressão, entre a oral e a mediatizada tecnologicamente, a questão da performance será central. Com ela poderemos conceber e definir a canção que estamos estudando.

²⁸ Heloísa Valente (2011), já havia feito no ensaio “Música é informação” proposição acerca dos conceitos de Paul Zumthor. Para ela, a “canção das mídias” também se encontra dentro daquilo que o autor designa como performance mediatizada tecnicamente.

A análise centrada na performance rompe com as concepções grafocêntricas, conforme já vimos, na tradição dos estudos literários (ANTEQUERA, 2008), abarcando no entendimento do texto o contexto em que ele ocorre. No caso da vocalidade, busca-se compreender o “efeito exercido pela oralidade sobre o próprio sentido e o alcance social dos textos” (ZUMTHOR, 2014, p. 15). Dissertando sobre a questão vocal, Zumthor diz que os meios eletrônicos, auditivos e visuais, são comparáveis à escrita pelas variações de espaço e tempo que interpõem. Em sua visão, esses meios abolem a presença de quem traz a voz, o que pela sequência de manipulações possíveis tende a apagar as referências espaciais da voz viva. Assim o espaço da performance mediatizada pode ser artificialmente composto. Também comparando à escrita, considera que os meios “saem do puro presente cronológico, porque a voz que transmitem é reiterável, indefinidamente, de modo idêntico” (ZUMTHOR, 2014, p. 17). No entanto, sob a perspectiva de Hans Ulrich Gumbrecht (2015, p. 9), não poderemos considerar a abolição da voz viva, mas a sua recolocação como produção de presença no campo da *escuta*, na medida em que se toma como foco de análise a performance como instante e intensidade do momento, seja ela “mediatizada tecnicamente”. Este é o nosso entendimento sobre a performance da canção, composta de *produção*, *escuta* e *materialidade*, conforme desenvolveremos no capítulo seguinte.

Referência nos estudos de música popular, o inglês Simon Frith (1998, p. 158) observa que a maior parte da produção contemporânea toma o formato canção, entendida de forma ampla e precária como composição que tem uma letra. Mas, por mais que os sentidos das palavras cantadas sejam importantes, o teórico reafirma a necessidade de analisá-las na performance:

[...] ao ouvir as letras das canções pop, ouvimos três coisas ao mesmo tempo: *palavras*, que parecem dar às músicas uma fonte independente de significado semântico; *retórica*, palavras sendo usadas de uma maneira especial, musical, uma maneira que chama a atenção para características e problemas do discurso; e *vozes*, palavras sendo ditas ou cantadas em tons humanos que são em si “significativos”: traços de pessoas e personalidade (FRITH, 1998, p. 159, grifos nossos)²⁹.

Baseado no pensamento de Frith, Jeder Janotti Jr. (2006, p. 41) enfatiza que “a performance musical é um ato de comunicação”. E a voz e o corpo, sendo componentes

29 “[...] in listening to the lyrics of pop songs we actually hear three things at once: words, which appear to give songs an independent source of semantic meaning; rhetoric, words being used in a special, musical way, a way which draws attention to features and problems of speech; and voices, words being spoken or sung in human tones which are themselves 'meaningful': signs of persons and personality” (FRITH, 1998, p. 159).

essenciais neste processo, dependendo do gênero musical³⁰, haverá diversas formas de expressão e participação. “Mesmo os gêneros musicais que remetem a uma espécie de audiência passiva em termos de movimentos corporais pressupõem alguma forma de relação rítmica com o corpo dos ouvintes” (JANOTTI JR, 2006, p. 43). No caso das canções autorais, nas quais a dança não é componente protagonista, a dicção e o timbre serão fundamentais na corporalidade: qual a voz que canta (ou fala). A performatividade da voz no ato de cantar descreve um senso de personalidade, que caracteriza gêneros e individualidades.

Deve-se levar em consideração, segundo Simon Frith, os aspectos de gravação da voz e a utilização técnica/perfomática do microfone, o qual “permitiu ouvir as pessoas em modos que normalmente implicam intimidade – o sussurro, a delicadeza, o murmúrio” (apud JANOTTI JR, 2006, p. 44). Assim, em performances caracterizadas pela saliência da voz, enquanto fala que procura emitir uma mensagem com conteúdo letrado, a produção de canção também interpela a audiência pela presença, por sua materialidade, comunicando por meio da intimidade, que favoreceria a proximidade e o entendimento semântico. Esta relação também está impregnada de pessoalidade (subjetividade), conforme veremos a seguir.

Para começar a definir e compreender o que é a voz, Richard Elliott (2017, p. 40) toma a princípio o som que externamos quando falamos, “originado no corpo e externado ao mundo no qual atuamos”. Depois desta definição, inclui também a “voz silenciosa da escrita”. Ambos entendimentos estão associados a subjetividade e agência:

[...] ter uma voz é ter um senso de poder; não ter voz é carecer desse senso. Voz é comunicação do eu por uma variedade de meios; é o que medeia nosso desejo mais profundo de nos comunicar, nos emocionar, nos conectar com o mundo à nossa volta (ELLIOTT, 2017, p. 40)³¹.

Segundo o pesquisador inglês, se uma voz articula uma linguagem que eu entendo, especialmente se eu a considero minha, a possibilidade de identificação aumenta. Mas mesmo que uma voz esteja produzindo uma linguagem que eu não conheço – seja estrangeira ou um ato vocal não-semântico, “eu ainda posso estar atento ao seu potencial comunicativo e posso reconhecer uma variedade de qualidades humanas, permitindo talvez um tipo diferente de identificação” (ELLIOTT, 2017, p. 41)³². Esta constatação justifica a circulação dos cancionistas que analisamos aqui em diferentes países, que falam línguas diversas, ainda sim

30 Os gêneros musicais são tema do subcapítulo 2.3.

31 “to have a voice is to have a sense of power; to be voiceless is to lack that sense. Voice is communication of the self by a variety of mediums; it is that which mediates our innermost desire to communicate, to emote, to connect to the world beyond us” (ELLIOTT, 2017, p. 40).

mantendo elos de identificação com públicos distintos, conforme se observa no sucesso de Jorge Drexler no Brasil.

Assim, podemos definir a canção latino-americana contemporânea como uma *configuração cultural* que tem como eixo comunicativo principal a voz, o que terá implicações sobre as dinâmicas de agência no campo da *regulação*. Para delimitar esta concepção, recorreremos ainda ao pesquisador argentino Pablo Vila (2012), para quem as práticas musicais articulam uma identificação ancorada no corpo. Em sua maneira de entender o tema, busca “distanciar-se não só das teorias substancialistas acerca do eu mas também das distintas variantes do estruturalismo que concediam pouco lugar à ideia de *agência* em relação aos atores sociais” (2012, p. 249, grifo nosso). Posto isto, fica clara a coerência teórica com a definição de “voz” de Richard Elliott (2017) para o nosso trabalho. Pois, tendo voz, o latino-americano age e, agindo, é capaz de transformar a cultura e a sociedade a partir dos seus preceitos.

Neste sentido, Paul Zumthor (2014, p. 18) lembra que as energias vocais foram “reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita”. Sendo assim, a fixação da voz por artefatos de gravação, e a sua consequente reiteração por artefatos de reprodução do som, pode até ser entendida como uma ressurgência. A proliferação da canção a partir da segunda metade do século XX seria uma das mais importantes evidências disto.

A voz é o principal veículo da comunicação humana. A voz cantada, conjuga comunicação e expressão estética por meio da performance. De acordo com Heloísa Valente (2012), o sistema fonador expressa sinais biológicos, sensações e sentimentos, e tem como paradigmas extremos o grito, de um lado, e o sussurro, de outro. Citando como exemplo os cantores de Bossa Nova, a pesquisadora define que:

No campo daquilo que se convencionaria chamar “canção popular”, o fio do tempo daria vez a potências mais modestas, privilegiando, em várias situações, antes o que é dito através das palavras, do que aquilo que é expresso por intermédio dos atributos da música. Vozes quase sussurradas seriam impregnadas de outras instâncias simbólicas, especialmente no domínio da música destinada ao circuito comercial (2012, p. 24).

Desta forma, atrelada ao código verbal, a música agiria como um meio estimulante e catalisador do processo de comunicação do texto. Para Valente (2012, p. 26), “a voz suplanta

32 “I can still be aware of its communicative potential and can recognise a variety of human qualities, allowing perhaps for a different kind of identification” (ELLIOTT, 2017, p. 41).

a função de mídia que permite a comunicação [...] por intermédio de sons emitidos por seres humanos”. Para isso, segue padrões técnicos e visa atender a determinadas expectativas de *escuta*.

Neste ínterim, vale pontuar que a voz significa a presença de um corpo e consequentemente de uma única pessoa. Assim, de acordo com Elliott (2017), a voz seria equivalente ao que uma pessoa possui de mais genuíno. Citando a teoria de Roland Barthes, Elliott salienta a distinção entre *pheno-song* e *geno-song*. A primeira inclui todas as características que derivam da estrutura da linguagem cantada: “tudo o que, na performance, está a serviço da comunicação, da representação, da expressão” (2017, p. 43)³³. Isso inclui qualidades subjetivas, expressividade e personalidade vocal. Já a *geno-song* é o espaço no qual as significações “germinam”, a culminação da produção na qual a melodia funciona mesmo na linguagem. “É algo em excesso (ou talvez em subtração) da perfeição técnica que forma um relacionamento mais íntimo entre ouvinte e falante/cantor” (ELLIOTT, 2017, p. 44)³⁴.

De acordo com Elliott, a teoria de Barthes oferece um contraponto à supremacia da palavra e propicia *insights* pela evocação de sons não semânticos que caracterizam fisicamente a qualidade de uma voz. A voz, entendida como sinônimo do eu (*self*), teria uma capacidade particular de trazer à tona uma série de pontos de identificação. No caso de sua pesquisa específica sobre a “*late voice*”, o pesquisador inglês observa que está interessado “em como compositores têm comunicado a passagem do tempo, idade e experiência, na linguagem dos textos das canções e em como nós, como ouvintes, podemos ouvir essas qualidades na voz além da linguagem” (2017, p. 46, grifo do autor)³⁵. Richard Elliott (2017, p. 48) afirma que algo é criado na experiência de escuta, a ponto de o ouvinte sentir que tem acesso a pontos de identificação com as vozes que ouve. Assim, escutar um cantor particular envolve identificar-se com ele e distingui-lo de outros.

Na instância da *produção* também ocorrem processos de distinção. O cantor iniciante procura “a sua voz”, a sua forma particular de se expressar, mas imitando outros. Localizar a sua voz, o seu *self*, seria uma busca constante da existência, de acordo com uma concepção

33 “everything which, in the performance, is at the service of communication, of representation, of expression” (ELLIOTT, 2017, p. 43).

34 “it is something in excess of (or perhaps in subtraction from) technical perfection that forms a more intimate relationship between listener and speaker/singer” (ELLIOTT, 2017, p. 44).

35 “in how songwriters have communicated the passage of time, age and experience, in the language of song texts and in how we as listeners may hear those qualities in voice beyond language” (ELLIOTT, 2017, p. 46, grifo do autor).

romântica. Ao mesmo tempo, deve-se compreender que “nunca se pode escapar da imitação ou da sombra de uma cultura vocal” (ELLIOTT, 2017, p. 51), de precursores que já habitaram o mundo com suas experiências vocais³⁶.

Em sua teoria sobre a voz, Roland Barthes adverte que: “raramente escutamos a voz 'em si', escutamos o que ela diz. Assim, considera “necessário aprender a escutar o texto da voz, sua significância, tudo o que, nela, vai além da significação” (2004, p. 261). Sua proposta analítica não se refere a qualquer tipo de música, mas à vocal, como o *lied*: “O espaço muito preciso (gênero) do encontro entre uma linguagem e uma voz” (BARTHES, 1977, p. 181)³⁷. O nome atribuído a este significante é “o grão da voz”, que abrange tanto a produção da linguagem quanto a da música, e pode ser analisado sob duas posturas opostas, conforme vimos acima, entre *pheno-song* e *geno-song*.

Para desenvolver mais os agenciamentos da voz gravada na canção e as particularidades do atual estatuto da voz na cultura musical, Thiago Soares (2014, p. 21) também recorre à teoria de Barthes:

O “grão” é a materialidade da voz, aquilo que podemos “tocar” na voz. O seu volume, o seu gênero (masculino ou feminino), o seu corpo. Mas é, sobretudo, o que profana a minha audição: o corpo de alguém que convoca a minha história, a minha biografia, o momento em que eu ouvi aquela canção, as lágrimas que eu posso derramar ao ouvi-la (SOARES, 2014, p. 21).

Desta forma, o “grão”, em seu senso definidor de um corpo, também agencia memórias/invenções que atualizam nossa escuta. Se o “grão”, como atesta Barthes, é o corpo na voz, ele indicará como esse corpo canta, a mão que escreveu a letra cantada, os membros corporais como executam a música.

Mas como este “grão” será percebido em uma cultura de mediações tecnológicas?

O microfone, conforme já sublinhamos aqui neste capítulo, teve importância central para o desenvolvimento de uma estética intimista do cantar que determina muito a produção da canção contemporânea. Ou seja, a voz “natural” passou a ser associada ao som límpido captado por microfones de alta qualidade, que também é processado com padrões e efeitos de *softwares* de mixagem e tratamento do som³⁸. Este tipo de recurso, sejam digitais ou eletrônicos, como os sintetizadores, começaram a ser “aplicados” como um efeito

³⁶ No caso de Drexler e Ramil, esta “sombra” remeteria especialmente a Caetano Veloso, conforme veremos adiante. Cabe comentar ainda que este processo ambivalente de imitação e criação na emissão da voz também se relaciona com as buscas estéticas híbridas dos cancionistas. Ora aderem a convenções preestabelecidas em tradições musicais ou tendências de mercado, ora investem na elaboração, geração, de outras soluções produtivas que representem sua personalidade de forma pretensamente genuína.

³⁷ “the very precise space (genre) of the encounter between a language and a voice” (BARTHES, 1977, p. 181).

deliberadamente preparado para distorcer a voz humana, como na *disco music* nos anos 1970, em que o efeito buscava emular um som robótico, futurista.

Os usos dos artefatos de tratamento e distorção da voz são parte importante da produção musical atual, tanto em gravações quanto em performances ao vivo. “As vozes que ouvimos nas canções são construídas em estúdios de gravação, moldadas por volumes, texturas, corretores, ou seja, dispositivos que as alteram ou tentam emular o que seria uma voz 'correta' ou 'original'.” (SOARES, 2014, p. 24). As formas com que o produtor “trata” aquela voz, segundo Soares, são uma “tentativa de construir um sentido para o texto musical, integrá-lo a um sistema classificatório, a um gênero musical, deliberadamente 'moldar' este texto sonoro” (2014, p. 25).

Assim, Thiago Soares levanta alguns questionamentos, quando na cultura musical contemporânea o “grão” passa a ser chamado de “pixel da voz”:

Debater o pixel da voz significa discutir o sistema de produção musical que tenta enxergar a convivência de variadas experiências vocais na cultura contemporânea: desde a ideia idílica dos trovadores, cantadores populares, que se apresentam nas feiras livres, não usam microfones, cantam a plenos pulmões; passando pelas apresentações ao vivo, com dispositivos elétricos, microfones, instrumentos musicais, nos shows de rock, de música pop, etc; chegando às experiências nos estúdios musicais, nos computadores caseiros, nos programas baixados na internet que “mixam” vozes, nos aplicativos baixados em celulares que “brincam” com a digitalização das vozes (2014, p. 26).

Se estas variedades de experiências vocais convivem na cultura contemporânea, um exemplo é a produção dos cancionistas que estudamos nesta pesquisa, os quais são tributários da supracitada tradição oral dos trovadores, mas que com as tecnologias de gravação e amplificação do som, deixaram de cantar a plenos pulmões.

Neste contexto de experimentos, simulações e variações de parâmetros previamente previstos, Soares afirma que a voz passa a ser metonímia de um corpo, e ao mesmo tempo metamorfose dele: “na medida em que ela não mais se refere apenas àquela boca cantante, mas a um processo que leva em consideração o corpo em lógicas dispersivas, autônomas, não-previstas – apresentando-se numa espécie de ideal de autonomia do resultado final com o corpo-origem” (2014, p. 26). O autor refere-se às metamorfoses que ocorrem na ampla utilização de sobreposições, bricolagens e sintetizações de vozes, como na música pop.

38 Analisando a voz com efeitos digitais, amplamente utilizada em gravações na música pop atual, Thiago Soares (2014) lembra que os processos de digitalização da voz foram possíveis graças a artefatos de captação de áudio de natureza elétrica. Entre eles, destaca três: os microfones, os sintetizadores e o *software* Autotune.

Estes parâmetros de gravação da voz podem ajudar a definir a produção de canção em nossa pesquisa. Nesse caso, *a priori*, os recursos digitais seriam utilizados com parcimônia, visando apenas a naturalidade da matriz vocal, diferenciando-se estética e materialmente de outras expressões atuais? Esta é uma questão que fica para a análise. Na cultura pop, Soares identifica vozes que “podem não ser as vozes dos artistas que as cantaram, mas sim, simulações construídas em estúdio, geradas dentro de parâmetros consagrados pela indústria fonográfica e do audiovisual e cujos cantores passam a apenas 'dublar' as 'suas' vozes” (2014, p. 26). Esta constatação leva a uma relação tensa de valores dentro da cultura da música e toda uma gama de discursos ligados a noções de autenticidade. Pois os artistas que não dublam seriam os “verdadeiros artistas da música” e não “invenção de gravadoras”, conforme o autor nota nos argumentos largamente disseminados pela crítica.

Esse espectro de autenticidade pautará muitos momentos da *produção* dos cancionistas contemporâneos. Para analisá-la, poderemos procurar localizar esse recurso de uma *materialidade* “natural” e “intimista” da voz nas performances, como fator de reforço de uma pretensa dimensão de contato mais imediato, sem intermediários da indústria cultural que se materializam nos efeitos digitais sobrepostos à performance vocal. Além disto, para analisar a autenticidade, lançaremos mão dos debates em torno dos conceitos de canção popular e massiva, conforme o próximo tópico, e, a seguir, quando abordaremos juízos de valor e gênero musical.

2.2 A canção popular e massiva

Y a donde van las canciones
Que soltamos en el viento?
Llevando a que corazones
Quien sabe que sentimientos
Quien tenga un verso que dar
Que abra la mano y lo entregue
Que a la flor de la poesía
No hay melancolía
Que no la riegue
(*Abracadabras*, Jorge Drexler, 2017)

Alguns autores utilizam o termo música popular para designar aquela mediada eletronicamente, que chega aos ouvintes por meio de gravações em áudio e vídeo, ou via internet, ou por performance em filme, televisão ou ao vivo de forma amplificada (HESMONDHALGH, NEGUS, 2002, p. 2). Neste sentido, o popular significa amplamente experienciado e/ou apreciado. Mas se trata de uma categoria instável, contestável e mutante, podendo ser distinta e oposta entre popular e tradicional ou entre popular e séria, por exemplo, tomando a teoria de Adorno (1994)³⁹. Por esta razão, no contexto inglês, os estudos de música popular acabaram diferenciando-se da musicologia e da etnomusicologia, constituindo-se um novo campo de pesquisa, muitas vezes ligado aos estudos culturais e à comunicação. Já na América Latina, os folclores e a ideia de nacionalidade serão importantes para a definição do que é o popular. Uma referência influente é a noção de *mesomúsica*, do musicólogo argentino Carlos Vega, que abordaremos a seguir.

Para os estudos culturais ingleses, em termos de gênero musical, o rock é o que representa a *popular music* (música popular). Já nos estudos brasileiros e franceses há uma diferença entre o que se chama de música popular (mais ligada ao *folk*) e a música pop (mais midiática). No caso dos cantores-compositores brasileiros, o gênero mais acionado é o da Música Popular Brasileira (MPB), que de acordo com Jeder Janotti Jr. “inclui uma música essencialmente midiática e urbana que teria se apropriado de alguns elementos da chamada música popular” (2008, p. 205). Desta forma, os rótulos podem esconder a tensão entre os aspectos mercadológicos e criativos, pois “mesmo as expressões culturais ditas populares, de

³⁹ No texto *Sobre música popular* que escreveu em 1941, Theodor W. Adorno diferencia duas esferas: a música séria e a música popular. Nesta última (que inclui canções e o jazz), toda a estrutura “é estandardizada, mesmo quando se busca desviar-se disso” (1994, p. 116). Tal estrutura prevê reiteração das partes e do refrão, a fim de que cada detalhe seja substituível, pois serve a uma função apenas, como a engrenagem de uma máquina. Ao contrário, a música séria (que se resume ao gênero erudito, ou de concerto) é composta de partes dependentes do contexto. Cada detalhe contém o todo e a totalidade é que dá sentido. Assim, há menos padronização e estandardização.

alguma forma, mantém inter-relações com a cultura midiática” (JANOTTI JR, 2008, p. 206). A partir disto, MPB, por exemplo, pode designar tanto composições urbanas que utilizam raízes brasileiras, quanto manifestações estritamente regionais. Principalmente no primeiro caso, caracterizado por processos híbridos⁴⁰, entre modernidade⁴¹ e tradição, conforme a produção dos artistas aqui estudados. Vitor Ramil, por exemplo, não se filia a um regionalismo na mesma linha institucionalizada e apoiada por setores conservadores da sociedade sul-riograndense, conforme o Nativismo⁴². Mas procura uma versão alternativa de manifestação regional, calcada na urbanidade, com referências de tradições rurais.

Seguindo a reflexão que Janotti Jr. (2008) propõe, o pop significa também o processo que utiliza formatos já testados que obtiveram sucesso, por meio de estratégias de visibilidade, produção e circulação de grandes gravadoras. Mas esta repetição não exclui as misturas, tanto as já testadas quanto novas. Essa ambivalência entre a reprodução dos formatos já testados e a inovação, no caso do rock, pode ser apontada como uma contradição. Conforme Simon Frith aponta (apud HESMONDHALGH; NEGUS, 2002, p. 6), o rock é contraditório por ser música produzida massivamente que carrega a crítica dos próprios meios de produção, ou por ser música de consumo massivo que busca construir uma audiência “autêntica”. Questões como essa ajudariam a resgatar a música popular de ser relegada, de ser tratada na academia como desimportante ou trivial. Assim, pode-se sintetizar que os estudos de música popular tratam das relações entre significado musical, poder social e valor cultural, com atenção às mediações, complexidades e ambivalências.

Outra noção corrente é o de *música popular massiva*, que serve de alternativa aos termos que definem gêneros consagrados, pois abarca as diferentes formas de expressões musicais atuais. Presume o protagonismo das mídias na configuração da *escuta* musical na contemporaneidade. Quem desenvolve esta noção é Janotti Jr. (2008), que afirma: “nunca se ouviu tanta música como hoje” (devido à proliferação de aparelhos de reprodução sonora de alta qualidade e à reestruturação no mercado da música). De acordo com o autor: “a ideia de

40 A pesquisadora Deborah Pacini Hernandez (2010) parte da ideia de hibridismo para falar da mistura entre dois ou mais elementos distintos que produzem objetos ou pessoas que estão entre ou fora do lugar. Esse processo às vezes é tido como perigoso, inferior ou contaminado, fonte de tensões e ansiedades. No entanto, Hernandez entende que: “o hibridismo, seja racial, étnico, cultural ou uma combinação destes, é uma das características marcantes da experiência latina” (2010, p. IX-X).

41 O tema da modernidade será tratado no capítulo 4.

42 A música nativista é aquela produzida nos festivais promovidos a partir dos anos 1970 no Rio Grande do Sul. Segundo Nilda Jacks, “o movimento Nativista (um dos contribuintes na edificação da cultura dita gaúcha) abriu espaço para as manifestações de cunho regional no interior da indústria cultural, criando um mercado próspero para este segmento” (1998, p. 66).

música popular massiva está ligada às expressões musicais surgidas no século XX e que se valeram do aparato midiático contemporâneo” (JANOTTI JR, 2006, p. 34).

A questão também é pensada por Heloísa Valente (2003, p. 57), para quem a chamada canção das mídias “se refere àquilo que se convencionou designar pela expressão canção popular ou canção popular urbana”, considerando que a exposição midiática seria indicador de popularidade. Para a pesquisadora, as formas de mediatização técnica do som, ao longo dos anos, “abalaram irrevogavelmente tanto a natureza, quanto a produção e difusão do som, uma vez que possibilitaram, pela primeira vez na história, que este se libertasse do espaço e do tempo” (VALENTE, 2003, p. 62). A canção das mídias seria controlada por aparelhos ideológicos, tecnológicos e mercadológicos que ditam pré-requisitos determinados pelos parâmetros da estética de gravação em estúdio. Entre eles estão por exemplo a saliência dos sons graves no conjunto e predileção por bateria eletrônica, que ofereceriam um resultado de “melhor qualidade”. Outra característica salientada por Valente (2003, p. 84) na canção das mídias está na cristalização da voz por meio de técnicas vocais e de uso do microfone.

Sobre a aliança entre música e tecnologia, François Delalande (2007, p. 54-55) frisa a utilização de instrumentos de gravação de fonogramas não só para a conservação e a transmissão de música sob a forma sonora, mas também para novas formas de composição sobre o suporte. As consequências principais deste tipo de invenção serão duas. A primeira é a música eletroacústica e eletrônica, que prescinde do intérprete e da partitura. A outra é a emergência de uma *escuta* contemporânea, baseada na alta-fidelidade, na qual o timbre será um importante elemento de qualificação estética e marcará a produção e distinção de gêneros musicais. Esse segundo ponto nos interessa mais para a definição da canção contemporânea. Delalande (2007, p. 56) escreve sobre as diferenças acarretadas com as transições da cultura oral para a da escritura e depois para a dos artefatos de gravação e transmissão do som. No processo de criação, a canção que era simples, padronizada e repetitiva, passa a sofrer influência da complexificação das harmonias e contrapontos da composição escrita em partitura, e depois, com artefatos tecnológicos, a influência das inúmeras possibilidades abertas pela pesquisa de sonoridades e timbres.

Estas transformações no encontro entre cultura popular e artefatos midiáticos levam a canção além da referência inicial da “capacidade humana de transformar uma série de conteúdos culturais em peças que configuram letra e melodia” (JANOTTI JR, 2006, p. 35). Uma das principais características da canção popular massiva seria “a interação tensiva entre a criação e sua configuração como produto midiático” (JANOTTI JR, 2006, p. 37).

As músicas midiaticizadas também são compreendidas pelo conceito de *mesomúsica*, postulado por Carlos Vega ([1966] 1997), pesquisador que influenciou diversos estudos na América Latina, principalmente no Uruguai (BORDOLLI, 2010; JUÁREZ, 2014). Em resumo, a *mesomúsica* difere-se das ideias de *superior*, culta, clássica, moderna, atual ou nova, concepções concernentes a músicas conceituais, tecnicamente avançadas e que aludem a grupos sociais de elite. Também não se refere ao campo oposto a esse, a dita *música popular*, quando relacionada a classes sociais médias, e também com grupos rurais ou folclóricos (outra ideia de classificação dentro deste espectro é o da *música ligeira*: criações breves, amenas, alegres, sentimentais). Já a *mesomúsica* é aquela produzida entre grupos urbanos e rurais, mas não é folclórica nem culta.

A mesomúsica é o conjunto de criações funcionalmente dedicadas ao entretenimento (melodias com ou sem texto), à dança de salão, a shows, a cerimônias, atos, aulas, jogos, etc., adotados ou aceitos pelos ouvintes das nações culturalmente modernas. Nos últimos séculos, o aperfeiçoamento das comunicações favoreceu a difusão da mesomúsica de tal forma que hoje apenas os aborígenes mais ou menos primitivos e os grupos nacionalizados que ainda não completaram sua entrada nas comunidades modernizadas estão isentos de sua influência (VEGA, 1997, p. 78)⁴³.

Assim, de acordo com o musicólogo argentino, embora tenha surgido antes das tecnologias de gravação e reprodução sonora, a *mesomúsica* foi integrada à produção e circulação por meio de artefatos modernos. Diferenciando-se de estilos tidos como popularescos e, por outro lado, também dos reconhecidos como cultos, este tipo de produção se encontra no intermeio dos juízos de valor sobre qualidade musical.

43 “La mesomúsica es el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etcétera, adoptadas o aceptadas por los oyentes de las naciones culturalmente modernas. Durante los últimos siglos el mejoramiento de las comunicaciones ha favorecido la dispersión de la mesomúsica de tal manera, que hoy sólo se exceptúan de su influjo los aborígenes más o menos primitivos y los grupos nacionalizados que aun no han completado su ingreso a las comunidades modernizadas” (VEGA, 1997, p. 78).

2.3 Juízos de valor e gênero musical

Esse rádio doido de olhos valvulados
Esse livro aberto como uma sangria
Esse poema novo sem papel
O papel que cabe aos meus sapatos rotos
(Vitor Ramil, *Livro aberto*, 2007)

O musicólogo mexicano Rubén López Cano (2011) lembra que todas as sociedades valoram seus objetos musicais em torno de cânones mais ou menos consensuais, que servem de régua de medida da qualidade musical. A produção do juízo estético se dá tanto por parte dos próprios músicos quanto por parte do público e de autoridades culturais, que podem vir a emitir “sanções de adequação”, que indicarão rechaço ou aprovação das práticas musicais. “O índice de vendas de discos pode ser entendido tanto como eficácia comercial como sanção estética pelo público” (LÓPEZ CANO, 2011, p. 219)⁴⁴. Assim, não há música que não suscite uma reação avaliadora, nem que seja uma emissão de juízo primário: gostei ou não gostei. Mas é preciso entender que os juízos fazem parte da dimensão ideológica da música, e se faz presente inclusive na pesquisa sobre ela. Portanto, o pesquisador deve gerir a questão conscientemente. No nosso caso, é importante ter consciência de alguns juízos que envolvem a definição de canção latino-americana aqui analisada. A tendência histórica na musicologia, de acordo com López Cano (2011, p. 228), foi de legitimar a produção de cantautores pelo comprometimento com causas sociais e/ou políticas, mais do que o estudo da *cumbia villera*, por exemplo.

Um exemplo eloquente está no livro de Martín E. Graziano (2011) sobre a atual geração de cancionistas do Rio da Prata. Por mais que fale de uma geração jovem de argentinos e uruguaios, Graziano inclui interlocuções com artistas mais velhos: “Uma geração de autores imediatamente anterior, que esboçou uma busca de muita afinidade, que foi materializada no que [Vitor] Ramil batizou de 'estética do frio' e os Drexler [Jorge e Daniel], mais informalmente, de 'templadismo'.” (2011, p. 16)⁴⁵. Em sua avaliação, esses artistas não estariam dispostos a seguir as tendências de nostalgia, nem do pulso adolescente, nem do mercado de rock. Assim, teriam vindo substituir os roqueiros que, a partir dos anos 80 começaram a se delinear como produto rentável, inclinando-se para um perfil mais hedonista

44 “El índice ventas de un disco puede entenderse tanto como efectividad comercial como sanción estética por parte del público” (LÓPEZ CANO, 2011, p. 219).

45 “una generación de autores inmediatamente anterior que esbozaba una búsqueda muy afín, materializada en aquello que [Vitor] Ramil bautizó la 'estética del frío' y los Drexler [Jorge e Daniel], más informalmente, el 'templadismo'.” (GRAZIANO, 2011, p. 16).

e dançável, criando um *star system* próprio. Ou seja, aquela cultura rock que pretendia ser uma ruptura virulenta com o passado, teria se fechado em si mesma e em seu próprio clichê. Na opinião de Graziano, o impulso alternativo e a capacidade de transformação, a “arte verdadeira”, que “não é essencialmente um produto”, foi relegada pelos roqueiros platinos e tomada para si por uma nova cena em formação, composta essencialmente por cancionistas.

O que nos chama atenção são as valorações do escritor Martín E. Graziano, quando compara a cena atual de cancionistas ao rock. Pois, para ele, “o *verdadero artista*, o indomável poeta, luta contra essas teias de aranha porque, se ele se deixa encurralar, morre” (GRAZIANO, 2011, p.11, grifo nosso)⁴⁶. Assim, o rock, em decadência, teria deixado de ser uma “forma de vida” para se transformar em um “mini-empresamento burguês”. Ainda sim, ressalva que há “boa música” em nome do rock. Por consequência de sua argumentação, Graziano saúda o fato de que para os cancionistas o rock não seria o centro do universo musical. Assim, fugiriam às armadilhas de mercado nas quais o gênero teria caído. Para eles, a solução teria sido mesclar a cultura dos folclores latino-americanos, a *chanson*, a MPB, o jazz, entre outras referências. Com isso, “essa geração de artistas parecia estar dando um salto evolutivo” (GRAZIANO, 2011, p. 20)⁴⁷.

Tal contexto musical rio-platense demonstra, conforme já vimos, uma tensão na produção da canção, entre a configuração como produto midiático e a criação artística. Ademais, o entendimento valorativo de Graziano qualifica a canção contemporânea da região como “arte verdadeira”, “boa música”, dentro de julgamentos estéticos ligados a ideias de arte canônica e resistência cultural, separada e oposta ao campo do entretenimento e do mercado. No entanto, este julgamento não pode ser entendido sem a devida crítica. Assim, faz-se necessária uma seção de dissertação sobre juízos de valor na música (conjugando estética e estudos culturais), o que irá auxiliar na melhor definição do tipo de canção latino-americana com a qual estamos trabalhando na pesquisa.

Esta reflexão leva à abordagem do campo da estética nos estudos culturais que o pesquisador brasileiro João Freire Filho (2009) recupera. Elencando diversos entendimentos de arte ao longo da história, passando por noções ligadas à utilidade prática desta na vida cotidiana, depois separada como um campo autônomo, chega à emergência de uma indústria de entretenimento. Neste último processo, criou-se uma oposição entre uma cultura popular,

46 “El verdadero artista, el poeta indómito, lucha contra esas telarañas porque, si se deja atrapar, muere” (GRAZIANO, 2011, p. 11).

47 “esta generación de artistas parecía estar dando un salto evolutivo” (GRAZIANO, 2011, p. 20).

tida como mais leve, e outra mais culta, que se acreditava demandar um mínimo de reflexão, o que veio a gerar o conceito de “alta cultura”. No contexto da literatura francesa no século XIX, por exemplo, começou-se a acreditar que o mercado estaria maculando os elevados valores da arte. “De maneira muito sintomática, começava a ganhar corpo, entre os escritores, toda uma mitologia do poeta como vítima, uma criatura cujos dons superiores foram negligenciados ou aviltados” (FREIRE FILHO, 2009, p. 147). Este processo tem seus desdobramentos e influencia certamente alguns entendimentos sobre a música na contemporaneidade, conforme o exemplo supracitado (GRAZIANO, 2011). A partir dele, também podemos estabelecer quais juízos de valor são comumente associados à definição de canção aqui exposta. Afinal, suas produções diferem-se do que o mercado de música latina hegemonicamente produz, calcado em ritmos dançantes, sensualidade e performance corporal mais intensa e com menor apelo reflexivo letrado. Esta produção hegemônica, ligada a um *star system* global e à circulação no mercado estadunidense, constrói um estereótipo latino que pauta as expectativas de audiência nos meios de comunicação, conforme análise de Rosario Radakovich (2005, p. 17). Por outro lado, há outros tipos de produção musical fora da indústria fonográfica global, a exemplo da *cumbia villera*, que mesmo se enquadrando em um tipo latino-americano dançante e sensual, no Uruguai é “considerado pelas elites locais como música vulgar” (YÚDICE, 2011, p. 31).

Mas este tipo de discriminação valorativa não irá pautar nossa definição de canção. Não se pode retomar afirmações geradas na contingência de mudanças sociais, e que permeiam alguns juízos da atualidade, como o de que haveria “gênios transcendententes”, capazes de resistir em um meio refratário que reduz a arte à mercadoria. Na teoria da comunicação, este tipo de interpretação liga-se à formulação de indústria cultural, de Adorno e Horkheimer (2002). Por essa premissa, “toda cultura de massas em sistema de economia concentrada é idêntica”, e nela “os talentos pertencem à indústria muito antes que esta os apresente; ou não se adaptariam tão prontamente” (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 10).

Diferente, nossa abordagem teórico-metodológica parte do paradigma dos estudos culturais e de Raymond Williams. A ideia em torno de cultura que o inglês formula conjuga práticas significantes que ocorrem na vida cotidiana e desmistifica a presumida autoridade de toda uma tradição de crítica cultural que distinguia hierarquicamente a alta e a baixa cultura. Freire Filho ressalta que para conferir o status de “obra-prima” a um texto literário, por exemplo, envolve um intrincado processo social e político, e não um exercício de razão pura: “é preciso interrogar por que e por quem um texto foi (ou talvez ainda seja) considerado belo;

qual o conceito de belo operante numa cultura em determinado período e quais as formas culturais excluídas por tal definição” (2009, p. 149). Assim, a formação de um cânone corresponderia a uma articulação de poder localizada historicamente, e não a valores estéticos postulados como autoevidentes e universais. Neste sentido, atualmente os cancionistas latinos parecem gozar de maior prestígio junto à crítica musical do que expressões mais ligadas aos gêneros de música pop. Suas assumidas influências e identificações com artistas como Caetano Veloso cancelam isto⁴⁸.

Assim, não podemos buscar uma abordagem da arte como se fosse autônoma e alheia aos processos sociais e culturais. Isso não significa rechaçar completamente as considerações estéticas. Pois, “a iniciativa teórica de suspender o debate sobre 'qualidade', de arvorar uma indiferença ou neutralidade valorativa, pode consistir, em última análise, apenas numa evasão auto-enganadora” (FREIRE FILHO, 2009, p. 155). Tal condenação do julgamento valorativo ao ostracismo começa a ser revista nos estudos culturais. Freire Filho destaca que o entendimento de hierarquia como ordem de prioridades, por exemplo, é útil quando diferenciado de elitismo, em que há autoridade de uma minoria privilegiada. Segundo o pesquisador, debates sobre o que seria uma televisão de qualidade na Europa contribuíram bastante para o avanço desta questão, pois houve aproximação dos estudos culturais com políticas culturais. Sua conclusão é de que por maiores que sejam as dificuldades, é imperioso formular um quadro de referência sobre a “qualidade” dos artefatos midiáticos. A crítica acadêmica não pode se furtar de intervir de maneira profícua na discussão estética.

Jorge Cardoso Filho (2015) também nos ajuda a perceber a ligação da estética com a política como questão importante para a compreensão do tipo de canção que estamos estudando. Para ele, a experiência que se desenvolve com a música está impregnada não só de afetos, de formas de sentir e perceber o mundo, mas também de formas de julgar. Para compreender o modo como se estabelecem controvérsias em relação ao que é rock “de verdade”, em oposição ao que seria modismo, propõe uma perspectiva teórica sobre os usos sociais dos meios. Cardoso Filho trabalha com uma estratégia que considera simultaneamente o “convencionalizado (identificável no gênero cultural) e a singularidade (manifestado na experiência)” (2015, p. 76). Também entende que estas disputas valorativas estão relacionadas à construção de hegemonias, pela atuação de diferentes mediações sociais. No caso da canção

⁴⁸ De acordo com Felipe Trotta (2011, p. 117), a sigla MPB contempla esferas de alta legitimidade nas hierarquias da música brasileira, no contexto atual: “tem sido usada como categoria de classificação de um certo estilo musical praticado por artistas intelectualizados e não associados diretamente a nenhum gênero musical específico”.

latina contemporânea, a ênfase na reflexão em detrimento do romantismo, que seria uma marca hegemônica da música na região (conforme veremos a seguir), constitui-se também como uma valoração estético-política alternativa, ou emergente, nos termos de Williams⁴⁹. A partir dessa compreensão, entendemos que os gêneros musicais são práticas discursivas que atuam em relações de poder. A negação de pertencimento a algum gênero, por exemplo, ocorre como disputa de juízo de valor, no sentido de que a produção não é cooptada, mas representa rupturas artísticas e, portanto, originalidade.

Considerando disputas de valor, é relevante examinar um tipo de produção de canção na América Latina muito difundido no século XX baseado no romantismo e, por juízo de valor, relacionado ao brega. São boleros e baladas que tratam de emoções, principalmente o amor, mas que nem por isso deixam de revelar sentidos políticos e ainda contribuem na construção dos nacionalismos latino-americanos. De acordo com Simone Luci Pereira (2016, p. 26), “o melodrama apresenta-se como matriz cultural atuante em narrativas do cinema, da literatura e da canção, mais propriamente nas chamadas canções românticas”. Para a pesquisadora, o melodrama é uma forma de narrar e expressar que integra toda uma formação sentimental e ideológica latino-americana estandardizada, estreitamente ligada aos gostos e hábitos populares e culturas massivas. Neste contexto, não há um imperativo de autenticidade, mas possibilidades de ação e subversão do cotidiano, “na conflitiva, mestiça e negociada cultura popular urbana” (PEREIRA, 2016, p. 27). Diferente, nosso caso em tela tem a autenticidade como um dos fatores primordiais, além do conteúdo explicitamente reflexivo das letras.

Diversa da canção romântica, a canção de artistas como Drexler e Ramil tem por matrizes culturais o trovadorismo e a canção de protesto, conforme já descritas neste capítulo. Seguindo com a comparação, destacamos a visada metodológica de Simone Luci Pereira na sua definição da canção romântica, a partir da ênfase não só nos processos estéticos e de *regulação*, mas principalmente de performance e *escuta*:

Se é possível argumentar que as canções românticas não trazem nada além de alienação, evasão, questões da vida privada que reforçam ideologias patriarcais, de classe e da cultura hegemônica, é também possível perceber que as canções – seja na sua *performance* ou nas apropriações feitas pelos ouvintes – apresentam fissuras e

49 Na concepção de Raymond Williams (1992), as transformações na esfera da cultura são lentas e graduais, perceptíveis na experiência por meio de três categorias: dominante, residual e emergente. “O dominante se refere [...] ao campo do hegemônico [...] O residual é uma categoria que busca dar conta de elementos da experiência passada, mas que permanecem presentes [...] o emergente diz respeito aos elementos da experiência que resistem e (re)significam aspectos da prática cultural dominante” (apud CARDOSO FILHO, 2015, p. 74).

dissonâncias frente a estes discursos normativos, explicitando o poder performativo das identidades em sua articulação com as músicas (2016, p. 31).

Quando vemos que também há “fissuras e dissonâncias” frente às normas, em um gênero tido como hegemônico, temos a oportunidade de diminuir as possíveis valorações que nos fariam diferenciar por oposição a canção autoral da canção romântica. Devemos considerar a presença de ambas nas mídias e as mediações articuladas com escuta, identidade e performance. Deste ponto de vista epistemológico não são tão diferentes assim.

A canção romântica é classificada por Pereira como gênero musical latino-americano, mesmo que contenha diferenças nacionais e regionais, além de diversos tipos de apropriações pelos públicos, os quais contribuem para a sua configuração enquanto tal. Considerando a linguagem musical e o contexto, a autora afirma que o bolero nasceu em Cuba no final do século XIX e se desenvolveu por todo Caribe e América Latina no século XX, em processos híbridos que estreitavam as relações entre as culturas populares e das elites letradas. Um dos maiores expoentes do gênero, o mexicano Augustín Lara, fez o bolero ascender ao mundo do consumo massivo, do sucesso internacional, com uma versão romântica urbana, “que enfatizava a voz do cantor, seus prolongamentos vocais, o acompanhamento do piano e violinos, colocando o ritmo e a percussão em segundo plano” (PEREIRA, 2016, p. 37). Nas letras, a poética girava em torno do ambiente da noite e da boêmia. Como expressão da modernidade, o gênero distinguia-se do mundo rural, para além dos valores da família e da religião, evidenciando um estilo de vida urbano e individualista, expresso na intimidade e na forma liberal de viver os afetos. Assim, diverge também dos nacionalismos e dos populismos que pautaram as identificações no continente durante boa parte do século XX. Finalmente, o bolero transformou-se em “um gênero transnacional”, combinando o protagonismo da canção, o ritmo afro-caribenho, o acompanhamento do violão e a expressão íntima dos sentimentos privados, em uma expressão ao mesmo tempo lírica e dançante.

A partir desta definição de gênero romântico do bolero, podemos comparar e chegar a outras características compartilhadas ou diversas da canção de autor latino-americana que estamos tratando na tese. Os hibridismos e fluxos transnacionais são os mesmos, dado o evidente contexto tecnológico e o não compromisso com epistemologias de purificação⁵⁰. O

50 Com as transformações nas últimas décadas, que envolvem a tecnologia e as estruturas dos modos de circulação do som, na América Latina, houve a emergência de duas práticas contraditórias: uma de revalorização daquilo que historicamente tem sido considerado música tradicional, relacionada a identificações comunitárias baseadas no território (epistemologias de purificação), e outra de surgimento de novos gêneros de música popular, que se relacionam com as indústrias musicais e formas complexas de pertencimento (transculturalização) (GAUTIER, 2006, p. 804-805).

protagonismo da canção, enquanto formato, com acompanhamento do violão, é uma configuração que se repete também. Já as questões de ritmo e de apelo à dança não irão compor nossa definição, pois a ênfase é na lírica, que além de eventualmente expressar sentimentos privados, tem compromisso na reflexão da cultura e do tempo presente diante da coletividade histórica e política. Ou seja, mais do que expressar e interpelar à intimidade dos sentimentos, as letras da canção de autor relacionam-se com o social direta e objetivamente.

Percebe-se a partir desta comparação uma possível inversão característica. Enquanto a canção romântica expressa nas letras o íntimo, para uma *escuta* que envolve a dança e a coletividade; a canção de autor expressa nas letras questões sociais, para uma escuta individualizada. Também acrescentamos a esta escuta, conforme o modelo de Luiz Tatit (2002), o apelo à *passionalização* evidente no bolero, enquanto a canção de autor tende a equilibrar mais as modalizações com *tematizações* e *figurativizações*, que privilegiam a entoação para a plena compreensão da letra.

Para seguir comparando e começarmos a pensar os gêneros musicais em relação à canção latino-americana, vale relembrar a notícia do Grammy Latino, no qual Jorge Drexler venceu nas categorias de melhor álbum (*Salvavidas de Hielo*), melhor produção e canção do ano (*Telefonía*). O que chama atenção é que o uruguaio também foi indicado ao troféu de “melhor álbum de cantautor”, ao lado do mexicano El David Aguilar, da venezuelana Claudia Prieto e das porto-riquenhas Kany García e Raquel Sofía (LATIN GRAMMY, 2018). Enquanto isso, na mesma premiação, o brasileiro Vitor Ramil foi indicado a melhor álbum de MPB (*Campos Neutrais*), ao lado de nomes consagrados no gênero (Chico Buarque, Elza Soares, Edu Lobo, Dori Caymmi, Marcos Valle e João Bosco).

Para compreender a notícia, é importante frisar que a premiação do Grammy representa as estratégias das multinacionais da indústria fonográfica para o mercado latino-americano. A primeira edição ocorreu em 2001, como segmentação do famoso prêmio de repercussão internacional (HERNANDEZ, 2010, p. 155). Estas subdivisões de gênero em categorias talvez reflitam isto. Assim, do ponto de vista comercial, poderíamos entender que haveria na região uma tendência, ou um nicho de mercado destinado a cantautores. O interessante é que artistas de diversos países concorrem nesta categoria, menos os brasileiros, para os quais há um segmento específico, há muito tempo consagrado, o da MPB.

Para pensar estes rótulos do contexto midiático, é necessário observar como são criadas estas codificações. Jeder Janotti Jr. (2006, p. 38) acredita que “um dos campos privilegiados para a compreensão da produção de sentido das canções populares massivas é o

gênero musical”. Há segmentos musicais em que estas subdivisões são evidentes, como no rock. No entanto, neste nicho de cantores-compositores latino-americanos contemporâneos, rótulos como MPB ou cantatores, utilizados no Grammy, parecem incapazes de abarcar as configurações atuais. Além da premiação, não parece que os artistas, nem o público, tampouco a crítica especializada, articulem estas designações para situar, qualificar ou interpretar as novas produções. Portanto, em sua função primordial de reconhecimento numa comunidade cultural, a designação de gênero neste campo da canção latina não teria tanta preponderância nas mediações entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção, quanto se comparada ao rock, por exemplo. Ajudando a explicar esta questão, Jeder Janotti Jr. (2006, p. 39) observa que “o gênero musical é definido, assim, por elementos textuais, sociológicos e ideológicos; é uma espiral que vai dos aspectos ligados ao campo da produção, às estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos”. Desta forma, elementos sonoros como intensidade da voz, papel das letras e autoria, entre outros, ganham importâncias diferenciadas dependendo do gênero. Se formos enquadrar a canção latina contemporânea como um gênero musical, estes elementos citados teriam importância central, com suas qualidades específicas: voz mais próxima da fala e da produção de presença intimista, letras ricas em intertextualidades e comentários sobre o cotidiano e a autoria como razão central de uma produção individualizada, que conjuga composição e interpretação, apelando também à audição individual. Talvez os artistas concorrentes na categoria “cantautor” do Grammy latino se enquadrem nesta descrição. A maior parte dos concorrentes de MPB também, excluindo-se Elza Soares que é intérprete e não compõe.

[...] se de uma canção classificada como MPB espera-se que o vocal esteja mais alto que os outros instrumentos para que se possa apreciar a melodia e as palavras cantadas, para o rock, em geral, é mais importante um bom refrão e a mesma altura para todos os instrumentos, ou, dependendo, do gênero, a guitarra pode estar mais alta que os vocais (JANOTTI JR, 2006, p. 41).

Esta expectativa criada pelo gênero musical, também compreendida como estratégia de endereçamento, justifica as rotulações. O ritmo, a execução musical, e as configurações corporais e vocálicas, são aspectos que compõem a performance e se ligam a estratégias comunicacionais que possibilitam vínculos entre músicos e ouvintes. Para Janotti Jr. (2006, p. 43), estes aspectos são “fundamentais para a compreensão do que é considerada uma interpretação 'autêntica', 'cooptada', 'impessoal' ou 'verdadeira'; valorações fundamentais para

as estratégias de produtores, músicos e críticos no processo de endereçamento do produto musical ao seu público”.

Já na concepção de Felipe Trotta (2011) os gêneros musicais apresentam parâmetros próprios de avaliação estética que consolidam um universo de códigos valorativos compartilhados. Com isso, chama atenção para a possível separação exageradamente acentuada na análise dos gêneros musicais, que pode vir a esconder procedimentos gerais de construção de valor e até camuflar os pontos de contato entre os diversos gêneros. Isso leva-nos a evitar separar totalmente os gêneros da canção autoral e romântica, por exemplo. Trotta avalia que o universo musical não é tão cindido quanto pode parecer: “o alcance da divisão deste universo em gêneros é limitado por um intenso fluxo de elementos musicais e simbólicos entre os gêneros, configurando uma atmosfera na qual tais critérios de construção de valor são negociados” (2011, p. 124). Para exemplificar, o pesquisador cita o caso de Roberto Carlos, cantor e compositor ligado à MPB, mas que não goza de tanto prestígio da crítica por causa de sua ênfase no romantismo.

Outro fator para articular gêneros musicais e juízos de valor, considerado por Trotta (2011), está no desenvolvimento das tecnologias de gravação e reprodução de som, que teriam representado uma ampliação no grau de circulação da música pelo mundo e, ao mesmo tempo, a formação de novos modelos de escuta. Com o tempo, essa tecnologia passaria a agir de forma mais direta na construção das hierarquias de valor na música popular, por meio da busca por novas sonoridades, obtidas através de instrumentos elétricos e eletrônicos. Nestes processos, a tecnologia é associada à modernidade, à atualidade e à qualidade musical. A sonoridade eletrificada e amplificada também teria criado um universo sonoro jovem que tende ao excesso. “Som alto e distorcido que molda uma experiência musical fortemente energizada e cujo público potencial é formado por jovens, dotados naturalmente de altas doses de energia física” (TROTТА, 2011, p. 125). Desta forma, o pesquisador acredita que se desenvolveu um critério de valorização musical que propositadamente se afastou do referencial da música erudita, de fruição sublimada, para atingir um conjunto de símbolos mais corporificado e participativo. Assim, o padrão de experiência musical da neutralidade corporal, representada pela sala de concerto, passou a ceder o protagonismo para uma maioria de práticas musicais industrializadas que demandam diretamente algum tipo de canto e dança, o que na concepção de Trotta (2011, p. 126) instaura um “clima” do evento e fornece novos ingredientes para avaliação estética e musical.

Se os critérios de valoração e classificação de gêneros musicais incluem estas experiências corporais, além das sonoridades⁵¹, poderemos avançar na definição da canção latino-americana contemporânea como *configuração cultural* que indica a emergência de um gênero com características singulares e reconhecíveis. Pois o estilo de performance de voz e violão, interpelando a uma *escuta* concentrada, mais do que à dança, ganha preponderância na definição deste.

A noção de gênero musical vai além das sonoridades, abrangendo aspectos ideológicos, redes sociais, práticas comerciais e experiências. “Antes de funcionar como uma camisa de força ou uma etiqueta de gaveta, os gêneros musicais, tal como a cultura em sentido amplo, são locais de disputas, tensões e negociações que envolvem processos de comunicação dinâmicos” (JANOTTI JR, 2014, p. 7). Assim, a forma como se caracterizaria um suposto gênero de canção latina contemporânea partiria da valorização da matriz da canção, em torno da qual as performances ocorrem. O compositor atuando como cantor de suas criações, valorizando a letra com voz suave, e, assim, estabelecendo uma relação intimista com o ouvinte. Esta característica é tributária da MPB, da qual também herda os acordes de harmonias trabalhadas, com frequente ocorrência de sétimas e nonas, e acordes dissonantes e diminutos, o que não é tão recorrente na música pop⁵². A releitura de ritmos tradicionais, folclóricos e da música urbana latino-americana, como a milonga, o candombe e o tango, são outra marca importante da sonoridade, embora não levem necessariamente a uma pulsação dançante como nos contextos originários destas expressões culturais. A dinâmica no tocar as canções, que parte da intenção suave do violão dedilhado, funciona como acompanhamento da entoação da letra.

51 “Sonoridade é o resultado de combinações instrumentais (e eventualmente vocais) que, por sua recorrência em uma determinada prática musical, se transforma em um elemento identificador” (TROTТА, 2011, p. 63).

52 Felipe Trotta critica a distinção de produção e consumo surgida com a bossa nova e estendida à MPB, que confere a elas maior fonte de referência de qualidade da música popular brasileira, em detrimento de outros gêneros, como o samba. “A noção de ‘sofisticação’ musical, poética e o esmero nos cuidados técnicos dos discos de MPB (arranjos, gravação, mixagem, projeto gráfico, divulgação) colaboraram para sedimentar o estilo como núcleo do ‘bom gosto’ na música popular” (TROTТА, 2011, p. 132).

2.4 Cancionistas, cancioneros, cantautores, milongueiros e trovadores

A voz de um milongueiro não morre
Não vai embora em nuvem que passa
Sete cidades frias são sua morada
(Vitor Ramil, *Milonga em sete cidades*, 1997)

Seja qual for o substantivo que os designa, todos derivam de uma forma semelhante de expressão artística, mas possuem um histórico diverso. Entre cancionistas, cancioneros, cantautores, milongueiros ou trovadores, há autodenominações, conceitos acadêmicos e usos contextualizados. Na história da música latino-americana, por exemplo, há uma sequência das tradições europeias de trovadorismo, recontextualizadas na atualidade. “A característica relevante no trovador é a avocação de uma paternidade específica na criação da letra e da melodia da música. Ele é o compositor original do que mais tarde será o desenvolvimento da canção como gênero” (BARZUNA, 1993, p. 16)⁵³. Esse tipo de produção do cantor e compositor, que empunha o violão e circula pela “aldeia”, seguiu durante séculos como um dos modos importantes de expressão musical, cumprindo um papel decisivo nas configurações identitárias, principalmente no século XX, já com a diversificação das performances propiciada por artefatos midiáticos.

Guillermo Barzuna destaca o continente latino-americano como lugar de sincretismos, transculturações e mesclas de músicas vindas da Europa, da África e da própria América. Nele, a canção representaria “uma simbiose particular de elementos que conotam diversos níveis na busca por definir a identidade continental” (BARZUNA, 1993, p. 3)⁵⁴. Esta canção, de acordo com o autor, reconhece signos de nosso devenir histórico, resgata e dignifica a tradição popular com qualidade poética e melodias originais. Enquanto “recurso de opinar”, reflete sobre o cotidiano e o profundo da existência.

Pode-se destacar como maior expressão histórica no continente deste tipo de produção, a chamada *nueva canción*, conforme a descrição:

Elementos de jazz, rock e música progressiva acompanham o canto latino-americano desde os anos setenta. Enriquecimento de imagens, versilibrismo, incorporação das vanguardas poéticas, são acrescentados ao texto contemporâneo da canção. O resultado é um produto que aproveitou o melhor da tradição popular e dos elementos

53 “La característica relevante en el trovador es la asunción de una paternidad específica en la creación de la letra y de la melodía de la canción. Es el compositor originario de lo que será posteriormente el desarrollo de la canción como género” (BARZUNA, 1993, p. 16).

54 “una particular simbiosis de elementos que connotan diversos niveles en la búsqueda por definir la identidad continental” (BARZUNA, 1993, p. 3).

contemporâneos da criação literária e musical, para gerar um produto compatível com as exigências da arte atual (BARZUNA, 1993, p. 4)⁵⁵.

Com esta categoria de *nueva canción*, Barzuna acredita que se consolida um canto que expressa um sentir continental de uma maneira coerente e unitária. Discordamos do autor quando se refere à unidade e à coerência de um sentimento latino-americano, pois percebemos diversidade mesmo dentro de uma configuração típica. No entanto, sua assertiva leva-nos a perceber a configuração em escala continental de uma categoria de canção, produzida a partir de tradições diversas e de visões particulares. Barzuna também chega a outra conclusão com a qual discordamos, mas que nos leva a desenvolver uma definição consoante a nossos objetivos de pesquisa. Segundo o autor, a *nueva canción* é uma opção distinta de outras canções de consumo massivo, produzidas industrialmente, que buscam satisfazer demandas de mercado e não perseguem intenções artísticas. Em nossa opinião, a produção de uma canção “alternativa” latino-americana, embora guarde suas idiossincrasias, não pode ser compreendida distinta da cultura massiva, pois é produzida no mesmo contexto tecnológico-midiático, conforme abordamos na seção anterior.

Já para o pesquisador Pablo Vila (2014), abordando uma genealogia da canção latino-americana, a partir da vinculação com os contextos políticos, afirma que em meados do século XX, movimentos de oposição a regimes autoritários tiveram paralelamente a efervescência de canções militantes, a exemplo da *nueva canción chilena*, que apoiou estreitamente o governo revolucionário de Salvador Allende, eleito em 1970. Vila destaca o importante papel deste tipo de música na configuração emocional da época e reúne as expressões nacionais, em países como Chile, Argentina e Uruguai, em um movimento de canção militante (Militant song movement in Latin America). O termo militante, usado pelo autor, diferencia este movimento de outro, da canção de protesto, nome apropriado nos Estados Unidos para definir músicas que eram contra o racismo, os preconceitos e as guerras, dos anos 1930 aos anos 1960. A oposição que a canção de protesto incorporava era contra situações sociais negativas específicas. Já a canção militante, de acordo com Pablo Vila, geralmente não protestava contra algo específico, mas denunciava situações políticas e oferecia mensagens de esperança: “[...] 'militante' prefigura, sem determiná-lo ou limitá-lo, uma posição política comprometida. Uma

55 “Elementos de jazz, del rock y de la música progresiva acompañan el canto latinoamericano desde la década de los setenta. Enriquecimiento de imágenes, versolibrismo, incorporación de las vanguardias poéticas, se añaden al texto contemporáneo de la canción. Lo que resulta es un producto que ha tomado lo mejor de la tradición popular y los elementos contemporáneos de creación literaria y musical, para fundar un producto coherente con las exigencias del arte actual” (BARZUNA, 1993, p. 4).

posição política que não é necessariamente tradicional de esquerda” (VILA, 2014, p. 4)⁵⁶. Hoje muitos dos sucessos da canção militante latino-americana teriam sido incorporados ao cânone folclórico da região, embora possam ser emocionalmente valorizados na atualidade mais pela nostalgia de uma época de esperança e luta coletiva do que pela mensagem efetiva que contêm em suas letras.

Para além da primazia da questão política, na produção da *nueva canción*, há outro fator importante que caracterizava este gênero e que acabou repercutindo bastante na configuração atual da canção latino-americana que estamos pesquisando aqui. Trata-se da releitura de tradições musicais locais e nacionais. Mas de forma que sejam incorporadas a uma música que se pretende contemporânea:

O projeto artístico, em suas qualidades materiais e sonoras, foi construído com base na aspiração de criar um verdadeiro som latino-americano, uma expressão genuína do continente ao qual esses músicos pertenciam. Essa tentativa foi combinada com uma curiosidade por aprender e adotar a música dos países vizinhos (VILA, 2014, p. 10)⁵⁷.

Este é o eixo sobre o qual a *produção* contemporânea transita, visando a constante busca pela criação de uma expressão genuína local, articulada com as culturas com as quais se tem afinidade na região e, em adição ao que foi posto por Vila no trecho citado, também em diálogo com a cultura pop.

Já o termo cancionero, em espanhol *cancionero*, foi muito utilizado por pesquisadores do folclore latino-americano em meados do século XX, como Carlos Vega e Lauro Ayestarán. Para esses, o conceito tem enfoque diverso dos estudos de literatura, “que considera um *cancionero* um florilégio poético e/ou musical ou uma antologia correspondente à produção de um determinado território” (BORDOLLI, 2011, p. 44)⁵⁸. Mas mantêm o caráter classificatório. Para Vega, *cancionero* determina um conjunto de manifestações musicais que apresentam elementos comuns, como o sistema tonal, rítmico e de acompanhamento. Ayestarán utilizou o conceito para traçar um panorama das manifestações folclóricas uruguaias, desde danças de origem europeia ou africanas, até canções rurais. Ou seja, o termo

56 “[...] 'militant' prefigures, without determining or narrowing it, a committed political position. A political position that is not necessarily a traditional leftist one” (VILA, 2014, p. 4).

57 “the very artistic project, in its material and sound qualities, was erected on the aspiration of creating an actual Latin-American sound, a genuine expression of the continent to which these musicians belonged. This attempt was combined with a curiosity for learning and adopting music from neighboring countries” (VILA, 2014, p. 10).

58 “que considera un 'cancionero' a un florilegio poético y/o musical o una antología correspondiente a la producción de un determinado territorio” (BORDOLLI, 2011, p. 44).

cancioneiro neste caso é muito abrangente para que o usemos em nossa definição conceitual da canção latina contemporânea⁵⁹.

No entanto, vale a pena acompanhar a formação deste cancionário popular latino-americano, a partir da pesquisa de Guillermo Barzuna (1993, p. 6). Seu desenvolvimento histórico teria implicado em diversificação, dentro de dois grandes espectros culturais: os cantos de origem campesina e a canção urbana. As variações também acarretaram hierarquizações. Barzuna (1993, p. 8) escreve que no século XIX na Europa marcou-se uma diferenciação entre música culta, clássica e popular. Na América Latina, a hierarquia também estabeleceu-se, apesar do convívio, desde o período colonial, entre músicos “de rua” e de conservatórios.

A partir desta hierarquia estabelecida, quando falamos de canção, estamos falando do campo da música popular, a qual tem diversas tipologias, desde o âmbito tradicional, rural e anônimo, transmitida oralmente; até a canção de projeção folclórica, urbana, de autor, difundida midiaticamente. Barzuna reafirma o cancionário popular latino-americano como síntese cultural do continente, como busca pela afirmação da identidade e como concretização da ideia de mestiçagem entre elementos pré-colombianos e coloniais. A mistura de instrumentos e ritmos musicais teriam gerado uma profusão de expressões originais americanas, a exemplo da milonga, gênero sincrético da região platina com afluência africana, “cujas origens remontam à Idade Média europeia em parentesco estilístico” (BARZUNA, 1993, p. 27)⁶⁰. Vale assinalar que a milonga é um dos elos que aproximam as produções de Jorge Drexler e Vitor Ramil, enquanto matriz cultural comum, constantemente acionada na obra dos dois e que representa uma interface entre os platinos, uruguaios e sul-brasileiros⁶¹.

59 Por outro lado, no contexto dos festivais nativistas do Rio Grande do Sul, Álvaro Santi usa o termo para designar a formação de um cancionário nativista, ou “um cancionário gaúcho moderno, cujas vertentes encontram-se no cancionário tradicional, na moderna música popular brasileira e na *Poesía Gauchesca* platina” (2016, p. 217). No entanto, o autor não justifica o uso do termo cancionário teoricamente, apenas replica-o das tradições que lhe deram origem. Também já justificamos acima no texto a não filiação de Vitor Ramil ao nativismo, o que afasta sua produção deste fazer “cancioneiro”.

60 “cuyos orígenes se remontan a la Edad Media europea em parentesco estilístico” (BARZUNA, 1993, p. 27).

61 Definindo o estilo gaúcho na música brasileira, Tasso Bangel escreve que a milonga é comum ao Brasil, Uruguai e Argentina. Descende da habanera/lundu com traços fortes da influência negro/hispânica. “A característica marcante da milonga está no baixo ou bordões do violão, que soam como baixo obstinado em tonalidade menor” (BANGEL, 1989, p. 43). Bangel observa ainda que a milonga possui andamentos diversos: “É viva, quando dançada, e lenta, sonhadora [...] quando executada para ambientação de declamação (payada)”. O uruguaio Lauro Ayestarán irá complementar esta diversidade da milonga, incluindo ao lado das funções de baile e de acompanhamento da *payada*, a milonga como canção. Sua definição teria se dado no final do século XIX no folclore musical uruguaio. Ayestarán nota que a frase característica da milonga, “como toda a lírica popular uruguaia, é silábica – sílaba contra nota – não estendendo em nenhum caso a condição melismática de um floreio” (1967, p. 72).

A designação atual de milongueiro refere-se aos artistas que investem na forma milonga “como um recurso composicional ativo na canção contemporânea platense e rio-grandense” (SOSA, 2016, p. 31). Esta prática remete à formação de um sistema literário gauchesco no século XIX, tendo origem no componente trovadoresco ligado à cultura do *gaucho*, figura marginal típica da região do Prata. Para situar a produção atual de milonga, Marcos Miraballes Sosa (2016, p. 34) retoma a historicização da literatura gauchesca feita por Ángel Rama, que a divide em quatro ciclos: o da poesia primitiva conjugada no tempo presente, o da formalização e apropriação tradicional-folclórica, o da evocação como tema nacional e o da mitologização do assunto. Cabe destacar uma mudança significativa neste período, entre uma produção mais dedicada ao cotidiano, ao cantar o seu tempo, para chegar na celebração do passado, que irá marcar a consolidação do gênero no século seguinte, já com as transformações dos meios de comunicação e o mercado da música.

Mas o termo milongueiro no final do século XIX tinha cunho pejorativo, pois se referia a práticas menos autênticas, ou ligadas à modernidade e à urbanidade, diferentes das origens da milonga. Para compreender este desmerecimento, Sosa cita as três funções da milonga de acordo com o musicólogo Lauro Ayestarán: dança (baile), *payada* (duelo poético improvisado) e canção. Aos *payadores* caberia uma representação da voz coletiva pela nacionalidade, enquanto os versos do milongueiro, como voz individual, passaram a abarcar mais os temas mundanos, como a conquista de uma mulher.

Chegando à contemporaneidade, com as tecnologias de gravação e a emergência de um mercado de música popular, as funções outras da milonga ficaram em segundo plano, pois a milonga-canção enquadrava-se mais na configuração de um gênero para produção de discos em série, conforme a ideia de primeira triagem de Luiz Tatit (apud SOSA, 2016, p. 50): “os gêneros associados à dança [...], aos ritos religiosos [...], às procissões, aos desfiles ou à luta [...] pouco tinham a oferecer à nova técnica, uma vez que sua sonoridade dependia diretamente da expressão do corpo e da elaboração cênica”. No caso do Rio Grande do Sul, a realização de festivais nativistas e o rádio iriam consolidar uma linha de milongueiros integrados aos mundos platino e brasileiro, proporcionando uma concepção mais ampla sobre o tipo social gaúcho, de missioneiros como Noel Guarany a cidadãos como Vitor Ramil.

Barzuna (1993, p. 29) lembra que a música tradicional, folclórica, do continente foi formada em processos de sincretismo com a cultura europeia. Por isso, guarda similitudes com a estética de textos legitimados como literários. Formalmente, as estrofes mais incorporadas e recriadas na América Latina foram as décimas e as coplas. Como exemplo de

adaptação das coplas ao cancionero contemporâneo, Barzuna cita *Payador Perseguido*, de Athermalpa Yupanqui. Já na apropriação das décimas no século XX, o autor destaca o conteúdo político, a exemplo do cubano Silvio Rodríguez e da chilena Violeta Parra: “A possibilidade de interpretar eventos no momento em que acontecem e o fato de cantar opinando, próprio da tradição *decimista*, configuram esse signo crítico da décima” (BARZUNA, 1993, p. 36)⁶². Gêneros como o bolero, o tango e a milonga são tributários destas variações textuais.

Jorge Drexler compôs pela primeira vez em décimas, a partir de um desafio do compositor espanhol Joaquín Sabina. O resultado foi a canção *Milonga del moro judío*, sobre a qual o uruguaio fez uma reflexão em 2017 em uma palestra, revelando seu processo criativo e a motivação para compor. Os versos do refrão, foram ditados por Sabina: “Yo soy un moro judío que vive con los cristianos/ no sé que dios es el mio/ ni cuales son mis hermanos”. As estrofes decimistas foram inspiradas no conflito Israel/Palestina e na família multicultural dos Drexler. Já a melodia, partiu da milonga, gênero que o compositor acreditava naquele momento ser muito representativo de seu lugar de origem. Então indagou o seguinte: “eu vinha estudando a história da décima, e depois de ver que todo mundo reivindica a décima como própria, todo mundo crê que a inventou, me perguntei: o que significa dizer que a milonga é uruguaia?” (TED, 2017). Para complementar seu argumento, Drexler explicou o padrão rítmico da milonga, 3-3-2, sua origem africana e suas viagens e incorporações ao redor do mundo, passando pelos persas, pelos ciganos, pelos imigrantes judeus nos Estados Unidos e chegando ao novo tango de Astor Piazzolla na Argentina.

As coisas só são puras se alguém as vê de longe. É muito importante conhecer nossas raízes, saber de onde viemos, conhecer nossa história. Mas ao mesmo tempo, tão importante quanto saber de onde somos é entender que todos, no fundo, *somos de nenhum lugar totalmente, e de todos os lugares um pouco* (TED, 2017, grifo nosso).

O último trecho grifado acabou tornando-se o refrão da música *Movimiento*, que abre seu disco mais recente (*Salvavidas de Hielo*, 2017).

Escrevendo sobre os principais discos da história da música uruguaia, o jornalista Andrés Torrón inclui Jorge Drexler como um dos artistas que seguiu o caminho aberto por Daniel Viglietti na canção latino-americana a partir dos anos 1960: “foi pioneiro na tradição uruguaia do cantautor e influenciou vários artistas uruguaioes que fizeram do formato voz e

62 “La posibilidad de interpretar los acontecimientos en el momento de sucederse y el hecho de cantar opinando, propio de la tradición decimista, concretan este signo crítico de la décima” (BARZUNA, 1993, p. 36).

violão uma marca nacional” (2014, p. 28)⁶³. Mas esta tradição diferia-se do modelo de cantor de protesto que usava o violão como “um meio para difundir sua verdade”. No caso de Viglietti, o instrumento ganhou um lugar privilegiado, baseando os arranjos em sua formação erudita e em formas folclóricas. Esta definição derivada do cantautor uruguaio vai ao encontro do estilo de produção dos artistas que estamos pesquisando. No entanto, Drexler autodenomina-se como um cancionista:

O que me interessa é a canção em geral. Para mim, o gênero é a canção. Quando me perguntam se eu sou um cantor, eu digo não, que eu sou um cancionista. Porque a definição de cantautor já implica um gênero, a canção de autor supostamente tem certas temáticas, algumas determinadas estruturas musicais e com muito peso nas letras. Isso para mim restringe meu campo de ação. Eu gosto de trabalhar de maneira acústica ou elétrica. Gosto de falar sobre coisas sociais, mas falar sobre outros tópicos, sobre biologia, se eu quiser, e também a orquestração pode às vezes ser muito aberta ou muito fechada. Eu sempre prefiro nas definições ser o mais geral possível. *Eu sou um cancionista* que realmente não quer nada mais do que fazer canções (apud RADIÓNICA, 2014, grifo nosso)⁶⁴.

Já Vitor Ramil não costuma se filiar aos termos cancionista, cancionista ou cantautor. No vídeo de apresentação da campanha de financiamento coletivo que proporcionou a gravação de seu mais recente trabalho, apresentou-se como “cantor e compositor brasileiro” (TRAGA SEU SHOW, 2017). Para situarmos sua performance diante destas noções, recorreremos ao ensaio *A estética do frio*, no qual o músico disserta sobre a milonga como importante expressão musical e poética que configura a busca de sua estética particular:

A milonga, que estivera sempre no fundo das minhas escolhas como uma *voz íntima*, à espreita, agora se fazia ouvir mais claramente. Eu a percebia como uma *forma musical simples e concisa a serviço do pensamento e das palavras* – o vocábulo milonga é de origem africana, plural de mulonga, que significa “palavra”. Existe a milonga para dançar, alegre, em tom maior, apropriada ao som forte do acordeom. Mas eu estava pensando na milonga pampeana ou campeira, ou ainda *milonga-canção*, como for, quase sempre em tom menor; simples e monótona, segundo a definição de um dicionário; lenta, repetitiva, emocional; afeita à melancolia, à densidade, à reflexão; apropriada tanto aos vãos épicos como aos líricos, tanto à tensão como à suavidade, e cuja *espinha dorsal são o violão e a voz* (RAMIL, 2004, p. 22, grifos nossos).

63 “ha sido una figura pionera en la tradición uruguaya del cantautor y que influyó en varios artistas uruguayos que hicieron del formato voz y guitarra una marca nacional” (TORRÓN, 2014, p. 28).

64 “A mi me interesa la canción en general, para mi el género es la canción, cuando me preguntan que si soy cantautor digo que no, que soy cancionista, porque la definición de cantautor implica ya un género, la canción de autor se supone que tiene unas determinadas temáticas, unas determinadas estructuras musicales y con mucho peso en las letras, eso para mi restringe mi campo de acción. A mi me gusta trabajar de manera acústico o eléctrica, a mi me gusta hablar de cosas sociales pero hablar de otros temas, de biología si quiero, y además la orquestación a veces puede ser muy abierta o muy cerrada, yo siempre prefiero en las definiciones ser lo más general posible. Yo soy un cancionista que en realidad no quiere nada más que el hecho de hacer canciones” (DREXLER apud RADIÓNICA, 2014).

Mesmo advertindo que a *estética do frio* não se resume à forma da milonga, esta definição de sua forma particular de recriá-la estende-se à totalidade da produção de Vitor Ramil, mesmo quando utiliza outros ritmos e referências culturais para a canção. E a noção de cancionista, assim como no caso de Drexler, será a mais aproximada de sua performance, conforme a tradição da canção brasileira e o conceito de Luiz Tatit (2002). Percebe-se esta filiação quando Ramil afirma: “O canto suave, recorrendo provocativamente às inflexões sutis da bossa-nova, quer trazer à milonga, comumente interpretada com voz empostada e forte, a mesma naturalidade com que se canta qualquer canção, como a querer dizer que não se trata de objeto de culto (2004, p. 26).

Uma das referências nos estudos da canção brasileira é Luiz Tatit, para quem “cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial” (2002, p. 9). De acordo com o pesquisador, os compositores brasileiros nas décadas de 1970 e 1980 transformaram-se naturalmente em cantores: “Afinal a voz que fala é a voz que canta” (2002, p. 13).

Luiz Tatit (2002) destaca a maneira de dizer dos cancionistas, a entoação. Para isso, distingue três gestualidades principais. Na *figurativização*, a “naturalidade” programada da melodia, estabelece uma coloquialidade no texto e cria figuras enunciativas que se repetem. As duas outras revelam a tensividade crucial entre continuidade e segmentação de consoantes e vogais no canto. O processo de *passionalização* designa a da linearidade contínua da melodia, em que a sustentação de notas e vogais imprimem uma tensividade em favor da paixão e do ser (canto musicado). Já a *tematização* refere-se a uma linearidade articulada do texto, há uma “progressão melódica mais veloz e segmentada pelos ataques insistentes das consoantes” (TATIT, 2002, p. 10). Trata-se de um canto falado que modaliza a canção pelo fazer, pela ação. Neste tipo de análise, importam a letra e a dicção. Conforme Tatit (2002, p. 15), uma entoação coerente com a letra produz um efeito de *figurativização* e uma comunicação “mais eficaz”, considerando que a voz que fala interessa-se pelo que é dito, enquanto a voz que canta, pela maneira de dizer.

Creio que a naturalidade aloja-se na porção entoativa da melodia, naquela que se adere com perfeição aos pontos de acentuação do texto. A impressão de que a linha melódica poderia ser uma inflexão entoativa da linguagem verbal cria um sentimento de verdade enunciativa, facilmente revertido em aumento de confiança do ouvinte no cancionista (TATIT, 2002, p. 20).

O equilíbrio de *figurativização* em uma canção, entre o passional e o temático, tem como parâmetro, ou modelo, o que Tatit chama de *arquicanção*. Ao analisarmos uma canção, o número de soluções diferentes adotadas pelo autor revelará o seu nível de originalidade. Para Tatit (2002, p. 16), o canto musicado remete a um corpo “imortalizado em sua extensão timbrística”, nas durações melódicas. Já o canto falado é um corpo vivo, um gesto oral corriqueiro, mais próximo da imperfeição humana. Este último provoca uma identificação mais imediata do ouvinte, enquanto aquele outro evoca um efeito de encanto.

O método de Tatit permite identificarmos a sedimentação de uma canção brasileira, bem como definirmos o que seja um cancionista. A partir da discussão recém-apresentada, adotaremos o termo *cancionista* para designar tanto Vítor Ramil, quanto Jorge Drexler. Já a metodologia de análise de suas performances será desenvolvida no próximo capítulo.

3. CIRCUITO DA COMUNICAÇÃO

Esto que canto ahora, continuará
Derivando latente en el éter, eternamente
Inerte, así, a la espera de aquel oyente
Que despierte a su eco de siglos de bella durmiente.
(Jorge Drexler, *Eco*, 2004)

Na definição de canção que acabamos de desenvolver no capítulo anterior apareceram tópicos importantes que devem ser considerados no campo da análise. São eles: a performance e a presença, enquanto *produção* e *escuta*, os gêneros musicais, enquanto *regulação*, e a voz, enquanto *materialidade*. Além deles, os processos híbridos, que vamos abordar em profundidade no próximo capítulo. Reunindo estes elementos, podemos formular um protocolo analítico, baseado nos circuitos da cultura, referencial de abordagem dos estudos culturais, que envolve um modelo abstrato constituído de instâncias articuladas, incluindo a comunicação e a circulação. Há uma variedade de protótipos guia, nos quais, além da compreensão textual, considera-se todo um arco de operações em que autores e leitores estão envolvidos.

Em modelos como o desenvolvido por Johnson, Chambers, Raghuram e Tinkell (2004, p. 38), a produção cultural não é uma prática isolada, mas faz parte do processo da vida comum, do cotidiano. Diversos métodos são aplicados em conjunto, auxiliando a superar os limites de cada um. No modelo abstrato desenhado pelos autores, constam os seguintes momentos de análise: A) Vida cotidiana, B) Produção, C) Texto e D) Leitura. A tendência, de acordo com Johnson et al. (2004), está no cruzamento de métodos que deem conta de tensões e transformações articuladas entre os momentos do circuito. Em destaque, a abordagem das questões de identidade e subjetividade.

No contexto latino-americano, para compreender os processos e transformações da globalização, Martín-Barbero (2004, p. 15) introduz uma proposta metodológica que nomeia como mapa noturno. O objetivo é estudar os meios desde a investigação de matrizes culturais, dos espaços sociais e das operações comunicacionais dos diferentes atores implicados. Seu foco é cartografar as mediações comunicativas da cultura. Sua justificativa é de que: “a tecnologia remete hoje não a novas máquinas ou aparelhos, mas a novos modos de percepção e de linguagem, a novas sensibilidades e escritas” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 35). Assim, o teórico observa que pensar a comunicação desde a cultura é fazer frente a um pensamento instrumental do campo, movimentando seus limites.

Uma experiência que vem jogar por terra aquela bem mantida e legitimada separação que identificou a massificação dos bens culturais com a degradação cultural, permitindo à elite aderir, fascinada, à modernização tecnológica enquanto conserva sua rejeição à democratização dos públicos e à socialização da criatividade (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 221).

Na proposta teórica de Martín-Barbero, as mudanças no âmbito da tecnicidade e da identidade levam a se pensar as “mediações comunicativas da cultura”. Para isso, elabora um mapa que busca dar conta da complexidade de suas relações constitutivas, que se movimenta sobre dois eixos. Um deles tensiona de forma diacrônica as matrizes culturais e os formatos industriais. O outro, de forma sincrônica, tensiona as lógicas de produção em relação com as competências de recepção ou consumo. Dentro deste mapa também são consideradas as mediações que ocorrem em diferentes regimes de *Institucionalidade*, *Socialidade*, *Tecnicidade*, e *Ritualidade* (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 230).

No nosso caso, por mais que não tenhamos optado pelo mapa das mediações⁶⁵ para guiar nossa análise, sua proposta ajuda-nos a definir nossa forma de abordagem. A partir dela, consideramos a polissemia da interação social e a regularidade e a formatação de movimentos nas mediações rituais. Consideramos para isso que: “*Ritualidade* é o que na comunicação há de permanente reconstrução do nexos simbólico: ao mesmo tempo repetição e inovação, âncora na memória e horizonte aberto” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 231). Tal mediação, em nosso entendimento, articula-se pelos processos de hibridismo, em sua ambivalência entre repetição e inovação. Já a *Institucionalidade* do mapa das mediações, aproxima-se bastante da instância da regulação, presente em outros modelos de circuitos da cultura, onde as ordens do Estado e do mercado antagonizam com a autonomia individual. Por fim, a mediação da *Tecnicidade*, que para Martín-Barbero (2004, p. 235) é mais que os aparelhos, pois remete ao desenho de novas práticas, e será trabalhada em nosso circuito de forma bastante diversa, pois priorizaremos a *materialidade*, visando dar conta do tema da dimensão material dos processos culturais. No entanto, este entendimento da técnica enquanto prática, importante nas mediações do modelo de Martín-Barbero, acreditamos estar contemplado nas instâncias de regulação e hibridismo⁶⁶.

65 Este mapa das mediações foi ganhando novas configurações elaboradas pelo próprio autor Martín-Barbero ao longo dos anos. O modelo que consideramos é o de 1998, do prefácio à 5ª edição espanhola, do livro *Dos meios às mediações* (2004, p. 16). O mais recente, de 2010, de acordo com Omar Rincón (2018, p. 74), visa compreender mais apropriadamente o século XXI e sua mutação cultural. Assim, abrange outras tensões: dos fluxos, das redes, das identidades, das cidadanias, do tempo e do espaço.

66 A categoria de hibridismo *generativo* foi inspirada na noção de “gramática generativa” que Martín-Barbero (2004, p. 235) desenvolve em relação à mediação da *Tecnicidade*. Para o autor, ao mesmo tempo em que a técnica representa um grande potencial de reprodução e repetição, deve-se observar que a tecnicidade também

Os mapas das mediações influenciaram diretamente os estudos de música e comunicação no Brasil. De acordo com Jeder Janotti Jr. e Simone Pereira de Sá (2018, p. 14), a noção de gênero musical é uma das balizas neste meio acadêmico, pois permite uma análise comunicacional que pressupõe a articulação de elementos sonoros e não sonoros, contemplando conflitos, partilhas e negociações. A partir desta perspectiva do gênero, diversos outros modelos de investigação foram elaborados, tomando as premissas de Martín-Barbero e a de autores ingleses como Georgina Born, a qual propõe uma abordagem considerando quatro eixos: performances, comunidades de gosto, formações sociais e materialidades dos sistemas de produção, circulação, reprodução, consumo e apropriação. “O que nos leva a olhar para os gêneros musicais como uma constelação de mediações que envolvem aspectos estéticos, mercadológicos, tecnológicos e sociais” (JANOTTI JR; SÁ, 2018, p. 16). Na visão dos autores, um ponto em destaque no contexto atual de relações entre centro e periferia, global e local, são as relações de poder: “os gêneros musicais constituem-se a partir de embates sobre 'o que devem ser' e como são, na prática, apropriados em contextos culturais específicos e singulares” (2018, p. 16). Trazendo esta questão para nossa pesquisa, vamos configurar um protótipo de circuito que abarca boa parte dos aspectos citados no estudo de gênero musical, como performances, sonoridades e materialidades. No entanto, a noção de gênero será utilizada em nossas análises estritamente como um articulador e/ou regulador de normatividades e rupturas. Irá designar os embates na instância da *regulação*.

As transformações do contexto contemporâneo na música popular também têm gerado novas reflexões e epistemologias no campo da musicologia. Juan Pablo González (2009, p. 197) aponta a ênfase que se começou a conferir à pluralidade de textos que convergem na canção, avançando além da divisão clássica de letra e música⁶⁷, e proporcionando a renovação das análises do cancionero latino-americano, mediante uma convergência interdisciplinar. Entre as opções de momentos analíticos sobre a pluralidade de textos, González destaca seis: linguístico, musical, sonoro, performativo, visual e discursivo.

Na busca pelo desenvolvimento de uma teoria da música popular, González (2009, p. 202) observa nos estudos do cancionero latino-americano a predominância, desde os anos 1960, da utilização de análise do discurso da canção, analisando seus conteúdos artísticos, dimensões históricas e posturas ideológicas. No entanto, as questões ontológicas da canção,

remete à sedimentação de “gramáticas generativas”, configuradas nas transformações tecnológicas permanentes das intertextualidades e intermedialidades, nos movimentos entre produção e consumo, resíduos e inovações.

⁶⁷ González (2009, p. 200) explica que na musicologia tradicional, letra e música são objetos de análise primordiais, pois a escritura destas proporciona uma forma mais mensurável de se pesquisar.

passaram a ser consideradas mais tarde, quando se começou a abordar a materialidade, a dimensão performativa. De canção objeto, passou-se a compreendê-la como “canção processo”, o que inclui aspectos de contexto, normas, gêneros, atores, timbres, entre outros. Tal compreensão permeia nossa visada teórico-metodológica.

Diante de tantos modelos de abordagem, tomamos para nossa investigação as premissas que melhor se encaixam para compreender um tipo específico de produção da canção latino-americana. Como guia de análise, selecionamos o *circuito da cultura* elaborado por Du Gay et al. (2013), em que se estudou o Sony Walkman, um típico artefato da cultura moderna na década de 1990. Não só por tratar de um tema musical, mas também por partir de um *corpus* que prioriza a *produção*, conforme é o nosso caso. No caso do *walkman*, os autores enfatizaram no contexto a corporação que produzia o aparelho, mas não se limitaram apenas ao processo de produção, para explicar o significado que o artefato passou a carregar. Foram combinados cinco âmbitos: *representação, identidade, produção, consumo e regulação*. Articulados, formam o *circuito da cultura*, através do qual qualquer análise cultural de um texto ou artefato poderia ser desenvolvida.

Nesta proposta não importa a ordem, mas considerar o circuito completo e a articulação entre todos os componentes. Desta forma, notamos que o modelo do *circuito da cultura* não funciona como um sistema, conforme o estruturalismo. É uma proposta de investigação que provê instâncias articuladas que podem estar mais ou menos implicadas, conforme o caso. O método filia-se a um intento compreensivo.

Avaliando e comparando abordagens práticas no uso de diferentes circuitos, Ana Carolina Escosteguy (2007) passa pelos modelos já citados de Du Gay et al., Martín-Barbero, e Johnson et al. e indica “que a conversão do *circuito de cultura* em *circuito de comunicação*, dentro do âmbito dos estudos culturais, pode ser pensada na medida em que ambos destacam o papel crucial da dimensão simbólica que está no centro da vida social” (2007, p. 133, grifo nosso). A pesquisadora acredita que, por via dessa proposta teórico-metodológica, proporciona-se um olhar integral da comunicação. Assim, já temos uma primeira configuração em nosso circuito, que será um *circuito da comunicação*. Outras adequações serão necessárias, conforme passaremos a expor adiante.

Em artigo recente, Escosteguy, Moraes e Lisbôa Filho enfatizam que, de acordo com o protocolo de Du Gay et al., “o processo analítico é determinado pelos particulares objetos de estudo de cada pesquisa” (2016, p. 244). Então, para estudar a televisão brasileira contemporânea, propuseram uma adequação do mesmo protocolo do circuito da cultura. No

eixo da *produção*, ao lado das condições ou meios de produção do artefato cultural, acrescentaram, ao lado da análise textual, a tecnologia. Em nosso caso, procurando evitar que a instância da produção ficasse sobrecarregada, preferimos separar o vértice das condições materiais de produção e formar um novo eixo do circuito, chamado *materialidade*. Desta forma, a análise “textual”, performática e sonora, tem o peso que necessita na pesquisa da canção, enquanto as questões materiais estão separadas, mas articuladas.

Importante observar que a materialidade estava inclusa na produção do *walkman*, na análise das transformações do seu design, o que faz sentido em se tratando de um artefato. Em notas atualizadas da segunda edição do livro *Doing Cultural Studies*, Du Gay et al. (2013) destacam e reconhecem a emergência da questão da materialidade: “um desenvolvimento fundamental na análise da cultura nos últimos anos tem sido um foco renovado no papel do 'material', 'matéria' e 'materialidade' na constituição de relações socioculturais” (DU GAY et al, 2013, p. 7)⁶⁸. Já no caso da canção, uma produção entendida como performance, preferimos separar esta temática e criar uma instância destacada.

Já *identidade e representação*, instâncias autônomas no modelo matriz de Du Gay et al. (2013), serão suprimidas em nossa configuração do circuito, por entendermos que os dois temas estão intrincados em nossa análise cultural e que têm vasão na questão do hibridismo⁶⁹.

Assim, elaboramos um novo protótipo de *circuito da comunicação* (ver figura 1) como estratégia para explorar pontos cruciais da canção no contexto latino-americano. Conforme veremos na seção seguinte, nosso desenho guia está composto pelos dois polos básicos da comunicação, *produção* e recepção (*escuta*), articulados com suas principais mediações: político-econômicas (*regulação*), culturais (*hibridismos*) e materiais (*materialidade*).

68 “a key development in the analysis of culture in recent years has been a renewed focus on the role of 'the material', 'matter', and 'materiality in the constitution of sócio-cultural relations” (DU GAY et al, 2013, p. 7).

69 Para justificar nossa opção, é importante observar que a noção de representação, para Stuart Hall (2016), parte de uma herança linguística e prioriza o domínio simbólico para tratar de objetos que na sua maioria são produtos de imagem. O próprio autor reconhece que a música, por mais que se apresente como uma “linguagem”, trata-se de um caso especial: “ela não pode ser facilmente utilizada para fazer referência a coisas ou objetos reais no mundo” (HALL, 2016, p. 37). Desta forma, fica comprometida a análise dos processos de significação como “sistemas de representação”, os quais permitem dar sentido ao mundo pela construção de correspondências e equivalências entre as coisas e os nossos mapas conceituais.

3.1 Circuito da comunicação para o estudo da canção

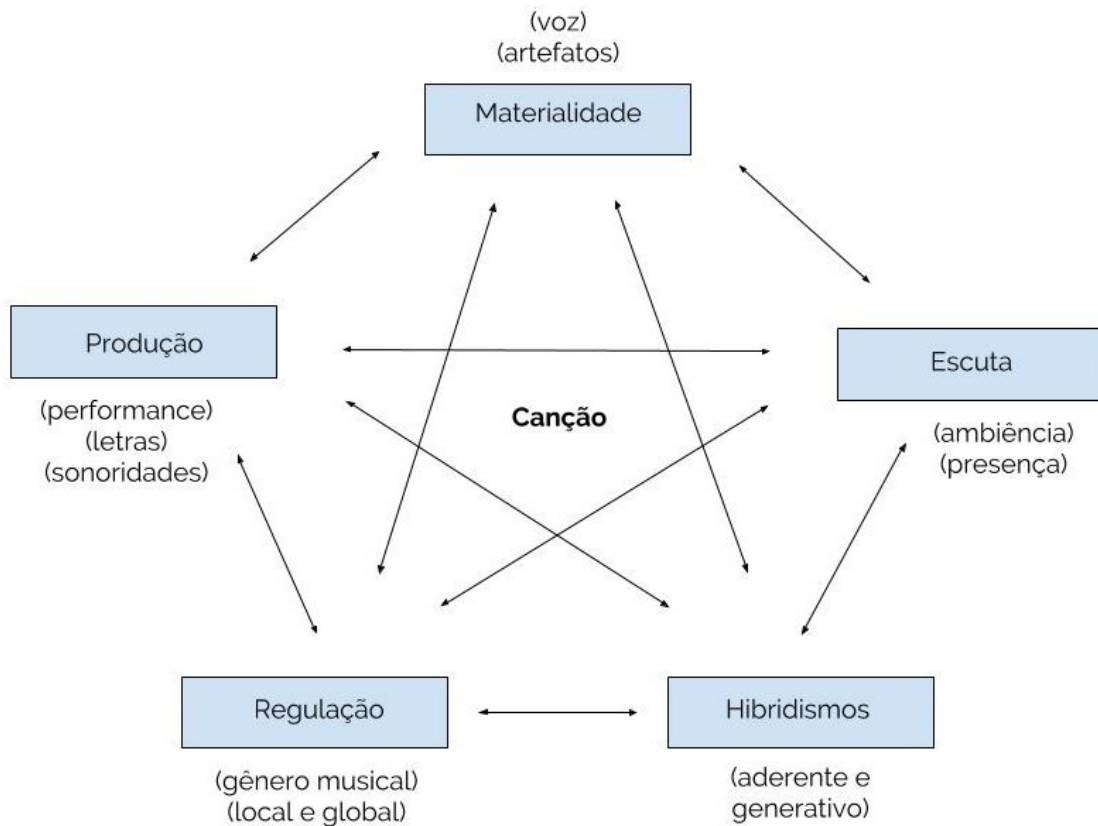
Voy con una trayectoria lenta
Por mucho que me mueva siempre me encuentro
En un punto dado de una esfera
Que te tiene como centro
(Jorge Drexler, *Esfera*, 2014)

Para o estudo da canção latino-americana contemporânea, apresentamos um *circuito da comunicação* que guiará nossas análises. Ana Luiza Coiro de Moraes (2016) define-o como um *método de procedimento* dentro da *abordagem* dos estudos culturais, que se vale da análise cultural, que é política, conjuntural e articula produção e consumo. Com esse protocolo, é possível prover “uma visão ampliada da complexidade inerente a pesquisas que trazem em seu bojo temáticas próprias da cultura midiática contemporânea” (MORAES, 2016, p. 35). Considerando que os *métodos de procedimento* contêm etapas mais concretas de investigação, se comparados aos *métodos de abordagem*, que por sua vez referem-se mais a fundamentos adotados.

Em nosso caso, a *abordagem* está nos estudos culturais que buscam compreender as transformações, tensões, *sedimentações* e *configurações* na cultura contemporânea (GRIMSON, 2011), investigando a canção como processo (GONZÁLEZ, 2009). Essas problemáticas estão em nossa base teórica e definem as cinco instâncias do circuito conforme a Figura 1, logo abaixo. Agora, para articularmos a análise das performances, valemo-nos de categorias e noções mais específicas como *método de procedimento*. Por exemplo, na instância *produção*, que representa uma forma de abordagem da canção não centrada apenas nas letras, utilizaremos como *procedimento* as noções de performance e sonoridade.

Quanto ao âmbito dos *hibridismos* na análise, utilizamos duas categorias que demonstram e articulam a ambivalência dos processos híbridos, entre *aderente* e *generativo*. Já na *materialidade*, pretendemos dar conta da dimensão material das performances, a presença da voz e os artefatos que proporcionam produções, incluindo instrumentos musicais, técnicas de gravação e equalização, e componentes do espetáculo, incluindo sonorização, figurinos e cenários.

Figura 1: Circuito da comunicação adaptado para o estudo da canção



Fonte: elaborado pelo autor com base no modelo de DU GAY et al., 2013.

Após circular pelos cinco âmbitos constituintes do nosso protocolo analítico do circuito da comunicação, vale observar que a instância primordial será a da *produção*, visto que a análise empírica se dará sobre performances em discos e shows. O desenho acima indica, com setas que interligam todos os pontos, a articulação total de suas partes.

Além de guiar nossa análise, a articulação das partes deste circuito também busca dar conta das nossas premissas de trabalho, que indicam a *configuração* de uma canção latino-americana contemporânea. Baseando-nos em cada uma das instâncias, procuramos justificar a sua caracterização como autoral, matricial, intimista, contemporânea e híbrida ambivalente.

A seguir, em tópicos, passamos a detalhar como procederemos nas análises de cada um dos momentos do circuito, sem esquecer de suas articulações.

3.1.1 Produção – performance e sonoridade

Fiz a milonga em sete cidades
Rigor, profundidade, clareza
Em concisão, pureza, leveza
E melancolia
(Vitor Ramil, *Milonga de Sete Cidades*, 1997).

No âmbito da *produção* nossa análise enfatiza a compreensão da performance, conforme Jeder Janotti Jr. (2006), um dos campos privilegiados para se abordar a materialidade do sentido na música popular massiva. Junto desta ferramenta, utilizaremos também a noção de sonoridade, para avaliar as imbricações sonoras que moldam os gêneros e se hibridizam nas produções dos cancionistas. Conforme Felipe Trotta (2008, p. 3), “[...] um mergulho mais aprofundado nas nuances e nas características das estruturas sonoras pode permitir uma compreensão mais precisa dos processos de identificação, classificação e uso que envolvem as práticas musicais”. Dentre esses elementos, dois se destacam na classificação dos gêneros musicais: o ritmo e a sonoridade.

O ritmo é o elemento mais facilmente audível e reconhecível na conformação dos gêneros musicais. Já “a sonoridade pode ser entendida como o resultado acústico dos timbres de uma performance, seja ela congelada em gravações (sonoras ou audiovisuais) ou executada 'ao vivo'.” (TROTTA, 2008, p. 3-4). Em outras palavras, trata-se da combinação de instrumentos e vozes que, por sua recorrência em uma determinada prática musical, transforma-se em elemento identificador. O conjunto de baixo, guitarra e bateria, por exemplo, costuma remeter à estética do rock, se performatizado dentro de um determinado ambiente musical em que os timbres ruidosos correspondam às matrizes culturais em que esta sonoridade se conformou na história da indústria fonográfica. Ou seja, não basta a *materialidade* dos instrumentos para produzir a sonoridade, pois dependendo do tipo de execução e interpretação, poderão assumir outras características que remetam a outras ambiências. O jeito de tocar e cantar, as soluções melódicas e harmônicas, e a forma de misturar os timbres também são determinantes para caracterizar o gênero musical.

Assim, efetuamos uma análise que é propriamente musical, pois observa os elementos rítmicos, melódicos, materiais e harmônicos. Mas não é uma análise rigorosa conforme parâmetros da musicologia, com anotações em partitura e avaliação formal da construção de composições e arranjos. Trata-se de fornecer mais elementos para o estudo da canção em outros campos do saber. Conforme Felipe Trotta (2008, p. 10), “a análise de elementos musicais é capaz de instrumentalizar as pesquisas com parâmetros sonoros que se relacionam

[...] com a construção de sentidos e fluxos comunicativos da circulação de músicas na sociedade”. Isso porque a interação entre as pessoas não se dá somente através das letras⁷⁰, mas através dos sons, propriamente. Por meio deles reafirmam-se gostos e identificações.

Temos desta forma uma ferramenta importante para compor nosso *método de procedimento*, que contempla a análise na instância da *produção*. O estudo da sonoridade colabora para o entendimento da comunicação musical, incluindo as “colagens, citações, repetições, fusões e misturas de elementos e símbolos” (TROTТА, 2008, p. 11). Ou seja, para analisarmos os processos na instância do *hibridismo*.

Outra ferramenta que lançaremos mão como método para avaliação da *produção* da canção e que se articula diretamente com a *escuta* está na performance propriamente. A análise a partir da ideia de performance considera a teatralidade, a corporeidade e as percepções sensoriais.

As regras da performance – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – importam para a comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases (ZUMTHOR, 2014, p. 34).

Quando se refere acima à resposta do público, Paul Zumthor entende que: “A performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido” (ZUMTHOR, 2014, p. 52). Neste sentido, a performance designa um ato de comunicação como tal, refere-se a um “momento tomado como presente”. Esse entendimento será importante para articularmos a instância da produção com as da *escuta* e da *materialidade*.

Pensando o conceito de performance no contexto midiático contemporâneo, percebemos sua utilidade para compreender dinâmicas de construção de identidades e sociabilidades, com as mediações em suas variadas instâncias. Neste sentido, a performance pode ser tanto um objeto de análise, quanto “um modo de conhecer fenômenos” (AMARAL; SOARES; POLIVANOV, 2018, p. 64), uma metodologia. Uma abordagem pertinente para a compreensão deste tema está na “produção de presença” de ordem não hermenêutica, que envolve as materialidades dos corpos e objetos (AMARAL; SOARES; POLIVANOV, 2018,

⁷⁰ As letras das canções pertencem à instância de *produção* no circuito da comunicação, mas permeiam todos os momentos da análise, nunca em separado. Nosso método articula sempre o elemento letrado à performance e à voz.

p. 71). Assim, a performance será sempre um processo em construção, em torno da incorporação, repetição, reiteração.

Nicholas Cook (2012, p. 186) reitera que o paradigma é de que o ato da performance constrói significado, geralmente por meio de atos de negociação entre os *performers* e a audiência. O texto musical é apenas um aspecto, de uma compreensão mais ampla que inclui o contextual e o cultural. De acordo com Cook, as duas principais formas de estudar a performance musical são analisar gravações ou o funcionamento do corpo em eventos. A combinação de ambas, no seu ponto de vista, é produtiva: “O objeto de análise agora está presente e é evidente nas interações entre os *performers* e nos traços acústicos que eles deixam” (COOK, 2012, p. 193)⁷¹. Essa combinação de performances “gravada” e “em eventos” determina a escolha dos itens de análise nesta tese. São eles discos, os quais são analisados detalhadamente, e shows, nos quais se realizou trabalho de campo.

Diferente dessa subdivisão bipartida indicada por Cook (2012), Paul Zumthor (2014, p. 68) categoriza três tipos de performance, tomando as expressões de poesia oral e impressa como paradigma e considerando a intensidade da presença: I) Performance completa – com audição acompanhada de uma visão global da situação de enunciação; II) Performance vocal direta – audição sem visualização; III) Performance puramente visual – leitura solitária.

No caso da canção, é necessária uma adaptação dessa tipologia. Considerando que o aspecto sonoro prevalece, podemos reestabelecer que há quatro diferentes tipos de produção da canção: com audiência presencial sem amplificação (*canção primitiva*, conforme Antequera, 2008), em concertos ao vivo, em fonogramas e por vídeo/televisão (os três seguintes podem enquadrar-se como *oralidade secundária*, conforme Martín-Barbero, 2004). Assim, as categorias de performance da canção serão as seguintes:

a) Performance *intimista* – relativa à cultura oral não mediatizada tecnologicamente, ocorre de forma presencial.

b) Performance *espetacular* – ocorre em shows, concertos, apresentações presenciais amplificadas e produzidas como espetáculo.

71 “The object of analysis is now present and self-evident in the interactions between performers, and in the acoustic traces that they leave” (COOK, 2012, p. 193).

c) Performance *sonora* – ocorre na produção e escuta de fonogramas, em qualquer mídia sonora, sem visualização.

d) Performance *audiovisual* – produção, escuta e visualização por meios tecnológicos, em televisão, internet, cinema, entre outros.

Para articulação desta tipologia na *produção* da canção, tem-se a performance *intimista* como paradigma anterior às invenções tecnológicas de reprodução e gravação de som. Do ponto de vista da produção de presença, ela pode caracterizar uma performance que busca mais proximidade com o ouvinte. Do ponto de vista da *escuta*, também podemos depreender que a esfera da intimidade abarca a performance *sonora*, quando ocorre de forma solitária. Assim temos um exemplo de como os tipos se misturam e podem ser tomados para a análise enquanto categorias.

Agora passamos à performance *espetacular*, que pode contar desde com um microfone e uma caixa amplificadora até com uma parafernália de toneladas de equipamento de som e luz. Douglas Kellner nota que o desenvolvimento de tecnologias multimídia e os tecnospetáculos são decisivos para moldar a cultura da sociedade contemporânea, sob o eixo do entretenimento. Na música popular, o autor pontua a vinculação de artistas *superstars* à mídia espetáculo, investindo em videoclipes, concertos extravagantes e performance da vida pessoal. Desta forma, em vez de entender a sociedade do espetáculo⁷² como um nexo de dominação quase totalitário, Kellner (2003, p. 11) prefere perceber a pluralidade de experiências, a heterogeneidade e os terrenos de disputa contidos nela.

A partir desse pressuposto, é interessante a categorização de Thomas Turino (2008, p. 26) sobre as performances musicais “em tempo real”: participativa e de apresentação. A performance participativa seria a prática na qual não há distinção entre artista e audiência, apenas participantes. Já a performance de apresentação se refere a uma situação em que um grupo prepara e apresenta música para uma audiência que não participa diretamente da produção. Martín-Barbero (2015, p. 137) corrobora quando comenta a transformação das festas populares em espetáculo, de “algo que já não é para ser vivido, mas visto e admirado”. Com estes tipos, podemos estabelecer as características da performance *espetacular*⁷³.

72 O espetáculo, enquanto marca importante da cultura atual, para Guy Debord, determina a “afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e o consumo que decorre dessa escolha” (2007, p. 14-15). Esta predeterminação incorreria no fato de que alguns viveriam por procuração (separação entre palco e plateia).

Já a tipificação da performance *sonora* designa uma canção reproduzida via fonograma. Se considerarmos que a performance era entendida como um acontecimento único, que ocorria em determinado tempo e lugar, a gravação de canções veio relativizar esta assertiva há bastante tempo. “Gravar uma música é como parar ela no tempo, 'congelando-a' desde os corpos de seus intérpretes” (GONZÁLEZ, 2009, p. 203)⁷⁴. Deste modo, o estudo da performance fixada em fonograma parte do impacto da tecnologia nas maneiras de produzir, transmitir e escutar música. Conforme Heloísa Valente (2003, p. 62), estas formas de mediatização técnica do som “abalaram irrevogavelmente tanto a natureza, quanto a produção e difusão do som, uma vez que possibilitaram, pela primeira vez na história, que este se libertasse do espaço e do tempo”. Importante notar que, mesmo na performance *sonora*, a qualidade *intimista* da entoação do cancionista será reproduzida por meio de técnicas de gravação da voz, e a ênfase em arranjos minimalistas, às vezes calcados só no violão. Também poderemos refletir sobre o quanto a produção desta presença intimista aciona a cada reprodução no âmbito da *escuta* um momento único tomado como presente.

Por fim, a performance do tipo *audiovisual* é uma produção relacionada à cultura da imagem. No caso de videocliques, por exemplo, “há valores, jogos de forças e imagens associadas que são do terreno das mediações comunicacionais, não estando, com isso, presentes no texto musical como a musicologia prevê” (SOARES, 2013, p. 77). Em casos de performances em programas televisivos, cinema ou peças produzidas para internet, da mesma forma. Para analisá-los, deveremos entendê-los como uma nova camada de mediação sobre a canção, que se relaciona com outros atos performáticos.

Nossa tipologia da performance, mais do que definir peças para investigação, serve para categorizar a *produção* de canções. Cabe observar que não analisaremos performances que enquanto objeto seriam classificadas como *intimistas*, nem *audiovisuais*. Selecionamos somente performances *espetaculares* (shows) e *sonoras* (discos). Contudo, as quatro categorias serão articuladas para compreender as características de cada *produção*.

73 Além das diferenças notadas na materialidade e no tipo de configuração de audiência, as performances intimista e espetacular designam diferentes propostas estéticas de produção, entre aquela mais focada na essência da canção (letra e melodia) e na voz, e a que utiliza amplamente diversos recursos do corpo e tecnológicos. Em alguns momentos, esses tipos de performance irão misturar-se, como no cantar coletivo em shows (HESMONDHALGH, 2015, p. 162). Esses cantos representam uma resposta afetiva compartilhada da emoção da canção, pela qual há identificação. Promovem um momento em que as mediações tecnológicas ficam em segundo plano (os músicos baixam o volume dos instrumentos e apontam o microfone para a plateia) e é resultado da repetição prévia da performance sonora, em diversas mídias. Aqui novamente notam-se as imbricações entre tipos distintos de performances.

74 “Grabar una canción, es como detenerla en el tiempo, 'congelándola' desde los cuerpos de sus intérpretes” (GONZÁLEZ, 2009, p. 203).

3.1.2 Materialidade – violão, voz e tecnologias

Hay tantas cosas
Yo sólo preciso dos:
Mi guitarra y vos
Mi guitarra y vos
(Jorge Drexler, *Guitarra y vos*, 2004)

O trecho da letra da canção na epígrafe acima permite uma dupla interpretação. Na primeira audição, podemos entender que a única coisa que o compositor precisa é seu violão e sua voz. Mas Jorge Drexler escreve o verso “guitarra y vos”, com a letra S no final, o que na tradução para o Português significa “você”. Seja qual for a leitura, esta canção remete à *materialidade*. No primeiro caso, da matriz da canção, o violão e a voz, conforme já argumentamos no segundo capítulo. Já no segundo, faz refletirmos sobre os corpos implicados na entoação de uma canção. “Embora a canção não seja para dançar [...], há pelo menos dois corpos em jogo no estabelecimento da canção: o corpo de quem canta e o corpo de quem ouve” (GONZÁLEZ, 2009, p. 206)⁷⁵.

Considerando estas premissas, vamos sistematizar sob quais ferramentas de análise se dará nossa investigação na instância da *materialidade*. Cabe logo deixar claro que não é nosso objetivo nesta abordagem analisar condições materiais estruturais, mas sim aquelas relacionadas diretamente com a performance, tais como corpo, instrumentos e artefatos tecnológicos. Nosso enfoque do tema parte de uma perspectiva baseada na relação entre tecnologia e cultura, conforme Itania M. Mota Gomes (2015, p. 5). Nela, observam-se processos de mudança nas instâncias material e cultural, estabelecendo resistências, convenções, tensões, inovações e continuidades. É o caso do heavy metal, por exemplo, gênero consolidado que de acordo com Gomes (2015, p. 9) só foi possível ser criado com o aporte material tecnológico de guitarras, amplificadores valvulados e potentes sistemas de sonorização, além de complexos sistemas de iluminação.

Estas reflexões sobre tecnologia levam a pensarmos também o contexto latino-americano. Martín-Barbero (2015, p. 255) observa que as “novas tecnologias” como as de comunicação via satélite e televisão a cabo, emergentes desde os anos 1980, alavancaram dois processos: um de modernização pela aceitação dos modelos de produção, e outro de “apropriação social e cultural daquilo que nos moderniza” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 256). Desta forma, o autor diagnostica problemas da ordem das identidades, entre a

⁷⁵“Si bien la canción no se baila [...], hay, al menos, dos cuerpos en juego en la radicación de la canción: el cuerpo del que la canta y el cuerpo del que la escucha” (GONZÁLEZ, 2009, p. 206).

assimilação tácita e a resistência. Esta observação nos leva à articulação dentro do circuito da *materialidade* com os *hibridismos*, na ambivalência entre *aderente* (assimilação) e *generativo* (resistência). Por último, levamos em conta o ponto de vista de Martín-Barbero (2015, p. 259) de que “as tecnologias não são meras ferramentas transparentes; elas não se deixam usar de qualquer modo: são em última análise a materialização da racionalidade de *uma* certa cultura e de um 'modelo global de organização do poder'”. Tal materialização da hegemonia em certos usos de tecnologias manifestou-se no século XX principalmente pela circulação de discos, primeiro LPs, depois CDs. Por meio dela, alguns artistas projetaram-se popularmente em boa parte do globo. Nesse contexto, os fonogramas são tema imprescindível para entender como a música é projetada para ser popular. “Embora nem toda gravação se torna popular, todas são produzidas através de uma tecnologia de popularização” (ANDERSON, 2006, p. 296)⁷⁶.

Ao lado do disco, Juan Pablo González (2000, p. 31) acrescenta outras inovações que transformaram a *produção* e a *escuta* da música no último século. O rádio foi responsável pela massificação e popularização da música em dimensões antes nunca imaginadas, junto da disseminação de repertórios locais, “produzindo homogeneização e diversificação de forma simultânea”. Outra novidade foi a utilização do microfone como meio de amplificação da voz. O artefato proporcionou transformações significativas na forma de cantar e na própria concepção estética do canto, permitindo uma emissão de voz mais baixa e relaxada, que evidencia melhor o timbre próprio do cantor, possibilitando a construção de um estilo individualizado. “Com o microfone, o cantor tem o ouvido do ouvinte em sua mão e pode sussurrar a canção para ele como se estivesse apenas cantando para ele” (GONZÁLEZ, 2000, p. 32)⁷⁷. Esta relação mais íntima permitiu que o cantar privilegiasse o “dizer” as palavras, conforme o estilo dos cancionistas que estamos estudando.

Com isto, colocamos as bases para que a análise do circuito da comunicação passe pela instância da *materialidade*. De acordo com Will Straw (2012, p. 229), elementos materiais da música proporcionam lidar com resistências e rupturas, representações de tradição ou modernidade, além de carregarem simbolicamente contextos e proporcionar encontros. A materialidade dos instrumentos musicais, por exemplo, pode levar a reflexões sobre as possibilidades de hibridismo em performances. O violão, instrumento predileto dos

76 "while not every recording is popular, it is designed through and for a popularizing technology" (ANDERSON, 2006, p. 296).

77 “Con el micrófono, el cantante tiene el oído del auditor en su mano y puede susurrarle la canción como si sólo estuviera cantándole a él” (GONZÁLEZ, 2000, p. 32).

cancionistas, carrega em sua materialidade e sua sonoridade elementos culturais mais relacionados a tradições, como a da milonga, do que a guitarra, que por sua vez aciona sentidos muito mais relacionados com a modernidade. Os arranjos de violão e programações eletrônicas que Drexler utiliza em diversos momentos da carreira por si só remetem a processos híbridos. Mas a materialidade não garante a criação de novas expressões e deslocamentos (hibridismo *generativo*), mas aderência e reprodução de tendências (hibridismo *aderente*).

Já a voz será outro aspecto importante para nosso método de procedimento na abordagem da *materialidade*. No capítulo anterior, empreendemos uma definição de canção, destacando o elemento vocal como um dos mais importantes. A dicção e o timbre são fundamentais na corporalidade desta voz, descrevendo um senso de personalidade, que caracteriza gêneros e individualidades. A voz não é apenas um instrumento, mas configura um *caráter*. A partir desta percepção, Frith (1998, p. 186) divide os tipos de canto em voz cantada, que se faz por gestos, e voz falada, que se baseia na dicção. Tal divisão é similar à proposta por Luiz Tatit (2002), entre as gestualidades da entoação na canção. Conforme já vimos, o brasileiro identifica as categorias de *passionalização* (relativa à cantada) e *tematização* (relativa à falada).

Simon Frith (1998, p. 187) desenvolve mais a teoria sobre a voz e propõe quatro abordagens: voz como *instrumento musical*, como *corpo*, como *pessoa* e como *caráter*. Na voz como *instrumento musical*, o som é mais importante que as palavras, que às vezes nem mesmo tem sentido, a exemplo do uso de vocalizes. Já enquanto *corpo*, entende-se que a voz é produzida fisicamente, pelo movimento dos músculos e da respiração, no peito, na laringe e na boca. Neste sentido, conforme vimos com Barthes (1977, 2004), cada cantor produzirá uma voz específica, com o seu próprio grão, seu timbre característico, o que está mais relacionado à sua *materialidade*. Tomando as configurações performáticas desta voz, diversas identidades poderão ser assumidas com ela para ser compreendida como *pessoa*. Por último, a voz evidencia um *caráter*, uma personalidade de um cantor em particular, o qual conhecemos e sobre o qual evocamos significados prévios ao escutar cada nova performance.

Notaremos que a *materialidade* da voz estará constantemente articulada à instância da *escuta*, conforme veremos a seguir. Principalmente quando lançarmos mão da noção de produção de presença. De acordo com Hans Ulrich Gumbrecht (2015, p. 9), “as coisas-do-mundo, seja qual for o modo do nosso encontro com elas, possuem uma dimensão de presença”. Quer dizer que as coisas estão a uma distância de ou em proximidade aos nossos

corpos, e mesmo que não nos “toquem” diretamente, elas têm uma substância. Na visão do teórico alemão, esta dimensão mereceria prioridade em relação à prática da interpretação, pois é mais elementar. Tão elementar quanto a matriz da canção, centrada na voz.

3.1.3 Escuta – ambiência e presença

Y esta cancion que se disipa en el viento
Como señales de humo
Busca cielo en que la leas tu.
(Jorge Drexler, *El fuego y el combustible*, 2006)

A instância que no protocolo original denomina-se *consumo* será chamada *escuta* em nosso circuito da comunicação, pela óbvia ênfase sonora neste campo da recepção. Também porque a ideia de consumo acarreta uma conotação estreitamente vinculada à *regulação*, colocando-a em contraponto à cidadania. Embora Néstor García Canclini (2010, p. 30) tenha problematizado esta divisão entre consumidores e cidadãos na atualidade, clamando pela dimensão cultural de pertencimento e reivindicação de direitos também presente no consumo, essa esfera ainda parece referir-se de forma um tanto restrita aos processos integrados a lógicas de mercado, da moda e da indústria cultural como expressão hegemônica⁷⁸. Contudo, para manifestações mais alternativas (independentes) e tensionadas com o *mainstream*⁷⁹, apostamos no termo *escuta* por ser mais específico na relação com a música e por ser mais abrangente nas questões regulatórias. Em nosso circuito, a dimensão da *escuta* atém-se às produções de ambiência e presença.

Conforme vimos na seção que explica a articulação da *produção* no circuito da comunicação, quem *escuta* uma canção também protagoniza uma performance. Richard Elliott (2017, p. 52) sugere que os ouvintes, assim como os leitores, podem habitar os “textos” de maneira ativa. Nesta metáfora da casa para falar da experiência estética, o autor afirma que: “Como ouvintes, nós também habitamos canções e formamos relacionamentos com vozes, nos 'mudando' com elas, vivendo com elas, envelhecendo com elas, talvez deixando-as para trás” (ELLIOTT, 2017, p. 53)⁸⁰. Embora haja “customização”, o pesquisador ressalva que muitos sentidos e qualidades em comum, compartilhadas na esfera pública, agregam-se às percepções individuais.

Para dar conta destes sentidos evocados na *escuta*, o instrumento que utilizaremos

⁷⁸ Néstor García Canclini (2010, p. 35) afirma: “Para vincular o consumo com a cidadania, e vice-versa, é preciso desconstruir as concepções que julgam os comportamentos dos consumidores como predominantemente irracionais e as que somente veem os cidadãos atuando em função da racionalidade dos princípios ideológicos”.

⁷⁹ O termo *mainstream* – cuja tradução literal seria algo como “fluxo principal” – deriva do surgimento do que poderia ser chamado de um “contra-*mainstream*”: a música “independente”. O *mainstream*, durante o século XX, relacionou-se diretamente ao mercado de discos a partir das *majors*, as grandes gravadoras. Assim, produtos musicais concebidos para uma circulação massiva são *mainstream*, enquanto os produtos de circulação restrita são independente, *underground* ou *indie* (TROTTA; MONTEIRO, 2008).

⁸⁰ “As listeners, we too inhabit songs and form relationships with voices, 'movin in' with them, living with them, ageing with them, perhaps leaving them” (ELLIOTT, 2017, p. 53).

nesta instância como *metodologia de procedimento* parte do conceito de *stimmung* (ambiência, atmosferas), conforme Hans Ulrich Gumbrecht (2014) propõe para a análise literária e da música. Sua proposição, em nossa opinião⁸¹, recai sobre os estudos culturais como forma de ampliar os objetivos de compreensão das relações entre *produção* e *escuta*.

Para compreender o termo *stimmung*⁸², Gumbrecht considera as suas diferentes traduções. Na língua inglesa, por exemplo, têm-se as palavras *mood* e *climate* – *mood* significa um estado de espírito privado, enquanto *climate* remete ao que está em volta, que exerce influência. Já no alemão, *stimmen* quer dizer afinar um instrumento musical. A partir da etimologia, Gumbrecht explica que “os textos afetam os 'estados de espírito' dos leitores da mesma maneira que o clima atmosférico e a música” (2014, p. 14). Assim, a análise de *stimmung* pertence à esfera da experiência, considerando os efeitos de sentido e os efeitos de presença. Para tanto, propõe interpretar texto e performance⁸³, para buscar descrever configurações de atmosferas e ambientes que condicionam comportamentos.

Gumbrecht sustenta que o concentrar-se nas atmosferas e nos ambientes permite encontrar em formas intensas e íntimas a alteridade. Para o teórico, “aquilo que nos afeta no ato da leitura envolve o presente do passado em substância – e não um sinal do passado, nem a sua representação” (2014, p. 25). Como exemplo, apresenta a análise do *stimmung* da canção *Me and Bobby McGee*, na performance de Janis Joplin. Pela audição do fonograma que registrou a voz da cantora dias antes de morrer, evocar-se-ia uma sensação de intensidade, liberdade e juventude que talvez provoquem mais efeito nos ouvintes hoje do que no passado.

Por fim, Gumbrecht infere que na leitura voltada para o *stimmung* não se distingue entre a experiência estética e a experiência histórica. Importante observar que a *escuta* com

81 No ponto de vista de Gumbrecht (2014, p. 10-11), sua proposta metodológica é uma alternativa entre o desconstrucionismo e os estudos culturais, pois no primeiro não existe realidade fora da linguagem, ao passo que no segundo haveria uma despreocupação epistemológica, ou filosófica, embora houvesse investimento na contextualização dos textos. Assim, a terceira via residiria no *stimmung*, em que o paradigma da representação não é o centro da questão, mas os efeitos de presença implicados na leitura. Diferente do teórico alemão, nossa proposta metodológica articula o *stimmung* dentro dos estudos culturais.

82 Reconstituindo a história do conceito, Gumbrecht busca o pensamento de autores como Kant e Nietzsche, que de alguma forma refletiram sobre *stimmung*. Mas foi Martin Heidegger que acabou definindo-o de forma mais próxima da que se propõe trabalhar hoje. O filósofo escreveu no início do século XX sobre ambientes e atmosferas variados e em constante mutação, que condicionam nosso comportamento e nossas sensações na existência do dia a dia. A partir desta concepção, *stimmung* ganharia uma conotação não apenas de harmonia mas também de tensão, conforme o caso, e se ligaria a um tempo determinado. O conceito ficou disponível para uso universal, sendo “possível procurarmos o *stimmung* característico de cada situação, obra ou texto” (GUMBRECHT, 2014, p. 20).

83 Importante aqui frisar também a valorização que Gumbrecht (2016, p. 111) faz da filosofia da presença e da plenitude de Paul Zumthor, nossa fonte principal para a análise das performances: “Vejo nele o sintoma de uma transição que se realiza hoje no pensamento ocidental: a transição entre um momento construtivista, que ele deixa para trás, e um momento, ou melhor, um desejo, ontológico”.

foco no *stimmung* aponta na direção de ambientes possíveis, não os descreve em seus pormenores. Nesta forma de pesquisa não se busca a verdade dos textos, mas abarcar a obra como parte da vida no presente. Não há significações fixas e o que importa é “descobrir princípios ativos em artefatos e entregar-se a eles de modo afetivo e corporal” (GUMBRECHT, 2014, p. 30).

Em um exercício de entrega desta ordem, podemos, por exemplo, cogitar a alegria como componente hegemônico da brasilidade (relacionada à música, ao carnaval e ao clima tropical) (FREIRE FILHO, 2015), em contraste com o sul do Brasil, lugar de clima subtropical, onde Vitor Ramil escreveu o artigo *A estética do frio* (2004) valorizando características dissonantes, como a melancolia. Esta posição diversa faz pensar se a atitude de não aderir a esta atmosfera alegre da MPB implica nas relações de comunicação com diferentes públicos (o que se espera animicamente de um cancionista?) e com espaços midiáticos (o quanto há um *stimmung* hegemônico nos programas de rádio e TV que privilegia certas sintonias de humor em detrimento de outras?).

Pablo Vila chancela esta abordagem das “atmosferas afetivas”. Desta perspectiva, os efeitos dos objetos estéticos nas pessoas não podem ser reduzidos à representação. “Esses objetos têm certas qualidades que as palavras não podem expressar, mas que se comunicam de qualquer maneira” (VILA, 2017, p. 35)⁸⁴. Despertam sentimentos, que são diferentes de pessoa para pessoa. No entanto, é possível perceber nos objetos certas atmosferas que condicionam certas emoções, nunca as determinam. Encontros prévios com atmosferas comuns e similares podem condicionar novos encontros, a partir de padrões. Mas isto não impede o reverso, das emoções do ouvinte condicionarem uma atmosfera em dado momento (quando o público afeta quem está em cima do palco, por exemplo). As disposições de emoção são colocadas em cena mas precisam ser ativadas para que se crie uma atmosfera. Uma sintonia entre os atores em jogo é necessária para que estas disposições não passem de capacidades, mas que de fato afetem. “As atmosferas atuam sobre essas disposições e hábitos conforme eles estão dispostos pelas articulações identitárias particulares que os atores implantam em diferentes momentos do encontro com a atmosfera” (VILA, 2017, p. 39)⁸⁵. Sendo assim, Vila conclui que as atmosferas afetivas são precárias. Podem se dissipar facilmente. Mesmo assim, podem se materializar em elementos específicos. Na roupa casual,

84 “Those objects have certain qualities that words cannot express but which communicate themselves anyhow” (VILA, 2017, p. 35).

85 “Atmospheres act upon those dispositions and habits as they are arrayed by the particular identitarian articulations the actors deploy at different times of the encounter with the atmosphere” (VILA, 2017, p. 39).

nada espetacular, com que Jorge Drexler e Vitor Ramil se vestem, por exemplo.

Do ponto de vista empírico, além do exercício reflexivo do pesquisador sobre as ambiências e atmosferas, podemos na pesquisa aproveitar observações anotadas em campo sobre as performances ao vivo (respostas e manifestações da plateia) para investigar na instância da *escuta* a relação intimista entre cancionista e público.

3.1.4 Regulação – gênero musical, local e global

Movam, desalinhem, desencaixem
Mostrem do todo a parte
Alegria e desastre
Juntos num estandarte
(Vitor Ramil, *Palavra desordem*, 2017)

A instância da *regulação* é equivalente às questões das dimensões política e econômica dentro do circuito da comunicação. Já assinalamos nossa preferência neste âmbito de análise por processos normativos que participam das *configurações culturais*, e não pelo papel das instituições e estruturas. Em nossa *metodologia de procedimento*, optamos pela ênfase nos enquadramentos dos gêneros musicais, que abarcam juízos de valor e relacionam os processos criativos a esferas de poder. Ainda como articulação analítica, acionamos as categorias de local e global, em constante tensão e reconfiguração de hegemonias.

Neste momento da pesquisa, lançaremos mão de declarações dos cancionistas à imprensa repercutindo o lançamento dos álbuns mais recentes, como instrumento auxiliar de pesquisa, o qual chamamos de *clipping* e que será explicado na última seção do capítulo. Isto porque os juízos que os próprios compositores fazem de seu trabalho são importante componente da configuração de uma canção latino-americana contemporânea.

Quanto aos gêneros musicais, pode-se dizer que eles configuram-se ao longo do tempo por regras econômicas, semióticas, técnicas e formais. Para Jeder Janotti Jr. “a rotulação é um importante modo de definir as estratégias de endereçamento de certas canções” (2008, p. 210). Em outro artigo, Janotti Jr. e Simone Pereira de Sá (2014, p. 4) sinalizam para o estudo da música popular massiva dentro de um “ambiente comunicacional”, no qual se considera a importância da experiência estética e dos processos de midiaticização.

Para a identificação e classificação dos gêneros musicais, apostamos na articulação com o estudo das sonoridades, que integra o âmbito da *produção*. Pois acredita-se que são nestes pontos em que ocorrem os *hibridismos* como ação criativa, em relação aos elementos normativos e regulatórios.

As sonoridades, assim como os próprios gêneros, estão o tempo todo sendo desafiadas pela criatividade dos músicos, produtores, compositores, arranjadores e de todos aqueles envolvidos com o fazer musical, que continuamente colocam em xeque as fronteiras e desafiam a definição de músicas neste ou naquele gênero musical (TROTTA, 2008, p. 11).

Estes processos criativos, no contexto cultural em que se inserem, geram valorações e

disputas, levando em conta a “autenticidade” ou a “cooptação” (JANOTTI JR, 2008, p. 220). Junto a essas avaliações, poderemos articular também as categorias do hibridismo ambivalente, *generativo* e *aderente*, que serão explicadas na próxima seção.

Ruben López-Cano (2018) escreve sobre os exercícios de reciclagem de materiais na composição musical, que podem receber diferentes nomes para enfatizar múltiplos aspectos: empréstimo, apropriação, plágio, intertextualidade. Apesar de ser uma prática comum, o público parece compartilhar outro tipo de imaginário sobre a criação: “Os discursos de autenticidade e legitimidade artísticas destacam valores como originalidade ou inovação e afirmam que as obras devem ser únicas e irrepetíveis e constituir a expressão pessoal da subjetividade de seu criador” (LÓPEZ-CANO, 2018, p. 24-25)⁸⁶. Pois o público costuma conceber os artistas como gênios solitários que possuem habilidades superiores às pessoas comuns. E os gênios não roubariam ideias de ninguém, eles criariam as próprias. Assim, criação e apropriação parecem atividades antagônicas. Por mais que processos de empréstimo estejam presentes em todas as músicas, costumamos aplicar o argumento da originalidade para juízos de valor sobre o que gostamos ou não gostamos⁸⁷.

Simon Frith (1996, p. 114) ajuda a compreender estas valorações estéticas, que colocam de um lado os artistas “de verdade” e de outro os *popstars*, remetendo a debates do século XVIII nos quais havia uma visão romântica da arte baseada em argumentos sobre o que seria “alta cultura”. Esta divisão, segundo o autor, persiste na atualidade em certos modos de percepção que separam emoção e sentimento, sensação e sensualidade, corpo e mente. No entanto, a divisão pode ser verificada mais nos discursos da crítica do que na experiência do público: “Até mesmo fazer e ouvir música de alta cultura remete a uma atividade física e também a uma atividade 'espiritual', uma experiência tanto sensual como cognitiva; apreciar música de todos os tipos é senti-la” (FRITH, 1996, p. 115)⁸⁸.

86 “Los discursos de autenticidad y legitimidad artísticas resaltan valores como la originalidad o innovación y afirman que las obras deben ser únicas e irrepetibles y constituir la expresión personal de la subjetividad de su creador” (LÓPEZ-CANO, 2018, p. 24-25).

87 No entanto, por mais que estes relatos continuem em plena vigência, López-Cano (2018, p. 25) percebe uma crescente conscientização destes processos por parte do público, devido ao que ele chama de “escuta digital”, emergida com os dispositivos de gravação e reprodução do som. As tecnologias que alteraram a forma como nos relacionamos com a música, desde os toca-discos, até os arquivos digitais, teria outorgado mais autonomia na presença da música na vida cotidiana, pois: “Sites e redes sociais como o YouTube tornaram-se repositórios comunitários que arquivam e dão acesso imediato a uma quantidade imensurável de música diversificada, proveniente de tempos e espaços distantes e dispersos” (LÓPEZ-CANO, 2018, p. 25). “Sitios web y redes sociales como Youtube se han convertido en repositorios comunitarios que guardan y dan acceso inmediato a una inconmensurable cantidad de músicas diversas provenientes de tiempos y espacios distantes y dispersos” (LÓPEZ-CANO, 2018, p. 25).

88 “Even high music making and listening remained a physical as well as a 'spiritual' activity, a sensual as well as a cognitive experience; to enjoy music of all sorts is to feel it” (FRITH, 1996, p. 115).

As categorias de local e global são outro aspecto que concerne à análise no campo das regulações, como *método de procedimento*. São vetores intrincados nos processos culturais contemporâneos, os quais articulam na *produção* de canção na América Latina o flutuar entre a ordem que possibilita o funcionamento da sociedade e os atores que a abrem ao possível (CANCLINI, 2003, p. 57-58). Entre a ordem e o possível reside também a ambivalência dos *hibridismos*. Afinal, no contexto globalizante, não se está avançando simplesmente para uma padronização integral dos bens e mensagens culturais. “Antes se assiste a uma *tensão* persistente entre as tendências homogeneizadoras e comerciais da globalização, por um lado, e, ao mesmo tempo, à valoração do campo artístico como instância em que se conservam ou renovam as diferenças simbólicas” (CANCLINI, 2003, p. 139, grifo nosso). Juan Pablo González questiona a autonomia da música latino-americana: “é uma música que afinal se desenvolveu sob sistemas econômicos, administrativos e políticos modelados na Europa e nos Estados Unidos, e também estéticos e artísticos, a propósito” (2013, p. 91)⁸⁹. Pois a gravação e circulação de fonogramas teria sido um eficaz instrumento para fixar a norma, substituindo experiências ao vivo, mais espontâneas e ligadas a comunidades, por performances fixadas de repertórios externos.

Pensando esta relação político-cultural da América Latina com a Europa, que é uma das formas como o local e o global se apresentam, Alejandro Grimson (2011, p. 44) chama atenção para as hegemonias em cada caso específico, como componente decisivo para as *configurações culturais*. Essa ideia é uma importante chave para esta compreensão de diferenças e similitudes em escalas local, nacional ou transterritorial, bem como dos processos de constituição da hegemonia.

Uma hegemonia não é a anulação do conflito, mas sim o estabelecimento de uma linguagem e um campo de possibilidades de conflito. Não implica que os subordinados não possam se organizar e reivindicar, mas que o façam nos termos estabelecidos pela hegemonia (GRIMSON, 2011, p. 45)⁹⁰.

Por isto, é pertinente distinguir os processos de tensão que se dão dentro dos limites hegemônicos e os que se dão nas fronteiras destes limites, buscando transformá-los. Este exercício de distinção condiz com nossa proposta analítica da ambivalência dos processos

89 “No es tan obvia la autonomía de la música latinoamericana, pues se trata de una música que finalmente se ha desenvuelto bajo sistemas económicos, administrativos y políticos modelados em Europa y Estados Unidos, y también estéticos y artísticos, por cierto” (GONZÁLEZ, 2013, p. 91).

90 “Una hegemonía no es la anulación del conflicto sino, más bien, el establecimiento de un lenguaje y un campo de posibilidades para el conflicto. No implica que los subalternos no puedan organizarse y reclamar, sino que lo hagan em los términos que establece la hegemonía” (GRIMSON, 2011, p. 45).

híbridos, pois os *generativos* seriam os que buscam transformações nestas fronteiras hegemônicas, enquanto os *aderentes* restringem-se aos termos estabelecidos. No entanto, é necessário evitar uma interpretação simplificada que recaia na ideia de agência de um sujeito histórico. Nesta, o presente se estreita como momento de transição entre o passado e o futuro (GUMBRECHT, 2015, p. 15). Para Massimo Canevacci (2013, p. 42), a síntese dialética ordenaria o sincretismo, pois a superação da dominação em uma nova formulação libertadora encaixa-se perfeitamente em uma noção de hibridismo idealizado, que em um processo de inversão acaba sendo legitimado como objeto tranquilo, pacato, razoável. Desta forma, no contexto atual, o antropólogo acredita que: “O híbrido não é mais um resíduo marcado pela síntese, mas o anúncio de sincretismos polimorfos” (2013, p. 73). Esta observação leva à ideia de amplo presente de Gumbrecht: “Entre os passados que nos engolem e o futuro ameaçador, o presente transformou-se numa dimensão de simultaneidades que se expandem” (2015, p. 16). Neste sentido, a contemporaneidade “é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Tal ideia de contemporâneo, como premissa da canção que estamos estudando poderá ser aferida na *regulação*, considerando as imbricações de gêneros musicais e as articulações entre local e global.

3.1.5 Hibridismos – aderente e generativo

Punks e Atahualpa
O imperialismo
E a Nicarágua de Sandino
Sempre nessa dança sem sentido
A vanguarda e o retrocesso
A dança que não vê!
(Vitor Ramil, *Século XX*, 1984)

Nesta seção vamos sistematizar as duas categorias de análise dos processos híbridos ambivalentes da canção. Com mais este *método de procedimento*, buscamos a compreensão das configurações de identidade e diversidade (conforme formularemos no próximo capítulo), nos termos dos encontros *aderentes* e *generativos*.

Dentro do circuito da comunicação, esta instância representa mais estritamente as questões culturais. Nossa ferramenta analítica está na ambivalência dos *hibridismos*, na compreensão da variação dos vetores de adesão e inventividade, em uma mesma trajetória artística, no contexto de um show, na edição de um disco e até mesmo na estrutura de uma mesma canção.

O contexto de globalização e desenvolvimento técnico da sociedade contemporânea é que proporciona esta ambivalência: “[...] as novas tecnologias não só promovem a criatividade e a inovação. Também reproduzem estruturas conhecidas” (CANCLINI, 2000, p. 309). Assim, consolidamos os dois vetores ideais como categorias para sinalizar a reprodução (*aderente*) e a inventividade (*generativo*).

No entanto, para o sociólogo Antônio Marcus Alves de Souza (2005, p. 73), a nomeação do hibridismo não encerra um sentido único, pois a obra de Canclini não deixaria claro se é uma categoria analítica ou estética.

Algumas vezes a hibridação aparece como estratégia de segmentos artístico-culturais do continente diante do modelo político-econômico neoliberal; como uma ideologia e uma utopia de ressignificação de identidades – uma perspectiva mais presente na experiência musical. Outras vezes Canclini sugere uma formação cultural (SOUZA, 2005, p. 73).

Em nosso caso, entendemos que o hibridismo aciona a análise e propicia *configurações culturais*. A articulação das categorias *aderente* e *generativo* nas performances da canção latino-americana permite perceber os modos específicos como os atores se enfrentam, se aliam ou negociam. “[...] a análise da cultura não serve apenas para contrastar,

mas também para ver se há algo compartilhado entre os atores” (GRIMSON, 2011, p. 86)⁹¹. Isto é: analisar os processos híbridos percebendo quando a comunicação ocorre por identificações imediatas, correlacionadas às vivências prévias, e quando é elaborada, após estranhamentos iniciais provocados pela novidade.

Há críticas que julgam o conceito de hibridismo como apolítico, conforme comenta Anjali Prabhu (2007). Nestes pontos de vista, as culturas locais teriam apenas duas opções: decidir se entram em confronto com o global ou se hibridizam. Tal entendimento do processo de hibridação reduz sua abrangência apenas a misturas e encontros onde há dominação, unilateralidade, nunca autonomia, criatividade, improvisação. O próprio Canclini, em outro texto escrito após o *Culturas Híbridas*, faz um diagnóstico mais pessimista e ressalta as consequências dos oligopólios transnacionais na América Latina: “as misturas entre culturas costumam ser apresentadas nos circuitos mercantis como *reconciliação* e *equalização*, revelando uma tendência mais forte para encobrir os conflitos do que para elaborá-los” (2003, p. 184, grifos do autor). Exatamente o mesmo argumento que os críticos utilizam para acusá-lo de negligência no campo político.

Quando a hibridação é a mistura de elementos de tantas sociedades quantos conjuntos de clientes se deseja conquistar, aplica-se às diferenças entre culturas o que se reconhece, na música, pelo nome de *equalização*. Do mesmo modo que, por meio de artifícios eletrônicos na gravação e na reprodução, se rebaixam as variações tímbricas e a especificidade dos estilos melódicos, formas culturais distantes podem receber tratamento para serem facilmente comensuráveis (CANCLINI, 2003, p. 185, grifo nosso).

A citação acima define a categoria de hibridismo *aderente*, que nas palavras do autor ainda carrega as ideias de “equilíbrio sonoro” e “climatização do ambiente”. Canclini também conclui que a equalização torna-se “uma técnica de hibridação tranquilizadora”, com a qual simula-se a proximidade do outro sem a preocupação em entendê-lo. Por outro lado, as hibridações também funcionariam para capacitar a reconhecer a produtividade dos intercâmbios. “Depende de quanto poder os músicos, escritores e diretores de cinema detêm sobre a edição, a circulação e o destino de seus produtos híbridos: se serão 'o terceiro espaço que possibilita a emergência de outras posições'.” (CANCLINI, 2003, p. 186). É o que chamamos de hibridismo *generativo*. Ou seja, o próprio autor do conceito de hibridismo, nos

91 “[...] el análisis de la cultura no sólo sirve para contrastar sino o también para vislumbrar si hay algo compartido entre actores” (GRIMSON, 2011, p. 86).

oferece as bases para reconhecermos a sua ambivalência e sistematizarmos as duas categorias de análise⁹².

Outra consideração teórica, que nos ajuda a definir a ambivalência do conceito, está na derivação dos paradigmas de cooptação e resistência, conforme Fabrício Silveira (2013, p. 17). De acordo com o comunicólogo, a oposição entre as motivações artísticas e comerciais ressalta uma tensão fundamental na música popular/pop, que, no entanto, não podem ser compreendidos como polos separados. São fluidos, relacionais, misturam-se e servem como vetores de orientação, para reconhecer tipos de *produção* e *escuta*. “Movemo-nos em um universo de rupturas instáveis” (SILVEIRA, 2013, p. 18), entre as noções de *mainstream* e *underground*, que dinamizam, com repetição e inovação, o mercado da música popular massiva. “Nela, queremos entrar e sair” (SILVEIRA, 2013, p. 26).

Para articular estes dois vetores, buscamos inspiração⁹³ no quadro de Paulo Rios Filho (2010), que engloba diferentes estratégias de hibridação na composição de música contemporânea de concerto. O musicólogo justifica que é necessário um novo paradigma para tratar de diálogos interculturais, dada a ambivalência do tema. Assim, propõe um quadro tipológico de estratégias e procedimentos de hibridação para a composição. Parte da premissa de “pensar em hibridação cultural como um papel ativo, através do qual se engaja, e não somente um acontecimento natural, inerente às situações diaspóricas e da globalização” (RIOS FILHO, 2010, p. 43). Assim, elenca quatro tipos de estratégias e 15 procedimentos com os quais o compositor trabalha para criar. Nos eixos estratégicos de “empréstimo, apropriação e sincretismo”, os procedimentos são mais superficiais, tais como representação ilustrativa, citação e combinação de instrumentos de diferentes culturas, enquanto na estratégia de “plasmação de materiais, estruturas e princípios”, ocorre a construção de novas estruturas, por derivação, síntese ou indução (RIOS FILHO, 2010, p. 44). São

92 Não podemos deixar de mencionar aqui o modelo linguístico de hibridismo de Mikhail Bakhtin, comentado por Robert Young (2005, p. 25) como sendo dialético, pois faz a distinção entre um hibridismo “intencional”, que seria responsável por movimentos de subversão, tradução e transformação, e outro “orgânico”, que contribui para a manutenção de hegemonias e criação de novas estruturas. Assim, o linguista deposita a agência política na intencionalidade de misturas, enquanto haveria outras formas inconscientes e integradas. Em nosso caso, não retiramos o senso político de nenhuma das categorias de hibridismo, pois mesmo na repetição ou imitação de elementos culturais, há escolhas e atitudes. Também não baseamos nossa epistemologia na dialética ou no antagonismo das categorias. Preferimos a articulação de uma ambivalência. Assim, não tomamos o modelo de Bakhtin como ferramenta analítica, mas não podemos deixar de dar o crédito sobre a seleção da palavra “generativo” para definir uma de nossas categorias, por mais que elas não possam ser espelhadas. Young (2005, p. 27) menciona o termo “generativo” para qualificar a categoria bakhtiniana de hibridismo “orgânico”.

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

respectivamente dois grandes grupos contidos neste quadro, que nós sintetizamos em duas categorias, a fim de pensar nos processos culturais e comunicacionais da canção.

Enfim, a variação aventada aqui se divide nas seguintes categorias, colocadas em uma sistematização que inclui palavras-chave associadas no intuito de esclarecer e ajudar nas classificações e articulações:

a) hibridismo *aderente* – comunica valendo-se de elementos conhecidos, do estereótipo, do *kitsch*, do pastiche, da persuasão. Equalizante. Reprodução, imitação, repetição. Cooptação. Inserção.

b) hibridismo *generativo* – comunica por meio de um terceiro elemento, da ruptura, do autêntico, da antropofagia, do exclusivo. Dissonante. Invenção, apropriação, inovação. Diversidade. Desengate.

Ambas categorias derivam de linhas de pensamento sobre os processos de produção da cultura brasileira e contemporânea que parecem opostas ou divergentes. O hibridismo *generativo* é tributário das interpretações sobre o Brasil que valorizam a criatividade e problematizam as ideias de mestiçagem e vanguarda⁹⁴, bem como dos estudos culturais de Néstor García Canclini (2000), Homi K. Bhabha (1998) e Stuart Hall (2009). Já o hibridismo *aderente*, como paradigma, resulta de teorias críticas como as de Theodor W. Adorno (1994, 2002) e Walter Benjamin (2013), e pós-modernas, como a de Fredric Jameson (2006)⁹⁵.

94 Pela vereda de exaltação da criatividade, José Miguel Wisnik (2011, p. 34) aponta um grande ciclo da cultura brasileira que envolve “a ideia modernista da inovação e da superação de fronteiras”, no qual inclui a mestiçagem de Gilberto Freyre e o tropicalismo: “ambos têm o desejo de fundir polos que estariam separados”. O tropicalismo teria notavelmente rompido as diferenças entre erudito e popular, oral e escrito, vanguarda e massa, significando ainda a abertura da linguagem da canção para uma multiplicidade de códigos envolvidos na performance. Para Wisnik (2011, p. 37), a tropicália problematizou os “entrechoques paródicos entre os dados mais modernos com os mais arcaicos do Brasil”.

95 Para explicar este hibridismo *aderente*, recorremos a Walter Benjamin, que postulou que a arte, “ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua existência única por uma existência massiva” (2013, p. 55). Também à formulação de indústria cultural, de Adorno e Horkheimer (2002, p. 10): “toda cultura de massas em sistema de economia concentrada é idêntica”, e nela “os talentos pertencem à indústria muito antes que esta os apresente; ou não se adaptariam tão prontamente”. Já Fredric Jameson (2006) fala em uma nova ordem social, que ele chama de pós-modernismo. A prática cultural eminente desse pós-modernismo seria o pastiche, que, assim como a paródia, envolve a imitação (mímica) de outros estilos estocados no “museu do imaginário”, aproveitando o poder comunicativo deles enquanto linguagem compartilhada. Assim, conclui que “os autores e artistas do presente não serão mais capazes de inventar novos estilos e mundos – eles já foram inventados; somente um número limitado de combinações é possível” (JAMESON, 2006, p. 25). Nesta linha de pensamento, relativiza-se o poder de ação do sujeito, tanto na produção quanto no consumo. Não compartilhamos desta visão. Mas reconhecemos que, em determinadas situações de encontros, a reprodução pode prevalecer.

Assim, o hibridismo *generativo* é aquele dos “gêneros ativos”, em que a mistura não é mera colagem, mas invenção de um terceiro elemento, e até de novos gêneros musicais. Na língua espanhola, o verbo *generar* significa gerar, criar, germinar.

Por outro lado, é preciso reconhecer que nem sempre o encontro, a mistura, o hibridismo, se dá em condições, contextos e opções que primam pela depuração da criação até a resolução original que impõe uma resistência ou uma alternativa. Nota-se em muitos processos de produção da canção a simples justaposição que em vez de desafiar ou deslocar os parâmetros dos elementos culturais em jogo, visam reproduzir as mesmas lógicas, aderindo a referenciais canônicos e gêneros musicais estabelecidos.

O hibridismo *aderente*, desta forma, é aquele da aderência a hegemonias estabelecidas. As mesclas se dão na repetição e imitação de elementos conhecidos, que são colados, sem que isso gere algo inovador. Na língua espanhola, aderir é *acceder a*, é mostrar conformidade em fazer o que outro solicita, é também ter acesso a algum lugar.

Assim, ressaltamos que não pretendemos reproduzir um binarismo que dividiria as expressões musicais conforme a idealização de vanguarda e a depreciação de pastiche, por exemplo. Pois os cancionistas que estamos estudando ora aderem a processos da cultura da mídia, ora buscam persistentemente reinventar-se. Provavelmente os dois vetores estarão presentes em níveis e medidas diversos em todas as performances. Mas as articulações desta ambivalência com a *regulação*, a *materialidade*, a *produção* e a *escuta*, certamente proporcionarão compreendermos de forma mais qualificada as configurações da canção.

3.2 Instrumentos auxiliares de pesquisa

Embora a análise das performances via circuito da comunicação seja o centro da proposta metodológica, contamos ainda com instrumentos auxiliares – de caráter mais técnico – para situações que requerem recolher informações extras sobre os temas a serem abordados. Para isso, usamos a entrevista, o relato de campo em shows e o *clipping*.

Foi durante o Doutorado Sanduíche em Montreal⁹⁶ que experimentamos como instrumento de pesquisa o registro de espetáculos em dez shows de cancionistas locais. O trabalho em terra estrangeira tinha como objetivo o aprimoramento metodológico do **relato de campo**, incluindo anotações e fotografias⁹⁷. Os registros das performances procuravam abarcar questões que interessam ao circuito da comunicação, tais como comportamento da plateia, sonoridade, materialidade, além dos processos híbridos evidenciados. Após o retorno ao Brasil, aplicamos esta estratégia de pesquisa nos shows de Jorge Drexler e Vitor Ramil.

A **entrevista** foi outra forma de entrar em contato com o cancionista do qual se está analisando as performances, com o objetivo de obter mais informações sobre seu processo criativo. Entrevistamos Vitor Ramil em 2018, em Pelotas (RS). A decupagem está anexada na seção Apêndices, junto do relato ético-metodológico sobre a condução da entrevista, que seguiu um modelo de *entrevista em profundidade* e semiestruturada (MANZINI, 1990/1991). No caso de Jorge Drexler, tentamos realizar uma entrevista quando o uruguaio se apresentou em Porto Alegre, mas não obtivemos sucesso. Acionamos a produção do artista e não tivemos retorno. Solicitamos atendimento via a assessoria de imprensa local e recebemos uma negativa. Contudo, pela profusão de entrevistas disponíveis na internet, que o cancionista concedeu no lançamento do disco mais recente e na ocasião da premiação no Grammy Latino, temos material abundante para a pesquisa. Também contamos com uma conferência TED (Technology, Entertainment, Design) que Drexler apresentou em 2017 sobre criação musical.

As fontes diversas de mídia, que chamamos de *clipping*, são o quarto instrumento auxiliar de pesquisa. Filmes como *A linha fria do horizonte* (Luciano Coelho, 2014), que aborda os intercâmbios entre cancionistas da região do Prata foram imprescindíveis para recolhermos impressões de um artista sobre o outro. Entrevistas à imprensa também subsidiaram nossa análise com declarações acerca de gêneros musicais e trajetórias.

96 Realizamos período de Doutorado Sanduíche na McGill University (Montreal – Canadá), entre 7 de setembro de 2017 e 7 de janeiro de 2018, sob supervisão do professor Dr. Will Straw, que auxiliou e avaliou o desenvolvimento do nosso trabalho de campo.

97 Em relação aos relatos de campo, bem como às análises, é pertinente observar nossa experiência tanto no jornalismo, na área cultural e na crítica musical, quanto na música, atuando como cantor e compositor durante dez anos. Dessa forma, questões relacionadas propriamente à música ganharam aprofundamento.

4. HIBRIDISMO, DIVERSIDADE E CONFIGURAÇÃO CULTURAL

Movam, desalinhem, desencaixem
Mostrem do todo a parte
Alegria e desastre
Juntos num estandarte
(Vitor Ramil, *Palavra desordem*, 2017)

Caso emblemático e controverso ocorreu em 2005 envolvendo um cancionista latino-americano e a chamada indústria cultural em sua mais exemplar expressão, o prêmio Oscar do cinema estadunidense. Jorge Drexler ganhava o primeiro troféu na história para uma canção em língua espanhola, por *Al Otro Lado Del Rio*, composta para a trilha do filme *Diários de Motocicleta* (Walter Salles, 2004). Ao subir no palco para agradecer o prêmio, Drexler não falou, mas cantou à capela a composição laureada, em protesto por ter sido substituído na performance protocolar da cerimônia pelo ator espanhol Antonio Banderas. No âmbito da *regulação*, observamos que naquela premiação a indústria abria-se de forma inédita à diversidade cultural, incluindo *hispanohablantes*. Mas, ao mesmo tempo, excluía do roteiro do programa de televisão (que é a cerimônia de entrega), um latino-americano desconhecido. Colocava em seu lugar um *habitué* das grandes telas. Considerando a materialidade e a sonoridade, a performance *audiovisual* de Banderas, ao lado do guitarrista mexicano Carlos Santana, outro hispano consagrado no estrelato ocidental, quando comparada à performance *sonora* de Drexler na gravação da canção tema do filme, evidenciava uma disparidade significativa. Em ambas havia mistura de gêneros, hibridismo, mas eram de ordem completamente distintas. Na performance de Banderas e Santana no Oscar sobrepuseram-se clichês de latinidade e da música popular internacional, em uma colagem de cultura rock, flamenca e romântica⁹⁸. Ignoraram a versão original intimista da canção, que amalgamava sutilmente a tradição da *zamba*⁹⁹ com texturas acústicas e eletrônicas, para acompanhar uma letra que reflete sobre perseverança, na trilha de um filme sobre o revolucionário latino-americano Che Guevara.

Esta controvérsia evidencia de forma ilustrativa a tensão fundamental da música popular/pop, entre a aderência aos elementos correntes na cultura midiática contemporânea e

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

99 A *zamba* teria surgido no Peru, no século XIX, e sido difundida em ambientes da alta sociedade no Chile, antes de chegar à Argentina e se espalhar pelas classes populares. Enquanto dança de par, de compasso ternário, era essencialmente instrumental na origem, com violino para a melodia, bombo para o acompanhamento rítmico e violão para a harmonia. Tradicionalmente, carrega uma suavidade nos movimentos e sugere uma atmosfera de sedução (ZALDÍVAR, 1998, p. 10-11).

a ruptura instável (SILVEIRA, 2013). Também mostra encontros entre gêneros e sonoridades, que dependendo das escolhas feitas na *produção*, podem acionar dois tipos de *hibridismo*.

Por um lado, podem ser “criações artísticas, lentas e divergentes”, que “às vezes representam em seus discursos e procedimentos as contradições não-resolvidas das políticas globais (CANCLINI, 2003, p. 188). Do outro lado do vetor de insurgência, os concomitantes momentos de aderência e reorganização dos elementos que constituem a hegemonia da cultura globalizada no âmago das expressões artísticas locais, espalhadas pela América Latina.

No capítulo anterior, sistematizamos esses dois vetores de produção cultural e dividimos o *hibridismo* em duas categorias. Neste capítulo, aprofundamos o tema teoricamente e recuperamos conceitos e termos relacionados a processos de misturas culturais, que se articulam na música e nos estudos culturais, tais como sincretismo e mestiçagem. O objetivo é relacionar os processos de hibridismo aos temas da diversidade e da identidade, para chegarmos à noção de *configuração cultural*, que pauta nossa caracterização de uma canção latino-americana contemporânea.

O termo hibridismo segue sendo acionado no século XXI para explicar a cultura. Desde que utilizado por naturalistas, incluindo Charles Darwin (2009 [1859]), para designar novas espécies e variedades geradas a partir do cruzamento de outras, a palavra assumiu diversos sentidos além das ciências naturais e foi amplamente aplicado para designar encontros de diferentes culturas, fossem relacionadas ao período colonial ou moderno. Atualmente, considerando as mudanças acarretadas pela globalização, o conceito sofreu diversas críticas (CEVASCO, 2006; DRAPER, 2008; JAMESON, 2001)¹⁰⁰. Porém, acreditamos em sua potência para compreender os movimentos de produção e consumo no contexto global, tanto de concentração, ligados a mercados e nacionalidades, quanto de articulações supranacionais em respeito às diferenças (ABDALA JUNIOR, 2004, p. 18). Sendo assim, em vez de abandoná-lo, propomos aqui problematizá-lo. Pois não se quer reduzir o hibridismo a uma suposta e enganadora ausência de tensões entre constituintes heterogêneos, como interpretam alguns críticos. Ao contrário, seguindo o argumento de Benjamim Abdala Junior (2004, p. 19), cremos que há “possibilidade de se desenvolver práxis mais ativas, criativas e livres, sem preconceitos, já que todos não deixamos de ser híbridos ou mestiços”.

100 Maria Elisa Cevalco (2006) critica a visão de que as condições estruturais postas pela globalização propiciariam recursos técnicos para o que seria uma utópica integração de culturas, por meio do hibridismo. Pois, essa mesma estrutura seria responsável por uma incontornável estandardização cada vez maior: “uma cultura que se diz global, mas que, de fato, é a cultura mercantilizada do consumo” (CEVASCO, 2006, p. 137).

No Brasil, o encontro entre culturas foi amplamente interpretado por meio da ideia de mestiçagem (FREYRE, 2003 [1933]), já com um sentido mais abrangente do que a “racializada” noção de miscigenação e que a naturalista hibridez, que carrega uma negatividade oriunda do entendimento de esterilidade. Darwin (2009, p. 267) esmiuçou a constatação corrente no século XIX de que a terceira espécie gerada no cruzamento de seres vivos, a híbrida, não teria tanta capacidade de reprodução quanto as ditas puras¹⁰¹. Para as interpretações brasilianistas, esta carga influenciaria na discriminação do mestiço como “ser inferior” (WISNIK, 2011, p. 37). Mas a partir do trabalho de Gilberto Freyre, a ideia de mestiçagem¹⁰² consagrou um valor invertido, atrelando-se positivamente à cultura brasileira, com suas contradições e ambivalências, como produtora de uma civilização original.

Do ponto de vista da história, chamam atenção as desigualdades nos processos de hibridação, a exemplo da colonização no Brasil, que forçou índios e negros a adotarem (hibridizarem) o cristianismo, ao mesmo tempo em que ocorria o reverso, quando o colonizador começava a adotar costumes dos explorados. Já no contexto global de hoje, o inglês Peter Burke observa a diluição das fronteiras entre povos: “por mais que reajamos a ela, não conseguimos nos livrar da tendência global para a mistura e a hibridização” (BURKE, 2003, p. 2). Com isto, faz uma diferenciação entre dois principais entendimentos para o termo hibridismo, entre imitação e apropriação. O primeiro estaria mais para o que ele chama de “macaqueação” e o plágio; ligado ao termo empréstimo, surgido na Renascença, de conotação negativa; também condizente à expressão mais técnica de aculturação, que sugeria a subordinação de uma cultura, que assumia características de outra dominante. Em contraponto a estas noções, a segunda versão liga-se mais a antropofagia, transculturação e transferência, termos que consideram a reciprocidade. Mas, dependendo do contexto, a desigualdade nos encontros e trocas culturais leva alguns¹⁰³ a acreditar em um cenário futuro

101 O desenvolvimento das ciências naturais contribuiu para a refutação de teorias racistas ao concluir que o ser humano seria uma espécie única. Já Darwin, embora tratasse o hibridismo como um problema difícil de ser solucionado, comprovou a possibilidade de fertilidade nos cruzamentos entre espécies e variedades (YOUNG, 2005, p. 14-15).

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

103 Fredric Jameson (2001, p. 25), por exemplo, rechaça a “visão otimista” de Néstor García Canclini, porque celebraria a globalização por meio da hibridização, fornecendo munição para visões utópicas e inconsistentes do nosso tempo. Maria Elisa Cevalco (2006, p. 133), mesmo admitindo que, nos tempos atuais, o trânsito entre culturas é um aspecto quase inescapável da produção cultural, comenta que noções contemporâneas como o hibridismo seriam elaborações conceituais de aspirações reais, porque formulariam o que todos querem ouvir. “Do lado dos que exercem a hegemonia cultural, abrem um espaço para a cooptação: é como se estivéssemos

de homogeneização: “os críticos hostis temem a perda do sentimento de se pertencer a algum lugar, na verdade da própria perda de um lugar, substituído pela proliferação de não-lugares” (BURKE, 2003, p. 108). Mas o historiador aposta na tendência à síntese e à emergência de novas formas, em uma ordem cultural global emergente, que pode se diversificar, adaptando-se a diferentes ambientes locais. Uma forma seria a canção que estamos investigando.

Conforme nossa metodologia de *abordagem*, exposta no capítulo anterior, em vez de procurarmos explicações totalizantes para os processos culturais na globalização, limitamos nossa investigação a *produções* e a momentos específicos, o que nos permite considerar a ambivalência destes. Assim, não opusemos cooptação e integração. Mas consideramos os dois vetores válidos, presentes e problemáticos, na performance das canções contemporâneas latino-americanas. Neste sentido, Georgina Born e David Hesmondalgh (2000) sinalizam a emergência de novos sincretismos nos encontros entre norte e sul, leste e oeste, com os fluxos culturais globais. Neste novo contexto: “O hibridismo pode se recuperar de suas origens discursivas ligadas a fantasias e opressões coloniais e pode se tornar, ao contrário, um meio prático e criativo de rearticulação cultural e ressurgência das margens” (BORN; HESMONDHALGH, 2000, p. 19)¹⁰⁴.

O sincretismo é a noção preferida do antropólogo Massimo Canevacci (2013, p. 31) para investigar uma cultura que “não é mais vista como algo unitário, que compacta e liga entre si indivíduos, sexos, grupos, classes, etnias, mas sim como algo muito mais plural, descentrado, fragmentado, conflitual”. Para rearticular o termo na contemporaneidade, seria preciso reavaliar sua carga associada ao datado sincretismo religioso, espécie de pacificação implícita entre vencedores e vencidos (o mesmo tipo de problema, atribui ao hibridismo). Mas no âmbito cultural, Canevacci remete-se ao histórico dos quilombos no Brasil, de não aceitação de uma ordem impositiva e destrutiva. Essa experiência ao longo da história acaba sendo paradigmática:

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

escolhendo e promovendo a mescla cultural, e não sofrendo uma imposição a que não temos forças de resistir. Do lado dos que se assumem como periféricos, pensar-se como híbrido abre o caminho para uma reencenação da velha aspiração de integração em uma norma que foi feita para nos excluir (CEVASCO, 2006, p. 135).

104 “Hybridity can rebound from its discursive origins in colonial fantasies and oppressions and can become instead a practical and creative means of cultural rearticulation and resurgence from the margins” (BORN; HESMONDHALGH, 2000, p. 19).

Canevacci adota o termo sincretismo cultural, mas utiliza hibridismo como sinônimo, e conclui que “o híbrido, de categoria cheia de preconceitos negativos, aqui tinha se realizado como algo que era reivindicado com orgulho” (2013, p. 37). Sua principal expressão seria a antropofagia (um digerir de modo criativo, e não um engolir indiferenciado ou indigesto), diferente de outras expressões, a seu ver, ambíguas e menos conflitivas como pastiche, patchwork, marronização e aculturação.

Essa definição de sincretismo cultural parece-nos satisfatória. Porém, preferimos entender os termos mestiçagem, hibridismo e sincretismo a partir de suas articulações históricas e enquadrá-los nos usos mais acionados. Desta forma, a mestiçagem será reservada à mescla interétnica, enquanto o sincretismo será utilizado para compreendermos o amálgama de crenças e símbolos relacionados a ritos tradicionais. Já hibridismo, utilizaremos para designar “o conjunto de processos nos quais estruturas ou práticas sociais pré-existentes são combinadas com outras para gerar novas estruturas, objetos e práticas redefinidas” (RECASENS, ESPINOSA, 2010, p. 17)¹⁰⁵. Neste caso, aparecem fusões de elementos tradicionais e modernos, assim como nexos entre o local e o global. E se justifica nossa escolha por utilizar o termo hibridismo para nos referirmos à música.

Consultando o texto clássico de Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas* (2000), percebemos que o argentino escreve sobre as operações etnocidas de colonização na América, a cristianização violenta de grupos com religiões diversas durante a formação dos Estados nacionais, a escolarização monolíngue e a organização colonial moderna do espaço urbano. Em suas palavras, o termo hibridismo:

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

Portanto, além de diferenciar os termos mestiçagem, sincretismo e hibridismo, Canclini considera as relações desiguais sociais nos processos culturais.

Outro cotejamento destes termos está no texto de Zilá Bernd (2004, p. 109) que associa mestiçagem, *melting pot* e sincretismo à intervalorização e incorporação de alteridades, “mas de forma pasteurizada e homogeneizante”. O hibridismo, por outro lado, assim como crioulização e transculturação, presumiria que as duas partes implicadas

¹⁰⁵ “el conjunto de procesos en el que estructuras o prácticas sociales preexistentes se combinan con otras para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas redefinidas” (RECASENS; ESPINOSA, 2010, p. 17).

terminassem modificadas e criassem um fenômeno novo, original e independente. Este entendimento é compartilhado com o teórico dos estudos culturais Stuart Hall, quando afirma que através dos hibridismos é que as novidades entram no mundo. Mas isso não quer dizer que os elementos implicados na mistura estabeleçam uma relação de igualdade uns com os outros. “Estes são sempre inscritos diferentemente pelas relações de poder” (HALL, 2009, p. 34). Desta forma, entende que ocorrem dois processos opostos na globalização:

a) forças dominantes de *homogeneização* cultural – com a ascendência da cultura ocidental, mais especificamente a norte-americana, no mercado cultural, no domínio do capital e das tecnologias, ameaçaria subjugar todas as outras.

b) disseminação da *diferença* cultural – alguns processos teriam a capacidade, em todo lugar, de subverter e traduzir, negociar e fazer com que se assimile o a cultura global.

Na linha de pensamento desse segundo processo, veremos que para Homi K. Bhabha (1998) o híbrido não se dá no binarismo que separa duas culturas em uma fronteira, mas no espaço de passagem, onde ocorre a tradução¹⁰⁶ e onde a novidade entra no mundo, no “entre-lugar”. Para Bhabha (1998, p. 29), “o espaço da intervenção que emerge nos interstícios culturais é que introduz a invenção criativa dentro da existência”. O teórico indiano reconhece que esse “espaço-cisão” é capaz de abrir o caminho à conceitualização de uma cultura “baseada não no exotismo do *multiculturalismo* ou na *diversidade* de culturas, mas na inscrição e articulação do hibridismo” (BHABHA, 1998, p. 69, grifo nosso). Os conceitos grifados serão problematizados na próxima seção. Por enquanto, gostaríamos de frisar que Bhabha toma o termo hibridismo para pensar processos criativos e novidades culturais.

Para prosseguir com o argumento, é importante compreender a noção de “descolecionismo” de Canclini (2000). Primeiro, entende que o colecionismo era uma característica moderna da cultura, organizada em repertórios de bens culturais conforme os ditames do folclore e da história da arte. Depois, percebendo que as culturas já não se agrupam em grupos fixos e estáveis, avalia que: “desaparece a possibilidade de ser culto conhecendo o repertório das 'grandes obras', ou ser popular porque se domina o sentido dos

106 Comparando esses autores, Ribeiro e Silva concluem que “a visão de Stuart Hall com relação à hibridização cultural aproxima-se muito da conceitualização proposta por Homi K. Bhabha, especialmente por usar uma terminologia idêntica: a tradução cultural” (2015, p. 14). Enquanto Canclini veria na hibridização um processo multicultural e capaz de possibilitar o respeito, a valorização e a tolerância às diversidades culturais, para Hall e Bhabha este processo resultaria do choque, do embate e, por isso, não traria consigo uma via constante de entendimento. Ou seja, “a visão do autor jamaicano e a do autor indiano não são tão 'elogiosas' em relação aos processos de mestiçagem, de mistura” (RIBEIRO; SILVA, 2015, p. 14). Concordamos com a observação no que diz respeito à diferenciação entre um Canclini mais otimista e Bhabha e Hall mais pessimistas, quando comparados. No entanto, a comparação simplifica suas teorias, porque desconsidera o empreendimento crítico de Canclini.

objetos e mensagens produzidos por uma comunidade mais ou menos fechada” (CANCLINI, 2000, p. 304). Agora essas coleções se entrecruzariam com as modas e as tecnologias de reprodução, sendo possível combinar o culto, o popular e o massivo. Tanto no consumo, quanto na produção de músicos como Astor Piazzola, Caetano Veloso e Chico Buarque, conforme citação do próprio autor (CANCLINI, 2000, p. 304). Ainda no campo musical, Canclini analisa produções de videoclipes: “Alguns trabalhos aproveitam a versatilidade do vídeo para gerar obras breves, ainda que densas e sistemáticas [...] Mas na maioria dos casos toda a ação é dada em fragmentos” (CANCLINI, 2000, p. 305). Assim, as escolhas implicadas na *produção* de produtos híbridos podem ser de duas ordens: uma de criatividade, inovação, usos democratizantes do “descolecionismo”, e outra de reorganização dos elementos dentro de uma ordem estabelecida. Esta constatação apoia-se nas indagações de Fabrício Silveira:

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

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

4.1 Ambivalência e modernidade

Años atrás
de pronto la casa
se llenó de canciones
Músicas y versos
que brotaban
desde tantos rincones.
(Jorge Drexler, Salvapantallas, 2004)

Admitindo a centralidade das misturas na produção das culturas na América Latina, Herom Vargas (2007a) adverte para o limitado entendimento sobre as dinâmicas destes processos, com suas consequências empíricas e teóricas envolvendo produtos híbridos. “Esse processo não aconteceu em outro lugar do mundo na mesma intensidade, com a mesma diversidade e igual ímpeto de violência e criatividade” (VARGAS, 2007a, p. 185). Ou seja, por mais que todas as culturas sejam híbridas, no continente latino-americano daria para perceber maior grau de profundidade de soluções em tempo e espaço reduzidos.

Jesús Martín-Barbero corrobora quando observa que na América Latina diferença cultural não significa o mesmo que na Europa e nos Estados Unidos. Não é a dissidência contracultural ou o museu, “mas a vigência, a densidade e a pluralidade das culturas populares, e o espaço de um conflito profundo e uma dinâmica cultural incontornável” (2015, p. 28). Também ressalta que nos últimos anos o popular não é dimensão exclusiva das culturas indígenas ou camponesas, mas também passa pela “trama espessa das mestiçagens e das transformações do urbano, do massivo” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 28). Assim, o autor propõe investigar as relações que fazem essa mestiçagem, ou seja, as mediações e os sujeitos articulados nas práticas de comunicação.

O fluxo de informações e imagens na globalização, por meios tecnológicos, altera o cotidiano no sentido de que temos acesso e proximidade com um universo muito grande de opções do outro no dia a dia. “A circulação tão fluida do que se produz em diferentes regiões e circula em quase todas faz com que voltemos a nos perguntar *ao que nos referimos quando falamos em produção cultural própria*” (CANCLINI, 2003, p. 95-96). Na América Latina, existe uma história mais ou menos comum que permite falar de um “espaço latino-americano”, no qual coexistem diversas identidades. Já o êxito transnacional da salsa, como fator aglutinador da latinidade nos Estados Unidos, levou a imaginá-la como narrativa unificadora da região. Mas segundo Canclini “a América Latina é heterogênea demais para

basear seus projetos conjuntos em unificações essencialistas e forçadas, que ignoram as discrepâncias e desigualdades internas” (2003, p. 96).

Desta forma, vários autores comentam a música popular no continente sob a ótica do hibridismo, analisando, por exemplo, como escalas, modos, combinações harmônicas, e formas ibéricas, soam diferentes quando adaptadas a novos contextos. “As mesclas produzidas, impossíveis de definir somente pelas origens de cada um dos dados dos quais surgiram, criam outras formas de fazer, ouvir e entender a canção” (VARGAS, 2007a, p. 188). Com a participação de elementos e atores indígenas e africanos, principalmente, houve intensa produção musical para festas e danças, em contextos diferentes daqueles dominados pela música escrita em partitura. Esta condição teria proporcionado características ligadas a uma postura despreziosa, à improvisação e às mesclas criativas. Desta forma surgiram gêneros tais como a rumba, o tango, o *son*, a salsa e o candombe¹⁰⁷.

A mescla entre elementos aparentemente contraditórios, a linguagem moderna e a insistente representação de características “primitivas” nacionais, teria conformado uma modernidade alternativa na América Latina. Ao invés da modernidade resultar na superação do primitivo, teria ocorrido a integração de ambos. Esta conclusão está no estudo de Florencia Garramuño (2007, p. 29) sobre o samba e o tango, como paradigmas de nacionalismo na música em meados do século XX. De acordo com a pesquisa, estes gêneros passaram por processos ambivalentes, entre a referência ao que seria “primitivo” e a modernidade, contando simultaneamente com a participação de governos populistas e com o reconhecimento internacional em suas construções como culturas nacionais. Desta forma, o samba e o tango: “[...] não são simples reflexos de uma identidade previamente constituída, mas cristalizações de processos complexos de negociação de diferenças culturais” (2007, p. 38)¹⁰⁸. Por mais que esta diferença tenha sido historicamente associada ao selvagem, exótico e caricato, as produções de tango e samba passaram por processos de “sofisticação”, com intervenções de compositores de classe média e de elite, o que teria contribuído para garantir aos gêneros um lugar na modernidade e nas simbologias nacionais.

Renato Ortiz (2015) também propõe evitar a dicotomia fácil entre moderno/pós-moderno, tradição/modernidade, velho/novo, passado/presente. Acompanhando seu

107 Neste ambiente de espontaneidade e criatividade, onde participam músicos, dançarinos e ouvintes, geram-se gêneros musicais baseados na performance coletiva. Não se trata do mesmo tipo de performance que se conformou na canção de autor, individualizada. Ainda sim, essa postura aberta às misturas constitui uma característica geral que abarca ambos os tipos de performance.

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

pensamento, saberemos que “esta lógica antitética e excludente percebe a história de forma linear, quando em um contexto de globalização diversas temporalidades se entrecruzam” (ORTIZ, 2015, p. 25). A partir deste entendimento, o local e o nacional não devem ser considerados como dimensões em vias de desaparecimento, mas como níveis que são redefinidos.

No século XX, estes constantes processos de recontextualização, transformação e mistura sonoras teriam conformado esferas públicas auditivas, na concepção de Ana Maria Ochoa Gautier (2006, p. 806)¹⁰⁹: “temos um processo reiterativo de entextualização¹¹⁰ e recontextualização que foi intensificado no momento da invenção da reprodução sonora no final do século XIX”. Com isto, uma ideia de hibridismo sonoro passou a ser acionada para designar a recontextualização – processo que teria característica inovadora, mesmo que seguindo modelos prévios. Hoje tais processos aconteceriam não só com músicas associadas ao folclore, mas com todas que são usadas para estabelecer uma ligação com o lugar e a história, significando fonte de pertencimento e identificação mesmo quando percebidas primeiramente como cultura de massa ou música transnacional.

Gautier (2006, p. 807) prefere o termo recontextualização, para dar nome aos processos atuais de mistura, que constituem na América Latina uma “esfera pública auditiva”¹¹¹. A noção de hibridismo, segundo a autora, necessita de uma reconceitualização fundamental referente às dimensões temporais e espaciais do sonoro e de uma ressignificação epistemológica sob as mudanças sociais e tecnológicas do mundo globalizado. A seguir, reconhece outro entendimento para o termo: “não aquele popularmente usado na música ou nos estudos de cultura popular (a mistura de gêneros previamente considerados separados) mas o trazer para a relação dois domínios da experiência que anteriormente eram tidos como separados” (2006, p. 810)¹¹². Assim, Gautier pontua uma questão importante, pois toda forma tida como pura também pode ser concebida como híbrida, ao contrário do que dizem visões invizibilizadoras nas quais a tradição aparece como “natural” e o hibridismo como construído.

109 “we have a reiterative process of entextualization and recontextualization that was intensified at the moment of the invention of sound reproduction in the late nineteenth century” (GAUTIER, 2006, p. 806).

110 Gautier baseia-se na noção de “entextualização” de Richard Bauman e Charles L. Briggs (2006, p. 206), utilizado na linguística para análise da poética e da performance. De acordo com os autores, a entextualização “é o processo de tornar o discurso passível de extração, de transformar um trecho de produção linguística em uma unidade – um texto – que pode ser extraído de seu cenário interacional”.

111 A autora utiliza o termo em inglês “aural public sphere” (GAUTIER, 2006, p. 807).

112 “not the one popularly used in music or popular culture studies (the mixture of genres previously considered separate) but the bringing into relation of two domains of experience that have been previously rendered as separate” (GAUTIER, 2006, p. 810).

Superando tais ideias, a noção de hibridismo se faz pertinente. Podemos dizer, remetendo-nos aos avanços das reflexões acerca do conceito de cultura, que não há nada que seja natural na cultura (nem as tradições). Por outro lado, todas as criações culturais seriam construídas. E, por tanto, híbridas. Herom Vargas (2007a, p. 208) também rechaça a pretensa busca por traços ancestrais nos elementos que conformam produtos híbridos: “se as misturas ocorrem, de nada vale perseguir e destacar a(s) origem(ns) como sinal(is) de *pureza*, procedimento típico de discursos ideológicos que prezam de forma monolítica a identidade nacional”.

George Yúdice (2004) corrobora com a reafirmação crítica do hibridismo como característica das formações culturais latino-americanas e a pertinência do conceito para compreender a emergência de uma esfera cultural transnacionalizada, pela qual circula a música. Com a globalização, os imaginários nacionais, que legitimaram misturas contraditórias e algum essencialismo no passado, enfrentam agora outros modos de produção e consumo impulsionados tanto por empresas transnacionais quanto por iniciativas populares. “As formas peculiares do hibridismo da América Latina não merecem, portanto, elogios essencialistas por seu caráter maravilhoso, nem de uma denúncia por sua falta de autenticidade” (YÚDICE, 2004, p. 131). Merecem, sim, ser articuladas a partir desta ambivalência¹¹³.

Se por um lado há interpretações de uma hibridização da modernidade europeia na América Latina como cópia que revelaria a falta de uma modernidade própria¹¹⁴, por outro Angela Prysthon (2002, p. 27-28) entende que as vanguardas latinas teriam operado com certo grau de consciência, buscando estéticas autênticas e originais, entre o progresso tecnológico e urbano e o universo natural e simbólico. Em última instância, esses processos representam para os latino-americanos a possibilidade de redescoberta e retomada de posse de suas próprias tradições, além da revisão e reavaliação da própria tradição ocidental. A autora conclui que produções híbridas podem não significar muito em termos de presença no cânone ocidental, mas com elas, “a cultura latino-americana vem constituindo-se como um *corpus* que vai conseguir interferir, fazer parte e, inclusive, demarcar novos preceitos para este cânone” (GAUTIER, 2002, p. 29). Enquanto isso, seria constituída uma modernidade sonora

113 Bhabha utiliza o termo ambivalência para qualificar a mímica em discursos coloniais. Pois “a mímica emerge como a representação de uma diferença que é ela mesma um processo de recusa” (1998, p. 130). Isto porque a mímica é quase o mesmo, mas não exatamente. Há, nesta ambivalência, deslizamento, rompimento e desestabilização do discurso colonial. Assim a mímica passa a ser simultaneamente semelhança e ameaça.

114 Florencia Garramuño ajuda a compreender melhor esta questão, quando escreve que, enquanto nas vanguardas europeias o primitivo significa distanciamento da tradição e do nacional, na América Latina, o primitivo adquire outras conotações, como componente fundamental da construção de uma modernidade latino-americana (2007, p. 107).

na América Latina, sempre apresentada como um projeto inacabado. Neste sentido, hibridismo é a reificação da tradição por meio de práticas transculturais¹¹⁵, “a fim de construí-la de forma permanente e inesgotável” (GAUTIER, 2006, p. 820)¹¹⁶. Em nosso ponto de vista, esse projeto afirmativo da cultura latino-americana não necessariamente deverá ser associado a uma ideia de modernidade. Por isso acionamos o termo “contemporâneo”, conforme já foi exposto. Também divergimos da autora porque não vinculamos os hibridismos indissociavelmente às tradições. O conceito refere-se da mesma forma a apropriações e menções de sedimentações da cultura midiática e atual.

Deborah Pacini Hernandez (2010) disserta sobre a música popular latina nos Estados Unidos, associada no imaginário¹¹⁷ a expressões naturais de comunidades definidas racial ou etnicamente. Nesta perspectiva, os latinos que escutam rock ou qualquer outro gênero contemporâneo são vistos como traidores, por abandonarem sua identidade ancestral. Em contraponto, sob a ótica dos processos híbridos, Hernandez examina a criação e a formação identitária de uma música latina que se forma nas intersecções de categorias distintas: “Longe de ser algo anormal ou problemático, o hibridismo, seja racial, étnico, cultural ou uma combinação destes, é uma das características marcantes da experiência latina” (2010, p. IX-X)¹¹⁸. Para tanto, pontua a importância de estar consciente da distinção entre hibridismo racial e cultural, diante da persistência de disparidades e desigualdades¹¹⁹.

115 O conceito de transculturação foi proposto pelo sociólogo cubano Fernando Ortiz em 1940 “para explicar o impacto das trocas culturais e econômicas durante o empreendimento colonial” (AGUIAR; VASCONCELOS, 2004, p. 87). O objetivo era descrever processos nos quais duas culturas em situação de encontro ou confronto dão origem a algo novo, assim substituindo conceitos correntes como o de aculturação. Na década de 1970, o crítico uruguaio Ángel Rama incorporou o termo aos estudos literários para explicar de que maneira formas da modernidade europeia, como o romance, haviam se adaptado à realidade latino-americana.

116 “in order to construct it as permanently inexhaustible” (GAUTIER, 2006, p. 820).

117 Historicamente, Néstor García Canclini (2003) acredita que se construíram visões da Europa sobre a cultura latino-americana como lugar do prazer e da natureza, em contraponto a uma racionalidade civilizatória que os latinos viram no europeu. Baseando-se nestas premissas romantizadas e idealizadas, estabeleceu-se uma tendência na integração entre continentes de valorizar na América Latina a cultura como paisagem, adereço, curiosidade, exotismo. Já o pensamento produzido, que é parte importante da constituição da cultura, Canclini reclama que não é valorizado. Na relação com os norte-americanos, estas preconcepções também se reproduzem como estereótipos, principalmente na literatura e no cinema. Ao mesmo tempo, “a música latino-americana começa a fazer parte da multiculturalidade americana e a tornar-se um setor forte da sua economia de bens simbólicos” (CANCLINI, 2003, p. 92).

118 “far from being something abnormal or problematic, hybridity, whether racial, ethnic, cultural, or a combination of these, is one of the signature characteristics of the Latino experience” (HERNANDEZ, 2010, p. IX-X).

119 Outro conceito em intersecção com a questão racial é o de marronização. Ao contrário do que sugere a palavra, derivada da cor marrom, o termo não significa proclamar uma coloração monocromática. A marronização ocorre quando o escravo foge, quando há disposição favorável à miscigenação como forma de se colocar fora de uma ordem cultural. “Marronizar a cultura significa seja misturar as diferenças (neste caso não só étnicas, mas também de modos de vida, visões de mundo e sensibilidades estéticas), seja impelir rumo ao abandono radical de uma ordem cultural” (CANEVACCI, 2013, p. 61-62).

A partir desse entendimento, a produção da música latina implica cruzamentos de fronteiras, musicais, geográficas, étnicas e raciais. Recentemente, novas ondas de imigrantes teriam enriquecido o mosaico musical latino dos EUA, somando estilos como merengue, bachata e cumbia. Hernandez (2010, p. 3) adverte que não há nada de excepcional no hibridismo latino-americano, visto que os Estados Unidos têm uma história similar de mistura racial e cultural (assim como muitos outros países ao redor do globo). Apesar disso, haveria muito mais disposição para conhecer, explorar e celebrar o hibridismo entre os latino-americanos do que entre não-latinos.

Voltado especificamente para a canção, Herom Vargas (2007b) corrobora ao propor como instrumento de estudo dela o conceito de hibridismo. Pois acredita que, a partir das transformações dos meios de comunicação, complexificam-se as misturas de elementos arcaicos e modernos, nacionais e estrangeiros. Vargas (2007b, p. 63) argumenta que apesar da suposta estandardização promovida pelos processos de mercantilização da música, “a dinâmica da canção popular sempre foi a da incorporação de elementos externos e da experimentação em novos formatos e instrumentações”. Para o pesquisador, os processos de mestiçagem e hibridação atualizam músicas tradicionais no atual estágio da globalização, e cita o tropicalismo como exemplo. É justamente essa “atualização”, ou “recriação”, das tradições, aceleradas pelas tecnologias, conforme escreve Herom Vargas, que se quer aqui problematizar, partindo do pressuposto de que há diferentes produtos gerados. Pois se acredita que na modernidade, quando da criação de novos gêneros latino-americanos mestiços, tais como o tango e o samba, houve a elaboração a longo prazo de um terceiro elemento híbrido¹²⁰.

Hernandez (2010) reconhece que os latinos geraram uma variedade extraordinária de misturas inovadoras entre estéticas latino, afro e euro-americanas. No entanto, as múltiplas identidades da música latina mexem com a indústria. Hernandez acredita que o mercado segue buscando um conforto ilusório em categorias impermeáveis, como se o termo “indústria da música latina” sugerisse uma entidade monolítica. No entanto, trata-se de “uma rede complicada de comunidades e mercados múltiplos, étnico, racial e culturalmente definidos, cujas fronteiras sempre foram porosas e instáveis” (HERNANDEZ, 2010, p. 15)¹²¹. Este

120 Para Homi K. Bhabha, o espaço intersticial e relacional, onde ocorre o hibridismo, é o terceiro espaço, que se diferencia do estereótipo. É dinâmico, aberto e produtivo. Nele ocorrem os deslocamentos, as traduções e o surgimento de outras posições (MENEZES DE SOUZA, 2004, p. 114-128).

121 “a complicated network of multiple ethnically, racially, and culturally defined communities and markets whose boundaries have always been porous and unstable” (HERNANDEZ, 2010, p. 15).

estado de multiplicidade e indeterminação diante do mercado fonográfico seria “típico das configurações culturais de alto grau de mestiçagem cultural” (VARGAS, 2007a, p. 95). Ocorre estranhamento quando se sujeita a uma série de informações diferentes, até que elas sejam razoavelmente absorvidas, a ponto de perderem a aparência de estranhas. No mercado brasileiro, Herom Vargas destaca Chico Science e o manguebeat como exemplares do hibridismo, reconhecendo que artistas como Alceu Valença e Lenine já haviam feito antes a mistura de elementos pernambucanos com o rock. Mas acredita que o manguebeat constituiu de forma inédita uma cena local envolvendo música pop e regional. Os processos de hibridação que constituíram a estética do grupo pernambucano – perceptível no gestual performático entre o rap e a embolada, na instrumentação de guitarras e alfaias, nos arranjos com batida experimental misturada entre o pop e a tradição nordestina (*mangroove*). Assim, seriam uma demonstração da categoria de hibridismo *generativo*.

O caso de Luiz Gonzaga também seria paradigmático das abordagens de renovação e conservação, fundamentais na produção artística brasileira, de acordo com Jack A. Draper (2008, p. 167). Com o exemplo do cantor e compositor nordestino, argumenta que há representações de coletividades presentes no paradigma de conservação, que acionam sentidos políticos de reivindicação por igualdade. Desta forma, não só iniciativas artísticas de renovação terão sentido político de ruptura do *status quo* e defesa de culturas particulares. “Os conservadores, por sua vez, como Gonzaga, trabalham dentro dessas estruturas identitárias para acomodar pontos de vista culturais subalternos a uma sociedade em rápida transformação e, assim, atualizar as epistemologias dos grupos marginalizados” (DRAPER, 2008, p. 179)¹²². Observa-se neste caso o vetor de *aderência*, articulado à tradição.

Enquanto isso, no tropicalismo, a atualização das mesclas na cultura brasileira entre a modernidade e a tradição teria se dado a partir da junção de elementos incongruentes entre si: “o grosso (como o *kitsch* e outros itens do nosso repertório cultural ligados ao excesso) e o fino (como a bossa nova), o local (sonoridades de diferentes regiões do Brasil) e o global (o rock e outras modalidades de música estrangeira), entre outros” (NAVES, 2015, p. 83). Isso não quer dizer que a tropicália teria atendido a expedientes exóticos e folclorizantes. O hibridismo tropicalista é intensamente ambivalente, pois em muitos momentos não ocorre de forma a gerar algo novo, mas como uma adesão a formas e estereótipos existentes, apenas

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

colados e não tão elaborados esteticamente. Por outro lado, sempre poderá ser visto como uma valorização do diverso:

[...] se por híbrido queremos nos referir a um processo de ressimbolização em que a memória dos objetos se conserva e em que a tensão entre elementos díspares gera novos objetos culturais que correspondem a tentativas de tradução ou de inscrição subversiva da cultura de origem em uma outra cultura, então estamos diante de um processo fertilizador (BERND, 2004, p. 101).

Aproveitando a metáfora da fertilização, outro exemplo de diversidade neste contexto atual, está na terceira geração de cantatores chilenos, que de acordo com Juan Pablo González (2011, p. 942) possui raízes “hidroponicamente nutridas” por um folclore universal midiático. Esta raiz “hidropônica” faria parte de uma sensibilidade global, que permite a expansão das possíveis raízes tanto no espaço como no tempo.

Nas ambivalências e contradições da globalização, não há um único modo de produzir às margens. Não se trata de uma simples oposição. “Há no futuro muitas mais oportunidades do que a opção entre McDonald's e Macondo” (CANCLINI, 2003, p. 47). Esse aforismo de Néstor García Canclini indica que os artistas e os escritores são especialistas em narrativas e metáforas, com as quais tratam do inapreensível, frente a alterações muito rápidas e violentas das identidades habituais.

A participação da música latina na globalização teve uma época de glória nos anos 1940 e 1950, com o sucesso comercial de danças afro-cubanas e caribenhas, a exemplo do mambo, impulsionadas pelo mercado estadunidense. Um segundo *boom* latino teria ocorrido nos anos 1990, com *hits* integrados à cultura pop, de artistas como Ricky Martin, circulando o globo (HERNANDEZ, 2013, p. 54). Paralelamente a estes sucessos e reconhecimentos mundiais, diversas produções híbridas, desenvolvidas a partir da manipulação de tecnologias eletrônicas, misturaram referências e ritmos locais com gêneros globalizados como o *rap* e a *disco music*. Desta forma, geraram criações como o *reggaeton*, contextualizadas no continente a partir de uma cultura musical-tecnológica global. Diante destas tendências, notamos que a canção, em sua forma reflexiva, não romântica, distante da pista de dança ou da festa, nunca foi um sucesso comercial nos parâmetros industriais. Embora seu formato possa ser considerado midiático tanto quanto os outros gêneros, se considerarmos a duração de três a quatro minutos, a qualidade de gravação e a semelhança com baladas e música folk que não

deixam de figurar nas paradas de sucesso¹²³. Assim, mesmo não estando integrada a um mercado globalizado de alto rendimento, não podemos afirmar que esta canção autoral que estamos pesquisando é produzida sem visar um público amplo. A expectativa de integração aos processos globais também é notada na procura por reflexão sobre a condição periférica no mundo, o que valoriza a voz do latino-americano. Demonstra a capacidade de interpretação sobre os rumos do planeta a partir de uma cosmovisão preterida. Ou seja, a canção de autor nos processos globais da música global, ora se assemelha e ora ameaça.

No espectro temporal, essa canção pertence a seu tempo, é contemporânea. Conforme Giorgio Agamben (2009, p. 58-59) o contemporâneo é aquele que não coincide perfeitamente com o seu tempo, nem está adequado às suas pretensões, “[...] mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e aprender o seu tempo”. Em outras palavras, devemos reconhecer que na América Latina o hibridismo não remete a algo que passou, e sim àquilo mesmo que nos constitui: “não é apenas *fato* social, mas também *razão* de ser, tecido de temporalidades e espaços, memórias e imaginários” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 262). Assim, na *produção* de canção, as mesclas passaram a ser um modo próprio de perceber e narrar, contar e dar conta.

123 Hernandez (2013, p. 143-144) faz a distinção entre a *world beat* e a *world music*, surgidas nos anos 1980. A primeira era o termo da indústria musical para os produtos híbridos entre ritmos do terceiro mundo e tecnologias e estilos dos Estados Unidos. O que importava não era a origem dos músicos ou o conteúdo das letras, mas o alto nível de apelo à dança. Já o segundo referia-se a produções mais localizadas geograficamente e orientadas por expressões folclóricas, ainda que híbridas.

4.2 Diversidade, identidade e configuração cultural

Somos una especie en viaje
No tenemos pertenencias, sino equipaje
Vamos con el polen en el viento
Estamos vivos porque estamos en movimiento
(Jorge Drexler, *Movimiento*, 2017)

Nesta seção, dando sequência ao debate da modernidade, adentramos as linhas teóricas da cultura por meio das noções de diversidade e identidade. O objetivo é chegar ao exame do conceito de *configuração cultural*, o qual norteia nossa abordagem.

Conforme Alejandro Grimson (2011, p. 160-162), entre uma visão que considera a nação como um fato pré-determinado (essencialista) e outra que considera uma invenção ideológica sem materialidade nem efetividade (construtivista), emergiu uma terceira perspectiva teórica que reconhece a *sedimentação* de parâmetros culturais que não são meramente imaginados.

Essa terceira perspectiva coincide com os construtivistas que afirmam que a identificação nacional é o resultado de um processo histórico e político, contingente como tal. Mas difere deles porque enfatiza a sedimentação desses processos na configuração de dispositivos culturais e políticos relevantes (GRIMSON, 2011, p. 163-164)¹²⁴.

Trata-se de uma perspectiva experiencialista voltada à investigação de *sedimentações* culturais e políticas na história vivida, as quais conformam traços compartilhados, mas não homogêneos. “É uma diversidade contextualmente articulada, uma configuração concreta da heterogeneidade” (GRIMSON, 2011, p. 163)¹²⁵. Isso não elimina as diversas formas de apropriação por diferentes agentes sociais, provocando a corrosão dos sedimentos culturais nacionais construídos historicamente. Tais processos e articulações são chamados de *configurações culturais*.

Assim, quando cancionistas, como Drexler e Ramil, hibridizam gêneros tradicionais e da música pop mundial, entendemos que há novos processos de *configuração cultural* ocorrendo, sobre sedimentações. Essa noção de *sedimentação* substitui e se difere da de tradição, pois não se restringe à ideia de tempo. Se considerarmos a tradição como era vista pelos folcloristas do século XIX, como sobrevivência, prevaleciam os traços culturais que

124 “Esta tercera perspectiva coincide con los constructivistas que afirman que la identificación nacional es el resultado de un proceso histórico y político, contingente como tal. Pero se diferencia de ellos porque enfatiza la sedimentación de esos procesos en la configuración de dispositivos culturales y políticos relevantes” (GRIMSON, 2011, p. 163-164).

125 “Es una diversidad contextualmente articulada, una configuración concreta de la heterogeneidad” (GRIMSON, 2011, p. 163).

teriam sido menos alterados pela educação e participado menos do progresso. Enquanto isso, entendia-se que, “o moderno é posterior e superior ao momento que o antecede” (ORTIZ, 2015, p. 73). Assim, um implicava na anulação do outro. Na arte, a discussão das vanguardas¹²⁶ repousa neste fundamento. Por outro lado, o início de uma “era de massas” seria a prova inconteste da modernização em curso, que promoveria uma homogeneidade de costumes. Neste ínterim, consolidaram-se as noções de progressista e conservador. Tradição associava-se a tradicionalismo, significando uma ideologia política que evita ruptura e preserva os valores morais e religiosos. Servia nos países periféricos de obstáculo à construção da modernidade. Já na ideia de *sedimentação*, os elementos construídos historicamente serão disputados no presente por diferentes agentes dispostos a criarem novas *configurações culturais*, que com o tempo poderão vir a sedimentar-se.

Este debate teórico leva a relacionarmos estes termos com a experiência do modernismo brasileiro. Na avaliação de Herom Vargas (2007a), significou a busca de características eminentemente nacionais para a arte em contraposição ao academicismo de perfil europeu. Para ele, Mário de Andrade “não se propunha excluir totalmente a influência europeia, mas, ao contrário, partir de sua técnica para criar uma produção musical de qualidade nacional” (VARGAS, 2007a, p. 41). Mas observa que esta produção no fundo tinha a tendência de dignificar a pureza (a cultura autóctone), para fortalecer o nacionalismo. Isso teria influenciado movimentos tradicionalistas como o Armorial, de Pernambuco, que para Vargas foi uma tentativa ideológica de volta a um passado pré-capitalista, que envolve diretamente uma visão idealizada e idílica do popular e do folclore (VARGAS, 2007a, p. 50).

No caso do Rio Grande do Sul, estado onde Vitor Ramil nasceu e reside, os tradicionalistas são um dos principais atores nas disputas em torno do “ser gaúcho”. Conforme pesquisa de Ana Carolina Escosteguy e Cristiane Freitas Gutfreind (2006), esse eixo identitário é entendido a partir da dicotomia entre uma vertente essencialista de identidade e outra não-essencialista¹²⁷. A primeira seria a vigente de forma hegemônica, pelo menos na maior parte da mídia, com exceções. Esta identidade essencialista “funda-se na

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

127 Para Stuart Hall, referência nos estudos sobre identidade, a cultura é uma produção. “A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar” (HALL, 2009, p. 43). Desta forma, com as diferenciações que proliferam na globalização (paralelamente às homogeneizações), as identidades não podem mais ser concebidas como estabelecidas e estáveis. Assim, a partir da diferença, constitui-se um fundamento para um novo tipo de “localismo” que surge de dentro do global. “Encontra-se aqui o 'retorno' do particular e do específico – do especificamente diferente – no centro da aspiração universalista panóptica da globalização ao fechamento” (HALL, 2009, p. 59).

existência de grupos sociais calcados em categorias inatas e imutáveis, busca um conjunto de características que uma comunidade partilhada e que não se altera no tempo” (ESCOSTEGUY; GUTFREIND, 2006, p. 4). Observando a produção midiática e cinematográfica regional, as pesquisadoras notaram ufanismo, bairrismo e mitificação da figura histórica do gaúcho. O antropólogo Ruben George Oliven (1995, p. 77) ajuda a compreender este contexto que teve seu auge na década de 1980. Houve um crescente interesse pelas “coisas gaúchas”, o que alavancou o consumo de produtos culturais voltados a temáticas regionais, tais como programas de televisão e rádio, jornais especializados, editoras, discos, restaurantes típicos e lojas de roupas. Naquela década, foram criados aproximadamente mil centros de tradições e mais de quarenta festivais de música nativista.

Ruben George Oliven analisa a construção de uma tradição gaúcha: “Os primeiros e mais antigos atores do gauchismo são os tradicionalistas. Eles se constituem em um movimento organizado e atento a tudo que diz respeito aos bens simbólicos do estado sobre os quais procuram exercer seu controle e orientação” (OLIVEN, 2006, p. 166). Assim, apesar da diversidade cultural do Rio Grande do Sul, que historicamente teve a predominância de indígenas, negros e imigrantes europeus, esta tradição tende a representar a região através de um único tipo social (o gaúcho, o cavaleiro e peão de estância da região sudoeste do Estado), e a referência constante a um passado glorioso¹²⁸.

Por outro lado, há produções artísticas, a exemplo de Vitor Ramil, que se diferenciam desta vertente representativa “hegemônica”, pois condizem com uma ideia de produção na qual a identidade não é fixa nem estável. “Também tem história, embora esta não seja a recuperação de um passado cristalizado, implicando, ao contrário, em continuidades e rupturas” (ESCOSTEGUY; GUTFREIND, 2006, p. 6). Em nossa perspectiva experiencialista, Ramil disputaria as *sedimentações* regionais e nacionais, *configurando* outras expressões culturais a partir de sua própria experiência.

Assim, vamos observar que Ramil expressa um olhar diverso sobre a região. Em primeiro lugar, por não limitar sua produção ao espaço estadual, como representação dele, mas dialogando com as culturas dos países vizinhos, do Brasil como um todo e do mundo. O

128 De acordo com Juremir Machado da Silva (2010, p. 14), a Revolução Farroupilha é “o acontecimento mais reconstruído e mitificado da História brasileira, a ponto de História e Mito acharem-se atualmente quase inteiramente confundidos, com ampla vantagem para a idealização”. Nesta guerra civil, entre 1835 e 1845, parte da sociedade sul-rio-grandense insurgiu contra o poder central do Império brasileiro, proclamou uma República e lutou por dez anos, para pagar menos impostos, até a derrota.

cancionista comenta esta questão em uma cena do documentário *A Linha Fria do Horizonte* (Luciano Coelho, 2014), lembrando dos anos em que viveu no Rio de Janeiro:

Finalzinho dos anos 80, início dos 90, foi um período em que houve um grande recrudescimento, da coisa do regionalismo, do gauchismo, do nativismo, isso era muito forte. Eu via muito em Copacabana os caras de gaúcho, caminhando às vezes no calçadão, passava um sujeito solitário de bota, bombacha, lenço vermelho, tomando mate, quarenta graus lá fora no sol. E me incomodava que toda música do sul que o Brasil reconhecia como nossa ela tinha sempre que ser folclórica, gauchesca. A nossa música urbana nunca era reconhecida como nossa. [...] Então a ideia de buscar uma estética do frio começa um pouco por essa necessidade de reagir ao estereótipo do Rio Grande do Sul, ao estereótipo do gauchismo. Também reagir ao estereótipo de brasilidade.

Em outra cena do filme, o artista conta que foi muito criticado quando lançou o álbum *Ramilonga* (1997), porque era visto como roqueiro, urbano, e por isso não teria direito de cantar milonga. Defendendo-se, pergunta por que então a milonga o comove. Ou seja, enfatiza sua experiência e não a normatividade.

Pesquisando a influência do espaço platino na música de artistas como Vitor Ramil, o geógrafo Lucas Panitz faz um recorte de gênero musical. Assim, adjetivou a milonga de “contemporânea” para diferenciá-la da milonga tradicional, ou folclórica. No presente caso, trata-se de um gênero processado dentro da música pop e popular mais ampla. Ela se mostra mais uma raiz, um fundo, do que propriamente um ritmo plenamente codificável (PANITZ, 2010, p. 119). Nesta concepção, a milonga segue o histórico das fronteiras móveis na região, entre domínio castelhano e lusitano, entre os séculos XV e XIX. A milonga representaria a reunião dos “irmãos” de diferentes países, transitando pelos meios técnico-científico-informacionais, encurtando distâncias. “A milonga é territorializada nas cidades, nas praias, nos rios, nos meios de transporte e de comunicação, está solta no espaço platino” (PANITZ, 2010, p. 124). Nós diríamos que a milonga é um *sedimento*, apropriado e *configurado* na contemporaneidade de maneira diversa. E não daríamos tanta ênfase na territorialidade, pois Jorge Drexler, por exemplo, não vive mais no Prata há décadas e segue reconfigurando a milonga, conforme veremos no próximo capítulo.

A partir disso, poderíamos pensar na milonga como pretensa expressão unificadora da música platina. Este entendimento abarcaria as produções de Jorge Drexler e Vitor Ramil, pois ambos investem na atualização desta tradição. Mas correríamos o risco de reduzir a análise cultural a uma identificação essencialista, baseada na formação do território platino, de disputas fronteiriças entre Espanha e Portugal na região onde depois foram constituir-se o Uruguai, o nordeste da Argentina e a parte sul do Brasil. Este histórico é, sem

dúvida, importante e influencia a produção dos músicos. Trata-se de *sedimento* cultural. No entanto, para compreender a contemporaneidade das canções, esta fonte de inspiração identitária é insuficiente. Pesa ainda o fato de que Drexler e Ramil não compõem apenas milongas, mas transitam entre ritmos e tradições diversas da América Latina.

Assim, ao invés de celebrar o gênero milonga como essência de um Estado-nação, os cancionistas que estudamos revalorizam-no em uma perspectiva de deslocamento, na qual a referência local é hibridizada com outras latinas e principalmente brasileiras, principalmente na forma de cantar da MPB, e da música popular massiva. Suas produções condizem com a máxima de que a identidade é um lugar que se assume, não uma essência ou substância a ser examinada (HALL, 2009, p. 26). Se entendermos que “toda identidade é uma representação e não um dado concreto que pode ser elucidado ou descoberto” (ORTIZ, 2015, p. 152), então a região e a paisagem do Prata não poderão ser um elemento determinante das identificações musicais, mas uma representação em disputa.

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

Quando os dilemas surgem em termos de tradição *versus* modernidade, modernidade *versus* pós-modernidade, essência *versus* mestiçagem, ou qualquer uma das novas mercadorias intelectuais produzidas pela máquina de competição da inovação de ideias simplistas, a possibilidade dessa autonomia limita-se (GRIMSON, 2011, p. 15)¹²⁹.

Assim, ideias potentes para explicar o contexto cultural em que vivemos, a exemplo das noções de “invenção da tradição”¹³⁰ e de “construção da identidade”, são banalizadas e se tornam insuficientes para dar conta de modos de percepção, significação e ação. Ainda que seja libertador constatar que identidades e tradições são algo construído e não fazem parte da natureza, também é preciso ter a visão ampla de que tudo na sociedade é construído. E se

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

130 A principal fonte da teoria das tradições inventadas é o historiador Eric Hobsbawm (2012, p. 8), que as explica como reação “a mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social”. Em nome do nacionalismo, produz-se a necessária “invenção de uma continuidade histórica” ou a personificação da nação por meio de símbolos ou imagens oficiais. Mas estas práticas de invenção de tradições, calcadas na regulação e na repetição programada, difere dos costumes, relacionados a práticas do dia a dia e em constante mudança e inovação.

tradição, origem e pátria estão aí no mundo, são coisas importantes que nos interpelam, não podem ser somente desconstruídas ao ponto de serem excluídas das análises culturais, conforme comenta Grimson sobre alguns casos.

Como alternativa teórica, conforme já postulamos, Grimson propõe a noção de *configuração cultural*, que “busca enfatizar tanto a heterogeneidade quanto o fato de que essa se encontra, em cada contexto, articulada de maneira específica” (2011, p. 28)¹³¹. Esta heterogeneidade, conforme o tipo de articulação que ocorre, pode ser compreendida como diversidade.

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

Outros autores preferem a noção de diferença para pensar estes processos¹³². Homi K. Bhabha (1998, p. 19) define a atualidade como “momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão”. Com isto, estabelece premissas que sustentam nossa abordagem de investigação:

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

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

132 Para Bhabha (1998, p. 63), a noção de diversidade cultural serve ao “reconhecimento de conteúdos e costumes pré-dados”, assim como a de multiculturalismo. Prefere assim a ideia de diferença cultural, que engloba processos, problemas e construções de sistemas de identificação.

A articulação de códigos culturais na performance, por meio de hibridismos, acaba sendo o tipo de abordagem adotado em nossa perspectiva metodológica. Para Bhabha, é na “passagem intersticial entre identificações fixas” que se abre a possibilidade do hibridismo cultural que por sua vez “acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta” (1998, p. 22).

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

Já no contexto latino-americano, onde se buscou fundar uma modernidade diferente da europeia, foram acionados particularismos nacionais que estabeleceram pontos de contato com a ilustração e as estratégias universalistas. Conjugando cosmopolitismo e nacionalismo, as vanguardas locais permitiram-se em alguns textos “escrever a nação sem abandonar, por um desejo totalizante e homogeneizador que elas não compartilham, sua preocupação pela heterogeneidade e pela diferença” (GARRAMUÑO, 2007, p. 133)¹³³. Com isso, a modernidade possuiria um legado ambivalente na América Latina, onde ser nacional era ser moderno, e ser moderno, por sua vez, era ser nacional.

Tal aspecto da diferença seguiria influenciando nas produções contemporâneas, nas quais aderir à globalização e à cultura de massas não se contrapõe com a valorização das referências locais. Isto se compreendermos as dinâmicas culturais a partir das categorias postas por Alejandro Grimson (2011): *sedimentação* e *configuração*. Por um lado, há processos *sedimentados* ao longo da história e que perduram (marcam relações de desigualdade, inclusive, mas não as determinam por completo). Por outro, estas sedimentações podem ser modificadas pelas próprias intervenções dos indivíduos: “Uma *configuração cultural* específica pode ser detectada, dentro da qual existem agentes que lutam para reproduzi-la e modificá-la em diferentes direções” (GRIMSON, 2011, p. 33)¹³⁴.

Parte decisiva destas *configurações culturais* será a constituição e institucionalização do poder social. Grimson observa que para compreendermos seus funcionamentos, é preciso

133“escribir la nación sin abandonar, por un deseo totalizador y homogeneizante que no compartían, su preocupación por la heterogeneidad y la diferencia” (GARRAMUÑO, 2007, p. 133).

134“puede detectarse una configuración cultural específica, en cuyo marco hay agentes que pugnan por reproducirla y modificarla en distintas direcciones” (GRIMSON, 2011, p. 33).

compreender também as conformações de hegemonias em contextos específicos. Com isso, acredita ser possível evitar as retóricas essencialistas em torno das identidades, as quais desconsideram a capacidade de transformação e criação de novas hegemonias, a partir do subalterno. A própria noção de *configuração cultural* abre a possibilidade de conflito e articulação entre partes, o que leva a processos de constituição de hegemonias. “Mas é preciso distinguir os processos de conflito que atuam dentro dos limites hegemônicos daqueles que trabalham nas fronteiras da hegemonia desses mesmos limites, buscando transformá-los” (GRIMSON, 2011, p. 46)¹³⁵.

No caso histórico da *nueva canción*, não haveria ruptura com a música tradicional hegemônica, mas uma projeção, aproveitamento, adequação dos ritmos ao desenvolvimento tecnológico musical. Para o pesquisador Guillermo Barzuna, é um claro exemplo de mestiçagem e defesa da identidade nacional: “Canção que, em termos gerais, é apresentada como uma alternativa” (1993, p. 50)¹³⁶. Isto quer dizer que a partir de uma cultura sedimentada, conformou-se uma nova *configuração cultural*.

Já comentando a cultura brasileira contemporânea, Renato Ortiz escreve: “Os agentes dispõem de uma herança de símbolos que podem ser combinados em função de suas estratégias, a identidade é o resultado do arranjo das peças depositadas nas camadas geológicas da tradição nacional” (2015, p. 163). A partir disso, podemos entender que tal “herança de símbolos” representa a cultura *sedimentada*, enquanto o “rearranjo das peças” que gera os processos de identidade significa *configuração cultural*, nos termos de Grimson.

A citação de Ortiz acima demonstra que o tema das identidades distanciou-se de teorias substancialistas e outras estruturalistas que concediam pouco lugar à ideia de agência em relação aos atores sociais. Nas práticas musicais, de acordo com Pablo Vila (2012, p. 250), os processos de construção identitária são basicamente discursivos. Isto considerando todas as práticas em que se intercambiam símbolos, ligadas às performances e suas bases corporais, com implicações de relações de poder, envolvendo som, letras, interpretação e também o que se diz sobre elas. Neste viés, não necessariamente as práticas são homólogas a certa base precedente, ou estrutura. Ocorrem constantes lutas discursivas. Para melhor compreender

135“Pero es necesario distinguir los procesos de conflicto que trabajan dentro de los límites hegemónicos de los que trabajan en las fronteras de la hegemonía sobre esos mismos límites, buscando transformarlos” (GRIMSON, 2011, p. 46).

136“Canción que, en términos generales, se presenta como alternativa en la proporción de sus enunciados, de ahí que se mencione que es música al margen de la música” (BARZUNA, 1993, p. 50).

esses processos de construção de sentido, Vila (2012, p. 253) ressalta as ideias de *interpelação e articulação*.

Há produção de subjetividade na música (organizada em grupos por alianças emocionais). Assim, a experiência em música popular é ao mesmo tempo individualizante e coletiva. “Todavia, não sabemos por que algumas pessoas se descobrem como comunidade através do desfrute estético de um tipo de música em particular, ainda que outras pessoas dessa mesma cultura, expostas ao mesmo artefato musical, não se descubram como tal” (VILA, 2012, p. 258-259). Nesse sentido, o pesquisador entende que as identidades sociais contemporâneas são contraditórias, construídas a partir de fragmentos:

[...] as práticas musicais articulam uma identificação ancorada no corpo, através das diferentes alianças que estabelecemos entre nossas diversas, fragmentadas, situacionais e imaginárias identidades narrativizadas e as diversas, fragmentadas e situacionais identidades imaginárias que diferentes práticas musicais materializam (VILA, 2012, p. 262).

Vila entende que a música constrói sentidos de identidade através da experiência, em processos de negociação. “A música para mim tem sentido em si (não intrínseco, mas um sentido de qualquer modo), e tal sentido está ligado às articulações das quais tal música participou no passado e que são de conhecimento das pessoas que escutam no presente” (VILA, 2012, p. 264). Assim há conotações prévias mas que não limitam as rearticulações de sentido¹³⁷.

Concluindo, Pablo Vila propõe o termo “articular”, em lugar de “refletir” ou “construir” - pois abarca as duas possibilidades ao mesmo tempo (VILA, 2012, p. 267). Diante de sua proposição, é preciso comentar o quanto ela condiz com nossa perspectiva teórico-metodológica. Pois ao trabalharmos com a noção de ambivalência nos processos híbridos, também abarcamos as possibilidades concomitantes: primeiro, da reflexão de elementos pré-existentes e, segundo, da criação de novos. Em nossos termos, usamos as categorias de *aderente* e *generativo*. Já a noção de “articular”, nós acionamos para as mediações e relações entre instâncias do circuito da comunicação.

Outra premissa com a qual pactuamos nesta pesquisa é a de privilegiar os componentes da prática musical, sobre o seu resultado final. Isso permite analisar a

137 A título de ilustração da consonância da produção de Jorge Drexler com as reflexões sobre a identidade contemporânea, citamos um trecho da palestra que o uruguaio proferiu no projeto TED. Após falar sobre seu processo criativo, Drexler comenta sua condição de viajante, em função da profissão. Fazendo turnês todos os anos por diversos lugares do mundo, teria percebido a densidade dos processos de identificação: “As décimas, a milonga, as canções, as pessoas, quanto mais nos aproximamos delas, mais complexa é sua identidade, mais cheia de matizes, de detalhes (DREXLER, 2017).

possibilidade de múltiplas identificações, nos encontros entre atos performativos (da *produção* e da *escuta*). “Há posições de sujeito com tramas muito mais refletidas, praticadas e memorizadas que outras. Outras posições de sujeito chegam a tais encontros com muito mais ‘improvisação’ que as mais estruturadas” (VILA, 2012, p. 269). Assim, há margem de agência dos sujeitos, entre a determinação e a liberdade de escolha. Isto considerando “agência” como uma capacidade de distintos níveis para atuar, socialmente constituída (BARKER, 2003, p. 237).

Para encaminhar um fechamento deste capítulo, cabe observar que, para pensar a música na América Latina na contemporaneidade, apostamos na compreensão das hibridações. Esta seria a chave analítica apropriada ao contexto local. Pois nem as filosofias binárias, a exemplo da oposição entre barbárie e civilização, tampouco as metafísicas identitárias, como se houvesse um enfrentamento entre povos puros e dominações absolutas, ajudam a responder questões culturais da região, tanto dos encontros coloniais, muito menos dos contemporâneos.

Desta forma, trabalhamos com a premissa da *configuração* de um tipo de canção “própria” da América Latina, que Drexler e Ramil fazem. “Própria” no sentido de dar prosseguimento a uma *sedimentação de cantautoria* e ao mesmo tempo de mesclas culturais que emergem na intersecção de referências continentais distintas, que na contemporaneidade vão expressar-se nas relações de poder da cultura de massas. Esta canção é mais própria por expressar a subjetividade de atores/artistas frente ao contexto de fluxos e circulação, do que por eventualmente representar um ser latino-americano típico atual. Mas não deixa de fazê-lo, dependendo do contexto, e de forma alternativa a estereótipos hedonistas ou naturalistas.

5. MÚSICA E GLOBALIZAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

Americana Pátria, morena
Quiero tener
Guitarra y canto libre
En tu amanecer
(Vitor Ramil, *Semeadura*, 1984)

Para contextualizar e situar a produção da canção contemporânea, vamos descrever e relacionar neste capítulo a experiência musical latino-americana diante dos processos de globalização. Partimos da premissa do musicólogo chileno Juan Pablo González de que a música latino-americana soa distinta da música do restante do mundo. “É apaixonada e rítmica, mas também é triste e reflexiva” (GONZÁLEZ, 2013, p. 11)¹³⁸. Adicione-se a tensão e/ou complementação, entre tradição e modernidade, que envolve os recorrentes hibridismos que a configuram. Deste arcabouço, González nota a produção de uma extraordinária variedade de músicas populares, desde a modernidade até a atualidade dos processos de globalização¹³⁹. Assim, mesmo com mudanças e controvérsias acerca do que é, ou do que abarca, são notáveis certas dinâmicas que marcam o desenvolvimento do que seria uma música da América Latina, a exemplo da “fluidez de fronteiras entre o erudito e o popular” (GONZÁLEZ, 2013, p. 17).

Pensar a música e a América Latina na contemporaneidade vem se tornando mais complexo, já que não há consenso em torno do que ser latino-americano significa. Para Néstor García Canclini seria: “interpretar a persistência e as mudanças de uma história comum que é negada” (2014, p. 12)¹⁴⁰. Entre estas mudanças, está a expansão na escala territorial, pois o continente abrange processos migratórios e comunicacionais. Assim, a pergunta sobre o que é ser latino-americano estaria mudando no início do século XXI. A globalização é multivalente, inclui negociações e ao mesmo tempo migrações. Enquanto abrem-se fronteiras, há novas formas de discriminação social e cultural. Novos e velhos processos se entrecruzam. Neste contexto, “o latino-americano anda solto, transborda seu território, flutuando em rotas dispersas” (CANCLINI, 2014, p. 20)¹⁴¹.

Desta forma, caberia a reformulação da pergunta para: “quem quer ser latino-americano?”. Mesmo que se compartilhem sentimentos de comunidade através de alguns

138 “Es apasionada y rítmica, pero también triste y reflexiva” (GONZÁLEZ, 2013, p. 11).

139 A seguir, neste capítulo, problematizaremos o tema e a terminologia da globalização.

140 “interpretar la persistencia y los cambios de una historia conjunta que se niega” (CANCLINI, 2014, p. 12).

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

pontos em comum, como a língua espanhola na maior parte do continente, ou a religião católica, ou as muitas convergências históricas, tanto do período colonial escravista quanto das ditaduras nacionalistas, é difícil agrupar os países da região diante da profunda heterogeneidade e de suas diversas escalas de desenvolvimento.

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

Para Renato Ortiz (2000), a globalização não significa apenas a edificação de um mercado mundial, mas de um modo de produção, distribuição e consumo de bens e serviços, ligados ao nascimento da sociedade industrial e à emergência da modernidade urbana. Nesta “sociedade mundial”, vigora um sistema comunicativo abrangente, que pretende integrar todos os horizontes, sem aniquilar as diversas manifestações culturais: “[...] ele co-habita e se alimenta delas” (ORTIZ, 2000, p. 27). Assim, em sua diferenciação dos termos, utiliza *globalização* para se referir aos processos econômicos e tecnológicos, enquanto *mundialização* refere-se ao domínio específico da cultura: “Para existir, ele deve se localizar, enraizar-se nas práticas cotidianas dos homens” (ORTIZ, 2000, p. 31). A partir desta perspectiva, entende que há uma standardização dos produtos consumidos em escala mundial, com uma homogeneização das necessidades, enquanto diferentes culturas mantêm seus próprios padrões.

Canclini (2003, p. 44-45) dirá que “o que se costuma chamar de ‘globalização’ apresenta-se como um conjunto de processos de homogeneização e, ao mesmo tempo, de fragmentação articulada do mundo que reordenam as diferenças e as desigualdades sem

suprimi-las”. Essa forma de compreensão ambivalente reforça nossa premissa teórica de ambivalência nos processos híbridos que envolvem o circuito da comunicação da canção latino-americana.

Perde-se muito da versatilidade dos processos culturais quando, para celebrar aquilo que os globalizadores não conseguem devorar, esquecemos o *desejo* de participar da globalização. Imigrantes multiculturais, comunicadores de massa e artistas querem aproveitar os benefícios de outras audiências, conhecer e apropriar-se do diverso que pode enriquecê-los (CANCLINI, 2003, p. 46-47, grifo nosso).

Aqui se percebe que este desejo de participar não é apenas na esfera do consumo, mas no da *produção*. Os artistas também querem aproveitar os benefícios deste processo global. A canção contemporânea parte deste princípio. Pois é composta para ser gravada e circular, para dizer o que pensa sobre o mundo, para que muita gente ouça.

Esta compreensão dos processos de globalização indica que, no campo da cultura, ocorrem disputas. Na América Latina, novas estratégias e negociações nesta área permitiram a “emergência de uma esfera cultural moderna e transnacionalizada nas sociedades heterogêneas” (YÚDICE, 2004, p. 131). A música é um exemplo de processo que ocorre independente do território e que determina tensões e conflitos sobre ser latino-americano neste século. Uma multilocalização dos lugares de onde se fala teria iniciado pelo menos desde que o rádio e o cinema difundiram artistas por diversos países vizinhos, a exemplo do argentino/uruguaio Carlos Gardel, que foi apropriado na Colômbia, no México e na Venezuela.

Essa difusão translocal da cultura, e a conseqüente indefinição de territórios, agora está se tornando mais aguda, não apenas devido a viagens, exílios e migrações econômicas. Também pela forma como a reorganização dos mercados musicais, televisivos e cinematográficos reestrutura estilos de vida e desagrega imaginários compartilhados (CANCLINI, 2014, p. 27)¹⁴².

Nessa reorganização dos mercados musicais, os cantores viajam, se associam com amigos de outros países, compõem canções juntos e circulam por todas as partes. Com o apoio de artefatos e redes tecnológicas, nem precisam se deslocar no espaço. Assim, a identidade latino-americana vai se configurando de forma heterogênea em pedaços compostos em vários países, inclusive fora do território da região. Cabe comentar aqui que é exatamente nesta condição transnacional que circula Jorge Drexler. Pois o uruguaio vive na Espanha, faz

142 Esta difusión translocal de la cultura, y el conseqüente desdibujamento de territorios, se agudizan ahora, no sólo debido a los viajes, los exilios y las migraciones económicas. También por lo modo en que la reorganización de mercados musicales, televisivos y cinematográficos reestructura los estilos de vida y disgrega imaginarios compartidos (CANCLINI, 2014, p. 27).

turnês por diversos lugares do mundo, compõe canções em parceria com artistas como o brasileiro Vitor Ramil e recebe prêmios da indústria cultural estadunidense, conforme ocorreu na entrega do Oscar do cinema em 2005.

Diante deste tipo de integração, Canclini cria a hipótese de que, ainda que se reconheça o vigor e a continuidade de nossa história compartilhada, “o latino-americano não é uma essência, e mais que uma identidade, é uma tarefa” (2014, p. 32)¹⁴³. em sua visão propositiva, tal tarefa diferencia-se dos objetivos das nações em separado e da indústria cultural como mercado homogêneo. Essa tarefa iria em direção ao desenvolvimento social e à participação mais igualitária, definindo a identidade latino-americana de um lado ontologicamente e de outro politicamente. Desta forma, desde o século XIX, construíram-se sínteses, narrativas e definições do continente que se apoiavam nas nações como unidades integradoras. As vanguardas artísticas¹⁴⁴ procuravam sintonizar inovações das metrópoles com os projetos de modernização nacionais, o que provocou contradições e convergências, envolvendo posições anti-imperialistas e nacionalistas.

Uma das mais representativas experiências foi a do movimento da *nueva canción* latino-americana, tributária da implicação entre música popular e meios de difusão massiva, que abrangeu boa parte do continente na década de 1960. Alguns autores acreditam que naquele momento os artistas teriam apostado na força de comunicação da canção com as massas, utilizando-a para protestar politicamente, tendo um alcance maior e mais imediato se comparada à difusão de livros, por exemplo. De acordo com Antequera (2008, p. 98)¹⁴⁵, expoentes do movimento, como a chilena Violeta Parra, “utilizaram o canto como veículo de projeção de suas obras poéticas, em virtude do nível de amplitude e seu alcance na esfera social”. Desta forma, a canção cumpria seu compromisso com a transformação social. Cabe observar que na época o mais importante era a mensagem política que se comunicava. A questão estética estava vinculada a sonoridades nacionais que se contrapunham ao imperialismo estadunidense. Para Antequera, a partir da Nueva Canción, a canção latino-

143 “lo latinoamericano no es una esencia, y más que una identidad es una tarea” (CANCLINI, 2014, p. 32).

144 O termo vanguarda passou a ser utilizado na arte no século XIX, para denominar ideias estéticas que se contrapunham à tradição e proclamavam novas formas de expressão. Desde então, impregnou-se de conotações políticas e controvérsias, ainda que tenha sido amplamente utilizado no campo da crítica. “Costuma-se estudar a Vanguarda como um aspecto da Modernidade (entendida como um impulso inovador dominante na arte das primeiras décadas do século [XX]). Por esse prisma, ela compreende movimentos, ações, geralmente coletivas, reunindo artistas/escritores, sobressaindo-se por um antagonismo radical face à ordem estabelecida no domínio artístico (forma e temas) e no domínio geral (político-social)” (BOAVENTURA, 1985, p. 9).

145 “utilizáran el canto como vehículo de proyección de sus obras poéticas, em virtud del nivel de amplitud y los alcances de éste en el ámbito social” (ANTEQUERA, 2008, p. 98).

americana assumiu o protagonismo como “expressão cultural mais característica da cosmovisão continental” (2008, p. 99). Os valores imbuídos, desde as canções mais políticas explicitamente até as que falavam de amor, giravam em torno da transformação social em prol do trabalhador explorado pelo sistema capitalista e contra a moral convencional, conservadora. Sintetizando a *nueva canción*, Antequera escreve o seguinte:

[...] um movimento literário-musical de vanguarda – trovadoresco – que usou as estratégias de difusão da oralidade secundária dos meios massivos para estender sua comunicação a outros setores localizados em amplos circuitos de consumo dentro do extenso horizonte, as vezes subterrâneo – como os rios que fluem escondidos sob a pele do continente – da literatura latino-americana (2008, p. 107)¹⁴⁶.

A partir disso, conclui que em um sistema social tão excludente como o que rege a maioria dos países latino-americanos, os escritores ver-se-iam obrigados a utilizar todos os meios de expressão possível.

Hoje, a situação seria de crise geral dos modelos de modernização, mesmo alternativos, e da ideia de nação. Canclini (2014, p. 39) conclui que a transnacionalização da economia e da cultura tornaram pouco verossímil esse modo de legitimar a identidade. Com isto, a tensão central da América Latina na atualidade está entre as promessas do cosmopolitismo global e a perda de projetos nacionais (CANCLINI, 2014, p. 50). Neste contexto, resultam muitas dúvidas. Quando reparamos nos intercâmbios da música, que ocorrem às margens ou em mercados alternativos, a exemplo da parceria citada entre Drexler e Ramil, notaremos um tipo de relação na qual o cosmopolitismo global é integrado nesta produção, sem que se relegue referências locais que eram importantes nos projetos nacionais.

Assim a construção atual do latino-americano passa pela heterogeneidade e pela articulação. Por mais que sempre tenham sido construções híbridas, na qual confluíram contribuições de europeus, indígenas nativos e africanos, agora essas fusões ampliaram-se com as relações com o mundo anglo-saxão, com todas as implicações econômicas e políticas disso. Uma delas é a mudança de sentido sobre o que é cultura popular. Pois o mercado massivo de bens culturais é um espaço de disputa entre forças hegemônicas e subalternas: “Em um mundo midiático, ser um sujeito popular incluído requer controlar em certa medida o *habitat* físico imediato e também tornar-se capaz de disputar o acesso aos circuitos translocais

146 “[...] un movimiento literario-musical de vanguardia – trovadoresco – que utilizó las estrategias difusivas de la oralidad secundaria de los medios de masas para extender su comunicación a otros sectores ubicados en amplos circuitos de consumo dentro del extenso horizonte, a veces subterrâneo – como esos ríos que fluyen ocultos bajo la piel del continente -, de la literatura latinoamericana” (ANTEQUERA, 2008, p. 107).

dos quais depende sua auto-reprodução” (CANCLINI, 2014, p. 90)¹⁴⁷. Diante disso, é possível reconhecer que as culturas latinas proporcionam novos repertórios e outros estilos narrativos, como as telenovelas e o melodrama, diversificando as ofertas da cultura massiva internacionalizada. A canção de autor seria outra destas diversificações.

Entende-se que as formas de música popular não são mais amarradas a grupos étnicos específicos, mas “cada vez mais teorizadas como resultado de séries de práticas estilísticas transformadoras e interações musicais transnacionais” (HESMONDHALGH; NEGUS, 2002, p. 8). Para compreender estes processos, que envolvem tradições e folclores na produção contemporânea da canção, Juan Pablo González (2011) recorre ao termo *posfolklore*. Para o autor, em um contexto de globalização, em que há um alto consumo de músicas estrangeiras nos países latinos, “os fenômenos de mescla e hibridização têm estado na ordem do dia, produzindo conflitos entre a construção de identidades hegemônicas e subalternas” (GONZÁLEZ, 2011, p. 937)¹⁴⁸. Para abordar estes processos, problematiza o conceito de *raiz folclórica*, amplamente usado nos anos 1970 para definir as misturas estéticas no Chile. A indústria musical absorveu parte destas produções, desenvolvendo uma canção “baseada” em folclore. Tais expressões artísticas criaram tensão com a ideia de purismo, defendido pelo estado-nação. Assim, passou-se a diferenciar três tipos de folclore: o histórico (resgatado), o tradicional (vigente) e o moderno (de autor). Os dois primeiros seriam protegidos e estimulados pelo Estado, já o moderno seria o mais desenvolvido pela indústria musical, gerando novas tendências, como a *nueva canción*, na qual o folclore adquiriu um sentido crítico, de “reivindicação de sujeitos sociais excluídos pela modernidade” (GONZÁLEZ, 2011, p. 939).

Atualmente, o pesquisador observa uma terceira geração de cantautores, que emerge no Chile a partir dos anos 1990:

Agora, suas raízes não precisarão de um território para se enraizar, ao contrário, são hidroponicamente nutridas por um folclore universal midiaticizado. Com esta terceira geração de cantores e compositores, as raízes passam a ser uma opção pessoal, mais do que coletiva, gerando redes sociais de opções pessoais, que encontram na música sua manifestação mais efetiva para tecer a comunidade a partir da margem e da divergência (GONZÁLEZ, 2011, p. 942)¹⁴⁹.

147 “En un mundo mediático, ser un sujeto popular incluido requiere controlar en cierta medida el hábitat físico inmediato y también volverse capaz de disputar el acceso a los circuitos translocales de los cuales depende su autorreproducción” (CANCLINI, 2014, p. 90).

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

149 “Ahora sus raíces no necesitarán de un territorio donde enraizar, más bien se nutren hidropónicamente de un folklore universal mediaticizado. Con esta tercera generación de cantautores, las raíces comienzan a ser una

Esta raiz “hidropônica” faz parte de uma sensibilidade globalizada, que de acordo com Gonzáles (2011, p. 945) alimenta uma atitude que permite a expansão das possíveis raízes tanto no espaço como no tempo. Assim, entre as produções enquadradas nesta terceira geração chilena encontram-se, por exemplo, grupos que se referem a raízes medievais anglo-saxônicas, as quais nada tem de ligação histórica com o Chile. Ao mesmo tempo, cantautoras como Camila Moreno expressam-se em canções muito pessoais com sonoridades mescladas entre ambiências de ruídos eletrônicos e latino-americanas, acionadas por instrumentos e ritmos típicos. Seu trabalho relaciona-se de forma mais congruente à produção de canção sobre a qual dissertamos aqui.

Neste contexto atual, há uma intensificação do sonoro após as recentes transformações nas últimas décadas que envolvem a tecnologia e as estruturas dos modos de circulação do som. Na América Latina, com a crescente importância do auditivo, a modernidade não mais se definiria exclusivamente pela primazia da palavra impressa, nem por modelos desenvolvimentistas. Uma das razões que explicam esse processo está na “revalorização, ressignificação e crescente circulação daquilo que historicamente tem sido considerado música 'tradicional', assim como o surgimento de novas formas de música popular” (GAUTIER, 2006, p. 804)¹⁵⁰. No entanto, as noções de pertencimento musical e patrimônio são desafiadas, pois um protagonismo da música popular não necessariamente conectaria referências territoriais ou históricas aos locais em que são praticadas.

Na proliferação de novos gêneros musicais que rompem e redefinem o *mainstream* na esfera sonora popular latino-americana, a autora observa a mediação simultânea por práticas contraditórias de epistemologias de *purificação*, por um lado, e de *transculturação*, por outro. Gautier considera que o sonoro tem sido a esfera crucial da constituição de uma modernidade latino-americana, com a pulverização de novos gêneros que rearticulam a característica plural de uma modernidade descentrada, antes marcada por silenciamentos, desigualdades e desencontros. Nos processos atuais, postula que ocorrem recontextualizações de sonoridades, ao mesmo tempo, na localização do global e na globalização do local.

opción personal más que colectiva, generándose redes sociales de opciones personales, que encuentran en la música su manifestación más efectiva para tejer comunidad desde el margen y la divergencia” (GONZÁLEZ, 2011, p. 942).

150 “One of the reasons for this intensification of the aural in Latin America is the revalorization, resignification and increased circulation of what historically have been considered 'traditional' musics as well as the rise of new forms of popular music” (GAUTIER, 2006, p. 804).

Tais recontextualizações sonoras geram as duas epistemologias já mencionadas (GAUTIER, 2006, p. 805): a da *purificação*, relacionada a identificações comunitárias baseadas no território, e a da *transculturização*, que se relaciona com as indústrias musicais e formas complexas de pertencimento. Nessa última, os processos de hibridismo serão complexificados e acionados recorrentemente. Conforme a autora, a intensificação da circulação do que um dia foi considerado música local¹⁵¹, incluindo o uso de *samplers* de fragmentos destas músicas, em diferentes gêneros em diversos lugares do mundo, colocam em questão a ideia de que o hibridismo musical é um recurso excepcional. Por isso, a ênfase que conferimos a ele nesta pesquisa, no contexto atual de complexificação tecnológica da comunicação.

Desta forma, a produção de canção poderá ir ao encontro da inserção em circuitos hegemônicos, no intuito de se associar a culturas cosmopolitas. O resultado poderá ser o desengate, em processos de fluxos e mobilidades que se opõem a ideias de nação e etnicidade, formulando de outra forma o conceito de cosmopolitismo, conforme Hesmondhalgh (2015, p. 222). A música, de uma forma geral, assim como a cultura e o dinheiro, circula cada vez mais ignorando as delimitações e laços dos Estados-nação. Estas circulações transnacionais se devem, em grande medida, ao desenvolvimento dos meios de comunicação. Se no início do século XX, colocava-se a música a serviço da unificação da nação, “alguns projetos de construção de nação foram sustentados em parte por mais hibridismo e comunicação transcultural do que se supõe ao se olhar para trás do nosso mundo supostamente mais híbrido do século XXI” (HESMONDHALGH, 2015, p. 226-227)¹⁵².

O cosmopolita, como conceito explicativo dos fluxos globais¹⁵³, articula-se com o periférico. Angela Prysthon escreve que a primeira ideia de cosmopolitismo é a de imitar, copiar a metrópole. Mas depois desse primeiro estágio, os latino-americanos “passam a buscar na combinação urbanidade moderna, transnacional e tecnológica, e raízes nacionais e populares a receita de uma modernidade e modernismos estritamente ‘originais’” (PRYSTHON, 2002, p. 23). Esse processo leva a pensar nos graus de dependência e autonomia política e cultural do continente, que se alteram dependendo do tipo destas buscas.

151 Em trabalho prévio, Ana Maria Ochoa (2003, p. 11) definiu o termo “músicas locais” para nominar músicas que em algum momento histórico foram associadas claramente a um território e a um grupo cultural específico.

152 “a veces algunos proyectos de formación de una nación estuvieron sostenidos en parte por más hibridez y comunicación transcultural de lo que uno supone al echar una mirada retrospectiva desde nuestro mundo supuestamente más híbrido del siglo XXI” (HESMONDHALGH, 2015, p. 226-227).

153 A ideia de fluxo é ligada por alguns autores a deslocamentos e redistribuições territoriais que correspondem a uma concepção dinâmica de cultura. Neste tipo de pensamento, “os fluxos culturais transnacionais tendem a se entrelaçar às culturas locais, mesclando-se a estas” (ASSIS GARCIA, 2017, p. 14).

[...] a América Latina está exatamente no ponto intermediário entre o auto-exotismo e cultura ocidental, entre o primitivo e o sofisticado, entre o rural e o urbano, entre provincianismo e cosmopolitismo, finalmente entre *Outro* e *Mesmo*. A arte das vanguardas e os modernismos latino-americanos captam justamente esse espaço intermediário, esse cruzamento de ‘impossibilidades’ que se torna paradoxalmente fértil nas suas mãos e mentes (PRYSTHON, 2002, p. 25).

Este entre-lugar latino-americano é traduzido por Prysthon como um cosmopolitismo periférico. Homi Bhabha (1998, p. 19) define a atualidade como “momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão”.

Mesmo que haja uma notável diferença estrutural entre metrópoles e locais periféricos (por mais que a tecnologia tenha, de alguma forma, aproximado-os), para pensar sobre a produção artística na atualidade, devem-se considerar as contradições articuladas nas representações da província em relação aos centros. Neste sentido, Paulo C. Cunha Filho (2002) diferencia o periférico do provinciano. Esse último, diante das dificuldades de inserção no *mainstream*, subordina-se a um sistema de fascinação com a metrópole, e não produz. Assim, o marginal, ou o periférico, não é o mesmo que o provinciano improdutivo. Decorre disso que o provincianismo não está vinculado à geografia física: “Há provincianismo em todos os lugares” (CUNHA FILHO, 2002, p. 13).

A geografia imaginária de todo produtor é vinculada à prosa do mundo. Pelo menos enquanto ele não visa outra esfera de poder, mais baixa, e atola-se no discurso provinciano que não se refere a um espaço ou a um tempo específicos, mas a um sistema de legitimação passiva de modas, progressos, grandes meios ou modernidade (CUNHA FILHO, 2002, p. 13-14).

Com isso, o autor conclui que o provinciano não inventa modas, apenas as repete, a partir de modelos acrílicos. É um modelo que se propaga por sua funcionalidade e por carregar valores como proximidade, familiaridade, imediatismo e ausência de polêmica.

Observamos com isto que há globalizações tangenciais e divergentes ocorrendo simultaneamente, principalmente por meio da arte. Certas criações artísticas, “lentas e divergentes” (CANCLINI, 2003, p. 188), às vezes representam as contradições não-resolvidas das políticas globais, como a desigualdade e a necessidade dos marginalizados de se afirmar diante de tendências totalizadoras. Entre estas criações artísticas divergentes está a canção autoral. Produções como as de Jorge Drexler e Vitor Ramil são periféricas por suas condições de latino-americanos. Deste modo, participam das contradições e desigualdades do contexto atual. Conforme Jesús Martín-Barbero (2014), é possível identificar na globalização novos

modos de comunicar, assim como mobilizações que representam uma “resposta projetiva”. Nela, os laços de pertencimento, a noção do que é público, a autonomia dos atores e a capacidade de se abrir para o intercâmbio com outras culturas do país e do mundo, são determinantes. Assim, há “menos complacência nostálgica com as tradições e uma maior consciência da indispensável reelaboração simbólica que exige a construção de seu próprio futuro” (MARTÍN-BARBERO, 2014, p. 22).

Nesta “resposta projetiva” ocorre tensão entre uniformização dos imaginários cotidianos e a valorização da diferença, da diversidade, da heterogeneidade. Um dos processos possíveis está na experiência de “desancoragem” (MARTÍN-BARBERO, 2014, p. 28), quando há uma multiplicidade de interações entre os velhos e os novos modos de habitar o mundo. Outra forma é a “inserção”, processo carregado de ambiguidades e contradições (não um automatismo de adaptação inevitável).

Para contextualizarmos localmente estas articulações, desancoragens e tensões deflagradas pela globalização na canção latino-americana contemporânea, passamos à experiência das músicas uruguaia e brasileira.

5.1 Canção no Uruguai

La historia que es larga y a veces es triste
Resiste si se descarga en cada generación
La historia que no se cuenta en palabras
Tampoco voy a contarla yo
En esta canción
(Jorge Drexler, *Tamborero*, 2001)

Em que pese sua longínqua localização geográfica, no extremo sul do continente latino-americano, e sua escassa população de aproximadamente 3,5 milhões de habitantes, o Uruguai possui particularidades musicais que o distinguem. Tais impressões são do jornalista Andrés Torrón, que escreveu um guia de 111 discos da música popular uruguaia: “Mesmo sendo um país distante, ao mesmo tempo sempre foi um lugar aberto que recebeu informações dos grandes centros culturais e de seus vizinhos (Brasil e Argentina), processando-as à sua maneira” (2014, p. 8)¹⁵⁴. Também é um país de imigrantes que formou uma extensa classe média, com o desenvolvimento econômico no início do século XX, o que redundou em consumo cultural e na formação de elites intelectuais.

Embora a produção musical tenha sido exponencial, Carlos Alberto Martins (1990, p. 1) observa que as raízes e a história da música criada no território uruguaio foram pouco estudadas, mesmo com o formidável trabalho do musicólogo Lauro Ayestarán¹⁵⁵. De todo modo, sabe-se que há três grandes expressões históricas: a música de carnaval (com o candombe, de raízes africanas, e a murga, de origem andaluz), o tango (nascido simultaneamente nos subúrbios de ambas capitais platinas, embora haja controvérsias entre argentinos e uruguaio), e o canto popular (com participação rural e cidadina).

Este canto popular, baseado na figura do *cantautor* (cantor-compositor), tem origens folclóricas que remontam ao século XIX e à figura de Bartolomé Hidalgo. Mas sua presença na discografia uruguaia passa a ocorrer desde que Alberto Mastra gravou o álbum *Su voz y su guitarra* em 1956, no qual a milonga, o bolero e a valsa são “veículo para seus temas”. Também foi um pioneiro ao transpor o ritmo dos tambores do candombe para o violão. Seu modelo teria influenciado muitos outros que viriam a sucedê-lo, como Alfredo Zitarrosa.

154 “Además, Uruguay es un país distante, pero a la vez siempre fue un lugar abierto que recibió información de los grandes centros culturales y de sus dos vecinos (Brasil y Argentina), procesándola a su manera” (TORRÓN, 2014, p. 8).

155 Discípulo do argentino Carlos Vega, o pesquisador Lauro Ayestarán (1913-1966) influencia a musicologia uruguaia até hoje, com sua obra sobre folclore como modelo único e acabado (BORDOLLI, 2011, p. 39).

Zitarrosa, apesar de compor e cantar muitas canções de gêneros musicais de temas rurais, deu à música popular um ar urbano que vinha do tango e de sua própria experiência de vida. A milonga, o gênero que mais acionou e no qual criou suas melhores canções, foi o veículo ideal para isso, um gênero com origens africanas que deu origem ao tango e que também tem características de outras músicas latino-americanas (a *habanera*) e europeias (TORRÓN, 2014, p. 40)¹⁵⁶.

Entre o primeiro álbum editado em 1966 até o início dos anos 1970, Zitarrosa já era um dos artistas mais populares do Rio da Prata (considerando os dois grandes centros urbanos de Montevideu e Buenos Aires) e sua música era conhecida em grande parte da América Latina. De acordo com Andrés Torrón (2014, p. 90), desde o primeiro álbum, elaborou um estilo único, no qual os violões adquiriram protagonismo conforme a tradição de duos, trios e quartetos desse instrumento.

Outro destaque na música popular dos anos 1960 foi a dupla Los Olimareños, que buscava uma linguagem uruguaia em letra e música, baseando-se em formas folclóricas locais. Também gravavam versões originais para clássicos da canção latino-americana. “Embora Los Olimareños resgatem as tradições rurais e falem do homem do campo, sua música mistura uma série de influências que incluem gêneros musicais que até aquele momento não eram considerados folclóricos, como o tango, murga e candombe” (TORRÓN, 2014, p. 60)¹⁵⁷. Outro nome importante foi Daniel Viglietti, que para o jornalista Andrés Torrón talvez seja o mais inclassificável de todos:

A música uruguaia mais popular com raízes folclóricas nunca foi muito tradicional. Os artistas que dominaram o gosto mais massivo desde o final dos anos 1960 e início dos 1970, como Alfredo Zitarrosa, Los Olimareños ou Daniel Vaglietti, misturaram várias tradições musicais com personalidade própria e sem estarem ligados a nenhum gênero musical (2014, p. 120)¹⁵⁸.

Sob a etiqueta de “canto popular”, estes artistas faziam parte também da grande árvore da *nueva canción* latino-americana, compartilhando as seguintes características: “recorrem às músicas folclóricas nacionais e regionais, preocupação com o nível poético dos textos

156 “Zitarrosa, pese a componer y cantar muchas canciones de géneros musicales de temática rural, dio a la música popular un aire urbano que venía del tango y de su propia experiencia vital. La milonga, género que más transitó y en el que creó sus mejores canciones, fue el vehículo ideal para hacer esto, un género con antecedentes africanos que dio origen al tango y que también tiene rasgos de otras músicas latinoamericanas (la habanera) y europeas” (TORRÓN, 2014, p. 40).

157 “Si bien Los Olimareños rescatan las tradiciones rurales y hablan del hombre de campo, su música mezcla una cantidad de influencias que incluyen géneros musicales que hasta este momento no eran considerados folclóricos, como el tango, la murga y el candombe” (TORRÓN, 2014, p. 60).

158 “La música uruguaya más popular de raíz folclórica nunca fue en verdad muy tradicional. Los artistas que dominaron el gusto más masivo desde fines de la década de 1960 y principios de la del 70 como Alfredo Zitarrosa, Los Olimareños o Daniel Vaglietti, mezclaron una cantidad de tradiciones musicales con personalidad propia y sin atarse a ningún género musical” (TORRÓN, 2014, p. 120).

cantados e expressão de um desejo de mudança política, econômica, social e cultural” (MARTINS, 1990, p. 2)¹⁵⁹.

No entanto, os anos 1960 no Uruguai não foram diferentes de boa parte do mundo, tendo o rock como principal trilha sonora. Em meio ao peso do gênero anglo-saxão, que gerou bandas locais cantando em espanhol e também em inglês, outras expressões repercutiram no país, como o jazz estadunidense, a bossa nova brasileira e o tango contemporâneo do argentino Astor Piazzola.

Entre os artistas da época que se dedicaram a mesclas de gêneros, um dos de maior destaque foi Ruben Rada, que lançou em 1969 uma canção em ritmo de candombe, *Las manzanas*, e obteve enorme êxito: “o tema foi o que os americanos chamam de *crossover*, um trabalho que rompeu as barreiras de um gênero musical seguido por um público muito marginal para se tornar um sucesso popular” (TORRÓN, 2014, p. 58)¹⁶⁰.

Nos anos 1970 e 1980, a tendência de mistura de gêneros seguiria, bem como o investimento na canção. Nesta época ascenderam nomes que marcariam a história da música uruguaia, como Jaime Roos, Jorge Galemire, Leo Masliah, Jorge Lazaroff, Eduardo Darnauchans, Gustavo “Príncipe” Pena, Jorginho Gularte e Fernando Cabrera. Em relação a este grupo, importante notar o comentário de Andrés Torrón (2014, p. 142) que embora haja muitas mesclas de gêneros como jazz e candombe, com energia e ritmo, “cada elemento parece estar a serviço da canção”. Já Marita Fornaro Bordolli (2012, p. 2)¹⁶¹, analisando o caso de Eduardo Darnauchans, observa que suas características de criação “estão estreitamente ligadas ao conceito de canção enquanto produto artístico que envolve a união de, pelo menos, três expressões artísticas: poesia, música e performance”. Acrescenta a isso a busca do cantor pelo aproveitamento fônico que valorizasse cada palavra. Sua voz, por mais que utilizasse recursos como os melismas¹⁶², enfatizava cada sílaba e o significado do texto cantado. Entre as influências em sua produção, Bordolli (2012, p. 3) destaca o *folk*, a *chanson*, os folclores platinos e a música popular brasileira, conforme muitos de sua geração.

159 “recurso a las músicas folclóricas nacionales y regionales, preocupación por el nivel poético de los textos cantados, y expresión de una voluntad de cambio político, económico, social, cultural” (MARTINS, 1990, p. 2).

160 “El tema fue lo que los estadounidenses llaman un crossover, una obra que rompió las barreras de un género musical seguido por un público muy marginal para volverse un éxito popular” (TORRÓN, 2014, p. 58).

161 “están estrechamente vinculadas al concepto de canción en cuanto producto artístico que supone la unión de por lo menos tres expresiones artísticas: poesía, música y performance” (BORDOLLI, 2012, p. 2).

162 Melisma, na música ocidental, significa uma técnica de vocalização (variação de notas na escala) prolongada sobre uma mesma sílaba ou vogal da canção (SCHAFER, 1991, p. 209). O canto melismático difere-se do canto silábico, o qual entoa apenas uma nota para cada sílaba da letra.

No entanto, esta geração viveu sob um golpe de estado, que instaurou uma ditadura no país entre 1973 e 1984 e acarretou censura e o exílio a muitos artistas. Entre as consequências, houve diminuição na gravação de discos, na promoção de shows e no espaço dedicado nos meios de comunicação à música popular, conforme pesquisa de Carlos Alberto Martins (1990). Mesmo neste ambiente adverso, de interdição da relação entre artistas e público, houve uma variedade e uma constância de encontros, proporcionados por ciclos de pequenos recitais, a exemplo do longevo *Los que iban cantando*, formado por cancionistas que somaram esforços para seguir ativos. “A principal proposta estética nesta nova etapa do desenvolvimento da música popular uruguaia foi a da 'riqueza pela variedade'.” (MARTINS, 1990, p. 7)¹⁶³. Com a consolidação destes eventos, como canais de comunicação possíveis em um período de repressão, os palcos foram aumentando e chegando a locais para mais de mil pessoas.

Os recitais das pequenas salas foram uma primeira ocasião para muitos, de estarem juntos depois de muitos anos. Os macro-recitais, por sua vez, fizeram reviver o clima de certas concentrações políticas anteriores a junho de 1973, para aqueles que as haviam vivido, e foram uma experiência nova, diferente, emocionante, para aqueles que nunca haviam participado (MARTINS, 1990, p. 9)¹⁶⁴.

Estas experiências de encontro entre cancionistas e público, mesmo que não carregassem mensagens explícitas de oposição ao regime autoritário, na interpretação de Martins (1990, p. 13), representavam momentos de resistência política, na medida em que mantinham viva uma forma de expressão importante na história do país: a canção. Neste período, teria sido criada uma cultura de reconhecimento, diálogo e respeito mútuo. Também teria se estabelecido um “paradigma de sobriedade”, em que os artistas se vestiam como o público e conversavam informalmente no palco. Estes elementos conformavam uma performance diversa da estabelecida pelo *espetáculo*, visando dirimir a separação entre artista e plateia. Ao mesmo tempo, um “paradigma de qualidade” também teria se consolidado neste meio: “[...] a intenção mais ou menos sistemática de trabalhar com seriedade e rigor, pretensão que partiu de considerar a música popular como um fenômeno muito importante e

163 “La principal propuesta estética em esta nueva etapa de desarrollo de la Música Popular Uruguayá fué la de la 'riqueza por la variedad'.” (MARTINS, 1990, p. 7).

164 “Los recitales de las pequeñas salas habían sido una primera ocasión para muchos, de estar juntos luego de muchos años. Los macro-recitales, por su parte, hicieron revivir el clima de ciertas concentraciones políticas anteriores a junio de 1973, para quienes las habían vivido, y fueron una experiencia nueva, diferente, emocionante, para los que nunca habían participado” (MARTINS, 1990, p. 9).

sério, portanto merecedor da máxima atenção” (MARTINS, 1990, p. 13-14)¹⁶⁵. E por fim, um terceiro paradigma se somou nesta *configuração cultural*, o “da identidade nacional e latina”, como herança da cultura política das gerações anteriores.

Esta segunda geração do chamado canto popular foi marcante na história da música uruguaia, por razões políticas e estéticas. Muitos dos cancionistas valeram-se de estratégias de composição que aplicavam técnicas de música de vanguarda para escrever canções populares. Destacam-se nesta mescla Leo Masliah, Jorge Lazaroff e Luis Trochón. Tais práticas teriam sido influenciadas “por uma corrente ideológica de pensamento em que a renovação estética e a radicalização política convergem e se reforçam mutuamente” (JUÁREZ, 2014, p. 122)¹⁶⁶. Desta forma, com o ambiente de experimentação e ousadia, houve revitalização da música uruguaia, ultrapassando os limites entre os campos da arte e do popular, de acordo com a concepção de *mesomúsica* de Carlos Vega, muito difundida em Montevideu na época. Os esforços artísticos coincidiam com o investimento na educação musical, pois se acreditava na importância da formação crítica das novas gerações para que pudessem buscar uma identidade latino-americana: “o objetivo final dos compositores era produzir música autêntica da América Latina dentro da extensa tradição ocidental, empregando uma abordagem 'antropofágica'.” (JUÁREZ, 2014, p. 131)¹⁶⁷.

Com a abertura política que encerraria a ditadura em 1984, aquela configuração foi abrindo espaço para práticas mais comerciais na música popular, com a volta da ampla gravação de discos e a segmentação de mercado. Já nos anos 1990, mudanças significativas marcariam os rumos da música uruguaia. Embora se mantivesse a abertura ao cruzamento de gêneros, o rock teria protagonismo: “A TV a cabo estava chegando, a Internet estava começando a se colocar timidamente e a possibilidade de obter discos importados de maneira mais fácil era uma realidade. Um sentimento de pertencimento a um mundo globalizado começava a ser experimentado” (TORRÓN, 2014, p. 206)¹⁶⁸.

165 “[...] el intento más o menos sistemático de trabajar seria y rigurosamente, pretensión que partía de considerar a la música popular como un fenómeno muy importante, serio, por lo tanto digno de la máxima atención” (MARTINS, 1990, p. 13-14).

166 “are framed by an ideological current of thought in which aesthetic renovation and political radicalization converge and are mutually reinforcing” (JUÁREZ, 2014, p. 122).

167 “the ultimate objective for composers is to produce authentic Latin American music within the extended occidental tradition, employing an 'anthropophagic' approach” (JUÁREZ, 2014, p. 131).

168 “Llegaba la TV cable, Internet comenzaba a nombrarse tímidamente y la posibilidad de conseguir discos importados en forma más fácil era una realidad. Se comenzaba a vivir una sensación de pertenencia a un mundo globalizado” (TORRÓN, 2014, p. 206).

É neste contexto que Jorge Drexler iria editar o seu primeiro disco em 1992, em cassete, alcançando excelentes críticas sobre sua combinação pessoal de elementos do rock, inglês e argentino, da música brasileira (principalmente bossa nova e tropicalismo) e, claro, das referências locais uruguaias sempre presentes nos trabalhos de cantautores. No entanto, ao longo da carreira, Drexler conviverá também com críticas de parte a parte, por sua propensão aos paradigmas do canto popular e, ao mesmo tempo, a adaptação ao sistema comercial da música globalizada.

5.2 Canção no Brasil

Entrei estranho e a jovem guarda
Me estendeu a mão
Pedi meu documento
E eu lhe disse: por que não?
A zero por hora
(Vitor Ramil, *A zero por hora*, 2007).

Comparado ao Uruguai, o Brasil é um país de extensão e população continentais. A variedade de expressões regionais desempenhadas no território ao longo da história torna a cultura brasileira mais vasta e complexa que a uruguaia. No entanto, no âmbito da música popular, processos semelhantes podem ser notados, como o papel político dos artistas em oposição a regimes militares, a tensão nos nacionalismos desencadeada pelo crescimento das indústrias culturais, e o hibridismo como vetor estético problematizado. Tudo isso envolvendo expoentes no campo cultural que produzem canções de autor.

Mesmo com os pontos de encontro que propiciam comparações, e o intuito destas seções sobre música uruguaia e brasileira é o de contextualizar cada uma em separado, o mais importante para nossa pesquisa serão as intersecções entre *sedimentações* culturais na trajetória e na performance de Jorge Drexler e Vitor Ramil. Percebemos que para além da afinidade mútua, dividem muitas referências em comum. Ademais, a canção popular uruguaia, conforme já vimos, foi significativamente influenciada pela música brasileira no século XX. Do outro lado, Vitor Ramil, enquanto gaúcho (do sul do Brasil), pela proximidade geográfica e histórica com os vizinhos uruguaios e argentinos, compartilha uma musicalidade de origem campesina, da região platina.

Para chegarmos à experiência da canção na atualidade, é necessário contextualizar historicamente as origens da música urbana. José Ramos Tinhorão (1998) remonta ao Brasil colônia de Portugal, que nos primeiros séculos reproduzia em certa medida a cultura da metrópole. Em decorrência disso, o processo de urbanização viria interferir nas manifestações coletivas rurais, danças e ritos grupais: “A música da cidade – exemplificada no aparecimento da canção solo, com acompanhamento pelo próprio intérprete – passou a expressar apenas o individual, dentro do melhor espírito burguês” (TINHORÃO, 1998, p. 18). Esta tendência à individualização do homem urbano acompanhava a valorização de identidades regionais, pois formavam-se povoados isolados que aprofundavam características locais. A isso, ainda acrescenta uma mudança de temperamento que acompanhou as transformações socioculturais da época em Portugal, contrastando “o alegre canto coletivo da gente dos campos e o lamento

individual transformado em cantiga pelo angustiado homem das novas cidades” (TINHORÃO, 1998, p. 21). Deste contexto surgiriam os primeiros tipos de canção urbana, cantada e acompanhada a solo: trovas, romances e cantigas de serenata.

A herança colonial resultaria em diversas expressões musicais no Brasil. Uma das principais, nesta linha da canção solo, foi a bossa nova de João Gilberto.

Congruente com o espírito intimista que rege a estética do menos, a bossa nova cria uma corporalidade singular. Assim, voz e corpo se harmonizam: a voz modulada num registro despojado combina com a performance do banquinho e violão inaugurada por João Gilberto. E ele não inventa apenas essa maneira de ocupar o palco, pois o violão se torna uma extensão do seu corpo (NAVES, 2010, p. 29).

A busca da auto-suficiência do canto característica da bossa nova, de acordo com Lorenzo Mammi (1992), está ligada também a uma cultura de classe média do Rio de Janeiro, que carregava consigo ideias de sofisticação, refinamento e intimidade. Em João Gilberto, tudo isso parece alcançar uma realização, pois o horizonte ideal “é um ponto em que seja suficiente falar com perfeição para que a linha melódica brote espontaneamente da palavra” (MAMMI, 1992, p. 68-69). Este modo de cantar difere da música norte-americana, do jazz por exemplo, no qual a voz busca aproximar-se do instrumento. A partir disto, podemos concluir que se configurou com a bossa nova, além de um gênero musical, um paradigma brasileiro de cantar e tocar canções ao violão.

A comparação com a música norte-americana e com outras também serve de parâmetro para a síntese de Júlio Medaglia sobre o período seguinte à bossa nova. O final dos anos 1960 teria sido um período excitante que provocou no país “um surto criador de elevado nível, semelhante ao que ocorreu na mesma época internacionalmente, quando grandes transformações comportamentais, artísticas e sociais impulsionadas pela guitarra em riste, tendo como munição o rock, abalaram o mundo” (MEDAGLIA, 2003, p. 183). Mas no Brasil as provocações e insurgências ocorreriam naquele primeiro momento na chamada música popular, na qual as produções relevantes não correspondiam ao gênero rock, como ocorreu nos EUA e viria a acontecer mais tarde aqui. O principal resultado desse movimento contestador teria sido o tropicalismo, mesmo que críticos como Roberto Schwarz (2014 [1969]) apontem uma “ambiguidade” nos tropicalistas, reconhecendo que eles também estavam integrados à sociedade de consumo.

Luís Augusto Fischer (2016) recorda que a canção dos festivais transmitidos pela televisão nos anos 1960 no país teve importância central na forma como sua geração

interpretava o mundo. Fischer refere-se à tarefa assumida pela canção, em época de ditadura, de informar, fazendo alusões e metáforas, simbolizar e interpretar o contexto social em que se vivia.

[...] minha geração teve o privilégio de ver nascer e se desenvolver, até o ponto máximo de capacidade estética da forma chamada “canção”, o cânone da canção popular brasileira, num contexto histórico e num horizonte artístico em que a relação entre artista e público vivia uma fase de separação sociológica clara, não problemática, sem muita permeabilidade entre quem era artista e quem era plateia (FISCHER, 2016, p. 14).

Notamos no comentário de Fischer sobre a permeabilidade entre artista e plateia, uma mudança nas relações de performance, decorrente do acesso facilitado a tecnologias de gravação e a complexas redes de comunicação na atualidade. Será neste contexto complexificado, no qual cancionistas e público possuem mais meios para se aproximar e estabelecer ambiências *intimistas*, mesmo que mediadas, que a canção latino-americana contemporânea irá configurar-se.

Neste âmbito, Fischer (2016, p. 19) afirma que a canção teria se tornado parte íntima do cotidiano do brasileiro, desde a sua instituição como cânone nos anos 1960 com a bossa nova e os festivais, que validou mesmo o que veio antes, como Noel Rosa e Dorival Caymmi. Neste sentido, a canção também cumpriria papel de iniciação estética do brasileiro em geral, “como elemento letrado capaz de fazer sentido para o público com enorme apelo” (FISCHER, 2016, p. 19). Sua forma essencial, de acordo com Fischer (2016, p. 22-23), mescla elementos orais e populares com elementos letrados, dura três minutos e pode ser assobiada por qualquer um. Para diferenciá-la do âmbito maior da música popular, este tipo de produção também somaria as características de variar “entre invenção e repetição, entre renovação e diluição”; de necessitar de uma performance, um momento com o ouvinte, uma presença; e de ser formativa (tradição crítica e interpretativa do país)¹⁶⁹.

Santuza Cambraia Naves (2010) também destaca as qualidades dessa canção popular que chegou a uma posição hegemônica no século XX, pois era o formato dominante da programação do rádio, das décadas de 1930 a 1960, e a partir daí com os festivais de música, predominou na televisão também. Neste processo, Naves ressalta a consagração do papel crítico da canção brasileira, tornando-se lugar de debates estéticos e culturais. Os compositores populares, de maneira semelhante aos músicos modernistas, teriam passado a comentar todos os aspectos da vida, tornando-se “formadores de opinião”, assumindo “a

169 Esta definição de canção aproxima-se bastante da que empreendemos no capítulo 2.

identidade de intelectual num sentido mais amplo do termo” (NAVES, 2010, p. 19-20). Neste contexto, viria a se consolidar a sigla MPB:

A ideia de MPB (Música Popular Brasileira) foi surgindo aos poucos, ao longo dos anos 60, acompanhando as transformações ocorridas na perspectiva política e na sensibilidade estética da geração que sucedeu à bossa nova. [...] O momento agora era o de pensar o Brasil em todas as suas facetas – o urbano, o rural e o sertanejo, o asfalto e o morro -, sem se restringir à Zona Sul do Rio de Janeiro, o que passou a demandar uma representação artística diferente da forma minimalista da bossa nova. Traçar musicalmente o Brasil, entretanto, não significava exaltá-lo discursivamente; os elementos musicais e poéticos da canção interagiam de maneira equilibrada no sentido de criar uma imagem artística do país. Assim, música e letra em plena correspondência passaram a comentar determinados aspectos da nossa cultura, procedimento que por si só reforçava a ideia de brasilidade (NAVES, 2010, p. 41).

Estudando a incorporação de culturas tradicionais como o samba, o sertanejo e o baião na música popular urbana, Letícia Vianna (2003, p. 71) observa o papel integrador entre membros da sociedade das periferias (interior) e da cidade (grandes centros), que passam a se encontrar, se reconhecer e se respeitar no contexto moderno do século XX. “Os gêneros musicais que evocam identidades coletivas específicas não são de produção e consumo exclusivos a certos segmentos, ou *ethos*, com alguma relação mais objetiva com o suposto lugar de origem da expressão musical” (VIANNA, 2003, p. 94). Nesta visão, uma vez no mercado, as expressões de musicalidade são postas, potencialmente, ao alcance de todos, e podem se tornar ícones de identidade coletiva.

Não trabalharemos com esta ideia de identidade coletiva, mas com configurações culturais, conforme já pontuamos (GRIMSON, 2011). Ainda assim, o estudo de Vianna leva a observarmos na MPB questões entre a parte e todo, entre periferia e centro, e entre classes sociais. Cabe advertir que esta integração periférica na música popular urbana que a autora se refere, ocorre de formas diversificadas. Podemos observar duas delas para nos acercar mais detidamente ao nosso tema de pesquisa. Do ponto de vista da produção, o samba, por exemplo, quando criado e performatizado na periferia, guarda uma ligação com a coletividade local e proporciona o reconhecimento da mesma perante a sociedade. Já na MPB, canção de compositores de classe média, com trajetórias conectadas ao lançamento de discos, mídia e circulação de shows em teatros e casas de espetáculos, as articulações com tradições e comunidades se dão de forma diversa.

A famosa sigla começou a aparecer no contexto dos festivais televisados e compreende a produção de determinados artistas que não se vinculam exclusivamente a nenhum gênero musical. Sambas, xotes, rocks, valsas, marchas,

frevo e balada são apenas vetores para sua criação individual, totalmente desvinculada dos referenciais estéticos de cada gênero em particular. Os artistas da MPB estavam imbuídos da tarefa de modernizar a música brasileira através de sua criação autoral. Nesse sentido, o artista adquire prestígio máximo ao conciliar composição (muitas vezes sem parceria), interpretação e total liberdade estilística (TROTTA, 2011, p. 132).

Cabe observar, a partir da definição de MPB colocada acima por Felipe Trotta, que a canção brasileira é estudada sob diversas perspectivas, as quais consideram esses aspectos de polivalência: o diálogo com a alta cultura, com o folclore e com a informação massificada. Nem sempre esses aspectos serão considerados harmoniosos, conforme veremos nas principais referências do estudo da música popular brasileira.

Elizabeth Travassos (2005, p. 94-95) reconstitui a trajetória da música popular no país enquanto tema de análise, desde a crítica musical jornalística até os diversos nichos acadêmicos. Em alguns destes, observa preconceitos diante de uma temática associada ao entretenimento e ao consumo. No entanto: “Mudanças nos quadros teóricos nas últimas décadas favoreceram o estudo das festas, ritos e performances, subjetividade e afetos, corpo e música” (TRAVASSOS, 2005, p. 96). Neste quadro, apesar dos esforços dos folcloristas para demarcar o campo do folclore e do popular como oposto ao erudito e aos produtos da indústria cultural, houve uma crescente permeabilidade entre estas fronteiras. Um trabalho pioneiro e importante para compreender estas intersecções entre tradição popular e formas urbanas emergentes em um contexto moderno, foi o de Mário de Andrade, na década de 1920. O modernista, com seu arraigado nacionalismo, escreveu que o critério válido para definir a Música Brasileira (com iniciais maiúsculas) seria o da “manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça” (1972, p. 16). No entanto, em seu ponto de vista, nem as misturas provenientes de origens ameríndias, africanas e europeias, nem influências como as do jazz e do tango, prejudicariam sua legitimidade. “A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa” (ANDRADE, 1972, p. 26).

Na segunda metade do século XX, com trabalhos da área de antropologia e etnomusicologia, a linha que dividia folclore e música urbana iria borrar-se com a ascensão de pesquisas que tratam da intensificação dos “fluxos culturais e interações entre idiomas locais e globais” (TRAVASSOS, 2005, p. 102). Estes processos também seriam considerados nos estudos literários, conforme já vimos, na sociologia, em que o estudo de Hermano Vianna sobre o samba é uma referência, e na historiografia, que teve como principal investigador o

polemista independente José Ramos Tinhorão. Na visão deste último, diferente da de Mario de Andrade, a música popular brasileira “autêntica” emana do povo. Assim, criticava o elitismo e a “americanização” do samba, nascido como gênero carnavalesco: “passaria [...] em pouco tempo ao domínio dos primeiros profissionais da classe média que dominaram desde logo os meios do disco e do rádio, passando a evoluir segundo toda uma série de influências estranhas à cultura popular brasileira” (TINHORÃO, 1997, p. 20). A bossa nova seria uma das principais expressões do afastamento do samba de suas origens populares. A crítica de Tinhorão explicita as tensões em torno dos significados do que é a música popular brasileira, que segundo Travassos (2005, p. 107) passam a ocorrer em estudos mais amplos que procuram dar conta da complexidade do tema, que por sua vez demanda conhecimentos de diversas áreas. A análise focada nas letras e nas estruturas musicais, tão acionada em estudos pioneiros, cede lugar ao comentário sobre práticas e fruições musicais, bem como as relações sociais que ela medeia. Assim, emergem novas definições sobre a canção e a MPB.

Walter Garcia (2013) trabalha com a perspectiva de uma canção popular-comercial brasileira, enfatizando suas intersecções com a publicidade mais antiga, a dos pregões em que o vendedor canta para anunciar seus produtos. A maior similaridade se daria na passagem da fala ao canto, enquanto a diferença entre o pregão e a canção estaria no fato desta última vender a si mesma e não outros produtos, conforme fazem os *jingles*.

[...] a canção popular-comercial brasileira, desde 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 as relações entre ambos ajuda a tornar mais claro um ponto essencial de vigência desse tipo de canção no Brasil: a sua dupla natureza, estética e comercial (GARCIA, 2013, p. 43-44).

O equilíbrio ou o desequilíbrio entre arte e comércio na canção que toca no rádio instiga a pesquisa do autor. Identificando assinaturas sonoras que se repetem na performance de canções, como pequenas frases melódicas reiteradas no arranjo, Garcia (2013, p. 240) conclui que há nelas mais uma dinâmica de favorecer a memorização pelo consumidor, conforme a publicidade, do que “uma representação do mundo” por meio da música.

Em linha de investigação semelhante, Guto Leite (2016) define uma “formação da canção popular urbana no Brasil”, baseado na noção de sistema literário de Antonio Candido e na de linguagem cancional de Luiz Tatit. A partir destas referências, entende que “diferentemente da literatura e de outras artes, a canção como a conhecemos se forma

completamente dentro dos parâmetros do mercado” (LEITE, 2016, p. 62). A noção de canção no Brasil, de forma geral, abarcaria expressões diversas, entre aquelas centradas no ritmo, na instrumentação, na performance, ou na harmonia. No entanto, a “canção entoativa”, de acordo com a definição de Tatit, teria construído um arco de centralidade nos quadros da cultura brasileira. Segundo observa Leite (2016, p. 63), este modo de conceber a canção “era protagonista em certa conjuntura que não mais se verifica. Neste sentido, o pesquisador acredita que hoje, diferente dos anos 1960 e 1970, com a complexificação e diversificação do mercado fonográfico¹⁷⁰, o espaço desta “canção entoativa” reduziu-se e catalogou-se. Ou seja, tornou-se um gênero entre tantos outros, repartindo a saliência midiática.

Na formação da música popular brasileira, Luiz Henrique Assis Garcia (2017) destaca a problematização e subversão das categorias de nacional e popular, levadas a cabo por cancionistas que geralmente foram autodidatas e tiveram em sua experiência a preponderância do consumo e do aprendizado através de discos e do rádio. Cita como exemplos Edu Lobo, Milton Nascimento, Chico Buarque e Caetano Veloso.

[...] os principais compositores da geração que veio a produzir a MPB experimentaram, em seu momento de formação, os dilemas da criação envolvidos nos trânsitos culturais e encontraram, a partir daí, diferentes modos de hibridação destes elementos. Interessante observar que se nos anos 1960 estes modos foram contrastados e contrapostos no fervor dos festivais e na tensão dos embates estéticos e ideológicos, viriam a conciliar-se na consolidação da MPB na década seguinte (ASSIS GARCIA, 2017, p. 13).

O auge deste embate teria se dado nos festivais veiculados na televisão pós-golpe de 1964. Paulo de Tarso Salles lembra que neles “a canção popular tornou-se a própria expressão do conflito entre o antigo e o novo, entre o nacional e o internacional” (2011, p. 53). Assim, “coube ao movimento tropicalista rediscutir essa polarização e empreender uma síntese entre essas correntes, a princípio incompatíveis” (SALLES, 2011, p. 54). Esta postura significou inclusive a superação dos polos ideológicos, entre esquerda progressista e direita nacionalista.

Assis Garcia atribui a toda experiência da MPB, com suas iniciativas de entrar no quadro e modificá-lo, indícios de “um Brasil no plural”. E critica as tentativas de legitimar e

¹⁷⁰ Renato Ortiz (2001) nota que, com a emergência da televisão como veículo de massa e a estruturação do cinema nacional, das indústrias fonográfica, editorial e publicitária, nos anos 1970, houve uma consolidação do mercado de bens simbólicos no país. Acompanhando o aumento do mercado de bens materiais, especificamente a venda de aparelhos eletrônicos domésticos, houve expressivo incremento na venda de fonogramas. “Entre 1967 e 1980, a venda de toca-discos cresce em 813%. Isto explica por que o faturamento das empresas fonográficas cresce entre 1970 e 1976 em 1375%” (ORTIZ, 2001, p. 127). Por outro lado, o rádio, a partir dos anos 1970, entra em uma fase de formação de redes e absorve um traço definidor da indústria cultural: a padronização.

estabelecer quais formas seriam mais autênticas de mistura, de acordo com um paradigma antropofágico. O autor ressalta que “vários foram os modos de hibridizar que acabaram compondo o painel múltiplo que veio a ser chamado de MPB” (ASSIS GARCIA, 2017, p. 22). Ou seja, não apenas as produções tidas como autênticas e disruptivas (*generativas*), mas também outras mais *aderentes* a este “quadro”, conforme a ambivalência fundamental dos processos de hibridismo que tratamos neste trabalho.

Analisando os desdobramentos do golpe de 1964 na produção de música popular brasileira, o crítico Roberto Schwarz (2014 [1969], p. 24) ressalta a crise de idas e vindas entre o antigo e o moderno. Se no campo político o arcaico ideológico dominava, no campo artístico o “modernizar” poderia ser uma forma de submissão. A tropicália, de acordo com o autor, seria uma alegoria do Brasil.

Sobre o fundo ambíguo da modernização, é incerta a divisa entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração. Uma ambiguidade análoga aparece na conjugação de crítica social violenta e comercialismo atirado, cujos resultados podem facilmente ser conformistas, mas podem também, quando ironizam o seu aspecto duvidoso, reter a figura mais íntima e dura das contradições da produção intelectual presente (SCHWARZ, 2014, p. 25).

Esta ambiguidade, que esvaziaria a tropicália de sentido político, é interpretada de forma diferente por outros autores. O compositor Gilberto Mendes (1974 [1968]) escreve que a contribuição dos baianos para a MPB foi decisiva e representou a recriação dos elementos folclóricos em termos atuais. Mendes afirma que a tropicália teria a virtude de “liquidar rápida e definitivamente a velha pendência nacionalismo-cosmopolitismo existente na música erudita, provando, na própria área popular, que não há barreiras na criação artística, que estamos todos diante de um mercado comum de significados” (1974, p. 135).

O poeta Augusto de Campos (1974 [1967], p. 142) compartilha de posição equivalente, admitindo que a “intercomunicabilidade universal” era cada vez mais intensa e difícil de conter, por isso julgava “inútil preconizar uma impermeabilidade nacionalística aos movimentos, modas e manias de massa”. Assim, saúda a “atualização” da música do país com influências do jazz que proporcionaram o surgimento da bossa nova, que teria representado uma virada na música brasileira, “conseguindo que o Brasil passasse a exportar para o mundo produtos acabados e não mais matéria-prima musical (ritmos exóticos)” (CAMPOS, 1974, p. 143). O mesmo teria ocorrido com Caetano Veloso e Gilberto Gil, a partir das performances

nos festivais de televisão, redundando na tropicália. Teriam retomado a “linha evolutiva” da música popular brasileira, no sentido da abertura experimental a novos temas e sonoridades.

Este debate, efervescente nos anos 1960 e 1970, é avaliado por Francisco Bosco (2017) sob uma perspectiva atual, de um contexto no qual a centralidade do cultural nas representações identitárias no país passou seu protagonismo para o campo político:

Em suma, o século XX é atravessado quase de cabo a rabo pela presença forte de uma autoimagem cultural afirmativa, baseada nos valores da mistura, da graça, do desrecalque corporal, do princípio do prazer, da apropriação criativa, valores que a cultura brasileira foi capaz de realizar – mas a sociedade não (2017, p. 42).

O comentário de Bosco relaciona-se com a continuidade dos poderes oligárquicos que historicamente mantiveram-se estruturando a sociedade brasileira, submetendo-a à lógica da modernização conservadora. Neste argumento, notamos referência à crítica de Schwarz do arcaico moderno como contradição do Brasil que mantém a submissão e o atraso. Mas diferente deste último, Francisco Bosco não atribui a continuidade deste processo aos tropicalistas. Ao contrário, seguindo as colocações de Mendes e Campos, e citando José Miguel Wisnik¹⁷¹ e Caetano Veloso, afirma que a cultura popular brasileira nos anos 1960 havia “superado o problema da autonomia cultural em nações colonizadas” (2017, p. 40). No entanto, esta transformação que a cultura inspirava não teria ocorrido no campo social. Bosco atribui isto à formação de um novo espaço público no Brasil, caracterizado não mais pela cordialidade, a mistura e a mediação, mas pelo enfrentamento das lutas identitárias.

Especializada no movimento musical do final da década de 1960, Liv Sovik (1998, p. 61) acredita que o tropicalismo foi responsável pelo surgimento de uma nova sensibilidade e estética. Teria superado as correntes musicais existentes sem perder as certezas passadas. “A tropicália chama à reexaminação do que é o popular. Além disso, o povo é entendido como público consumidor, em lugar de fonte última de cultura e público-alvo de uma arte didática” (SOVIK, 1998, p. 63). A pesquisadora considera Caetano Veloso uma figura eminentemente pública, “um fenômeno de mídia”. Por isso, adverte: “É preciso entender o discurso do artista como parte da produção de sentidos na sociedade atual” (1999, p. 30). Ou seja, compreendê-lo como criador e como ator social: “Caetano reproduz em seu discurso uma dinâmica preciosa para os estudiosos da globalização: o local e específico se torna global através dos meios de comunicação; recebe influências do mundo e as transforma; produz cultura para o

171 José Miguel Wisnik é um dos principais pensadores da música popular brasileira. No capítulo seguinte, iremos citar seus estudos que relacionam o tema à brasilidade e à mestiçagem.

mundo” (SOVIK, 1999, p. 32). Esta percepção vai de encontro com outras já citadas, como a de Schwarz, de que a tropicália não teria conseguido se impor politicamente.

Caetano Veloso responde diretamente a essas críticas na introdução do livro *Verdade Tropical* (2017 [1995]), quando afirma que fez parte de:

[...] um impulso criativo surgido no seio da música popular brasileira, na segunda metade dos anos 60, em que os protagonistas [...] queriam poder mover-se além da vinculação automática com as esquerdas, dando conta ao mesmo tempo da revolta visceral contra a abissal desigualdade que fende um povo ainda assim reconhecivelmente uno e encantador, e da fatal e alegre participação na realidade cultural urbana universalizante e internacional (VELOSO, 2017 [1995], p. 50).

Entendemos que, na visão do cancionista, sua produção artística se impunha pela ambivalência de se opor ao *status quo* político e de acompanhar esteticamente os diálogos da cultura de massa. Caetano Veloso discorre sobre a influência americana na cultura brasileira a partir de sua experiência pessoal, criticando reproduções conformistas, mas saudando a influência da rebeldia e da excelência técnica. No entanto, diferente de muitos de sua geração, revela que não foi arrebatado na juventude pelo rock'n'roll ou pelos caubóis, mas sim pela bossa nova. As consequências disto, diferente de iniciativas nacionalistas, significa, em suas palavras: “o direito de imaginar uma interferência ambiciosa no futuro do mundo. O cancionista também credita ao cinema novo e principalmente a Glauber Rocha a inspiração para o seu posicionamento estético-político no período tropicalista. Refere-se à perspectiva ampla dos paradoxos da cultura brasileira que influenciariam o país pós-64. A sátira dos populismos e a reflexão do ponto de vista da esquerda, encenados em filmes como *Terra em Transe*, iriam desdobrar-se na aproximação com a cultura de massas, incluindo identificação, crítica e experimentalismo. Outra influência elencada por Veloso (2017, p. 174) em sua formação foi o livro *Panamérica* (Zé Agrippino, 1967), uma narrativa radical com figuras da cultura pop, que teria colocado de forma pioneira indagações a respeito das articulações entre literatura no Brasil e na América Latina, bem como entre mundo periférico e economia global.

Todas estas influências resultariam no tropicalismo, que eclodiria enquanto movimento em 1967 no contexto dos festivais da canção, promovidos pelas emissoras de TV desde 1965. Naqueles anos, nas palavras do tropicalista, instaurou-se uma “guerra entre iê-iê-iê e MPB”, que dividia os artistas entre os cooptados pela cultura massiva e os nacional-esquerdistas. As canções mais aplaudidas e premiadas até então eram as que reuniam letras diretas de protesto contra a ditadura e sonoridades regionais. Até que Caetano e Gilberto Gil

apresentaram no festival da TV Record as canções *Alegria, Alegria e Domingo no Parque*, respectivamente, acompanhados de bandas de rock. Apesar da intenção de chocar pela justaposição de elementos que não se misturavam naqueles palcos, Veloso garante que a proposta nunca foi “copiar os Beatles”, mas transformar estilos “comerciais” de forma livre e inspirada. Na lembrança do cancionista, Gilberto Gil teria alcançado melhor este objetivo naquela ocasião, ao lado dos Mutantes e com orquestração de Rogério Duprat. Uma grande referência nesta mistura “bem-acabada”, em sua avaliação, foi o carioca Jorge Ben¹⁷². Mesmo a Jovem Guarda, para ele, não era uma simples cópia do rock estrangeiro, mas “uma transformação na sua tradução brasileira”, com estilo interpretativo muito próximo de João Gilberto. Estes julgamentos de Veloso (2017, p. 260) convergem com a antropofagia dos modernistas, como Oswald de Andrade, e com os poetas concretos, como Haroldo de Campos. A metáfora da “devoração” indicava que os brasileiros não deveriam imitar a informação nova, e sim devorá-la, assimilá-la e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais. “A ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos 'comendo' os Beatles e Jimi Hendrix” (VELOSO, 2017, p. 261). Como exemplo claro de atitude antropofágica, o cancionista cita o trabalho de João Gilberto em criar um estilo novo na bossa nova, que se diferencia de outras fusões menos rigorosas.

Sincretismo é outra noção mencionada por Caetano Veloso para comentar as misturas estéticas do tropicalismo. Embora fosse palavra-chave perigosa em sua percepção, o artista acredita que explica as fusões diversas que buscavam expressar originalidade, sem que caíssem na pretensa homogeneidade ou no anacronismo. Em nosso ponto de vista, esses processos sincréticos descritos pelo cancionista enquadram-se na categoria de hibridismo *generativo*. Já o hibridismo *aderente*, podemos identificar nas práticas de copiar, colar e imitar, também presentes nas paródias e reafirmações do brega na tropicália. Ou seja, a própria experiência tropicalista demonstra que as duas categorias ocorrem concomitantes, dentro de um mesmo movimento, ou até em uma mesma canção.

Ademais, Caetano Veloso é uma referência assumida na trajetória tanto de Jorge Drexler quanto de Vitor Ramiel. O timbre de voz e a tessitura vocal¹⁷³, bem como a forma de cantar dos

172 Luiz Tatit (2012) corrobora com Caetano, pois afirma que o carioca Jorge Ben Jor representaria a força máxima da figurativização – da composição que faz da linguagem coloquial um produto estético. “Sempre um pouco à margem dos movimentos musicais da década de 60, Jorge afinou-se melhor com a jovem guarda e o tropicalismo, embora, de início, parecesse impregnado do *ethos* da bossa nova” (TATIT, 2012, p. 210).

173 A tessitura vocal “é o conjunto de notas, geralmente de uma oitava mais uma quinta, onde o cantor emite a voz com total homogeneidade” (MARSOLA; BAÊ, 2001, p.31). Já o timbre “é a personalidade de cada voz. Todas as vozes possuem características próprias e únicas que as diferenciam das demais, é como se fosse a impressão digital” (MARSOLA; BAÊ, 2001, p. 39).

dois lembram a do tropicalista (embora Ramil tenha mudado seu estilo, que no início da carreira lembrava mais o de Milton Nascimento). Assim, tanto na *materialidade* da voz (seu *caráter*), quanto na performance (*produção e escuta*), há elementos de semelhança. Outro fato importante que os relaciona ocorreu em discos recentes dos cancionistas, os quais contaram com a participação de Caetano cantando e recitando versos. No álbum *Bailar en la cueva* (2014), Drexler divide os vocais da faixa *Bolívia* com o tropicalista. A canção tem como tema o acolhimento que o país andino ofereceu à família judia do uruguaio, que teve que se exilar durante a Segunda Guerra Mundial. Em entrevista concedida ao jornal El País em 2016, Drexler fala que Caetano Veloso é o músico de maior referência para ele (CASAS; RODRÍGUEZ, 2016).

Em *Délibab* (2010), Vitor Ramil convidou o baiano para cantar na faixa *Milonga de Los Morenos*, música dele sobre poema do argentino Jorge Luis Borges, que aborda a trágica participação de escravos na cultura gauchesca. Em entrevista ao jornal La Diaria de Montevideú, afirmou que aprendeu muito com o tropicalismo, enquanto herança do modernismo brasileiro (QUIRING, 2017). Mas, apesar da evidente influência, Ramil não se identifica com o ecletismo, “os saltos de gêneros” nas performances de Caetano. Diz que busca criar uma síntese particular da região, “uma expressão própria do sul brasileiro”.

No entanto, em relação a Vitor Ramil e ao sul do Brasil, notaremos ressonâncias dos movimentos musicais brasileiros e algumas peculiaridades. Arthur de Faria (2016) observa que “nenhum músico brasileiro nascido a partir da metade dos anos 1950 pode considerar-se alheio a Caetano e seus companheiros de aventura”, nem à canção pop inglesa dos Beatles. Ao mesmo tempo em que utilizam estas referências nacionais e estrangeiras, incluem elementos singulares e característicos da região sul.

Agora apertemos o foco para a tal semiperiferia: o modo como essa forma estrangeira sobre cenário local com narrador local é remixada no, como diria o compositor gaúcho Vitor Ramil, 'fim do fundo da América do Sul' [referência à canção Joquim]. Música brasileira pós-tropicalista + cenário local gaúcho de música regional que corria por fora desde a *formação* da música do RS (FARIA, 2016, p. 311).

Quando escreve o termo *formação*, Faria se refere ao conceito de Antonio Candido, para denominar uma música urbana porto-alegrense. Chama atenção que essa música não teria tido ascensão nos parâmetros de sucesso da indústria fonográfica brasileira no século XX¹⁷⁴.

174 Importante pontuar que, paralelamente a estas carreiras de “emepebistas” do sul do país, outro fenômeno musical “explodiu” e foi responsável pela consolidação de uma indústria fonográfica regional a partir dos anos

Nenhum dos cancionistas do sul, da geração pós-Lupicínio Rodrigues, teria conquistado o *mainstream* nacional, à exceção do grupo Os Almôndegas, com a subsequente carreira consolidada da dupla Kleiton & Kledir, os irmãos mais velhos de Vitor Ramil. Uma das explicações possíveis para este “vai-não-vai” (FARIA, 2016) estaria na questão geracional, pois os cancionistas preteridos dedicaram-se à ascensão nacional nos anos 1980, quando o cenário já havia mudado. Conforme Rodolfo Coelho de Souza:

Houve um momento atípico nos anos 1960-80, quando os objetivos comerciais das gravadoras encontraram inesperada ressonância na função social de uma música politicamente engajada que questionava o sistema político vigente, ou até o próprio sistema econômico capitalista, apesar de a atividade encaixar-se prototipicamente no consumo capitalista de massa. Cessada a viabilidade econômica desse modelo, a indústria fonográfica retraiu seu investimento e, conseqüentemente, a produção de MPB acomodou-se num patamar menos ambicioso, desacorçada ainda pelo esvaziamento de sua missão ideológica em tempos de democracia (2011, p. 152).

Esta mudança de contexto alterou as condições para que expressões híbridas ambivalentes como a tropicália se desenvolvessem, mas não impediu. O sucesso do mangue beat pernambucano nos anos 1990, por exemplo, indica que houve ressonâncias, que aproveitaram a consolidação do tropicalismo na cultura da mídia brasileira (VARGAS, 2007a). Mas do sul do Brasil não surgiu um movimento análogo. Mesmo que houvesse diversos cancionistas trabalhando com *hibridismos*, não alcançaram a cadeia produtiva nacional¹⁷⁵. Não há um movimento organizado da canção sulina, tampouco uma cena musical que represente os cancionistas de música popular do Rio Grande do Sul¹⁷⁶. Há um circuito cultural, caracterizado por iniciativas individuais, que se mantém por mais de 40 anos (RIBAS, 2018, p. 150), baseado em uma relação de fidelidade com um público local e na consagração nos campos midiático e político.

1970, com seu auge nos anos 1980. O movimento nativista, baseado em festivais da canção, inspirados nos televisivos exibidos nacionalmente, proliferou no Rio Grande do Sul, estruturando gravadoras de discos locais, rádios especializadas, e proporcionando um mercado de alcance estadual para muitos músicos. Esteticamente, também enfrentou tensões criativas entre modernidade e tradição, tendo os regulamentos dos festivais e a influência do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) como principais forças conservadoras. De acordo com Álvaro Santi (2016, p. 229), entre referências nacionais e platinas, inovação e conservação, “estabeleceu-se o embate criativo de ideias que resultou na síntese da canção nativista”.

175 Micael Herschmann (2010, p. 40), considera *cena musical* um movimento instável, dependente do protagonismo dos atores sociais, “identificações, afetividades e alianças construídas entre os indivíduos”. Já a *cadeia produtiva* teria uma dinâmica mais institucionalizada, abrangendo um conjunto de atividades que se articula progressivamente, desde os insumos básicos até o produto/serviço final. Por último, o *circuito cultural* estaria entre a cena e a cadeia produtiva, sem um nível muito elevado de institucionalização e ainda dependente em certa medida do protagonismo de seus atores.

176 Cabe diferenciar aqui a produção de cancionistas sulinos, ou de uma música urbana porto-alegrense, de outras tendências e gêneros, tais como a Tchê Music, voltada aos bailes, ou a canção nativista, oriunda de festivais (BEZERRA; ALONSO; REICHEL, 2016).

Vitor Ramil gravou seus primeiros discos no início dos anos 1980 em gravadoras do Rio de Janeiro, participando de forma incipiente da cadeia produtiva da MPB. Na metade dos anos 1990, começou uma carreira independente, editando seu próprio selo em 1997 para lançar o álbum *Ramilonga*, um marco em sua trajetória. De volta ao Rio Grande do Sul, nos anos 2000, o cancionista começou a produzir e gravar em colaboração com músicos e produtores argentinos, em Buenos Aires (ARAÚJO, 2016, p. 42). Importante observar que a guinada no gerenciamento de seu trabalho perante no âmbito da *regulação* também representou um aprofundamento das relações estéticas com o sul do país e com a cultura compartilhada com os vizinhos da região do Prata (PANITZ, 2016, p. 147).

6. JORGE DREXLER

Desorientado y confundiendo vocaciones
Yo estaba preso en mi alegría diletante
Me fui a Madrid, con mi guitarra y mis canciones
Haciendo caso a tu consejo delirante
(Jorge Drexler, *Pongamos que hablo de Martínez*, 2017)

Jorge Drexler nasceu em Montevideu, em 1964, em meio a uma família de médicos descendentes de imigrantes judeus. Formou-se em medicina em 1992, mesmo ano em que lançou o primeiro disco como compositor e cantor. A partir daí desempenhou ambas as carreiras até que em 1995 resolveu definir sua profissão, quando se mudou para a Espanha. Já havia lançado dois discos no Uruguai, que foram bem recebidos pela crítica e renderam prêmios. A partir daquele momento, o artista começava a “projetar-se como uma das figuras internacionais mais importantes que a MPU [Música Popular Uruguiaia] gerou” (OLIVERA, 2013, p. 31)¹⁷⁷. Nesta seção, sintetizaremos essa trajetória, comentando os pontos relacionados às instâncias do circuito da comunicação e preparando para as análises.

Fotografia 1: Jorge Drexler no Opinião, Porto Alegre, 2015.



Fonte: foto captada pelo autor.

¹⁷⁷ “proyectarse como una de las figuras de mayor relevancia internacional que ha dado la MPU” (OLIVERA, 2013, p. 31).

A mudança para a Europa teve consequências estéticas e no reconhecimento de Drexler. Após o primeiro ano, começou a lançar seus discos pela gravadora multinacional Virgin Records, e a circular o mundo em turnês. Ganhou um Oscar em 2005, conforme já foi comentado no capítulo 4, e em 2018, após mais de 100 shows pela América e pela Europa, recebeu o troféu de música do ano no Grammy Latino. Mesmo diante desse êxito, o cancionista reconhece que nunca viveu da venda de discos: “Minha carreira transcorreu mais nas pequenas estradas dos shows ao vivo e de boca em boca do que nas rodovias de vendas discográficas ou sucessos na mídia” (LA REPÚBLICA, 2018)¹⁷⁸.

Esta história começou pelos bares e teatros de Montevideú. Em um fascículo publicado na ocasião do bicentenário do Uruguai, o musicólogo Rubén Olivera (2013, p. 30) destaca Jorge Drexler entre as novas propostas da música no país que haviam participado de festivais nos anos 1980 e que começaram a gravar seus primeiros álbuns por volta dos anos 1990, assim como Walter Bordoni, Gabriela Posada, Rossana Taddei e Gastón Rodríguez. “Inscrevem-se numa gama estética que vai do pop misturado aos gêneros locais, à quebra de formatos e às experimentações” (OLIVERA, 2013, p. 30)¹⁷⁹. A discografia de Jorge Drexler, na opinião de Olivera, sustenta um cancionário dos que mais influenciam jovens cantatores no país, ao lado de Fernando Cabrera. “Violonista, cantor e compositor refinado, desenvolverá um trabalho baseado em gêneros locais transmitidos em uma sonoridade pop calorosa que às vezes acrescenta elementos eletrônicos” (OLIVERA, 2013, p. 31)¹⁸⁰.

Drexler editou as primeiras músicas em 1992 no formato cassete (K7) pelo selo independente uruguaio Ayuí. De acordo com avaliação do jornalista Andrés Torrón, com *La luz que sabe robar* o cancionista alcançou o que poucos músicos de sua geração conseguiram: uma excelente crítica, elogios dos colegas e uma difusão significativa. Em 1994, teria ampliado o êxito com o álbum *Radar*, o primeiro em CD, também pelo Ayuí.

O segredo daquele sucesso podia ser encontrado em uma combinação pessoal dos elementos que marcaram, em maior ou menor extensão, quase toda a geração de cantatores que surgiram no final dos anos oitenta. Além dos Beatles, The Police e parte do rock argentino (principalmente Spinetta e Charly Garcia), Jorge teve grande influência da música brasileira (da bossa nova de João Gilberto e especialmente do tropicalismo de Caetano Veloso), tudo isso somado às suas excelentes habilidades como cantor e violonista, e uma concepção muito clara de todos os detalhes do

178 “Mi carrera transcurrió más por las carreteras comarcales de los shows en vivo y el boca a boca que por las autopistas de las ventas discográficas o los éxitos mediáticos” (LA REPÚBLICA, 2018).

179 “Se inscriben en un abanico estético que va desde el pop mezclado con géneros locales, hasta la ruptura de formatos y la experimentación” (OLIVERA, 2013, p. 30).

180 “Refinado guitarrista, cantante y compositor, desarrollará una obra basada en géneros locales transmitidos en una cálida sonoridad pop que suma a veces elementos electrónicos” (OLIVERA, 2013, p. 31).

desenvolvimento de seu trabalho (TORRÓN, 2014, p. 210)¹⁸¹.

Cabe comentar que, levando em conta os *hibridismos*, esses primeiros fonogramas¹⁸², acionam sonoridades jazzísticas, com contrabaixo acústico e solos de saxofone, arranjos de violão clássico e poesia que buscam mais um rebuscamento na forma do que a mistura. A voz de Drexler nas gravações é pequena, pouco encorpada, sem projeção dos graves, e divide importância na mixagem com outros instrumentos. Os ritmos, por mais que acionasse o candombe às vezes, são a maior parte colagens de levadas de soul, reggae, jazz, rock e bossa nova. A característica própria que reconhecemos hoje no cancionista, evidente nas performances analisadas nas próximas seções, ainda não estava desenvolvida, embora houvesse indícios em alguns momentos. Também chama atenção a notável influência da música brasileira em arranjos específicos e na batida do violão. No entanto, o trabalho de depuração de uma linguagem pessoal começaria a ser notada nos álbuns seguintes.

Da mesma forma que comenta Olivera (2013), Andrés Torrón acredita que o sucesso de Drexler em Montevideu teria se amplificado como poucas vezes aconteceu na música uruguaia, quando emigrou para a Europa. Sua entrada no mercado espanhol se deu primeiro como compositor de letras e canções, trabalhando para artistas populares. Lançou pela Virgin Records em 1996, *Vaivén*, e em 1998, *Llueve*, até que em 1999, estabelecido como um artista conhecido e prestigiado, Drexler teria feito um movimento surpreendente: voltou ao Uruguai para gravar o álbum *Frontera*. O resultado, na lente de Andrés Torrón (2014, p. 210), mudou o rumo de sua carreira. Incorporando outras sonoridades relacionadas com a música eletrônica, o cancionista teria terminado de aprimorar uma personalidade musical. Para Torrón, *Frontera* é um trabalho no qual as canções ainda são o centro, mas onde o conceito do álbum está em primeiro plano: “Há uma intenção de ir à raiz a partir de uma perspectiva contemporânea, mantendo o tom sofisticado e *cool* de sua proposta, que ocorre tanto nas letras quanto na música” (2014, p. 210)¹⁸³.

181 “El secreto de ese éxito podía encontrarse en aquel entonces en una personal combinación de los elementos que marcaron en mayor o menor medida a casi toda la generación de cantautores surgida a fines de los años ochenta. Además de Los Beatles, The Police y una parte del rock argentino (Spinetta y Charly García principalmente) Jorge tenía una gran influencia de la música brasileña (de la bossa-nova de João Gilberto y especialmente del tropicalismo de Caetano Veloso), todo esto sumado a sus excelentes dotes de cantante y guitarrista y una concepción muy clara de todos los detalles del desarrollo de su trabajo” (TORRÓN, 2014, p. 210).

182 Os dois primeiros registros fonográficos de Jorge Drexler foram reeditados em 2008 no álbum duplo *Sus primeras grabaciones 1992-1994 (La luz que sabe robar – Radar)*, disponível na plataforma de *streaming* Spotify.

183 “Hay una intención de ir a la raíz desde una mirada contemporánea, manteniendo el tono sofisticado y *cool* de su propuesta, que se da tanto en lo letrístico como en lo musical” (TORRÓN, 2014, p. 210).

A mesma característica seria mantida no disco seguinte, *Sea* (2001). Também gravado maior parte no Uruguai, seguia com experimentalismos sonoros, buscando uma identidade musical relacionada a sua terra natal. Torrón (2014, p. 234) observa que os dois discos ampliaram muito o público de Drexler, que se converteu em um artista internacional com fãs em distintas partes do mundo. Foram os dois últimos trabalhos no contrato com a Virgin.

Em 2004 começava o contrato com a Warner Music, com a gravação de *Eco*, o álbum de maior repercussão até ali e que foi reeditado em 2005 com a faixa bônus de *Al otro lado del río*, após ser premiada no Oscar. O álbum manteve a sonoridade contemporânea, mas foi produzido com uma proposta mais orgânica, pautada pelo som de uma banda, com menos toques eletrônicos e arranjos de cordas de Luciano Supervielle. “[...] neste disco Drexler deixou de lado a busca consciente pela identidade musical uruguaia para se concentrar em outras coisas” (TORRÓN, 2014, p. 234)¹⁸⁴. Dentre estas coisas, reflexões sobre o mundo atual.

No prêmio Oscar do cinema em 2005, já comentamos que o cancionista entoou os versos de *Al otro lado del río* à capela ao receber o troféu no palco, pois havia sido substituído pelo ator Antonio Banderas na apresentação protocolar da canção. Aquele acontecimento gerou manifestações em defesa do compositor, em forma de cartas coletivas, e repercussão na imprensa. Uma delas, foi assinada pela equipe do filme *Diário de Motocicleta*. Outra, o próprio Drexler redigiu, afirmando que gostaria de ter cantado ele mesmo a canção no número que integrava o roteiro do programa: “Eu a fiz a partir de uma voz e um som determinados que não serão representados na cerimônia” (DREXLER, 2005, p. 21)¹⁸⁵. Mas a produção do Oscar nunca teria entrado em contato com ele. Drexler atribuiu a gafe a uma visão reducionista dos produtores sobre o que é um artista latino-americano: “Como um grupo homogêneo de peças intercambiáveis, em que o único critério válido é o índice de audiência”¹⁸⁶. Em sua interpretação, condenava certo predomínio do fator global sobre o local e certas lógicas relacionadas à mídia, em detrimento da diversidade.

A performance à capela de Drexler teria sido celebrada na imprensa uruguaia como um tapa de luvas, um ato digno de vingança, e o artista a partir dali teria se tornado um herói da música alternativa uruguaia e latino-americana (RADAKOVICH, 2005, p. 2). O episódio

184 “[...] en este disco Drexler dejó de lado la búsqueda consciente de la identidad musical uruguaya para concentrarse en otras cosas” (TORRÓN, 2014, p. 234).

185 “lo hizo a partir de una voz y un sonido determinados que no se verán representados en la ceremonia” (DREXLER, 2005, p. 21).

186 “como un grupo homogéneo de piezas intercambiables, en el que el único criterio válido es el índice de audiencia”.

evidenciou, para a pesquisadora Rosario Radakovich, a complexidade da integração entre sul e norte, assim como a emergência de expressões artísticas que demonstram a diversidade das identidades latino-americanas. O filme *Diários de Motocicleta* teria levado às telas uma expressão cultural afirmativa, representada na figura histórica e pop de Che Guevara, relacionando a América Latina a ideais de solidariedade, igualdade e integração. Tais valores na visão de Radakovich (2005, p. 4) deveriam ter sido reconhecidos também pela produção do prêmio, assim como os de autonomia, singularidade e individualidade. O reconhecimento, o dar a voz a Jorge Drexler, teria funcionado como poder simbólico e estima social. Por isso o fato de ele ter, apesar do rechaço, vencido o prêmio ao final e cantado por sua conta, acabou significando um protesto anteposto aos valores hegemônicos que regiam aquela cerimônia, que por sinal constitui um dos principais espaços de visualização de mensagens políticas na esfera pública global.

[...] o debate iniciado desde que o prêmio Oscar foi dado a Drexler implica em repensar os laços entre a produção de música popular alternativa latino-americana e a indústria cultural norte-americana e transnacional – produzindo programas televisivos mundiais – com vistas a discutir políticas culturais em direção ao reconhecimento da diversidade cultural latino-americana (RADAKOVICH, 2005, p. 6)¹⁸⁷.

O comentário da pesquisadora uruguaia condiz com nossa pesquisa sobre as performances dos cancionistas. Pois Radakovich considera as instâncias básicas do circuito da comunicação em torno da *produção* e da *escuta*: a *regulação* (disputas em processos globalizantes), a *materialidade* (a voz) e os *hibridismos* (diversidade). Por último, quando relaciona o estilo de Drexler ao espectro da música popular latino-americana, a autora ressalta a ideia de *El sur del sur*, contida no título e na letra de uma de suas canções, do álbum *Frontera* (1999). Para Radakovich (2005, p. 8), a canção popular uruguaia, enquanto gênero renovado e consolidado após um histórico de ditadura militar e censura, nos anos 1980 foi uma expressão que fazia referência mais direta ao que é próprio, ao nacional e à integração latino-americana (em comparação ao rock, por exemplo). Esta herança cultural teria impactado as novas gerações, incluindo Jorge Drexler, que atuam em um contexto de globalização. “O significado da arte como expressão de compromisso social e resistência

187 [...] the debate started since the Oscar award was given to Drexler implicates to rethink the bonds among the production of alternative Latin American popular music and the North – American and transnational cultural industry – producing worldwide television shows – in view to discuss cultural politics oriented in direction to the recognition of the Latin-American cultural diversity” (RADAKOVICH, 2005, p. 6).

política não desapareceu, mas adquiriu um novo significado” (RADAKOVICH, 2005, p. 9)¹⁸⁸. A articulação entre as dimensões local e nacional das identidades estaria entre os novos conflitos, transformações e tensões que impactam a produção dessas novas gerações. Radakovich (2005, p. 10)¹⁸⁹ conclui que as canções de Drexler falam sobre “o autóctone, o 'próprio', o 'local' e o 'nacional' integrando elementos híbridos e sincréticos, envolvendo com assuntos como a independência do território de origem, assim como o reconhecimento de outras práticas e identidades culturais”. Desta forma, a autora atribui ao cancionista a reconfiguração de uma identidade que é sulista, diferente da nacional. Essa identidade seria transitória, móvel, “glocal” e articulada no espaço entre Uruguai, Espanha, Cone Sul e América Latina. Para compreender este tipo de produção, Radakovich aponta o conceito de *hibridismo*, pois o que caracteriza é o encontro entre o novo e o antigo, o local e o global, em tensões e conflitos de poder. Nesses últimos, a exemplo do episódio do Oscar em 2005, valores como de diversidade e autenticidade foram relativizados por não se enquadrarem no critério de “produto cultural mercadológico”, que aciona estereótipos de latino-americano, calcados na sensualidade, por exemplo (RADAKOVICH, 2005, p. 16).

Após a premiação no Oscar, momento de maior repercussão midiática que envolveu Drexler, sua discografia seguiria com um álbum inédito em 2006, no qual gravou uma parceria com Vitor Ramil, a faixa título *12 segundos de oscuridad*, uma milonga que fala de um farol no litoral uruguaio. Em 2008, lançou *Cara B*, o único disco ao vivo, registro de uma turnê de voz e violão, na qual cantava suas canções e versões de Leonard Cohen (*Dance me to the end of love*) e Caetano Veloso (*Dom de iludir*). A seguir, teve *Amar la trama* (2010), gravado com uma banda de mais de dez músicos em um estúdio de televisão em Madrid, e *Bailar en la cueva* (2014), produzido entre Medelim e Bogotá na Colômbia, com participação de músicos locais e ritmos dançantes.

Na ocasião do lançamento do seu décimo segundo disco, *Bailar en la cueva*, Jorge Drexler falou para uma rádio colombiana sobre seu interesse pela canção e sua preferência pela denominação de cancionista, em vez de cantautor:

Estou interessado na canção em geral. Para mim, o gênero é a canção. Quando me perguntam se eu sou um cantautor eu digo que não, que eu sou um cancionista,

188 “The meaning of art as an expression of social commitment and political resistance didn't disappear but acquired a new meaning” (RADAKOVICH, 2005, p. 9).

189 “Drexler's songs talk about the autoctono, the 'own', the 'local' and the 'nacional' integrating hybrid and sincrletic elements, involving with subjects such as the independence of the territory of origin, as well as the recognition of other practices and cultural identities” (RADAKOVICH, 2005, p. 10).

porque a definição de cantautor já implica um gênero. A canção de autor supostamente tem certas temáticas, algumas determinadas estruturas musicais e com muito peso nas letras, que para mim restringem meu campo de ação. Eu gosto de trabalhar de maneira acústica ou elétrica, gosto de falar sobre coisas sociais, mas falar sobre outros tópicos, sobre biologia se eu quiser, e também a orquestração pode às vezes ser muito aberta ou muito fechada. Eu sempre prefiro nas definições ser o mais geral possível. Eu sou um cancionista que realmente não quer nada mais do que fazer canções (RADIÓNICA, 2014)¹⁹⁰.

Drexler também comentou sobre seus gostos musicais, como o rock britânico, The Beatles, The Rolling Stones, entre outras coisas. Mas observa que cresceu no “mundo do violão espanhol” (o de cordas de nylon), estudou violão clássico e tem muita influência da música brasileira e do folclore do rio da Prata. “Eu nunca aprendi a tocar rock’n’roll em uma guitarra e isso determina muito minha maneira de ver a música, eu trabalho com muitos músicos que vêm da área do rock e eu adoro isso, mas não é meu gênero natural” (RADIÓNICA, 2014)¹⁹¹.

Em uma entrevista mais recente, ao jornal uruguaio La República (2018), Drexler reafirmou preferir a definição cancionista, por ser mais vaga e não trazer conectadas tantas pré-determinações de ordem temática, de arranjos e de estilo como a de cantautor. Afirma ainda que antes de cantautor, preferiria trovador. Nesta linha de pensamento, é sintomática a participação do cancionista na primeira edição do Festival Internacional de Trova, no México, em dezembro de 2018 (ORTEGA, 2018).

Em relação à influência da música brasileira em seu trabalho, Jorge Drexler revela que desde menino ouvia canções brasileiras em casa, especialmente de cantores da MPB, como Chico Buarque e Caetano Veloso. Tardiamente, nos anos 1980, conheceu João Gilberto: “Ele foi uma grande mudança na minha percepção da música popular. Foi a partir deste momento que comecei a compor” (apud CARNEIRO R, 2015). Em outra entrevista, comentando suas influências e o interesse pela música contemporânea, Drexler lembrou quando ouviu o álbum *Chega de Saudade* de Gilberto pela primeira vez: “Percebi quão sofisticada poderia ser a música pop, algo que na minha ignorância só era acessível à música clássica” (apud

190 “A mi me interesa la canción en general, para mi el género es la canción, cuando me preguntan que si soy cantautor digo que no, que soy cancionista, porque la definición de cantautor implica ya un género, la canción de autor se supone que tiene unas determinadas temáticas, unas determinadas estructuras musicales y con mucho peso en las letras, eso para mi restringe mi campo de acción. A mi me gusta trabajar de manera acústico o eléctrica, a mi me gusta hablar de cosas sociales pero hablar de otros temas, de biología si quiero, y además la orquestación a veces puede ser muy abierta o muy cerrada, yo siempre prefiero en las definiciones ser lo más general posible. Yo soy un cancionista que en realidad no quiere nada más que el hecho de hacer canciones” (RADIÓNICA, 2014).

191 “Yo nunca aprendí a tocar rock and roll en una guitarra y eso determina mucho mi manera de ver la música, trabajo con muchos músicos que vienen del área del rock and roll y me encanta y lo aprecio, pero no es mi género natural” (RADIÓNICA, 2014).

CLAUDIO, 2005). Já Caetano Veloso é sua principal referência, conforme declarações à imprensa, a exemplo de uma entrevista ao jornal El País (CASAS; RODRÍGUEZ, 2016).

Além dessa assumida influência brasileira, Drexler tem uma relação estreita com Vitor Ramil, evidente quando se trata da composição de milongas contemporâneas, que se valem da tradição da música da região do Prata. No filme *A linha fria do horizonte*, já citado, ambos demonstram admiração e afinidades mútuas. No entanto, uma diferença importante deve ser pontuada: enquanto Ramil vive no interior do Rio Grande do Sul e gere sua carreira de forma independente, Drexler tem contrato com a gravadora Warner Music e mora na Espanha. Apesar disso, a proximidade estética chama atenção, conforme estamos investigando.

Jorge Drexler afirma no documentário que “a distância é um catalisador da identidade regional” (*A linha fria do horizonte*, 2014). Pois, vivendo na Espanha, teria começado a compor zambas e milongas, ritmos típicos de sua região. Contando sobre o início da carreira, revela que tinha vergonha de tocar folclore porque achava que não sabia direito, não estava à altura como músico. No entanto, com o tempo, passou a reparar que “esta falta de respeito é o que impulsiona o folclore para a frente”. Hoje afirma que o folclore que gosta “é uma entidade viva, uma entidade tratada com o maior dos amores desrespeitosos. Como tratam a música na Bahia, lá em Salvador, que todo ano que você vai tem um instrumento novo. Em outro depoimento do filme, Vitor Ramil comenta que, pela característica musical, “Jorge Drexler é um compositor brasileiro nascido no Uruguai”. O gaúcho também admite: “Eu acho inclusive que ele é mais brasileiro que eu, ele busca mais a brasilidade que eu; já eu busco mais a platinidade que ele”. Acreditamos que tais declarações evidenciam as misturas e afinidades que configuram a canção que ambos praticam.

Apesar de expressar seu pensamento estético nas canções e nas inúmeras entrevistas que concede, Jorge Drexler nunca sistematizou suas ideias em um texto. Quem fez isto foi seu irmão, Daniel Drexler, que também é cancionista e vive em Montevideú. No filme *A linha fria do horizonte*, os dois expressam interesse por elaborar em conceito o que passaram a debater e a chamar de *Templadismo*. Em 2015, no livreto que acompanha seu disco *Tres tiempos*, Daniel escreveu um ensaio para tratar do tema.

No ensaio *Templadismo*, Daniel Drexler (2015, p. 61) situa geográfica e historicamente a cidade natal Montevideú, um “ponto de encontro em múltiplas dimensões”. Desde o passado marcado pelas disputas entre os impérios espanhol e português, até a atualidade. Destaca o período do tratado de Tordesilhas, que traçou em 1494 uma linha bastante indefinida, entre o rio da Prata e Florianópolis, para separar os terrenos exploratórios

de Portugal e Espanha. “A falta de interesse que tiveram nessas terras foi tal que, nos primeiros mapas da época colonial, todo o território que ficava a leste do rio Uruguai aparecia como 'terra sem qualquer utilidade'.” (D. DREXLER, 2015, p. 62)¹⁹². As terras que no futuro formariam a República Oriental do Uruguai estavam contidas nesta localização. Daniel relembra que aquela região fora encruzilhada entre o universo guarani e as migrações de grupos étnicos pampianos, e que teria seguido como zona de transição com os movimentos históricos entre as Américas luso e hispanofalante. Na época colonial, o mesmo território passou a se denominar Banda Oriental e a compreender a superfície dos atuais Estado do Rio Grande do Sul (Brasil) e Uruguai¹⁹³. As disputas fronteiriças e a falta de interesse durante algum tempo, segundo o autor, acabaram diluindo a soberania espanhola e portuguesa, dando origem a um espaço definido pelas misturas de influências e a ausência de leis. Desta forma, o trânsito de bandidos, contrabandistas, anarquistas e libertários acabaria marcando a história e a identidade do lugar: “O gaúcho, que emerge do encontro entre índios, europeus e africanos, perde rapidamente o sentido de pertença a essas três vertentes, tornando-se um desclassificado que não reconhece nenhum sistema social, legal ou religioso” (D. DREXLER, 2015, p. 63)¹⁹⁴. Esta formação histórica teria legado ao Uruguai atual, de acordo com o autor, um peso mais leve do passado, que dificulta pouco o caminhar pelo presente¹⁹⁵. Para comprovar sua afirmação, Daniel cita dados de 40% da população do país que se assumem ateus e sem religião, enquanto aprovam-se leis do matrimônio igualitário e de regulação da produção e venda de maconha em seu território.

Para chegar a uma síntese das digressões estéticas e colocar no papel o que seria Templadismo, Daniel Drexler credita as muitas horas de conversa com seu irmão Jorge e a inspiração no ensaio *A estética do frio* de Vitor Ramil. Notamos que o autor referencia suas ideias muito na questão geográfica: “Vivo numa região que tem a particularidade de ter três fronteiras políticas e uma linguística e, apesar disso, do ponto de vista cultural, continua a

192 “La falta de interés que tenían por estas tierras era tal que en los primeros mapas de la época de la colonia, todo el territorio que quedaba al este del río Uruguay figuraba como 'tierra sin ningún provecho'.” (D. DREXLER, 2015, p. 62).

193 Esta questão das disputas territoriais coloniais na história também inspira a concepção do álbum mais recente de Vitor Ramil, *Campos Neutrais* (2017), que trataremos no próximo capítulo.

194 “El gaucho, que surge del encuentro entre indios, europeos y africanos, pierde rápidamente el sentido de pertenencia a esas tres vertientes, volviéndose un desclasado que no reconoce ningún sistema social, legal o religioso” (D. DREXLER, 2015, p. 63).

195 Sendo o legado histórico da Banda Oriental comum ao Uruguai e ao Rio Grande do Sul, Daniel Drexler dá a entender no ensaio que a mesma leveza do passado se daria no Brasil. No entanto, na trajetória de Vitor Ramil, a seguir, veremos que a atuação do Movimento Tradicionalista e as configurações identitárias em torno da figura do gaúcho teriam sido bem diferentes no caso brasileiro, com um forte sentido normativo.

funcionar de forma integrada” (2015, p. 66)¹⁹⁶. Nesta região, que é referente à bacia do Rio da Prata, haveria muitas similitudes na forma como determinados cancionistas cantam, compõem e tocam violão. Em seu ponto de vista, o clima e a paisagem comum seria algo importante para entender os mecanismos subjacentes à forma que têm de fazer canções.

O livro *Verdade Tropical* de Caetano Veloso, presenteado pelo irmão Jorge, teria ajudado Daniel Drexler (2015, p. 67) a compreender o Templadismo como possibilidade de estender pontes através da criatividade, entre diferentes culturas e momentos históricos, sem perder a referência no lugar que vive. O tropicalismo seria um paradigma de equilíbrio entre o global e o local, que atendia sua ambição de ser um cidadão do mundo e ao mesmo tempo “pintá-lo” com a ótica de sua aldeia.

Há um caminho intermediário entre a produção camaleônica de modelos culturais estrangeiros e o nacionalismo fechado e reacionário, e esse caminho foi claramente refletido na alegoria de 'comer' outras culturas, digerindo-as, crescendo incorporando o que gostamos e descartando o que não nos serve (D. DREXLER, 2015, p. 68)¹⁹⁷.

Nesse ponto, Daniel sinaliza uma busca estética menos arraigada. No entanto, podemos indagar se sua insistência na existência de uma “matriz cultural comum”, baseada na história e na paisagem da Argentina central, Uruguai e sul do Brasil, não seria uma forma de reafirmar um essencialismo. Por mais que o autor fale em desrespeitar fronteiras estatais e romper conservadorismos, sua definição conceitual parece recair em outros tipos de fronteira, mais turvas e indefinidas, mas ainda sim, fronteiras. O consumo de erva-mate, a milonga como gênero constante que une o rural ao urbano, podem ser também maneiras de se reificar essências que uniriam e determinariam os atores no presente. Comentando o trabalho de Vitor Ramil, escreve: “A milonga transpira a litania de uma paisagem de horizontes bucólicos que convida à introspecção e à dúvida existencial” (2015, p. 71)¹⁹⁸. Em outro trecho: “A paisagem oferece uma paleta de cores monótona, sem estridências, que tende ao alcance intermediário do espectro de cores visíveis ao olho humano” (D. DREXLER, 2015, p. 71)¹⁹⁹. Com isso se pode perceber o pertencimento a um lugar como catalisador da produção musical. A

196 “Vivo en una región que tiene la particularidad de tener tres fronteras políticas y una lingüística y, a pesar de eso, desde el punto de vista cultural sigue funcionando de una forma integrada” (D. DREXLER, 2015, p. 66).

197 Hay un camino intermedio entre la producción camaleónica de modelos culturales ajenos y el nacionalismo cerrado y reaccionario, y ese camino aparecía claramente reflejado en la alegoría de 'comer' a las otras culturas, digerirlas, crecer incorporando los que nos gusta y desechar lo que no nos sirve (D. DREXLER, 2015, p. 68).

198 “La milonga transpira la letanía de un paisaje de horizontes bucólicos que invita a la introspección y a la duda existencial” (D. DREXLER, 2015, p. 71).

199 “El paisaje ofrece una paleta de colores monótona, sin estridencias, que tiende al rango intermedio del espectro de colores visibles al ojo humano” (D. DREXLER, 2015, p. 71).

característica contemplativa da canção adviria da paisagem “suavemente ondulada”, e do clima moderado, temperado, sem frios ou calores extremos. Mas em nosso entendimento, estas “cores” são configuradas por processos culturais, e podem não se restringir ao território platino. A nossa opção por qualificar estes cancionistas dentro do espectro latino-americano e não platino se deve a uma concepção de *produção* que também é percebida no trabalho do mexicano El David Aguilar, por exemplo, que tem colaborado com Jorge Drexler nos últimos anos, participando inclusive de *Salvavidas de Hielo*. O devaneio reflexivo, o temperamento comedido, a impositação suave da voz são os mesmos. Mas como explicar a nacionalidade dele, crescido em um país de uma cultura que hegemonicamente tende mais à expansividade e à dramaticidade? Por isso, a referência territorial, paisagística e climática, não nos interessam tanto como componente de uma *configuração cultural*. A não ser quando são tomadas como vínculo que o autor tem orgulho de evidenciar como fator local. Não como determinante da criação ou do gênero musical. Este é configurado complexamente pelas instâncias do circuito da comunicação.

O Templadismo, para Daniel Drexler, não é um movimento. É um termo que busca definir a canção produzida na bacia do Rio da Prata, enquanto gênero híbrido que sintetiza uma linguagem estética regional em canções. Assim, o autor enfatiza as ligações entre os três países, como se fosse natural o entendimento e a integração entre eles para a geração de uma expressão cultural em comum. Por exemplo: “É difícil para mim encontrar dois casos de diferentes países que tenham uma comunhão de identidade tão grande quanto esta entre o Uruguai e a Argentina” (D. DREXLER, 2015, p. 75)²⁰⁰; ou: “Nenhum país da América do Sul entende o Brasil tanto quanto o Uruguai” (D. DREXLER 2015, p. 76)²⁰¹.

No escopo da geografia, Lucas M. Panitz (2017) mapeou redes que participam do processo de integração cultural no espaço platino pela música. Essas redes produziram uma “música popular platina” compartilhada entre Argentina, sul do Brasil e Uruguai, desenvolvida a partir de elementos em comum, como paisagem, clima e cultura *gaucha*. “Tais elementos surgem como [re]composições territoriais da cultura platina – elementos novos e pretéritos que ressignificam a cultura platina na contemporaneidade, e se integram em outras redes culturais e sociais existentes no Prata” (PANITZ, 2017, p. 398).

200 “Me cuesta encontrar dos casos de países diferentes que tengan una comunión de identidad tan grande como la que hay entre Uruguay y Argentina” (D. DREXLER, 2015, p. 75).

201 “Ningún país de América del Sur entiende tanto a Brasil como Uruguay” (D. DREXLER, 2015, p. 76).

Essas redes da “música popular platina”, bem como a síntese do Templadismo, apontam para uma *configuração* peculiar que acreditamos ocorrer, mas não a compreendemos sob a mesma perspectiva. Enfatizamos que o estar entre dois mundos, no caso do Uruguai entre Argentina e Brasil, no caso do sul do Brasil entre o Prata e o Brasil tropical, não se restringe aos contextos nacionais. É um estar no entremeio, entre a aderência aos vetores globais e a resistência conservadora, criando alternativas e produzindo deslocamentos. O mesmo tipo de reflexão faremos no capítulo 7 em relação a Vitor Ramil.

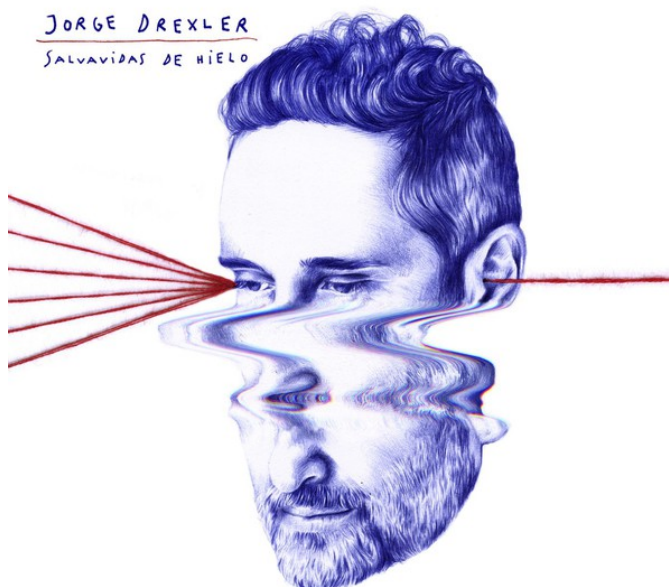
Em relação a Jorge Drexler, com essa síntese de sua trajetória, pudemos observar que, somado ao ponto de vista natal, uruguaio, Jorge Drexler tem aguçado nas últimas décadas um olhar diaspórico. Na última edição do Grammy Latino, o cancionista saudou a música “ibero-americana”, expressão que integra o lugar onde vive atualmente, a Espanha, à América Latina. Esse tema reaparece na próxima seção, quando analisaremos o seu álbum mais recente dentro do circuito da comunicação.

6.1 Álbum Salvavidas de Hielo

Ponemos nota sobre nota
Palabra sobre palabra
Con un deseo preciso
Que surta efecto el hechizo
De nuestros abracadabras
(Jorge Drexler, *Abracadabras*, 2017).

Os sons gravados no álbum *Salvavidas de Hielo* (2017), provêm apenas de voz e violão, mas sua sonoridade contém diversos outros elementos. Isso porque os sons captados em estúdio foram mixados e sintetizados, gerando tudo o que se ouve nas faixas, inclusive as percussões. Essa mesma opção por uma matriz simples e usual pautou a criação da capa e do encarte do CD, bem como as animações de *lyric videos*²⁰² disponíveis na internet. Tudo foi desenhado com caneta esferográfica azul e crochê de lã vermelha. Para começarmos nossa análise do álbum mais recente de Jorge Drexler, observamos que essas escolhas estéticas no âmbito da *materialidade* parecem um passo para trás, diante da abundância tecnológica, em busca de um fazer artesanal. Mas se considerarmos a utilização da técnica para sintetizar os sons e para editar videocliques, não é o que ocorre na *produção*. Se prestarmos atenção no resultado da performance *sonora*, as matrizes têm um significado importante e presente, mas não limitam. Pois o disco adere a sonoridades pop atuais, conforme veremos adiante.

Figura 2: Capa do álbum *Salvavidas de Hielo*.



Fonte: divulgação/site oficial.

²⁰² Os *lyric videos* (vídeos com letras) são conteúdos audiovisuais diferentes dos videocliques. Mostram a letra da canção na tela, enquanto se escuta. Podem conter imagens e animações diversas.

A ideia de matriz é produtiva para analisarmos o álbum, partindo da instância da *materialidade* e articulando com as de *regulação* e de *hibridismos*. A questão da cidade natal em sua obra, por exemplo, é um fator de localidade sempre acionado nas letras das canções. Há mais de 20 anos que o uruguaio vive na Espanha, mas Montevideu é tematizada em todos os seus discos, incluindo o mais recente (em *Estalactitas*). Ou seja, a referência periférica, o fator local, pauta sua *produção* cosmopolita, que circula o globo.

As participações no álbum se relacionam com fluxos e identificações culturais que aludem à América Latina. É preciso considerar na *materialidade*, as interpelações das vozes das três cantoras mexicanas que fazem duetos com o uruguaio: Mon Laferte, Julieta Venegas e Natalia Lafourcade. Todas gravaram frente a frente com o cancionista, no estúdio, buscando gerar uma atmosfera mais intimista na *escuta*. O *caráter* de suas vozes mescla-se à produção como um todo, mesmo que tenham se adaptado ao tipo de performance proposto no disco, de arranjos baseados em violão e emissão vocal mais baixa, ainda que não fossem seus estilos costumeiros.

O também mexicano El David Aguilar divide a composição de uma das faixas, *Abracadabras*, além de participar do arranjo, que tem um coro na parte B que remete claramente à sonoridade da bossa nova de Tom Jobim. A ambiência acionada sucede os últimos versos do refrão: “Que a la flor de la poesía/ No hay melancolía/ Que no la riegue”. Notamos aqui as figuras da flor e da melancolia, que compõem o imaginário da bossa nova (GARCIA, 2013). Portanto, há uma colagem, um processo de hibridismo *aderente* neste arranjo de vozes, enquanto a batida na performance da canção é algo menos estandardizado, sem uma célula rítmica que poderia ser identificada como típica de bossa nova. No arranjo instrumental, uma batucada no tampo do violão guia a levada, imprimindo uma sonoridade nada sofisticada (como ocorreria no gênero padrão).

Mesmo que não se enquadre especificamente em algum gênero musical, ou em um nicho de mercado específico, observamos nas canções do disco elementos como este da bossa nova, ao lado de milonga, valsa, cumbia, blues, salsa, eletrônico, pop e candombe. É pertinente observar que no prêmio Grammy Awards de 2018, *Salvavidas de Hielo* concorreu na categoria “*Best latin rock, urban or alternative album*”. Trata-se de um enquadramento muito amplo, que extrapola o gênero. E a palavra *latin* (latino), no contexto anglófono, talvez cumpra um papel segregador, pois indica que o artista não está concorrendo ao prêmio geral, consagrador da produção mundial, mas em um nicho específico. Já na edição do Grammy dedicada exclusivamente ao mercado latino, o Grammy Latino, promovido meses depois, no

final de 2018, Jorge Drexler sagrou-se vencedor do troféu de canção do ano, por *Telefonía*. O álbum *Salvavidas de Hielo* foi considerado o melhor disco de “cantautor”, que também não seria exatamente um gênero musical, conforme já problematizamos anteriormente.

O cancionista revela ter se surpreendido com a premiação de *Telefonía*, e acredita que o feito “quebrou muitos tabus, preconceitos sobre a crença de que a indústria é apenas guiada por um conceito comercial ou de difusão” (apud LÓPEZ, 2019)²⁰³. Apesar de a surpresa residir na legitimação de um trabalho alternativo, menos *aderente* ao espetáculo como um todo, a canção laureada talvez seja a mais pop do disco. Mesmo sem a utilização de contrabaixo, bateria ou *samplers*, que garantiriam uma batida *standard* conforme os *hits* globais que já venceram esta categoria nos anos anteriores, a exemplo de *Despacito* (Luis Fonsi e Daddy Yankee) em 2017, sua performance tem uma sonoridade aproximada do pop rock. É como se fosse gravada por uma banda (violão com batida, som de baixo produzido com as cordas graves, bordões do instrumento, e som de caixa de bateria produzido por percussão na caixa do violão).

Drexler também lembra que *Telefonía* nem sequer possui um videoclipe, apenas *lyric video*, e concorreu com artistas pop como J Balvin e Rosalía, que lideravam as indicações. Sobre a “concorrência”, o uruguaio comentou que tem muito respeito por quem produz música diferente da sua: “algumas deles eu gosto e outras não, mas eles conseguiram colocar a música hispânica diante dos olhos do mundo. Isso merece aplausos e muito respeito” (apud LÓPEZ, 2019)²⁰⁴. No âmbito da *regulação*, este reconhecimento do artista integra-se ao sentido da globalização como um processo aberto que pode se desenvolver em várias direções, pois há disputas pelo modo de narrar as convergências e os conflitos: “os atores da cultura letrada são desalojados pela comunicação audiovisual e eletrônica” (CANCLINI, 2003, p. 71). Os cancionistas entram nesse contexto como atores de uma cultura letrada, ao mesmo tempo, integrados na comunicação sonora e audiovisual. Seriam atores intermediários.

Mas nem todos compreendem o entrelaçamento das culturas como positivo. Em relação a Drexler, há um rechaço de parte dos uruguaios por transitar no *mainstream* tanto quanto nos campos do folclore e da “arte”. Sobre este tema, o músico e produtor de Montevideú, Dany López, comenta que na ocasião da premiação no Grammy, “a América

203 “rompió muchos tabúes, preconceptos acerca de que la industria solo se guía por un concepto comercial o de difusión” (DREXLER apud LÓPEZ, 2019).

204 “algunas me gustan y otras no pero han conseguido poner a la música hispana en el ojo de todo el mundo. Eso merece un aplauso y mucho respeto” (DREXLER apud LÓPEZ, 2019).

Latina toda comemorou, só o Uruguai não” (informação verbal)²⁰⁵. Referia-se principalmente à classe artística, na qual segundo ele há uma valoração do cultural que é avessa ao *mainstream* e ao gênero do reggaeton, o mais popular atualmente. E Drexler teria acirrado os ânimos com uma declaração que fez no palco da premiação: “Viva a América Ibérica, viva a música ibero-americana, viva Borges, viva Pessoa, mas também viva a cumbia, viva o reggaeton, viva tudo!” (EL OBSERVADOR, 2018)²⁰⁶.

Este tipo de valoração, pode ser lida nas entrelinhas do artigo do respeitado cancionista uruguaio Fernando Cabrera, repercutindo os prêmios de Drexler e o fato de ele ser um artista internacional: “E seu destaque não é porque ele oferece um produto fácil ou banal, já que seu trabalho é de um refinamento de música e letra que beira a perfeição” (CABRERA, 2018)²⁰⁷. Ou seja, diante do Uruguai, a *produção* de Drexler seria legitimada pelo “refinamento”, não pela aderência ao pop.

Diante disso, as declarações do cancionista no Grammy Latino divergem dos conterrâneos e convocam para o respeito à diversidade, em um contexto de dilemas estéticos e político-culturais, nos quais o conflito entre criatividade e comunicação de massa está compreendido. Ainda assim, posiciona-se enquanto um músico que investe na criação de letras, e que não se integra totalmente ao *mainstream*. Em entrevista ao jornal El País, do Uruguai, declarou que será um *outsider* toda a vida:

E basta olhar para os números de *streaming* ou a quantidade de público que vai me ver, para perceber que eu não sou um artista massivo. Eu nunca busquei isso, nem foi minha intenção ou o resultado do que fiz. Mais do que ter um grande público em um só lugar, tenho muito pouco público em muitos lugares, e meu trabalho é por propagação. Isto é, mais uma luta de guerrilha do que um grande confronto midiático, digamos (apud FOURMENT, 2018)²⁰⁸.

Mesmo respeitando e celebrando os gêneros mais massivos, Jorge Drexler também tem suas críticas. Na imprensa espanhola comentou que o reggaeton está “arrasando”, mas

205 O diálogo com Dany López ocorreu no dia 24 de novembro de 2018, durante um *workshop* sobre canção na Artesania do Som, em Porto Alegre (RS).

206 “Que viva Iberoamérica, que viva la música iberoamericana, que viva Borges, que viva Pessoa, pero que viva también la cumbia, que viva el reguetón, 'que viva todo!', dijo el oscarizado cantautor uruguayo, quien suele acompañarse apenas por una discreta guitarra” (EL OBSERVADOR, 2018).

207 “Y su destaque no se debe a que ofrezca un producto fácil o banal, ya que su obra es de un refinamiento musical y letrístico que roza la perfección” (CABRERA, 2018).

208 “Y basta ver las cifras de streaming o la cantidad de público que me va a ver, para darte cuenta que yo no soy un artista masivo. No he jugado nunca a eso, ni ha sido mi intención ni el resultado de lo que he hecho. Más que tener mucho público en un lugar, yo tengo muy poquito público en muchos lados, y el mío es un trabajo por extensión. Esto es más una guerra de guerrillas que un gran enfrentamiento mediático, digamos” (DREXLER, apud FOURMENT, 2018).

para que agradasse mais ao seu gosto particular, poderiam trabalhar mais os afetos e as ideias. “Dançar e pensar ao mesmo tempo é possível. Isso se aprende muito bem ouvindo Caetano Veloso. Mas, infelizmente, o reggaeton é muito restrito a um setor da realidade humana” (DREXLER apud SERRANO, 2018)²⁰⁹. Trazendo esse desejo de equilíbrio entre dança e reflexão para sua música, destacamos o comentário que faz sobre a premiada canção *Telefonía*: “É uma boa música. Eu tenho outras melhores, mas esta me deixa muito feliz quando eu toco, me provoca o sorriso. Isso quase nunca acontece comigo. Compus no mesmo sofá em que estamos sentados agora” (DREXLER apud SERRANO, 2018)²¹⁰. Nesse ambiente caseiro, atendendo ao jornal *La Nación* da Argentina, o cancionista respondeu à pergunta sobre onde guardaria os troféus do Grammy: “Em um lugar muito diferente daquele onde as músicas são feitas. Você tem que saber como se distanciar. Os prêmios são subjetivos. Você sabe o que é alguém dizer que seu bebê dormiu com uma música sua? Isso também é um prêmio” (apud ESPÓSITO, 2018)²¹¹. Nesse comentário, além de se distanciar dos holofotes, Drexler ainda valoriza um exemplo da mais básica e profunda intimidade, a performance do acalanto.

A música que Drexler compõe na intimidade desse sofá de casa, e que posteriormente é performatizada de forma *sonora, espetacular e audiovisual*, não está alheia ao mundo lá fora. Na primeira faixa do disco, *Movimiento*, uma reflexão sobre o homem e a cultura contemporânea, o cancionista problematiza as imigrações e as tradições. Contém versos como “Yo no soy de aquí, pero tu tampoco/ de ningún lado, de todo y, de todos os lados un poco” e “Se quieres que algo se muere/ déjalo quieto”. Por trazer certa densidade, a letra requer uma *escuta* atenta, que é interpelada por *tematização* (TATIT, 2002). Com um cantar próximo à fala, alude aos primatas nos primeiros versos e percebemos que se trata de um argumento sobre a liberdade de circular do homem: “Somos una especie em viaje/ no tenemos pertenencias, sino equipaje”. A comparação com a atual e desigual sociedade, de problemáticas imigrações, é imediata. O próprio compositor admite que o verso “Yo no soy de aquí, pero tu tampoco...” é dedicado ao presidente dos Estados Unidos, Donald Trump,

209 “Bailar y pensar al mismo tiempo es posible. Eso se aprende muy bien escuchando a Caetano Veloso. Pero, por desgracia, el reguetón está muy restringido a un sector de la realidad humana” (DREXLER apud SERRANO, 2018).

210 “es una buen canción. Tengo otras mejores, pero esta me pone muy contento cuando la toco, me sale la sonrisa. Eso casi nunca me pasa. La compuse en este mismo sofá en el que estamos sentados ahora” (DREXLER apud SERRANO, 2018).

211 “Encontraremos un lugar, uno muy distinto del lugar donde se hacen las canciones. Hay que saber tomar distancia: los premios son subjetivos ¿Sabés lo que es que alguien te diga que durmió a su hijo con una canción tuya? Eso también es un premio” (DREXLER apud ESPÓSITO, 2018).

conforme declarou à imprensa: “Estou indignado por ele fazer o que faz, sendo que sua avó é imigrante” (apud LEZCANO, 2018)²¹². Contribuí para a ambientação do tema da letra na atualidade, a criação de uma atmosfera de música eletrônica nos primeiros compassos, com sons sintetizados do violão. Após a primeira parte, acompanhando versos recitados (falados) ruídos percussivos diversos produzem uma sonoridade de trilha sonora de cinema, remetendo ao passado distante, primitivo, evocado na letra. Ao final, na repetição do refrão, um coro em uníssono e sons percussivos que imitam tambores conferem uma presença coletiva, tribal, ao desfecho da canção, fortalecendo a mensagem anteriormente comunicada de forma individualizada, pela voz límpida do cancionista. A performance *sonora* de *Movimiento*, em nossa perspectiva dos *hibridismos*, utiliza a colagem de sonoridades para produzir ambiências que acompanham a narrativa da letra. Esse processo, que é *aderente* na interpelação da *escuta*, será *generativo* quando considerarmos o investimento autoral na produção e tratamento de sons captados do violão. Pois essa elaboração de uma linguagem própria nos arranjos e gravações, como proposta estética do disco, não se enquadra em gêneros preestabelecidos, o que é relativo à instância da *regulação*.

Mesmo com letras densas, certo clima solar permeia boa parte do álbum; à exceção das dramáticas *Asilo* e *Despedir a los glaciares*. Neste tipo de avaliação das atmosferas e das sonoridades, que dizem respeito a ambiências e ao campo anímico (em nosso circuito, à instância da *escuta*), o cancionista comenta que se criou durante uma ditadura. Assim, sua formação como pessoa, como indivíduo ocorreu neste período no Uruguai, o que o fez odiar o pensamento único e amar a diversidade e a alegria. “É um tema muito presente em minhas músicas e álbuns. Você tem o seu gosto, não vou dizer que gosto de tudo, mas uma sociedade é um acordo de convivência entre cidadãos que pensam de maneira diferente e com certos pontos em comum. Tudo isso me faz feliz” (DREXLER apud LEZCANO, 2018)²¹³. No entanto, essa alegria não é expansiva como nos gêneros mais ligados ao espectro da música pop. Uma ambiência introspectiva é recorrente no disco, articulada por letras reflexivas e sonoridades brandas, acústicas, contemplativas.

Um dos temas mais constantes em *Salvavidas de Hielo* é a própria canção. Em *Abracadabras*, já citada, constam os versos: “Y a donde van las canciones/ Que soltamos en el viento/ Llevando a que corazones/ Quien sabe que sentimientos”. A própria *Telefonía*,

212 “Me indigna que haga lo que hace, y luego su abuela es inmigrante” (DREXLER apud LEZCANO, 2018).

213 “Y es un tema muy presente en mis canciones y discos. Uno tiene sus gustos, no te voy a decir que me gusta todo, pero una sociedad es un acuerdo de coexistencia entre ciudadanos que piensan diferente y con ciertos puntos en común. Todo eso me alegra” (DREXLER apud LEZCANO, 2018).

música do ano no Grammy, é uma metacanção e traz na letra: “Aunque todos creen que han inventado algo/ Y siguen siendo las mismas las canciones”. Já na homenagem ao espanhol Joaquín Sabina, *Pongamos que hablo de Martínez*, os versos: “Esta canción, más vale tarde que jamás/ La escribo para agradecerte”.

O álbum encerra com uma performance, agora sim, só de um violão e duas vozes. Drexler canta ao lado de Natalia Lafourcade a faixa-título, *Salvavidas de hielo*, que para ele é uma ideia paradoxal.

O gelo não dura, é um paradoxo temporal: flutua, mas é efêmero. Tendemos a associar a salvação à eternidade e, na realidade, a vida é efêmera e nem por isso perde valor. E um salva-vidas²¹⁴, uma vez que a vida é efêmera, por definição, também é, mesmo que seja feito de cortiça. Mas eu gosto do título porque lida com um único elemento: água sobre água, violão sobre violão (DREXLER apud LEZCANO, 2018)²¹⁵.

A metáfora da liquidez, utilizada pelo cancionista, também remete à fluidez dos processos globais, a inconstância, a impermanência e o esvaziamento de toda referência. O salva-vidas neste caso poderá ser relacionado a uma função romântica de salvaguardar algo, nem que seja por um momento efêmero. Assim, o que estaria para ser perdido na globalização, seja o fator local ou a humanidade, possui algo que tenta salvá-lo, mesmo que não possua condições eternas, permanentes para garantir isso. Ou seja, poeticamente, Drexler investe em salvaguardar o que julga importante, mas que no fluxo contemporâneo tende a se esvaír, se liquidar. Não é uma investida puramente nacionalista ou localista, mas uma escolha por elementos que dizem respeito a si próprio, enquanto humano, enquanto artista, enquanto latino-americano, enquanto imigrante, enquanto montevidiano, e, às vezes também, enquanto uruguaio.

214 Importante para compreender a ideia de Drexler é entender que o salva-vidas neste caso, e no idioma Espanhol, refere-se à boia utilizada em situações de perigo de afogamento. Em Português, costumamos associar a palavra à pessoa encarregada da função de observar e salvar quem passa por uma situação de perigo na água.

215 “El hielo no dura, es paradoja temporal: flota, pero es efimero. Uno tiende a asociar a la salvación la eternidad, y en realidad la vida es efimera y no por ello pierde valor. Y un salvavidas, ya que la vida es efimera, por definición también lo es, aunque sea de corcho. Pero el título me gusta porque trata un solo elemento: agua sobre agua, guitarra sobre guitarra” (DREXLER apud LEZCANO, 2018).

6.2 Show em Porto Alegre

Cargamos con nuestras guerras
Nuestras canciones de cuna
Nuestro rumbo hecho de versos
De migraciones, de hambrunas
(Jorge Drexler, *Movimiento*, 2017).

Jorge Drexler apresentou-se no dia 21 de abril de 2018 no auditório Araújo Vianna em Porto Alegre (RS)²¹⁶. Levou para o palco o repertório de *Salvavidas de Hielo*, gravado a partir de uma proposta centrada na canção e nos múltiplos sons do violão. Conforme notamos, a *materialidade* do instrumento como base da performance *sonora* foi complexificada na performance de palco, *espetacular*. Para analisar este show, produzimos um relato de campo. Com as informações e descrições daquela performance, nesta seção examinaremos suas articulações no circuito da comunicação.

Fotografia 2: Jorge Drexler no auditório Araújo Vianna, Porto Alegre, 2018.



Fonte: foto captada pelo autor.

216 O auditório Araújo Vianna foi inaugurado em 1927 no centro de Porto Alegre e funciona desde a década de 1960 no Parque da Redenção. Foi reformado em 2012 e desde então, sob administração da Opus Promoções, tem recebido espetáculos de música de nomes consagrados da MPB. Os músicos locais, que costumam se apresentar em teatros menores, eventualmente participam de shows coletivos no auditório (CARNEIRO L, 2012).

O cancionista uruguaio já havia se apresentado diversas vezes na capital gaúcha, mas esta era a primeira vez que lotava um auditório tão grande (capacidade de mais de 3,1 mil pessoas) e vendendo os ingressos com tanta antecedência (em novembro de 2017, esgotaram-se). Logo nas primeiras falas entre as músicas, Drexler agradeceu muito a plateia e mencionou o fato de os ingressos terem se esgotado de forma antecipada – um feito inédito. O show marcava o lançamento do disco, e seria a última apresentação da turnê brasileira que passou por nove cidades. Com este trabalho, Drexler também excursionou por outros países da América Latina, Estados Unidos e Europa.

O espetáculo de Drexler iniciou²¹⁷ com o palco sendo iluminado e a canção *Doña Soledad* de Alfredo Zitarrosa sendo reproduzida no sistema de som. Justifica-se a introdução por declarações do uruguaio em entrevistas sobre o lançamento do disco (TÁBAREZ, 2017), em que afirma que as percussões na caixa do violão no início desta música foram uma das inspirações para a gravação de *Salvavidas de Hielo*. Se analisarmos esta colagem do fonograma original no início do show, poderemos dizer que há *aderência* explícita, ou uma citação *material* de Zitarrosa. Já no disco, sem *samplers* ou imitações daquela música inspiradora, a apropriação daquela sonoridade acaba sendo retrabalhada em um hibridismo *generativo*.

Logo os quatro músicos que acompanhavam o cantor nesta turnê começaram a entrar e a batucar em violões dispostos sob microfones, o que também ocorreu em outros momentos da noite. No palco, argentinos e espanhóis acompanhavam o cancionista: Martín Leiton (baixo elétrico, leona, guitarrón mexicano e coro), Javier Calequi (guitarras, violões e coro), Matías Cella (programações, guitarras, percussão e coro) e Borja Barrueta (bateria, percussão e coro). A banda se alternava constantemente nos instrumentos, principalmente para reproduzir os sons gravados em *Salvavidas de hielo*. Vale observar que Drexler tocou a maior parte do show com guitarra semi-acústica.

A primeira música interpretada foi *Movimiento*, que também abre o disco. A seguir, tocaram *Rio Abajo* (*Frontera*, 1999). Depois, *Abracadabra*, uma das metacanções que compõem o álbum novo. Para sustentar o arranjo ao vivo, Drexler comentou que um dos músicos que iria tocar um instrumento mexicano que não foi utilizado na gravação, mas que

217 No show de abertura, o cancionista gaúcho Ian Ramil, filho de Vitor, tocou quatro canções ao violão. Não era gratuita a escolha do artista que abriria a noite, pela ligação familiar e pela *configuração* de sua produção. Ian costuma apostar bastante nas sonoridades do rock *indie* e nos ruídos. Porém, sua matriz produtiva não está na banda, mas na canção.

trouxeram para o palco para reproduzir um grave característico. Trata-se da *leona*, instrumento tradicional de quatro cordas. Na menção do cancionista, percebe-se uma intenção de representação, aproximação e mistura com o elemento de outro país latino-americano. No entanto, se não fosse o destaque do cancionista, aquela presença do instrumento, com toda a sua matriz cultural, passaria despercebida. Porque a sonoridade produzida com ele integrou-se aos arranjos que reproduziam a sonoridade do disco. Ou seja, não havia nada que pudesse ser identificado como mexicano. Não houve *aderência* a uma atmosfera daquele país.

A quarta canção da noite foi *Transoceánica (12 segundos de oscuridad, 2006)*, seguida da faixa título do disco de 2006, composição em parceria com Vitor Ramil. A performance incluiu um elemento cenográfico exclusivo: um canhão de luz localizado à direita no palco girava como se fosse um farol, em referência à letra da canção: “Gira el haz de luz/ Para que se vea desde alta mar”. Drexler e a banda ficavam quase na escuridão, sendo iluminados quando o feixe de luz passava por eles. Ainda que fosse um recurso *espetacular*, que explorava as dimensões do auditório Araújo Vianna, a luz pontual e figurativa conferiu uma ambiência *intimista* e de introspecção àquele momento do show.

Já com luz plena e colorida no palco inteiro, a sexta canção da noite foi *Estalactitas*, que mesmo sendo nova foi aplaudida antes de começar, quando o cancionista anunciou-a e depois comentou: “que bom que vocês conhecem” (em Português). A plateia cantou, atendendo ao pedido do compositor que observou previamente sobre criar canções com refrão dizendo “na, na, na, na” para ter o prazer de ouvir as pessoas cantando junto. Em relação ao idioma, observamos que Drexler falou em Português durante todo o show. Mas as línguas diferentes pareciam não ser obstáculo na *escuta*, em momentos *intimistas*. Pareciam não separar palco e plateia. O público gaúcho participou intensamente da performance, cantando e respondendo a observações e indagações do cancionista.

A oscilação de ambiências no show, entre essa *intimista* e a *espetacular*, foi constante. O artista observou que havia um pêndulo anímico que balançava no decorrer do espetáculo e que, segundo ele “é como a vida”. Tem momentos mais obscuros e outros mais alegres. Então tocou *Universos Paralelos (Bailar em la cueva, 2014)*, com uma sonoridade pop-rock, materializada na formação da banda, que utilizou baixo, guitarra e bateria. A iluminação do palco acompanhou a dinâmica mais acelerada e festiva.

A seguir, o pêndulo girava para o lado oposto, com *Despedir a los glaciales*. Drexler comentou que a canção é sobre os glaciais da Serra Nevada de Mérida, na Venezuela, os primeiros a derreterem com o aquecimento global, por serem os mais próximos da linha do

equador. A plateia se manifestou com vivas à Venezuela e o cancionista observou que era importante que elegêssemos em todo o mundo dirigentes comprometidos com o meio ambiente e o desenvolvimento da ciência. Ainda dedicou o número ao canadense Leonard Cohen, por conseguir “traduzir o sentimento de despedida” em suas canções.

Em mais um momento de conversa, os quais se repetiram bastante entre as músicas e são uma característica de sua performance *intimista*, Drexler comentou sobre o cenário. Em um painel branco redondo com seis linhas vazadas (ver foto acima) eram projetadas imagens em vídeo. De acordo com o artista, a peça cenográfica representava a boca da caixa do violão, vista de dentro. Neste momento as projeções simulavam um céu azul com nuvens, “do lado de fora”. “Estamos dentro do violão”, afirmou. E disse que as duas horas de show são um pacto, em que músicos e plateia refugiam-se e deixam um pouco lá fora outras questões. Diante disso, observou que o mundo e o Brasil passam por momentos difíceis.

Então anunciou a próxima canção, *Asilo*, que denominou como uma “espécie de rancheira existencial”. A faixa do disco *Salvavidas de Hielo* foi performatizada um pouco diferente da versão original (performance *sonora*), gravada com uma guitarra levemente distorcida e cantada em dueto por Drexler e a chilena-mexicana Mon Laferte. Ao vivo, o cancionista cantou-a sozinho acompanhado de outra guitarra além da sua e na segunda parte com toda a banda, em pé, tocando percussões com uma performance divertida, como se estivessem participando de um programa de auditório na TV. Mas a pegada blues do arranjo original manteve-se. Ou seja, a performance do show buscou incrementar a atmosfera *intimista* da performance *sonora* com uma performance mais *espetacular*, ocorrendo um hibridismo *aderente* com a reconhecível escala do blues e a dança coreografada dos músicos.

A partir dali, Drexler ficou sozinho no palco e tocou na guitarra *La edad del cielo*, que dedicou a Marielle Franco (vereadora carioca assassinada em março daquele ano). A plateia cantou inteira. Em alguns momentos, o uruguaio entoou os versos do refrão traduzidos em Português: “Não somos mais que uma gota de luz/ Uma estrela que cai/ Uma fagulha tão só/ Na idade do céu”. Ao final, o assistente de palco foi pegar a guitarra e lhe entregar o violão, mas o cancionista negou a troca e tocou mais uma. A atitude pareceu um improviso para aproveitar o clima do show. Cantou *Todo se transforma* (Eco, 2004), um de seus sucessos.

Após, aceitou a troca de instrumento e dedilhou no violão de nylon a música título do álbum mais recente, *Salvavidas de Hielo*, e depois, arpejando, a canção *Sea* (Sea, 2001). Aproveitando o tom de descontração e improviso, decidiu tocar *Você não entende nada*, de Caetano Veloso, acompanhado pela plateia. No último número solo, sentado, apresentou

Milonga del moro judío (Eco, 2004), que dedicou à família Ramil, especialmente a Vitor: “é o rei do sul e da milonga”. Antes de começar comentou que a canção foi composta em décimas, tipo de estrofe de dez versos tradicional de diversas culturas latino-americanas, incluindo as pajadas do Rio Grande do Sul. Também advertiu que seus versos contém erros de métrica, mas ponderou que “a perfeição ofende os deuses”. A retórica reverencial e intelectual preparava a atmosfera para a próxima performance, de sonoridade acústica e folclórica.

A partir da canção seguinte, formou-se um *set* de três violões de nylon para interpretar a milonga *Pongamos que hablo de Martínez* (*Salvavidas de hielo*, 2017) e a zamba *Alto Fuego* (*Frontera*, 1999). Nos arranjos, o cantor tocava as harmonias, um outro violão dedicava-se à linha de baixos e o terceiro a frases e improvisos. A formação reverenciava o folclore e a música popular uruguaia, principalmente o Cuarteto Zitarrosa²¹⁸. Sobre a primeira, Drexler comentou que era uma homenagem tardia ao espanhol Joaquín Sabina, incentivador no início de sua carreira como músico. Na segunda, tocou *guitarrón*, instrumento mais grave, típico da Argentina, em um arranjo bem tradicional (mas com cantar contemporâneo), semelhante à performance *sonora* gravada em 1999. Aquele “número” folclórico do show configurava-se como um hibridismo *aderente*, por marcar propositadamente a formação tradicional, pelo tipo de arranjo e pela escolha dos gêneros. Ainda assim, o cancionista não tentou imitar o jeito de cantar dos cantores folclóricos, o que mantinha a característica *generativa* que permeia a composição daquelas canções e a suas performances *sonoras*.

Encaminhando o show para o final, a banda voltou ao palco para quatro números bem embalados, ritmados, com participação da plateia: *Bolívia* (*Bailar en la cueva*, 2014), *La trama y el desenlace* (*Amar la trama*, 2010), *Me haces bien* (Sea, 2001) e *Silencio* (*Salvavidas de Hielo*, 2017). Mesmo após a despedida, o público pediu bis duas vezes. Na primeira vez que voltou, mantendo o clima festivo, as pessoas começaram a levantar das cadeiras e a ir para a frente do palco dançar. Foram mais três canções: *Telefonía*, *Bailar en la cueva* e *La luna de Rasquí*. Já na última apresentação da noite, tocou a nova *Quimera*, acabando o show com o pêndulo voltado mais a uma ambiência de introspecção e tranquilidade, com arranjo calcado no violão de Drexler.

No próximo capítulo, analisaremos as mesmas questões que *configuram* uma canção latino-americana contemporânea, nas performances de Vitor Ramil. Primeiro, comentaremos sua trajetória sob o circuito da comunicação.

218 Os trios e quartetos de violões estão presentes na música uruguaia desde a popularização dos grupos de tango. O Cuarteto Zitarrosa teria sido o que mais desenvolveu esta formação (TORRÓN, 2014, p. 204).

7. VITOR RAMIL

Tudo é sonho
Tudo é real
Não me canso de viver
Em Satolep Fields
Onde as ruas querem se perder
E as esquinas querem se encontrar
(Vitor Ramil, *Satolep Fields Forever*, 2017)

Vitor Ramil nasceu em 1962 em Pelotas (RS), cidade que inspira sua poética, em livros de ficção²¹⁹ e canções como a do trecho citado acima, em que Satolep é um anagrama. Antes de chegar ao álbum mais recente, que será analisado a seguir, o cancionista gravou LPs nos anos 1980 por grandes gravadoras nacionais e viveu no Rio de Janeiro. Nos anos 1990, assumiu-se artista independente, produzindo e editando seus próprios CDs. Voltou a viver no Rio Grande do Sul. O retorno, a Pelotas e à casa onde cresceu, também foi acompanhado por uma busca estética e o investimento na milonga contemporânea (PANITZ, 2010). Na última década, passou a contar com financiamentos coletivos via internet para bancar os lançamentos fonográficos, subsidiados antecipadamente pelos fãs. A propósito, os shows que Vitor Ramil promove são esparsos e em pequenos auditórios, mas estão sempre lotados.

Fotografia 3: Vitor Ramil no Theatro São Pedro, Porto Alegre, 2014.



Fonte: foto captada pelo autor.

219 Vitor Ramil tem três livros lançados: *Pequod* (1999), *Satolep* (2008) e *A primavera da pontuação* (2014).

Filho de pai uruguaio e mãe brasileira, no começo da trajetória musical era reconhecido por ser irmão de Kleiton e Kledir, dupla gaúcha que fez sucesso a partir dos anos 1970 no Brasil no espectro da MPB, com estilo alegre e romântico, fazendo alusão a temas do cotidiano do Rio Grande do Sul em algumas canções. O mais novo, desde o início precoce na carreira de compositor (Ramil gravou o primeiro disco aos 18 anos, em 1981), diferenciou-se dos mais velhos por um estilo melancólico, introspectivo, e uma poesia intensa que buscava um caminho próprio como artista, além da aproximação com as referências culturais da região do Prata (RUBIRA, 2015, p. 35). O cancionista atribui esta influência platina à rotina familiar de ouvir, dançar e tocar tango em casa, além das viagens recorrentes ao Uruguai.

No encarte do álbum *A paixão de V segundo ele próprio* (1984), relançado em 1998 em formato CD, Vitor Ramil olha para trás e avalia que sempre quis compor canções e desenvolver uma linguagem muito pessoal, posicionando-se criticamente: “Querida algo que não embarcasse nos procedimentos convencionais da MPB nem nas facilidades do mercado da música em geral, e que não fosse o estereótipo do gauchismo que colocava o imaginário regional em uma redoma” (apud RUBIRA, 2015, p. 65). Essa determinação romântica levou-o a inaugurar um selo próprio nos anos 1990, após passar pelas gravadoras Polygram, Som Livre e EMI-Odeon. Em outra reflexão neste âmbito da *regulação*, Ramil admite que acha importante ter uma noção de que existe o mercado, mas ressalva que é vital ter algo mais autoral. Ademais, acredita que seu público não gosta de facilidades: “Detestaria ser descoberto de manhã e esquecido à noite. Estou fazendo a manhã render” (apud RUBIRA, 2015, p. 248). Em termos de gênero musical, o cancionista dá trabalho à crítica para definir seu trabalho: “Gosto de milonga, rock e MPB, mas não sou um regionalista, nem um roqueiro ou um emepista” (apud RUBIRA, 2015, p. 249). Do ponto de vista cultural, é reconhecido:

Vitor Ramil, com seus discos e seus livros, por certo faz parte do seleto grupo dos artistas que não apenas tiveram sucesso na linguagem escolhida [...] mas que também [...] conseguiram em sua obra sintetizar tensões, questões, problemas, dilemas culturalmente relevantes, de proa, alguns dos quais nem eram visíveis antes de sua obra se articular, e que receberam nela uma abordagem esteticamente preciosa, reconhecida já em seu próprio tempo (FISCHER, 2015, p. 9).

Logo aos 17 anos foi premiado no festival Califórnia da Canção Nativa em Uruguaiana (1980), com a primeira milonga que compôs: *Semeadura*, parceria com José Fogaça, gravada em 1985 por Mercedes Sosa. Tinha sem dúvida a matriz e a sonoridade das canções latino-americanas de protesto dos anos 1970, com versos sobre resistência política.

Apesar do troféu, a composição “não foi bem recebida pelo público conservador da 10ª Califórnia, que vaiou *Semeadura* durante alguns minutos” (RUBIRA, 2015). Para compreender o contexto, vale assinalar que os festivais da canção no Rio Grande do Sul são até hoje uma arena de disputas em torno do que significa ser gaúcho. Nos anos 1980, Kleiton & Kledir também participaram e se valeram do humor neste meio musical nativista²²⁰. Um de seus maiores sucessos nacionais acabou sendo *Maria Fumaça*, canção que satiriza o machismo gaúcho. A dupla também se apresentava vestindo bombachas e tênis, “o que do ponto de vista ortodoxo é uma heresia já que o gaúcho tradicional usa botas ou alpargatas” (OLIVEN, 2006, p. 178). Vale pontuar que neste íterim se institucionalizou no século XX no Rio Grande do Sul um movimento tradicionalista que pretende estabelecer o que é a tradição gaúcha. “Eles construíram uma figura frequentemente retirada do tempo e do espaço, a quem passam a 'defender' e considerar como sendo o legítimo representante dos valores do Rio Grande do Sul” (OLIVEN, 2006, p. 168). Para além dos festivais, há uma profusão de bailes populares, feiras e festividades locais também ancorados em representações do gaúcho, ordenadas e autenticadas pelo MTG. Paralelamente, nos anos 1990, surgiram gravadoras independentes especializadas no regional, a Acit e a USA, e se configurou um novo gênero musical massivo denominado tchê music (BEZERRA, ALONSO, REICHELT, 2016, p. 9). Sua característica não era de fechamento em torno das raízes gaúchas, mas a cooptação de certas generalidades do *mainstream* nacional e/ou global (a exemplo de performances de palco mais sensuais e coreografadas) para agregar à sua identidade regional – hibridismo *aderente*.

No entanto, o caminho que Vitor Ramil seguiria estava longe dos festivais e dos bailes. A jornalista Mônica Kanitz observa: “ele faz parte de uma geração de artistas criativos que se destacaram na década de 90 por apostar no regionalismo, por utilizar suas raízes e sua vivência na composição de um trabalho de qualidade” (2002, p. 146). Apesar do juízo de valor que pouco explica a música de Ramil, a afirmação da jornalista nos ajuda a situar a trajetória dele no contexto regional. Pois a qualificação remete à forma como certos cancionistas urbanos são prestigiados no Rio Grande do Sul, como continuidade da MPB dos anos 1960 e 1970 em tempos de emergência do rock nacional e regional, além da explosão do nativismo.

220 O nativismo designa o movimento cultural que teve seu auge nos anos 1980. Desde então, “a música gaúcha é permeada por um clima, claramente visível nos festivais, que é o da celebração da identidade gaúcha, assinalando como o Rio Grande do Sul é diferente do resto do Brasil” (OLIVEN, 2006, p. 188).

Esta geração de cancionistas urbanos emergiu nos anos 1970 e teve seu auge nos anos 1980 em Porto Alegre, com o apoio da rádio Continental AM²²¹ e, depois, da Bandeirantes FM²²². Entre os nomes destacados da época, e que continuam na ativa até hoje, estavam Antonio Villeroy, Bebeto Alves, Gelson Oliveira, Nei Lisboa e Nelson Coelho de Castro²²³. Vitor Ramil, nas palavras de Arthur de Faria (2001, p. 320), “corria de forma muito paralela”, pois gravou o primeiro disco logo em uma gravadora nacional, a Polygram, com todos os recursos de arranjadores e instrumentistas à disposição.

Luís Rubira acredita que Vitor Ramil agradou muito em sua estreia fonográfica, *Estrela, estrela* (1981), “porque estava alinhado com o que alguns músicos de expressão produziam na época” (2015, p. 43). Resultado disso foram as regravações de canções contidas no álbum por cantoras de sucesso na cena da MPB, Gal Costa e Zizi Possi. “*Estrela, estrela é* o disco de um adolescente brilhante, mas ainda em busca de identidade, longe de uma linguagem artística própria” (RUBIRA, 2015, p. 43). Para o músico e crítico Celso Loureiro Chaves (2013, p. 299), o álbum “é uma declaração do novo e é, por isso e a um só tempo, imaturo e definitivo”.

Após o *debut* em estúdio, Ramil ingressou no curso de Composição e Regência da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e se dedicou ao estudo musical e a muita leitura. Até que grava o “disco-manifesto” *A paixão de V segundo ele próprio* (1984):

Ali estava a semente de tudo o que Vitor faria a partir de então, como o mais sério concorrente gaúcho ao título de obsessivo perfeccionista do século: milonga a partir de texto de Jorge Luís Borges, pop-songs, mini-músicas conceituais, chacareras com guitarras roqueiras, experimentos quase concretistas nas letras, letras com espantosa coloquialidade, letras que não queriam dizer nada. Por trás disso, um oceano nada pacífico de referências muitas vezes até conflitantes (FARIA, 2001, p. 321).

O segundo disco, na visão de Luís Rubira, é uma “obra-matriz” e evidencia que o cancionista não estava disposto a se moldar “ao que os outros poderiam esperar, mas dar

221 Em 1974, a rádio Continental AM de Porto Alegre passou a gravar jovens músicos da cidade em seu estúdio e a tocar suas músicas na programação, ao lado de fonogramas nacionais e internacionais. A presença dos músicos na emissora faz parte de uma sequência de acontecimentos, incluindo a realização de festivais, como o Musipuc, e o surgimento de grupos como Os Almôndegas, de Kleiton & Kledir. De acordo com Lucio Haeser, “o fenômeno é apontado como o responsável pela criação do que mais tarde se convencionou chamar de MPG, a Música Popular Gaúcha” (2007, p. 185).

222 A rádio Bandeirantes FM de Porto Alegre, conforme o radialista Mauro Borba (1996, p. 36), era diferente da tendência geral no país nos anos 1980, pois tinha um modo de produção mais intuitivo e independente, mesmo pertencendo a uma rede. O radialista relata que havia proximidade com os músicos locais, pois recebia pessoalmente as fitas K7 com as gravações e decidia se colocava no ar ou não.

223 No filme *Mais uma canção* (Rene Goya Filho, Alexandre Derlam, 2012) o cancionista Nelson Coelho de Castro comenta o lançamento do disco coletivo Paralelo 30 (1978) que revelou uma geração que queria viver da música, não apenas por ter uma atitude, ou se tornar conhecido, mas por uma “vontade de fazer cultura”. Em suas palavras: “A nossa geração não ficou na janela”.

forma a si próprio” (2015, p. 52). Este “dar forma a si próprio” aparece figurativamente na canção *Satolep*: “Eu liberto nas palavras/ transmuto a minha vida em versos/ da maneira que eu bem quiser”. O anagrama do nome de Pelotas passou a permear toda a sua obra, tanto literária quanto musical. O lugar de vivas tradições, tanto gauchesca quanto negra, é também uma cidade planejada com ruas estreitas que se cruzam todas, “bem ao sul do mundo”, conforme suas próprias palavras. Envolta em uma névoa, mesclam-se nela os cenários da cidade e do campo. “Satolep está entre estes dois lugares” (RAMIL apud RUBIRA, 2015, p. 50). Satolep seria o fio condutor do segundo disco, atravessando uma diversidade de sonoridades, em canções autobiográficas e discursivas.

A inquietude e a busca por uma via singular levariam Ramil a um terceiro álbum que flerta com o pop, com menos faixas (oito em vez de 22 do anterior) e arranjos mais econômicos, com uma banda base. Teria sido um choque, pois após um disco exuberante e monumental, com arranjos de orquestra, aparece um de “simples canções” (CHAVES, 2013, p. 300), que revelou peças importantes de seu repertório. Nesta linha, Luís Rubira (2015, p. 72) nota em *Tango* (1987) uma compreensão mais profunda sobre o papel da canção, influências do jazz e do rock, além de letras com maior densidade literária. Chama atenção naquele álbum o título *Tango*, que remete às origens em Pelotas, enquanto a primeira faixa se chama *Sapatos em Copacabana*, uma referência ao lugar onde vivia, o Rio de Janeiro. Rubira (2015, p. 74) também destaca no disco a recorrência da temática dos indivíduos que estão à margem, como nas canções *Loucos de Cara* e *Joquim*.

O cancionista comenta este período e conta sobre uma audição de *Tango* na gravadora:

Tornar-me um artista independente foi uma decisão fundamental em minha trajetória. Meu temperamento, minhas expectativas e obsessões, meu ritmo de produção não se enquadravam no esquema das grandes companhias. Tive algumas experiências que me afastaram do esquemão. Joquim, por exemplo, quando foi apresentada em uma audição interna da gravadora, foi recebida com o seguinte comentário de uma pessoa do marketing: “O que vamos fazer com essa merda que dura dez minutos? Que rádio vai querer tocar?” Pois essa merda, Joquim, sem nenhum esforço da gravadora, tornou-se minha música mais tocada em rádio até hoje (apud MANN, 2002, p. 148).

Este tensionamento com a indústria fonográfica e com a mídia segue pautando o discurso de Ramil, conforme observamos na entrevista realizada para a pesquisa. O artista comentou que não frequenta muito os programas de televisão: “Eu na verdade não me dou muito bem nestes ambientes assim, sempre fracasso nestes lugares” (informação verbal). E justifica: porque esperam que o artista convidado entre no clima do programa, no perfil

destinado a um determinado tipo de público. Diante dessa “inadequação”, aquele “estar à margem” dos personagens de suas canções espelha-se de alguma forma em seu posicionamento enquanto artista. Este tensionamento, no âmbito da *regulação*, articula-se com questões de gênero musical. Evidencia uma predisposição do cancionista, de rechaço ao ambiente midiático que pressupõe uma performance típica *espetacular*.

Talvez por essa posição avessa e também pela inexperiência, o show de lançamento do disco *A paixão de V segundo ele próprio* teria sido “desastroso”, com timidez e desconforto, conforme Faria (2001, p. 321) qualificou. Então, após *Tango*, Ramil decide fazer uma temporada de shows, o que moldou sua performance com mais intimidade pelo palco a partir daí. Neste intuito participou do espetáculo musical humorístico *Tangos & Tragédias*, de Hique Gomez e Nico Nicolaiewsky. Nele, cria o personagem Barão de Satolep, que depois apareceria em shows solo, com boa receptividade da crítica sobre a performance do artista.

O quarto disco sairia apenas em 1995, distribuído como encarte na revista *Capacete*, de Porto Alegre, uma produção independente. *À Beça* foi gravado com a banda Cheiro de Vida e propõe uma sonoridade mais pop e “brasileira” que os anteriores. Pela primeira vez aparece uma bossa, *Não é Céu*. Cabe destacar aqui uma declaração do artista sobre a concepção do álbum: “eu queria achar uma maneira de transformar tudo em criação, não em citação” (apud RUBIRA, 2015, p. 186). Em nossa gramática, a declaração do compositor evidencia o intuito de investir em processos de hibridismo *generativo*, enquanto os *aderentes* teriam ocorrido nos álbuns anteriores. Segundo Chaves (2013, p. 301), *À Beça* foi um “disco de transição”, de maturação da canção, que chegaria à plenitude no seguinte, *Ramilonga* (1997). Com isto não estamos identificando uma suposta “evolução” da obra do cancionista, mas percebendo que há mais investimento em dado momento no desenvolver uma linguagem.

Ramilonga foi o primeiro álbum produzido em seu próprio selo, com financiamento do Fumproarte da prefeitura de Porto Alegre. Dedicado ao gênero platino da milonga, o trabalho é resultado da reflexão que esboçou no ensaio *A estética do frio*, em busca de uma música que o representasse como artista do sul, entre o Brasil tropical e a região do Prata. Em nossa entrevista, Vitor Ramil comentou que procurava dar unidade ao disco *Ramilonga*:

[...] eu usei a milonga como gênero. Era a minha abordagem da milonga. Era como se fosse a milonga vista de vários pontos de vista. Também olhando para vários lados. Um ponto central. Então ali eu pude exercitar uma série de coisas. Essa coisa de rigor, concisão, clareza, todos esses valores que eu acabei usando. Agora, era muito mais desafiador eu conseguir fazer isso com a canção. A canção brasileira, sem gênero definido. Porque se todas as músicas são milongas, já tem uma unidade,

é tudo milonga. Agora, se chama coisas variadas, opa!, onde é que vai tá a unidade? Como é que vai? Tá no teu traço de compositor, a maneira como tu compõe, vai tá no arranjo, na solução que tu arruma pra aquilo tudo (informação verbal).

O “traço de compositor”, mencionado por Ramil, vamos entender como a configuração de uma performance e sonoridade própria na *produção*, resultante de *hibridismos*. Naquele disco, partiu da depuração de elementos da milonga, gênero regional, da MPB e da música internacional popular, que inclui o rock. Com isto, *Ramilonga* inauguraria um estilo idiossincrático baseado em harmonias que se valem tanto do cromatismo oriental da origem da milonga, quanto da complexidade dissonante da MPB. Na performance *sonora*, a gravação de cítara indiana, em algumas faixas do disco, remete a uma ambiência oriental que combina com alguns cromatismos das composições, mas não é indispensável para sustentar a harmonia de característica ocidental das canções. Assim, o hibridismo implicado na instância da *materialidade* quando um instrumento indiano compõe arranjos de milongas gaúchas seria do tipo *aderente*. Já o ambiente do pampa, da cultura gauchesca, é acionado nas canções do disco de forma imediata através dos poemas regionalistas de João da Cunha Vargas, que Ramil musicou. Os versos remetem a um passado, uma tradição. Porém as melodias, harmonias e performance do cancionista conferem aspectos de outra época, contemporânea. Nesse sentido, sim, houve performance de hibridismo *generativo*. O cantar suave, os arranjos delicados que destoam do tratamento tradicional do gênero, mais expansivo, acabam justificando o título do álbum, que reúne o sobrenome Ramil, com toda a sua particularidade e contemporaneidade, ao gênero milonga, referência primordial compartilhada na região platina.

Luís Rubira comenta o álbum: “A sonoridade da milonga provém do território extenso e plano que se espalha pelo sul: o campo aberto (pampa), região que levou muito tempo para conhecer os limites das fronteiras. *Ramilonga*, então, recupera uma unidade cultural que na superfície estava fragmentada” (RUBIRA, 2015, p. 148). Sua observação sobre a geografia incorre na mesma essencialização que já apontamos no ensaio Templadismo de Daniel Drexler. Pois ambas levam a uma nova unificação em torno do Prata, superando fronteiras nacionais, mas evocando outras. Entendemos que essa questão da paisagem deixa de ser explicativa das atmosferas de *Ramilonga* logo na canção-título, que inicia com o verso: “Chove na tarde fria de Porto Alegre” (RAMIL, 1997). Ou seja, aciona um ambiente diferente do pampa, citadino, mas que mantém uma relação com a atmosfera fria e introspectiva da milonga-canção.

Arthur de Faria entende que a partir deste momento, Ramil resolve tomar para si sua

carreira. “Sediado definitivamente em Pelotas e com pontes no Brasil e pelo Prata, faz um impressionante mergulho na milonga. A milonga como entidade mítica, como música, como conceito e como plataforma” (FARIA, 2001, p. 324). Faria comenta que o disco teve repercussão nacional intensa em termos de crítica, mas tímida em termos de público. A visibilidade teria aberto portas para Ramil, inclusive em Buenos Aires, onde foi gravar o disco seguinte, *Tambong* (2000).

Novamente com financiamento do Fumproarte e mais o auxílio do Buenos Aires Musica (selo da prefeitura da capital argentina), o cancionista edita o novo álbum em Português e Espanhol. A produção de *Tambong* ficou a cargo de Pedro Aznar, multi-instrumentista portenho (apresentado a Ramil por Mercedes Sosa), e teve participação dos brasileiros Lenine, Chico César, João Barone e Egberto Gismonti. O título surgiu da conexão de partes das palavras que designam gêneros musicais platinos: tango, samba, bossa nova, candombe e milonga. A fusão etimológica representava bem a sonoridade registrada naquela performance *sonora*. Outro significado possível, que Ramil desconhecia quando batizou o álbum, é o de “ouvir com atenção”, tradução de *tambong* no dicionário filipino (RUBIRA, 2015, p. 191).

Em *Tambong*, pela primeira vez, o cancionista adota uma prática que seria recorrente na carreira, a de regravar algumas canções, com o propósito de fixá-las no repertório em versões aprimoradas. Também registra inéditas em Espanhol e Inglês, e recriações de músicas de Bob Dylan²²⁴. Essas práticas poderão ser compreendidas no espectro dos hibridismos *aderentes*, em um primeiro momento, como recurso de repetição. Por outro lado, as recriações que faz de Dylan, às vezes nem lembram a sonoridade *folk* do estadunidense.

Após um hiato de quatro anos e um momento de crise pessoal, Ramil volta a gravar na Argentina com Pedro Aznar um álbum melancólico, íntimo e com letras de carga existencial. *Longes* (2004) é seu sétimo registro fonográfico, o mais denso, o que menos deixa se entregar ao ouvinte (CHAVES, 2013, p. 302). Ao mesmo tempo, possui uma sonoridade cosmopolita experimental, que pouco lembra os regionalismos acionados intensamente em sua discografia. Arranjos minimalistas com a presença do piano dividindo o protagonismo com seu violão, e guitarra, baixo e bateria ambientando boa parte das faixas.

No filme *A Linha Fria do Horizonte* (Luciano Coelho, 2014), o uruguaio Jorge Drexler relata como teve acesso pela primeira vez a um disco de Vitor Ramil, por intermédio de Aznar, que também foi responsável por retribuir levando sua música ao brasileiro. Ambos

224 Este tipo de produção baseada na recriação de canções de Bob Dylan será tratado na análise de *Campos Neutrais*, que contém a faixa *Ana*, adaptada de *Sara*.

comentam que ficaram impressionados, gostaram muito um do outro e se sentiram profundamente identificados. Para Jorge Drexler, Vitor Ramil é um dos melhores compositores brasileiros de sua geração:

É um híbrido típico dessa região, uma mistura de coisas anglo-saxãs com a milonga, com a construção de uma identidade a partir da milonga, tendo sua base em outros lados, em outra harmonia que vem do mundo anglo-saxão e que vem muito do mundo da bossa nova e do samba, o que é menos evidente mas você vê de fora. Vitor é bem mais brasileiro do que ele acha. Ao mesmo tempo é muito menos brasileiro do que as pessoas pensam que é ser brasileiro, quando na verdade ser brasileiro é complicadíssimo (*A Linha Fria do Horizonte*, 2014).

Essa brasilidade voltaria a tematizar um álbum seu, *Satolep Sambatown* (2007), com a participação de Drexler, cantando em duo uma faixa, *Viajei*, e assinando a autoria de outra, *12 segundos de oscuridad*. Na primeira, a batida típica da bossa nova mescla-se a uma percussão ruidosa e sintetizada. A mesma mistura acontece na segunda, mas com o dedilhado milongueiro. O disco foi inteiramente performatizado e produzido ao lado do percursionista carioca Marcos Suzano, que já havia realizado um trabalho em dupla desta forma com o pernambucano Lenine, em *Olho de Peixe* (1993). A marca da sonoridade deste álbum é o diálogo do violão dedilhado e pouco ritmado de Ramil com as experimentações de timbres e ambiências que Suzano criou para acompanhá-lo.

Já em *délibab* (2010), a milonga voltaria a ser o centro da *produção*. Inteiramente composto a partir de poemas de João da Cunha Vargas (que já havia aparecido em *Ramilonga*) e Jorge Luis Borges (maior referência da literatura portenha), o disco tem arranjos suaves, sempre de dois violões, o de Ramil e o do argentino Carlos Moscardini. Essa sonoridade acústica, que contrasta com o antecessor, *Longes*, seria também a marca de *Foi no mês que vem* (2013), baseado na voz e no violão do cancionista, mas com acréscimo de percussões e outros violões pontuais, além de algumas faixas acompanhadas de cordas e participações de outros cantores.

Em *Foi no mês que vem*, Ramil revisita o repertório todo e inaugura outra forma de financiar seus lançamentos fonográficos, através de campanha de *crowdfunding* na internet. O público também participou votando nas canções que gostaria que fossem regravadas e registradas em *songbook*. No final, o álbum foi composto por 32 faixas, com participações de Milton Nascimento, Fito Paez, Ney Matogrosso, Kleiton & Kledir, Jorge Drexler, entre outros.

A revisitação do repertório também coincidiu com o lançamento de um documentário

em que é protagonista, *A linha fria do horizonte* (Luciano Coelho, 2014), sobre o intercâmbio entre cancionistas da região platina. Em uma das cenas, Vitor Ramil lembra que uma vez perguntaram como ele se sentia por estar “à margem do centro”, por morar em Pelotas, no interior do sul do Brasil, longe do mercado, da televisão, das gravadoras, concentradas em Rio de Janeiro e São Paulo. Sua resposta teria sido a seguinte: “eu não estou à margem do centro, eu estou no centro de uma outra história”. Ramil se referia ao lugar onde vive e cria sua música como local de trânsito entre as culturas da região do Prata e do Brasil tropical. Seu posicionamento discursivo revelava as escolhas estéticas com que trabalha para compor suas canções, expressas no ensaio que publicou pela primeira vez em 1992, *A estética do frio*. Vitor Ramil costuma afirmar que não tinha pretensão de criar um movimento, nem de redigir um manifesto (RUBIRA, 2015, p. 100-101). *A estética do frio* expressava sua visão sobre o próprio processo criativo, situado entre a milonga e a MPB, entre o frio e o calor, entre a tradição e a modernidade. O autor faz questão de deixar claro que não era uma oposição ao tropicalismo, mas uma busca obsessiva de uma linguagem particular da região em que vive, uma expressão própria do sul do Brasil (QUIRING, 2017). O tropicalista Caetano Veloso teria influenciado não só a estética, mas também a maneira de cantar do pelotense:

Minhas fontes de elaboração são Egberto Gismonti e Chico Buarque, que foi quem me mostrou que a letra poderia ser lapidada. Caetano é mais lírico e caótico, há letras dele que nunca consegui entender. No *Ramilonga*, fiz de propósito esse viés do Caetano, que na verdade é o da bossa nova. O canto regional do Sul, grosseiro e gritado, de gaúcho macho, me incomodava muito. Por que não posso cantar de forma leve, delicada? Forcei a barra de cantar 'joão gilbertamente', e mantenho isso em *Tambong* (RAMIL apud SANCHES, 2000).

Em relação ao jeito de cantar, no primeiro disco lembrava muito o *caráter* da voz de Milton Nascimento, quem ele admirava e “procurava imitar” (RUBIRA, 2015, p. 45). Depois, sua performance passou a lembrar o *caráter* de Caetano Veloso, conforme o próprio Vitor Ramil reconhece: “Por muito tempo procurei evitar a semelhança com o tom de voz de Caetano. De *Ramilonga* para cá desisti disso, porque vi que na região grave me expressei melhor” (apud SANCHES, 2000).

De acordo com Celso Loureiro Chaves (2013, p. 168), em Vitor Ramil, “a canção assume sua verdade na pureza da voz do autor”, que se cola à melodia e à letra como elemento inseparável. “A voz não joga com as palavras, se recusa a brincar com elas: a voz faz passar as palavras para que elas despertem no ouvinte o sentido semântico que elas de fato têm e o sentido emocional que elas possam adquirir na afetividade desse ouvinte” (CHAVES,

2013, p. 168). A assertiva condiz com a noção de entoação e com a categoria de *figurativização* de Luiz Tatit (2002), conforme já explicitamos ao longo do trabalho. A partir dessa característica, Chaves comenta o processo de *escuta*: “A canção de Vitor Ramil existe para o ouvinte, para compartilhar com ele as vivências, a memória, o afeto, o humor, a confissão, o épico e o familiar, a erudição” (2013, p. 169). A configuração deste estilo, teria emergido logo no primeiro disco, com a faixa-título, *Estrela, estrela* (1981), e se desenvolvido ao longo de sua discografia. A busca pelo aprimoramento da canção e por comentar seu modo de ver o mundo parece ser um combustível:

[...] uma das grandes marcas da cultura brasileira é a sua *diversidade*, e acho que o Rio Grande do Sul tem que se afirmar nela. Para isso, é necessário reagirmos ao distanciamento que existe entre nossa produção artística contemporânea (ligada às coisas do Brasil e do mundo) e o nosso imaginário regional. É preciso dar adeus aos clichês (...). Não é ostentando uma caricatura de si próprio que o Sul vai conseguir se expressar. Digo isso sabendo o quanto é difícil essa afirmação nacional, porque, além de nossa diferença do Brasil 'tropical' ser muito grande, não estamos muito seguros de nossas particularidades (RAMIL apud RUBIRA, 2015, p. 240, grifo nosso).

O depoimento acima revela mais uma vez a aspiração a produzir uma canção por processos híbridos *generativos*. Também contém uma estima pelo espectro da música brasileira, que envolve junto uma relação de mercado e representação regional. No entanto, os movimentos de *produção* e *regulação* que Vitor Ramil empreendeu nos últimos anos, conforme vimos nesta trajetória comentada, indicam uma integração mais ampla, que abarca os países vizinhos ao seu e um sentido de integração que é recorrente na América Latina, de acordo com o que desenvolvemos no capítulo 5. Toda esta trajetória e a obsessiva procura de síntese estão presentes no álbum mais recente, *Campos Neutrais* (2017), que vamos analisar a seguir, enquanto performance *sonora*.

7.1 Álbum Campos Neutrais

Sobre as raízes levantadas
De mil figueiras arrancadas
A lua estende seu vestido fino
(*Campos Neutrais*, Vitor Ramil, 2017)

Vitor Ramil está entre os compositores latino-americanos que se dedicam ao labor da canção, misturando e tensionando a parte e o todo, desde o final do século XX até os dias que correm. O álbum *Campos Neutrais* (2017) é ao mesmo tempo a metáfora do “entre-lugar” (BHABHA, 1998), pois se refere ao histórico de disputas fronteiriças que ditaram séculos de produção cultural na latitude sul do continente, e também a condensação de uma estética particular, cosmopolita periférica (PRYSTHON, 2002). Nesta performance sonora, canta desde uma aspirada terra firme, aludindo a desaguares limítrofes e à natureza, até o flutuar por campos oníricos e visões atuais sobre o mundo.

Com a análise deste disco, visamos examinar as instâncias relacionadas a sua *produção*, de forma a identificar os elementos que colocam Vitor Ramil como agente na *configuração* de uma canção latino-americana contemporânea.

Figura 3: Capa do álbum *Campos Neutrais*.



Fonte: divulgação/site oficial.

Quando dizemos que o novo álbum do pelotense traz no título a metáfora do “entre-lugar”, estamos relacionando-o a processos de *hibridismos* e diversidade, situando-o na “passagem intersticial entre identificações fixas” (BHABHA, 1998, p. 22). Historicamente, os chamados campos neutrais referem-se ao período colonial de disputas fronteiriças, entre Portugal e Espanha, no sul do continente americano. No Tratado de Santo Ildefonso, em 1777, estabeleceram-se divisórias de domínios a partir de rios e nascentes, com imensos territórios entorno delas. “Este arranjo costeiro [...] transformou todo o território nucleado pela lagoa Mirim em espaço de confusa e criativa ocupação” (GOLIN, 2018, p. 5). Vitor Ramil fala dessa inspiração para batizar o novo trabalho, no vídeo em que convidava os fãs para o financiamento coletivo que garantiu as gravações, em 2017: “Essa terra que segundo o tratado era pra ser de ninguém, logo virou terra de todos” (TRAGA SEU SHOW, 2017). Ramil acrescenta que os marginalizados (pobres, índios, negros, mestiços) acorriam àquele lugar em busca de liberdade. Hoje correspondem à área geográfica que acolhe a reserva ecológica do Taim – ainda um caminho-banhado, nem terra firme, nem lago.

O álbum inicia com a música título *Campos Neutrais*, em compasso ternário que se aproxima mais da sonoridade do chamamé do que da milonga, gênero majoritário em sua discografia, mas ambos expressão de mistura, de encontro fronteiriço, sem rei nem lei. A letra da canção aborda a paisagem natural, com prosopopeias de astros, fauna e flora. Acompanhando os versos, a denúncia de febre terçã indica que esses campos são área endêmica, contradizendo sua neutralidade nominal que poderia presumir imunidade. Assim notamos no princípio que o mote da obra não oferece solução, mas tensionamento. Neste “entre-lugar” não seria um local idílico, idealizado, mas de contaminação, *hibridismos*.

Ainda analisando as figuras naturais presentes na letra, logo no primeiro verso, há um encontro entre o que está na terra e o que “paira” por cima: “Sobre as raízes levantadas/ de mil figueiras arrancadas/ a lua estende o seu vestido fino”. As raízes expostas são as de um local definido geograficamente, os campos neutrais no sul da América. E a raiz, que é a metáfora da tradição, está exposta, sobre a terra. Já a menção à ação da lua promoveria o encontro do cosmos com a raiz, com o local.

Esse acionar poeticamente arquétipos da natureza e do cosmos, ao lado de elementos locais, já estava presente como temática desde o primeiro disco *Estrela, Estrela* (1981) de Vitor Ramil, e seguiram pautando o mais recente. Desse, vale destacar também os versos de *Labirinto*: “o sol viu dentro de mim/ eu dei a impressão de estar vivo”. Notamos que realidade

e sonho, vida e morte, aparecem no mesmo registro de lugar intermediário.

Do ponto de vista da *regulação*, os hibridismos entre o local e o global apresentam-se ainda na canção de protesto *Palavra Desordem*, ao citar navios que no contexto podem ser caravelas ibéricas mercantilistas (“Queimem os navios/ Pisem cada vértebra do chão”). No contexto do Brasil de 2018, sua *escuta* pode interpelar às intempéries políticas pelas quais passa o país: “Rompam, desarrumem, desacatem/ Zombem de Bonaparte”. Nessa canção, o autor conjuga os verbos no imperativo (“Façam a revolução”) e parece atribuir a revolta para outrem, como se estivesse apenas assistindo e incentivando. Como se não estivesse “na frente de combate”. Sua retórica, neste uso do imperativo, pode funcionar como recurso de abrandamento da característica de protesto da canção. Em termos de gênero musical, estando o protesto ligado a uma linha da MPB dos anos 1960 e 1970, bem como à *nueva canción*, o “abrandamento” não possibilitaria a catalogação da canção diretamente nestes estilos, como movimento *aderente*. O posicionamento do artista durante nossa entrevista em Pelotas atesta um distanciamento do engajamento político. Comentando o convite para participar de um programa de televisão, disse: “se tu vai me chamar para falar sobre geopolítica, sobre a política de um país, ou sobre a imagem disso ou daquilo, tem muita gente mais interessante para falar sobre essas coisas do que eu”. Nas redes sociais, durante as eleições de 2018, Ramil não se manifestou em momento algum. Assim, a ênfase política que a canção poderia ter na *escuta*, relacionada ao contexto atual, acaba sendo abrandada pelo fato dele não fazer declarações na imprensa ou na internet que catalisem isso (conforme vimos Drexler fazer em relação a Trump).

Voltando à análise da sonoridade, observamos em *Contraposto* (parceria com o poeta paraense Joãozinho Gomes, na qual divide vocais com o maranhense Zeca Baleiro), uma ambiência de Brasil interiorano, do sertão nordestino, com balanço, soando tambores e triângulo na percussão que remetem ao baião. O arranjo de metais parece emular uma banda de pífanos. Sobre esta composição, Vitor Ramil comenta que estava influenciado pelo contato com a tradição do marabaixo do Macapá, mas que a influência não se traduziu exatamente na performance:

Eu nem sei se é realmente do marabaixo ou não. Nunca me preocupei com isso. Eu só intuitivamente fiz uma música mais rítmica. Acho que é porque eu tava chegando de lá e a própria letra dele já sugere uma coisa rítmica. “Estrada finda, eu vou/ Cacimba seca, eu rio”. A letra te chama pra uma coisa rítmica. [...] E eu queria incorporar essa musicalidade de lá. Não queria que o disco ficasse linear demais, então a música, tanto a dele quanto a do Chico [César], entraram muito bem [...] O disco vai se abrindo para outros lugares (informação verbal).

Conforme o comentário, outros lugares aparecem no disco, por meio da sonoridade e da presença de outras vozes, com sotaques diversos, e instrumentos (*materialidade*). Enquanto isso, a natureza, em relação íntima com o eu lírico, persiste, conferindo coerência temática em todo o álbum. Na canção *Olho D'água, Água D'olho*, com melodia do paraibano Chico César e letra de Vitor Ramil, a intimidade se dá com um rio: “Um rio de se beber/ De lá no fundo conhecer/ O sabor do sal/ Um rio de enlouquecer”. Sobre a parceria, o gaúcho diz que é muito próximo e tem muita afinidade com Chico. Quando recebeu sua letra musicada considerou a canção “totalmente dentro do espírito harmônico, melódico do *Campos Neutrais*. Chico César teria utilizado um tipo de harmonia parecida com as suas. Em suas palavras: “umas harmonias meio cheias de dissonâncias e ao mesmo tempo também abertas”. Também relata: “tem gente que acha que a letra é dele e a música é minha. E realmente, a letra tem um quê de Chico César, assim. Mas a música também tem um quê de Vitor” (informação verbal). Concluindo, Ramil acredita que os dois, em princípio, são cancionistas totalmente diferentes para quem olha de fora, mas têm muito a ver²²⁵.

Assim, o hibridismo *aderente*, que pode ocorrer na *materialidade*, pela simples parceria com nomes consagrados da MPB de outras regiões do país, não exclui a possibilidade de misturas mais elaboradas. O fato relatado por Ramil em nossa entrevista, de que compôs com Chico César e Zeca Baleiro diversas canções ao longo dos anos até chegar a estas duas que acabou gravando, por considerá-las mais em consonância com o seu trabalho, significa que houve amadurecimento da parceria e do *hibridismo* entre regiões culturais diversas. No depoimento do compositor, revela-se uma busca por coerência das parcerias com a sua característica, fruto de um processo *generativo*.

O mesmo parece ocorrer com outros elementos de diversas regiões brasileiras que permeiam o álbum. A percussão de Santiago Vazquez soa nos primeiros compassos um berimbau, instrumento que *materializa* a brasilidade, ora apartada dos regionalismos sulinos, e que tanto Vitor Ramil quanto o percussionista argentino se sentem livres para reivindicar. É importante observar que no disco novo, originalmente, teria apenas arranjos de violão e

225 Vitor Ramil e Chico César fizeram recentemente uma sequência de shows em parceria: Porto Alegre (Theatro São Pedro, 19, 20 e 21/10/18), Pelotas (Theatro Guarany, 23/10/18), Rio de Janeiro (Teatro Rival, 1º/02/19) e São Paulo (Casa de Francisca, 30 e 31/01/19). Nesse show, os dois apresentam-se tocando violão lado a lado, dividindo vozes e canções. No início do espetáculo em Porto Alegre, o qual presenciamos, cantaram à capela estrofes intercaladas que contrastavam personagens de regiões distintas. Chico César cantava versos de *Beradêro*, ambientada na nordestina Catolé do Rocha. Vitor Ramil cantava *Gaudêrio*, localizada no pampa sulino. Ambas canções, conhecidas do repertório autoral de cada um. Aquele tom de trova e/ou embolada ambientava todo o espetáculo.

metais, conforme revelado em nossa entrevista. No processo de pré-produção, o cancionista chegou à conclusão que precisava ter percussão, “uma percussão que não fosse óbvia, que fugisse de todos os clichês rítmicos” (informação verbal). Para isso, Ramil foi até Buenos Aires para gravar e criar junto ao percussionista Vazquez, com quem já havia trabalhado em discos anteriores. Após essa etapa, as guias com voz, violão, e percussões foram entregues ao maestro Vagner Cunha em Porto Alegre, para que escrevesse os arranjos com um conceito de “metais fantasmagóricos, que entra e sai, em silêncio, grandes silêncios, grandes massas de som, vazios, poucas coisas melódicas” - conforme as palavras de Ramil. A partir daí, a direção musical foi feita em conjunto. Ao lado de Cunha, ouvindo as partituras via *software* de computador, cada compasso foi discutido e retrabalhado antes de ser gravado. Aqui cabe comentar que Vitor Ramil costuma demonstrar um estilo perfeccionista, o que se constatou durante a entrevista quando ele afirmou que gostou muito do novo trabalho, entre outros motivos, porque queria que tudo passasse por seu crivo, o que ocorreu. Em sua avaliação, conseguiu que tudo tivesse a cara do que estava buscando para o trabalho: “Deixar um afinamento intenso, forte, entre composição, execução no violão e performance de voz, metais e percussão; ficou completamente encadeado” (informação verbal).

Nesta questão dos arranjos, o “encadeamento” dos instrumentos acaba construindo uma sonoridade própria do disco, que dilui a percepção de algumas influências em alguns momentos do álbum. Por exemplo, o compasso ternário da canção-título tem andamento similar ao chamamé, ritmo fronteiro da região platina, mas não chega a caracterizá-lo de forma típica. Assim tem-se um hibridismo *generativo*. Por outro lado, em outras faixas, como *Se eu fosse alguém (Cantiga)*, poema de António Botto, na voz de Gutcha Ramil à capela, o disco aproxima-se do que hegemonicamente se entenderia por brasilidade, com entoação de candomblé e/ou samba. Neste caso, o encontro da poesia de um português que faleceu no final da década de 1950, com a voz de uma jovem cantora gaúcha, configura uma ambiência híbrida *aderente*, com propósito tácito de colorir o álbum com um *sedimento* identificado com a cultura brasileira.

Em relação aos instrumentos, Vitor Ramil falou em nossa entrevista que há muito tempo tinha vontade de gravar arranjos de metais para suas canções, “mas não da forma como eles convencionalmente são usados na música popular, [...] no funk ou no samba” (informação verbal). O cancionista queria os instrumentos de sopro com uma função semelhante à que eles têm na música clássica, a exemplo dos arranjos do russo Stravinsky. Sua primeira experiência com arranjos de metais havia sido no álbum *Longes* (2004), na

música *De Banda*. Nela, os sopros cumpriam apenas a função de *aderir* a uma atmosfera explicitada na letra, de uma banda marcial.

Na canção *Campos Neutrais*, o timbre dos metais em registro grave ajuda a levar para um ambiente de banhado, cheio de rãs e pássaros, emulando o coaxar delas e o cantar do tarrã, citado na letra. Esses efeitos quase de sonoplastia podem ser interpretados, também, como processos *aderentes* na performance. E assim temos um exemplo de ocorrência de *hibridismo* ambivalente em uma mesma canção. Pois, enquanto isso, em *Campos Neutrais* não há aderência a elementos regionalistas consagrados como música gaúcha²²⁶, nem na instrumentação nem na performance vocal; tampouco repete sonoridades já utilizadas pelo próprio Ramil em discos anteriores. A inventividade sobressai no hibridismo (*generativo*).

Campos Neutrais é indissociável da elaboração e reflexão estética empreendida desde o ensaio *A estética do frio*. Comentando a repercussão desse texto no seu trabalho e na música brasileira, Vitor fala:

Eu gostava de tudo. Eu gostava de rock, eu gostava de Bob Dylan, Atahualpa Yupanqui. Eu gostava de punk. Eu gostava de tudo. E eu pensava: por que eu não posso conciliar isso? Será que não há uma maneira de conciliar isso sem ser lançando mão dos recursos tropicalistas que é botar as coisas uma do lado das outras? Uma música gauchesca, depois um rock, uma coisa 'esquizofônica'. Fazer uma miscelânea tropicalista ou então, se não for tropicalista, pelo menos um ecletismo pós-tropicalista. O quê que eu posso? Eu tenho que buscar unidade, e encontrar uma linguagem que faça uma espécie de síntese de todas essas linguagens que nos formam, que formam a mim (informação verbal).

A declaração do cancionista vai em direção ao que compreendemos por hibridismo *generativo*, embora este não seja o único processo possível em sua performance, conforme estamos notando. E embora discordemos dele quando restringe a *configuração* tropicalista apenas às colagens, pois, conforme desenvolvemos o assunto nos capítulos 4 e 5, há ambivalência no tropicalismo.

Já a ambivalência em Vitor Ramil, identificaremos na canção *Satolep Fields Forever*. a segunda faixa do disco, que viaja até os campos de morangos lisérgicos dos Beatles, em uma intertextualidade com a canção *Strawberry Fields Forever* (John Lennon / Paul McCartney,

226 Em pesquisa sobre os festivais nativistas do Rio Grande do Sul, Clarissa Ferreira (2014, p. 113) observou a solidificação de um entendimento sobre o que seria a “verdadeira” música gaúcha: “deve ser mais rude, com arranjos musicais simples, e com instrumentação particular (acordeom, violão, percussão e voz)”. Soma-se a esta sonoridade, baseada em ritmos típicos determinados, como vanerão, milonga e chamamé, uma forma de cantar com forte impoção e o uso de vibratos, além da performance de palco com seriedade e gestos largos. As letras mais reconhecidas neste meio são narrativas fixas em torno de personagens ou situações cotidianas da vida no campo.

1967). Em um primeiro nível, há uma bricolagem (hibridismo *aderente*), simplesmente trazendo a aura pop britânica para o pampa, Mas também há uma releitura particular sobre tempo, que resulta em um aprofundamento e recriação das referências emprestadas (hibridismo *generativo*). Mesmo que John Lennon (ROLLING STONE, 2011, p. 18) tenha declarado em entrevistas que a canção tratava de lembranças da infância em Liverpool, sua letra foi e segue sendo escutada como expressão de viagens lisérgicas e niilistas, no auge dos anos 1960: “*nothing is real*” (nada é real). Já o compositor pelotense recoloca: “tudo é sonho e tudo é real”. Assim, pisa um pé no chão, não fica totalmente solto naquela alucinação no meio do nada, da letra dos Beatles: “*And nothing to get hung about*”. O local proclamado na canção de Vitor Ramil é *material* e poético ao mesmo tempo. É uma cidade no interior do sul do Brasil, chamada por ele como anagrama: Satolep. “Onde a gente pode se perder/ onde a gente pode se encontrar”. Não é o desencontro total do lugar solto e vulnerável, dos campos de morangos, aludidos na canção dos Beatles. Tampouco serve para catalisar algum ufanismo, pois a Pelotas de Ramil não é objeto de celebração ou idealização, mas de vivência cotidiana.

Em depoimento, o cancionista comenta seu processo criativo em relação aos Beatles e a suas concepções de tempo e lugar:

Eu sou um tipo de compositor que sempre tem o olho no entorno. Tenho sempre consciência do meu contexto. Procuo trabalhar conscientemente, no sentido de não estar, enfim, tipo deslocado, boiando no meu tempo, nem descontextualizado. Vou te dar um exemplo: tu pega no ambiente urbano uma banda de rock que basicamente é uma emulação de Beatles. Tem muitas. Então o cara vive a vida dele como se ele fosse um inglês, se veste como um inglês, canta em português com um sotaque de inglês. Tu vai encontrar muito em Porto Alegre, tu vai encontrar em muitas outras capitais do Brasil. Mas principalmente em Porto Alegre, eu acho. Eu sempre achei isso muito estranho, muito exótico. E eu acho que é importante sim tu olhar para Beatles e para outras bandas e outras coisas, porque afinal de contas tudo é música e tudo que é interessante em música merece ser ouvido. E se tu é uma pessoa inteligente e sensível, ela vai te tocar e vai te fazer criar. Agora, eu não consigo imaginar uma pessoa desconectada do seu lugar (informação verbal).

Com essa declaração do compositor, verificamos que o intuito criativo em sua canção que faz menção ao rock procura distanciar-se da imitação, da bricolagem, do hibridismo *aderente*. Na análise atestamos esta prática em todo o álbum. Na performance de *Sara*, versão em Português para canção de Bob Dylan, rebatizada *Ana*, a aderência poderia ser o vetor dominante, pois se trata de uma versão. Mas a recriação da letra, e não apenas a tradução, além da sonoridade diversa, que não remete à ambiência *folk* de Dylan, afasta essa produção da mera citação e da cópia. Há um hibridismo *generativo* que integra a música original na *configuração* da performance de Vitor Ramil.

Campos Neutrais sintetiza mais de 30 anos de carreira. “Ecoa toda uma trajetória”, conforme Celso Loureiro Chaves anotou na orelha do novo *songbook* lançado junto ao disco (RAMIL, 2017). De fato, é possível reconhecer características de cada um dos dez álbuns que Vitor Ramil gravou até aqui. Por exemplo, a figuração dos astros nas letras vem desde seu primeiro sucesso, *Estrela, Estrela*. O cantar as “coisas da terra” às vezes comparece como uma “cosmovisão” local, a exemplo de *Satolep fields forever* e a canção de morte e despedida *Hermenegildo*. As recriações de Bob Dylan também são recorrentes. Já a atmosfera oriental, inaugurada em *Ramilonga*, reaparece na faixa título, quando sua voz intercala o cantar falado com os melismas²²⁷ do refrão, em escala cromática que reporta àquela ambiência.

Esses pedaços lapidados que se reconhecem em *Campos Neutrais* indicam labor, dedicação, incerteza, aprofundamento, busca incessante de uma experiência particular. A *configuração* de canção percebida na performance *sonora* deste álbum também será examinada na próxima seção, em uma performance *espetacular*.

227 O melisma é a vocalização prolongada de vogais, variando a melodia (SCHAFER, 1991, p. 209).

7.2 Show em Canoas

Poetas loucos de cara
Soldados loucos de cara
Malditos loucos de cara
Ah, vamos sumir!
(Vitor Ramil, *Loucos de Cara*, 1987).

Vitor Ramil realizou turnê por sete cidades do Rio Grande do Sul dentro do circuito SESC²²⁸, entre agosto e setembro de 2018, passando por todas as regiões do estado. O show foi denominado “solo”, pois o artista se apresentava sozinho no palco tocando violão²²⁹. A performance *espetacular*, que analisaremos aqui, ocorreu no dia 18 de agosto, no teatro do SESC em Canoas, município da região metropolitana da capital. No repertório, além de sucessos de todas as fases da carreira, que o público cantou junto, incluiu boa parte das canções do disco *Campos Neutrais*, intercaladas com bastante conversa.

Fotografia 4: Vitor Ramil no teatro do SESC, Canoas, 2018.



Fonte: foto captada pelo autor.

²²⁸ O programa Arte SESC – Cultura por toda parte, do Serviço Social do Comércio, foi criado em 2007 para promover atividades em toda rede SESC do Rio Grande do Sul (SESC, 2018).

²²⁹ A seleção deste show para a análise se justifica por duas razões. No ano da pesquisa de campo, Vitor Ramil fez a turnê do SESC e se apresentou ao lado de Chico César em Porto Alegre. O espetáculo baseado no disco *Campos Neutrais*, com orquestra, foi apresentado somente no final de 2017 e não se repetiu. Assim, não pudemos assisti-lo, porque coincidiu com o período de Doutorado Sanduíche fora do país. No entanto, o formato solo é o mais recorrente e representativo de sua carreira.

O cancionista abriu o show com três canções seguidas, *Foi no mês que vem*, *Não é céu* e *Invento*, todas regravadas no álbum duplo que lançou em 2013. Antes da música seguinte, saudou a plateia e comentou que esteve dois dias antes em Alegrete (RS), no “interior”, e comparou: “Mas vocês nem são tanto interior assim, pois Canoas é tão integrada a Porto Alegre”. Então, comentou que aproveitou para ficar com sua neta na noite anterior na capital e perguntou para a plateia se o som estava bom. Tocou *Noite de São João*.

Era um começo de espetáculo que propunha cumplicidade com o público, primeiro apresentando canções conhecidas, depois dialogando para tentar romper a separação entre palco e plateia, com assuntos da vida familiar e no pedido de avaliação sobre a equalização da sonorização. Sobre o som, pudemos observar que estava equalizado de forma límpida, com os violões amplificados em linha e com dois microfones auxiliares (um apontando para a caixa do instrumento e outro mais próximo do braço). Analisando essa questão referente à *materialidade*, notamos o uso de efeito *reverb* para encorpar o som e preencher o ambiente, o que é comum, mas foi dosado para não distorcer a voz do cancionista e manter o seu *caráter* natural.

Na sequência, após contar que havia composto a última música, *Noite de São João*, há muito tempo e que demorou a gravá-la, comparou com a seguinte que viria a tocar: *Ramilonga*. Ali Vitor Ramil introduzia o temperamento que seguiria por todo o show, de uma conversa coloquial entre a *escuta* das canções, conferindo uma ambiência intimista. Após *Espaço*, foi afinar o violão e uma corda arrebentou. “Acho que nunca tinha me acontecido antes...”, comentou. Então pediu ao auxiliar de palco para trocar. Pegou o outro violão ao seu lado, disposto em um suporte, e anunciou que mudaria a ordem das músicas, porque cada violão tem uma afinação preparada para as diferentes canções. “Pra vocês tanto faz, pois não sabiam qual seria a ordem mesmo”, brincou, e a plateia caiu no riso.

Puxou mais conversa, comentando que seu avô era da Galícia (Espanha), um dos lugares para o qual ele mais foi na vida visitar. Numa destas, teriam lhe entregado um disco do cancionista galego Xael López²³⁰, com o comentário de que seria muito parecido com ele (na música e na aparência). Então Ramil disse que teria escutado e ficado emocionado com a canção *Tierra*, que acabou gravando em *Campos Neutrais*. Fez uma versão da letra em

230 Xael López (La Coruña, 1977) apresenta-se na biografia de seu site oficial como um artista da *nueva canción española*. Após um início de carreira na Espanha, tocando no grupo Deluxe, mudou-se para Buenos Aires e passou a circular pela América Latina em carreira solo. Tem três álbuns editados como cancionista (XOEL LÓPEZ, 2019).

Português e queria mudar o nome, não gostaria de intitular “Terra”, pois causaria confusão com a homônima de Caetano Veloso. Explicando para a plateia como funcionam os direitos autorais no Brasil, contou que nas rádios haveria displicência nos relatórios das músicas que rodam na programação. Tal condição poderia levar ao erro de colocar qualquer música que se chamasse “Terra” na conta de Caetano Veloso, pois a sua *Terra* (Muito, 1978) é bem reconhecida. Mas Ramil acabou não encontrando outra solução e batizou *Terra* mesmo a sua versão para a canção de Xoel Lopez. E brincou: “Agora Caetano vai enriquecer com essa música, vocês viram que está estourada tocando com os sertanejos nas novelas”. Tal anedota fez a plateia rir e revelou um juízo de valor. No âmbito da *regulação*, Vitor Ramil evidencia nesse comentário não uma desqualificação do gênero sertanejo, exatamente, mas um posicionamento de distinção posto em forma de brincadeira. A risada cúmplice da plateia indica que tal distinção de gosto pode ser compartilhada e reforçada na *escuta* das canções de Ramil, a partir de uma ideia de hierarquização de gêneros musicais. De qualquer forma, reforça também o vínculo entre o cancionista e o seu público.

Enquanto ainda ajustava a mudança no roteiro, devido à corda que quebrou, a conversa continuou. Desta vez o assunto foi o capotraste²³¹: “Falavam quando eu era guri que era coisa de quem não sabe tocar violão, porque substitui a pestana”. Mas explicou que não seria verdade, pois o capotraste permite explorar outros acordes no violão que seriam impossíveis sem ele. Esse comentário pareceu seguir no tom de valoração do músico, iniciado com a questão das rádios, agora em relação ao domínio sobre o instrumento, ao conhecimento. A partir destas intervenções faladas e dos temas abordados, percebemos componentes que integram a performance *espetacular* do cancionista, configurando um temperamento coloquial e ao mesmo tempo intelectual.

Após a longa conversa, tocou *Duerme Montevideo*, que compôs em homenagem à capital uruguaia, origem de sua família paterna. Era a segunda faixa de *Campos Neutrais* naquela noite. Na sequência, começou a afinar uma corda do violão, para preparar a afinação da próxima performance, e brincou que a plateia teria ficado tensa, achando que arrebentaria outra vez. O riso do público viria de novo com o comentário: “Esta música eu fiz com 18 aninhos. Faz cinco anos. Eu faço luzes no cabelo”. Cessada a descontração, tocou *Estrela*, *estrela* e a plateia aplaudiu logo que reconheceu o primeiro verso.

231 O capotraste é um artefato de pressão, que posicionado a certa altura do braço do violão segura as cordas e mantém a afinação de acordo com o posicionamento na escala. Já a pestana é a posição do dedo indicador pressionando as cordas em determinada altura da escala.

A seguir, em tom de reverência, falou sobre musicar poemas de João da Cunha Vargas e Jorge Luis Borges, que tematizam tradições ligadas à região platina. Tocou *Milonga de los morenos*, do disco *délibáb* (2010), alusiva ao histórico de escravidão na América do Sul. Da tradição, voltou à *intimidade* na música seguinte, *Loucos de cara*, gravada em 1987, revelando que a compôs enquanto passava madrugadas cuidando de seu primeiro filho, Ian, quando bebê. No fundo do palco, abriram-se as cortinas e uma projeção de vídeo mostrava um pássaro em pé, no alto de uma casa, ou igreja, com uma cruz ao lado (ver Fotografia 4). O animal se mexe, levanta as asas, se coça, mas não levanta voo. Seu movimento parece dialogar com a letra da canção, que diz: “Vem, anda comigo, vamos sumir [...] Nada nos prende”. Aquele é o primeiro momento do show em que outros recursos são utilizados além da presença do cancionista no palco, com iluminação fixa e pontual. No entanto, enquanto recurso *espetacular*, não chega a provocar uma configuração de show pop, mas uma atmosfera teatral multimídia.

O recurso de vídeo como cenário segue na projeção de cenas de um porão com goteiras. Ambientam a canção *Joquim*, talvez seu maior sucesso. A plateia aplaude bastante. Então o artista anunciou que tocaria a última e ressaltou que o público já sabia que ele iria lá atrás do palco, para esperar pedirem bis e voltar. Este aceno cúmplice para a plateia permite observarmos uma intencionalidade na escolha de um repertório e um tipo de interação que leva em consideração as possíveis expectativas na instância da *escuta*. O cancionista parece preparar o roteiro especialmente para o público que espera encontrar em cada cidade e pede a todo momento um retorno, em risos, aplausos e pedidos para tocar as preferidas. Antes de tocar *Deixando o pago*, uma milonga de letra regionalista, que trata de apego ao lugar onde se nasceu, afirmou: “Vou tocar a última, de João da Cunha Vargas lá do Alegrete, que compus em Pelotas e agora toco aqui em Canoas – estamos sempre pelo interior”.

Na volta para o bis, a plateia começou a pedir músicas. Antes de atender e tocar *Passageiro* e *Astronauta lírico*, explicou que é difícil tocar algumas canções de improviso, porque as diferentes afinações dos violões dificultam. Já sobre o costume de atender aos pedidos, contou que *Assim, assim*, canção do seu primeiro disco, é um sucesso em Belém do Pará, pois tinha uma rádio que tocava na época. “Às vezes as coisas de mercado se impõem como verdade, mas não são”, observou. A partir desse comentário, reforça-se a relação mais direta que Vitor Ramil se dispõe a estabelecer com o público, à margem ou por vias alternativas no contexto midiático. Para encerrar a noite, combinou que receberia todo mundo que ficasse mais um pouco no saguão para conversar e tirar fotos. Anunciou que teria discos e

livros à venda. Assim, formou-se um grande aglomerado de gente no saguão do teatro. Uma fila foi organizada e o cancionista recebeu cada um dos fãs que esperaram. Por mais de 30 minutos, conversou, autografou e abraçou todos. Podemos observar que o artista não esperava os fãs puxarem conversa, já ia comentando sobre assuntos aleatórios e agradecendo a presença no show. Muitos tinham histórias pessoais que dividiam com o artista²³². Desde a publicitária que batizou duas calopsitas de estimação em homenagem a duas canções dele, *Mango* e *Milonga*, até o advogado que levou o filho de sete anos para acompanhar e “aprender a gostar desde cedo”.

Essa relação interpessoal baliza as diversas instâncias da *produção* e performance de Vitor Ramil dentro do circuito da comunicação. Neste show em Canoas, pudemos registrar a atmosfera intimista que o cancionista promove em relação à plateia. Seja de maneira articulada nos temas das conversas ou nas canções que toca. Sua postura no palco, sentado, com poucos recursos visuais, voltam a atenção para o seu canto, com entoação de voz clara. A limpidez no cantar auxilia na compreensão das letras, com o reforço ainda dos comentários prévios, indicando a temática que virá. Todos esses elementos observados nesta performance *espetacular*, principalmente no âmbito da *materialidade*, indicam a configuração de uma canção latino-americana contemporânea que tem como pressuposto de criação e *produção* a matriz da canção e a interpelação intimista com o público.

232 No relato de campo realizado neste show, acompanhamos a interação do cancionista com os fãs no saguão do teatro.

8. CONCLUSÕES

Y la tarde enseña la cintura
Y el tiempo enseña que hay cosas que no se curan
Y las musas huyen si las asedias
Y otra canción que va a quedar a medias
(Jorge Drexler, *Las transeúntes*, 2010)

As trajetórias do uruguaio Jorge Drexler e do brasileiro Vitor Ramil iniciaram com produções *aderentes* a experiências sedimentadas na música latino-americana da época, anos 1980 e 1990, como a canção de autor e a bossa nova. Sempre recorrendo a processos híbridos na criação e performance de suas canções, foram ao longo da discografia acionando tanto mecanismos de reprodução quanto de inventividade, tensionando entre a equalização e a diversificação. Dentre suas aspirações, a que mais os mobiliza é a de encontrar uma marca singular. Essa busca acaba sendo uma marca primordial.

Mais do que estabelecer uma coleção de figuras, paisagens, costumes ou quaisquer tradições que representassem uma cultura a qual estes cancionistas pudessem chamar de própria, suas produções, depois de décadas, configuraram uma cultura em torno da canção latino-americana que se alimenta do tensionamento permanente com os diferentes contextos, acompanhando as transformações no tempo e no espaço. Transitando simultaneamente entre sonoridades convencionalizadas nos gêneros musicais e a singularidade manifesta em suas experiências, disputam hegemonias em seus países e regiões, no continente e nos fluxos da globalização.

Jorge Drexler, após a superexposição que o Oscar lhe proporcionou, teve muitas opções sobre o rumo que daria na carreira. Recebeu ofertas para ir a Miami, Los Angeles e Cidade do México. Então, colocou-se a pensar que canções escreveria a partir dali: “E lá vou eu, lanço *12 segundos de oscuridad*, que é um álbum totalmente introspectivo. Escrito em uma praia no Uruguai, falando sobre coisas que acontecem dentro de mim. E tenho orgulho disso, embora do ponto de vista do marketing tenha sido um erro absoluto” (apud LEZCANO, 2018)²³³. Drexler reconhece que poderia ter usufruído de seu sucesso momentâneo, mas acredita ser um obcecado pelas canções e quis aproveitar a “força midiática” para ir na direção que desejava, e não para onde “soprava o vento”.

Neste ponto, evidenciam-se diferenças e semelhanças entre Drexler e Ramil. Ambos não abrem mão da performance centrada na canção, seja por vias alternativas ou nas margens

233 “Y allá voy, lanzo Doce segundos de oscuridad, que es un disco totalmente introspectivo. Escrito en una playa de Uruguay, hablando de las cosas que me pasan por dentro. Y estoy orgulloso de eso, aunque desde el punto de vista del marketing haya sido un error absoluto” (DREXLER apud LEZCANO, 2018).

do *mainstream*. Enquanto o uruguaio produz sob contrato com a gravadora multinacional Warner Music e vive na Europa, o brasileiro atua como artista independente que possui o próprio selo – o qual tem endereço no interior do sul do país. Contudo, esses vínculos e recursos díspares não demovem a dedicação compartilhada por eles em criar canções autorais, inspiradas nas suas visões sobre a América Latina, que circulem o mundo. Nesse investimento, aproximam-se e colaboram para uma mesma *configuração cultural*.

Com a articulação completa do circuito da comunicação em torno de suas performances, tivemos condição de identificar os elementos dessa *configuração*. São eles a ambivalência e a **diversidade** nos *hibridismos*, a performance **intimista** na *produção*, a ênfase na **matriz** da canção na *materialidade*, o **temperamento** de ambiências e atmosferas na *escuta* e a **autoria** na *regulação*.

Levando em conta a forma e a *materialidade*, em um contexto complexo de artefatos tecnológicos, entendemos que esta canção segue baseada em uma **matriz** condizente com a criação nucleada em letra e melodia, bem como a performance centrada na voz. Os arranjos primam pela entoação vocal com acompanhamento (na maior parte das vezes, o instrumento tocado pelo próprio compositor). Nesse sentido, **matriz** significa a base para a *produção*, sedimentada ainda na cultura oral, trovadoresca, mas configurada na atualidade, mediada por tecnologias de emissão, gravação e difusão. Para compreender como esta **matriz** pauta as produções nesse contexto atual, elaboramos quatro categorias de performance para análise: *intimista, espetacular, sonora e audiovisual*.

Analisando shows e álbuns de Drexler e Ramil, pudemos averiguar a saliência de uma produção de presença **intimista**. “O núcleo entoativo da voz engata a canção na enunciação produzindo efeito de tempo presente: alguém cantando é sempre alguém dizendo, e dizer é sempre aqui e agora” (TATIT, 2002, p. 20). A voz em primeiro plano comunica ao ouvinte com clareza o que diz a letra e requer sua atenção. A resposta requerida não interpela, *a priori*, ao balanço do corpo ou à dança. Também não provoca indiferença, ou apenas um bem-estar pela sensação de inserção em uma ambiência (GUMBRECHT, 2014), como um “som ambiente”. A canção requer concentração e a sintonia entre os atores em jogo ocorre primordialmente pela voz. Nos shows, conforme constatamos, todos os outros elementos são coadjuvantes. O cenário é mínimo, a iluminação pontual, a postura dos artistas no palco tende a ser sentada e a equalização do som prima pela clareza da emissão vocal. A roupa casual, nada *espetacular*, com que Jorge Drexler e Vitor Ramil se vestem e se apresentam é uma materialização capaz de articular certas identificações específicas, de proximidade, com certo

público. Difere da performance em que o artista roga reverência e admiração, usando figurinos extravagantes, que transcendem o cotidiano²³⁴.

Essa performance de proximidade, **intimista**, se dá em um momento da globalização no qual se reelabora o que é considerado “próprio” e se redefine o senso de pertencimento. Os cancionistas, nesse sentido, participam dos processos culturais enquanto artistas e intelectuais²³⁵, conjugando reflexão sobre o mundo e entretenimento. Desta forma, interveem de forma equilibrada em um contexto latino-americano marcado pela desigualdade: [...] as formas argumentativas e críticas de participação dão lugar à fruição de espetáculos nos meios eletrônicos, em que a narração ou simples acumulação de anedotas prevalece sobre a reflexão em torno dos problemas” (CANCLINI, 2010, p. 40). Por sua vez, cancionistas como Drexler e Ramil assumem uma função marcadamente intelectual nos discos e nos shows, além de escreverem textos ou comentarem em entrevistas sobre temas culturais contemporâneos. Chamam para si a decisão de dizer quais são os problemas e pontos de vista em relação aos processos globais. Tanto a voz do cancionista quanto a do ouvinte, em um sentido político, incorporam a capacidade de fazer escolhas alternativas, não oferecidas pelos grandes centros de produção, representados pelas gravadoras multinacionais, as quais tendem a ofertar um pequeno número de produtos para uma grande massa heterogênea. Mesmo com essa diferença, a *escuta* dessas canções não pode ser dissociada de práticas hegemônicas, pois inserem-se também na distribuição e circulação globais, e ocorrem via performances nas formas disponíveis pela tecnologia existente hoje: *sonora, espetacular e audiovisual*.

No entanto, a *produção* personalizada dos cancionistas contemporâneos não indica um retorno aos nacionalismos, como marca de diferenciação, mas uma localização material e subjetiva no indivíduo, como se fosse mais acessível diretamente, porque tensiona com as mediações regulatórias. Mesmo que estes circulem o mundo, há uma criação de ambiência ligada à veracidade (autenticidade) que interpela à proximidade, reduzindo distâncias. O foco

234 Em relação à nossa metodologia, concluímos que o trabalho em campo permitiu uma aproximação importante com estas performances. Assistir, relatar e analisar shows foi uma ferramenta de investigação que possibilitou observações singulares em relação à *materialidade* e à interação com o público, *escuta*. Já com as análises das performances *sonoras*, tivemos a vantagem de escutar diversas vezes o mesmo fonograma para complementar as instâncias do circuito da cultura com questões de sonoridade aprofundadas.

235 Entendendo que a hegemonia está sempre em disputa, no pensamento gramsciano, o principal ator na realização da hegemonia é o intelectual: “devemos conceber os produtores, distribuidores e intérpretes da cultura popular dos meios de comunicação como intelectuais engajados – mesmo que de forma conflituosa – no estabelecimento da hegemonia predominante” (STRINATI, 1999, p. 168). Aqui, o termo intelectual não se restringe ao sentido elitista (acadêmicos, artistas e escritores renomados), mas em um sentido mais amplo que se refere a profissionais incumbidos na produção e disseminação de ideias e conhecimento em geral. Afinal, de acordo com Gramsci todas as pessoas são intelectuais, mas nem todas tem esta função na sociedade, de atuar na disputa pela hegemonia em condições institucionais propícias.

na individualidade, na subjetividade reflexiva, não necessariamente atrela-se à territorialidade, mas à experiência própria. Mesmo que sugira semelhanças e identificações mútuas, com referências locais, o que move a *produção* não é o pertencer a um lugar, mas ser alguém diferente no mundo.

A **autoria** está no cerne da performance desta canção. As gravações e shows giram em torno da voz do próprio compositor. O elemento autoral manifesta-se também pela configuração da canção enquanto “texto significante”. Conforme o paradigma trovadoresco, os cancionistas dão notícia do acontecer humano, do mais transcendente ao mais cotidiano, agora por diferentes canais. Afinal: “O canto varia de acordo com as necessidades comunicativas e de expressão do mundo, e da área cultural em que é produzida” (BARZUNA, 1993, p. 50)²³⁶. A entoação límpida em primeiro plano procura falar diretamente ao ouvinte, como que convocando para uma confissão, um recado particular. Já observava Martín E. Graziano, nesse sentido, sobre a cena do Rio da Prata, de que “a intenção dos cancionistas é de comunicar” (2011, p. 23)²³⁷.

Esse comunicar o que é “próprio” também se expressa na *produção* individualizada, do compositor que canta os versos que escreveu e musicou – o que, conforme observamos na pesquisa, acarreta um ideal de independência e autonomia criativa. No entanto, nos processos de *hibridismo* examinados em suas performances, notamos ambivalência, entre a repetição de gêneros estabelecidos, tendências e sedimentos que são referência para o ouvinte, e a configuração de um **temperamento** próprio.

Assim, a canção latino-americana contemporânea fala por meio de uma hegemonia sedimentada na *materialidade* da canção das mídias, na performance *espetacular* e *sonora*, mas sempre trazendo o espectro da performance *intimista* na produção de presença, na forma como demanda a *escuta*. Exemplo do acionamento dos sedimentos está na influência e na ressonância do *caráter* da voz de Caetano Veloso. Outro aspecto hegemônico ocorre na repetição de canções como estratégia de vínculo com o público. A corriqueira prática de tocar e relançar as mais pedidas. Ao mesmo tempo, estão sempre propondo novas misturas que esmaecem as correspondências originais, provocando estranhamento, o que para o interlocutor pode ser outra variedade de estímulo à comunicação, já que seria isso o que se esperaria de cancionistas alternativos.

236 “El canto varia de acuerdo con las necesidades comunicativas y de expresión de mundo, y del área cultural en que se produce” (BARZUNA, 1993, p. 50).

237 “el anhelo de los cancionistas es de comunicación” (GRAZIANO, 2011, p. 23).

Entre as premissas iniciais estava a de que, por meio da *materialidade*, da produção de presença, no âmbito da *escuta*, a canção matricial interpela uma comunicação mais direta, de indivíduo para indivíduo, conforme a categoria de performance *intimista*. Isto se comparada a outras configurações e gêneros musicais, que podem se caracterizar idealmente pela comunicação indivíduo para grupo, ou grupo para grupo, ou grupo para indivíduo. Confirmada essa característica na pesquisa, a canção latino-americana contemporânea cumpre uma função e supre uma lacuna de autonomia e afirmação de uma visão intelectualizada e sensível perante os processos de transformação globais atuais. A canção é o falar por si mesmo, sensibilizando e mobilizando subjetividades que se identificam em torno de uma ideia própria de se movimentar no mundo, desapegada de convenções institucionais, fronteiras e conservadorismos, mas consequente de uma história de desigualdade e afirmação de **diversidades**.

Há um **temperamento** na criação e na performance da canção de Jorge Drexler e Vitor Ramil. Se na instância da regulação, os *hibridismos* implicam tensões, os cancionistas transformam o tensionamento em “temperamento”. Esse termo alude tanto ao sentido de personalidade, quanto ao de temperar ou de pôr tempero. Condiz também com a divagação estética dos Drexler, do Templadismo, que toma o clima temperado como eixo para compreender uma produção musical que tem uma ligação local com a geografia e com um temperamento intermediário, nem frio nem quente. No entanto, percebemos em nossas análises que a saliência de representações locais reside mais na experiência vivida nas cidades onde os cancionistas nasceram, enquanto inspiração poética. Montevidéu e Satolep sobressaem-se sobre regiões, países ou continentes, enquanto figuração do que é próprio, particular.

Na entrevista que realizamos em Pelotas, Vitor Ramil afirmou que “nós do sul ainda estamos no estágio de construir o nosso entorno e fixar ele no imaginário nacional e até mesmo no nosso” (informação verbal). Sua frase é condizente com uma ideia de esfera pública auditiva (GAUTIER, 2017), na qual a prática e o conhecimento produzido, por meio de epistemologias de purificação e de mestiçagem, tem constituído na América Latina uma modernidade sonora. Porém, para além desta ideia, identificamos nas performances de Vitor Ramil a *configuração cultural* de um tipo de produção híbrida que se vale, com igual peso, de elementos cosmopolitas e periféricos. Tanto *A estética do frio* quanto os *Campos Neutrais* funcionam como mote e metáfora de seu trânsito entre *sedimentações* culturais, mas não buscam a invenção de uma nova tradição.

Com isso, a canção contemporânea também não se restringe a práticas nacionalistas ou de folclore. A razão de produção não está na nostalgia ou fixação de *sedimentos*. Nem no desejo imperativo de romper com o passado, mas na constante releitura do tempo presente. Porque a persistente criação de canções ao longo das trajetórias faz o artista permanecer vivo no tempo. Mesmo que os próprios sucessos de outras épocas sigam contemplados nas performances, o motor da *produção* está no **contemporâneo**, no falar sobre seu tempo. Os dois cancionistas aqui estudados tem uma produção que é tributária da experiência histórica da música popular no continente, mas que acima de tudo é expressão intempestiva, “do seu tempo, mas fora do seu tempo” (AGAMBEN, 2009). Com isso, não queremos empreender uma valoração condizente à de belas artes, que seriam qualificadas como “atemporais”, em contraposição com artes menos prestigiadas, valoradas como momentâneas, fugazes (FRITH, 1998, p. 116). Entendemos que este tipo de *produção* de canção é contemporânea, no sentido consoante à ideia de “amplo presente” de Gumbrecht: “Entre os passados que nos engolem e o futuro ameaçador, o presente transformou-se numa dimensão de simultaneidades que se expandem” (2015, p. 16). Neste presente que se expande, duas dinâmicas atuam como vetores antagônicos e simultâneos, e formam um campo de tensão: o da concretude, corporalidade e presença, e o da abstração do espaço e desencantamento. Neste sentido, para Giorgio Agamben (2009, p. 59), a contemporaneidade “é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias”. Desta forma, a canção latino-americana contemporânea é uma configuração *aderente* aos fluxos hegemônicos e *generativa* de soluções inventivas próprias dos atores que se colocam nesta contemporaneidade.

As implicações dessa ambivalência nos gêneros musicais, assim como nas disputas de juízos de valor sobre os mesmos, levam-nos a afirmar que a configuração de uma canção latino-americana autoral contemporânea poderá vir a sedimentar um gênero transnacional²³⁸. Em vez de se ocuparem de repetir tradições ou de reproduzir tendências consolidadas globalmente, os cancionistas “descobriram que, se quisessem viver seu próprio tempo, teriam que encontrar sua própria canção” (GRAZIANO, 2011, p. 13)²³⁹. Assim, não procuram romper com a tradição e deixá-la no passado, mas recolocar as *sedimentações* deste passado. A criação musical que segue o vetor pretensamente inovador tampouco é igual a um processo

238 O transnacional é o cenário constituído pela fluidez das comunicações e pelos intercâmbios, onde as distinções entre as distâncias físicas, culturais e identitárias se processam cotidianamente (GRIMSON, 2011, p. 144).

239 “Descubrieron que, si querían vivir su propio tiempo, tenían que encontrar su propia canción” (GRAZIANO, 2011, p. 13).

criativo radical de experimentalismo, no qual há um primado da forma sobre a função, da forma de dizer sobre o que se diz. Nas canções latino-americanas percebemos a valorização do que se diz, ao mesmo tempo em que investem na adequação ao ambiente, ao contexto e à cultura da mídia, por mais que as performances dos cancionistas não seja comparáveis a megashows de música pop.

Suas vozes partem da América Latina. Sua escuta dos processos globalizantes acontece a partir do nosso contexto e da nossa experiência. Por isso, para o estudo da canção no circuito da comunicação, foi fundamental salientarmos o *hibridismo*, a mistura e o encontro, em relação aos gêneros musicais, os quais pressupõem a norma, a classificação. Dessa maneira, percebemos que se configura em nosso tempo uma música na qual a norma é a mistura incessante (o hibridismo ocorreu, está ocorrendo e ocorrerá).

Isto posto, não poderíamos simplesmente ter tomado emprestados conceitos do norte para adaptarmos ao contexto sulino. Teríamos que buscar um termo gestado em nossa experiência continental, e enfrentar todas as contradições, críticas e rechaços que o acompanham. Com ele poderíamos fazer valer um princípio de afirmação do sujeito, “que de fato questiona a localização tradicional do emissor e da produção de representações estético-ideológicas do universo e, em particular da América” (ACHUGAR, 2006, p. 289). A noção de *hibridismo* é esse termo que nos proporciona um escutar invertido²⁴⁰ da *produção* cultural contemporânea, que ajuda a compreender canções, vozes, performances: deslocadas, diversas, ambivalentes, *aderentes* e *generativas*.

Mostramos na análise das produções de Jorge Drexler e Vitor Ramil que os *hibridismos* são múltiplos, quando vistos sob diversos âmbitos do circuito da comunicação, e ambivalentes, quando considerados tanto os processos de equalização, quanto os de diversificação.

240 A noção de olhar invertido sobre o continente, que nos inspira, foi posta pelo artista uruguaio Joaquín Torres García, que publicou em 1943 o mapa da América Invertida: “[...] porque en realidad nuestro norte es el Sur. No debe de haber norte, para nosotros, sino por oposicion a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posicion” (TORRES GARCÍA apud SALES, 2016).

E tudo isso
Foi no mês que vem
Foi quando eu chegar
Foi na hora em que eu te vi
E mais que tudo
Foi no mês que vem
Foi quando eu chegar
Na hora em que eu te quis
(Vitor Ramil, *Foi no mês que vem*, 1995).

REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin (org.). **Margens da cultura**: mestiçagem, hibridismo & outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca**: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **A indústria cultural**: o Iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor W. Indústria cultural e sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ADORNO, Theodor W. **Sociologia**. São Paulo: Ed. Ática, 1994.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini. O conceito de transculturação na obra de Ángel Rama. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (org.). **Margens da cultura**: mestiçagem, hibridismo & outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 87-98.
- AMARAL, Adriana; SOARES, Thiago; POLIVANOV, Beatriz. Disputas sobre performance nos estudos de Comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas. **Intercom**: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, São Paulo, v. 41, n. 1, jan. 2018. p. 63-79.
- ANDERSON, Tim. For the Record: Interdisciplinarity, Cultural Studies, and the Search for Method in Popular Music Studies. In: WHITE, Mimi; SCHWOCH, James. **Questions of method in Cultural Studies**. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. p. 285-307
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972 [1928].
- ANDRADE, Mário de. O trovador. In: ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. Belo Horizonte; Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987.
- ANTEQUERA, José. Oralidad y difusión poética en la Nueva Canción Latinoamericana. **Voz y Escritura**: Revista de estudios literarios, nº 16, jan./dez. 2008. p. 91-111.
- ARAÚJO, Valterlei Borges de. **Em uma esquina do sul**: fragmentações e construções identitárias na música platina a partir da análise da obra de Vitor Ramil. Tese (Doutorado em Estudos da Literatura). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2016.
- ASSIS GARCIA, Luiz Henrique. “Só ponho bebop no meu samba...”: trocas culturais e formação de compositores na formulação da MPB nas décadas de 1960-70. **El Oído Pensante**, v. 5, 2017. p. 1-25
- AYESTARAN, Lauro. **El folklore musical uruguayo**. Montevideo: Arca Editorial, 1976.
- AZEVEDO, Felipe. **Tamburilando canções**: violão com voz. Porto Alegre: Asterisco, 2012.

- BANGEL, Tasso. **O estilo gaúcho na música brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1989.
- BARKER, Chris. **Televisión, globalización e identidades culturales**. Barcelona: Paidós, 2003.
- BARTHES, Roland. **O grão da voz: entrevistas, 1961-1980**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. The Grain of the Voice. In: BARTHES, Roland. **Image, Music, Text**. Nova Iorque: Hill and Wang, 1977. p. 180-187.
- BARZUNA, Guillermo. Juglares y trovadores en la canción latinoamericana. **Revista Herencia**, San José, Universidad de Costa Rica, v. 5, n. 1, 1993.
- BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles L. Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social. **Ilha: Revista de Antropologia**, v. 8, n. 1, 2. Florianópolis: UFSC, 2006.
- BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- BERND, Zilá. O elogio da crioulidade: o conceito de hibridação a partir dos autores francófonos do Caribe. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (org.). **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 99-112.
- BEZERRA, A; ALONSO, G; REICHEL, H. R. Sertanejo, Mangubeat e Tchê Music: da pertinência (ou não) do conceito de cena musical para gêneros periféricos. In: SÁ, Simone Pereira de; POLIVANOV, Beatriz; EVANGELISTA, Simone (org.). **Música, som e cultura digital: perspectivas comunicacionais brasileiras**. Rio de Janeiro: E-papers, 2016, p. 17-32.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia. **A vanguarda antropofágica**. São Paulo: Ática, 1985.
- BORBA, Mauro. **Prezados ouvintes**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.
- BORDOLLI, Marita Fornaro. Teoría y terminología en la historia de la música popular uruguaya: los primeros cincuenta años. In: VALENTE, Heloísa Araújo Duarte; HERNÁNDEZ, Oscar; SANTAMARÍA-DELGADO, Carolina; VARGAS, Herom. **Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina**. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL. Montevideo: IASPM-AL; EUM, 2011.
- BORDOLLI, Marita Fornaro. Voz, música, performance: el caso de Eduardo Darnauchans en la música popular uruguaya. **Jornada de la Música y la Musicología**. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación, n. 9, out. 2012. Buenos Aires: UCA. Disponível em: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/voz-musica-performance-caso-darnauchans.pdf> Acesso em: 17 nov. 2018.

BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David. Introduction. BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David (org.). **Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music**. Los Angeles: University of California Press, 2000.

BOSCO, Francisco. **A vítima tem sempre razão?** lutas identitárias e o novo espaço público brasileiro. São Paulo: Todavia, 2017.

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

CABRERA, Fernando. Jorge Drexler: Lo bueno y lo malo del 2018. **Búsqueda**. 26 dez. 2018. disponível em: <https://www.búsqueda.com.uy/nota/jorge-drexler> Acesso em: 4 jan. 2019.

CAMPOS, Augusto de. O passo à frente de Caetano Velosos e Gilberto Gil. In: CAMPOS, Augusto de (org.). **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 141-149

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

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

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

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

CANEVACCI, Massimo. **Sincréтика: explorações etnográficas sobre artes contemporâneas**. São Paulo: Studio Nobel, 2013.

CARDOSO FILHO, Jorge L. C. Disputas de valor na música popular massiva: política, estética e cultura. **Revista Perspectiva Histórica**, n. 6, jul./dez. 2015. p.67-83.

CARNEIRO, Luiza. Com espírito coletivo, Auditório Araujo Vianna reabre em Porto Alegre. **G1: Globo**. Porto Alegre, 20 set. 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2012/09/com-espírito-coletivo-auditorio-araujo-vianna-reabre-em-porto-alegre.html> Acesso em: 19 jan. 2019.

CARNEIRO, Raquel. Fã do Brasil, Jorge Drexler retorna com show dançante. **Veja**, 26 mar. 2015. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/fa-do-brasil-jorge-drexler-retorna-com-show-dancante/> Acesso em: 30 nov. 2018.

CARVALHO, José Jorge de. Transformações da sensibilidade musical contemporânea. **Revista Horizontes Antropológicos**. Ano 1, n.1 (1995). Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, 1999.

CASAS, Alba; RODRÍGUEZ, Andrés. Jorge Drexler: “Beatles são infalíveis com crianças pela monumental capacidade melódica”. **El País**. Madrid, 4 jun. 2016. Disponível em:

https://brasil.elpais.com/brasil/2016/06/02/cultura/1464896376_744268.html Acesso em 26 dez. 2018.

CEVASCO, Maria Elisa. Hibridismo Cultural e Globalização. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, jan./jun. 2006. p. 131-138.

CHAVES, Celso Loureiro. Canções, na verdade. In: RAMIL, Vitor. **Vitor Ramil: Songbook**. Caxias do Sul: Belas Letras, 2013. p. 267-311.

CLAUDIO, Ivan. Um smoking e um violão. **IstoÉ**, 16 fev. 2005. Disponível em: https://istoe.com.br/2130_UM+SMOKING+E+UM+VIOLAO/ Acesso em: 30 nov. 2018.

COOK, Nicholas. Music as performance. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard. **The cultural study of music: a critical introduction**. Nova Iorque: Routledge, 2012. p. 184-194.

CÔRTEZ, J. C. Paixão. **Folclore gaúcho: festas, bailes, música e religiosidade rural**. Porto Alegre: Corag, 2006.

CUNHA FILHO, Paulo C. Prefácio: A utopia provinciana. In: PRYSTHON, Angela. **Cosmopolitismos periféricos: ensaios sobre modernidade, pós-modernidade e estudos culturais na América Latina**. Recife: Editora Bagaço, 2002. p. 9-14.

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

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELALANDE, François. De uma tecnologia a outra: cinco aspectos de uma mutação da música e suas consequências estéticas, sociais e pedagógicas. In: VALENTE, Heloísa de A. Duarte (org.). **Música e mídia: novas abordagens sobre a canção**. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007. p. 51-60.

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

D. DREXLER, Daniel. Anexo: Templadismo. In: DREXLER, Daniel. **Tres tiempos**. Montevidéo: MS2 Discos, 2015.

DREXLER, Jorge. Letter 1: Jorge Drexler. In: RADAKOVICH, Rosario. Where are the frontiers? Latin american alternative productions and the Jorge Drexler's Oscar Award. **III Crossroad in Cultural Studies Congress: Global Imaginaries II**. Doshisha University, Japão, 2005. Disponível em: https://www.academia.edu/17065560/Where_are_the_frontiers_Latin_American_alternative_productions_and_The_Jorge_Drexler_s_Oscar_Award Acesso em: 13 dez. 2018.

DU GAY, Paul; HALL, Stuart; JANES, Linda; MADSEN, Anders Koed; MACKAY, Hugh; NEGUS, Keith. **Doing Cultural Studies: the story of the Sony Walkman**. Londres: Sage Publications, 2013.

EL OBSERVADOR. **Drexler, el rey de los Grammy latino: tres premios de cuatro.** Montevidéo, 15 nov. 2018. Disponível em: <https://www.elobservador.com.uy/nota/jorge-drexler-gano-el-grammy-latino-a-mejor-album-de-cantautor-2018111521836> Acesso em: 26 dez. 2018.

ELLIOTT, Richard. **The late voice: time, age and experience in popular music.** Londres: Bloomsbury, 2017.

ERBITI, Juan Tomás. **Clarín.** Jorge Drexler: El milagro de la canción. Buenos Aires, 6 out. 2017. Disponível em: https://www.clarin.com/espectaculos/musica/jorge-drexler-abundancia-incontrolada-forma-pobreza_0_SyyhUIEn-.html Acesso em: 4 nov. 2018.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Circuitos de cultura/circuitos de comunicação: um protocolo analítico de integração da produção e recepção. **Revista Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, 4 (11), 2007. p. 115-135.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Os estudos culturais e sua vertente latino-americana. In: JACKS, Nilda et al. **Tendências na Comunicação.** Porto Alegre: L&PM, 2001.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina; GUTFREIND, Cristiane Freitas. Identidade gaúcha e cinematografia regional na mídia impressa local. **Revista Logos: cinema imagens e imaginário**, n. 24, ano 13, 2006.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina; MORAES, Ana Luiza Coiro; LISBÔA FILHO, Flavi Ferreira. Uma proposta de análise das recolonizações de modos de ser no contexto da televisão brasileira contemporânea através do circuito da cultura. LISBÔA FILHO, Flavi Ferreira; BAPTISTA, Maria Manuel (org.). **Estudos culturais e interfaces: objetos, metodologias e desenhos de investigação.** Aveiro: Universidade de Aveiro; Santa Maria: UFSM, 2016.

ESPÓSITO, Sebastián. Jorge Drexler, el gran ganador de los Latin Grammy: “Celebremos la diversidad”. **La Nación.** Buenos Aires, 16 nov. 2018. disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/2192354-jorge-drexler-gran-ganador-latin-grammy-celebremos> Acesso em: 25 nov. 2018.

FARIA, Arthur. O vai-não-vai da canção porto-alegrense. In: FISCHER, Luís A; LEITE, Carlos A B. (org.) **O alcance da canção: estudos sobre música popular.** Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016. p. 302-313.

FARIA, Arthur. **Um século de música no RS.** Porto Alegre: CEEE, 2001.

FERREIRA, Clarissa F. **Campeirismo musical e os festivais de música nativista do sul do Brasil: a (pós)modernidade (re)construindo o “gaúcho de verdade”.** Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Música, 2014.

FISCHER, Luís Augusto. Como ensinar o que aprendi sem perceber: a canção popular brasileira como um curso universitário. In: FISCHER, Luís A; LEITE, Carlos A B. (org.). **O**

alcance da canção: estudos sobre música popular. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016. p. 10-29.

FISCHER, Luís Augusto. Nesta rua passa um universo. In: RAMIL, Vitor. **Vitor Ramil:** songbook. Caxias do Sul: Belas Letras, 2013. p. 7-14.

FISCHER, Luís Augusto. Uma parte da melhor conversa. RUBIRA, Luís. **Vitor Ramil:** nascer leva tempo. Porto Alegre: Publicato, 2015. p. 8-13.

FOURMENT, Belén. Jorge Drexler tras ganar los Latin Grammy: “Voy a ser un outsider toda la vida”. **EL País:** TV Show. 25 nov. 2018. Disponível em: <https://www.tvshow.com.uy/musica/jorge-drexler-ganar-latin-grammy-outsider-toda-vida.html> Acesso em: 25 jan. 2019.

FREIRE FILHO, João. Os estudos culturais e os deslocamentos do domínio estético. **ECO-Pós.** v. 12, n. 3, set./dez. 2009. p. 143-164.

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

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

FRITH, Simon. Musci and identity. In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul. **Questions of cultural identity.** Londres: Sage, 1996. p. 108-150.

FRITH, Simon. **Performing rites:** on the value of popular music. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

GARCIA, Walter. **Melancolias, mercadorias:** Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

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

GOLIN, Tau. **As fronteiras das águas do Brasil meridional.** Academia.edu. Disponível em: https://www.academia.edu/29729922/As_fronteras_das_%C3%A1guas_do_Brasil_meridional Acesso em: 12 dez. 2018.

GOMES; Itania Maria Mota. Articulações entre música e tecnocultura no Led Zeppelin. In: **Compós:** congresso da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 24, 2015, Brasília. Anais. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/compos-2015-8dfc2cf9-afd7-48a3-b942-4f8ded57cc74_2858.pdf Acesso em: 20 fev. 2018.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis em música popular. **Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”.** Ano XXIII, n. 23, Buenos Aires, 2009. p. 195-209.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa. **Revista Musical Chilena**. Año 54, n. 194, jul./dez. 2000. p. 26-40.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Pensar a música desde América Latina**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

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

GRAZIANO, Martín E. **Cancionistas del Río de la Plata: después del rock, una música popular para el siglo XXI**. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2011.

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

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura**. Rio de Janeiro: Contraponto/ PUC Rio, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente: O tempo e a cultura contemporânea**. São Paulo: Unesp, 2015.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Serenidade, presença e poesia**. Belo Horizonte: Relicário, 2016.

HAESER, Lucio. **Continental: a rádio rebelde de Roberto Marinho**. Florianópolis: Insular, 2008.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

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

HERNANDEZ, Deborah Pacini. **Oye como va! Hybridity and identity in Latino Popular Music**. Philadelphia: Temple University Press, 2010.

HERSCHMANN, Micael. **Indústria da música em transição**. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2010.

HESMONDHALGH, David; NEGUS, Keith. **Popular music studies**. Londres: Hodder Education, 2002.

HESMONDHALGH, David. **Por qué es importante la música**. Buenos Aires: Paidós, 2015.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz & Terra, 2012. p. 7-25.

JACKS, Nilda. **Mídia Nativa**: indústria cultural e cultura regional. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

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

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

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

JANOTTI JR, Jeder. Gêneros Musicais e Comunicação: proposição de um modelo de análise midiática da música popular massiva. In: **Em torno das mídias**: práticas e ambiências. DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias. Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 205-222.

JANOTTI JR, Jeder. Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia. **Comunicação, Mídia e Consumo**. São Paulo, v. 3, n. 7, jul. 2006. p. 31-47.

JANOTTI JR, Jeder. *War for Territory*: cenas musicais, experiência estética e uma canção heavy metal. **E-Compós**: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, v. 17, n. 2, mai./ago. 2014.

JENKINS, Henry; FORD, Sam; GREEN, Joshua. **Cultura da Conexão**: Criando Valor e Significado por meio da Mídia Propagável. São Paulo: Aleph, 2014.

JOHNSON, Richard; CHAMBERS, Deborah; RAGHURAM, Parvati; TINCKNELL, Estella. **The Practice of Cultural Studies**. Londres: Sage, 2004.

JORGE DREXLER. **Site oficial**. Disponível em: <https://www.jorgedrexler.com/> Acesso em: 14 dez. 2018.

JUÁREZ, Camila. Popular Music and the Avant-garde in Uruguay. In: VILA, Pablo (org.). **Militant song movement in Latin America**: Chile, Uruguay and Argentina. Lanham: Lexington Books, 2014. p. 121-139.

KANITZ, Mônica. Vitor Ramil. In: MANN, Henrique. **Som do Sul**: a história da música do Rio Grande do Sul no século XX. Porto Alegre: Tchê, 2002. p. 145-146.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia** - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. São Paulo: Edusc, 2001.

KELLNER, Douglas. **Media spectacle**. Londres: Routledge, 2003.

LA REPÚBLICA. **7 definiciones con el sello de identidad de Jorge Drexler**. Montevideú, 19 ago. 2018. Acesso em: <https://www.republica.com.uy/7-definiciones-con-el-sello-de-identidad-de-jorge-drexler-id671762/> Acesso em: 28 dez. 2018.

LATIN GRAMMY. Indicados 19ª Entrega Anual do Latin Grammy. **Site Oficial**. Disponível em: <https://www.latingrammy.com/pt/nominees> Acesso em: 14 dez. 2018.

LEITE, Guto. Catulo, Donga, Sinhô e Noel: a formação da canção popular urbana brasileira a partir do Rio de Janeiro. In: FISCHER, Luís A; LEITE, Carlos A B. (org.). **O alcance da canção: estudos sobre música popular**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016. p. 60-76.

LEZCANO, Arturo. Jorge Drexler: “Uno no escribe sobre lo que quiere, sino sobre lo que puede”. **Jot Down**. Sevilla, n. 28. set. 2018. disponível em: <https://www.jotdown.es/2018/09/jorge-drexler-uno-no-escribe-sobre-lo-que-quiere-sino-sobre-lo-que-puede/> Acesso em: 30 nov. 2018.

LLORCA, Jesús Peris. El rock independiente español y las prácticas poéticas contemporáneas: estrategias autoriales en la cultura de masas. **Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura**, University of Northern Colorado, v. 32, n. 1, Outono, 2016. p. 141-158.

LÓPEZ, Adolfo. Jorge Drexler, de médico a uno de los máximos cantautores latinos. **El sol de México**, 4 jan. 2019. Disponível em: <https://www.elsoldemexico.com.mx/gossip/celebridades/jorge-drexler-cantautores-musica-latino-2875525.html> Acesso em: 15 jan. 2019.

LÓPEZ-CANO, Rubén. Juicios de valor y trabajo estético em el estudio de las músicas populares urbanas de América Latina. In: SANZ, Juan Farnsico; LÓPEZ CANO, Rubén (org.). **Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina**. Caracas: Fundación Cearg, 2011. p. 217-252.

LÓPEZ-CANO, Rubén. **Música dispersa: apropiación, influencias, robôs y remix em la era de la escucha digital**. Barcelona: Musikeon Books, 2018.

MACIEL DE CARVALHO, João Carlos. **Metacanção: figuras de tradição na música popular brasileira**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2002.

MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova. **Novos Estudos**, São Paulo, nº 34, nov. 1992. p. 63-70.

MARSOLA, Mônica; BAÊ, Tutti. **Canto – uma expressão: princípios básicos de técnica vocal**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.

MARTINS, Carlos Alberto. Música popular como comunicación alternativa: Uruguay 1973-1982. **Revista Diálogos de la Comunicación**, n. 27. Bogotá: FELAFACS, jul. 1990.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ Editora, 2015.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. São Paulo: Loyola, 2004.

MEDAGLIA, Júlio. **Música impopular**. São Paulo: Global, 2003.

MENDES, Gilberto. De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda. In: CAMPOS, Augusto de (org.). **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 133-140.

MENEZES DE SOUZA, Lynn Mario T. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (org.). **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 113-133.

MORAES, Ana Luiza Coiro. A análise cultural: um método de procedimentos em pesquisas. **Questões Transversais: Revista de Epistemologias da Comunicação**. v. 4, n. 7, jan./jun. 2016. p. 28-36.

NAVES, Santuza Cambraia. **A canção brasileira: leituras do Brasil através da música**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

OCHOA, Ana Maria. **Músicas locais en tiempos de globalización**. Buenos Aires: Norma, 2003.

OLIVEN, Ruben George. **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-Nação**. Petrópolis: Vozes, 2006.

OLIVEN, Ruben George. O renascimento do gauchismo. In: FISCHER, Luís Augusto; GONZAGA, Sergius (org.). **Nós, os gaúchos**. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

OLIVERA, Rubén. Introducción a la música popular uruguaya 1973-2013. In: OLIVERA, Rubén; AHARONIÁN, Coriún. **Música**, v. 5, Nuestro Tiempo. Montevideo: Comisión del Bicentenario, 2013. p. 5-50.

ORTEGA, David. Trovadores debaten sobre música moderna. **El Universal**. Ciudad de México, 16 dez. 2018. Disponível em: <https://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/trovadores-debaten-sobre-musica-moderna> Acesso em: 28 dez. 2018.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

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

PANITZ, Lucas Manassi. **Por uma geografia da música: o espaço geográfico da música popular platina**. Dissertação (Mestrado em Geografia). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2010.

PANITZ, Lucas Manassi. **Redes musicais e [re]composições territoriais no Prata: por uma Geografia da Música em contextos multi-localizados**. Tese (Doutorado em Geografia).

Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2017.

PEREIRA, Simone Luci. Matrizes e mediações das canções românticas na América Latina. In: PEREIRA, Simone Luci; ULHÔA, Martha Tupinambá de Ulhôa (orgs.). **Canção romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina** / Organização – Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2016.

PRYSTHON, Angela. **Cosmopolitismos periféricos: ensaios sobre modernidade, pós-modernidade e estudos culturais na América Latina**. Recife: Editora Bagaço, 2002.

QUIRING, Débora. Otro Brasil. **La Diaria**. Montevideú, 14 jul. 2017. Disponível em: <https://ladiaria.com.uy/articulo/2017/7/otro-brasil/> Acesso em: 26 dez. 2018.

RADAKOVICH, Rosario. Where are the frontiers? Latin american alternative productions and the Jorge Drexler's Oscar Award. **III Crossroad in Cultural Studies Congress: Global Imaginaries II**. Doshisha University, Japão, 2005. Disponível em: https://www.academia.edu/17065560/Where_are_the_frontiers_Latin_American_alternative_productions_and_The_Jorge_Drexler_s_Oscar_Award Acesso em: 13 dez. 2018.

RADIÓNICA. “Yo soy cancionista”: Jorge Drexler en Días de Radio. **Radiónica**. 7 mar. 2014, Disponível em: <https://www.radionica.rocks/entrevistas/yo-soy-cancionista-jorge-drexler-en-dias-de-radio> Acesso em: 13 dez. 2018.

RAMIL, Vitor. **A estética do frio: Conferência de Genebra**. Porto Alegre: Satolep, 2004.

RECASENS, Albert; ESPINOSA, Christian Spencer (org.). **A Tres Bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano**. Madrid: SEACEX; AKAL Ediciones, 2010. p. 15-24.

RIBAS, João Vicente. Nelson Coelho de Castro e a tensão comunicativa da canção brasileira. **Revista Fronteiras: estudos midiáticos**, n. 20, v. 2. São Leopoldo: Unisinos, mai./ago. 2018. p. 147-156.

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

RINCÓN, Omar. Mutações bastardas da comunicação. **Revista Matrizes**. v. 12, n. 1. São Paulo: USP, jan./abr. 2018. p. 65-78.

RIOS FILHO, Paulo. A hibridação cultural como horizonte metodológico na criação de música contemporânea. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**. Pelotas, n. 3, 2010. p. 27-57.

ROLLING STONE. **The Beatles: as melhores 100 canções**. São Paulo: Spring, 2011.

RUBIRA, Luís. **Vitor Ramil: nascer leva tempo**. Porto Alegre: Publicato, 2015.

SALES, Carla Monteiro. Cartografia, arte e visões de mundo na reprodução do “mapa invertido da América do Sul”. **Espaço e Cultura**, UERJ, n. 39, jan./jun. 2016. p. 157-174.

SALLES, Paulo de Tarso. As identidades “Gilberto” e a identidade nacional. In: VALENTE, H A D; SANTHIAGO, R (Org.). **O Brasil dos Gilbertos**: notas sobre o pensamento (musical) brasileiro. São Paulo: Letra e Voz, 2011. p. 43-60.

SANCHES, Pedro Alexandre. Vitor Ramil filia “estética do frio” ao Brasil. **Folha de São Paulo**: Ilustrada. São Paulo, 16 out. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1610200010.htm> Acesso em: 6 dez. 2018.

SANDOVAL, Roberto A. Partida. **Zeta Tijuana**. Domina Jorge Drexler al Latin Grammy con música de cantautor. Tijuana, 26 nov. 2018. Disponível em: <http://zetatijuana.com/2018/11/domina-jorge-drexler-al-latin-grammy-con-musica-de-cantautor/> Acesso em: 11 dez. 2018.

SANTI, Álvaro. Califórnia da Canção: poesia e a invenção do nativismo. In: FISCHER, Luís A; LEITE, Carlos A B. (Org.) **O alcance da canção**: estudos sobre música popular. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016. p. 216-232.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: UNESP, 1991.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964 – 1969. In: SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar**: ensaios selecionados. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014 [1969]. p. 7-46.

SESC. Show de Vitor Ramil em Gravataí já tem nova data. **Site oficial do SESC/RS**, 11 set. 2018. Disponível em: <https://www.sesc-rs.com.br/noticias/show-de-vitor-ramil-em-gravatai-ja-tem-nova-data/> Acesso em: 13 dez. 2018.

SERRANO, Nacho. Jorge Drexler: “Bailar y pensar al mismo tiempo es posible”. **ABC Cultura**. Madri, 28 dez. 2018. Disponível em: https://www.abc.es/cultura/musica/abci-jorge-drexler-bailar-y-pensar-mismo-tiempo-posible-201812280056_noticia.html Acesso em: 28 jan. 2018.

SILVA, Juremir Machado da. **História regional da infâmia**: o destino dos negros farrapos e outras iniquidades brasileiras (ou como se produzem imaginários). Porto Alegre: L&PM, 2010.

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

SOARES, Thiago. O pixel da voz. **Revista Fronteiras**: Estudos Midiáticos. São Leopoldo, v. 16 n. 1, jan./abr. 2014. p-20-27.

SOSA, Marcos Miraballes. Alcances da música popular no Prata: a milonga solta no tempo. In: FISCHER, Luís A; LEITE, Carlos A B. (Org.) **O alcance da canção**: estudos sobre música popular. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016. p. 30-58.

SOUZA, Antônio Marcus Alves de. Silêncios e esquecimentos culturais do Mercosul. In: ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria (org.). **Música popular na América Latina: pontos de escuta**. Porto Alegre: Ufrgs, 2005. p. 71-93.

SOVIK, Liv. Caetano Veloso enquanto objeto de pesquisa. In: ROLLEMBERG, Vera (org.). **Seminários de Carnaval II**. Salvador: Edufba, 1999. p. 27-35.

SOVIK, Liv. Ponha seu capacete: uma viagem à tropicália pós-moderna. **Revista da Bahia** (FUNCEB), n. 26, mai. 1998, p. 60-67.

STRAW, Will. Music and material culture. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard. **The cultural study of music: a critical introduction**. Nova Iorque: Routledge, 2012. p. 227-236.

TABÁREZ, Nicolás. Jorge Drexler: su guitarra y él. **El Observador**. Montevideú, 15 jul. 2017. Disponível em: <https://www.elobservador.com.uy/nota/jorge-drexler-su-guitarra-y-el-2017715500> Acesso em: 20 nov. 2018.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Editora da USP, 2002.

THOMAS, Richard F. **Why Bob Dylan matters**. Nova Iorque: Dey Street Books, 2017.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed.34, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

TORRÓN, Andrés. **111 discos uruguaios**. Montevideú: Aguaclara, 2014.

TRAVASSOS, Elizabeth. Pontos de escuta da música popular no Brasil. In: ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria (org.). **Música popular na América Latina: pontos de escuta**. Porto Alegre: Ufrgs, 2005. p. 94-111.

TROTTA, Felipe. Critérios de qualidade na música popular: o caso do samba brasileiro. In: JANOTTI JR, Jelder Silveira; LIMA, Tatiana Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre (orgs.). **Dez anos a mil: Mídia e Música Popular Massiva em Tempos de Internet**. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011. p. 116-137.

TROTTA, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. **Revista Ícone**, Recife, v. 10, n. 2, 2008.

TROTTA, Felipe. Mussum, “Os Originais do Samba” e a sonoridade do pagode carioca. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 23, n. 2, mai., jun., jul. ago. 2016.

TROTTA, Felipe; MONTEIRO, Márcio. O novo mainstream da música regional: axé, brega, reggae e forró eletrônico no Nordeste. **E-Compós: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, Brasília, v. 11, n. 2, maio/ago. 2008.

TURINO, Thomas. **Music as social life: the politics of participation**. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

VALENTE, Heloísa de A. Duarte. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.

VALENTE, Heloísa de A. Duarte. Canção artística, canção popular, canção das mídias: movência e nomadismo. In: VALENTE, Heloísa de A. Duarte (org.). **Música e mídia: novas abordagens sobre a canção**. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007.

VALENTE, Heloísa de A. Duarte. Música é Informação: música e mídia a partir de alguns conceitos de Paul Zumthor. **Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular**. 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/1095698/M%C3%BAsica_%C3%A9_informa%C3%A7%C3%A3o_M%C3%BAsica_e_m%C3%ADdia_a_partir_de_alguns_conceitos_de_Paul_Zumthor Acesso em: 15 nov. 2018.

VALENTE, Heloísa de A. Duarte. Os grãos quase graúdos da voz: pontos e contracantos sobre a performance do canto. In: VALENTE, Heloísa de A. Duarte; COLI, Juliana (org.). **Entre gritos e sussurros: os sortilégios da voz cantada**. São Paulo: Letra e Voz, 2012. p. 21-34.

VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi**. Cotia SP: Ateliê Editorial, 2007a.

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

VAZ, Gil Nuno. O campo da canção: um modelo sistêmico para escanções semióticas. In: VALENTE, Heloísa de A. Duarte (org.). **Música e mídia: novas abordagens sobre a canção**. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007.

VEGA, Carlos. Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos. **Revista Musical Chilena**, v.51, n. 188. Santiago: Universidad de Chile, jul. 1997.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Cia das Letras, 2017.

VIANNA, Letícia C. R. Movimentos musicais e identidades sociais no contexto da cultura de massa no Brasil: uma reflexão caleidoscópica. In.: TRAVANCAS, Isabel; FARIAS, Patrícia. **Antropologia e comunicação**. Rio de Janeiro: Garamond, 2003. p. 71-100.

VICENTE, Eduardo; VENANZONI, Thiago Siqueira; SOARES, Rosana de Lima. Renato Ortiz: tecido da escrita, teia da memória. **Revista Matrizes**. São Paulo: USP, v.11, n. 3, set./dez. 2017. p. 91-112.

VILA, Pablo. Introduction. In: VILA, Pablo (org.). **Militant song movement in Latin America: Chile, Uruguay and Argentina**. Lanham: Lexington Books, 2014.

VILA, Pablo. Music, dance, affect, and emotions. In: VILA, Pablo (org.). **Music, dance, affect, and emotions in Latin America**. Londres: Lexington Books, 2017. p. 1-38.

VILA, Pablo. Práticas Musicais e Identificações Sociais. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 39, n. 38, p. 247-277, 23 dez. 2012.

VITOR RAMIL. Site oficial. Disponível em: <http://vitorramil.com.br/> Acesso em: 20 dez. 2018.

WILLIAMS, Raymond. **A cultura é de todos** (Culture is Ordinary). Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Departamento de Letras - USP, 1958.

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

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

XOEL LÓPEZ. **Site oficial**. Bio. Disponível em: <http://www.xoel.com/> Acesso em: 19 jan. 2019.

YOUNG, Robert J. C. **Desejo colonial**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

YÚDICE, George. Apontamentos sobre alguns dos novos negócios da música. In: HERSCHMANN, Micael (org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 19-46.

ZALDÍVAR, Saúl Domínguez. **La zamba: historia, autores y letras**. Buenos Aires: Imaginador, 1998.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

REFERÊNCIAS SONORAS E AUDIOVISUAIS

COELHO, Luciano. **A linha fria do horizonte**. [DVD]. Produção Christiane Spode. Curitiba, 2014. 98 min. Color. Son.

DREXLER, Jorge. **Salvavidas de hielo**. [CD]. Madrid: Warner Music, 2017.

DREXLER, Jorge. **Perfil do artista no Spotify**. Disponível em: https://open.spotify.com/artist/4ssUf5gLb1GBLxi1BhPrVt?si=sNUxr9ALTSuiJw49_AdCVw
Acesso em: 20 jan. 2019.

GOYA FILHO, René; DERLAM, Alexandre. **Mais uma canção**. [DVD]. Produção Estação Filmes. Porto Alegre, 2012. 96 min. Color. Son.

RAMIL, Vitor. **Campos Neutrais**. [CD]. Pelotas: Satolep Music, 2017.

RAMIL, VITOR. **Perfil do artista no Spotify**. Disponível em: https://open.spotify.com/artist/03ASFr0AdRJGB2QmwTU63h?si=iWHim0QSqe8_2CriPC6eQ
Acesso em: 20 jan. 2019.

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

TED. Jorge Drexler. Poesia, música e identidade. **TED: Technology, Entertainment, Design**, 2017. Disponível em: https://www.ted.com/talks/jorge_drexler_poetry_music_and_identity?language=pt-br#t-774517
Acesso em: 3 dez. 2018.

TRAGA SEU SHOW. Vitor Ramil retorna com “Campos neutrais” e financiamento coletivo. **YouTube**, 27 mar. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=19&v=2HoaD7fFbVw
Acesso em 13 dez. 2018.

YOUTUBE. **Carlos Santana Academy awards**. Publicado em 15 mar. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LC0ROEfEvfY>
Acessado em: 20 nov. 2018.

APÊNDICE A

Entrevista com Vitor Ramil

Antes de transcrever a entrevista na íntegra, um breve relato do pesquisador sobre a sua realização, atendendo a procedimentos éticos e metodológicos.

No dia 19 de abril de 2018, fui à casa do cancionista Vitor Ramil na cidade de Pelotas (RS), a 270 quilômetros de Porto Alegre (RS). Aproveitei que estaria participando do I Congresso Internacional de Pesquisa em Cultura e Sociedade: Fenômenos de pluralidades, circularidades e hibridismos culturais no amálgama social, entre 17, 18 e 19 de abril de 2018 na UFPel. Fiz contato prévio por e-mail, enviando mensagem para o endereço obtido com o colega Lucas Panitz, pesquisador da música platina no campo da Geografia, que já entrevistou Vitor Ramil mais de uma vez. O cancionista respondeu no mesmo dia e passamos a combinar os detalhes do encontro. Uma dificuldade colocada por ele foi o fato de estar reformando sua casa. Mas ao final combinamos de realizar a atividade lá mesmo.

Preparamos a pauta da entrevista com tópicos pertinentes à nossa investigação e baseados nas premissas éticas e de produtividade de E. Manzini (1990/1991). O autor enfatiza a necessidade de estabelecer um clima de segurança e confiança no início da entrevista, que “pode ser conseguido com sinceridade e franqueza por parte do entrevistador” (1990/1991, p. 151). Neste intuito, ao chegarmos na casa do entrevistado, explicamos a finalidade do trabalho mais uma vez de forma resumida, enquanto aceitamos o convite para olhar a reforma nos fundos da casa. Maiores esclarecimentos sobre a pesquisa foram feitos apenas ao final da entrevista, quando Ramil indagou qual era o objetivo da tese. Então relatamos que, basicamente, estamos buscando desenvolver um método de análise da canção contemporânea na área da comunicação, que contemple mais o contexto do que as análises formais do campo da música. Diante disso o entrevistado começou a comentar o assunto e o depoimento também foi gravado.

Na estratégia formulada em um roteiro, incluímos três blocos de perguntas que contemplavam as cinco instâncias do circuito da cultura. Começamos com perguntas sobre instrumentos musicais, visando obter informações sobre os usos e escolhas que o cancionista faz desses e ainda com o intuito de começar com uma conversa com um tom mais de “conversa músico”, que tentassem não impor logo de início uma separação entre o acadêmico e o musical, o que talvez ocorresse se fosse formulada uma questão mais reflexiva logo no começo. Neste bloco falamos sobre a viola (instrumento que Vitor Ramil começou a tocar no final do ano passado), tipos de violão, arranjos de metais para o novo disco e o acordeon

(ausente na sua discografia).

Assim, pudemos classificar o instrumento utilizado como entrevista semiestruturada. Sobre este recurso, Manzini afirma:

A confecção de um roteiro de entrevista tem sido bem recebida pelos pesquisadores. Iniciando-se com perguntas pouco embaraçosas e de fácil resposta que exija pouca elaboração mental e incluindo gradualmente questões mais difíceis de serem respondidas, que envolvam maior elaboração por parte do entrevistado, o roteiro pode ajudar na obtenção das respostas (1990/1991, p. 151).

O bloco seguinte abordou os tipos de performance, indagando sobre a preparação e as sensações de Vitor Ramil em cada caso. Por exemplo, perguntamos se ele gosta de tocar e cantar em ambientes domésticos, sem amplificação, para poucas pessoas. Também contemplamos os shows e as participações em programas de rádio e televisão, incluindo observações sobre a resposta do público em cada caso. A seguir, indagamos sobre as campanhas de financiamento coletivo (*crowdfunding*) que o cancionista tem realizado para a produção dos álbuns mais recentes. Com este bloco, contemplaram-se questões de produção e de audiência, e nas respostas do entrevistado começou a surgir comentários sobre regulação, principalmente sobre gênero musical.

No último bloco, as instâncias de regulação e hibridismo foram aprofundadas, com perguntas sobre as misturas na composição, os encontros com parceiros de outras partes do país e as versões para canções de Bob Dylan. No final, ainda pediu-se que Vitor Ramil avaliasse a repercussão do seu texto “manifesto” publicado nos anos 1990, *A estética do frio*.

Avaliamos que a aplicação da entrevista foi prolífica para realizar a análise do álbum *Campos Neutrais*, considerando que obtivemos declarações mais específicas sobre os processos de criação e performance, diferentes dos textos de apresentação do disco que Ramil publicou na internet e das poucas entrevistas que concedeu à imprensa na ocasião do lançamento.

A seguir as perguntas e respostas da conversa ocorrida em uma sala/escritório no cômodo da casa mais próximo à rua.

TRANSCRIÇÃO

E – entrevistador (João Vicente Ribas)

V – Vitor Ramil

E – Hoje é dia 19 de abril [de 2018], estou aqui com o Vitor [Ramil] [em sua casa na rua Dr. Amarante 577, Pelotas RS]. Uma história que eu gostaria que tu me contasse, pois me chamou muito atenção. Eu vi que tu tocaste viola no [show] *Casa Ramil* [dia 25 de março de 2018 no Teatro São Pedro em Porto Alegre]. Já tinha contato com esse instrumento? Foi algo muito novo? Como é que se deu isso?

V – Foi totalmente novo. Eu já tinha burilado na viola do meu sobrinho, o Thiago, há muitos verões atrás lá no Laranjal [casa na praia], onde ele levou. Mas assim, não sabia nada das afinações, não conhecia nada. Quando a gente se reuniu para o show *Casa Ramil*, a minha irmã, a Branca, que idealizou, disse: “olha, tragam tudo que vocês tiverem de instrumento em casa”. Foi uma ideia dela. Então todo mundo sempre tem as coisas mais variadas. Eu tinha tipo, por exemplo, aquele tambor ali [aponta para cima de um armário], tambor lá do Macapá. Coisas assim, entendeu? E o Thiago tem muito instrumento e levou essa violinha de novo, uma viola Giannini. Só que ela não afinava muito bem. Então eu ia tocando... tava ali o instrumento, eu passava a mão nele, comecei a brincar e quando eu vi tocava meio show na viola. Totalmente inesperado para mim. Mas acabou sendo muito útil pra sonoridade geral do show. Acabamos tendo que mandar fazer uma viola que o luthier lá de Caxias do Sul, o Dominus Luthier, o Agostinho Cardoso fez. Que é um excelente luthier. E ele fez uma viola com corpo mais de violão, assim, porque ele gosta muito dos meus violões. Então ele quis fazer um instrumento novo, que ele chama de raviola, por causa de Ramil. E a gente chamava de viola agostina, por causa dele. Então ficou Raviola Agostina o nome do instrumento.

E - Tu costuma tocar o violão sempre com cordas de aço. Isto desde que começou a aprender a tocar o instrumento?

V - Desde o [disco] *Ramilonga* [1997]. Até ali eu tocava violão de nylon. Mas o violão de nylon naquela época, ele primeiro era difícil de amplificar no palco, o que tinha era o [violão amplificado] Ovation, né. Eu tinha o Ovation desde o começo, desde o meu primeiro disco eu já tinha Ovation. Eu gravei com Ovation, inclusive. Era moda naquela época, que nem o teclado. Ovation e teclado, aqueles anti-instrumentos, vamos dizer assim. E eu usei Ovation no meu primeiro disco. No segundo, eu já não, eu já usei um violão acústico normal. E aí até o [álbum] *Tango* eu usei violão assim de nylon, mas o *Tango* tem pouco violão, na verdade, no disco. Aí, a partir daí eu quis desistir do violão de nylon, em função de tudo, de som, dessa dificuldade de levar pro palco. Achava que nunca tinha um bom som de violão de nylon em lugar nenhum, entendeu. E aí eu comecei a experimentar. Experimentei um dia um violão Martin. E aí na época escolhi um modelo J18. Na época, comprei um. E aí, bom, depois com os anos eu fui tendo outros violões de aço. Passei a usar isso e acabou interferindo inclusive na minha maneira de compor. Mudou completamente. Não mudou completamente, mas... Eu tenho formação de violão clássico, então sempre gostei de fazer arpejos, de trabalhar esse tipo de coisa. Gostava de trabalhar técnica no violão. Quando eu passei pro aço, eu me dei conta assim, que o aço se tu tocar tipo com palheta, aquela coisa limitada, mais comum, mais pro pop e tal. E eu comecei a tocar violão de aço com unha. Tanto que tenho as minhas unhas assim todas na miséria hoje em dia, né. E acabei desenvolvendo uma maneira minha de tocar o violão de aço. Uso corda bem pesada. Eu uso uma corda 0,12 (é que todo mundo prefere 0,11) não com uma ação muito baixa. O violão é meio duro. Para quem em geral pega meus violões acha que eles são meio duros de tocar. Mas eu não faço pestana, por exemplo. Se eu faço pestana eu tenho dor, de tão pouco que eu faço.

E - Usa afinação aberta?

V - Eu uso afinação aberta. Mesmo quando eu uso afinação normal eu quase não uso pestana. Eu acho que a pestana sempre mata um pouco. O som fica mortiço, curto. Então me acostumei com violão de aço. Ele sempre fazer soar, soar, soar. E o violão acabou mesmo que me direcionando para um tipo de composição, de aprofundamento, dos arpejos, dos acordes, das afinações preparadas. Criou-se todo um mundo. Isso começa no *Ramilonga*. E achei legal na época também porque era o violão de aço chegando numa música que se toca sempre com violão de nylon, a guitarra *criolla*, como se diz.

E - No final tu acabou fazendo toda uma adaptação, uma recriação ali, de acordes para se adaptar a este universo mais da milonga, né?

V - Na verdade, o universo de qualquer gênero depende de quem lida com ele. Se tu for tocar milonga, mas te restringir a tocar Mi menor e Si maior, pode fazer 500 músicas com estes dois acordes, né, e ficar nisso. Tem gente que não tem o menor interesse. Outros querem fazer determinados desenhos harmônicos, a la [Atahualpa] Yupanqui, por exemplo, que são coisas muito lindas. Mas eu posso fazer no aço também. Porque eu acabei fazendo na milonga. Foi trazendo todo um mundo harmônico, acordes bem abertos e o das dissonâncias, coisas muito estranhas, dos arpejos imprevistos, inesperados. Fui botando nesse universo da milonga, que eu juntei dois mundos que eu gosto muito, entendeu. Que é esse mundo da milonga, esse mundo mais linear, repetitivo, reflexivo, e tal, com esse mundo harmônico que tu vai encontrar em outros lados, seja no jazz, seja na Joni Mitchell, ou seja, em outras composições.

E - Ainda sobre questão de instrumentação. No novo disco, no *Campos Neutrais* tu traz os arranjos de metais, com o [maestro] Wagner Cunha, uma coisa nova, para composições que já existiam. Então não foi esse mesmo processo de começar a trabalhar com instrumento, uma função prática, desenvolvendo, mas na hora do disco, vem então essa ideia. Como é que se deu isso?

V - Há muito tempo eu já tinha vontade de usar metais. Mas não da forma como eles convencionalmente são usados na música popular, que são mais usados para coisas rítmicas, no funk ou no samba, nessa coisa assim. Eu queria os metais com uma função que eles têm um pouco na música clássica, tipo Stravinsky, coisas assim, essa tinta, vamos dizer assim, que os metais colocam nas músicas. E aí eu idealizei. Como *Campos Neutrais* tinha muita música de violão, é um disco com 14 ou 15 músicas e 11 afinações diferentes, eu acho. Teve ter no máximo umas duas músicas com afinação normal. E aí eu queria aprofundar uma experiência que eu já tinha feito no *Longes*, um disco de 2004, da música *De Banda*, que eu tinha pedido pro [produtor] Pedro Aznar escrever arranjo de metais que fosse como se fosse uma banda, mas só que sofisticada e meio fantasmagórica, uma coisa muito sutil, entendeu, meio transparente. Então ele fez na época um quarteto de dois trombones e duas trompas, um quarteto de sonoridade mais fechada, assim. E agora, originalmente o *Campos Neutrais* seria só violão e metais. Por isso os metais têm essa relevância toda. Não teria percussão. Quando eu comecei a pensar. No início foi isso. Os metais e violão era certo. Aí tocando as músicas em casa então eu comecei a achar que tinha que ter percussão e que o Santiago Vazquez era o cara para fazer essa percussão, uma percussão que não fosse óbvia, que fugisse de todos os clichês rítmicos. E aí eu fui para Buenos Aires com as guias de violão gravadas. O Santiago trabalhou todas as percussões, né. Gravamos tudo lá. Aí eu trouxe todas as percussões dele pra cá, entreguei pro Wagner Cunha escrever os arranjos sobre o violão e percussão que já iam como iam ser no disco. Então ele já criou em cima disso, a partir das figuras do mapa, que,

vamos dizer assim, que é percussão e violão, criaram para ele. Ele foi se colocando ali, com esse conceito dos metais fantasmagóricos, que entra e sai, em silêncio, grandes silêncios, grandes massas de som, vazios, entendeu? Essa ideia. Poucas coisas melódicas. Mais intervenções de metal. E eu queria que todas as músicas tivessem metais, que fossem uma coisa que desse uma cara pra todo trabalho. Foi isso aí. O Vagner é um cara maravilhoso. É um tipo genial que pode fazer essa... tem muita capacidade. É muito bom trabalhar com ele porque eu me sentava com ele, ouvíamos tudo. Ele programou tudo no Sibelius, que é um programa de computador. Então, a gente podia ouvir os arranjos antes. Então é diferente tu olhar uma partitura, tu não tem muita noção do que vai acontecer. Às vezes descobrir na hora da gravação do disco que tu não gostou do resultado de um arranjo.

[Ana, sua esposa, entra na sala para entregar bandeja com café]

V - Eu ia te falar que eu ouvia os arranjos que o Vagner escreveu originalmente e com ele eu ia revisando coisas: isso aqui eu gosto, isso eu não gosto, isso aqui quem sabe tu repete.

E - E foi a primeira vez que tu trabalhaste assim, com esse programa? Por exemplo nos arranjos de cordas no [disco] *Foi no mês que vem* não ouviu isso?

V – Acho que eu não tinha escutado antes, não lembro bem agora. É que os arranjos de cordas do *Foi no mês que vem* a gente já tinha feito vários concertos antes, eu já conhecia todos eles. E a cada concerto eu ia pedindo pro Vagner: elimina tal passagem, em tal lugar faz tal coisa. Entendeu? A gente ia conversando, a cada concerto a gente mudava uma coisa no arranjo. Então foi adaptado na vida real, vamos dizer assim. Mas os metais não, os metais foi esse trabalho todo prévio. Eu ouvia com o Vagner e a gente discutia cada coisa. Os arranjos que eu não gostei de nada, começamos do zero. Aí eu dava algumas sugestões pro Vagner, ele tinha novas ideias e assim foi indo. É um cara muito fácil de trabalhar, porque ele é muito, primeiro, ele é muito receptivo. A gente tem muita afinidade de gosto. E além do mais o Vagner é um cara assim com ouvido absoluto, que conhece a música à perfeição. Quer dizer, ele não tem ouvido absoluto, mas ele tá tão acostumado que ele já identifica as notas. Se eu me queixo de determinada construção de um acorde, ele imediatamente já sabe o quê que eu quero dizer. Ele vai lá e: quem sabe isso? Blululuulu... Ele não vai no piano experimentar um acorde, ele já escreve direto. Ele já sabe o quê que é. Então isso tornou muito ágil o trabalho. A gente sentava e eu dizia: “esse acorde eu não gosto, isso aqui não tá legal, essa passagem sim”. Sabe? Então foi tudo feito assim na minúcia mesmo. Eu gosto muito desse trabalho. Gosto muito do resultado dele. Porque uma coisa muito comum de acontecer é: tu compõe, aí tu chama o arranjador, cara maravilhoso, mas por mais genial que o cara seja, ele pode não coincidir com o que tu gosta. Aí o cara vem e fica um arranjo que, pô, o cara me decepcionou, não gostei do arranjo. Agora no *Campos Neutrais* eu não deixei espaço pra isso acontecer, porque eu queria que tudo que soasse no disco passasse pelo meu crivo, entendeu. E que eu conseguisse que tudo tivesse a cara do que eu tava buscando para o trabalho. Deixar um afinamento intenso, forte, entre composição, execução no violão e performance de voz, metais e percussão. Ficou completamente encadeado.

E - Nunca te ocorreu gravar com acordeon?

V – O acordeon. Sabe que eu nunca fui muito do acordeon. Mas eu já usei o harmônio bastante – eu gosto da sonoridade. Porque o harmônio é como se fosse um acordeon controlado. Tu tem menos recursos, velocidade. Eu gosto muito de acordeon, eu gosto do

som. O harmônio eu acabei usando no *Ramilonga*, em outros trabalhos, no *Casa Ramil* agora. Eu mesmo toquei harmônio, o Ian meu filho tocou em várias músicas. Ele tem uma função, o harmônio, de fazer uma espécie de amarração da sonoridade, assim. Eu tava achando que o *Casa Ramil* tava precisando de uma amarração entre os instrumentos. Tinha muito instrumento exótico, diferente e tal. E como nós não somos assim instrumentistas de pura cepa, né, então eu ouvia a gente tocando e pensava que tava faltando algo que desse aquela amarrada, sabe. Aí eu pedi ao Roger Scarpa o harmônio dele emprestado e o Ian, meu filho, tem muita facilidade e pegou o harmônio como se fosse um instrumento de muito tempo e saiu tocando. Mas o acordeon, cara, até porque existe o harmônio, se eu fosse usar o acordeon eu ia quase que querer que ele trabalhasse como um harmônio. Então não vou chamar um grande acordeonista pra dizer pro cara: não toca, deixa a mão parada, puxa aqui. Quando eu fiz o meu segundo disco o Gilson Peranzetta veio gravar comigo [a música] *Loucos de cara*, uma cama de teclado todo o tempo parada. Porque eu não gostava daqueles teclados que ficam fazendo muita firula, aqueles dos anos 80. Eu queria algo mais frio. E o Gilson, se tu ouvir no *Loucos de cara*, no *fade out* da música, o teclado começa a fazer tchan, tchan... e começa a se mover. Ele disse: “agora eu vou tocar, agora chega”. No final, ele achou que nem ia entrar no disco. Eu deixei lá no finalzinho uma colinha, assim. Porque eu dizia pra ele: “não te mexe, agora troca esse dedo, agora vai pra lá”. Como ele é muito generoso e tal... ele poderia ter se ofendido e dito chama um cara com a mão engessada que ele vai fazer isso pra ti e não chama a mim que toco pra caralho, né. Mas eu queria justamente ele porque ele é um cara com muito bom gosto para armar acordes, armar uma cama linda, um acorde bonito. Sabia que ele ia fazer isso muito bem. Mas o instrumentista que toca muito, ele quer tocar. O cara fica com o dedo coçando. Eu sou muito assim, eu gosto da repetição, da coisa controlada, de ir jogando. Às vezes um instrumento a controlar, mas o outro tá passando por cima. O que sempre me incomodou nos discos de música brasileira, dos anos 70, que era aquilo assim todo mundo tocando junto ao mesmo tempo. Era meio caótico. Pega, sei lá, um disco do Caetano [Veloso], até mesmo os do Milton [Nascimento]...

E – Tem muita improvisação?

V - É, mas não é uma improvisação muito aleatória, não é uma improvisação no sentido de uma improvisação jazzística, os caras tocando. Daí tu tem um piano e um violão. O violão faz blim, blim, blim, o piano faz blim, blim, blim. Aí tu ouve a música e é um monte de informação supérflua, entendeu. E até quando eu comecei a pensar em *A estética do frio*, em rigor, quando eu falava em rigor, eu pensava muito nisso também, na performance, na escolha dos instrumentos, na execução, no controle sobre essas coisas para atingir um objetivo. Porque se tu junta dez músicos incríveis numa sala, e “toquem aí”, a chance de ficar uma coisa caótica é muito grande. Ou então tu faz como o Miles Davis fazia. Ele juntava grandes feras. Mas ele, por exemplo, pegava o Herbie Hancock, que tocava piano clássico, botava o Herbie Hancock para tocar um piano Fender. Aí botava o Keith Jarrett para tocar um órgão que ele detestava. Ele tirava os caras de uma zona de conforto. Botava eles pra explorar um instrumento novo, que sempre aporta muita coisa quando tu vai pra um instrumento novo. Tipo eu pra viola, por exemplo. Eu já comecei a compor na viola. Se tu ouvir as músicas que eu tô fazendo, ninguém vai imaginar que aquilo ali é uma viola. Porque não tem aquele dedilhado tradicional da viola, os acordes estacionários da viola, não tem cara de viola, vamos dizer. E o Miles Davis trazia os caras. Por exemplo, o *Bitches Brew*, que é um dos discos mais editados da história. Os caras tocavam, tocavam, tocavam, ele ia lá e cortava as fitas. Depois pegava só pedaços e fazia montagens. Ele de certa forma compunha a partir do que os caras tocavam. O disco todo é assim. Se tu pegar as fitas do *Bitches Brew* é uma colagem assim.

E - O que era bem mais complicado de fazer na época do que hoje?

V – Sim os caras faziam... que pra eles não era complicado. Na *Paixão de V* [segundo ele próprio - disco de 1984], mesmo, tem arranjo de orquestra do Celso Loureiro Chaves, que foi cortado ao meio. Mostra o momento em que foi cortado, eu não acreditei que os caras iam conseguir. O cara passava na fita aquilo, vuf, pegava uma gilete, puf, cortava um arranjo onde tinham tocado 40 músicos, orquestra completa. Aí eu disse: “tá, fudeu a música”. Aí tirava um pedaço, juntava e tu não percebia nada. Os caras eram muito feras. Hoje em dia tu faz tudo no computador, uma facilidade grande.

E – Pois é, tu mencionaste esta performance do rigor, de tu tocando violão e cantando, a base da canção. Tu gosta de tocar sem amplificação? De fazer essa performance para as pessoas, na família ou pra outras pessoas assistindo? Mas assim essa performance que é de fato direta, que não tem o palco.

V – Não. Com ou sem amplificação... O problema da amplificação é a seguinte: tem que ser muito boa pra dar prazer pra quem toca. E 90% das situações que eu enfrento aqui no Brasil, que a gente enfrenta em geral, tu não tá com, nunca, com um equipamento ideal. Eu agora, tocamos, apresentamos o *Campos Neutrais* no SESC Pinheiros em São Paulo, que tem um equipamento Meyer maravilhoso. Então foi uma maravilha o show. Parecia que a gente tava tocando dentro de uma nave espacial. Então é um grande prazer musical.

E – Completo, com os metais?

V – Com tudo. Foi uma loucura, assim. Foi um dos melhores shows que eu já fiz e que eu mais desfrutei também, porque o som tava muito bom. Mas tem muitas situações que... Recentemente eu toquei numa outra cidade, numa das piores situações que eu já enfrentei. De chegar e não tinha, nem deu tempo de passar som, porque eu chegava, tocava e saía. Foi um sofrimento, eu saí dali com dor de cabeça, dor nas costas, perdi a voz. Quer dizer, tu te sacrificas, quebra tuas unhas, perde totalmente a noção da força que tem que imprimir para cantar, para tocar. Tu vai ficando tenso e estraga o teu corpo, entendeu. Agora, a mesma coisa, eu vou tocar numa peça para algumas pessoas. Se for uma peça em que o som seja ruim... Tem lugares que o acústico é muito ruim, que o som não se propaga, ou se propaga demais. Então, também não tem muito prazer.

E – Então na performance ao vivo tu acaba, assim como no momento de gravação, de criação, preocupado com a performance geral? Dos músicos que tão te acompanhando, se a música tá funcionando em geral?

V – Claro. A performance que eu me refiro, nós estamos falando de duas coisas. Tem a performance da maneira de tocar o que tu vai tocar. No caso com esse grupo que eu tô tocando, quinteto, eles tocam o que tá escrito pelo Wagner e são excelentes músicos, então eles sempre tocam bem. Quase sempre tá muito afinado e muito encaixado. Claro, tem coisinhas pontuais, uma ou outra que é normal. E dois percussionistas maravilhosos, super assim integrados, dois feras mesmo. Então, essa questão é muito fácil de tu administrar no palco, com tanto músico bom. Vai lá e coordena com os caras e tal. Essa performance, essa coisa depende muito do músico. Agora, a outra coisa é a performance como um todo que depende de equipamento de som, acústica do local. Às vezes os caras tão tocando bem para burro, mas

o som está uma merda lá fora, vamos supor. Aí quem tá assistindo nem sabe que aqueles que estão tocando não estão tocando muito bem. E às vezes quando é ruim para os músicos e não é ruim pro público, atrapalha a performance. Porque os caras tão se ouvindo mal. Quem se ouviu mal, toca mal, entendeu. É difícil tocar bem te ouvindo mal.

E – E tu estás ali no centro, nessa interlocução com o público, entre os músicos e o público. Acaba se preocupando?

V – É. Qualquer show que tu não esteja na melhor condição tu te tenciona. Porque não dá prazer. Teve uma época em que o meu ideal era nunca fazer show. Porque, como eu te falei, na maioria das vezes tu te depara com equipamentos que não são bons. Até as pessoas acham muito bom. Aí vai do nível de exigência de cada um. Eu passo a vida atrás de bons instrumentos, cuidando da minha voz. Então eu gosto de chegar no palco e poder tocar o meu instrumento e sentir: opa, aqui tá o som. Agora se o som dele tá morto, se o som da voz tá uma droga, se tu tá te ouvindo com som de rádio de pilha, entendeu, tudo isso é desanimador.

E – E tu sente eventualmente (eu gostaria que tu comentasse) resposta de público, por exemplo, em situações em que tu tá sentindo que está tendo dificuldades no palco, um pouco, digamos? Ou que talvez não esteja chegando o som que tu gostaria para o público?

V – Evidente. Às vezes o público nem se dá conta que o som tá ruim. As pessoas não param muito pra pensar sobre isso. Às vezes ele acha que tem alguma coisa estranha, mas não para pra saber o que tá acontecendo. Não sabe que é problema do equipamento, ou da acústica do local. E tudo depende da situação. Tem situações em que realmente não importa isso pro público. De tu estar ali naquela determinada canção, naquele momento, naquela situação. Pega e ouve aqueles festivais lá, que aquele *Pra não dizer que não falei de flores*: “caminhando e cantando...” [canta] Tu quase não ouve o violão. Acho que é só um violão e uma voz. Um violãozinho bem simplesinho, dois acordes tocando todo o tempo. Tu não tinha quase nem um som naquele violão, só a voz daquele cara: “caminhando e cantando...” [canta] e aquele farelo de violão. Quando eu ouço, eu acho horrível, mas aquilo ali tem uma emoção da época. Se tu ouve a performance do Caetano cantando *Alegria, Alegria*, lá pela primeira vez, ele tá todo desafinado. Tá tudo meio desafinado, soando feio. Mas o que importa ali é o evento em si, a canção é o momento. Isso transcende às vezes. Às vezes a circunstância supera as adversidades ali do momento.

E – Hoje tu tem uma performance de palco que é sempre muito centrada na composição, na sonoridade. Mas já teve a experiência do [personagem] Barão de Satolep, por exemplo, que é uma performance totalmente diferente. Acabou sendo uma escolha para ti na tua carreira, de gostar e te sentir bem de fazer dessa maneira?

V – Não. O Barão eu fiz numa época, foi uma ideia do *Tangos [& Tragédias]*, foi a convite deles. Eu criei o personagem e fui lá fazer. E foi muito legal para mim porque o palco me irritava muito. Eu não desfrutava o palco por essas coisas todas. Porque comecei logo aos 18 anos gravando em estúdio. Então já comecei gravando em maravilhosos microfones, grandes mesas de som, lugar silencioso, ouvindo a minha voz, entendeu. Eu era mal acostumado. Não cheguei a ter a experiência de ralar e de som ruim. Até isso não foi bom pra mim, se tu quer saber. Acho que eu teria já, desde o começo, cantado e feito tudo melhor se tivesse ralado um pouco mais, vamos dizer assim. Mas como me aconteceu de entrar logo gravando no estúdio, eu tive que fazer o processo inverso. Tive que aceitar a realidade do medo do palco. Naquela

época, começo dos anos 80, era pior ainda. Era de uma precariedade deprimente. Então eu odiava tocar e eu tocava e tinha sempre a sensação de que o público tava tendo a mesma impressão que eu. Às vezes o público tava adorando, entendeu. Ou às vezes tava até bom mesmo pro público, mas para mim quase sempre estava ruim. Então eu passava o show tipo reclamando: “pô, desculpem o som, tá uma merda isso aqui”. Ou me abatendo com aquilo, deixando cair a energia do show e tudo mais. E quando eu comecei a fazer o Barão, ele abriu para mim uma outra porta, que era essa comunicação com o público, que transcendia as questões objetivas ali de som, do que quer que fosse. Serviu a um outro canal de comunicação, inclusive passava pelo humor, que é uma coisa que eu tenho muito no meu dia a dia, em casa, com os amigos e tal.

E - No *Casa Ramil* ficou evidente.

V – É, tu viu? É que no *Casa Ramil* a gente também tá ali em família. A gente brinca muito em família. Mas eu mesmo nos meus shows em geral, quem nunca me viu se surpreende. Porque as músicas são sérias, né. Tudo assim musicalmente super sério. E aí quando eu vou falar são sempre coisas engraçadas. Porque eu me acostumei da época do Barão a isso. Eu acho que aquilo relaxa o público, relaxa a mim mesmo. Cria um link entre palco e plateia que é muito bom. Mas o Barão, depois eu resolvi matar ele. Não quis continuar fazendo porque ele começou a virar um personagem e o público começou assim a esperar determinadas piadas, sobre tal coisa. Ele começou a ficar esquemático. Como personagens de um show já programado. E a graça dele era a espontaneidade. Eu subia no palco e dizia qualquer coisa. Se mandar uma pessoa ir a merda, mandava. Era um personagem sem limite, politicamente incorreto. Graças a Deus na época não tinha ainda o politicamente correto, né. Porque senão o personagem não teria nem podido começar. O repertório do Barão, [eu] não poderia gravar hoje em dia sem ser processado. Certamente. Porque é totalmente incorreto. Tudo era uma coisa assim. Mas naquela época era exatamente outro tipo de coisa que tinha. Era poesia podre, o punk – entendeu? Então, xingar, dizer coisa e falar o que bem entendesse, que desse na cabeça, era parte do espírito da época. Hoje em dia não dá mais. Hoje em dia as coisas estão muito medidas, eu percebo. Não acho mal também. Tem certas coisas que realmente não devem, não precisam ser ditas.

E – Uma última questão ainda sobre performance, Vitor. Como tu costuma te preparar, enfim, lidar com tocar na televisão, por exemplo, quando tem que fazer uma participação, divulgar um show, esse tipo de participação?

V – Depende. Eu não vou muito à televisão. Quase não vou. Eu na verdade não me dou muito bem nestes ambientes assim, sempre fracasso nestes lugares.

E – Por quê?

V – Eu sou um cara que funciona... Por exemplo, esses dias eu dei uma entrevista pra uma rádio de Brasília, ontem ou anteontem. Por telefone, ao vivo. Nem sei se era ao vivo. Até me esqueci que tava dando entrevista. Por isso que para mim não funciona muito esse esquema de televisão, porque é tudo com horário, tudo sempre corrido. E tu tem que de certa forma entrar no clima do programa, um programa que tem tal cara, determinado tipo de público. Eles vão com uma expectativa em relação a ti. Ou às vezes eles esperam que tu corresponda a determinadas coisas de um jeito e tu corresponde de outro e já não funciona pra eles. Já me aconteceu muito, em muitos programas. Então eu particularmente não gosto.

E – Tem algum exemplo?

V – Tem, me convidaram pra participar do programa do [Pedro] Bial sobre o [ex-presidente do Uruguai, José] Mujica: “o que nós queremos é que tu venha aqui converse com a gente sobre a vida na fronteira, tu mora na fronteira”. Eu disse: “olha, o que eu tenho pra dizer pra vocês é o seguinte: eu sou um cara que vai ali comprar doce de leite no Uruguai. Meu pai é uruguaio, uma vida bem normal. Não tem nada épico para contar para vocês”. “Não, mas é bem isso que a gente quer. Essa coisa da realidade, a visão do brasileiro do sul e tal”. E na hora do “pega pra capar” não era nada disso – entendeu? Era uma coisa muito mais com... E eu tinha que ter sido mais safo também para me dar conta disso. Quer dizer, eu não vou pra um horário na Globo pra falar que vou comprar doce de leite na fronteira. Não interessa para eles. Pode até ser curioso. Tu ouve um programa como esse [de rádio] que eu gravei, de 45 minutos, que eu ficava divagando, analisando a versão que eu fiz pra Sara do Bob Dylan. Fui contando umas coisinhas que eu puxei daqui e dali, da letra dele. Eu gosto, minha vida é isso. Agora se tu vai me chamar para falar sobre geopolítica, sobre a política de um país, ou sobre a imagem disso ou daquilo, tem muita gente mais interessante para falar sobre essas coisas do que eu. Então a televisão tem muito disso. E a televisão é um veículo que eles querem sempre audiência. Aliás, qualquer veículo quer, mas a televisão mais que qualquer um. Então eu já fui participar de programas que eu ia tocar duas músicas. Eu tocava uma e o cara: “muito obrigado por ter vindo” - e já me cortava, porque sentia que aquilo ali, “pô, quem é que plantou esse cara aqui?” Uma vez eu fui no Bolinha, lembra o programa do Bolinha, o cara que morreu? Eu tava na gravadora Odeon, e a Odeon divulgando meu disco, me mandaram pro programa do Bolinha, que... pô! Nada a ver, entendeu? Mas tudo bem, eu ia. Cheguei lá no Bolinha e lá pelas tantas e tal, vai e vem, eu toquei uma música, quando eu terminei ele gritou: “que saudade dos meus breguinhas! Um abraço, obrigado amigo”. Tipo: “nunca mais apareça aqui”. Então com os anos eu fui ficando esperto: “nesse programa eu não vou, lá não vou”. Então hoje em dia eu faço quase nada. E às vezes tu acha que tem alguns programas que seria interessante tu ir e tu chega e a tua produção vai, propõe a tua ida e eles não se interessam, simplesmente. Não se interessam. Na época que eu fiz o disco com o Marcos Suzano, por exemplo, a nossa divulgadora no Rio [de Janeiro] falou: “ah, tem um programa”. Nem me lembro quem era: uma dessas apresentadoras da MTV que tava em outro canal, numa TV mais comercial. Daqueles programas que tu fica lá parado e daqui a pouco toca uma música, fica mais uma hora parado, toca outra música. Aquelas coisas assim. E simplesmente não nos quiseram no programa. “Não, não muito obrigado”. Não queriam. Nós achando que tá tudo bem, vamos lá. Mas eles não tinham interesse. Então esse mundo da televisão é assim: extremamente, quase que outro mundo. Se deus quiser, vai chegar um momento em que eu não vou ir mais. Ou quem sabe a TV mude e eu me adapte.

E – Nos últimos trabalhos tu tem feito o financiamento coletivo, que acaba, do ponto de vista da comunicação, tendo um contato com o público mais imediato. Que avaliação tu faria dessas duas últimas campanhas? Que respostas que têm?

V – Pra mim elas foram incríveis. Foram campanhas maravilhosas. Acho que pro meu perfil de trabalho e de público funciona muito bem. Eu me comunico muito, com muita transparência com quem me acompanha. Há um entendimento mútuo, assim, vamos dizer. E as pessoas confiam no que eu vou fazer. Também tem uma coisa de confiar mesmo, botar uma grana no trabalho, comprar um disco antecipado, ou: “vou comprar mais coisas, coisas mais caras antecipadas, fazer um workshop com esse cara porque vai ser legal trabalhar com ele

duas, três horas”. Eu tive duas experiências super exitosas assim. Muito boas mesmo. Graças a isso os prejuízos dos discos não foram tão grandes. Porque eu sempre gasto muito mais do que eu arrecadei ali. Em média, os financiamentos coletivos pagaram 50% dos projetos que eu fiz. São projetos sempre muito caros. Agora, é muito legal por isso. Te aproxima do público, antecipa o trabalho para as pessoas, coloca o disco já num lugar antes dele chegar. Então quando ele chega as pessoas já estão super a fim de ouvir. É um processo maravilhoso. Agora ele não funciona para todo mundo. Se tu é um artista sem nenhum público, tá começando e tal, tu vai convocar alguns amigos. É difícil de conseguir arrecadar. Se tu é um artista muito, às vezes, popular, tu pode até convocar as pessoas, mas é curioso porque elas não vão se mobilizar tanto por ti. Porque é diferente a relação de consumo de um artista popular. O cara vai mais na música que tá na novela: “Gostei dessa música, vou comprar esse disco ou não sei o quê”. O financiamento coletivo tem uma coisa acho que quase de mutirão, de engajamento, quase que em função de uma causa, de uma causa artística. “Eu quero que esse trabalho exista, que isso aconteça”. As pessoas têm orgulho de fazer parte dele. Então isso pra mim é maravilhoso. Agora hoje em dia com as restrições na internet... Por exemplo, no Facebook. Até pouco tempo atrás, antes dessa última virada deles, no Facebook tu botava um vídeo, tinha tipo 10, 15, 20 mil *views*. Agora se tu tem mil *views* é muito. Tu bota ali, escreve um texto, bota ali uma foto, não sei o quê, é 300 *views*, 200 *views*. Então, o Facebook empresa matou de certa forma as páginas de artistas. A verdade é que hoje em dia pro artista do meu perfil tá muito difícil trabalhar. O disco não vende mais. Não existem mais lojas de disco. Esses canais da internet estão ficando todos controlados – que até pouco tempo atrás também os próprios internautas: “compartilhamento, isso aqui e tal”. Eu sempre dizia que tava em favor dos autores falando que as pessoas tinham que ter consciência que quando tu faz um disco tu gasta muito na produção. Pra ele ser um disco legal, tu gasta muito. Tudo tem um custo que depois tu vai somente baixar aquela música sem pagar nada. E OK, muito bom. O artista vai ficar feliz de ser escutado aqui, daqui até a Noruega, por exemplo. Certo? Mas um trabalho tem que se pagar. Se o artista não consegue... Por exemplo, *Campos Neutrais* é uma grande dificuldade pra fazer show, porque somos muitos a viajar, 15 pessoas. E eu não sou Anitta. A Anitta pode viajar com um *staff* de 100 pessoas se ela quiser. Porque o cachê dela é uma enormidade. Ela tem como pagar. Mas o meu trabalho, por não ser um trabalho popular, eu não consigo fazer os shows do *Campos Neutrais*. Eu tenho quase que bancar todos os shows e haja dinheiro para fazer isso.

E – E as plataformas de *streaming* dão algum retorno comparado a disco?

V – É o mínimo. A cada execução parece que tu ganha 0,00003 centavo de dólar. É o mínimo. Quem ganha muito dinheiro com essas coisas são, assim, Beyoncé, esses caras assim hiper mega planetários. São tipo dez artistas no mundo. “Despachitos” da vida. Esses caras acabam ganhando pela enormidade de execuções. Aí tu vê que é irônico, porque as grandes corporações estão ganhando dinheiro como nunca. Então vem dizer: “ah, as gravadoras acabaram porque agora não vende mais disco”. Não, eles tão ganhando na música digital uma enormidade de dinheiro. Só que eles estão ganhando com um funil muito maior de artistas. São caras hiper difundidos mundialmente. E claro são quase 99% artistas pop, que entram nesse mundo. Então todo o resto vende praticamente nada, né.

E – Tu falaste agora há pouco do Bob Dylan. Tava no roteiro. O Bob Dylan tem uma questão que... eu tava lendo um cara que analisa a música dele falando de intertextualidade, porque que tem toda aquela questão do *folk*, que ele faz da tradição oral, de recriar músicas. Este autor fala que é uma intertextualidade. Às vezes é repetir as músicas, mudar a letra. É algo

que vem de uma tradição do *folk*, que o Bob Dylan incorpora e faz. Tu de alguma forma, mas de uma forma diferente, também se incorpora de alguma coisa de Bob Dylan e principalmente em versões. E aí é um processo totalmente diferente, né. É a canção do Bob Dylan, mas é uma versão em português. Como é que tu pensa isso? É importante para ti ter essa referência de fazer a versão dele? Como é que entra isso no teu trabalho?

V – Isso é uma coisa assim, a primeira versão que eu fiz foi de *Joey, Joquim*. Começou por que? Porque eu tinha feito *A paixão de V segundo ele próprio*, e era um disco com um determinado mundo harmônico, que era um mundo harmônico sem muito *punch*, vamos dizer. Com harmonias com sétima maior, coisas assim. Ainda com um viés mais bossa-novístico, assim, em termos de construção de acorde, né. E eu fiz uma música que eu gravei naquele disco que era *Ibicuí da armada*, que tem três acordes bem básicos, ainda que abertos, são acordes bem básicos. E aí eu fiz essa música e quando eu gravei eu achei que ela tinha muita força e era muito boa de tocar ao vivo. Quando eu fui montar o show de lançamento da *Paixão de V*, eu queria uma outra música com esse perfil. Que fosse uma música repetitiva, linear, com aquelas características. E eu tava escutando muito na época o [álbum] *Desire* do Bob Dylan. Aí um dia escutando *Joey*, eu disse: “pô, essa música podia ficar legal sendo versionada”. Aí comecei a buscar: “não vou contar a mesma história do Bob Dylan, que não tem graça”. Aí o Alexandre Fonseca, [que] tocava bateria comigo na época, me contou a história do avô dele, Joaquim Fonseca. Aí eu disse: “bah, muito boa essa história, cara, eu vou ficcionar a história do teu avô, porque eu tô querendo fazer uma versão do Dylan e tal, inclusive o personagem se chama Joey e o teu avô é Joaquim, vou fazer o Joquim” - meio de brincadeira eu falei e foi ficando. Eu não sabia nem como escrever. Depois escrevi só Joquim. Não tem sentido Joquim [pronuncia com sotaque americanizado]. E aí eu fiz a versão. Quando eu fiz a versão, eu me dei conta, e na época era muito difícil ter acesso às letras do Dylan, não é que nem hoje a gente bota na internet aparece todas as letras ou o livro, olha a letra já traduzida. Não tinha. Na época não tinha o disco, não tinha a letra, tive que ir atrás e tal. E aí eu peguei a letra dele e aí recriei e aí me dei conta assim que era interessante. Primeiro, assim, que ele não parecia ser um autor que perdesse muito tempo com elaboração de letra, entendeu. Uma coisa mais de jorro, assim. Uma letra que parecia jorrar e acho que isso é verdade, mesmo. A Joan Baez conta, diz que ele sentava com a máquina de escrever, assim, datilografava, datilografava e pegava, ia cantando e cortando os pedaços. Uma coisa bem assim, tipo mexendo num barro. E para mim pegar uma letra dele foi um processo parecido. “Como esse cara juntou para mim, fez uma montanha de coisas e agora eu vou aqui tirar, como material bruto que eu vou lapidar?” Mas, assim contando uma outra coisa, também observei que ele nunca repetia a melodia nas partes. Às vezes repetia, mas ele canta meio falado. Então a música vai mudando, né, todo tempo e tal. Eu quando fiz a versão já fixei um pouco mais a melodia, mais ou menos repito, porque eu sou mais melodista, eu gosto de cantar a melodia, de repetir. É isso, eu achei muito prazeroso de versionar o Dylan. Depois que fiz uma, fiz outra, acho que quatro ou cinco dele. Mas porque eu fui me dando conta que era bom versionar uma música dele. Não sei se fiz outras versões. Eu fiz uma versão de uma música do George Harrison uma vez, aquela: “if I needed someone to love, if I needed someone” [cantando], da época dos Beatles.

E – Não gravou?

V – Não, fiz pra tocar, assim. Não me lembro, cara, se eu fiz outras versões.

E – E agora no *Campus Neutrais* tem *Satolep fields forever* que acaba sendo essa referência de alguém que tu escuta, que é referência pro teu trabalho. Mas daí também não é uma versão de uma música dos Beatles, é uma outra forma de trabalhar?

V – É uma citação do *Strawberry fields*, que é uma coisa que eu gosto muito de fazer também, entendeu. Trabalhar assim. Eu fiz essa música e ela terminava: “para ra ra ra la da da a da” [cantarolando]. Parece: “strawberry fields forever” [cantando]. É o mesmo salto de harmonia que dá e a melodia acaba assim pra baixo. Aí eu disse: “Satolep fields forever” [cantando]. Daqui peguei esse mote, essa expressão que já se enche de significado. Porque todo mundo tem mais ou menos a ideia do que foi que Lennon contou com *Strawberry fields*, daquela coisa memorialista que tinha pra ele. E para mim do que tem Satolep nesse meu mundo. E aí fazer o resto foi um passo. Peguei por exemplo quando eles cantam “living is easy with eyes closed” [cantando] e eu canto “fecho os olhos deixa eu te levar” [cantando]. São pequenos links assim com a letra original. Não é uma versão, porque não é a mesma melodia, não é a mesma harmonia, nem a mesma letra. É outra música. Mas ele tem citações, não sei se dá pra chamar de paródia.

E – E chama atenção também, um verso deles tem “nothing is real” e em Satolep, “tudo é sonho, tudo é real”. Acaba fazendo uma versão diferente. Eu acabei pensando que tu tá falando mais diretamente de Satolep, coisa que para eles fica mais implícito. A gente fica sabendo que estão falando, de que o Lennon tá falando de Liverpool, nas entrevistas que ele deu falando, porque a letra não deixa explícito isso, né.

V – Sim.

E – Já se encaminhando para o final, Vitor. Música brasileira. Já que a gente está falando das referências dos Beatles, de Bob Dylan. Por exemplo, quando tu traz parceiros como Zeca Baleiro, Chico César, pra citar alguns do último disco, como é que funciona esse encontro? Acaba trazendo referências particulares. E aí na hora de trabalhar junto tu costuma tentar (claro, cada caso pode ser diferente, mas), o quanto tu vai deliberar um pouco como que vai funcionar? Se já tem um mote? O quanto é intuitivo? O quanto isso então vai gerar um resultado diferente? Como é que tu pensa esses encontros?

V – Por exemplo, no caso do Zeca e do Chico são parceiros que a gente já vinha ensaiando há bastante tempo chegar em um bom resultado. Com o Zeca eu já tinha feito duas músicas, com o Chico, umas quatro eu acho. Mas sempre eram músicas que hum... não ficavam o bicho nunca – entendeu? São boas músicas, mas...

E – Acabavam não gravando?

V – É, foram ficando. Não sei se o Chico vai vir a gravar alguma delas em algum momento. Não sei. Agora mesmo, antes dos *Campos Neutrais*, eu tinha mandado. Peguei várias letras que eu tinha escrito e mandei para o Chico. “Ó, vou te mandar umas letras”. Mandei para ele e ele em uma semana fez umas quatro músicas. Fazia uma música por dia e me mandava. Todo dia chegava uma música nova. E a última que ele me mandou foi *Olho d'água, água d'olho*, que eu achei totalmente dentro do espírito harmônico, melódico, do *Campos Neutrais*. Eu disse pra ele: “bah, cara, essa música eu vou gravar”. Tá foda, tá muito linda. Ele fez uma música com um tipo de harmonia parecida com as minhas, assim, umas harmonias meio cheias de dissonâncias e ao mesmo tempo as harmonias também abertas. Tem gente que acha que a música é dele e a letra é minha. E realmente, a letra tem um quê de Chico César, assim.

Mas a música também tem um quê de Vitor. Então rolou aí. A gente é muito próximo, eu e o Chico, muito afinado. A gente se dá muito bem. Somos em princípio totalmente diferentes pra quem olha assim de fora, mas a gente tem muito a ver mesmo.

E – E vem na música a caixa de marabaixo, o ritmo da música, que é do Macapá, não é?

V – Não, a do Chico não. A música em que eu usei os tambores tipo esse é com o Joãozinho Gomes, poeta lá de Belém, que hoje em dia mora no Macapá. Eu fui ao Macapá, voltei de lá com dois poemas dele e cheguei em casa e logo musicuei o *Contraposto*. Era uma música que até tinha outro nome e eu sugeri pra ele trocar pra *Contraposto*, achava que era um nome mais forte.

E – E vem essa tradição, esse ritmo pelo tambor, por tu conhecer...

V – Eu nem sei se é realmente do marabaixo ou não. Nunca me preocupei com isso. Eu só intuitivamente eu fiz uma música mais rítmica. Acho que é porque eu tava chegando de lá e a própria letra dele já sugere uma coisa rítmica. “Estrada finda, eu vou/ Cacimba seca, eu rio”. A letra te chama pra uma coisa rítmica. É meio imediato. Se tu bota uma frase longa, uma coisa que já.... E eu queria incorporar essa musicalidade de lá. Não queria que o disco ficasse linear demais, então a música, tanto a dele quanto a do Chico, entraram muito bem para que... o disco vem vindo, lá pelas tantas elas vão entrando, né. O disco vai se abrindo para outros lugares. E foi assim. E a música com o Zeca eu tinha composto lá em Buenos Aires aquela música. Foi uma das músicas que eu mais gostei de fazer porque eu me sentei, liguei o gravador, estava no hotel lá e comecei a tocar aquela sequência harmônica. Fiquei tocando aquilo que era um círculo assim muito bonito. Então fiquei tocando, comecei a cantar e botei pra gravar. Gravei durante mais de meia hora, totalmente improvisando. Aí eu pensei, eu vou improvisar durante uma meia-hora e depois vou fazer disso uma música que nunca se repita, que vá sempre mudando. Então imagina uma música só. Um disco inteiro com uma música só. Aquelas coisas assim que tu logo começa a imaginar. Só que claro, lá pelas tantas, a música começou a ganhar forma. Como estou acostumado a compor canções, quando tu vê tu já tem um A, um A2, o refrão, um A3 e assim vai. A música ganhou aquela forma. Aí eu tava há horas tentando fazer uma música com o Zeca. A gente já tinha feito duas músicas e não tinha uma música muito forte, assim, muito pungente. Eu disse: “vou mandar essa música pro Zeca, de repente vai dar um pé”. Aí mandei pra ele. Ele adorou a música. Passou uns dias ele me mandou uma letra em inglês e me surpreendeu, porque... eu disse pra ele: “essa música me comove muita a melodia, é uma coisa que eu acho muito pungente, assim, para cantar. Eu gosto de cantar de me esbagaçar”. É aquela música que tem que ser dito algo muito pungente, comover, sabe. E o inglês, tem que primeiro saber o inglês, pra entender e mesmo assim nunca vou ser convincente como, sei lá, um Leonard Cohen ou um Bob Dylan, um John Lennon. Entendes? Ser convincente assim, se não é a tua língua... Eu até tenho as minhas músicas lá em inglês, uma que outra, mesmo que eu domine pouco o idioma e tal. Mas sempre vai ser uma coisa que vai ficar meio excêntrica ali. Aí eu propus a ele a gente recriar em português. Aí eu mesmo fiz o trabalho. Comecei a testar se era viável manter o mote original e criar uma letra paralela em português e fiz a letra em português.

E – Em relação ao Espanhol, tu já tem uma vivência?

V – O Espanhol já é pra mim mais natural, como uma segunda língua, porque meu pai é uruguaio, meu avô é espanhol. A gente tem passaporte espanhol, a gente é muito ligado à

cultura aqui dos países do Prata, Espanha e tudo o mais. Então, por exemplo, [a canção] *Lado montaña, lado mar*, que tá ali. A gente tava morando em Barcelona nessa época, eu e a Ana, e lá eles tem essa coisa do lado montanha e do lado mar, né, na cidade, como orientação. Eu gostava muito da expressão, eu fui compondo e dá para fazer voos poéticos com muito mais controle do idioma e tudo mais, né. Se bem que a letra de música tem um troço maluco. A letra de música é como um jogo de armar, assim. Mesmo que tu domine pouco às vezes o idioma. Tu não precisa conhecer todas as palavras, saber tudo da gramática e tal. Mas com algum conhecimento de alguma língua tu já pode fazer uma canção tocante nessa vida. Porque a canção tem um poder que é a letra, mas também é essa letra cantada, né. Então às vezes o significado de uma letra de música vem muito de como a música tá soando, dentro daquilo que está sendo dito, né. Então, eu te digo pelas minhas letras em inglês. Tem muita gente que conhece bem o inglês e acha que eu sei muito. Eu não sei muito. As pessoas acham que eu conheço muito, que eu consegui escrever aquela coisa tão poética. Já ouvi isso de ingleses, de americanos. Na verdade, não. É que a canção se faz ela mesma. Claro, se tu não tem experiência de fazer letra de música, dificilmente vai fazer mesmo em Português. Mas a letra de música tem esse poder.

E – Uma última questão, Vitor. Eu gostaria que tu comentasse a *A estética do frio*. Tu publicaste lá a primeira versão em 1996 (é isso? Antes no [livro de 1992] *Nós, os gaúchos*) que é claramente (eu já vi também depois tu comentar isso), é uma manifestação individual do teu processo criativo, enfim. Mas olhando agora (o manifesto veio a público há muito tempo), o quanto tu acha que ele repercutiu numa coletividade, no Rio Grande do Sul, no Brasil?

V – Bom, em primeiro lugar não é um manifesto. Eu sempre tive o cuidado de não deixar que fosse um manifesto. Eu acho que o manifesto é uma coisa que engessa a ideia. Tu faz uma coisa e chama aquilo de manifesto, tem que ficar preso àquela cartilha pra sempre. E a ideia da *A estética do frio*, a começar pelo próprio nome dela, na verdade poderia se chamar “Em busca de uma estética do frio”. O que eu proponho é que a gente consiga, nós sulbrasileiros, consigamos olhar para nós mesmos e expressar e falar de nós mesmos com mais completude, com mais propriedade. Sem nos perdemos nessa questão de quem somos. Como é que vivemos num país tropical, mas temos essa cultura assim tão platina, que não é tropical, e enfim o frio aparece como uma imagem do símbolo, não só do nosso clima, mas da nossa cultura. E a questão dessa primeira versão de 90 e poucos lá é que o [Luís Augusto] Fischer me convidou pra participar desse livro *Nós, os gaúchos*. Então era uma abordagem meio coletiva, a começar pelo nome: “Nós”. Eu poderia ter falado só de mim, do meu trabalho. Mas eu me coloquei o desafio de tentar pensar a coletividade a partir dessa ideia muito pessoal minha. Então eu fico todo tempo insistindo em dizer que é uma ideia minha. Mas eu acabo sempre falando: “porque nós isso, nós aquilo, a gente”. Isso me criou uma grande dificuldade, porque eu não posso pretender que a minha maneira de ver a música seja a maneira de ver das outras pessoas. Cada um tem a sua maneira, mesmo que a gente viva no mesmo lugar, sob as mesmas condições. Cada um vai reagir ao mundo de uma forma diferente, vai criar uma coisa diferente da outra. Então isso foi uma dificuldade. Mas por outro lado me ajudou a incorporar e a pensar a ideia a partir de um ponto de vista mais amplo mais generalizante também. Enxergar mais o entorno, entendeu. Eu mesmo acabei fazendo esse esforço de ir em direção às pessoas. As pessoas vieram em direção a mim no sentido de eu tá pensando essas coisas. Mas eu fui em direção a elas também. Cuidei para sempre deixar em aberto essa ideia. Sempre fiz questão de dizer que... eu dizia, não sei se na segunda edição do texto, de 2003, que era uma viagem cujo objetivo era a própria viagem. Nós estamos em busca de algo. Eu falava assim: que a gente tem que lidar com as nossas questões brasileiras, mas também lidar

com as nossas questões locais, internas aqui. Eu como compositor de música popular tinha que lidar com as questões do gauchismo, que nos anos 80 era quase uma imposição. Se tu não fazia música com uma cara mais regional tu era vendido, entendeu. Aquelas coisas que tinha muito na época, aquela pobreza de ambiente, assim, né. Ambiente dividido. Mas então tinha que lidar com isso, porque, por exemplo, eu gostava de todas as coisas. Eu gostava de tudo. Eu gostava de rock, eu gostava de Bob Dylan, Atahualpa Yupanqui. Eu gostava de punk. Eu gostava de tudo. E eu pensava: por que eu não posso conciliar isso? Será que não há uma maneira de conciliar isso sem ser lançando mão dos recursos tropicalistas, que é botar as coisas uma do lado das outras? Uma música gauchesca, depois um rock, uma coisa esquizofônica. Fazer uma miscelânea tropicalista, ou então, se não for tropicalista, pelo menos um ecletismo pós-tropicalista. O quê que eu posso? Eu tenho que buscar unidade e encontrar uma linguagem que faça uma espécie de síntese de todas essas linguagens que nos formam, que formam a mim. Eu falo no “nós”, né. Pode ter uma pessoa do meu lado que diga que não: “eu quero justamente uma linguagem que misture tudo caoticamente, a la tropicalista mesmo”. Bom, OK. Mas chega um ponto que o artista diz: “não, eu penso assim. Se te interessa ou não te interessa, tanto faz pra mim. Eu penso assim. Esse é o meu ponto de vista político com que eu crio”. Mas o que começou a acontecer com isso é que eu acho que o Rio Grande do Sul era tão carente de uma ideia que disparasse uma busca de uma linguagem daqui. O Rio Grande do Sul sempre teve esse sentimento, né, de estar fora do Brasil, de ser rechaçado: “O que eles tem contra os gaúchos? Porque a música gaúcha não estoura no Brasil?” Sempre teve essa coisa. Um sentimento meio que de inferioridade que aparece em vários outros setores, no esporte, na política, na economia, em tudo. Eu tratei de pensar e ir produzindo, mas deixando sempre em aberto e ir recebendo também as visões das pessoas sobre isso. As muitas estéticas do frio que surgiram por aí. Surgiram muitas outras visões, às vezes totalmente antagônicas, assim. Coisas que não tinham nada a ver com o que eu pensava. Tem sido um processo muito enriquecedor pra mim. Eu até tenho planos de voltar a escrever sobre isso, voltar a pensar. Porque, enfim, de lá para cá mudou muito, muita coisa que eu escrevi. Não que eu renegue. Eu não renego. No primeiro livrinho, sim, eu renego muita coisa. No segundo, eu já posso me aprofundar melhor em algumas passagens dele. Explicar melhor determinadas coisas.

E – O segundo é a publicação do livro branco [de 2003]?

V – É. A segunda é a palestra que eu dei lá em Genebra sobre esse tema.

E – Essa busca acaba se explicitando no *Ramilonga*, logo que tu escreve, e agora nos *Campos Neutrais*?

V – Não. Tá em tudo, em todos os trabalhos. Sempre. Na verdade começou com o *À Beça*, o disco antes do *Ramilonga*. Ali eu já tava com todas essas ideias na cabeça. Mas tudo era muito ainda novo. Porque o *Ramilonga* me ajudou no sentido de que eu pude... eu usei um tema como se fosse... eu queria buscar unidade no *Ramilonga*, eu usei um tema central que era a milonga como gênero – entendeu? Era a minha abordagem da milonga. Era como se fosse a milonga vista de vários pontos de vista. Também olhando para vários lados. Um ponto central. Então ali eu pude exercitar uma série de coisas. Essa coisa de rigor, concisão, clareza, todos esses valores que eu acabei usando. Agora, era muito mais desafiador eu conseguir fazer isso com a canção. A canção brasileira, sem gênero definido. Porque se todas as músicas são milongas, já tem uma unidade, é tudo milonga. Agora, se chama coisas variadas: “opa! onde é que vai tá a unidade? Como é que vai?” Tá no teu traço de compositor, a maneira como tu

compõe, vai tá no arranjo, na solução que tu arruma pra aquilo tudo. Se tu escuta de ponta a ponta: “esse cara é muito bom, mas é uma miscelânea”. Que nem aquele tradicional: “Do baião ao rock”, “Do xote ao jazz”, aqueles clichês de crítica que tem sempre, né. Que é a coisa mais comum na maioria dos artistas. O cara de música popular que faz um pouco de tudo. Na hora de gravar o disco grava lá três sambas, quatro reggaes, um rock. Eu nunca gostei dessas coisas. Eu não gosto disso. Eu gosto de autores... Os autores que mais aprecio são autores que tem a sua maneira de compor, independentemente de tocar basicamente blues, ou basicamente rock, ou jazz ou o que for. Mas são autores que tem uma linguagem pessoal, uma maneira de construir as melodias, de construir as harmonias, de trabalhar os ritmos, tudo isso. Então para mim *A estética do frio* tem dois caminhos. Um vai lidar com as questões de identidade, o quê que eu como brasileiro do sul do Rio Grande do Sul, o quê que é que faz sentido eu fazer e o porquê que certas coisas eu faço bem e outras eu não faço bem. O quê que é pertinente eu fazer. O quê que eu posso fazer que seja uma contribuição efetiva em termos artísticos. O quê que eu posso ser original, falar desse lugar. Porque tu não pode viver num lugar e esse lugar não aparecer na tua música. É uma coisa meio esquizofrênica. Então isso tinha que aparecer, e ao mesmo tempo tinha que aparecer também a musicalidade, a poesia como um todo. Que é o outro lado dessa moeda aí, né.

E – Ótimo, muito obrigado.

V – falei pra caralho, né?

[suspende-se a gravação e, depois de um papo sobre os motivos da entrevista, volta-se a gravar]

V – Eu ia te falar que é adequado com o que tu tá falando sobre a tua tese. Porque eu sou um tipo de compositor que sempre tem o olho no entorno. Tenho sempre consciência do meu contexto. Procuo trabalhar conscientemente, no sentido de não estar, enfim, tipo deslocado, boiando no meu tempo, entendesse, nem descontextualizado. Vou te dar um exemplo, assim. Tu pega no ambiente urbano uma banda de rock, por exemplo, que basicamente é uma emulação de Beatles. Tem muitas. Então o cara vive a vida dele como se ele fosse um inglês, se veste como um inglês, canta em português com um sotaque de inglês. Tu vai encontrar muito em Porto Alegre, tu vai encontrar em muitas outras capitais do Brasil. Mas principalmente em Porto Alegre, eu acho. E sempre achei isso muito estranho, muito exótico, assim, né. E eu acho que é importante sim tu olhar para Beatles e ter para outras bandas e outras coisas, porque afinal de contas tudo é música e tudo que é interessante em música merece ser ouvido. E se tu é uma pessoa inteligente e sensível, ela vai te tocar e vai te fazer criar. Agora, eu não consigo imaginar uma pessoa desconectada do seu lugar. Tá entendendo? A Björk fala que a música dela é como os gêiseres lá da Islândia, por exemplo. Tu entende o que ela quer dizer com isso. Se tu pensa o que é aquele jato de água fervente que sai. Aquela paisagem, tudo que tem ali, aquela coisa épica e profunda, né. Isso aí eu acho que tu ter a consciência desse contexto é muito importante. O próprio tropicalismo trabalhava muito, eu acho que o Caetano sempre foi um cara muito consciente do contexto, dessa coisa. Então isso é importante. O desafio para *A estética do frio* de lidar com o contexto é que o nosso contexto aqui sempre foi um pouco indefinido, truncado. Eu acabo entrando em questões de identidade até tematizando isso. Para muita gente que olha de fora para nós, muita gente começou a entender o sul a partir dessa coisa de *A estética do frio*, da minha música. Eu recebo toda hora esse tipo de depoimento de público, às vezes, de críticos: “Para mim a música do sul era só uma coisa assim, para mim era só coisa de gaúcho, era gauchada”. Porque no mais era uma

MPB meio sem sal, sem cara. Agora eles já olham... Porque eu tive que fazer toda uma argumentação, de certa forma pintar o cenário. Dizer: “você estão vedo esse cenário, bem, esse cenário aqui, esse lugar, esse Brasil, dessa maneira. Aqui eu vivo aqui eu componho isso dessa forma”. Então criei links que muitos deles são, como se diz? Me faltou a palavra agora.

E – A maneira de adjetivar estes links?

V - Eu quero dizer no sentido de que são coisas... me faltou a palavra. Uma coisa que tu faz conscientemente, um link que tu faz de uma certa forma... me faltou a palavra. Bom, não importa. É isso, eu acho muito importante a noção do lugar. Por exemplo, eu vivo em Pelotas. É impossível... é uma prática minha desde muitos anos. Para onde eu vou. Tu vê, eu fui a Barcelona e fiz uma música que fala em Barcelona. No tempo que eu morei no Rio eu fiz *Sapatos em Copacabana*. Eu passei uns dias em São Paulo e compus *A zero por hora*, que fala na Rua Augusta. O ambiente logo me absorve eu já tô pensando sobre ele, tô refletindo sobre o meu entorno. Acho que o compositor popular tem que ter um pouco disso, é uma forma de estar conectado com o teu tempo, com as coisas que estão à tua volta. E para alguns, por exemplo, um carioca ou um baiano, a mesa está posta para ele. Ele só chega e se serve. Nós temos que construir a mesa, comprar uma toalha, inventar uma comida para botar em cima. Não necessariamente tem que ser um churrasco. Para alguns compositores a circunstância é fácil. Tu diz: “eu sou compositor baiano”. Todo mundo diz: “bah, que massa, vamo lá, toca aí”. Agora tu diz eu sou compositor do Sul, todo mundo fica: “o que esse cara faz exatamente, como assim?”. Ou: “sou compositor carioca”. Tu já mais ou menos sabe o que vem por aí. Então nós do sul ainda estamos no estágio de construir o nosso entorno e fixar ele no imaginário nacional e até mesmo no nosso. Nós temos, de certa forma, não vou dizer orgulho, mas temos gosto pelas nossas coisas, sabe. Ir para uma praia no verão e estar um frio de rachar e tu botar um blusão e ficar na beira da praia, sentindo frio. Qual é a emoção disso? Não é a emoção de tu estar só de sunga, tomando banho. Não. Mas é uma emoção. E tu vive ela muitas vezes. Se tu vive ela muitas vezes, ela interfere na tua formação e se ela interfere na tua formação, ela vai chegar no que tu vai criar. Esse processo, é legal tu ter consciência dele. Não renegar ele, entendeu. Eu ficava muito indignado nos anos 80 porque eu via os caras assim debochando da música gauchesca, e os gaúchos debochando dos moderninhos do Bom Fim em Porto Alegre. Eu achava aquilo tudo uma grande palhaçada. Achava aquilo tudo uma grande imitação. Porque as coisas estão aí. Estamos vivendo todas essas coisas, elas tão chegando na gente. Nada é risível. É que nem o gaúcho. Às vezes me falam: “ah, mas tu fica falando no gaúcho, fazendo milonga, mas o gaúcho é uma invenção”. O que não é uma invenção, se tu pensar bem? Entendeu? E tu não vai lutar contra o gaúcho, a presença dele no teu imaginário. Tá lá. Quem não se emocionou em algum momento? Tu tá, imagina, numa estrada dirigindo e um acordeon toca. Tu tá atravessando um campo. Aquela gaitinha tu já ouviu um dia no pátio da tua casa, no rádio de pilha do teu pai quando ele tava fazendo um churrasco e tocou uma gaita. Aquilo já te remete a um outro lugar. Esse mundo tu não vai escutar lá em Copacabana. [...] Agora se eu como compositor desse lugar trabalhar a partir desses elementos, construir um mundo e for um mundo rico artisticamente, eu posso comover aquela pessoa lá de Copacabana com uma música que vem desse lugar aqui. Que nem o Luiz Gonzaga nos comoveu com o mundo do Nordeste, que ele soube muito bem traduzir em música e letra. Tá entendendo? Esse é um processo profundo de vivência das nossas coisas. E eu via muito isso assim, os gaúchos relutando em gostar de si mesmos. Ou, partindo pra um outro extremo, gostando excessivamente de si mesmos. Aí parecia uma coisa de afirmação: “nós somos os melhores”. Tinha um cara que dizia que a cidade dele era a capital do mundo. Essas coisas assim, entende?