

A música popular brasileira, dos anos 1980 ao século XXI: leituras da modernidade e da pós-modernidade

Jorge Marques

UFRJ

jorgelmarques@globo.com

para Helena Parente Cunha

RESUMO: Este trabalho debruça-se sobre a transição da modernidade à pós-modernidade, através da análise de três obras pertencentes ao universo da Música Popular Brasileira, a saber, “Nação”, de João Bosco, Paulo Emílio e Aldir Blanc, “A Cara do Brasil”, de Celso Viáfóra e Vicente Barreto, e “Inclassificáveis”, de Arnaldo Antunes. Fazendo uso de referenciais teóricos advindos de estudiosos tais como Stuart Hall, pretendemos observar como a cultura de massa reflete um momento histórico-social tão peculiar e que nos é particularmente caro, em função de estarmos nele inseridos. Sendo assim, pretendemos realizar, a partir da análise das músicas em questão, uma reflexão acerca da mudança nas engrenagens sociais da contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: Modernidade e Pós-Modernidade. Música Popular Brasileira. Nacionalidade e globalização.

ABSTRACT: This work focuses on the transition from modernity to postmodernity, through the analysis of three works belonging to the universe of Brazilian popular music, namely “Nação” by Joao Bosco, Paulo Emilio and Aldir Blanc, “A Cara do Brasil”, by Celso Viáfóra and Vincent Barreto, and

“Inclassificáveis”, by Arnaldo Antunes. Making use of theoretical references arising from scholars such as Stuart Hall, we want to see how mass culture reflects a social-historical moment so peculiar and very dear to us, due to it being entered. Therefore, we intend to carry out from the analysis of the music in question, a reflection on the change in the contemporary social gears. KEY-WORDS: Modernity and Postmodernity. Brazilian Popular Music. Nationality and globalization.

Apresentação

No livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), Stuart Hall trata, dentre outros temas, de culturas nacionais, nacionalidade e globalização. O estudioso elabora um texto no qual apresenta-nos o conceito de identidade nacional – cuja gênese dá-se no mundo moderno –, analisando detidamente sua construção e sua constituição, além das implicações simbólicas nelas contidas. Além disso, Hall preocupa-se em observar o quanto o processo de globalização do mundo pós-moderno promove fraturas a concepções de nacionalidade que, antes, pareciam constituir certezas inquestionavelmente estabelecidas. Elaborando uma análise cuja perspectiva cronológica encaminha suas reflexões, a obra citada perfaz um caminho da modernidade à pós-modernidade tendo como eixo de interesse os temas supracitados.

O ensaio que ora apresentamos pretende refletir acerca das implicações do conceito de nacionalidade nos contextos moderno e pós-moderno, tomando o cancionário popular brasileiro como fio condutor da análise. Isso significa dizer que aliaremos o cotejo das questões teóricas propostas por Stuart Hall ao estudo de músicas produzidas nas últimas décadas no Brasil. As reflexões que preten-

demos empreender tomarão como ponto de partida três canções produzidas, respectivamente, nas décadas de 80 e 90 do século XX e nos primeiros anos do século XXI. Por conseguinte, um outro aspecto do trabalho diz respeito ao reflexo, no universo da cultura de massa, de questões que dizem respeito às configurações da ordem mundial e que, de um modo ou de outro, são explicitadas por uma manifestação artística tão próxima do cotidiano das pessoas das mais diversas classes sociais, como a canção popular.

Dessa maneira, nosso estudo, através do recorte da nacionalidade e da globalização, pretende observar os estertores da modernidade e a emergência da pós-modernidade através de três diferentes canções. São elas: “Nação” (BOSCO, EMÍLIO, BLANC, 1982), “A Cara do Brasil” (VIÁFORA, BARRETO, 1998) e “Inclassificáveis” (ANTUNES, 2009). Como já dissemos, cada uma das obras foi produzida em um decênio diferente. Apesar de o critério parecer um tanto esquemático, a escolha dos títulos deu-se de propósito no que diz respeito à cronologia: quisemos analisar uma canção referente a cada decênio mencionado, na clara tentativa de observar o quanto, em cerca de trinta anos, as referências à nacionalidade sofreram modificações tão evidentes na cultura de massa que não podem ser ignoradas.

Não podemos deixar de ressaltar que as delimitações de cunho didático que fazem parte de nossa análise, se nos auxiliam a tornar mais claras nossas reflexões, não podem ser encaradas com uma severidade estranha aos estudos das Humanidades. Isso diz respeito ao aspecto cronológico, já mencionado, mas também a conceitos caros ao nosso trabalho, tal qual o de globalização, que não pode ser encarada como um bloco uno nem como fenômeno recente. Sendo assim, temos de levar em conta ensinamentos presentes no livro

de Hall, que dão conta do fato de a globalização ter sua gênese na formação do Estado moderno – ou seja, em um momento histórico muito distante do contemporâneo. Além disso, seria ingênuo pensar na globalização como uma realidade que atinge, indistintamente, os indivíduos das mais diversas sociedades do mundo. Como fenômeno social que é, acreditamos que ela não pode ser estudada dentro de padrões cartesianos, mas sim dentro de um pensamento que inclui e admite desigualdades e contradições.

Por fim, cabe ressaltarmos o embasamento teórico que nos guiará na formulação do estudo das canções aqui empreendido. Compreendemos que a música popular só pode ser estudada adequadamente se levarmos em conta a sua singularidade, no que estamos de acordo com especialistas, como o professor Fred Góes (1993), que ressaltam a importância de não (con)fundir canção e poema, apesar de ambos fazerem parte do mesmo universo (o da poesia). Desse modo, a canção constitui entidade autônoma, composta pela fórmula texto + melodia. A soma destes dois elementos promove a diferenciação básica entre letra de canção e poema. Ao elaborar o texto, o letrista tem em mente que sua produção deverá ser inserida e adaptada às harmonias elaboradas pelo músico; difere, portanto, do poeta, que, em princípio, pensa exclusivamente no texto a ser estruturado. É Francis Vanoye quem, de maneira clara e sintética, aponta para as singularidades da canção popular:

Dada a necessidade de imbricar necessariamente melodia, ritmo e letra, é nesse tipo de realização [a canção] que se pode notar de maneira

muito clara a função poética da linguagem (...). Sem falar das rimas, saliente-se que as letras das canções recorrem frequentemente às onomatopéias, às sílabas vazias de sentido, destinadas a serem sustentadas pela melodia, com uma função puramente poética. A canção, sobretudo a popular, é o lugar de uma espécie de êxtase verbal onde se pode assumir o prazer da diversão com as palavras, os sons, as assonâncias, dissonâncias, rimas, imagens absurdas e o non-sense. A canção é, às vezes, por isso mesmo, a linguagem em liberdade (1978, p. 178).

Uma nação filha da África

Em 1982, a cantora Clara Nunes produziria seu último trabalho. Disco que dividiu a recepção da crítica na época de seu lançamento, *Nação*⁷ trazia como carro-chefe a música que lhe dava título:

Nação

(João Bosco / Paulo Emílio / Aldir Blanc)

Dorival Caymmi falou pra Oxum

Com Silas tô em boa companhia

O céu abraça a terra

Deságua o rio na Bahia

Jêje

Minha sede é dos rios

⁷ Tanto esta canção quanto as outras duas que fazem parte de nosso estudo têm o seu registro musical gravado no CD em anexo ao nosso trabalho.

A minha cor é o arco-íris
Minha fome é tanta
Planta florimã da bandeira
A minha sina é verdiamarela
Feito a bananeira

Ouro cobre o espelho esmeralda
No berço esplêndido
A floresta em calda
Manjedoura d'alma
Labarágua sete queda em chama
Cobra de ferro Oxum-Maré
Homem e mulher na cama

Jêje
Tuas asas de pomba
Presas nas costas
Com mel e dendê
Aguentam por um fio

Sofrem
O bafio da fera
O bombardeio de Caramuru
A sanha de Anhanguera

Jêje
Tua boca do lixo
Escarra o sangue
De outra hemoptise
No canal do mangue
O uirapuru das cinzas chama
Rebenta a louça Oxum-Maré
Dança em teu mar de lama

Sem dúvida alguma, ao lançar esta música no ano de 1982, Clara Nunes estava em um momento da carreira no qual apostava alto em seu repertório. Elis Regina morrerá há cerca de um ano e, malgrado as outras vozes femininas de sucesso da época – Gal Costa, Maria Bethânia, Rita Lee e Simone – serem candidatas a ocupar o vácuo deixado pela cantora falecida, Clara era a única que conseguia unir, em seu trabalho precedente, duas características importantes: o arrebatador sucesso de público e a aceitação da crítica especializada. “Nação” – o disco e a música – pretendiam catapultar, então, a carreira da cantora a píncaros de sofisticada elaboração artística baseada, entretanto, nas raízes das manifestações populares do Brasil.

Sobre a música escolhida por Clara Nunes para dar nome ao que seria seu último trabalho⁸, o historiador José Murilo de Carvalho afirma em estudo que relaciona canção popular e nacionalidade: “é totalmente hermética” (2004, p. 37). E completa, fazendo uso de uma blague: “Ganha um CD quem me explicar o que o texto quer dizer” (Ibidem).

Como o nosso intuito neste trabalho não é realizar uma paráfrase dos textos das canções selecionadas, infelizmente abriremos mão do CD tão generosamente ofertado pelo estudioso. No entanto, sem dúvida alguma, ele deve o presente aos professores Alexandre Fiúza (2001) e Silvia Maria Jardim Brügger (2006), que, em obras diversas, tão bem conseguiram “traduzir” a letra de “Nação” denotativamente.

Por outro lado, uma análise mais detida da música leva-nos a atentar para alguns pontos fundamentais. O primeiro deles é o evidente diálogo intertextual que a música estabelece com o texto-refe-

⁸ A cantora faleceria em 2 de abril de 1983, após uma longa agonia de 28 dias, noticiada exaustivamente por todos os meios de comunicação.

rência de toda e qualquer Nação: o seu hino. Nesse sentido, a canção gravada por Clara Nunes traz sintagmas que a ele se relacionam diretamente, tal como “berço esplêndido” (transposto diretamente da letra de Osório Duque Estrada) ou “ouro cobre o espelho esmeralda”, evidente menção ao verso “e diga o verde-louro desta flâmula”. Além disso, o já citado Alexandre Fiúza traz, em sua análise, um interessante ponto de contato existente nas leituras do Brasil realizadas, tanto no hino, quanto na canção popular: a presença da luminosidade. Dessa maneira, se “chama” e “arco-íris”, entre outros termos, trazem um aspecto resplandecente à Nação delineada por Aldir Blanc, a inspiração parece advir de influências diretas ou oblíquas do imaginário construído por um hino formado por expressões como “sol da Liberdade” e “brilhou no céu da Pátria”.

José Murilo de Carvalho, em que pese a sua suposta incompreensão da letra de “Nação”, também viu nessa música ecos de outros textos que ajudaram a formar a imagem do Brasil no inconsciente coletivo de nossa sociedade. Desse modo, o estudioso observa influências dos sambas-exaltação de Ary Barroso, em especial “Aquarela do Brasil”, na canção gravada por Clara Nunes. Não foi pioneiro. Anteriormente, a pesquisadora Astréia Soares (2002) já tinha observado que a mais famosa obra do compositor mineiro reverberava na letra de Blanc. Ora, se “a minha cor é o arco-íris”, trata-se, portanto, de uma aquarela e, como tal, a mistura cromática se dá em “Nação”. Apesar disso, cabe ressaltarmos a predileção pela “sina verdiamarela”, que é revelada em imagens tais como a da bananeira e a do ouro que cobre o espelho esmeralda. Entretanto, apesar dessa coincidência, não é possível afirmarmos que o tom ufanista – marca que consideramos fundamental na “Aquarela do Brasil” – repete-se na

canção dos anos 80. Com efeito, “Nação” é uma aquarela rasurada, na qual aspectos desabonadores da realidade social do país são explicitados por imagens contundentes que mesclam escarro, sangue e lama. Entra nesse contexto, a propósito, a belíssima imagem das asas de pomba que, prestes a despencar, são atadas precariamente com mel e dendê – ingredientes que, não por acaso, são incluídos recorrentemente em diversas oferendas feitas a “santos” da cultura afro-brasileira. O professor Fiúza corrobora esse ponto de vista ao afirmar que a composição de Bosco, Emílio e Blanc destaca “a dureza e a forma violenta com que foi constituída essa ‘nação’” (op. cit., p. 68).

Compreendemos que, se o samba de Ary Barroso revela um país “lindo e trigueiro”, ou seja, eminentemente mestiço – e belo porque assim o é –, em “Nação”, os compositores enfatizam os aspectos referentes à negritude na formação da sociedade brasileira. Embora menções ao massacre que os povos indígenas sofreram durante a História apareçam em versos como “O bombardeio de Caramuru / A sanha de Anhanguera”, o todo da canção revela uma Nação eminentemente afro-descendente – e, para explicitar a importância da etnia negra para a construção da nossa sociedade, o caminho utilizado é o da religião. Constatamos tal realidade logo no primeiro verso do texto, onde podemos encontrar a menção a Oxum. No decorrer da música, as referências a outros deuses da mitologia afro-brasileira multiplicam-se e atingem seu ponto ápice no neologismo “Oxum-maré”, o qual, de acordo com a professora Silvia Jardim Brügger, constitui a senha para o entendimento da canção. Isto porque o termo em destaque faz referência a Oxumaré – o orixá do arco-íris e da diversidade – e que, a propósito, tem no verde e no amarelo as cores de sua representação.

Se, como afirmado anteriormente, a canção constitui entidade formada pela fusão de texto e melodia, os arranjos são, efetivamente, extremamente importantes para a sua elaboração. Ouvindo a gravação da música cantada por Clara Nunes, é possível observar que a relevância dada à cultura negra no conteúdo da letra tem o seu correspondente na escolha dos instrumentos que constroem a base melódica da canção. A voz da cantora é, portanto, sustentada por surdo, pandeiro, tamborim, os quais estão presentes normalmente na produção de sambas, e que, portanto, estão adequados perfeitamente ao contexto da música e, por outro lado, revelam a presença de influências da cultura negra no todo do produto artístico que se elabora.

Um fator linguístico chama-nos a atenção, em especial, em “Nação”: o uso recorrente de neologismos na letra da música. Além do já citado “Oxum-maré”, pontuam a canção as expressões “verdiamarela”, “florirmã”, além da belíssima e antitética “labarágua”. A intenção do letrista parece ser clara: traduzir, no nível da construção da linguagem, o que seria uma possível ode à mestiçagem do povo brasileiro. Entretanto, conforme já dissemos, mais do que estruturar uma canção que homenageia a mistura étnica, “Nação” congrega em si um tal número de referências textuais e melódicas as quais dizem respeito às culturas africanas e afro-brasileiras, que não podemos deixar de apontá-la como uma revisão negra da já mencionada música de Ary Barroso. Nesse sentido, Aldir Blanc substitui o “Brasil trigueiro” – ou seja, mestiço – do compositor mineiro por um país em que as raízes africanas preponderam. O letrista parecia ter o desejo de reelaborar a aquarela barrosiana, através de inserções críticas às nossas mazelas sociais e da manutenção da mestiçagem como ideal

presente no inconsciente coletivo. Embora ele dê conta do primeiro intento, por outro lado, aprofunda de tal modo as menções às colaborações dos povos negros ao Brasil que estrutura, na verdade, uma construção em que a realidade do país consiste primordialmente no fruto das colaborações que os africanos trouxeram-nos.

Segundo Stuart Hall, as “culturas nacionais são uma forma distintivamente moderna” (op. cit., p. 49). Afirma ainda o estudioso que o conceito de nação é unificador (vide a questão da língua nacional, por exemplo) e, portanto, provoca uma sensação de pertencimento. O trecho abaixo explicita os seus pensamentos:

Para dizer de forma simples: não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional. (Ibidem, p. 59).

A nação delineada na canção de Bosco, Emílio e Blanc é o Brasil negro, embora com pinceladas de outras contribuições étnicas. Nesse sentido, se “a maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta” (Ibidem), a música estudada ensaia um processo de “reabilitação” das contribuições africanas ao nosso país, em virtude do alijamento pelo qual elas sempre passaram em nossa sociedade, por conta do preconceito, e, mais ainda, em função do massacrante processo colonizador, cuja violência foi uma das marcas mais dolorosas.

Nossas reflexões levam-nos a concluir, portanto, que, na música gravada pela primeira vez por Clara Nunes, o conceito de nacionalidade é estruturado sob o prisma da unidade. “Nação”, porém, é uma música paradoxalmente inovadora dentro do sistema de tradição em que se inclui. Isto em função de abordar o país através do prisma da negritude, além de, estabelecendo diálogos intertextuais, reescrever e ressignificar nossa sociedade, analisada criticamente, o que a afasta do ufanismo do samba-exaltação.

O Brasil tem cara?

Olhos de farol foi o vigésimo primeiro disco da carreira-solo do cantor Ney Matogrosso. O lançamento do trabalho deu-se em 1999 (portanto, exatos dezessete anos após “Nação” ter vindo a público), e teve como maiores destaques nas rádios as canções “Novamente” (Fred Martins / Alexandre Lemos) e “Poema” (Cazuza / Frejat). A presença da assinatura do compositor Pedro Luís em uma das músicas registradas já deixa antever a fase seguinte da carreira do cantor, quando ele se junta ao grupo “A Parede” e renova os mecanismos sonoros de suas performances, dando mais ênfase aos instrumentos de percussão. Portanto, olhado à distância de dez anos de sua produção, *Olhos de farol* pode ser considerado como um álbum de transição na carreira de Ney Matogrosso.

Escondida no final do CD encontrava-se a segunda canção eleita para análise em nosso trabalho. A questão do nacional continua em pauta, como, aliás, pode ser observado desde o seu título:

A Cara do Brasil

(*Celso Viáfora / Vicente Barreto*)

Eu estava esparramado na rede
Jeca urbanóide de papo pro ar
Me bateu a pergunta meio a esmo:
Na verdade, o Brasil o que será?
O Brasil é o homem que tem sede
Ou o que vive da seca do sertão?
Ou será que o Brasil dos dois é o mesmo
O que vai e o que vem na contramão?
O Brasil é um caboclo sem dinheiro
Procurando o doutor nalgum lugar
Ou será o professor Darcy Ribeiro
Que fugiu do hospital pra se tratar?

A gente é torto igual
Garrincha e Aleijadinho
Ninguém precisa consertar
Se não der certo, a gente se vira sozinho
Decerto então nada vai dar

O Brasil é o que tem talher de prata
Ou aquele que só come com a mão?
Ou será que o Brasil é o que não come
O Brasil gordo na contradição?
O Brasil que bate tambor de lata
Ou que bate carteira na estação?
O Brasil é o lixo que consome
Ou tem nele o maná da criação?
Brasil, Mauro Silva, Dunga e Zinho
Que é o Brasil zero a zero e campeão
Ou o Brasil que parou pelo caminho
Zico, Sócrates, Júnior e Falcão

O Brasil é uma foto do Betinho
Ou um vídeo da Favela Naval?
São os trens da alegria de Brasília
Ou os trens de subúrbio da Central?
Brasil-Globo de Roberto Marinho?
Brasil-Bairro: Garotos Candeal?
Quem vê do Vidigal o mar e as ilhas
Ou quem das ilhas vê o Vidigal?
O Brasil alagado, palafita?
Seco açude, sangrado, chapadão?
Ou será que é uma Avenida Paulista?
Qual a cara da cara da nação?

Qualificada por José Murilo de Carvalho como “refinada” (op. cit., p. 40), a letra de Celso Viáfara e Vicente Barreto talvez tenha sua maior riqueza no fato de, sendo construída a partir de interrogações, estabelecer uma confluência imediata com o público ouvinte, que se torna estimulado a respondê-las. Na verdade, embora tenhamos consciência do aspecto retórico das perguntas elaboradas, é interessante notar que as questões enumeradas na canção levantam aspectos antitéticos da situação sócio-político-cultural do nosso país.

O eu-lírico, logo no início do texto, revela ser ele também dotado de características que não primam pela confluência, pois trata-se de um “jeca urbanóide” (a antítese manifesta-se novamente aqui, agora acrescida de um tom irônico). Além disso, a fruição dos dois primeiros versos traz-nos a lembrança imediata de famoso trecho da obra de Guimarães Rosa:

De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém: quem mói no asp'ro, não fantaseia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessorregos, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular idéia. O diabo existe e não existe? Dou o dito. Abrenúncio. Essas melancolias. (ROSA, 1986, p. 3)

Ficar de “range rede” (o equivalente conotativo ao ócio) leva os indivíduos, portanto, a “elucubrem melancolias”: seja essa “melancolia” a existência do diabo, em *Grande sertão: veredas*, seja a concepção do Brasil, na canção registrada por Ney Matogrosso. Tivesse o letrista realizado a derradeira pergunta da canção em outra configuração histórica, a resposta que daí surgiria provavelmente seria pautada pela afirmação, jamais pela negativa. Ou seja, ao invés de a construção linguística da réplica pautar-se pela não incorporação de uma “cara”, é quase certo que fosse construída de modo a elaborar um delineamento que singularizasse a Nação. A resposta de Blanc através da canção anteriormente analisada exemplifica, ao nosso ver, esse caso: para ele, o Brasil é um país onde as influências culturais negras predominam e fundamentam a sociedade. Portanto, inclui-se dentro dos parâmetros da sociedade moderna, entidade que, segundo Stuart Hall, elaborou o conceito de “culturas nacionais”.

Na enumeração de questões, artifício que constrói, em grande parte, a composição de Viáfora e Barreto, os elementos antitéticos que se colocam são interligados pelo uso da conjunção alternativa “ou”. Em lados opostos, predominam referências a pólos

sociais diversos: a extrema pobreza e a extrema riqueza de uma sociedade que já foi denominada de “Belíndia”, através do termo cunhado pelo economista Edmar Bacha na década de 70 do século passado. Outrossim, aparecem também na música elementos caracterizadores de aspectos positivos e negativos de nossa realidade: Betinho – o sociólogo que incorporou na sua vivência pessoal os valores de ética e solidariedade, emprestando-os posteriormente à sociedade civil, através de campanhas de ajuda aos pobres – opõe-se, nesse caso, aos acontecimentos de violência extremada ocorridos na Favela Naval, em Diadema, por conta da desastrosa ação policial que chocou e indignou a opinião pública do Brasil. As antíteses mantêm-se em diversos outros aspectos. Elas opõem tédio (a seleção brasileira de futebol de 1994) à paixão (o time de craques que encantou o país em 1982, mas não chegou às finais da Copa do Mundo); rusticidade (“palafita”) à sofisticação (“Avenida Paulista”); além de elaborarem um interessante jogo perspectivado (o mar visto da Favela do Vidigal, em oposição à vista da mesma favela a partir das Ilhas Cagarras).

Chama a nossa atenção, em especial, a segunda estrofe da música, na medida em que ela traz embutida em si um caráter eminentemente pessimista – ou “fatalista”, como prefere o professor José Murilo de Carvalho em estudo já mencionado (op. cit., p 41). A canção parece não acreditar em uma organização social que efetivamente nos redirecione, pelo fato de sermos “tortos” (ou errados, se assim preferirmos). Se “decerto então nada vai dar”, o já citado termo do professor Bacha continuará valendo para a nossa realidade e o país manter-se-á na condição de ser formado por uma minoria com condições econômicas

semelhantes à da Bélgica e uma massa vivendo em condições semelhantes à miséria da Índia.

O último verso da música não pode deixar de ser destacado em nossa análise, em função de sua singularidade. Com efeito, o natural seria que a construção do verso fosse: “Qual a cara da Nação?”. A par de considerações que têm a ver com questões formais, notadamente relativas à métrica, cabe, entretanto, perguntarmo-nos o porquê de a palavra “cara” ter sido repetida. Uma boa explicação para tal fato é que, efetivada, tal duplicação distancia a possibilidade de a Nação ter uma cara, o que parece, com efeito, ser a intenção dos compositores. Isso, portanto, remete-nos de imediato ao título da canção, na medida em que, no momento histórico-social abordado pela canção, a cara do Brasil é, justamente, não ter uma cara, mas sim ser uma sociedade que, marcada pela complexidade e por dicotomias, não pode ser sintetizada em um conceito que não abra caminhos para a multiplicidade e, por conseguinte, para a contradição.

Em “A Cara do Brasil”, entretanto, o conceito de nacionalidade não chega a ser posto em xeque pelos compositores. Em outras palavras, os compositores da canção abordam a questão da multiplicidade e das dicotomias que fazem parte da realidade brasileira do ocaso do século XX e concluem que a complexidade de nosso país impede que ele possa ser definido ou delimitado. No entanto, o conceito de nação não chega a ser questionado, relativizado e, claro, muito menos reelaborado. O aspecto formal da letra revela tal realidade, na medida em que o último vocábulo do texto retoma a questão do nacional, que, a propósito torna-se exponencialmente valorado, tal é o número

de vezes que o nome do nosso país repete-se na canção.

A música cantada por Ney Matogrosso parece que está, portanto, em um entrelugar – na lacuna entre Modernidade e Pós-Modernidade. Dessa maneira, é lúcida o suficiente para enxergar a impossibilidade de a aquarela barroiana e as suas reescritas darem conta da complexidade atingida pela sociedade brasileira; ao mesmo tempo, entretanto, não consegue vislumbrar uma luz na saída do túnel onde se encontra encerrada, visto que ainda considera, por outro lado, resignificar o Brasil sem, porém, desconstruir a concepção de uma cultura nacional.

Desconstruindo nacionalidades

Inclassificáveis, o mais recente trabalho do cantor Ney Matogrosso, gerou um elogiado show homônimo que recém-finalizou uma vitoriosa turnê por diversas cidades brasileiras. Ao contrário do que ocorreu com “A Cara do Brasil”, música que, como já informamos, passou discretamente pelo CD no qual se encontrava incluída, “Inclassificáveis” atinge grau significativo de importância, na medida em que chega a dar nome ao álbum do cantor. É interessante notar que, nove anos após *Olhos de farol*, o cantor agrega ao seu repertório uma canção que, sob diversos prismas, aprofunda e leva às últimas consequências diversos elementos para os quais “A Cara do Brasil” já apontava. Na elaborada letra de Arnaldo Antunes, variados elementos dialogam com o texto teórico de Stuart Hall:

Inclassificáveis

(Araldo Antunes)

que preto, que branco, que índio o quê?

que branco, que índio, que preto o quê?

que índio, que preto, que branco o quê?

que preto, que branco, que índio o quê?

que preto, branco, índio o quê?

branco, índio, preto o quê?

índio, preto, branco o quê?

aqui somos mestiços mulatos
cafuzos pardos mamelucos sararás
crilouros guaranisseis e judárabes

orientupis orientupis
ameriquítalos luso nipo caboclos
orientupis orientupis
iberibárbaros indo ciganagôs

somos o que somos
somos o que somos
inclassificáveis
inclassificáveis

não tem um, tem dois,
não tem dois, tem três,
não tem lei, tem leis,
não tem vez, tem vezes,
não tem deus, tem deuses

não há sol a sós

aqui somos mestiços mulatos

cafuzos pardos tapuias tupinamboclos
americanataís yorubárbaros

somos o que somos
somos o que somos
inclassificáveis
inclassificáveis

que preto, que branco, que índio o quê?
que branco, que índio, que preto o quê?
que índio, que preto, que branco o quê?
que preto, que branco, que índio o quê?

não tem um, tem dois,
não tem dois, tem três,
não tem lei, tem leis,
não tem vez, tem vezes,
não tem deus, tem deuses,
não tem cor, tem cores

não há sol a sós

egipciganos tupinamboclos
yorubárbaros carataís
caribocarijós orientapuias
mamemulatos tropicaburés
chibarrosados mestiçigenados
oxigenados debaixo do sol

somos o que somos
somos o que somos
inclassificáveis
inclassificáveis

A construção da linguagem do texto de Arnaldo Antunes é elemento que chama de imediato a atenção do ouvinte. Com efeito, se a canção de 1982 aqui analisada anteriormente registra a presença de alguns neologismos formados pelo processo de aglutinação, “Inclassificáveis” tem estrofes inteiras construídas exclusivamente por tal recurso. Nesse sentido, a sucessão de nomes enumerados revela, mais do que a multiplicidade, o estilhaçamento étnico de nossa sociedade. Cabe ressaltar o incrível efeito estético causado por tais aglutinações improváveis e surpreendentes, as quais, portanto, não apenas demonstram, no plano formal, o conteúdo do texto elaborado, mas são, em si próprias, ao mesmo tempo, representação estética e substância lírica.

“Inclassificáveis” é, portanto, canção que representa artisticamente o sentido da hibridização proporcionada pela realidade globalizante da época contemporânea. Notemos, por exemplo, que, de maneira absolutamente feliz, o compositor não menciona na letra da música as palavras “Nação” ou “Brasil”, o que representa de maneira bastante concreta, a nosso ver, uma “forte manifestação de rejeição, não apenas do Brasil, mas da própria idéia de pátria” (CARVALHO, 2004, p. 39).

Como bem nos ensina Stuart Hall, as identidades culturais unificadoras foram forjadas, no mundo moderno, a partir de amalgamados que, via de regra, utilizam-se de expedientes que passam pelos conceitos de raça e/ou etnia. A partir do momento em que constrói uma canção onde simplesmente constata e explicita não haver possibilidades de, na sociedade contemporânea, lidar com um modelo étnico-racial determinado, Arnaldo Antunes explicita, portanto, que no mundo Pós-Moderno não cabe a construção de um imaginário nacional negro, conforme o elaborado nos anos 80 por Bosco, Emí-

lio e Blanc. Por outro lado, não devemos entender as aglutinações construídas no texto da canção simplesmente como uma revisão e consequente atualização do conceito de mestiçagem. Por isso mesmo, nos primeiro versos da música o cantor entoa seu canto em forma de grito e indagação: “que preto, que branco, que índio o quê? / que branco, que índio, que preto o quê? / que índio, que preto, que branco o quê?”. A mera miscigenação das três raças formadoras do nosso país aporta um sistema reducionista e que, portanto, não dá conta da complexidade das relações sócio-político-culturais que são comportadas nos dias de hoje. Por conta disso, ao invés de miscigenação ou mestiçagem, Arnaldo Antunes amplia o conceito e utiliza o adjetivo “mesticenados”.

A multiplicidade e o estilhaçamento do sujeito e das instituições aparecem, na canção de Arnaldo Antunes, em uma de suas estrofes mais representativas:

não tem um, tem dois,
não tem dois, tem três,
não tem lei, tem leis,
não tem vez, tem vezes,
não tem deus, tem deuses,
não tem cor, tem cores

Explicita-se, nesse trecho, a questão da pluralidade, concretizada, no plano formal, pela flexão de número dos substantivos “lei”, “vez”, “deus” e “cor”, que passam para o plural. Além disso, é reveladora a utilização dos numerais “um”, “dois” e “três”, os quais, enumerados em ordem crescente, dão conta do estilhaçamento dos sujeitos pós-modernos. Cabe ainda ressaltar que o compositor realiza uma inte-

ressante construção formal que, primeiramente rejeita, através de negações, o que seria a limitação da unicidade para, posteriormente, afirmar as assertivas da multiplicidade. No processo melódico ensajado, verifica-se que as notas aumentam de tom justamente quando o segundo pólo é cantado pelo intérprete, dando, assim, mais força aos elementos da pluralidade que pretende ressaltar.

À estrofe acima analisada segue-se o verso que talvez constitua a síntese da composição de Arnaldo Antunes: “não há sol a sós”. Ele pode ser lido como uma afirmação de que a unicidade (o estar “a sós”) não abre aos sujeitos a possibilidade de “sol”, metaforicamente visto como felicidade, satisfação, contentamento. Só compartilhando o mundo globalizado, portanto, é que o feliz trocadilho elaborado pelo compositor concretizar-se-á aos sujeitos.

Se, no final dos anos 90, Ney Matogrosso cantava a impossibilidade de o Brasil ter uma cara, em função de sua incrível multiplicidade, nos dias de hoje ele registra em álbum e reverbera no palco a inexistência de fronteiras nacionais. Conquanto seja importante relativizar, como já ressaltamos no início deste trabalho, o alcance da globalização nas mais diversas partes do mundo e, dentro de uma mesma localidade, nos indivíduos que ali habitam, parece-nos importante ressaltar que a música de Antunes aponta para um cosmopolitismo que é uma das marcas do tempo pós-moderno pelo qual atravessamos.

Por outro lado, Hall termina seu estudo em suspenso, em virtude de registrar, nos últimos tempos, um refluxo do conceito de nacionalidade, advindo, principalmente, da região do Oriente Médio. É importante ressaltar, portanto, o caráter dialético da questão, a

qual traz, em campos adversários, hibridização global e nacionalismo local. Acerca desse assunto, Stuart Hall afirma em uma das últimas páginas de seu livro:

A tendência em direção à “homogeneização global”, pois, tem seu paralelo num poderoso revival da “etnia”, algumas vezes de variedades mais híbridas ou simbólicas, mas também frequentemente das variedades exclusivas ou “essencialistas” mencionadas anteriormente. (Op. cit., p. 95)

Do nacional ao inclassificável

A leitura proposta por este artigo realiza um passeio da modernidade à pós-modernidade, fazendo uso da teoria proposta por Stuart Hall em seus estudos. A utilização das canções aqui selecionadas iluminam as transformações pelas quais o mundo passou em tão pouco espaço de tempo cronológico. Com efeito, se o mundo moderno concebeu e sedimentou noções tão caras que pareciam “naturais” ou “inerentes” aos sujeitos, tais como “nacionalidade” e “pátria”, a relatividade que caracteriza a era pós-moderna questiona e coloca em xeque tais conceitos.

Fazer uso de canções populares em nossa análise é interessante, visto que o gênero constitui, de há muito, uma das formas literárias que mais facilmente chega ao consumo do grande público. Por isso mesmo, apesar da sofisticação estilística que consideramos imperar nas três músicas postas em pauta, não há dúvidas também de que elas foram elaboradas tendo em mente a aceitação popular. Nesse sentido, a canção constitui excelente

indício de como questões relativas à nacionalidade e/ou à desconstrução do conceito chegam à massa consumidora.

Ora, a passagem do nacional ao inclassificável é, também, um tráfego que vai de um mundo de certezas a um mundo onde a pluralidade, o estilhaçamento e a globalização seguem como palavras de ordem. Se, como já notamos no final do tópico anterior, o embate entre o refluxo dos nacionalismos e a globalização está na pauta do dia, não há dúvida de que esse momento certamente propiciará a elaboração de novas composições que, ao

mesmo tempo em que espelham essa realidade, nela se inserem, constituindo sujeitos agentes do todo social.

Referências

ANTUNES, A. "Inclassificáveis". Intérprete: Ney Matogrosso. *In: Inclassificáveis*. Manaus: EMI, 2008. 1 CD, digital, estéreo.

BOSCO, J; EMILIO, P; BLANC, A. "Nação". Intérpretes: João Bosco e Clara Nunes. *In: Clara Nunes com vida*. Manaus: EMI, 1995. 1 CD, digital, estéreo.

BRÜGGER, S. M. J. "O Brasil na Obra de Clara Nunes". *In: ANAIS DO VI CONGRESO LATINOAMERICANO DE IASPM-AL*. Buenos Aires: IASPM, 2006.

CARVALHO, J. M. "O Brasil, de Noel a Gabriel". *In: CAVALCANTE, B.; STARLING, H.; EISENBERG, J. Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. Vol. 02.

CONDE, M. "Caboclo, cabrocha, cafuzo, híbrido, mameluco, mesclado, mestiço, mulato, nhapango, pardo, sarará". *O Globo*. Rio de Janeiro: 24 mai. 2009, p. 14.

FERNANDES, V. *Clara Nunes – guerreira da utopia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

FIÚZA, A. F. **Entre cantos e chibatas: a pobreza em rima rica nas canções de João Bosco e Aldir Blanc.** 272 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

GÓES, F. A. L. de. **Gil engendra em Gil rouxinol – a letra da canção em Gilberto Gil.** 315 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Faculdade de Letras, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas.** 29. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SOARES, A. **Outras conversas sobre os jeitos do Brasil: o nacionalismo na música popular.** São Paulo: Annablume, 2002.

VANOYE, F. **Usos da linguagem.** São Paulo: Martins Fontes, 1978.

VIÁFORA, C. BARRETO, V. “A cara do Brasil”. Intérprete: Ney Matogrosso. In: **Olhos de farol.** São Paulo: Polygram, 1998. 1 CD, digital, estéreo.

Artigo recebido em 08/12/2010 e aprovado em 15/03/2011.

