

# Shows na Lapa carioca e processos de revalorização da memória

*Shows in carioca Lapa and the process of memory revalorization*

Luiz Gustavo de Lacerda Santos<sup>1</sup>

## Resumo:

Consideradas casas de shows tradicionais do circuito cultural da Lapa, no Rio de Janeiro, e por receberem artistas da cena *mainstream*, as programações culturais do Circo Voador e da Fundação Progresso tornam-se objetos de análise neste estudo que pretende observar, a partir de teorias sobre a música e a memória, uma tendência peculiar em torno de movimentos culturais que ali ganham espaço. A música, vista como meio de comunicação, torna-se mecanismo na disseminação de discursos que permitem observar o apelo a simbolismos pautados por temas que perpassam a narrativa escatológica/apocalíptica, a valorização de ideais regionais e noções de retorno à origem, como estratégias de compensação em uma sociedade tecnológica.

**Palavras-chave:** música, comunicação, memória, cultura, lapa.

## Abstract

Known as one of the most traditional clubs in the cultural circuit of Lapa, in Rio de Janeiro city, and being stage for mainstream artists, Circo Voador and Fundação Progresso and their cultural programming become objects of analysis in this article that aims to study, through musical and memory theories, how some topics are frequently on discussion when the subject is the representation of society. If music can be seen as means of communication, we can therefore see how it allows producers to distribute systems of symbolism through themes such as apocalyptic narratives, regional cultures and notions of return to the origins.

**Keywords:** music, communication, memory, culture, lapa.

<sup>1</sup> Jornalista, mestre e especialista em Jornalismo Cultural pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj). Professor da Universidade Veiga de Almeida.

Aproximar os atos musicais a estratégias de comunicação envolvendo determinadas mensagens é aproximar esse repertório de técnicas, que envolvem a articulação de instrumentos e sistemas de notação musicais, a uma finalidade que se realiza no momento em que se pretende transmitir um valor ou ideia sobre determinados temas relativos à sociedade, por meio da análise de seus discursos.

Dmitri Shostakovich, compositor russo que teve grande parte de suas músicas banidas durante a ditadura stalinista, elevou a música a uma condição política. Segundo o músico, “não há música sem ideologia” (MORAES, 1983, p. 48). Em consonância com esse pensamento, o também compositor e teórico musical Henri Pousseur destaca que a música se fundamenta, como linguagem e veículo de mensagem, quando é colocada a serviço da “expressão, tão eloquente, tão comovedora (e, portanto, pro-vocadora) quanto possível de uma realidade preexistente e que será finalmente a mais importante de apreender” (MORAES, 1983, p. 50). A música, assim, teria uma relação direta com o tempo, já que “*se trata de fazer ver o que está ali*”, na realidade vivida.

Os atos musicais, quando apreciados, são conseqüentemente re-traduzidos por um público e podem fazer-se presentes em diversos suportes, ou meios técnicos, como através da escuta de um CD, da música digital e apresentações ao vivo – os *shows*.

Através deste último formato,

também visto sob a ótica do *espetáculo*, artistas promovem apresentações ao ar livre ou em ambientes fechados, resguardados por estruturas pré-preparadas que possibilitam a incorporação de recursos cênicos, como a iluminação especial e a cenografia. Nesse caso, há um apelo ao teatral e ao estético, o que torna tal processo de comunicação ainda mais rico e sensorial. Os *shows* ao vivo contemplariam, assim, um universo ainda mais amplo do que aquele proposto em suportes de reprodução – como o CD, a mp3 e os vinis.

Guy Debord, crítico eloquente do que considera uma realidade societal e econômica fundada em práticas espetaculares, considera que o espetáculo não se limita a um conjunto de imagens, mas a uma nova configuração social “mediatizada por imagens” (2003, p. 14), que tende a cristalizar visões de mundo.

Em uma sociedade caracterizada pelo consumo, como concebe o autor, e por meio desta peculiar forma de expressão da realidade – o espetáculo –, o que restaria a partir de uma leitura do cotidiano seriam distorções dessa mesma realidade, culminando em uma alienação recíproca. “É a essência e o sustento da sociedade existente” (2003, p. 16), discorre Debord.

Direcionando essa teoria sobre os espetáculos, podemos

destacar outras características dos *shows ao vivo*, reconfigurando o ponto de observação: além de se caracterizarem como eventos midiáticos, realizam-se por meio da aglomeração de pessoas em determinados locais, como dito, pré-preparados, nos quais um líder ou líderes, vistos sob a presença de um ou mais vocalistas/intérpretes, expressam mensagens, mas, sobretudo, noções de realidade.

Para melhor entendermos os mecanismos de comportamento do público devemos, antes de tudo, opor sua figura à noção de *indivíduo*. Para tanto, um olhar sob o campo da psicologia deve ser lançado.

Freud, em articulação com Le Bon, esforça-se para compreender, desde o século XIX, que alterações significativas na psique humana levariam um indivíduo a se diferenciar, em termos de ação e de pensamento, quando parte integrante de um grupo. Os autores apelam, nesse caminho, para o estudo dos fenômenos inconscientes, tomado da psicologia moderna.

Destacam os autores que, o indivíduo que faz parte de um grupo aproxima-se da sensação de um poder invencível e desperta instintos que, se estivesse sozinho, teria compulsoriamente mantido sob coerção. Passa a pautar, assim, suas ações por contágio, sacrificando seus interesses individuais em virtude de um coletivo, cujos interesses, muitas

vezes, podem ser inteiramente contrários aos que apresentaria o indivíduo quando em estado de isolamento. Trata-se de uma redução da capacidade intelectual do indivíduo, composta por suas ações conscientes, seguida de uma projeção de seus instintos mais primitivos, representados pela “espontaneidade, a violência, a ferocidade e também o entusiasmo e o heroísmo” (LE BON In: FREUD, 1921, p. 5). Quando em condições de grupo, “quem quer que deseje produzir efeito sobre ele, não necessita de nenhuma ordem lógica em seus argumentos; deve pintar nas cores mais fortes, deve exagerar e repetir a mesma coisa diversas vezes”. O público, por sua vez, “quer ser dirigido, oprimido e temer seus senhores (...), é inteiramente conservador e tem profunda aversão por todas as inovações e progressos, e um respeito ilimitado pela tradição” (1921, p. 6). A configuração do ambiente dos shows, assim, seria uma representação fantástica do real, um sintoma de histeria e neurose, e os neuróticos não se guiam pela realidade objetiva comum, mas por uma realidade psicológica. “Um sintoma histérico baseia-se na fantasia, em vez de na repetição da experiência real” (p. 7).

Em um pensamento que se alinha com a proposta de Debord, aqui transposta para o estudo de discursos propagados em *shows ao vivo*, Freud destaca

a importância de um líder que faça frente ao grupo. Tais cabeças se fazem notados “por meio das ideias em que eles próprios acreditam fanaticamente” (1997, p. 8). O líder é a figura que passa a incorporar e transmitir por meio do cântico e do conteúdo de suas letras determinados ideais, mensagens que, em seguida, serão decodificadas e incorporadas pelo público. Embora os autores vislumbrem a forma irracional por meio da qual tais mensagens são apropriadas pelo grupo, ou público, como sendo uma relação fundada na “admiração” e “respeito”, tal processo se daria, sobretudo, por meio de uma relação baseada no “afeto”, sentimento que se deflagraria por meio da identificação com o conteúdo ali transmitido.

Diante de tal quadro, vamos observar esses conteúdos disseminados por ícones que ganham espaço nas casas de *shows* Circo Voador e Fundação Progresso, ambas localizadas na Lapa, região central do Rio de Janeiro.

### **A negação do presente**

Elza Soares é uma cantora e compositora brasileira que possui uma extensa carreira artística. Seu primeiro disco foi lançado em 1960. Chama a atenção, porém, o fato de seu mais recente trabalho, de 2015, ser apresentado pela imprensa como o “primeiro álbum de inéditas”<sup>1</sup>. A página oficial do Circo Voador

confirma a informação<sup>2</sup>: “neste último álbum, a cantora dá mais um salto ao se unir à vanguarda musical paulistana, no primeiro trabalho de sua trajetória composto somente por inéditas”. O trabalho intitulado *A Mulher do Fim do Mundo* apresenta “letras críticas, mais do que atuais, que jogam luz sobre a vida urbana de São Paulo, a partir de temas como transexualidade, violência doméstica, narcodependência, a crise da água e a morte”. Os ingressos já constavam como esgotados.

Sentada em um trono dourado disposto no topo de uma escadaria<sup>3</sup> revestida por cordas que se assemelham a correntes, a cantora, de 78 anos<sup>4</sup>, entoava por diversas vezes versos que remetem a uma sociedade racista, machista e corrupta. Ao som de tambores, que marcam uma marcha fúnebre, grita:

Eu sou negra, sou mulher, sou negra, sou negra, sou negra, sou negra, sou negra, sou negra, sou negra, sou negra, sou negra, sou negra, sou negra, sou negra, sou negra, sou negra, sou mulher, sou mulher, sou mulher, sou mulher, sou mulher, mulher. Temos que fazer uma faxina [política], sim, mas pelo bem da democracia. Paz, Paz, Paz, Paz, Paz, Paz, Paz, Democracia, Paz, Paz, Paz, Paz. Vamos à luta! Nada tá perdido, nada tá perdido, nada tá perdido, nada tá perdido, nada tá perdido.

Aos poucos, bailarinos juntam-se a Elza e espalham-se pela escadaria, encarando sua líder. Eles são negros e estão seminus.

O cenário, composto por tais elementos, logo se torna sombrio com tons avermelhados e revestem *a mulher do fim do mundo* com alegorias como poucas vezes se viu na história de suas turnês.

Um dia depois de Elza, Zélia Duncan tomaria o palco do mesmo espaço para apresentar seu último trabalho, também de 2015. *Antes do Mundo Acabar* (sic) é anunciado como “o disco de sambas que Zélia prometia a si mesma faz tempo, [mas que] finalmente nasceu”.

No palco, os elementos pouco remetem a um cenário tão sombrio quanto o usado por Elza. É possível observar, apenas, algumas samambaias dispostas em sua frente. O figurino de Duncan se assemelha a uma *donka*, uma veste budista, o que dá um tom esotérico à cena.

Chama atenção que, dos oito artistas anunciados para o mês de março, dois deles, no caso Elza e Zélia, apresentem temáticas que remetem a um mesmo tema, o apocalíptico. Vale salientar que se trata de duas artistas financiadas por selos diferentes: a primeira, pela gravadora paulistana *Circus*, e a segunda, pela carioca *Biscoito Fino*, o que, em princípio, descaracterizaria um possível alinhamento temático em termos de estratégia comercial.

Nesse sentido, o enredo dos discos e, conseqüentemente, de seus *shows*, representaria a visão de mundo das artistas e seria, não menos, parte de uma ação

comunicativa.

Bauman tece críticas a potenciais estratégias comerciais e à própria sociedade de consumo quando afirma que, em meio a uma cultura marcada pelo “excesso de informações” (2007, p. 54), os produtores culturais, envoltos por uma memória de curto prazo, fantasiam seus produtos de “última novidade” e relançam modas na corrida pela audiência. Ao analisar o repertório do *show* de Zélia Duncan, observamos a presença de remixagens e regravações de antigos sucessos do samba – no álbum, das 14 faixas, apenas nove são inéditas. Junto à observação sobre a temática da composição dos dois *shows*, pode-se afirmar que o tema do fim do mundo pode, então, representar um discurso que remete a certa negação do tempo presente.

Beatriz Sarlo (2005) afirma que a sociedade tecnológica estabelecida durante a modernidade passa a produzir indivíduos cada vez mais insatisfeitos com a representação de si mesmos. Um estado avançado dos processos de aceleração de tempo e de encurtamentos geográficos produziu, assim, um vazio de passado que, através do resgate das memórias, especialmente as do passado, se tenta compensar.

Sarlo também afirma que tais processos de transformação na vida do homem estabelecem mais parâmetros para uma

análise da contemporaneidade. Embora a autora não mencione diretamente termos como *retorno*, afirma que, antes, vivendo em culturas mais bem delineadas, o tempo comportava melhor uma luta entre memórias divergentes. Huyssen também considera que esse processo de musealização da vida e a produção constante de lugares de memória “compartilham verdadeiramente a sensibilidade compensatória que reconhece uma perda de identidade nacional e comunitária [em detrimento de uma global]” (2000, p. 29). Esses mesmos processos compensatórios, por sua vez, foram percebidos e absorvidos pela indústria cultural que se torna, no fim do século XX, um “redemoinho cada vez mais veloz de espetáculos e eventos e, portanto, está sempre em perigo de perder a sua capacidade de garantir a estabilidade cultural ao longo do tempo” (2000, p. 30).

Michael Pollak chama atenção para o impacto de tais processos na memória coletiva. Segundo ele, a memória coletiva é composta pelas “tradições e costumes, certas regras de interação, o folclore e a música e, por que não, as tradições culinárias” (1989, p. 9), considerados seus autênticos indicadores empíricos. Nesse sentido, podemos considerar que a música das artistas em estudo e suas relações simbólicas por meio da disposição de certos elementos cenográficos representariam,

mais que a mensagem do artista em si, uma visão de mundo sobre uma determinada época e sociedade, reforçando a tese de que o desejo pelo fim do mundo pode, então, apelar para discursos que vão além de uma visão individualizada do cotidiano, no sentido de um senso comum compartilhado socialmente. Nesse caso, a um tempo presente que não se pode fazer ausente, só lhe resta a eliminação através da hecatombe.

### **O regional tecnológico: forró e psicodelia**

No dia 24 de março, uma semana após a apresentação de Elza Soares e Zélia Duncan, o primeiro evento de que se tem registro sob a tenda do circo é o *Forró do Kiko*. O show, tal como descrito no site da casa, seria uma oportunidade de “resgatar toda aquela vibração psicodélica das memoráveis noites de baile no casarão da Rua do Mercado, onde o grupo nasceu e a música era prioridade” (2016, p. 1).

Vale ressaltar que, uma análise que considera termos como presente, passado e futuro refere-se, antes de tudo, à categoria de *tempo* e seu contexto, em uma sociedade marcada pelo uso das tecnologias de base microeletrônica que emergiram após a década de 1970<sup>4</sup>, como os computadores pessoais (PC) conectados à internet e, mais recentemente, pelo uso da conexão móvel.

Ao tratar das rápidas mudanças tecnológicas que caracterizam uma nova configuração temporal das sociedades do século XX e que ganham cada vez mais intensidade na virada do século XXI, diversos autores destacam esse processo de encurtamento da noção clássica de tempo que transforma, de forma significativa, as dinâmicas sociais ou, sob o prisma da psicologia freudiana, os sentidos produzidos no consciente e inconsciente do indivíduo.

Lemos reitera a existência de uma cultura marcada por um “frenesi tecnológico” que, além de transformar as noções de interação entre atores sociais, estendeu as relações humanas para um novo ambiente, o virtual, onde novos sistemas de realidade começam a cristalizar-se.

Muniz Sodré considera este rápido avanço tecnológico como “a última das promessas realizáveis do capitalismo” (In: MORAES, 2005, p. 29). Essa nova consciência que começa a emergir durante o século XX culminaria, contraditoriamente, com a ilusão de um progresso universal e ilimitado. “Velocidade, probabilidade e instabilidade ou caos tornam-se parâmetros de aferição ‘do mundo da vida’”.

Enquanto, de um lado, este aceleração dos fluxos de circulação de informações surge como uma das características deste novo sistema, por outro

lado, a *obsolescência*, uma consequência deste processo, fixa-se como principal atributo de garantia para a continuidade e a própria fluidez deste novo mercado global. À medida que seus produtos se tornam “velhos”, fazem eclodir um fenômeno social que Huyssen chama de “síndrome de memória” (2000, p. 25).

Na contramão das inovações tecnológicas, uma musealização da vida passa a fazer o caminho contrário a tão impactante processo. E ela está em todos os setores da vida, segundo Huyssen, ganhando cada vez mais espaço em uma conjuntura que carece profundamente de interseções que permitam uma ancoragem mais sólida em ambiente e tempo tão diluídos.

Diante de tal contexto, observa-se o discurso do regional, que estimula uma relação simbólica mais próxima com uma cultural local, como uma estratégia de manutenção de uma identidade mais consistente. Ao mesmo tempo, a psicodelia surgiria, aqui, sob a forma da apropriação tecnológica, atuando como potente estimulante sensorial.

O termo *psicodelia* é frequentemente associado às festas *raves* que, por sua vez, são vistas por Maffesoli como um ritual que usa de ruídos, ritmos, efervescências, psicotrópicos diversos, e que corroboram a fusão, permitem a confusão

dos corpos e dos espíritos, induzem outra maneira de estar junto, diferente do que pede a premissa judaico-cristã. Na contemporaneidade, tais atos festivos, em comunhão com o que chama de missas *shows*, a aglomeração de torcidas e os *shows* de rock, são parte de um fenômeno maior que aquele de raízes puramente comerciais. Para compreender esse fenômeno, na atualidade, é necessário, portanto, compreender e admitir que sua realização não visa a “um estetismo barato” (2004, p. 19), mas a uma re-ligação com certo espírito orgânico pós-moderno, daquilo que se negou, por tanto tempo, no inconsciente coletivo e que, finalmente, se revela como algo que não se é mais capaz de reprimir.

Assim como apresentado no descritivo da proposta do grupo *Forró do Kiko*, o resgate de uma espécie de “aura memorável do passado, da música de rua” (2016, p. 1), representaria um espírito do tempo atual, que tende a tornar mais evidentes certas memórias que invocariam raízes culturais locais ou nacionais.

O texto do Circo Voador confirma tal reflexão: “no repertório, música brasileira cantada e instrumental de altíssima qualidade: Dominginhos, Gonzagão, Sivuca, Hermeto Pascoal, Chico Buarque e Gilberto Gil são alguns convidados ilustres do nosso arrasta-pé, sem falar das belíssimas composições autorais” (2016, p. 1).

Ao dar destaque a tais personalidades da música brasileira, a escolha do repertório reitera o caráter de homenagem a que se propõe o grupo e, mais que isso, uma valorização das produções brasileiras, não apenas voltada para uma aproximação com a cultura ruralista ou interiorana, como pressupõe o estilo do *forró*, mas que aposta em um *sampling* temático, fazendo uso de um elemento característico das sociedades tecnológicas, o psicodélico. O texto coloca as canções de autoria do grupo em segundo plano, enquanto os ícones da MPB ganham destaque. Dessa forma, observa-se que, aqui, o instrumento vendável se deve mais à presença simbólica de entidades da música popular brasileira do que à própria força criativa do grupo, o que reforça o caráter de visitação a outras memórias musicais.

Sobre a presença do *forró*, como dito, este ritmo pertence a uma vertente estilística musical associada a uma noção de tradição, entendida como um repertório de práticas reguladas por regras socialmente convencionadas por processos de repetição, o que “implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado” (HOBSBAWN, 1997, p. 9). Tal contexto de evento, numa era marcada por uma nova configuração da indústria fonográfica em função da pirataria, do acesso à internet e, por conseguinte, pelo aumento

da difusão, via redes digitais, do conteúdo de artistas à margem do *mainstream* ou que não produzem conteúdo inédito, aponta para uma nova safra de *shows*. Tal como um evento de valorização local, colabora para a manutenção de certas tradições regionais, fazendo uso de materiais de arquivo, entre os quais também existe espaço para inovações. Um grupo de forró pode render-se assim à psicodelia.

### Valorização das origens

Juçara Marçal se aventura agora em seu primeiro trabalho solo e o faz de maneira surpreendente. *Encarnado* (2014), mais do que um apanhado de sua longa trajetória artística, é quase uma nova estreia, apontando em uma direção arriscada e inesperada, inimaginável até para aqueles que acompanharam seu longo percurso até aqui (FRÖES, Romulo, 2014, p. 1).

Este texto<sup>6</sup> se refere à descrição disposta no site oficial da cantora Juçara Amaral e trata da proposta de seu novo trabalho musical. Também com apresentação marcada para aquela semana no Circo Voador, na Lapa, a artista agrega, aqui, o tema religioso à discussão.

Em definição simples, descomprometida, o termo “encarnado” pode ser explicado, segundo preceitos da teoria religiosa pregada pelo espiritismo, como o espírito que ocupa temporariamente

um corpo humano. O texto descreve que, “não por acaso, o disco de Juçara Marçal tem seu repertório todo marcado pelo tema da morte”.

Fazendo uso de termos como *renovação* e *renascimento*, o texto que introduz a obra, apresentada como um lançamento, aponta que se trata, na verdade, de uma coletânea de produções já realizadas pela artista e que, agora, foram selecionadas para distribuição e uso em *shows* durante sua turnê nacional.

Em um primeiro momento, devemos reconhecer mais uma característica própria do atual mercado fonográfico. Anderson descreve que vivemos um tempo no qual “as mensagens de cima para baixo estão perdendo a força, ao passo que as conversas de baixo para cima estão ganhando poder” (2006, p. 89). O que o autor quer dizer é que, antes, as estratégias de *marketing* contavam com cidadãos passivos, que consumiam determinados produtos e, em seguida, reproduziam seus conteúdos, sem poder de escolha. Na contramão deste processo de distribuição, um novo esforço se faz necessário para o mercado empresarial musical que, agora, se vê obrigado a dialogar com seus consumidores: com a ampla disposição de conteúdo, artistas e seus empresários têm a chance de avaliar um novo perfil de público que passa a buscar o que lhes é de interesse, sem nem ao menos ter que aguardar a próxima música

tocar na rádio a fim de ouvir a que ele deseja.

Ao acessar portais de música como o *Youtube*, *Rhapsody* ou *Grooveshark*, o ouvinte pode, finalmente, digitar o nome de seu artista e música prediletos, isto é, aquilo que apenas os interessa e basta: vivemos a era dos formadores de preferência e não mais dos formadores de audiência.

Antes submetidos às grades de programação de emissoras de música, como a MTV, por exemplo, tais ouvintes podem, hoje, ir direto ao ponto e renegar, com a mesma facilidade, aquilo que não é de seu agrado. Em muito o atual contexto das relações comerciais entre artista-público começa a divergir da noção de comportamento do grupo, tal como apresentado por Freud e, mais tarde, Debord. Aqui, o consumidor não se configura como receptor estritamente passivo de quaisquer estímulos provenientes de um mercado, mas tem a oportunidade de buscar, através de filtros manipulados por ele mesmo, aquilo que lhe desperta, efetivamente, um tipo de emoção, desejo e, sobretudo, uma relação de afeto com seu ídolo.

Sabendo disso, os setores de *marketing* passam, agora, a debruçar-se em estudos que investigam hábitos e padrões de consumo e se articulam com a finalidade de conhecer as inclinações que mais se

evidenciam em meio ao público.

Com certeza, existe uma variação maior ou menor nesse esforço, a depender do artista e de suas pretensões comerciais. Alguns deles optam por realizar shows mais intimistas, é verdade, mas, em termos gerais, não existe *show* sem plateia. Da mesma forma, não existe artista sem público. “Todo artista tem de ir aonde o povo está”! Nesse sentido, as estratégias, por maior grau de afetação que ensejam em seus *shows*, ainda terão como destinatário um único endereçado: o ouvinte e, por conseguinte, um potencial indivíduo que poderá formar plateias..., ou não.

Seguindo essa lógica, a produção de Juçara parece, sobretudo, querer ensaiar um retorno da artista à cena musical *mainstream* com suas apresentações no Circo Voador, mas, antes, por objetivar uma re-apresentação sua própria obra passada, sem medo que esta caia nas garras do brega ou *old fashioned*. E isso certamente não aconteceria neste momento, uma vez que vivemos um tempo em que o próprio brega ganha *status* de chique, a música do sertão, ou sertaneja, é entoada nas vozes de jovens e inúmeras duplas brasileiras de Goiás ou Minas Gerais, e as festas estilo *Flash Back* dominam os circuitos de boates e casas de dança. A valorização do tempo passado, para alguns empresários e para

o público que lota estádios ou *nightclubs* até que pode parecer algo além do ousado e divertido, mas, um *novo* comércio<sup>7</sup>.

Ao realizar uma breve pesquisa pelo portal da artista<sup>8</sup>, observa-se que há um esforço em reiterar a ideia de que a sociedade caminhará para o fim, muito similar ao discurso apropriado por Elza Soares e Zélia Duncan, como visto: “Não diga que estamos morrendo. Hoje não!”, descreve em forma de súplica o título do texto de apresentação. A canção de abertura da obra é *Odoya*: “*Agô Yabá, bença mãe*”. Trata-se de uma saudação ao orixá Iemanjá, divindade incorporada através do sincretismo religioso brasileiro, de origem africana.

Juçara Marçal é uma cantora negra e, através de sua música, re-visita a ancestralidade afrodescendente de forma poética e fazendo uso de diversos recursos visuais. Ostenta o cabelo afro em diversas imagens na internet<sup>9</sup> e também aponta para um discurso paradoxal. Ainda que, segundo Gomes (2012), o cabelo afro ainda seja enxergado por uma parcela da população brasileira como símbolo de inferioridade, atualmente pode ser visto, por outro lado, como uma proposta subversiva a determinados padrões estéticos, disseminados pelos veículos de comunicação massificantes como “belos” – estes ainda são, principalmente, os cabelos loiros e lisos –, mas, mais do que isso, localiza-se

como parte de um discurso que re-afirma a identidade negra na luta contra o racismo.

O que Gomes constata durante uma pesquisa de campo realizada para sua tese de doutorado em Belo Horizonte é, no entanto, um rico retrato da contemporaneidade e que contribui ainda mais para uma leitura objetiva desse fenômeno que se vem observando em algumas cidades. Em determinado momento de seu texto, a pesquisadora destaca que:

O cabelo crespo, objeto de constante insatisfação, principalmente das mulheres, é também visto, nos espaços onde foi realizada a pesquisa, no sentido de uma revalorização, o que não deixa de apresentar contradições e tensões próprias do processo identitário. Essa revalorização extrapola o indivíduo e atinge o grupo étnico/racial a que se pertence. Ao atingi-lo, acaba remetendo, às vezes de forma consciente e outras não, a uma ancestralidade africana recriada no Brasil (GOMES, 2012, p. 2).

Para além do discurso étnico, tal movimento de aproximação com um passado se torna, em sua forma mais consciente, um lugar de representação que busca, mais que um retorno ao passado, já que este deslocamento de tempo não seria possível, uma valorização de uma memória ancestral, de suas origens.

Não é objetivo do presente

estudo constatar, ou não, se a humanidade global deu seus primeiros passos em um território em que, hoje, se localiza o continente africano. Este seria um trabalho para arqueólogos, mas tal informação é disseminada por diversos programas de TV, editorias científicas e, possivelmente, trabalhos acadêmicos, e, sobretudo, trata-se de um discurso apropriado e disseminado, isto é, comunicado, através de tais estratégias promovidas por alguns artistas, como visto, por Elza e, agora, Juçara.

Com os ingressos esgotados no fim de semana do dia 18 de março, a própria mulher do fim do mundo, Elza Soares, reagendaria mais uma apresentação no Circo, mostrando que o apocalipse atrairia ainda mais interesse por parte do público. O *show* foi reapresentado no dia 26 de março, dia em que a identidade negra também seria exaltada no palco da Fundação Progresso através do festival *Back2Black*.

A partir da análise de seu próprio título, poderíamos concluir, de forma objetiva, qualquer análise sobre um possível mecanismo de deslocamento de tempo. Trata-se de um evento que, por si só, carrega em sua essência uma noção de retorno (*back*) às origens da música negra (*black*), fazendo uso do recurso 2 (*two*) em seu título, pronunciado de forma similar a *to* (= preposição *a*). Desta forma, a sentença se compõe: *Back2Black* = De volta ao Negro.

A produção do evento o descreve como “um dos

principais eventos culturais brasileiros e, sem dúvida, o de maior relevância para a disseminação da cultura negra no Brasil”<sup>10</sup> na atualidade. Ainda de acordo com o texto:

É notório também que, nas últimas décadas, esse aspecto [a importância de se discutir a África e sua importância na disseminação de diversas culturas pelo país] vinha sendo amplamente negligenciado. Mas como ignorar a importância de um continente que é o verdadeiro berço da humanidade? Foi ao perceber essa flagrante distorção que concebemos o festival *Back2Black*, para refazer essas pontes frágeis e devolver a África ao Brasil e ao mundo (O FESTIVAL, 2015, p. 1).

A partir de tal concepção, seus organizadores o aproximam, de forma nítida, a um processo similar àquele apresentado por Juçara e que pode ser articulado à teoria de Pollak, que trata, não somente das memórias coletivas, mas de outra, oposta a esta, chamada: *memórias subterrâneas*.

Em síntese, o processo previsto pelas memórias subterrâneas envolveria uma luta pela revalorização simbólica de hábitos e costumes sociais que se localizam à margem de uma memória coletiva, vista também sob uma noção mais formatada de nação. Tal processo é feito por meio da percepção das memórias

de um determinado grupo, sem que seja preciso procurar onde elas se conservam, se no cérebro ou no espírito. Tais memórias são evocadas de dentro do plano individual para uma posterior projeção nas sociabilidades. Nota-se que, tais festividades que reivindicam a reflexão sobre a influência das origens africanas e sua importância na formação de uma cultura nacional posterior, aproximam um diálogo com determinadas camadas da sociedade e, aos poucos, readaptam a dinâmica da urbe.

Tais movimentos culturais de readaptação a um novo *modus operandi* estão, por sua condição histórica, em constante luta por poder, isto é, como fuga do esquecimento. Dito de outra forma, as memórias subterrâneas eclodem com mais vigor em tempos atuais na tentativa de se oporem a uma identidade nacional que, podemos afirmar, não comportaria o pensamento de determinados grupos sociais, como aqueles que se consideram negros. Os negros, em sua forma cultural mais representativa, passariam a evocar suas origens mais primitivas e puras, a partir da imagem da África. Esse processo, também observado como enquadramento da memória, seria, portanto, parte de uma “operação coletiva de seleção/constituição dos acontecimentos e interpretações do passado que se quer salvaguardar” (POLLAK,

1999, p. 9) e revela, ao mesmo tempo, “o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional” (op. cit., p. 4). Ele segue um caminho que, em determinados momentos, apontaria para um estado de latência, enquanto, em outros, pode ser observado em estado mais aflorado. E o contexto, segundo o autor, é determinante para sua condição no plano social, devendo trazer à luz, como visto anteriormente, que, mesmo uma identidade nacional já se pode considerar em estado avançado de fragmentação. O que tais movimentos de valorização de uma consciência cultural passada, neste caso, através do *Black*, comunicam através da música e suas apresentações ao vivo, é, ainda, um sentimento de opressão social e sua possível realização a partir de laços afetivos compartilhados entre membros de tal grupo social, mas, também, simpatizantes da causa.

Não é preciso ir muito longe para observar eclodir, entre jovens de universidades brasileiras, grupos que pretendem dar continuidade aos movimentos sociais negros, que defendem a igualdade civil, reivindicam sua importância no corpo social e denunciam a ainda visível discriminação de cunho étnico, fruto de um passado histórico tão recente marcado pelo escravismo.

Pollak ressalta que, em fins do século XIX, a *nação* era a forma mais acabada de um grupo, configurando-se assim a memória nacional como uma memória coletiva oficial e, portanto, disseminada e compartilhada socialmente, principalmente através de uma elite. O autor reitera, entretanto, que, para além de uma pertença aleatória, a memória coletiva é uma construção que deriva de um ambiente de confrontos. As memórias que se localizam como marginais articulam-se, assim, como uma representação do pensamento lotado nas periferias sociais, em confronto com outra que estaria localizada em uma região nuclear de uma memória macro.

Assim sendo, o que tais artistas promovem são ideais que, antes em estado latente, ocupam agora os palcos e fazem dos microfones instrumentos pelos quais ecoam reivindicações que se opõem a uma formatação contemporânea, não importa se fragmentada ou não, de uma noção da identidade brasileira.

O festival *Back2Black*, além de simplesmente realizar um *mix* de clássicos da *black music*, propondo um repertório composto pela coletânea de efemérides, configura-se, aqui, como outro importante meio de comunicação entre um passado político, reapropriado por atuais espaços de entretenimento.

Segundo consta no *site* da Fundação Progresso, o festival

teria como principal atração musical o grupo Tinariwen. Trata-se de uma banda composta por “membros da etnia Tuaregue, povo nômade que habita a região do Saara e do Norte da África”<sup>11</sup> que, no início dos anos de 1960, foi violentamente reprimido pelo exército malinês e ainda é acusado pelo Alto Comissariado das Nações Unidas para os Direitos Humanos de promover a eliminação de minorias étnicas no país<sup>12</sup>. Como consequência da perseguição étnica e política, milhares de tuaregues buscaram exílio em países como Argélia e Líbia.

A banda, formada no fim dos anos de 1970, entoa através de discurso músicas com letras sobre política, pensamentos que remetem às saudades do lar e a vida no exílio.

Mais que um festival de música, o *Festival Back2Black* pode ser considerado outra vertente de *shows* se realizam na cidade do Rio de Janeiro, principalmente no circuito da Lapa, ampliando sua função musical, mas oferecendo outros tipos de serviço ao público.

O evento contou com a participação de representantes do movimento negro, produtores de música, “criadores africanos e afrodescendentes” (op. cit.) que ofereceram recitais de poesia, promovidos por militantes e não militantes residentes na periferia da cidade, debates sobre manifestações

culturais de origem africana como o Kuduru, performances de Marrabenta, uma música-dança de origem moçambicana, exibição de documentários e *workshops* diversos, entre eles, o de colocação de turbantes.

### **Antes que o mundo se acabe**

Diante do estudo proposto, pudemos observar como a música pode ser utilizada como ferramenta na transmissão de mensagens específicas e, portanto, da efetivação de um discurso acerca de sentimentos ou identidades, na contemporaneidade, sobressaindo uma noção clássica de espetáculo, em geral, concebida como uma mera estratégia de sedução, principalmente em função de uma nova configuração do mercado fonográfico.

A partir de tais noções, tornou-se necessário articular teorias sobre a memória e os discursos possíveis produzidos a partir desta, quando confrontados com as temáticas observadas em apresentações que ocorreram no circuito cultural da Lapa, no Rio de Janeiro, mais especificamente nas casas de *shows* Circo Voador e Fundação Progresso, ao longo do mês de março.

Ao combinar conceitos como memória coletiva e um contexto marcado por atravessamentos de tempo, como consequência de uma sociedade tecnológica, é possível observar como tais apontamentos podem representar, sob o olhar do

discurso relacionado a temas escatológicos/apocalípticos, um possível sentimento de negação do presente que se dissemina por meio de algumas apresentações musicais.

Quanto ao que se observou no estudo das cantoras Elza Soares e Zélia Duncan, podemos vincular a noção de mensagem não apenas ao olhar específico de alguém – ainda que alguns temas se aproximem mais de um apelo estético do que de uma realidade objetiva, como as teorias sobre fim do mundo, por exemplo –, mas também à compreensão de que seu discurso/conteúdo em muito pode informar sobre o pensamento e um sentimento de uma determinada e época e sociedade, evitando cair em reducionismos que condicionem tais olhares a meras estratégias comercial-mercadológicas.

Ao mesmo tempo, alguns artistas mostram como a música regional pode ser reapropriada e re-visitada, ainda que articulada com elementos tecnológicos, típicos da sociedade contemporânea, contribuindo para uma manutenção de determinadas tradições locais.

Artistas como Juçara Amaral e o *Festival Back2Black*, por sua vez, demarcam, de forma clara, referências a identidades específicas, como a negra, em um simbolismo que em muito diz respeito à música como meio de revalorização de modos, a partir de discursos afirmativos. Valorização não só de uma identidade negra e

valores religiosos, mas, sobretudo, da ascendência específica de uma nação – neste caso, o Brasil – e de sua miscigenação a partir de etnias, no caso, da africana.

Ao disseminar tais pontos de vista sobre a vida em sociedade e determinados valores sobre essa complexa rede a que chamamos cultura, tais artistas, atuando como cabeças de eventos realizados em equipamentos da cidade, reiteram a urgência de

trazer à luz temas concebidos como marginais e permitem uma leitura sobre as constantes lutas simbólicas, que elevam a música à categoria dos atos comunicativos e reflexivos sobre as memórias que ecoam através dos palcos.

**Recebido em 26/09/2016**  
**Aprovado em 28/10/2016**

### Notas

((1) Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,elza-soares-lanca-seu-primeiro-album-de-ineditas-desafiada-por-um-novo-conceito,1772047> Acessado em 20 de março de 2016.

(2) Devemos considerar que os conteúdos dispostos nos sites oficiais das casas de shows em análise são enviadas por produtores dos artistas, podendo, portanto, serem consideradas fontes de informação oficiais.

(3) Elza Soares tem dificuldades de locomoção. O recurso cênico foi aqui utilizado para dar comodidade à artista e mais visibilidade, já que ela tem baixa estatura.

(4) Estima-se que Elza tenha nascido entre junho de 1930 e 1937. Naquele tempo, para uma criança negra e pobre, o registro de nascimento não era visto como uma urgência pelos pais. A artista considera a data mais recente de registro, o ano de 1937.

(5) LEMOS, A. *Cibercultura: Tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. 5ª Edição, Porto Alegre: Sulina, 2002.

(6) Disponível em: <http://www.jucaramarcal.com/#!encarnado/cjg9> . Acessado em 20/03/2016.

(7) Fenômeno que, diga-se de passagem, é observado desde o início dos anos 2000.

(8) Página oficial de Juçara Marçal: [www.jucaramarcal.com](http://www.jucaramarcal.com), acessada em 20/03/2016.

(9) Pesquisa realizada através do Google Imagens a partir dos termos *Juçara Marçal + cantora*.

(10) <http://www.back2blackfestival.com.br/site2015/o-festival> (Acessado em 24/03/2016).

(11) <http://www.back2blackfestival.com.br/site2011/artista/tinariwen> (Acessado em 22/03/2016).

(12) [http://br.sputniknews.com/portuguese.ruvr.ru/2013\\_03\\_12/ONU-acusa-exercito-malines-de-limpeza-etnica/](http://br.sputniknews.com/portuguese.ruvr.ru/2013_03_12/ONU-acusa-exercito-malines-de-limpeza-etnica/) (Acessado em 23/03/2016).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, C. **A Cauda Longa**. São Paulo, Campus, 2006.
- DEBORD, G. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 1997.
- FREUD, S. **Psicologia das Massas e Análise do Eu**. E-book, 1921.
- GOMES, N. L. **Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2012.
- HOBSBAWN, E.; RANGER, T. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HUYSSSEN, A. **Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, RJ: Aeroplano, 2000.
- LEMOS, A. **Cibercultura: Tecnologia e vida social na cultura contemporânea**. 5ª Edição, Porto Alegre, Sulina: 2002.
- MAFFESOLI, M. **O tempo das tribos**. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 1997.
- MORAES, J. J. **O que é Música**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1983.
- POLLAK, M. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. Rio de Janeiro, RJ: vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.
- SARLO, B. **Tempo presente: notas sobre a mudança de uma cultura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras.
- SODRÉ, M. **As Estratégias Sensíveis: afeto, mídia e política**. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.