

# **SHOWS NA LAPA CARIOCA E PROCESSOS DE REVALORIZAÇÃO DA MEMÓRIA**

SANTOS, Luiz Gustavo de Lacerda

## **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.

## **MÚSICA E COMUNICAÇÃO**

Aproximar os atos musicais a estratégias de comunicação de mensagens é aproximar este repertório de técnicas, que envolve a articulação de instrumentos e sistemas de notação musicais, a uma finalidade que se dá no momento em que se pretende transmitir uma mensagem sobre um determinado tema, 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 em determinado momento da história mundial: “não há música sem ideologia”, reitera o artista (MORAES, p. 48). Em consonância com este pensamento, o também compositor e teórico musical, Henri Pousseur, destaca duas perspectivas nas quais a música se fundamenta enquanto linguagem e veículo de mensagem. Em um primeiro momento, as capacidades objetivas do ato musical seriam colocadas a serviço da “expressão, tão eloquente, tão co-movente (e, portanto, pro-vocadora) quanto possível de uma realidade preexistente e que será finalmente a mais importante de apreender” (MORAES, p. 50). A música, assim, também teria uma função diretamente relacionada com o tempo, já que “se trata de *fazer ver o que está ali*”, na realidade vivida.

Em um segundo momento, a música se relacionaria com o futuro quando “ela se mostra algumas vezes capaz de fazer, miraculosamente, entrever o quadro de uma futura e

bem melhor harmonia (por exemplo, de um tempo sem impaciência nem nostalgia) (op. Cit.)”.

Os atos musicais, quando apreciados, são conseqüentemente re-traduzidos por um público e podem se fazer presentes em diversos suportes, ou meios técnicos, como através da escuta de um CD, da música digital – em seu formato atual –, mas, também, pelo retorno de uma indústria de produção de vinis e da não menos importante presença em apresentações ao vivo, que também podem ser invocadas pelo estrangeirismo *shows*.

Neste último formato, também compreendido sob a ótica do *espetáculo*, artistas promovem apresentações ao ar livre ou em ambientes fechados, resguardados por estruturas pré-produzidas que possibilitam a incorporação de recursos cênicos, como a iluminação especial e a cenografia. Artistas agregam à música, aqui, um apelo teatral e estético fazendo uso de recursos visuais e tornando este processo de comunicação de discursos ainda mais objetivo e sensorial. Desta forma, os *shows* ao vivo contemplariam um universo ainda mais amplo que aquele proposto através de outros suportes de reprodução – como o CD, a mp3 e os vinis.

Guy Debord (2003), crítico eloquente do que considera como 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” (p. 14), e que tende a cristalizar visões de mundo.

Sob todas as suas formas particulares de informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto do entretenimento, o espetáculo constitui o modelo presente da vida socialmente dominante. Ele é a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e no seu corolário - o consumo. A forma e o conteúdo do espetáculo são a justificação total das condições e dos fins do sistema existente. (DEBORD, 2003, p. 15)

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 de uma realidade, culminando em uma alienação recíproca. “É a essência e o sustento da sociedade existente” (p. 16), discorre Debord.

Pensando nesta teoria sobre os espetáculos, podemos levantar outras características dos *shows ao vivo* ampliando o ponto de observação, já que, além de se caracterizarem como eventos mediáticos, configuram-se através 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 e noções de realidade fazendo uso de recursos que, de fato, remetem ao fantástico e podem deturpar, sob uma aparência mágica,

temas cotidianos direcionados ao público.

Para melhor compreendermos 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 considerado.

Freud, em articulação com Le Bon, esforça-se para compreender, desde o século XIX em seus estudos psicanalíticos, quais alterações seriam significativas na psiqué humana que levariam um indivíduo a se diferenciar, em termos de ação e pensamento, quando integrante de um grupo. Os autores pelam, neste caminho, ao estudo dos fenômenos inconscientes, tomado da psicologia moderna.

Destacam os autores que o indivíduo que faz parte de um grupo se aproxima da sensação de um poder invencível e desperta instintos que, se estivesse sozinho, teria compulsoriamente mantido sob coerção, além disto, passa a pautar suas ações por contágio, este advindo das relações em grupo – e que não interessam em termos numéricos –, sacrificando, por sua vez, seus interesses individuais em virtude de um coletivo e que, muitas vezes, podem ser inteiramente contrários aos apresentados quando estando sob isolamento. Em sentido geral, tratar-se-ia 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, p. 5).

Le Bon descreve que tais ações ignoram um certo senso de racionalidade do indivíduo e que podem eclodir a partir de certos estímulos excessivos. “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” (p. 6). Sobre a figura do líder, aquele que seria o emissor de tais estímulos, descreve: “o que exige de seus heróis é força ou mesmo violência. 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” (Ibid).

O líder, representante do grupo, teria a função de agregar um caráter de coerência em seus discursos e, sob influencia da sugestão, seria capaz de “elevadas realizações sob forma de abnegação, desprendimento e devoção a um ideal. Ao passo que, com os indivíduos isolados, o interesse pessoal é quase a única força motivadora” (Op. Cit.).

Já indicamos que essa predominância da vida da fantasia e da ilusão nascida de um desejo irrealizado é o fator dominante na psicologia das neuroses. Descobrimos que aquilo por que os neuróticos se guiam não é a realidade objetiva comum, mas a realidade psicológica. Um sintoma histérico baseia-se na fantasia,

Em um pensamento que se alinha com a proposta de Debord, e aqui transposta para o estudo da influência discursiva e pública dos *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” (p. 8).

No âmbito musical, tais líderes podem ser objetivamente representados a partir da presença do vocalista de uma banda. Com frequência no meio da música é atribuído a ele o título de “líder do grupo”. Ele é a figura que passa a incorporar e transmitir por meio do cântico, do conteúdo de suas letras e concertos, determinados ideais, mensagens que, em seguida, são reincorporadas pelo público. Embora os autores vislumbrem uma forma irracional como tais mensagens são apropriadas pelo grupo, ou público, através de uma relação fundada na “admiração” e “respeito”, tal processo se daria, sobretudo, por meio de uma relação baseada no *afeto*. Sentimento este que se deflagraria por meio da identificação com o conteúdo ali transmitido e que, ainda que considerado como fruto de uma ação irracional, deve ser analisado e investigado em suas bases discursivas.

Neste sentido, vamos observar quais temas específicos são abordados por ícones que ganham espaço nas casas de *shows* Circo Voador e Fundação Progresso, ambas localizadas na Lapa, região central do Rio de Janeiro, e que representam uma visão de mundo peculiar, e às vezes repetitiva.

## A NEGAÇÃO DO PRESENTE

Elza Soares é uma cantora e compositora brasileira que possui longa 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,

---

1

<http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,elza-soares-lanca-seu-primeiro-album-de-ineditas-desafiada-por-um-novo-conceito,1772047>

<sup>2</sup> 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.

a partir de temas como transsexualidade, violência doméstica, narcodependência, a crise da água e a morte.” Os ingressos já constavam como esgotados.

Elza apresentaria, em letras, reflexões sobre diversos temas contraditórios sobre a sociedade atual, apontando para um engajamento em suas músicas, e sendo considerada uma vanguardista entre os artistas – paulistas ou paulistanos – contemporâneos.

Sentada em um trono dourado disposto no topo de uma escadaria<sup>3</sup> revestida por cordas que se assemelham à 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, negra, negra, negra, negra, negra, negra. 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.*

Bailarinos, aos poucos, juntam-se à Elza e se sentam na escadaria, encarando para sua líder. Todos são negros e estão seminus. O cenário, composto por todos estes elementos, logo se torna sombrio, com tons avermelhados, e revestem *a mulher do fim do mundo* com alegorias como poucas vezes na história de suas turnês se viu – Elza Soares sempre preferiu palcos mais “limpos” à cenografia afetada.

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* 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 algumas samambaias dispostas em sua frente. Sabe-se que esta planta, segundo cultivadores, “umidifica e neutraliza compostos tóxicos dos ambientes”. O figurino de Duncan, por sua vez, assemelha-se a uma *donka*, uma veste budista, de cor laranja, dando um tom mais 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

---

<sup>3</sup> Elza Soares tem dificuldades de locomoção e, já há alguns anos, apresenta-se sentada em função de problemas na coluna vertebral. Trata-se de um recurso cênico também utilizado com a finalidade de dar mais visibilidade à artista, de baixa estatura.

<sup>4</sup> 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 utiliza a possibilidade mais recente para tal registro, o ano de 1937.

gravadora paulistana Circus, e, a segunda, pela carioca Biscoito Fino, o que, a princípio, descaracterizaria um possível alinhamento temático em termos de estratégia comercial.

Neste sentido, o enredo dos discos e, conseqüentemente, de seus shows, representariam a visão de mundo das artistas e, não por menos, parte de uma ação comunicativa. Sem o respaldo filosófico de suas autoras, já consagradas no cenário musical, sabe-se, dificilmente uma obra seria lançada por meras questões comerciais.

A temática, para este estudo, deve ser destacada já que, como enredo escolhido pelas duas artistas, e ainda que esteja longe de ser novidade na história do entretenimento, já que, com frequência, outros produtores do setor se apropriam do assunto em apresentações, aponta para uma certa inclinação no meio musical em colocar em evidência tal discussão que evoca mitos.

Bauman (2007) tece críticas a potenciais estratégias comerciais e à própria sociedade quando afirma que, em meio a uma cultura marcada pelo “excesso de informações” (op. Cit., p. 54), os produtores culturais, envolvidos por uma memória de curto prazo, fantasiam seus produtos de “última novidade” e relançam modas na corrida pela audiência. De fato, 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 9, são inéditas –, o que não ocorre com Elza, que se engaja no movimento de crítica social por meio da arte estritamente autoral. Observando pelo viés simbólico, pode-se aferir, por outro lado, que a temática do fim do mundo pode representar uma memória que remete a certa negação do tempo presente.

Beatriz Sarlo (2005) afirma que, num processo de busca incessante por uma identidade *presente*, fragmentada na contemporaneidade por atravessamentos consequentes de um fluxo de referências culturais vindas de diferentes partes do globo, e provenientes de um mundo interconectado, a sociedade tecnológica que se estabelece durante a modernidade produz indivíduos cada vez mais insatisfeitos com a representação de si mesmos. Um “estado avançado [dos] processos de aceleração” de tempo e encurtamentos geográficos que produziram “um vazio de passado” e que, agora, o resgate das memórias, especialmente as do passado, tenta compensar.

Sarlo também discorre sobre tais processos de transformação na vida e no homem e estabelece 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. Este processo de aceleração, no sentido prático da vida cotidiana, no entanto, produziu um vazio de passado

que, agora, as operações da memória tentam compensar.

A partir dos estudos de Lubbe e Pierre Norat, Huyssen também considera que este processo de musealização da vida e da 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]” (p. 29), firmando-se como estratégias de compensação a estes atravessamentos temporais e espaciais. Estes 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” (p. 30).

Michael Pollak (1989) é um dos autores a tratar do conceito de memória coletiva. Segundo ele, ela é composta pelas “tradições e costumes, certas regras de interação, o folclore e a música e, por que não, as tradições culinárias” (p. 9), considerados autênticos indicadores empíricos de tal memória. Neste sentido, podemos considerar, a música das artistas em estudo e suas relações simbólicas com elementos cenográficos representariam, mais que a mensagem do artista em si, mas uma visão de mundo sobre uma determinada época e sociedade, reforçando a tese de que o desejo pelo fim do mundo pode, neste sentido, apelar para discursos que vão além de uma visão individualizada do cotidiano, mas para um senso comum compartilhado socialmente. Neste caso, um tempo presente que, impossível de se fazer ausente, apenas lhe resta a eliminação pela 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 foi 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” (p. 1).

Vale ressaltar que, uma análise que considera termos como presente, passado e futuro, antes de mais nada, está se referindo a um conceito mais amplo que diz respeito ao *tempo*, em si, e seu contexto em uma sociedade marcada pelo uso das tecnologias de base microeletrônica que emergiram após a década de 1970<sup>5</sup>, como os computadores pessoais (PC)

---

<sup>5</sup> LEMOS, André. *Cibercultura: Tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. 5ª Edição, Porto Alegre, Sulina: 2002.

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 este 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 se cristalizar.

Muniz Sodré (In: MORAES, 2005) considera este rápido avanço tecnológico como “a última das promessas realizáveis do capitalismo” (p. 29). Esta nova consciência que começa a emergir durante o século XX, culmina, por outro lado, com a contraditória ilusão de um progresso universal e ilimitado, antes apoiado na supremacia da instância econômica sobre a política, sendo, atualmente, transposta para as tecnologias da informação. “Velocidade, probabilidade e instabilidade ou caos tornam-se parâmetros de aferição 'do mundo da vida' (op. Cit.)”.

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”, novas e frequentes possibilidades passam colocar seu espaço em cheque, fazendo eclodir um fenômeno social que Huyssen chama de “síndrome de memória” (p. 25). Basta um olhar, ainda que superficial, sobre uma contemporaneidade, já profundamente influenciada por este processo, para observarmos como as múltiplas identidades individuais lidam, dividem-se e se (re)integram a inúmeros bens simbólicos, que têm como pano de fundo um sistema capitalista incentivador de práticas de consumo.

Na contramão deste circuito influenciado pelas inovações tecnológicas, uma *musealização* da vida passa a fazer o caminho contrário a tão impactante fluidez. 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 um 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 em vias de se espatifar. Ao mesmo tempo, a possibilidade psicodélica surge, aqui, como recurso tecnológico à medida que faz usos de dispositivos de realidade virtual, atuando como potente estimulante sensorial em um processo de expansão da consciência.

O termo picodelia é frequentemente associado às festas *raves* que, por sua vez, são vistas por Maffesoli (2004) 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 uma 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 “um estetismo barato” (p 19), mas uma re-ligação com um certo espírito orgânico pós-moderno, daquilo que se negou, por tanto tempo, no *inconsciente coletivo* mas que, finalmente, descobre-se não ser mais capaz de ser reprimido.

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, agora, passa a se tornar importante objeto de estudo, uma vez que representaria um espírito do tempo atual que tende a tornar mais evidentes certas memórias que invocariam raízes culturais nacionais.

O texto do Circo Voador confirma tal hipótese: “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”.

Ao dar destaque a tais personalidades da música brasileira, a escolha do repertório reitera um caráter de homenagem a que se propõe o grupo e, mais que isto, a uma valorização das produções brasileiras, não apenas voltada para uma aproximação com uma cultura ruralista ou interiorana, como pressupõe o estilo do forró, mas que apostam 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. Desta forma, observa-se que, aqui, o instrumento vendável se deve mais à presença simbólica de entidades da música popular brasileira que à própria força criativa do grupo, reforçando o caráter de visitação a outras memórias musicais.

Sobre a presença do *forró*, como dito, este pertence a uma vertente estilística musical que está 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 de conteúdo via redes digitais de artistas que estão às margens 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, onde também existe espaço para inovações. Um grupo de forró, assim, pode se render 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 (<http://www.jucaramarcal.com/#!encarnado/cjg9>)

Este texto 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, aqui a artista agrega à discussão o tema religioso.

Em definição simples, descomprometida, 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, na verdade, trata-se 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 (2006) 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” (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 voilà: 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 disto, os setores de marketing passam, agora, a se debruçar em estudos que investigam hábitos e padrões de consumo e se articulam com a finalidade de conhecer as inclinações que mais se evidenciam entre o público.

Com certeza existe uma variação maior ou menor neste esforço, a depender do artista e de suas pretensões comerciais. Alguns deles optam por realizarem shows mais intimistas, é verdade, mas, de uma forma mais ampla, não existe show sem plateia. Da mesma forma não existe artista sem público. “Todo artista tem de ir aonde o povo está!”. Neste 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.

Caminhando por esta 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 certamente isto 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 público que lota estádios ou *nightclubs* até que pode parecer algo além do ousado e divertido, mas, um *novo* comércio<sup>6</sup>.

Ao realizar uma breve pesquisa pelo portal da artista<sup>7</sup>, observa-se que há um esforço em reiterar a ideia de que a sociedade caminharia 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 suplica o título do texto de apresentação. A canção de abertura da obra é *Odoya*: “*Agô Yabá, bença mãe*”. Trata-se de uma saudação à 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>8</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 que isto, 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 deste fenômeno que vem se 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, mas uma valorização de uma memória ancestral, de suas origens.

---

<sup>6</sup> Fenômeno que, diga-se de passagem, é observado desde o início dos anos 2000.

<sup>7</sup> Página oficial de Juçara Marçal: [www.jucaramarcal.com](http://www.jucaramarcal.com), acessada em 20/03/2016.

<sup>8</sup> Pesquisa realizada através do Google Imagens a partir dos termos *Juçara Marçal + cantora*

Não é objetivo deste estudo constatar, ou não, se a humanidade global deu seus primeiros passos em um território onde, hoje, localiza-se o continente africano. Este é um trabalho para arqueólogos, mas tal informação é disseminada por diversos programas de TV, editoriais científicas e, possivelmente, trabalhos acadêmicos, mas, 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* (= à). 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>9</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.

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, quando este trata, não somente das memórias coletivas, mas de uma outra, opositora a esta, chamada *memórias subterrâneas*.

Em síntese, este processo previsto pelas memórias subterrâneas envolveria uma luta pela revalorização simbólica de hábitos e costumes sociais que se localizam às margens de uma memória coletiva, esta vista também sob uma noção mais formatada de nação. Ele é feito por meio de processos de percepção das memórias de um determinado grupo, não sendo

---

<sup>9</sup> <http://www.back2blackfestival.com.br/site2015/o-festival> (Acessado em 24/03/2016)

preciso, necessariamente, procurar onde elas se conservam, se no cérebro ou no espírito, mas que 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. Este 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 salvar” (POLLAK, 1999, p. 9) e revela, ao mesmo tempo, “o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional” (POLLAK, 1999, 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 social, devendo trazer à luz, como visto anteriormente, que, mesmo uma identidade nacional já pode se 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, também, 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 basta 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, acima de *pertencer* de forma aleatória, a memória coletiva é uma construção que deriva de um ambiente de confrontos. As memórias que se localizam como marginais, assim, articulam-se 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, agora ocupam os palcos e fazem dos microfones instrumentos pelos quais ecoam reivindicações que se opõem a uma formatação contemporânea, independente 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 Tuareg, povo nômade que habita a região do Saara e do Norte da África”<sup>10</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>11</sup>. Como consequência da perseguição étnica e política, milhares de *tuaregs* 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.

---

<sup>10</sup> <http://www.back2blackfestival.com.br/site2011/artista/tinariwen> (Acessado em 22/03/2016)

<sup>11</sup> [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)

## ANTES QUE O MUNDO SE ACABE

Diante do proposto estudo, 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, foi 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.

Quando 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 que de uma realidade objetiva, como as teorias sobre fim do mundo, por exemplo –, mas compreender que seu discurso/conteúdo em muito pode informar sobre o pensamento e um sentimento de uma determinada época e sociedade, evitando 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 re-valorização de modos, a partir de discursos

afirmativos. Valorização não só de uma identidade negra e valores religiosos, mas, sobretudo, de uma descendência específica de uma nação: neste caso, o Brasil e de sua miscigenação entre etnias, no caso, a africana.

Ao disseminar tais pontos de vista sobre a vida em sociedade e determinados valores sobre esta complexa rede a que chamamos cultura, tais artistas, atuando como cabeças de eventos realizados em equipamentos da cidade, reiteram a urgência em trazer à luz temas concebidos como marginais e permitem uma leitura sobre as constantes lutas simbólicas, elevando a música à categoria dos atos comunicativos e reflexivos sobre as memórias ecoam através dos palcos.

## REFERÊNCIAS

ANDERSON, Chris. *A Cauda Longa*. Campus, 2006.

DEBORD, GUY. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 1997.

FREUD, S. *Psicologia das Massas e Análise do Eu*. E-book, 1921.

GOMES, Nilma Lino. *Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. Belo Horizonte, MG: 2012, UFMG.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, RJ: Aeroplano, 2000.

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

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 1997.

MORAES, J. J. *O que é Música*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1983.

POLLAK, Michael. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. Rio de Janeiro, RJ: vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

SARLO, Beatriz. *Tempo presente: notas sobre a mudança de uma cultura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras.

SODRÉ, Muniz. *As Estratégias Sensíveis: afeto, mídia e política*. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.