

A CANÇÃO LATINO-AMERICANA COMO DISPOSITIVO DE COMUNICAÇÃO POPULAR¹

GT8: Comunicação Popular, Comunitária e Cidadania

Marcello Monteiro Gabbay²

Resumo

O presente texto se posiciona no chamado circuito alternativo da comunicação popular ao observar as formas de afirmação, expressão e participação que se dão por meio de modalidades comunicacionais não tradicionais. Com isso, pretende-se provocar o deslocamento dos modelos de comunicação popular ou comunitária para formas cuja base vinculativa afetiva e estética se apresenta como predominantes em relação aos tradicionais engajamentos político-ideológicos. O objeto de estudo aqui apresentado será a canção popular nos territórios fronteiriços da chamada Amazônia Latino-Americana, com recorte especial no período que sedimenta esta linguagem cultural ao longo do último século. Como metodologia, propomos um resgate analítico de pesquisa cartográfica previamente realizada pelo autor em tese doutoral.

Comunicação, afeto e vínculo poético

A busca por alternativas comunicacionais ou expressivas no campo do discurso popular e comunitário tem encontrado bases naquilo que autores como Downing (2004) classificam como “mídia radical” por deslocar os espaços de fala das instâncias institucionalizadas (rádio, jornal, TV) para formas poéticas e artísticas

¹ Trabalho apresentado para o GT 8, Comunicación popular, comunitaria y ciudadanía.

² Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ, com estágio doutoral na Université Sorbonne, Paris V. Brasil. E-mail: marcellogabbay@uol.com.br.

(grafite, música, teatro, performance, etc), onde o vínculo afetivo se mostra pulsante.

Neste caso, buscamos observar a potência expressiva da canção popular nas culturas latino-americanas ao longo do último meio século; uma vez que, segundo Weber (1998, p. 82-83), a música enquanto linguagem guarda certo aspecto orgânico, da esfera do sensível; ou seja, entende-se a música como processo comunicacional e vinculativo em seu uso puramente expressivo, menos determinado pela técnica e mais guiado pelas necessidades da comunicação.

Neste contexto, o entendimento de comunidade deve também passar por um exercício reinterpretativo, a fim de deslocar este termo de seu lugar estritamente racionalizado e político – no sentido burocrático, institucionalista – para o que Paiva (2012, p. 9) classifica como “comunidade do afeto” ou “comunidade de espírito”:

Uma estrutura comunitária não mais fundada no esquema proposto por Espósito, em que o dever e a tarefa para com o outro sejam o elemento de ligação. Mas sim e principalmente uma possibilidade de vinculação em que o afeto, a simpatia, a igualdade de interesses e de partilha definam os contatos (PAIVA, 2012, p. 9).

Esta perspectiva sugere que devemos atentar para bases expressivas e comunicacionais que ponham em vista o papel fundamental do imaginário materialmente vivido. Assim, pensar a comunicação social localmente, com seus processos próprios à experiência espaço-temporal, requer pensar nas atividades alternativas que funcionam como processo comunicativo. É o desencaixe social, a margem, os ambientes de exclusão, que podem colocar em cheque o princípio de

realidade capitalista, uma vez que se faz necessário o estabelecimento de uma ordem alternativa, arraigada nas relações locais.

No entanto, pensar o popular junto à noção de vinculação social requer um exercício de ressignificação do *popular* e do *político*. Na obra de Maffesoli (2006, p. 111-112), a palavra *povo* pode ser empregada fora do uso comum, designando “um conjunto de práticas e de representações alternativas à ordem do político” que, na verdade enfatizaria uma “solidariedade de base” que relativiza a “pregnância econômico-política”. Essa perspectiva do populismo pode ajudar a compreender a passagem da “economia generalizada” a “ecologia generalizada”, esta fundada basicamente nas qualidades mais humanizantes da vida – solidariedade, vínculo, afeto – e sem as antigas pretensões de conquista do mundo, da natureza e da sociedade. No entanto, vale ressaltar, a solidariedade que emerge das associações comunitárias pode, por vezes, funcionar como uma “estratégia de ação” prática e concreta dirigida a se opor a formas de isolamento simbólico ou mesmo econômico-social (PAIVA, 1997, p. 117). Mas o povo aqui está primeiramente ligado à ideia de potência, a vitalidade geradora de valores e sentimentos positivos, como a solidariedade e a sobrevivência.

O entendimento da vinculação como sobrevivência e proteção aparece no trabalho de Paiva (1997, p. 107) ligado ao sentimento de “fazer-parte” gerado no convívio comunitário, ou seja, a comunidade como uma forma protetora e acolhedora. No entanto, a autora (1997, p. 111) reforça que o vínculo espiritual – conjunto de linguagem e leis, cultura – que configura o comunitário é realizado pelos indivíduos que a compõem; são os atores, elementos componentes em relação recíproca que fundam nos sentimentos de solidariedade o “espírito comum”. E é no envolvimento pela sedução que a comunidade se difere de formas de aglutinação coletiva propriamente motivadas pela noção moderna de ideologia. Segundo Juremir Machado da Silva (2008, p. 29-39), a ideologia enquanto

conceito e prática obedece à ordem racionalista explicativa, que pressupõe certo grau de universalidade, por isso a ideologia está associada politicamente à crítica ou ao elogio dos aparelhos de manipulação e controle social. A sedução opera pela empatia, pelo afeto e pela compreensão, pela produção e compartilhamento de repertórios simbólicos, de linguagens, de mitos, visões de mundo e modos de relação com o outro, com o território, com o tempo, etc; é, portanto, o mecanismo próprio do *lien* social. No âmbito comunicacional, a sedução pressupõe uma adesão participativa, autoral, do destinatário, onde emissor e receptor são interlocutores efetivos.

Para Maffesoli (2006, p. 115; 1986, p. 6-7), esse sentimento de solidariedade que, em cada pessoa e entre os diversos e complexos nós da teia social, compõe o comum, provém da potência subterrânea. Assim, a potência vinculativa se localiza no “concreto mais extremo que é a vida do dia-a-dia”, é precisamente onde se localiza também a memória coletiva, as (micro) histórias, diferentes da História universal. O “querer-viver coletivo”, a vinculação e a perdurância do comunitário, apóiam-se na potência de vida, nessa base subterrânea, no vitalismo orgânico, que, a princípio, funciona como uma “união em pontilhado”, ou seja, uma forma de “associação indefinida e indiferenciada” onde a ordem moral não tem mais valia, e a experiência sensível atua como elo vinculativo.

Portanto, Maffesoli (2006, p. 124-125) alerta que a institucionalização da comunidade pertenceria a um cenário político moderno, o elo/vínculo “subterrâneo” não passaria mais pelos antigos formatos institucionalizados. No lugar dos processos existentes na ordem do político e do individualismo, “vemos aparecer estruturas de comunicação ao mesmo tempo intensivas e reduzidas no espaço. Esses agrupamentos afinitários retomam a antiga estrutura antropológica que é a ‘família ampliada’”.

Compreendemos, então, que o comunitário enquanto vínculo societal surge da esfera do "vitalismo subterrâneo". A motivação política funcional aparece quando a comunidade passa a se expressar por meio de processos comunicativos mais institucionalizados. Como se houvesse uma linha imaginária que caminha da base vinculativa mais primária à ação politizada mais concreta. No entanto, é importante frisar, como sublinha Maffesoli (2005, p. 87, 189), o político deverá perdurar a partir de sua (re)ligação com o "substrato das sensibilidades que o fundamentam", o "solo do sensível" partilhado e fundador de uma estética coletivizante e criativa.

Para este efeito, entendemos a canção popular na América Latina como "local" da vinculação comunitária, com possibilidade de formular aí um projeto de comunicação popular gerativa à margem da narrativa midiaticizada hegemônica, uma vez que ela exerce uma função narrativa e expressiva em relação aos valores e formas do cotidiano.

No entanto, o ponto de partida é a definição que escolheremos para a comunidade. Se vamos partir da noção de vínculo social por meio da ritualidade e, portanto, da territorialidade e do sentimento de ser-em-comum, e, por fim, da memória coletiva, então podemos adotar a compreensão de Paiva (2004, p. 63-64) que define o comunitário não como a cadeia que aprisiona e que limita a liberdade, "mas, ao contrário, o fio que o liga aos outros e o sustenta".

Vale ainda ressaltar a falência do modelo tradicional de esfera pública, dada a evanescência política, consequência da midiaticização da vida social, da mudança nas formas clássicas de socialização e participação, que acontece com o rompimento da coincidência entre espaço público e espaço político. Para Sodré (2002, p. 39-51, 65), o conceito de vinculação, inserido no contexto estritamente político, fica abalado uma vez que as relações no *bios* midiático³ se estabelecem

³ O "bios midiático", segundo Sodré (2002, p. 11-22), é esfera de relações mediada pelas

sob a moral do mercado e do consumo. Se na nova ordem ética, “consumo e moralidade passam a equivaler-se”, e a mídia encena “uma moralidade objetiva” coerente com a ordem do consumo, a comunicação popular precisa estabelecer-se em contextos que possibilitem o resgate de uma ética humanista; o que se dará por meio de formas radicais de narração e construção do real⁴.

O cancionero latino-americano emergente nas décadas de 1960 a 80: estéticas e formas da vida cotidiana

Para efeito deste texto, propomos um olhar cartográfico com recorte especialmente focado nos intercâmbios culturais e simbólicos mediados pelas ondas de rádio e pelo comércio viajante, tendo como polo central a dita Amazônia latino-americana, na Colômbia, Bolívia, Peru, Uruguai, Guiana Francesa, Brasil, além de alguns registros além-mar em Angola e Gana.

O intercâmbio entre o extremo norte do Brasil e os países vizinhos ainda guarda mistérios de difícil decifração. É possível e evidente a prática migratória entre tribos indígenas ao longo de toda a formação do território amazônico. Índios do grupo linguístico Aruak, massivamente predominantes na região litorânea do Marajó, foram encontrados pelo etnólogo alemão Theodor Koch-Grunberg (KRAUS, 2006, p. 71-72) em sua expedição pelo norte de Roraima em maio de 1911. O caminho feito pelo pesquisador, partindo da costa de Belém pelo Rio Branco até São Marcos, e depois subindo o Monte Roraima na fronteira com a Venezuela, próximo ao território de Koimélemong, onde havia predominância das etnias Makuxi e Wapixana, pode indicar possíveis rotas migratórias empreendidas pelas comunidades indígenas no interior da Amazônia latino-americana. Outro

representações midiáticas e pela moral mercadológica, portanto, é a vida midiaticizada, calcada numa realidade fetichizada por meio de imagens, um simulacro do real descomplexificado.

⁴Extraído de palestra proferida por Muniz Sodré no Congresso Nacional da Intercom em Caxias do Sul (RS), em 5 de setembro de 2010, sob título “Comunicação, Juventude e Ritmos Urbanos: em torno da música da 'periferia’”.

indício apontado pela arqueóloga Denise Schaan (2009, p. 210) repousa na prática da cerâmica, cuja variedade de estilos revela possíveis sistemas de trocas entre civilizações originárias do Caribe e da cultura de San Agostin, na Colômbia, e o extremo norte do Brasil.

No entanto, as evidências mais precisas quanto a estas migrações remontam ao início do século XIX. O historiador e musicólogo Vicente Salles⁵ aponta o intenso tráfego de embarcações de pescadores entre os estados do Amapá e Pará, a Guiana Francesa e o Caribe latino-americano. O Pará era destino destes pequenos navegantes que traziam para os mercados seu pescado. O mercado do Ver-o-Peso em Belém, como sabemos, foi um porto central ao longo da *belle époque* da borracha no século XIX. Daí ate o final do século XX, além de peixe e carne, trabalhadores braçais embarcariam para o sul da Guiana Francesa em busca de trabalho como carregadores, açougueiros, peixeiros, faxineiros e serventes. Pois foi lá, no início do século XIX, que gêneros latinos vindos do Caribe começaram a penetrar nas festas e rodas do Pará, em cúmbias, mambos, merengues e comancheras. Neste período, a produção de carne do Marajó supria os mercados das Guianas Francesa e Inglesa. Salles ainda salienta que foi realmente a partir de meados do século XX, com a disseminação do rádio nas capitais e interiores da Amazônia, que os gêneros musicais caribenhos começaram a penetrar massivamente no cotidiano norte-brasileiro, especialmente por meio da programação dos programas radiofônicos. Em nosso trabalho de campo⁶, os mestres de Soure (Marajó, Brasil) confirmam o costume de escutar a programação das emissoras guianas nos campos de Marajó nas décadas de 1950, 60 e 70. Já em Belém, Pinduca, o Rei do Carimbó, viria introduzir de vez a guitarra elétrica, congas e maracás, a partir da década de 1970, e foi

⁵ Informação extraída de duas cartas escritas por Vicente Salles para o musicólogo José Ramos Tinhorão contendo apontamentos sobre a cultura e a música paraense. As cartas são datadas de 16 de março de 1989 e 18 de março de 1990; e encontram-se disponíveis no acervo do autor no Museu da Universidade Federal do Pará, em Belém.

⁶ Referimo-nos ao trabalho etnográfico empreendido durante pesquisa doutoral (GABBAY, 2012).

popularmente conhecido pela introdução do ritmo amerengado do Caribe.

As músicas e danças *créole* da Guiana Francesa têm, aliás, sensível semelhança com o carimbó do Pará (Brasil), no que diz respeito à sua constituição histórica. À base de tambores talhados em troncos de árvores – os *Tanbou kamougé* encontrados em várias regiões da Guiana, de Montsinéry-Tonnégrande a Saint Georges – geralmente tocados como o curimbó, deitados sobre o chão, com o tocador montado sobre o instrumento, essas canções e danças têm origem nas comunidades africanas escravizadas ao longo dos séculos XVII e XVIII e possuem, portanto, relação com a vida social. Não à toa, encontramos na Guiana, no Brasil e no México a descrição do tambor como sujeito, *instrumento de fala*⁷. A burguesia guiana estabeleceu-se em Caiena sobre uma divisão espacial em torno do Canal Laussat. Do lado europeizado, as danças orquestradas impunham-se como códigos de distinção social, mazurcas, valsas, polcas e quadrilhas; enquanto que na outra margem, as danças crioulas do *kamougé*, *grajé*, *kasékò* e *léròl* ajudavam a construir um território cultural delimitado pela ginga, pelas danças de roda, pelo jogo de pernadas, códigos tão familiares. A musicóloga guiana Monique Blérald-Ndagano (1996, p. 50-55) expande as matrizes de formação da cultura *créole* para além do referencial africano, endossando a hipótese de uma rede de influências do que se classifica como as “Américas negras” ou “processo de creolização”, segundo a qual os escravos africanos trazidos para a América teriam criado uma tradição própria bastante diferente da tradição essencialmente africana e relacionada a uma nova situação social, o que Tinhorão (1998, p. 140) classifica como um “dançar à brasileira” marcado pelo movimento nos quadris, um código que delineia um modo e um repertório de estilos próprios, mas também uma forma performativa de afirmação e expressão sociocultural.

⁷ Referente a pesquisa documental realizada pelo autor no acervo do Musée du Quai Branly, de Paris, França (In: GABBAY, 2012).

A autora percebe a conservação de ritmos e passos (ou movimentos, coreografias) africanos readaptados e inseridos às danças francesas impostas pelo colonizador, isso graças aos “*samedi nègre*”, o sábado sagrado concedido pelos senhores brancos aos escravos como descanso e tempo de festejos. Neste processo de “imperialismo cultural”, como classifica a autora, foi o tambor o elemento responsável pelo embate simbólico que fez frente à imposição da música europeia. As danças orquestradas foram, progressivamente, ganhando contornos percussivos ao transgredir a valsa em *grajé*, o minueto e a quadrilha em *léròl*, o *bourrée* em *kamougé*. A mão na cintura, código originário das danças europeias, foi sutil e decisivamente transformada em um movimento próprio do *kamougé*: os punhos cerrados na cintura. Pois é com os punhos cerrados que os bailarinos do carimbó erguem os braços e desenham seu rodopio incisivo.

Quanto às coreografias, Blérald-Ndagano destaca movimentos presentes igualmente na *kalenka* da Martinica, os jogos de sedução, o requebrado das dançarinas e os giros dos dançarinos. Jogo de olhares e de gingado que evolui até o ápice da conquista. O caráter “endiabrado” das danças de sedução conferiu certo mistério. O que a dançarina e coreógrafa Roseman Robinot (*apud* BLÉRALD-NDAGANO, 1996, p. 53) classifica como o efeito de *vidé* que caracteriza o momento de espontaneidade e liberdade corporal, onde os corpos se encontram, se alongam e se entrelaçam. Um tempo-espço mágico marcado pela expressão corporal, pela reinvenção do indivíduo. A aproximação desta descrição com o lundum africano, encontrado no norte do Brasil, é, no mínimo, relevante.

Contexto semelhante foi o da região colombiana de Chocó, ladeada pelos oceanos Pacífico e Atlântico e banhada pelo Rio Atrato, num cenário de selva e correntes fluviais povoada por populações descendentes da escravidão africana após o desmantelamento e extermínio dos indígenas ao longo dos séculos XV ao XVIII. A mineração atraiu ainda árabes e hispânicos a partir do século XIX,

formando o cenário musical ainda fortemente influenciado pelo intercâmbio cultural com Cuba, através de cultores de cana-de-açúcar provenientes da ilha e do Panamá e pelo tráfego de discos de vinil que vinham de Cuba não só pelo Rio Atrato, mas também pelas rádios CMQ e Progreso, capturadas pelas ondas na cidade de Quibdó, capital da província colombiana. As Timbas de Quibdó, canções executadas em eventos familiares e comunitários em guitarra e percussão, vêm da tradição dos boleros cubanos e originam-se do câmbio musical em embarcações, estações de rádio e experiências coletivas, como é tão familiar ao carimbó marajoara. Seu artista mais emblemático, Alfonso Córdoba, El Brujo, apresenta-se como propagador da lírica afro-chocoana por meio de sua *brujería con timba*, dispositivo de partilha⁸.

É também o caso da marimba, instrumento base do *currualo* na Colômbia ocidental. Duzentos e quarenta braços de rio que cortam a região do Pacífico, na Cordilheira dos Andes, perpassaram, ao longo dos últimos duzentos anos, a vida de comunidades descendentes de africanos escravizados. Como nos relatos das práticas do carimbó nos campos de Marajó, o *currualo* advém dos encontros e festejos improvisados nas comunidades de trabalhadores, garimpeiros e pescadores, em meio à dança, contação de histórias e recito de poemas. Outra característica comum são as festividades de santos originários da liturgia católica. Os cantos e festejos são realizados em rituais de canto e batuque, denominados ali de *arrullos*. San Antonio é o mais popularmente reverenciado desta região; *Vamos a adorar a Antonio*⁹, canção utilizada no festejo do santo apresenta uma estrutura rítmica linear em compasso dois por quatro, que remete à pisada forte, ao encontro com o solo; sobre a batida, as marimbas ressoam o bambu harmonizando o canto do coro que responde ao puxador, um cantor solo que estimula e costura o cantar.

⁸ CUJAR, Douglas. In: livreto do CD EL BRUJO. “El Brujo y su Timba: música del viejo Chocó”. Bogotá: Guana Records, 2007.

⁹ Grupo Naidy. “Arriba suena marimba!”, Cali, Colômbia, Smithsonian Folkways, 2006.

A marimba é considerada uma herança da África central e ocidental, também encontrada com semelhante vigor na região de Chocó, no Peru e no nordeste do Equador. No entanto, o componente indígena é inegavelmente presente na pulsação monotônica de grande parte das canções. Por outro lado, um aspecto mais estritamente melódico nos parece fundamental: as marimbas africanas, construídas em geral com 24 notas em estrutura de madeira e bambu, são afinadas segundo uma ordem melódica própria, alheia às escalas musicais ocidentais. Tal aspecto remete-nos justamente a produção de uma linguagem particular, o que supõe muitas vezes a ruptura com os códigos de linguagem e de trocas comunicacionais dados por determinada sociedade hegemônica.

Mais próximo da fronteira com a Venezuela, às margens do rio Magdalena, o *tambora*, espécie de batuque de origem africana, é também praticado em festividades de santos católicos. Em comunidades de pescadores e pequenos agricultores, as *taboras* homenageavam Santa Catalina e San Sebastián. Os batuques serviam para anunciar a data de algum santo, e as festas contavam com aguardente, rum e *agualoja*, bebidas quentes que mantinham a garganta preparada para horas de canto e o corpo aquecido para a dança e o batucar dos tambores (CARBÓ RONDEROS, 2005). A festa de São Sebastião, por sua vez, é, ainda hoje, considerada como ponto alto do ano no município de Cachoeira do Arari, no Marajó, na Amazônia brasileira. Instituída pelo colonizador, especialmente a partir do século XIX, a festividade funcionava como dispositivo de comunicação entre a pequena cidade – isolada pelas enchentes do rio Arari – e a província, por meio das embarcações que vinham de Belém com mercadorias, convidados, religiosos, familiares, fazendeiros e muitas novidades.

No Uruguai, o Candombe, dança de origem africana surgida por volta do século XVIII, durante o apogeu do tráfico escravista na região, acontecia, assim como a Marujada do Pará, durante o período das festas de fim de ano, começando às

vésperas do natal e findando no dia de Reis em homenagem a São Baltasar, o rei mago negro. No caso da festa paraense, ainda presente nos municípios de Bragança e Quatipuru, a homenagem é para São Benedito, igualmente representado como um negro. À base de percussão, a dança do Candombe é mais uma manifestação que se instaurou na América Latina, no período escravista, entre o sagrado e o profano; o que Sodré (1998, p. 25-30) classifica como dispositivo de fala e falsa submissão.

As festividades ou manifestações de cunho sagrado foram, pouco a pouco, deslocando-se para um uso mais cotidiano; seja pelo seu caráter clandestino, diante da opressão exercida pelos governos, elites e pela própria instituição católica romana, seja pelo fato de sempre terem estado na fronteira entre o sagrado e o profano. Encontramos em San Basilio de Palenque, extremo norte da Colômbia, o costume do Lumbalú, o canto para os mortos antes restrito aos nove dias e noites posteriores ao falecimento de um membro da comunidade. O costume tomou as ruas da cidade e é considerado o embrião dos *Sound Systems*, também conhecidos como *Picó*, discotecas móveis instaladas nas ruas de bairros populares da região de Palenque. “*Luego vino la música de vientos, y ahora último llego la música de Picó*”, afirma José de la Cruz Valdez, artista atrelado à cultura do Lumbalú. Os *Sound Systems* colombianos transformavam a canção sagrada rural em “vitamina urbana” por meio do volume sonoro dos aparelhos. Tal quais as aparelhagens de som das periferias de Belém que, hoje, em Soure, no Marajó¹⁰, vêm ocupando o espaço das antigas rodas de carimbó. As aparelhagens competem entre si em termos de potência sonora e promulgam a “evolução do som”, ou seja, a passagem do cancionero rural para a apropriação tecnológica das novas cidades. Afora as questões de gosto ou de qualificação estética, a função comunicacional das aparelhagens parece-nos amplificar em grande potência o antigo papel dos terreiros; vide o *slogan* de Rey de Rocha, um dos

¹⁰ Em Soure, a aparelhagem mais popular hoje é a Badalatom, cujo codinome é “o búfalo do Marajó”.

mais populares *sound systems* de Palenque, na Colômbia: “*Colombiaaaa!!!! aqui suena, el Rey!! el orgullo de los bailadores!! el rey grande!! Suenan los tambores, y llegaran los exclusivos del Zaire, Camerún, Nigeria, Johannesburgo... solo los tiene el Rey, los demás, sientense a escucharlos!!*”¹¹.

Nos anos 1970, boa parte dos repertórios dos *Sound Systems* colombianos em Barraquilla era formada por discos trazidos de Angola. A ilha de São Tomé e Príncipe era o ponto de conexão entre as bandas angolanas e os DJs do caribe colombiano, ao ponto de hoje a Colômbia ser o segundo maior acervo de discos angolanos deste período. A fronteira lusófona na África ampliaria a rede de alcance de um estilo classificado no Pará como *guitarrada*. Conhecido como “a era de ouro da música angolana”, o período de 1961 a 1975, que coincide com o movimento de independência do país, com intensas manifestações populares e estado de exceção econômica, foi marcado pela busca de uma sonoridade angolana, concentrando artistas e conjuntos de todo o país nas *musseques*¹² da capital Luanda, último território a se tornar independente de Portugal. Uma cultura musical eminentemente urbana, centrada nos clubes e festivais de rua, emergiu ali sob a batuta de músicos jovens e engajados. O novo som combinava instrumentos de percussão africanos com as guitarras elétricas, influência mútua das músicas caribenha e norte-americana, e letras agora escritas em idiomas locais. O período de mais intensa produção fonográfica destes conjuntos de guitarra angolanos, entre 1968 e 1976, rendeu cerca de oitocentos vinis compactos distribuídos por selos nacionais angolanos e subsidiárias estrangeiras, como a EMI ou a Decca Tapes, em pequena escala. Foras as rádios nacionais e os DJs os maiores responsáveis pela difusão deste material no Caribe sul-americano e no Brasil. A

¹¹ In: BATATA, 2006.

¹² As *musseques* são as periferias das grandes cidades, para onde migraram as elites angolanas na década de 1950, empurradas pela chegada de investidores de café portugueses, que vinham ocupar os centros urbanos da capital. Foi este movimento o responsável por uma nova fase de nacionalização da música angolana, que se estenderia até a independência do país, duas décadas depois (MOORMAN, Marissa, In: ANGOLA SOUNDRACK, 2011, p. 7-13).

semelhança sonora entre artistas como Jovens do Prenda, Mamukueno, Quim Manuel e Os Bongos e os guitarreros paraenses, como Mestre Vieira e Mestre Curica, é latente; sendo o elo expressivo mais significativo o ritmo suingado, que atua como deslocamento discursivo.

Caso semelhante é o da música *highlife* de Gana. Originário do século XIX, na fusão de sonoridades africanas e europeias, o gênero surgiu como música de grandes orquestras – geralmente formadas por músicos militares, similar ao que aconteceria no Marajó na década de 1950 – em bailes e festividades das elites locais (donde o nome *high [class] life*), já sob influência do repertório africano e caribenho trazido pelos próprios músicos ao cotidiano dos conjuntos, o que conferiu ao gênero um “estilo sincopado”. A partir da década de 1920, os movimentos populares de rua readaptaram o *highlife* em novo formato, agora com a guitarra elétrica à frente e a percussão africana na base. Marcado pelo intercâmbio de estilos graças ao contato constante com tropas militares dos Estados Unidos e Inglaterra no início do século XX e com marinheiros estrangeiros nas décadas seguintes, o *highlife* acabou sendo conhecido como um gênero musical marcado pela guitarra elétrica e pela sincopa caribenha, com presença de banjo, congas afro-cubanas e contrabaixo. Dentre os principais artistas, Francis Kenya, a Guyoyo Guitar Band, George Adu e Anthony Scorpion são alguns dos que mais remontam à guitarrada paraense. Vale ressaltar o valor da sincopa como discurso sonoro (SODRÉ, 1998); aí, vislumbra-se uma forma de subversão da ordem, por meio de um fenômeno rítmico cadente e estranho ao repertório de linguagem sonora do europeu. O estranhamento, diga-se, é domínio basilar da potência estética entre os principais teóricos de Frankfurt, como Adorno (1989), Horkheimer (2008), e Marcuse (2007).

No Peru, a cúmbia resultou de um cenário de esperança no progresso econômico do país, que, entre as décadas de 1960 e 70, reuniu a cultura dos imigrantes que

vinham ocupar os vastos campos abertos dos contornos de Lima com as informações sonoras e culturais trazidas pelo rádio. Um fenômeno análogo ao rock do sul dos Estados Unidos (no sentido simbólico de expressar os anseios e vazios existenciais de sociedades sobreviventes de guerras nacionais, mundiais, ditaduras e situações de recessão econômica) eclodia em Cuba. Em 1951, o mambo de Damaso Pérez Prado provocou na rádio El Sol do Peru um furor muito semelhante aquele que seria provocado pelos Beatles nas rádios nova-iorquinas mais de dez anos depois. Lima vivia a época de ouro das orquestras e *big bands* na década de 1950, e os novos ritmos bailados, hibridizados com as sonoridades eletrificadas do Atlântico norte, vão inaugurar uma nova e produtiva cena popular. Com o merengue, guaguancó, chachachá, joropo, guaracha, rumba e a cúmbia podemos reconhecer na canção popular peruana a mesma força comunicativa e expressiva que provoca reposicionamentos simbólicos entendidos como formas cotidianas e orgânicas de resistência, como a “Mujer de música” do grupo Sonora de Lucho Macedo e Celia Cruz (1965), onde vemos que a canção atua como linguagem corporal e carregada de sentido cultural. “*Quiero hacer una mujer de música / para que sea mi novia / una guaracha sus manos / un chachachá su cintura / como un merengue sus lábios / y en su mirar una cumbia*” (In: ALFARO e VILLAR, 2010).

No mais, os cruzamentos de fronteira, como vimos, aconteceram, em um primeiro momento, por meio de viajantes; num segundo momento, por meio das rádios que atravessavam territórios levando a sonoridade caribenha e o som rural norte-americano para a extremidade sul do grande continente. Não à toa, o auge do intercâmbio sonoro entre fronteiras foi a década de 1970, período de consolidação das audiências de rádio AM e das frequências de rádio amador, as fonias, ambos muito comuns nos longínquos interiores da América Latina. Mas, principalmente, está em jogo aqui uma forma de afirmação discursiva popular e territorial, que se dá performativamente por meio da canção e da dança.

Considerações finais

Assim, a comunidade estética que se engendra na projeção social das narrativas produzidas na canção popular, se aproxima da noção de comunidade gerativa e da comunidade do afeto, ambas de Paiva (2004; 2012), aquela que, por meio de algum de dispositivo de vinculação coletiva chega a concretizar uma prática geradora de ações que podem redundar em efeitos políticos, ecológicos e culturais, mas que, antes, se efetivam como práticas de solidariedade ao reafirmarem os laços afetivos do território. Vislumbramos então bases de integração simbólica entre culturas da América-Latina a partir do domínio do cotidiano, cujos desdobramentos políticos poderiam ser vistos, por exemplo, no movimento que recentemente vem lutando por estabelecer condições e políticas culturais para a sustentação do carimbó nos municípios do interior do Estado do Pará, a campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro.

Com este texto acreditamos ter contribuído com o exercício já crescente de ampliação do escopo de modalidades de comunicação comunitária. No âmbito do Laboratório de Estudos em Comunicação Comunitária da UFRJ, por exemplo, os últimos quinze anos demonstram o movimento que leva da tendência à idealização do jornal e da rádio como mecanismos potencialmente contra-hegemônicos à experimentação de atividades originárias da vida artística e cultural. O que se inaugura – neste grupo – com a pesquisa doutoral de Eduardo Granja Coutinho (2002) que desloca o conceito gramsciano de “intelectual orgânico” do jornal para a canção popular. Daí, seguem-se variadas tentativas de encontrar o *espírito comum* nas artes cênicas, no cinema e na canção.

Trata-se de compreender a comunidade menos pelo engajamento político clássico do que pelo compartilhamento de afetos e pela invenção de uma linguagem e de uma forma de comunicação próprias. É a experiência que define a comunidade,

cujo caráter gerativo pode variar de acordo com a potência com que se manifesta o valor comunitário.

Conforme procuramos demonstrar, a comunidade não se encerra no imaginado paraíso idílico, mas na força com que o imaginário social é materializado nas formas de viver e de narrar o mundo. A narrativa é aquilo que gera e que é gerado pela experiência comunitária. No caso do variado cancionero regional esta narrativa ocorre em uma estrutura essencialmente poética; que, ancorada na vida cotidiana e no imaginário coletivo, se desdobra na vida material, detonando, a médio e longo prazos, mecanismos de sobrevivência e de resistência, não necessariamente nos moldes com que se configuraram ao longo do século XX, mas em formas próprias e diferenciadas de afirmação, o que a teoria maffesoliana poderia classificar como a “transfiguração do político”, a reinvenção dos modos de resistência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. (1989). *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva.
- Alfaro, S., & Villar, A. (2010) *Cúmbia Beat: experimental guitar-driven tropical sounds from Peru 1966 1976*. Lima: Vampi Soul. [encarte de disco].
- Blérald-Ndagano, M. (1996). *Musiques et danses créoles au tambour de la Guyane Française*. Cayenne: Ibis Rouge Editions.
- Downing, J. (2004). *Mídia Radical: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais*. São Paulo: Senac.
- Gabbay, M. (2012). *O Carimbó Marajoara: por um conceito de comunicação poética na geração de valor comunitário*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Horkheimer, M. (2008). *Teoria crítica I*. São Paulo: Perspectiva.
- Kraus, M. (2006). Theodor Koch-Grunberg: gravações fonográficas no norte da Amazônia. In: *Theodor Koch-Grunberg Walzenaufnahmen aus Brasilien 1911 1913*. Berlim: Berliner Phonogramm-Archiv.
- Maffesoli, M. (2005). *O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e sociabilidade*. Porto Alegre: Sulina.
- Maffesoli, M. (2006). *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Marcuse, H. (2007). *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70.
- Paiva, R. (1997). *O espírito comum: comunidade, mídia e globalismo*. Rio de Janeiro: Mauad.

- Paiva, R. (2004b.) Estratégias de comunicação e comunidade gerativa. In: Peruzzo, C. M. K. (org.). *Vozes cidadãs*. (1ª ed.) São Paulo: Angellara.
- Paiva, R. (2012). Novas formas de comunitarismo no cenário da visibilidade total: a comunidade do afeto. *Anais do XXI Encontro Nacional da Compós*. Juiz de Fora: UFJF.
- Schaan, D. P. (2009). *Cultura marajoara*. Rio de Janeiro: Senac / Fecomercio.
- Silva, J. M. da. (2008). *Les technologies de l'imaginaire: médias et culture à l'ère de la communication totale*. Paris: La Table Ronde.
- Sodré, M. (1998). *Samba: o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad.
- Sodré, M. (2002). *Antropológica do espelho*. Petrópolis: Vozes.
- Tinhorão, J. R. (1998). *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34.
- Weber, M. (1998). *Sociologie de la musique: fondaments rationnels et sociaux de la musique*. Paris: Métailié.