



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

CAIO WALLERSTEIN FERREIRA GOMES

**“Eletrococo moderno”: Identidade regional e hibridismos na música de Luana Flores e
Jéssica Caitano**

Recife

2023

CAIO WALLERSTEIN FERREIRA GOMES

**“Eletrococo moderno”: Identidade regional e hibridismos na música de Luana Flores e
Jéssica Caitano**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Música. Área de concentração: Música e Sociedade.

Orientadora: Luciana Ferreira Moura Mendonça

Recife

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Gomes, Caio Wallerstein Ferreira.

?Eletrococo moderno?: Identidade regional e hibridismos na música de Luana Flores e Jéssica Caitano / Caio Wallerstein Ferreira Gomes. - Recife, 2023.

113 p. : il.

Orientador(a): Luciana Ferreira Moura Mendonça

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Música, 2023.

1. Música popular. 2. Nordeste. 3. Identidade. 4. Hibridismo. I. Mendonça, Luciana Ferreira Moura. (Orientação). II. Título.

780 CDD (22.ed.)

CAIO WALLERSTEIN FERREIRA GOMES

**“Eletrococo moderno”: Identidade regional e hibridismos na música de Luana Flores e
Jéssica Caitano**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Música. Área de concentração: Música e Sociedade.

Aprovado em: 22/11/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Luciana Ferreira Moura Mendonça (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof. Dr. Eduardo de Lima Visconti (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof. Dr. Bruno Pedrosa Nogueira (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE

Prof. Dr. Thiago Soares (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais e irmãos pelo companheirismo diário, e a toda a família pelo apreço pela música e arte.

A Moema pelas contribuições fundamentais a este trabalho.

Ao corpo docente do PPGMúsica pelo conhecimento transmitido e aos colegas de curso pela boa companhia nas disciplinas.

A Silas, Lucas, Amanda, Raul, Mari, Victor, Paulo Moura, Digo, Renanzinho, Renan Cavalcanti, Guerra, Paulinho, Djailton, Lipe Paes, Peu, André, Lucas Rafael, Cisto, Darcio, Deco, Jhonatan, Moid, Ricardinho, Johnatas, João, Luyde, Carlos, Katarina, Damba, Pedrinho, Igor, Felipe, Danilo, Farias, Wanda, Ítalo, Caio Gabriel, Felipe, Soma, Marcinho, Marília, Juvenil, Gonzaga, Rodrigo, Nogal, Mazuli, Guilherme, Breno, Uana, Matheus Mota, Dalia, Saulo, Vitor, Babi, Ciro, Aquino Toninho, Jáder, Marcelo, Martins, Isabela e Marco Polo pelo prazeroso trabalho de tocar música junto.

Já olhei pra cada um de vocês estando em cima de um palco, e de algum jeito, me vi diferente depois; senti que isso, esse olhar, era fazer música.

RESUMO

Este trabalho investiga as músicas, videoclipes e performances das cantoras Luana Flores e Jéssica Caitano, buscando compreender quais discursos de regionalidade nordestina são construídos por elas, em que medida e de que maneiras eles reiteram os discursos consolidados na história sobre a região ou os ressignificam. Compreendendo o tema da regionalidade no contexto da música alternativa brasileira, em que discursos e elementos de pertencimento local são manipulados em meio à música eletrônica transnacional e a gêneros contemporâneos como o rap, também se analisa qual o valor conferido por um mercado *midstream* (aqui representado por festivais alternativos, principalmente) ao tipo de sonoridade feito por tais artistas. Para essa tarefa contribuíram, além de uma observação direta da programação dos festivais, entrevistas com realizadores, curadores e outros agentes do mercado musical brasileiro. Por fim, o tema das hibridações sonoras também é objeto de aprofundamento, com vistas a entender como os elementos musicais local e global se misturam nas músicas das duas artistas, de quais formas estes elementos aparecem reconfigurados nas sonoridades híbridas e como ferramentas da música transnacional podem ser utilizados por músicos e produtores musicais para produzir localidade.

Palavras-chave: Nordeste; música popular; identidade; hibridismo.

ABSTRACT

This paper investigates the musics, videoclips and performance of the singers Luana Flores and Jéssica Caitano, attempting to understand which discourses of Northeastern regionalism are built by them, to which degree and on which ways they reinforce the discourses consolidated in the region's history or resignify them. Understanding the theme of regionalism in the context of Brazilian alternative music, on which discourses and elements of local belonging are manipulated in the midst of international electronic music and contemporary genres such as rap, it is also analyzed the value attributed by a midstream market (here represented mostly by alternative festivals) to the type of sounds made by such artists, work to which contributed, beyond a direct observation of the festival's schedule, interviews with organizers, curators and other agents of the Brazilian music business. Finally, the theme of sound hybridization is also the object of study, attempting to understand how the local and global musical elements mix in the music of both artists, on which ways these elements appear reconfigured in their hybrid sounds and how tools of international music can be used by musicians and producers to create local sounds.

Keywords: Northeast; popular music; identity; hybridization.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	MÚSICA, IDENTIDADE E DISCUSSÕES NACIONAIS	15
2.1	Identidade: definições e o problema do sujeito pós-moderno	15
2.2	As implicações da globalização no jogo das identidades	19
2.3	A produção de localidade no mundo globalizado	22
2.4	A música enquanto vetor de construções de identidade	25
2.5	Caminhos para um empreendimento prático em música e identidade	30
2.6	Discussões sobre música e identidade nacional no Brasil	32
3	O(S) NORDESTE(S) ENQUANTO IDENTIDADE NA MÚSICA POPULAR	37
3.1	A identidade nordestina na música popular	37
3.2	Representações de Nordeste em Jéssica Caitano e Luana Flores	49
3.3	O “rap-repente” e o mercado alternativo brasileiro	58
4	HIBRIDAÇÕES SONORAS E PRODUÇÃO MUSICAL EM JÉSSICA CAITANO E LUANA FLORES	65
4.1	Hibridismos culturais: uma introdução	66
4.2	Popular como um campo de disputas na globalização	71
4.3	Empregos na música: o que se deixa hibridar	75
4.4	O rap como moldura	77
4.5	Rappers ou repentistas?	82
4.6	Eletrococo moderno, Nordeste Futurista: musicalidades híbridas em formação	87
5	CONCLUSÃO	102
	REFERÊNCIA	106

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objetivo analisar as representações da identidade nordestina nas músicas das artistas Jéssica Caitano e Luana Flores. Além de uma análise mais concentrada no plano lírico de suas canções, se buscará entender quais as repercussões da manipulação de sons e discursos de regionalidade na crítica e no mercado musical alternativo (festivais de médio porte, principalmente) do país, considerando o valor que é dado ao elemento local em processos de globalização da cultura.

Por fim, a análise do componente sonoro das músicas de ambas artistas também será focada, com vistas a entender as decisões estéticas que motivam as hibridações da música nordestina com a global (especialmente o rap), a utilização de aparatos digitais técnicos (como instrumentos eletrônicos e *samplers*) e as maneiras como o componente local é inserido no global e vice-versa. A seguir, uma caracterização do trabalho das cantoras é necessária para que se compreendam melhor as questões trazidas nesta pesquisa.

Nascida em João Pessoa (PB), Luana Flores é uma cantora, produtora musical e compositora com carreira diversificada: iniciou sua trajetória tocando bateria em bandas de rock da capital paraibana. Em seguida, foi fundadora e percussionista do Coco das Manas, grupo formado por mulheres que unia a cultura popular às letras que discutiam questões de gênero. Também trabalhou como DJ, com boa circulação na cena local, até que, em 2019, iniciou um trabalho musical em que pretendia abordar o que havia de contemporâneo na música popular, vinculando-a ao campo da música eletrônica. Este trabalho, nomeado Nordeste Futurista, era ligado, como a artista colocou em uma série de vídeos lançados na plataforma YouTube, ao desejo de rememorar tradições orais vividas na infância no sertão da Paraíba, onde tem família.

No mesmo ano, Flores foi convidada a participar da residência artística RedBull Music Pulso, em São Paulo. O evento, com duração de um mês, buscava responder - através da reunião de artistas ligados de maneiras bastante diversas ao gênero - à pergunta: “Qual o futuro do rap?”. Rappers e DJs consolidados na cena nacional, como Rappin Hood e DJ Nyack, eram alguns dos curadores responsáveis por escolher novos talentos da música nacional para formular respostas ao tema. O grupo de artistas em que Flores foi incluída contava apenas com artistas nordestinos e teve como mentora a rapper, poetisa e coquista Jéssica Caitano, que já possuía, à época, uma trajetória como membro de grupos de cultura popular de Triunfo (PE), além de cantar em carreira solo e no grupo Radiola Serra Alta, trio formado junto com os DJs Cristiano Montalvão e PH Moraes (que cantam trajados de Careta e

Veinha, duas figuras tradicionais do carnaval de Triunfo) que misturava o rap à música eletrônica global e a ritmos nordestinos como coco e baião.

No ano seguinte, já durante a pandemia da Covid-19, Luana Flores recebeu a premiação Novo Talento, entregue pela SIM (Semana Internacional de Música) São Paulo. Em 2021, lançou seu EP de estreia, *Nordeste Futurista*, com seis faixas e participações de artistas como o rapper Edgar, a Mestre Ana do Coco e a cantora pop Doralyce. O trabalho trazia células rítmicas de gêneros como coco, caboclinho e maracatu, além de *samples* de instrumentos como triângulo, caxixi e gonguê, característicos de músicas ligadas à cultura nordestina. Apesar disso, recebeu leituras na crítica que o associavam ao rap e à música eletrônica - também expressa por batidas eletrônicas e técnicas de sampleamento e remixagem¹ oriundas do universo da discotecagem - o que denota uma hibridez de seu trabalho. Com o EP, Flores circulou, desde o lançamento, por diversos festivais alternativos do Brasil - em especial, das regiões Sul, Sudeste e Nordeste. Em diversas descrições feitas em páginas de redes sociais e na imprensa, o trabalho da artista era descrito como relacionado ao rap, ainda que vinculado à rememoração ou ao resgate de tradições musicais nordestinas.

Fotografia 1 - Luana Flores no festival Miragem



Fonte: Eleven, 2021.

Em entrevista ao portal Tenho Mais Discos Que Amigos, Flores descreve a sonoridade da sua carreira musical como uma maneira de pensar o futuro enquanto se mantém conectada com a própria raiz. A conexão entre narrativas clássicas do Nordeste com outras mais novas

¹ Sampleamento é a recombinação, em outros contextos, de trechos de sons de outras músicas; remixagem é uma técnica que consiste na modificação de músicas e sons usando aparelhos como controladoras eletrônicas e computadores.

também é destacada: “A gente fala ‘Nordeste’, mas que linhas são essas? Que territórios são esses que estão chamando de Nordeste?” (Moniz, 2021).

Após a premiação da SIM, Flores citou Jéssica Caitano, mentora na residência de 2019, como sua principal referência para trilhar carreira solo: “A minha grande professora foi a Jéssica Caitano. [...] Me senti muito conectada com o discurso dela. [...] eu fiquei revisitando todas as palavras, os jargões, todas as formas das mulheres da minha família de falar, os nomes delas” (Moniz, 2021).

Com Caitano, Flores já realizou shows em parceria (como nos festivais Coquetel Molotov, no Recife, e no Maré - Músicas e Artes Atlânticas, em Santiago de Compostela, na Espanha) e lançou a faixa *REZA*, em 2021. A canção faz alusão a saberes populares não-científicos. As benzedeadas, figuras comuns no interior nordestino há décadas, aparecem em meio a cenários futuristas; altares de oração aparecem junto a controladoras eletrônicas e sintetizadores. A letra exalta a sabedoria popular, descreve seus elementos e personagens e denuncia seu apagamento. Ao final, a letra de Flores ajuda a resumir a proposta estética da própria: “Nordeste futurista / Mas sem perder de vista a poesia e a Parahyba de onde sou / Aqui tem muita reza / Tomando um banho de erva / Vovó Maria antepassada que me ensinou / O *beat* é moderno / Mas mexe com os afeto” (Reza, 2020).

A proximidade entre Jéssica Caitano e Luana Flores não se resume à sonoridade das duas. A exemplo de Flores, Caitano também atua em diversas áreas da música: é cantora, mas também coquista, percussionista e educadora. Outra semelhança entre ambas diz respeito à entrada em instâncias valorativas do mercado. Em 2015, após realizar um show no festival Porto Musical, no Recife, o grupo Radiola Serra Alta, do qual Caitano faz parte, foi convidado por um produtor estrangeiro a se apresentar no Glastonbury Festival of Contemporary Performing Arts, um dos maiores do mundo a céu aberto, realizado no Reino Unido. A exemplo de Flores, Caitano também tem circulação por diversos palcos de festivais do Nordeste e do resto do Brasil.



Fonte: Carvalho, 2021.

A sonoridade que imprime no trabalho solo e com a Radiola, em que gêneros nordestinos são recombinaados na música eletrônica, é chamada pelos próprios músicos de “eletrococo moderno”. Em entrevistas, Caitano entende a potencialidade de sua música de chegar a diversos ouvidos, mas considera os trabalhadores rurais de sua cidade sertaneja o público que mais deseja alcançar, uma vez que várias de suas letras descrevem seus cotidianos (Caitano, 2019a).

Desejo, na investigação deste trabalho, entender quais componentes de uma identidade nordestina consolidada na história e nos imaginários de Nordeste de diferentes atores sociais são mobilizados por Flores e Caitano em suas construções discursivas e sonoras. Considerando que alguns conceitos são apropriados e outros, reinterpretados por elas, também buscarei compreender de que maneira as artistas conectam os discursos existentes com novas mensagens vindas da modernidade digital. Por fim, nesta esfera, levanto a hipótese (a ser debatida ao longo da exposição) de que instâncias do mercado como a crítica musical, a curadoria e produção de festivais alternativos enxerga o trabalho com elementos musicais associados ao Nordeste de forma positiva - fator que leva ambas as artistas a terem boa circulação em um mercado bastante disputado.

Um segundo momento do estudo se centrará nas hibridações sonoras de suas músicas, de forma a aprofundar a análise sobre os elementos sonoros vinculados à região e outros associados a expedientes da produção musical contemporânea e a gêneros musicais como o rap. O aprofundamento nesta questão pode ajudar a desvendar como operam as construções de Nordeste dentro do universo da música eletrônica globalizada, além de entender como a

localidade influencia em processos culturais globais. Apesar de não ser músico de formação, entendo que, em gêneros da contemporaneidade, análises musicais não se concentram necessariamente na harmonia e em aspectos que demandam extenso conhecimento de teoria musical, de forma que tal análise se faz possível com meu repertório de conhecimentos.

Com o que foi descrito até agora, é possível resumir os questionamentos da pesquisa nas seguintes perguntas: *de que forma Jéssica Caitano e Luana Flores mobilizam processos de identificação em suas obras? Que identidades elas acionam a partir das fusões sonoras que realizam? Que papel exerce o reconhecimento por diferentes instâncias da música nacional no sentido de estabelecer um lugar no circuito musical às artistas em questão? Como opera a construção de um senso de regionalidade em seus expedientes de produção?*

A motivação para estudar processos de identificação e hibridações musicais provém da minha formação musical, em que o estudo de música na infância coexistiu com audições repetidas de álbuns de bandas como Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A, pioneiras do movimento Manguebeat, que de forma singular, promoveu associações entre o repertório musical global (do *heavy metal* ao hip-hop) e regional (maracatu, coco e ciranda, entre outros). Na década mais importante da minha formação musical (a de 2000), o movimento consolidou-se como um cânone dentro da crítica musical do estado.

Já a motivação para estudar as duas artistas, especificamente, vem tanto da compreensão de que elas ocupam um lugar importante da cadeia musical alternativa - com entrada em festivais, premiações e críticas - como representam adequadamente um grupo de artistas nordestinos que realiza fusões musicais relativamente semelhantes, como Chico Correa, Furmiga Dub e Berra Boi (PB); Luísa e os Alquimistas e DuSouto (RN); Arrete, Zé Brown e Aliados CP (PE); e RAPadura Xique-Chico (CE).

Para levar a cabo essa pesquisa, dediquei a revisão bibliográfica a temas como a identidade - em suas relações com a música, a nacionalidade e a regionalidade -, os hibridismos musicais e as tensões de gênero e categorização musical promovidas pelas novas formas de produção da contemporaneidade. No primeiro plano, autores como Kathryn Woodward (2014) e Stuart Hall (2003, 2016) ajudam a definir o conceito básico de identidade e suas modificações na modernidade e Simon Frith (1996), Georgina Born (2000, 2011) e Pablo Vila (2012) relacionam música e construções identitárias. Com relação às perspectivas nacional e regional, estas são esclarecidas com auxílio de Renato Ortiz (1986) e Botelho & Hoelz (2023), na primeira; e Albuquerque Júnior (2011) e Rosa Silveira (2009), entre outros, na segunda.

O tema das hibridações tem suporte teórico de Néstor García Canclini (2008) e Peter Burke (2003), que discutem os paradigmas modernos de conformação de culturas híbridas, bem como suas reações e contrafluxos. A partir daí, buscarei entender os processos envolvendo a noção de cultura popular (Rocha, 2009) e as relações entre técnicas modernas de produção musical, como o sampleamento (Schloss, 2004) e a hibridação.

Além de ampla revisão bibliográfica em articulação com o tema, o trabalho contará com análise de diversos materiais sonoros e audiovisuais das duas cantoras, entre singles, EPs, apresentações ao vivo, videoclipes e *live shows*. A diversidade de materiais se dá pelo fato de Flores e Caitano utilizarem em seus trabalhos, além da sonoridade e das letras, representações visuais que se fazem caras à análise.

Por fim, foram realizadas entrevistas qualitativas em dois eixos. O primeiro é o da ressonância dos discursos de identidade regional no mercado musical: agentes deste mercado (produtores executivos e curadores) foram questionados a respeito da relevância de músicas que utilizam elementos regionais dentro do recorte de sonoridades contemporâneas para a composição de festivais alternativos no Brasil. O segundo é o das hibridações musicais, para o qual contribuíram produtores musicais vinculados às duas artistas - entrevistados sobre as formas com as quais abordam a tecnologia, o sampleamento e a fusão de musicalidades em seus trabalhos. Além desses personagens, as próprias cantoras também foram entrevistadas, com vistas a elucidar discursos e decisões estéticas assumidas em canções (as quais, na música contemporânea, adquirem importância na análise).

Os capítulos que seguem serão divididos da seguinte forma: o, segundo, que segue logo após esta introdução (*Música, identidade e discussões nacionais*), visa a definir o conceito de identidade e suas modificações nas últimas décadas, além de relacioná-lo com a música - um importante veículo de construção de identidades - e com discussões travadas, desde o início do século XX, sobre a questão da identidade coletiva do Brasil.

O terceiro (*O(s) Nordeste(s) enquanto identidade na música popular*) busca fazer uma revisão crítica da identidade nordestina, seus principais componentes e as manipulações que sofreu, ao longo da história, no campo da arte. Além disso, esse capítulo adentra na análise de canções e shows das duas artistas, de forma a identificar rupturas e reafirmações dos sons e mensagens de Nordeste em seus trabalhos. Por fim, uma série de entrevistas com agentes culturais do Brasil coloca em debate a hipótese sobre a valoração do mercado a suas misturas musicais, com contribuições para o entendimento do funcionamento desse mercado.

O quarto capítulo (*Hibridações sonoras e produção musical em Jéssica Caitano e Luana Flores*) se centra nas discussões sobre hibridismos musicais, além da compreensão do

principal gênero musical contemporâneo com o qual suas músicas são relacionadas - o rap. Por fim, se debruça em músicas e entrevistas para analisar as misturas sonoras, a relevância de cada elemento musical e as associações entre decisões estéticas e utilização criativa das tecnologias de produção musical das canções.

2 MÚSICA, IDENTIDADE E DISCUSSÕES NACIONAIS

Neste capítulo é feita uma revisão teórica acerca das definições de identidade e seus rearranjos no contexto da pós-modernidade. A questão das formas de (re)produção cultural e de transmissão de localidade e suas afetações por este contexto também são abordadas. Por fim, debates sobre as maneiras pelas quais a música se torna um veículo de disseminação de identidades são introduzidos, juntos a uma breve discussão sobre as gestações pelas quais passou a identidade brasileira ao longo do século XX.

2.1 Identidade: definições e o problema do sujeito pós-moderno

Identidades culturais - bem como suas manipulações em discursos e produtos da música popular - são um dos principais focos deste trabalho. Por ter como tema de estudo o trabalho de artistas contemporâneas, que constroem suas carreiras ao mesmo tempo em que estas páginas são escritas, este trabalho trata, obrigatoriamente, das condições atuais em que tais identidades são produzidas e manejadas, coletiva e individualmente, por sociedades e indivíduos.

Toma-se aqui a identidade enquanto uma posição ocupada por um sujeito na sociedade da qual faz parte - levando em conta tanto a sua auto identificação quanto a maneira pela qual os outros o enxergam. Para diversas correntes das ciências humanas, essa posição ocupada pelo indivíduo no mundo adquire significado, fundamentalmente, pela diferença com relação às outras. O caráter contrastivo da identidade, por sua vez, é demarcado por sistemas representacionais (símbolos), bem como por condicionantes pessoais e sociais.

Essa curta definição não encerra as discussões sobre o significado da identidade, mas serve ao propósito de estabelecer alguns pontos importantes para a investigação que se faz aqui. O primeiro ponto é o de que a identidade é um elemento relacional, cujo sentido é construído a partir da diferença. O segundo é o de que os sistemas de representação dos quais dispõe uma sociedade são importantes vetores de consolidação das identidades individuais, isto é, os sujeitos se diferenciam através de símbolos disponíveis nestes sistemas. Por fim, devem-se levar em conta também fatores particulares de cada pessoa, que são responsáveis por estimulá-la a assumir e exercer determinada posição de sujeito. Segundo Kathryn Woodward,

Nós vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma identidade. Quaisquer que sejam os conjuntos de significados

construídos pelos discursos, eles só podem ser eficazes se eles nos recrutam como sujeitos. Os sujeitos são, assim, sujeitados ao discurso e devem, eles próprios, assumi-lo como indivíduos que, dessa forma, se posicionam a si próprios. As posições que assumimos e com as quais nos identificamos constituem nossas identidades. (Woodward, 2014, p. 56).

Considerando os pressupostos de que a linguagem nunca é um conceito privado, já que necessita de códigos compartilhados e sistemas de representação criados e usados coletivamente (Hall, 2016), e de que as identidades individuais se estruturam a partir da negociação de símbolos disponíveis em sistemas de significação, é possível, portanto, dizer que a própria identidade consiste em um exercício coletivo de representação, tanto pessoal quanto social.

Em investigação sobre identidades assumidas em grupo (como as nacionais ou étnicas), Woodward as demarca enquanto essencialistas - aquelas que sugerem um conjunto de valores autênticos, partilhados por todos os membros de determinado grupo social - ou construcionistas, que consideram o caráter de constante mudança das identidades e os diferentes contornos que uma mesma identidade pode adquirir, a depender da pessoa que a encarna.

De acordo com a segunda formulação destacada acima, a identidade é tratada como um processo de “tornar-se”, com agência ativa do indivíduo, em vez de “ser”, nomeação de caráter mais essencializante e, potencialmente, limitadora da experiência humana. A propriedade interpelativa dos discursos, desta maneira, entra no jogo das identidades na medida em que recruta os sujeitos a investir em determinada posição para si.

Para as ciências sociais, a virada do século XXI modificou a forma como as afiliações identitárias são construídas. Em paralelo à maior importância dada à qualidade construcionista da identidade, uma série de mudanças econômicas e sociais ocasionou impactos nas arenas do trabalho, da divisão da sociedade por classes, do consumo e da produção de bens. Com isso, alteraram-se as formas pelas quais as identidades são produzidas. Lealdades antes baseadas em fatores como a posição social e a ocupação laboral deram lugar a afiliações mais relacionadas a estilo de vida, raça, gênero, sexualidade, entre outros fatores. Mais centrada na ideologia antes dos anos 1980, a luta política, para Woodward, “se caracteriza agora, mais provavelmente, pela competição e pelo conflito entre as diferentes identidades” (2014, p. 26).

A luta política mencionada pela autora reside, inclusive, na historicização de identidades menos privilegiadas provocada por movimentos sociais no final do século XX. Ao colocar sob o jugo da história o caráter opressivo assumido por determinadas identidades

sobre outras, muitos desses movimentos criaram, a partir da ênfase nas diferenças entre grupos marginalizados, uma alternativa a esse caráter hierárquico das identidades.

Se há uma reconfiguração nos atributos que levam um determinado sujeito a assumir suas posições de identidade, também é possível dizer que, em um mesmo sujeito, identidades múltiplas e fragmentadas se cruzam, chocam e fragmentam, criando afiliações frágeis e mutáveis por vezes, sólidas e permanentes por outras. Esta concepção pós-moderna da identidade, que tem como característica o descentramento, tem grande contribuição dos estudos de Stuart Hall (2006).

O século XX, para o pensador, é o período decisivo em que as identidades - aquilo que se acreditava então definir a essência do ser humano - são fragmentadas pelas tendências da alta modernidade. Antes disso, portanto, outras concepções de identidade habitaram o pensamento das sociedades. Hall define dois momentos históricos importantes nesta linha do tempo: o do Iluminismo e o da emergência do sujeito sociológico.

O sujeito do Iluminismo, cuja emergência se dá por volta do século XVIII, trazia uma concepção individualista de identidade, traduzindo uma conjuntura de pensamento na qual a mediação de instituições como a igreja diminuía em força e começavam a coexistir com as revoluções científicas e o humanismo racionalista (Hall, 2006). Sua ideia básica era a de que o homem nascia com um núcleo imutável, responsável por reger sua razão e sua ação. Ainda que a identidade de um indivíduo se desenvolvesse ao longo do tempo, seu centro permanecia o mesmo.

O sujeito sociológico surge, posteriormente, para responder às complexidades então surgidas no mundo moderno, como a complexificação do aparato do Estado moderno, a industrialização e a sociabilidade capitalista. Sua diferença em relação ao sujeito do Iluminismo é que o núcleo de cada indivíduo sofreria mediações de pessoas do seu círculo, sendo, portanto, modificado a partir de interações sociais: “A identidade, então, costura [...] o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis (Hall, 2006, p. 12).

Chega-se, enfim, ao século XX, com mudanças aceleradas nas paisagens das cidades, provocadas por adventos como as revoluções tecnológicas e transformações socioeconômicas das sociedades capitalistas. O sujeito pós-moderno, resultado desse ambiente, é composto não por uma, mas por múltiplas identidades, estas mesmas em contínua transição e ressignificação.

Diversas são as condições e movimentos sociais responsáveis por esse bombardeamento múltiplo das noções de sujeito. Hall destaca cinco importantes marcos

contemporâneos a essa nova formulação de identidade: o marxismo, que coloca toda e qualquer ação humana como algo possível apenas dentro de condições históricas pré-determinadas; a descoberta do inconsciente por Freud, responsável por contestar o lugar da razão enquanto único acionador das decisões humanas; as formulações linguísticas de Saussure, segundo quem até mesmo a autoria e a singularidade das falas humanas são construtos culturais que seguem regras coletivas de língua e significação; o poder disciplinar analisado por Foucault, que atesta a existência de um poder, quase sempre sob jugo estatal, capaz de tutelar atividades humanas com o controle de instituições; e o feminismo, um movimento de contestação da família e da sexualidade que se alargou, passando a voltar-se também à discussão sobre a formação das identidades sexuais e de gênero (Hall, 2006).

É nesta conjuntura de contestações oriundas de áreas como a história, a teoria social, a política, o culturalismo e os estudos de gênero que a concepção do sujeito pós-moderno é gestada. As identidades deste novo sujeito são, portanto, múltiplas, instáveis e descentradas. Um mesmo indivíduo pode afirmar-se composto não por uma, mas por várias identidades, as quais podem até mesmo não possuir coerência entre si.

Em suas músicas, vídeos, shows e discursos na imprensa, Jéssica Caitano e Luana Flores agenciam diversas identidades: mulher, negra, nordestina, LGBTQIA+, entre outras. Cada uma dessas identidades é acionada de maneira diferente, a depender de aspectos como a letra, a performance e o local onde se desenrolam suas atividades musicais. Crítica e público fazem leituras desses aspectos que podem ser bastante divergentes - ou mesmo contraditórias - entre si. Da mesma forma, as variadas identidades construídas pelas cantoras podem entrar em conflito de maneiras imprevisíveis.

Outra questão, ainda não discutida, é a de que suas atividades enquanto musicistas e suas carreiras podem atuar dinamicamente na criação de novas identidades, que abarquem combinações inéditas de maneiras de estar no mundo. Um exemplo disso é a conciliação, em diversas de suas canções, entre uma identidade sertaneja (que, como se verá, carrega na história consolidada da região traços como o patriarcalismo) e outra de gênero não-binário (própria do momento cultural atual, com diversos movimentos de questionamento dos padrões sociais de gênero). Como se verá adiante, portanto, suas músicas podem contribuir em um movimento de ativa construção de novas identidades. Antes de passar à análise delas, porém, é preciso se estender mais um pouco no ambiente sociocultural que propicia a construção de identificações como as levantadas acima.

Afinal, em paralelo às novas correntes de pensamento responsáveis pelo descentramento do sujeito, também pôs-se em curso a já referenciada transformação, em

escala global, no modo de vida e organização das sociedades, a qual necessita de análise mais detalhada. Pensar no sujeito pós-moderno é inevitavelmente remetê-lo aos processos históricos da globalização, que podem ser definidos como uma gama de processos globais que atravessam fronteiras nacionais e integram comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo (McGrew, 1992 *apud* Hall, 2006).

2.2 As implicações da globalização no jogo das identidades

No mundo globalizado, o encurtamento das distâncias físicas (por conta da evolução nos meios de transporte) e virtuais (causado pelo crescimento da tecnologia digital, desde computadores e telefones até aparelhos de mídia como rádio e televisão) tem como consequência uma maior integração das sociedades ao redor do mundo. Internamente a cada sociedade, uma série de transformações nas relações de poder também é processada, de forma a alterar a relação que cada indivíduo trava com o território onde vive e com as pessoas desse território. A perda de poder de instituições locais e públicas em detrimento de conglomerados internacionais; a reconfiguração da malha urbana, das moradias e de locais de lazer e convivência; e o rearranjo das noções de público e privado são algumas dessas transformações (Canclini, 1997).

É preciso ressaltar - evitando aqui uma apologia das mudanças trazidas pela globalização - que boa parte desses câmbios ocorreu sem que houvesse melhorias substantivas no ambiente de formação humana e cultural das sociedades. Em segundo lugar, o contexto de assimetria de poder no qual se deu essa integração mundial da globalização fez com que determinadas culturas (como a norte-americana e a europeia, por exemplo) tivessem, por conta do maior poder político e econômico, maior influência sobre os conteúdos de outras culturas a serem absorvidos, bem como sobre os seus próprios conteúdos a serem disseminados para outros territórios.

Ainda que instâncias como a família, o trabalho e os grupos comunitários (como os formados por religiões) mantenham relevância enquanto mediadores culturais, a formação de repertório cultural de cada povo passa a receber influxos de novos agentes. Neste cenário, em que tais instâncias - junto a significantes tradicionais como livros, escolas e museus - passam a competir com mensagens dos meios de massa como formadores de opiniões e identidades, não é pequena a ressonância que tais assimetrias geram na disposição dessas novas sociedades.

O consumo - substituindo outras arenas de participação social que perdem força - ganha mais poder enquanto meio de traduzir a nova ordenação social e os conflitos entre classes. Também torna-se um canal através do qual diversas pessoas (especialmente as alijadas dessas outras formas de participação) expressam suas identidades e marcam suas diferenças com relação às outras.

As consequências desse novo ambiente econômico e cultural, embora sejam mais complexas do que apenas um reordenamento das identidades coletivas, também influenciam neste processo. Admitindo-se que a identidade é “uma construção que se narra” (Canclini, 1997, p. 139), tendo como veículo cada vez mais os circuitos de comunicação de massa e de tecnologias de informação e menos as instâncias culturais locais, as condições históricas e sociais nas quais esta narração acontece são influenciadas pelos fatores elencados acima e derivados da globalização.

Os contos locais e nacionais que davam coesão a cidades e países perdem força para narrativas mais transculturais e hibridizadas. Novos circuitos de produção e circulação de informações são criados do zero, com influência pequena de fatores locais - como a força normativa do Estado e das políticas culturais, ou mesmo condições materiais de riqueza ou pobreza. Nesses circuitos (notadamente as comunicações de massa e os sistemas de informação digital), afirma Canclini, há arbitragem quase que exclusiva de interesses privados; ao mesmo tempo, outros circuitos, como os da alta cultura e da tradição, seguem com maior influência do poder público, mas já não alcançam fatias tão expressivas da sociedade.

Por um lado, o deslocamento da centralidade das tradições locais na vida social acarreta uma parcial desestabilização das identidades antes consideradas “fixas” de um espaço. Por outro, ela abre espaço para que novas formas de identificação surjam, mais abertas a componentes das culturas globais.

Portanto, a conjuntura global na qual as novas identidades são gestadas não significa que os elementos locais, responsáveis pelo particularismo de cada cultura, desapareçam. Eles, inclusive, chegam a ser reavivados por movimentos culturais, seja como reação a um temor de homogeneização de culturas, seja porque os próprios processos de globalização reforçam esses fluxos, em níveis supra e infranacionais. Tais movimentos promovem a revalorização de certas tradições culturais. O local e o global, neste contexto, em vez de se anularem, se complementam - sem deixarmos aqui de ressaltar, novamente, que isso também se dá em um jogo de poder de condições assimétricas.

Para diversos estudiosos deste panorama cultural pós-moderno, o certo é que as balizas culturais das sociedades globalizadas são bastante diferentes daquelas de décadas atrás. Se novas formas de lealdade são criadas e o multiculturalismo se espalha pelas metrópoles do mundo, mudam também as razões que levam os seres humanos a se perceberem enquanto parte de uma sociedade (ou diferente de outra).

É a capacidade de mudar o quadro e mover-se entre uma gama variada de focos, a capacidade de lidar com uma gama de material simbólico a partir do qual várias identidades podem ser formadas e reformadas em diferentes situações que é relevante na situação global contemporânea. (Featherstone, 1995, p. 110, tradução nossa).

A afirmação acima faz ver que, em vez da homogeneização das culturas, o que se processa é uma atualização das formas de pertencimento, em que novos modos simbólicos de vínculo comunitário - não necessariamente físicos, diga-se - são comuns. Nesse caminho, não são apenas novos símbolos que são criados; os antigos são ressignificados, em um movimento de constante atualização cujo rastreamento é virtualmente impossível.

Voltando ao elemento local, é factível a hipótese de que, em um mundo cada vez mais marcado pela desterritorialização, a própria sobrevivência das culturas tradicionais dependa da sua articulação às indústrias culturais, criando produtos e manifestações que, ainda que guardem particularidades locais, apelem a conteúdos decodificáveis pelas novas gerações, nascidas em meio a este ambiente multicultural e com cada vez mais recursos de leitura cultural vindos de meios não-tradicionais. Segundo Hall, em obra na qual versa sobre as culturas populares na modernidade, “A tradição é um elemento vital da cultura, mas ela tem pouco a ver com a mera persistência das velhas formas. Está muito mais relacionada às formas de associação e articulação dos elementos.” (2003, p. 259). Ainda que não desapareçam por meio de uma suposta homogeneização cultural, as culturas locais sofrem impactos consideráveis dos fluxos globais, afetando inclusive os modos pelos quais a reprodução cultural e de localidade acontece. O ambiente físico e o virtual se misturam e competem na formação de afetos, de formas ainda não totalmente compreendidas pelas ciências sociais. Examinemos agora, detalhadamente, como os processos de formação e reiteração dos repertórios culturais locais são abalados pelas novas condições sociais já descritas.

2.3 A produção de localidade no mundo globalizado

Uma das contribuições teóricas de Arjun Appadurai para o campo dos estudos culturais na globalização remonta ao conceito de localidade, bem como o da sua produção em tempos pós-modernos. Entre as questões centrais para as reflexões do antropólogo está a do lugar da localidade dentro dos fluxos culturais globais. Assim, ao mesmo tempo em que analisa a globalização em suas potências transformadoras, ele busca posicioná-la como um dentre vários elementos que contestam e fragmentam a localidade - ao lado, principalmente, das pressões unificadoras do Estado-nação e dos desníveis entre interação cotidiana, localização espacial e escala social (Appadurai, 1996).

A localidade, para o autor, é um fenômeno mais relacional do que físico ou espacial. Dizer isso significa dar importância aumentada ao que ele chama “imediatez social”, ou seja, o senso de presença (o “aqui e agora”) das relações pessoais, juntamente com seus contextos e suas tecnologias de interatividade (Appadurai, 1996). Além disso, admite-se que existe uma relação de dependência mútua entre, por um lado, os espaços e tempos localizados e, por outro, os sujeitos dotados de saber local; apenas a interrelação entre ambos é capaz de perpetuar a localidade. Os sujeitos necessitam dos espaços e de seus contextos temporais para produzi-la; ao mesmo tempo, são por eles afetados. Essa interrelação, diga-se, é ameaçada por problemas históricos, os quais são gerados por condições particulares da época (na modernidade, as comunicações de massa, a mercantilização irregular e os regimes nacionais são os principais).

No contexto do mundo globalizado, a imaginação e a fantasia enquanto práticas sociais ganham novos contornos. Munidos de conteúdos da comunicação de massa e das indústrias cinematográficas, os indivíduos têm acesso ao conhecimento sobre variados modos de vida, o que reflete na percepção que eles têm de suas próprias vidas. Um dos desafios da etnografia torna-se o de como tratar o papel da imaginação na vida social em um tipo novo de investigação que não seja tão marcadamente localizadora (Appadurai, 1996). O local segue sendo importante fonte de pesquisa, mas as vidas são hoje imaginadas de maneira global e em larga escala, o que obriga o pesquisador contemporâneo a encontrar novos meios de representar as relações entre a imaginação e a vida social.

Além das propriedades fenomenológicas da localidade em tempos de globalização, elencadas brevemente acima, Appadurai preocupou-se em observar suas manifestações na realidade material da sociedade. Exemplos básicos de inscrição material da localidade nos corpos são os rituais, que podem ir de cerimônias de batismo, tonsura e circuncisão, mas

também se incluem neste rol ações coletivas mais duradouras, sejam elas no campo da cultura, da cooperação social ou da produção mercantil - de programações culturais cíclicas a atividades de plantio. Os espaços físicos onde se manifesta a produção de sujeitos locais - os bairros - fornecem os contextos para estas ações. Estes também precisam do contexto para existir - tendo em vista que suas existências possuem uma base histórica e se dão também em oposição a outros bairros, de modo relacional.

Nada disso significa que a reprodução cultural se dê de modo equilibrado e imperturbável. O próprio processo de expansão dos bairros faz com que, ao se tocarem, espaços diferentes sofram choques culturais e adaptações, fazendo com que as comunidades humanas mantenham processos históricos de transformação. Além deste processo, operam estruturas e instituições vinculados ao Estado-nação, este menos preocupado com a manutenção das particularidades locais e mais interessado em estratégias nacionais. As formas de governo fazem variar as maneiras e a intensidade desta pressão exercida nos espaços regionais (o que gera, também, formas diversas de resistências e organizações paralelas ao Estado), mas sua existência é regra. Para o Estado, o bairro é um espaço onde se devem produzir cidadãos nacionais e a identidade local, “um sítio de nostalgias, celebrações e comemorações apropriadas nacionalmente ou uma condição necessária da produção de nacionais” (Appadurai, 1996, p. 253).

Se as normatividades do Estado-nação ameaçam a localidade nos contextos particulares (os bairros), elas mesmas são ameaçadas pelas formas de circulação de pessoas do mundo contemporâneo. Essa é apenas uma dentre várias características da globalização que opera na desestabilização das localidades, de forma contínua e cada vez mais decisiva. As indústrias de cinema, televisão e meios de comunicação, que reordenam os afetos e pertencimentos, seja na periferia de países do Terceiro Mundo ou em grandes centros urbanos dos Estados Unidos e da Europa, também o fazem. Por meio delas, não apenas as relações entre consumidor e produto (como a resignificação do cinema após a chegada de novas tecnologias de consumo) são modificadas, como é ampliado o acesso aos instrumentos de criação e difusão comunicacional, formando novas comunidades transnacionais que interagem, criam audiências e produtores e modificam modos de vida e afiliação - contextos - que guardam similaridades com os bairros físicos, embora atuem de maneiras e em graus distintos.

O autor chega, inclusive, a classificar essas novas formas de geração de localidade: os bairros virtuais, que se formam através de tais afiliações desterritorializadas, mas fazem interseções com os bairros locais e criam formas divergentes de localidade. Os fluxos de

imagens e notícias que formam opiniões ao redor do mundo se misturam às particularidades culturais e socioeconômicas de cada lugar, criando uma miríade de potencialidades e contatos entre os ecossistemas físico e virtual.

Dentro desse jogo de forças sociais que produzem o componente local de um espaço, a música se faz uma importante tecnologia de produção de localidade, uma vez que rituais e cerimônias coletivos são muitas vezes cercados por performances musicais que, por sua vez, requerem um repertório já conhecido pelos *performers* e pelo próprio público para funcionarem (Reily, 2021). Assim, é possível dizer que o projeto de construção de espaços coletivos de bem-estar, distribuição de trabalho e recursos - a produção da localidade - é bastante impactado pelo fazer musical (entendido aqui como qualquer atividade que compreenda a música, e não apenas sua escuta e performance).

Em uma época marcada por desterritorializações que vão de grupos étnicos a empresas e mercados financeiros, as lealdades que ajudam a construir grupos locais coesos, em que a reprodução de localidade se dá de forma balizada, se modificam. Em vez de pensar em um ambiente de marcada homogeneidade no consumo de música - como Reily parece encontrar, em alguma medida, em sua etnografia de 2021 que trata dos rituais de música sacra na Semana Santa na cidade de Campanhã, em Minas Gerais -, se revelam hoje, nos cenários musicais de cidades do Brasil e do mundo, panoramas bastante segmentados de oferta musical. O que forja o caráter particular de cada cidade, neste ambiente, é a já citada propriedade relacional das localidades, ou seja, as diferenças que possuem com relação a outras cidades.

Ao longo de sua história, cada localidade torna-se única pela especificidade de encontros que vai forjando nos rearranjos de seus 'elementos móveis' por meio das práticas de seus habitantes. A música se apresenta como uma esfera de práticas particularmente propícia para investigar como a confluência de sonoridades numa determinada localidade se rearticula para marcar o seu perfil identitário. (Reily, 2021, p. 6).

Não se deve ignorar, todavia, a existência de certas imagens sonoras características de determinadas localidades. Considerando novamente o fazer musical de forma expandida, essas imagens sonoras abarcam desde combinações de notas e escalas, timbres e sons não-musicais. Como explico mais adiante, no capítulo que trata dos valores consolidados como próprios da região Nordeste, essas paisagens sonoras têm a presença elementos musicais,

como o uso da escala mixolídia², instrumentos como a sanfona, a rabeca e a zabumba e outros elementos, como sons de aboios, ferramentas de trabalho rural, sinos, etc.

Se admitimos que a música é uma instância através da qual a identidade - seja ela individual, ou coletiva, isto é, relativa a um local - se manifesta, é preciso deter-se mais a fundo nas formas como essas identificações acontecem na música. Neste domínio, como em muitos outros, o sentido - responsável por construir identificações e construir diferenciações entre as pessoas - deve ser produzido em vez de achado. Assim, tanto na forma como os artistas manejam os aspectos identitários em suas obras quanto na forma como os ouvintes privilegiam um ou outro elemento nas músicas para criar associações, produz-se sentido através das obras artísticas, que operam como sistemas representacionais e, em última instância, criam ou refinam identidades.

2.4 A música enquanto vetor de construções de identidade

Em vez de conceberem a música enquanto um reflexo da identidade de um povo ou grupo social, estudiosos da cultura na contemporaneidade têm procurado investigar as maneiras pelas quais manifestações musicais as *produzem*, em um movimento mais ativo e não natural. Simon Frith (1996) considera a música enquanto uma experiência, dentro da qual se vislumbram modos distintos e cambiantes de presença no mundo - característicos de uma identidade móvel, em constante movimento de “tornar-se”. Tal perspectiva fratura a concepção presente nos estudos de subculturas juvenis, que acreditavam em uma homologia entre identidades de grupos sociais específicos e seus discursos musicais. A teoria de Frith, em contraponto, credita maior autonomia às práticas culturais, que, se não são coincidentes com a realidade que as precede, são, por si mesmas, geradoras de realidade (1996, apud Vila, 2012).

Trazendo essa discussão para a seara da música, aspectos como as melodias, interpretações, batidas, danças e letras da música popular funcionariam, dessa maneira, como articuladoras de identidades junto a sujeitos e grupos sociais. Esses aspectos acionariam em cada um desses sujeitos uma série de sentidos distintos, conflitantes e, em última instância, aglutinadores de identificações.

² Modos grego da escala musical, cujas características mais fortes são a presença da terça maior e da sétima. Também é chamada de escala nordestina, por seu uso frequente em canções da tradição musical da região, como “Baião”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira..

Segundo esta corrente de pensamento, o motivo da música ser uma esfera privilegiada para analisar as produções de identidade é a sua capacidade de corporificá-las, não apenas criá-las discursivamente. A propriedade performativa da música - tanto em sua execução quanto em sua fruição - seria responsável por ordenar subjetividades em coletivo, bem como de materializar uma experiência coletiva na individualidade.

Investigações pontuais como as de Bonfim (2009) e Mascarenhas e Soares (2015) ajudam a posicionar as ideias acima em um nível empírico. A primeira, que resgata tributos feitos por bandas de rock latino-americanas a artistas bregas, aponta a música enquanto ferramenta articuladora, por um lado, de valores culturais e modos de vida associados à juventude, e, por outro, de repertórios musicais conhecidos, porém, historicamente pouco valorizados pela crítica (Bonfim, 2009). Essa articulação, promovida em circuitos musicais do rock e pop, faz enxergar um contato entre sensibilidades construídas pela cultura juvenil e as auto definições identitárias criadas através da música, no ato de performance daqueles que a tocam e a consomem.

O segundo estudo, debruçado sobre performance e participação dos *fandoms* (grupos engajados de fãs de produtos musicais de massa), analisa como aspectos tais como a produção de presença, as práticas conjuntas de fãs e as narrativas musicais constroem experiências estéticas e identificações entre consumidores de música e seus ídolos (Mascarenhas; Soares, 2015). Assim, também delinea, além das inscrições corporais de gestos, falas e dublagens, uma esfera de participação coletiva dos grupos de fãs dentro dos próprios textos da música pop transnacional, em um contexto de ativa articulação de identidades.

Traçando uma linha histórica, Simon Frith coloca que a distinção entre a arte performada (como o teatro e a música, por exemplo) e o que se convencionou chamar belas artes (como pintura, escultura e literatura) passou a organizar-se, a partir do século XVIII, pela distinção entre os usos do tempo e do espaço; enquanto as belas artes - consideradas por parte da academia uma forma em que a apreciação estética se dá em um nível superior - consistiam no uso prolongado do espaço, a performativa baseava-se no tempo (Frith, 1996).

Assim, estabelece-se que a hierarquia entre tipos diferentes de arte era mais baseada no modo de percepção do que em algum atributo intrínseco à obra. Clichês como o de que a arte é “atemporal”, por sua vez, haviam consolidado um entendimento de que a suposta arte superior era transcendental e associal. Na música, esse mesmo entendimento levou à valorização da partitura (enquanto representação material de uma arte performativa) e da experiência da performance repetida à exaustão, responsável por transportar a apreciação da arte para uma espécie de história da performance, e não para seu efeito imediato.

Uma consequência da percepção da diferença entre as belas artes e as artes performativas baseada nos atributos de tempo e espaço é a de colocar a narração como aspecto estruturador da música. Considerar a organização da narrativa enquanto fundamental para sua apreciação é uma virada na maneira como ela é percebida pelo público. Assim, o foco do consumidor se volta também à capacidade de convencimento dos intérpretes, a habilidade de persuadir o ouvinte e tornar crível aquilo que está sendo narrado.

Em sintonia com a perspectiva acima, Pablo Vila (2012) argumenta que a maneira como se relacionam música e identidade na contemporaneidade confere mais centralidade aos discursos, não apenas linguísticos - o que significa, para o autor, que deve-se pensar na própria performance como um tipo de discurso. Tal procedimento ajudaria a compreender os ouvintes de música em suas dimensões históricas, étnicas, de classe, entre outras.

Neste cenário, mesmo um espectador “comum” e sem maiores pretensões analíticas procura o sentido da música não apenas em seu interior, mas nas práticas e discursos que a rodeiam. Como estes não são imanentes, se fazem, portanto, negociáveis ao sabor da conjuntura do período em que se observa. Dizer que não existe sentido intrínseco na música, todavia, não é dizer que ele provém unicamente dos ouvintes; para Vila, ele se relaciona também com “outras articulações das quais tal música participou no passado e que são de conhecimento das pessoas que a escutam no presente” (2012, p. 264).

Estendendo este argumento para o tema que é objeto desta pesquisa, trago a hipótese de que não apenas músicas, mas *sons* (de instrumentos específicos, com determinados padrões rítmicos ou certas maneiras de cantar) também podem acionar significados para determinado ouvinte, na medida em que cada fração de som também pode ter sido fonte de manifestações de sentido ao longo da história.

A proposição teórica de que música produz identidade não pressupõe, todavia, uma relação essencialista entre uma manifestação musical, seus criadores e seus consumidores. Para Frith, “As suposições em tais argumentos sobre o fluxo necessário da identidade social (seja definida em termos de raça, sexualidade, idade ou nação) para a expressão musical (e apreciação) parecem diretas o suficiente no abstrato” (1996, p. 108-109, tradução minha). Desse modo, é factível que um indivíduo goste e engaje-se com canções que não necessariamente se conectem com os valores identitários que assume e nos quais investe. A razão para isso é que a música também aciona uma experiência imaginativa, na qual o ouvinte se transporta a outras realidades possíveis e as vivencia, no ato coletivo da escuta ou performance, enquanto reais.

Mesmo com essa importante contribuição, as proposições de Frith sobre a relação entre música e identidade ainda não reconhecem suficientemente, na opinião de Vila, o caráter fragmentário das identidades e a fragilidade com que muitas identificações sociais acontecem - e se desfazem - na música. Para este, são a multiplicidade e o descentramento do sujeito os responsáveis por fazer as identificações entre indivíduo e música serem apenas parciais (ou focadas em uma das várias posições de identidade de um sujeito e negligenciando outras) e incapazes de fazer as pessoas “reconhecerem-se a si mesmas como grupo” (Vila, 2012, p. 260). A citação da propriedade narrativa da música, costurando as possíveis identidades ao seu investimento por parte do sujeito, é uma das maiores aproximações entre as ideias de Frith e a que considero a principal contribuição teórica de Vila, a de que

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

Acrescentando ao conceito de narrativa (musical) a ideia de tramas narrativas (identitárias, isto é, diferentes posições de sujeito que se articulam), Vila reforça que, ao entrar em contato com determinada música, o indivíduo não se apresenta enquanto unificado, mas com esboços diversos de tramas narrativas, que são desafiados e modificados a cada nova interação. A troca simbólica entre indivíduo e produto ou performance musical, portanto, é instável e produz um “encontro entre dois atos performativos (não entre uma identidade e um ato musical performativo, ou entre uma trama narrativa já fixada e um ato musical performativo)” (Vila, 2012, p. 268).

Assim, este autor substitui a noção da identidade enquanto *reflexo* da estrutura social, vinda dos estudos de subculturas juvenis, e de *produto* dessas mesmas estruturas, de Simon Frith. Em vez disso, propõe uma *articulação*, termo menos rígido e que considera tanto as possibilidades de reflexo (um ou mais aspectos identitários específicos de um indivíduo ou grupo sendo espelhado em uma música) quanto de construção (a música sendo o principal veículo em que o *ethos*, os sentidos e identificações de um grupo se criam).

Com uma concepção semelhante, mas em direção distinta, Negus e Velázquez (2002) ressaltam, na propriedade performativa da música, a possibilidade de um retraimento ou desprendimento (ainda que temporário) das identidades. Ainda que caminhem na direção contrária (pois analisam um distanciamento de identidade em vez dos seus processos aglutinadores), os autores são instigados por questionamentos sobre como músicas acionam

percepções identitárias em ouvintes que são objetivamente distantes de tais identidades - como brancos ouvindo música negra ou ocidentais ouvindo música coreana. Por este motivo, suas investigações caminham no sentido de buscar formas menos reducionistas de relacionar o consumo de música com formulações de identidade.

Em continuidade com os conceitos de produção, reflexão, articulação ou retraimento - que funcionam na esfera do encontro e da produção simbólica -, busca-se trabalhar, nesta dissertação, também com as formas de representação da identidade através da música. Neste sentido, uma importante consideração é feita por Felipe Trotta (2014). Em estudo sobre o forró eletrônico nas suas reverberações em conceitos como de sexualidade e festa e articulações com a identidade nordestina, o autor destaca que gêneros como o forró não apenas acionam um pertencimento entre aqueles (nordestinos) que o escutam; simultaneamente, ocorre a mobilização de valores culturais nordestinos para ouvintes de outras regiões do país, uma espécie de “imaginário de alteridade” (Trotta, 2014, p. 32) projetado em grupos sociais exógenos àqueles que são, supostamente, retratados por esta música. Há, portanto, um paralelo entre este imaginário de alteridade, o da música nordestina, e aquele que Frith sugere ao falar sobre as relações estabelecidas entre a música negra de povos imigrantes da Inglaterra e os ouvintes brancos que a consumiam nos anos 1970 e 1980.

Em pesquisa a respeito da trajetória do artista cearense João do Crato, Marques (2022) explicita certos imaginários de alteridade evocados pelo cantor, cuja carreira flutuou entre o Crato, no sertão do Ceará, e Fortaleza, capital do estado. A performance no palco que tensiona o ideal normativo do gênero masculino; o perfil (auto afirmado por ele, inclusive) de brincante de cultura popular e engajado com as manifestações tradicionais do estado; e o diálogo com sensibilidades modernas (expressas no figurino, nos trejeitos e nas letras de canções) foram, segundo o autor, marcos responsáveis pela invenção de narrativas identitárias cambiantes de João do Crato, a depender da maneira como tais atributos eram articulados e percebidos pelo público e por colegas artistas em cada período de sua carreira.

Em contexto semelhante aos dois exemplos trazidos acima se situam as artistas que estudo neste trabalho. Ao criar representações de Nordeste que desafiam as noções mais comuns da região, Jéssica Caitano e Luana Flores ajudam em um processo histórico de reinvenção da região - para o qual também contribuem músicos como João do Crato e os forrozeiros eletrônicos - utilizando aparatos musicais e tecnológicos do século XXI. A construção ativa de novas identificações às quais a concepção de Nordeste passa a se filiar, a possibilidade de criação de outras identificações que escapam à região e a projeção de atributos identitários do Nordeste a outras searas de escuta - como festivais musicais das

regiões Sul, Sudeste, Centro-Oeste e Norte, que serão dissecados no próximo capítulo - são algumas das contribuições que as músicas das duas artistas trazem ao tema aqui debatido.

Não se deve ignorar que a percepção de alteridade de artistas - sejam nordestinos ou não - também pode vir carregada de exotismo ou estereotipação - como será discutido em outras seções deste capítulo, em que a identidade nordestina será tratada com mais profundidade. O campo da representação é um dos mediadores entre a sociedade e as formações musicais. A compreensão de quais são estes mediadores e de como eles se cruzam e interagem é fundamental para que se procedam análises empíricas sobre música e identidade, como as que são propostas aqui.

2.5 Caminhos para um empreendimento prático em música e identidade

A mediação de formações sociais preexistentes, instituições e laços entre grupos distintos na constituição de identidades através da música é foco de autores da sociologia e da antropologia, como a britânica Georgina Born. Para esta pensadora, a música tem, na contemporaneidade, uma capacidade cada vez mais significativa de criar e animar comunidades imaginadas, que podem reproduzir identidades já existentes, gerar identificações fantasiosas ou ainda contribuir, através de novas alianças sociais, para forjar identidades emergentes (Born, 2000).

A análise da ligação entre estruturas sociais e formações musicais considera a música como um complexo campo não-representacional, que, por não tratar de um bem artístico palpável (como nas artes visuais e na literatura), desafia a centralidade do artefato no campo de estudos da arte. Nesse contexto, não há apenas um elemento para investigação - como a letra, por exemplo -, mas uma miríade deles, como a performance corporal, o ensaio e os processos tecnológicos envolvidos em seu fazer. Além desses fatores, também levam-se em conta as interpretações e emoções assumidas pelos ouvintes, em um processo que parte menos de uma derivação direta da música (de retirar um sentido que já está nela) e mais de uma projeção individual de sentido.

Considerando estes aspectos enquanto mediadores e geradores de sentido para os grupos sociais, uma análise das mediações atuantes na música deve levar em conta quatro aspectos decisivos: 1) as relações sociais construídas no interior da cadeia musical, como entre músicos de um mesmo conjunto; 2) a criação de identificações e comunidades imaginárias entre consumidores de determinado tipo de música; 3) o atravessamento deste campo por identidades sociais mais amplas, como as de gênero, raça e idade; 4) as

instituições, do capitalismo à religião, que amarram a música ao seu contexto social (Born, 2011).

O entrecruzamento entre esses planos, que se dá sempre de forma contingencial e irrepetível, torna-se fundamental à compreensão dos impactos que a música gera nas sociedades. Tais impactos não se resumem àqueles que a performam ou escutam; no interior de formações sociais preexistentes e externas ao campo musical também podem haver abalos provocados por alianças que, mesmo tendo sido formadas dentro do ambiente musical, extrapolam-no e tocam em outros campos sociais.

Um conceito caro aos estudiosos da música, o de gênero, também se conecta ao estudo do papel da música enquanto contribuinte para o desenvolvimento de identidades em construção. A associação entre os conceitos de gênero musical e identidade ajuda a compreender como se dão, em sociedades complexas - traduzidas, inclusive, por uma variedade de gêneros musicais e por um consumo cada vez mais dividido em nichos -, as mediações entre música, identidades sociais amplas e outras mais específicas. Born entende o gênero como um termo que, em vez de garantir uma aliança suave entre formações musicais (de um lado) e formações sociais (de outro), faz ver os atritos entre esses dois elementos, expressos em valores pessoais, como de gosto, ou coletivos, como os valores extra-musicais presentes nos atos performativos de cada gênero.

O destaque dado nestas páginas às identidades *em construção* salienta o caráter ativo da música na conformação de novos afetos e alianças baseados nas comunidades criadas por determinada música. Se não podem ser categorizadas enquanto gêneros musicais - já que não possuem redes e comunidades imaginárias grandes criadas a seu redor, são nomeações auto afirmadas pelas artistas e com pouca penetração no público de massa -, formações musicais como o “eletrococo moderno” (incorporado por artistas como Jéssica Caitano e Radiola Serra Alta) ou o “Nordeste Futurista” de Luana Flores são, ainda assim, manifestações que ajudam a enxergar em ação esse caráter construtivo da música nas identidades.

Para Born, a análise de gêneros musicais em suas relações com a identidade pode ajudar a compreender o “modo como formações de identidade social mais amplas são refratadas na música” e a assumir que “os gêneros musicais se enredam em formações sociais em evolução” (2011, p. 384). É possível, portanto, citar as musicalidades destacadas acima como artífices de uma identidade nordestina que articula, ao mesmo tempo, valores ancorados na tradição e uma renovação frente às evoluções sócio-técnicas e ao intensificado processo de democratização tecnológica e científica da região Nordeste.

São verificáveis, na história do Brasil, atos simultâneos de lapidação de uma identidade nacional e de exaltação de certas manifestações musicais enquanto representantes dessa mesma identidade. Por este motivo, a análise das elaborações musicais de Caitano e Flores à luz das identidades que ambas performam, que se desenvolverá ao longo deste trabalho, necessita, antes, de um parêntese que sublinhe algumas fases importantes dentro das quais duas identidades mais amplas - a brasileira e a relativa à região Nordeste do país - foram gestadas e tornaram-se hegemônicas nas discussões sobre música e cultura no Brasil.

2.6 Discussões sobre música e identidade nacional no Brasil

Os debates sobre cultura e identidade nacional são de grande importância para as pesquisas sobre música brasileira na atualidade. Um momento fundamental de acirramento destas discussões - bem como de produção intelectual a respeito delas - é o início do século XX. Neste período, em que a República recém-surgida lidava com questões como a integração do povo negro à sociedade (após a Abolição da Escravatura) e o crescimento industrial, diversos artistas e intelectuais buscaram, em seus trabalhos, reunir elementos culturais que pudessem ser compreendidos como portadores ou tradutores de uma identidade brasileira.

Renato Ortiz (1986) caracteriza a identidade nacional como um discurso de “segunda ordem”, construído de forma a trazer para a sociedade como um todo valores populares restritos a grupos específicos. Para o autor, em países com divisão do trabalho acentuada e em que as segmentações sociais se complexificam, a memória coletiva deixa de ser um prolongamento natural dos valores populares (um mito, como em sociedades mais antigas, com relações sociais próximas) para, através desse discurso de segunda ordem, abranger uma população maior e mais diversa - o que implica também o apagamento de certas características de várias manifestações culturais e o privilegiamento de outras.

Desta maneira, memória e identidade nacionais são construídas através de um esforço político, que se estrutura “no jogo da interação entre o nacional e o popular, tendo como suporte real a sociedade global como um todo” (Ortiz, 1986, p. 139), e que, via de regra, não traduz uma realidade existente, mas a institui. Assim, buscar os princípios essenciais da identidade brasileira, para o autor, não deve ser o caminho das pesquisas sobre a cultura nacional. Em vez disso, se faz importante entender quem são os responsáveis por assentar tais princípios na sociedade.

Esse esforço político, diga-se, não acontece necessariamente como uma expressão evidente de consciência política de um grupo social específico; tampouco se limita ao ato de instituir, de cima para baixo (como a partir do aparelho do Estado), um conjunto de valores identitários ao país. Ele acontece também nas reapropriações feitas por indivíduos e grupos sociais, que conferem a estes valores diferentes status e orientações políticas. Os intelectuais ganham um papel fundamental neste contexto, uma vez que são os operadores dessas ressignificações simbólicas. Pode-se tomar como exemplo disso as fundamentações teóricas sobre cultura e identidade nacional dominantes no final do século XIX, período brevemente anterior àquele que será foco das próximas páginas.

Naquele momento histórico, meio e raça eram as categorias que definiam os estudos sobre a realidade social brasileira, justificando desde a legislação e o sistema de impostos até o escravismo. A história do país, portanto, era compreendida a partir do determinismo destes dois pontos, culminando na caracterização de uma suposta natureza indolente e preguiçosa do brasileiro mulato. Estas categorias também singularizavam a análise social brasileira em uma época na qual a cultura europeia era o parâmetro. O motivo para isso era simples: as diferenças naturais e raciais se tornavam barreiras que justificavam uma incapacidade de transposição dos valores europeus (a “civilização” europeia) para o Brasil.

Embora considerem o país uma “fusão de três raças”, estudiosos como Nina Rodrigues assumem a branca como superior, com tendência a vencer a concorrência social com as outras. Os estudos das culturas negras e indígenas são contaminados por esse ponto de vista - o próprio trabalho de Nina Rodrigues sobre o sincretismo religioso afrobrasileiro, por exemplo, é feito pelo viés da inaptidão do povo negro em assimilar por completo o catolicismo (Ortiz, 1986).

A mestiçagem, que já era neste momento uma categoria a partir da qual a identidade brasileira era elaborada, passa a adquirir caráter positivo no imaginário popular nos anos 1930, principalmente por intermédio da obra de Gilberto Freyre. Ortiz acredita que livros como *Casa-Grande & Senzala* adquirem importância não apenas por seu conteúdo, mas por uma demanda social externa a eles - um esforço político, portanto - que busca a substituição de qualidades consideradas mestiças, como preguiça e indolência, por uma ideologia do trabalho que tem viés político (tendo como exemplo a doutrina do Estado Novo, que inclusive chega a combater, no plano artístico, músicas comumente associadas à malandragem).

Pouco antes de Freyre, no entanto, alguns intelectuais já desenvolviam formulações sobre a identidade nacional que conferiam caráter positivo à miscigenação e investigavam as contribuições de cada uma das matrizes culturais para o todo brasileiro - a Semana de Arte

Moderna de 1922 reuniu muitos deles. Os modernistas buscavam, dentro de um programa anti-parnasianista e que privilegiava a busca de sentidos sociais na arte, encontrar valores e histórias que pudessem caracterizar a identidade brasileira, exaltando culturas indígenas e afro-diaspóricas e temas como a mestiçagem. Um de seus artífices, o escritor Mário de Andrade, almejava a criação de uma arte verdadeiramente nacional e nacionalizante que, ao mesmo tempo, considerasse o caráter inacabado, descentrado e heterogêneo da cultura brasileira (Botelho; Hoelz, 2018).

O trabalho artístico e intelectual de Andrade possui, desde o início, uma noção de hibridismo a respeito da cultura nacional, que considera que não existe uma arte de essência do país que esteja pura e intocada, esperando por uma descoberta, mas uma herança diversa, fruto da contribuição de diversos povos - mesmo que esse contato entre as culturas não tivesse sido harmônico. Também destaca a constituição de uma identidade coletiva como um processo relacional, que articula “o interno e o externo, o particular e o geral” (Botelho; Hoelz, 2018, p. 347-348) e tem uma finalidade cosmopolita em vez de essencialista.

As tentativas de formatar uma arte genuinamente brasileira, que eram parte do projeto nacionalista do modernismo, passariam, inevitavelmente, pelo diálogo com o folclore. Com relação a este tema, o trabalho de Heitor Villa-Lobos (célebre músico brasileiro presente na Semana) foi um dos pioneiros, uma vez que ele utilizava motivos musicais folclóricos em composições eruditas, em um programa assumidamente nacionalista - o que era incomum para um artista erudito daquela época, os anos 1920. Segundo Toni e Fresca (2022), o maestro também considerava os cantos indígenas uma das grandes fontes de riqueza musical genuinamente brasileira, principalmente por sua pureza e falta de contato com o “elemento estrangeiro” (p. 150). Uma leitura que compreenda o folclore como um universo simbólico de conhecimento naturalmente fragmentado, por encarnar apenas em grupos sociais específicos e não na sociedade inteira em sua diversidade (Ortiz, 1986), pode considerar virtualmente impossível que manifestações artísticas derivadas ou ressonantes do folclore se tornem veículos de uma identidade nacional unificada. Villa-Lobos, contudo, defende que a criação de uma arte brasileira dependia da competência dos artistas em selecionar, a partir das criações folclóricas da coletividade, aquilo que, somente através de seus trabalhos individuais, comporia a música local (Toni; Fresca, 2022). Embora essa tendência não fosse hegemônica na sociedade, outros compositores também buscaram a construção de um repertório de concerto baseado em músicas étnicas, como o pianista cearense Alberto Nepomuceno.

Mário de Andrade era crítico da intelectualidade que enxergava apenas em elementos indígenas a verdadeira música brasileira. Para ele, “Uma arte nacional não se faz com escolha

discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo” (Andrade, 1928, p. 4). Assim, ele faz apologia a manifestações musicais que expressem brasilidade como um atributo psicológico em vez de objetivo, ou seja, aquelas em que o “elemento brasileiro” não é facilmente definível. Inversamente, ele também condena o clichê da rejeição do elemento estrangeiro em uma música que se queira pátria, afirmando que a reação adequada às estrangeirices não é a sua rejeição, mas sua transformação. Esta pontuação reforça a visão cosmopolita da identidade nacional que ressoa nas discussões atuais sobre uma identidade ou uma cultura musical de raiz no Brasil.

É importante lembrar que, no momento histórico que se está focando, ainda é parco no Brasil o desenvolvimento de uma sociedade civil - compreendida aqui como uma esfera intermediária entre o Estado e os sujeitos individuais, composta por organizações privadas e onde há criação e difusão de cultura, luta por consenso e direção político-ideológica (Coutinho, 2011). Ortiz acrescenta que o conceito de indústria cultural ainda não é aplicável ao Brasil no início do século XX, uma vez que, na primeira década da implantação do rádio no país, em 1922, não se forma uma estrutura de massa à sua volta, com comerciais e uma rede de ouvintes em larga escala (Ortiz, 1995). Assim, a influência decisiva no estabelecimento de diretrizes artísticas e políticas sobre o caminho da arte no Brasil não é de uma classe artística, da mídia de massa ou da indústria cultural, mas do aparato do Estado - onde diversos modernistas, inclusive, trabalharam.

Portanto, no mesmo período histórico em que as formulações modernistas sobre identidade ganhavam tração na sociedade, o governo Vargas - em especial a ditadura do Estado Novo (1937-1945) - buscava, através da cultura, uma homogeneização de aspectos culturais de viés ufanista. O samba serve como uma espécie de símbolo das intenções do Estado nesse sentido; através de ações governamentais como subsídios financeiros, investimento em desfiles de escolas de samba, inclusão em festividades oficiais e transmissões radiofônicas, o gênero musical foi alçado à condição de principal representante da música brasileira (ver Siqueira, 2004 e Paranhos, 2008).

A exaltação do samba carioca não deve significar que a década de 1930 foi de prosperidade para todas as manifestações culturais populares - a perseguição à capoeira, por exemplo, existiu. Além disso, é possível encontrar momentos anteriores ao Estado Novo em que a música popular já era valorizada por intelectuais e encontrava respaldo entre músicos como genuinamente brasileira (Abreu; Dantas, 2016). Porém, trata-se de um momento em que a música nacional ganha caráter central nas discussões sobre cultura e identidade, ressoando

em percepções sobre o caráter multicultural da arte brasileira - a qual possui contribuições de autores do início do século, como os modernistas.

As ideias modernistas a respeito um Brasil “desgeograficado”, cuja unificação deve ser buscada apenas pela compreensão e exaltação de suas diversidades culturais, são, de acordo com Duarte (2022), vencedoras em diversas correntes culturais do país, influenciando desde movimentos artísticos como o tropicalismo até formulações políticas de ordem estatal. O filósofo cita que tal ideário tem sido abalado por movimentos centrados em identidades específicas e reparações históricas - movimentos estes que questionam o mito da democracia racial em um país cercado por desigualdades históricas que são, por vezes, encobertas por essa ficção. No entanto, questionamentos à parte (com muitos dos quais este que escreve concorda), é fato que a visão descentrada e heterogênea de cultura e música brasileira gestada por Andrade e pela geração modernista ainda encontra eco nos pensamentos sobre a identidade nacional nos tempos de hoje.

Em paralelo ao movimento intelectual que buscava a compreensão da unidade cultural brasileira, autores de diferentes lugares do país procuraram, a partir do conhecimento de suas particularidades regionais, desvendar identidades próprias de seus territórios de origem. Suas proposições por vezes divergiam, por outras convergiam com as ideias modernistas. Em especial, o regionalismo nordestino, que tem sua gênese ainda no final do século XIX, tornou-se, possivelmente, o mais complexo deles - com consequências nas imagens que se tem da região também na contemporaneidade.

3 O(S) NORDESTE(S) ENQUANTO IDENTIDADE NA MÚSICA POPULAR

Uma leitura sobre as criações identitárias de Nordeste, feitas na arte e para além dela. Aqui, se procura compreender de que forma os discursos sonoros e líricos de Jéssica Caitano e Luana Flores se localizam dentro de uma história discursiva construída sobre esta região. Também se analisa em quais lugares há pontos de reiteração e em quais há ressignificação dos conceitos basilares desta identidade regional.

3.1 A identidade nordestina na música popular

Para Maura Penna (1992), a complexidade da existência do Nordeste passa pela compreensão de três efeitos: os “da ação do Estado, dos processos econômicos e do regionalismo nordestino” (p. 18). Assim, é possível pensar no surgimento de uma identidade da região estruturada em fatos concretos da realidade brasileira (como uma crise econômica detonadora de problemas sociais) e amparada pelo âmbito institucional e pela produção de discursos - entendendo-os de acordo com Foucault, ou seja, não apenas como exposições verbais ou imagéticas, mas também como práticas sociais que implicam sentido e influenciam condutas humanas (1984, apud Hall, 2016, p.80).

O estabelecimento do Nordeste enquanto região do Brasil se inicia no final do século XIX, com um cenário de decadência de seu principal motor econômico, a produção açucareira, causada pela baixa de preço no mercado estrangeiro, pelo gradual declínio do sistema escravista e pelo florescimento comercial do Centro-Sul do país, em que dominava a lavoura cafeeira (Silveira, 2009). A partir da realidade da crise, uma série de contestações políticas passa a ter como palco as províncias bem-sucedidas da cana de açúcar, justamente as da região Nordeste (antes incluídas comumente na denominação mais abrangente de “Estados do Norte”).

O Nordeste conforma-se, assim, desde o início, como um termo em oposição ao Sul (que era um “espaço-obstáculo”, segundo Penna) e cujo elemento fundacional é a crise. A ela se soma a reivindicação política destinada ao Estado, tido como possível solucionador de problemas econômicos e mesmo naturais, como a seca. Silveira (2009) destaca, neste contexto, os deputados das províncias como importantes ideólogos - entre os primeiros, diga-se - a verbalizar discursos que concretizam o Nordeste enquanto região do país. A autora ressalta a importância destes políticos por representarem, em alguma medida, a classe dominante das províncias, ao mesmo tempo em que possuem um canal de diálogo com

instâncias de poder do restante do país - um relevante veículo para os discursos de construção da região.

No início do século XX, para além do agravamento da desigualdade econômica do país, Albuquerque Júnior (2011) relata uma modificação em padrões de sociabilidade no Sul, além do desenvolvimento de novas formas de sensibilidade artística e cultural provocado pelo modernismo e rapidamente assimilado por parte dos habitantes daquela região. No Norte do país, padrões tradicionais e menos mutáveis de sociabilidade se mantinham, juntamente com o aprofundamento da crise econômica e outros problemas, como a dificuldade de adoção de tecnologias produtivas mais avançadas e de asseguramento de mão de obra para suas atividades (p. 52).

Nessa época, o recorte regional nordestino ganha mais força, tendo como principal artífice o Movimento Regionalista, do qual Gilberto Freyre foi um dos articuladores. A defesa de um patrimônio cultural da região contra a degradação causada pela chegada dos estrangeirismos modernizantes ditava o tom do movimento, em que diversos intelectuais pregavam que o sentimento de pertencimento regional (a “nordestinidade”) estivesse acima de afiliações estaduais. O movimento surge, portanto, com uma constatação do declínio econômico e de poder da região.

O Congresso Regionalista, realizado em 1926, e, antes dele, a criação do Centro Regionalista, em 1924, foram marcos deste grupo, que consolidava bandeiras como a defesa de tradições culinárias, musicais, arquitetônicas, etc. e a rejeição a cosmopolitismos; a criação de um sentimento de unidade no Nordeste; o entendimento de um cenário de miséria e exploração econômica e a necessidade de superá-lo. Fernando Mello Freyre (2011), em artigo sobre o movimento, continua:

Uma defesa de trajes ecológicos, moradias compatíveis com o clima, - o caso dos mocambos quando saneados - da arquitetura, adaptada à nossa ecologia; da criação de museus nacionais; de “cafés” brasileiros; de hotéis com características brasileiras. O apelo para que os nossos pintores viessem a pintar a nossa paisagem tão rica de motivos; a preservação de estátuas, nomes de ruas, móveis; a defesa das árvores e da madeira, da vestimenta. Vemos, também, o apelo para que escritores aproveitassem a temática regional, que criassem livros para crianças que falassem das nossas lendas, defendendo, em alguns casos, a superstição entranhada no espírito dos nacionais, através das histórias que falam e falavam de “mães-d’água”, “caiporas”. (p. 180).

Entre as razões que levam Gilberto Freyre a pregar a estabilidade e continuidade de uma tradição regional contra as fraturas provocadas pela modernidade está a exaltação de um certo particularismo da colonização brasileira. Em *Nordeste*, o sociólogo descreve o contato

entre o europeu e o brasileiro como fecundante e não apenas de devastação e conquista, como ocorrera nas Antilhas (Freyre, 2013). Da mesma forma, acredita que o sistema escravocrata brasileiro distanciava menos o senhor do escravizado. Por final, a miscigenação é apologizada, sendo o esforço do mestiço (o “cabra”) considerado um dos pilares da construção do sistema canavieiro dos trópicos, representativo da identidade regional.

A representação tropical do Nordeste de Freyre concorre com a sertaneja, tema de obras como a de Djacir Menezes (em especial o livro *O Outro Nordeste*, de 1937). Silveira (2009) destaca, sobre a obra, a relevância da sua descrição das áreas secas dos estados nordestinos, que vai da geografia à análise de problemas sociais como o cangaço e o coronelismo, ainda pouco abordados à época. Mais do que isso, o trabalho de Menezes chega a opor esta área ao ecossistema açucareiro do litoral, o qual, por depender em parte da pecuária sertaneja, estabelecia com o sertão uma relação de subordinação econômica. Embora não chegue a fraturar a coesão identitária da região (uma vez que o Movimento Regionalista também contou com representantes do sertão), a oposição entre sertão e litoral se manterá pela história, com ressonância em obras artísticas do século XX.

Ainda que considere lenta a assimilação dos influxos modernos de sociabilidade e sensibilidade cultural com relação ao restante do país, Albuquerque Júnior admite que é essa mesma virada cultural a responsável pela existência de um movimento como o regionalista, marcado por vasta produção intelectual e por contar com estudiosos nordestinos dos mais diversos campos do conhecimento - muitos com anos de estudo nos Estados Unidos ou na Europa, como o próprio Gilberto Freyre. Segundo o autor, “A invenção do Nordeste [...] só foi possível com a crise do paradigma naturalista e dos padrões tradicionais de sociabilidade que possibilitaram a emergência de um novo olhar com relação ao espaço” (Albuquerque Jr., 2011. p. 52). Penna reforça tal pensamento ao dizer que a nova divisão passa a ser erigida tanto sobre a *consciência* (o discurso e a percepção do real) quanto pela *existência* (os fatos que tornam palpável) do espaço (1992, p. 23).

Com relação à existência, há um componente político e institucional responsável pela consolidação do termo “Nordeste” na história do Brasil. Trata-se da criação, a partir das primeiras décadas do século XX, de entidades cuja área de atuação se concentrava justamente nos estados da recém-inventada região. Em especial, destaca-se a Inspeção Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS), criada em 1919, cujo âmbito de atuação era das áreas atingidas pelas secas - as antigas províncias do Norte, exatamente. A mais conhecida delas, porém, só seria criada em 1959, durante o governo de Juscelino Kubitschek: trata-se da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE).

Amparada no diagnóstico do economista paraibano Celso Furtado de que era necessário um órgão para combater problemas sociais como o êxodo rural, a concentração de poder das oligarquias e a seca, a Sudene surgiu com o intuito de planejar investimentos em transporte e energia, além de um redesenho da economia rural. De acordo com o primeiro presidente da instituição, o sociólogo Francisco de Oliveira, a Sudene significava a resignação do Estado com o fato de que deixar o planejamento regional ao “livre jogo do mercado” não garantiria seu desenvolvimento (Oliveira, 2006). A superintendência, porém, perderia relevância política cinco anos após a sua criação, com o golpe militar de 1964. Nos governos militares, ela foi vinculada a uma secretaria do Ministério do Planejamento. Sua força tampouco foi restaurada com a redemocratização, culminando no seu fechamento, em 2001. Porém, sua importância é sublinhada já no seu ato de criação, seja por resultar do esforço de personagens políticos nordestinos, seja por assinalar, em uma instituição de alcance nacional, a consolidação da região inventada décadas antes.

O termo “invenção”, usado por Albuquerque Júnior no título de seu livro mais conhecido e nas descrições sobre a cristalização da identidade nordestina, merece análise. Hobsbawm & Ranger (1997), em obra seminal sobre a invenção de tradições, descrevem-na como um processo no qual uma sociedade estabelece seu próprio passado por meio da repetição incessante de discursos por diversos meios (rituais sociais, discursos formais, obras artísticas, etc.). Assim, busca-se estruturar certos fatos como imutáveis, em antagonismo ao turbilhão de mudanças do mundo moderno. Segundo os autores, portanto, embora seja comum a todas as sociedades, a invenção de tradições é mais frequente quando uma “transformação rápida da sociedade debilita ou destrói os padrões sociais para os quais as ‘velhas’ tradições foram feitas, produzindo novos padrões com os quais essas tradições são incompatíveis” (p. 12).

Se o Movimento Regionalista simboliza a face intelectual da invenção do Nordeste; os deputados provincianos, pelo menos inicialmente, sua face política; e entidades como a Sudene e IFOCS, a face institucional; resta debater a expressão artística, talvez a mais importante disseminadora de uma tradição nordestina, seja para criar uma coesão de valores endógena à região, seja para irradiá-los por toda a extensão do Brasil.

No plano dos discursos e imagens artísticos, a saudade aparece como um elemento chave, capaz de amalgamar muitas das significações trazidas pelos outros ideólogos do regionalismo, como o atraso, a pobreza e a defesa de tradições antigas. A saudade é ao mesmo tempo capaz de traduzir uma nostalgia com relação ao passado e uma rejeição aos valores do presente, seja pela piora efetiva nas condições de vida, seja pela aversão às modernizações.

Por conta disso, é extensamente utilizada por artistas que, em suas obras, não apenas divulgaram uma identidade nordestina, mas ativamente a criaram, inventando no presente uma trilha que, vindo desde o passado, estabiliza uma tradição.

O folclore se torna, neste contexto, um repertório comum ao povo, capaz de conferir a ele unidade regional e referenciar a já mencionada trilha contínua da história - sendo necessário, para isso, que seu consumo e conhecimento sejam ativamente incentivados pelo aparato informacional e disciplinar do Estado. O “popular”, destaca Penna, torna-se imprescindível neste processo, enquanto elemento cultural incorporado como autêntico e tradicional (1992, p. 26).

Embora a documentação sobre música então chamada folclórica no início do século XX seja escassa, sabe-se que, por obra das pesquisas de intelectuais como Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga, um catálogo de danças e músicas como maracatu, coco³, embolada, bumba-meu-boi, congadas e reisados já era legado ao Nordeste (Alvarenga, 1982). Uma série de manifestações populares, musicais ou não, também são elevadas à categoria de portadoras da tradição, como exemplifica Albuquerque Júnior sobre algumas das expressões culturais orais reavivadas na música de Luiz Gonzaga:

Região, fruto de uma verdadeira colagem de manifestações da cultura popular: versos de poetas populares [...], aboio de vaqueiros [...], refrões de cocos [...], trechos de cantigas de ninar [...], cantorias [...], pregão de circo [...], fragmentos de literatura oral como provérbios e ditos populares [...], lendas [...], fórmulas de passar fogueira [...], crenças e superstições [...], histórias humorísticas [...] (Albuquerque Jr., 2011, p.181).

Na literatura e nas artes visuais, foram muitos os porta-vozes que instrumentalizaram a tradição em suas obras. Em especial, os “romancistas de trinta” (Rachel de Queiroz, José Américo de Almeida, entre outros), com seus relatos em que denunciavam o apagamento dos

³ Citado no parágrafo anterior como um gênero ligado ao Nordeste desde o século passado, o coco será, possivelmente, a manifestação musical tradicional mais citada ao longo deste trabalho. Cabe aqui, portanto, uma rápida conceituação a respeito dessa música, que possui diferenciações e ramificações ao longo da região - pois sabe-se que a palavra, muitas vezes, refere-se a coisas distintas a depender do local de onde se fala. Sandroni (2011) identifica no coco - praticado em todos os estados do Nordeste, do Maranhão à Bahia - diferentes vertentes, como o coco de embolada (em que uma dupla de cantores faz rimas para um público, muitas vezes em tom humorístico), o coco de roda (em que um solista canta versos da tradição oral ou improvisados, sendo seguido por um coro que canta e dança) e o coco “de zambê” (este mais comum no Rio Grande do Norte, com uma dança próxima da capoeira, melodia e instrumentação diferentes), entre outros. Comum em festas de santo (as de São João e São Pedro, em junho, por exemplo) e em folguedos populares, o coco tem variações melódicas e de acompanhamento, a depender do estado ou da mesorregião (como sertão, litoral ou Zona da Mata) em que se encontra. A instrumentação pode conter pandeiro, ganzá, bombo, tarol, mineiro, surdo e triângulo: alguns destes instrumentos constam no coco de roda, outros no coco de embolada, etc. Para fins deste trabalho, considerarei como reminiscentes do coco os instrumentos descritos acima e o uso do desenho rítmico em compasso 2/4 que acentua a primeira e a quarta semicolcheias do primeiro compasso.

costumes de sua terra natal, utilizavam expressões vernaculares e retratavam paisagens, personagens e costumes da infância (quase sempre rural), constituíram-se como importantes articuladores do discurso regionalista. Contemporâneos dos modernistas, que propunham uma ruptura dos métodos narrativos tradicionais, os regionalistas, na contramão, resgatavam discursos de épocas passadas e os aliavam ao projeto de exaltação da regionalidade⁴.

No campo da música - foco deste trabalho -, o caso de Luiz Gonzaga é paradigmático: principal nome da música regional nordestina e responsável por sua expansão (já que seu sucesso é concomitante à explosão do rádio no território nacional), o pernambucano da cidade de Exu conquistou fama justamente quando abraçou a identidade de guardião dos valores musicais regionais. Contratado pela Rádio Nacional em 1940 após anos tocando músicas urbanas (como polcas e mazurcas) no Rio de Janeiro, Gonzaga passa a usar, três anos mais tarde, as típicas vestimentas de couro (incluindo sua marca, o chapéu de cangaceiro adornado), inventando a “roupa de ‘nordestino” (Albuquerque Jr., 1999). Na mesma década, seu baião, novidade musical que incluía misturas entre o dedilhado de viola dos cantadores - de onde toma o nome emprestado, inclusive -, o samba e outros gêneros urbanos, tocados pelo trio composto por sanfona, triângulo e zabumba, se torna sucesso comercial no Brasil, devido, principalmente, à popularidade conquistada junto à massa de migrantes nordestinos no Sul do país.

Em Gonzaga, como no romance de trinta, a saudade é elemento central, reforçada inclusive por sua própria biografia de viajante sertanejo vivendo no Sul. Em suas letras, o sanfoneiro retratava cenas e pessoas do ambiente rural, rememorando vivências da infância em casa e reproduzindo musicalmente o mesmo ambiente estável e idealizado de outros artistas regionalistas. A oposição à cidade grande, onde há distância da família e da natureza, a perda de valores tradicionais e o predomínio do trabalho - sendo este o centro da vida no Sul - são outras traduções da saudade presentificadas por sua música.

Ai, que saudade que eu sinto
 Das noites de São João
 Das noites tão brasileiras nas fogueiras
 Sob o luar do sertão
 Meninos brincando de roda
 Velhos soltando balão
 Moços em volta à fogueira brincando com o coração
 Eita, São João dos meus sonhos
 Eita, saudoso sertão

⁴ No meu ver, modernismo e regionalismo se parecem mais do que diferem, principalmente no que diz respeito ao movimento de procurar em momentos passados da história por uma essência de identidade (nacional ou regional). Embora buscassem de maneiras distintas e até se dissessem antagônicos, ambos, acredito, contribuíram mutuamente nas suas pesquisas e referências à cultura nacional.

(Luiz Gonzaga; Zé Dantas, 1954).

Em “Noites Brasileiras”, o cenário do sertão permanece intacto e o que machuca o narrador é a saudade, além da impossibilidade de estar na região onde nasceu e participar da festa de São João (um dos maiores símbolos de vivência do forró). Ainda que não more mais nesse local, Gonzaga consegue, sem a presença de um interlocutor, narrar os acontecimentos e o espírito geral da festa, o que denota a sensação de imutabilidade de suas tradições, marca de diversos discursos regionalistas na arte.

No entanto, nem apenas de continuidade falou o sanfoneiro. Em “Baião Granfino”, de 1955, a ambiguidade entre ser moderno e portar valores tradicionais é tangenciada por Gonzaga. Ao descrever a chegada do baião na cidade (leia-se: o sucesso nacional possibilitado pela difusão radiofônica), o autor diz que o gênero se esqueceu dos sertanejos - o próprio Gonzaga se coloca entre os esquecidos, como um habitante da região.

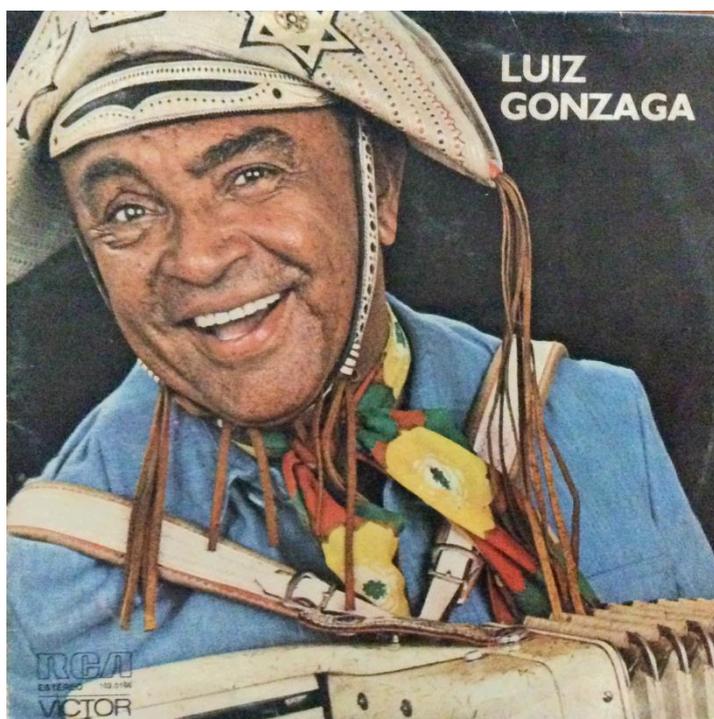
Quando chegou pra cidade o menino
 Já tinha um nome, que era Baião
 Porém, agora, ficou tão granfino
 Nem liga pro sertão
 Ai, ai, Baião, você venceu
 Mas no sertão, ninguém lhe esqueceu
 Ai, ai, Baião, siga seu destino
 Você já cresceu, já nos esqueceu
 Ficou tão granfino
 (Luiz Gonzaga, 1955).

Outra leitura possível da letra é a de que nem mesmo o próprio baião perduraria na história sem alguma modernização (sem se tornar “granfino”), ainda que isso custasse seu próprio descolamento do sertão de onde herda seus valores e mensagens. A ambiguidade presente no discurso de “Baião Granfino” é também uma característica da carreira de Gonzaga como um todo, uma vez que o manejo de instrumentos e práticas modernas de um mercado musical nacional em franco desenvolvimento convive com um legado de tradicional ou autêntico evocado pelo artista (Trotta, 2014). Ainda que costure para si esse status, Gonzaga fez amplo uso do rádio - meio de comunicação veloz e muito popular à época - e de estratégias comerciais modernas em sua carreira. Aqui reside o talento comercial do artífice do baião: o de, ainda que incluído na encruzilhada de tradição e modernidade e jogando com elementos dos dois polos, conquistar legitimidade entre público e crítica como representante de uma tradição.

Outros recursos sonoros não devem passar despercebidos a esta construção. Além da propriedade especificamente musical, como a mistura entre gêneros e práticas já referida, o

uso de outros sons (como de sinos, chocalhos, chicotes e aboios) em várias de suas canções concretiza um ambiente rural e sertanejo, somado ao sotaque de Gonzaga. Tais elementos ajudam a fazer da própria temática rural um significante do Nordeste (tanto dentro da própria região quanto para o resto do país) e, considerando o momento de buscas por elementos que conferissem uma identidade nacional ao Brasil, também um significante desta.

Fotografia 3 - Capa do compacto duplo de 1977 de Luiz Gonzaga



Fonte: Forró em Vinil, 2016.

Na era do rádio (compreendida entre os anos 1930 e 1960), outro artista radicado no Rio de Janeiro alcançou grande popularidade carregando signos musicais associados ao Nordeste. Trata-se do baiano Dorival Caymmi, autor de canções famosas como “Samba da minha terra”, “O que é que a baiana tem?” e “Maracangalha”. São diversas as semelhanças entre Caymmi e Gonzaga, como a representação da terra natal como um reduto da saudade, a jornada do migrante como tema e a utilização de expressões e imagens vernaculares. Uma importante diferença, no entanto, reside nos “Nordestes” que ambos imprimiram em suas canções, tendo em vista que Caymmi vinha de Salvador, litoral baiano, dando mais destaque a temas como a influência africana nos costumes brasileiros; o mar e o cotidiano dos pescadores; e a gêneros musicais mais próximos do samba-canção.

Para o historiador Bryan McCann (2004), o cenário cultural desenhado na época do início de carreira dos dois artistas foi de suma importância para suas ascensões. A acentuada desigualdade entre as regiões do Brasil (e a migração decorrente dela), as iniciativas de pesquisa folclórica tomadas por parte de intelectuais e mesmo o regionalismo já desenvolvido àquele tempo por romancistas e cientistas sociais foram alguns dos estímulos criados pelo ambiente cultural. A própria busca da ditadura do Estado Novo por raízes culturais que impulsionassem um projeto de nacionalização ufanista através de rituais cívicos também influenciava para tanto.

No final da década de 1930, o palco estava montado para artistas que pudessem explorar a lacuna deixada por essas tendências, artistas que possuíssem poderes aguçados de observação folclórica e conhecimento artístico, e que pudessem oferecer performances convincentes e comercializáveis de sua própria realidade nordestina (McCann, 2004, p. 105, tradução nossa)

Para essa percepção de que uma performance convincente é capaz de legitimar a “realidade nordestina” de um artista contribuem formulações de teóricos da música popular como Simon Frith, para quem a autenticidade, longe de ser uma característica imanente à música, é construída em um processo dialógico entre artistas e público e mediado por instâncias como a crítica. Para Frith, o que deve ser examinado não é o “quão verdadeira uma peça musical é em relação a outra coisa, mas como ela estabelece a ideia de ‘verdade’ em primeiro lugar - a música pop de sucesso é a música que define seu próprio padrão estético” (1996, p. 121, tradução minha).

O componente da cultura popular tradicional é relevante na construção de autenticidade formatada por artistas como Caymmi e Gonzaga, bem como por outros que, em pleno século XXI, agenciam para si elementos ligados à música nordestina e reivindicam status de autêntico. Algumas de suas músicas, por sinal, caminhavam na tênue linha entre autoria e derivação de canções, jograis, músicas populares e cantigas escutadas ao longo de suas vidas. O borrão na fronteira entre folclore e autoria funciona, nesse contexto, como uma estratégia que ajuda a forjar nestes artistas a noção de que tal cultura é “herdada no sangue” e ser porta-voz delas é inevitável (McCann, 2004, p. 18).

Passado um momento inicial de clara criação de padrões culturais “verdadeiramente” (nos termos de Frith) nordestinos - provocada, na música, por artistas como Luiz Gonzaga e Dorival Caymmi -, diversos foram os artistas que, seguindo suas trilhas, afirmaram-se em suas trajetórias como herdeiros desta tradição musical. Essa herança, no entanto, nem sempre recorreu aos mesmos mananciais culturais. Ou, mesmo que o fizesse, necessitou em alguns

momentos de adaptações que levassem em conta as mudanças pelas quais passou o campo da música popular.

O exemplo de Dominginhos, principal herdeiro do legado musical de Luiz Gonzaga, traz bons elementos para análise. Considerando a perda de fôlego comercial enfrentada pelo próprio baião após mais de uma década de sucesso - justificado por Albuquerque Júnior (2011), em parte, por retratar uma realidade já em declínio e pelo excessivo resgate do passado, em vez de especular o futuro -, o sanfoneiro natural de Garanhuns (PE), já respeitado entre forrozeiros por seu domínio do instrumento e talento composicional, soube, para lograr uma carreira proveitosa, balancear elementos da tradição do gênero com outros que remetessem ao cosmopolitismo.

Várias foram as estratégias utilizadas para isso, como as parcerias com nomes da MPB e do tropicalismo (que lhe renderam a alcunha de “sanfoneiro pop”), em que por vezes deixava o terreno musical do baião e misturava a sanfona a instrumentos modernos, como a guitarra distorcida e a bateria do rock, a exemplo da turnê do álbum *Índia*, de Gal Costa, de que participou em 1974 (Alonso; Visconti, 2018). Sua conhecida afinidade com o jazz, que causou inclusive mudanças na maneira de tocar, com dissonâncias herdadas deste gênero e composições menos preocupadas com os aspectos dançantes do forró, é mais uma estratégia. Outros detalhes também apontam para a manipulação de uma auto-imagem mais cosmopolita e menos ligada aos símbolos costumeiros do baião, como a aquisição de uma sanfona europeia da marca *Giulietti*, que substituiu sua costumeira *Scandalli* em diversas capas de álbum a partir dos anos 1970 (Alonso; Visconti, 2018).

Trazendo para o século XXI a discussão sobre a utilização e apropriação de valores musicais nordestinos, o movimento do forró eletrônico também oferece particularidades interessantes. Se artistas como Dominginhos já processavam certa dissonância com relação ao Nordeste imprimido pelo baião - assim como o fizeram trabalhos dos anos 1980 de Oswaldinho do Acordeon, Jorge de Altinho, Elba Ramalho, etc. -, foi essa nova geração do forró, da qual a banda Mastruz com Leite é pioneira, a responsável por revolucionar a negociação entre música pop e os valores nordestinos incorporados por Gonzaga e seus seguidores.

Afastando-se definitivamente do trio sanfona, zabumba e triângulo, o forró eletrônico traz guitarras estridentes, naipes de metal, baixo elétrico e bateria, além de um foco na performance expresso pela presença de dançarinos no palco, além uma dupla de cantores (em diversos casos). As letras, em vez de retratarem o terreno estável da tradição, apelam a valores

conectados com a juventude dos anos 1990 e 2000, como a festa, a “safadeza” e o amor realizável - em vez do idealizado (Trotta, 2014).

Trotta compreende que formulações de Nordeste cosmopolitas são praticamente contemporâneas à dos próprio Nordeste da saudade (como o cinema do Ciclo do Recife, nos anos 1920, com concepções modernas de identidade), bem como o próprio terreno do baião e da música “de raiz” também abria lugar para conceitos menos identificados com aqueles dos regionalistas, como a festa e a sexualidade. Ainda assim, admite que a ideia “sertaneja” da região é vitoriosa no imaginário popular nacional. Tendo isso em conta, a grande popularidade do forró eletrônico fratura concepções vigentes e hegemônicas de regionalidade, como provoca reações intensas de rejeição, inicialmente pelos próprios artistas “de raiz”, mas se estendendo até mesmo a lideranças políticas na área de cultura de estados da região.

Exemplos como os dos forrozeiros da segunda geração ajudam a entender que o reprocessamento dos valores musicais vinculados ao Nordeste não se dá sem negociações e sem a agência de instâncias como a crítica, o público e as instituições. É fato que o forró eletrônico triunfou e conquistou apoio dos artistas mais antigos, que posteriormente assumiram o lugar de referências ancestrais, donos de um legado que foi passado para os mais novos, assim como houve com os músicos “caipiras” antigos com relação aos “sertanejos” modernos no Sudeste do país (Alonso, 2015). Todavia, para tanto, foi preciso que antes ele alcançasse um inquestionável sucesso popular e comercial.

Também nos anos 1990 e 2000 e mais conectado com as transformações nas condições de produção musical da modernidade, com a música eletrônica e com gêneros recém-surgidos como o *heavy metal* e o *hip hop*, o movimento manguebeat, em Pernambuco, também retrabalhou imagens e sons vinculados ao Nordeste em suas músicas. Bandas como Chico Science & Nação Zumbi, Faces do Subúrbio e Mundo Livre S/A mesclaram padrões rítmicos e instrumentos de manifestações como o maracatu, a ciranda e o coco a sons de guitarra, *beats* e *samples* eletrônicos, criando uma musicalidade híbrida que transita por diversos gêneros.



Fonte: Jordão, 1993.

Baseados na mentalidade do faça-você-mesmo e buscando reavivar os ambientes de sociabilidade da cidade do Recife, os artistas do mangue se propunham membros, ainda que de maneira difusa, de um movimento de renovação e criação de novas possibilidades culturais da cidade, e, de forma ampla, de um movimento global de criação (Anjos Jr., 2011). De qualquer maneira, terminaram por criar uma mobilização cultural que, ao introduzir músicas tradicionais em um ambiente de hibridização, terminaram por reavivar estas mesmas tradições, deixando-as menos relegadas ao terreno de uma cultura popular “de raiz” e intocada. Seus discursos, embebidos por uma modernidade digital marcada por símbolos acelerados - do cantador de cocos Jackson do Pandeiro ao empresário *punk* Malcom McLaren, passando pelo desenho norte-americano Os Simpsons e pelo “colapso da modernidade” (Zero Quatro, 1992) -, acabaram por influenciar gerações posteriores de artistas pernambucanos (e nordestinos, de maneira geral) que, em seus projetos artísticos, buscaram inserir no jogo da globalização sons e imagens relacionados à região Nordeste, entrecruzando tempos e espacialidades.

É neste cenário que se inserem as artistas que são tema deste trabalho. Afinal, ainda que sejam cercadas pelos discursos clássicos sobre a região - e delas façam uso constante em suas músicas, por meio de letras e escolhas de sonoridades -, Jéssica Caitano e Luana Flores também participam no campo da modernidade digital, já que trabalham com gêneros musicais de origem recente e cuja criação se deu, entre outras razões, por transformações nas formas de sociabilidade e de percepção artística resultantes desse período. O uso de tecnologias de

produção musical em um estágio de refinamento avançado, devido aos câmbios tecnológicos dos últimos anos, também constitui uma mudança na maneira como os signos musicais são processados. A forma como as cantoras manipulam mensagens de diversas matrizes culturais (como os repertórios complexos da identidade nordestina exemplificados nas últimas páginas) e os trazem, recombinaos, ao campo da música popular, é o foco das próximas páginas.

3.2 Representações de Nordeste em Jéssica Caitano e Luana Flores

Eu sou mulher, paraibana, sapatão
 Criada na cidade com a cultura do sertão
 Desde menina pelejando ser pra existir
 Raízes firmes e fortes que não me deixam cair
 Mulher guerreira, rendeira, peleja, bruxa, benzedeira
 Filha de Ester Maria Otília Silva, sertaneja
 É o feminino cangaço moendo milho pra comer
 É a minha história que não pode se perder
 Eu não vou mais recuar
 Qualquer um é o meu lugar
 (Guerreira [...], 2019).

Em “Guerreira de Lança”, *single* lançado em 2019 e produzido pela própria artista durante a residência no RedBull Music Pulso, Luana Flores tematiza um “cangaço feminino contemporâneo”, como explica em texto no *website* da campanha de financiamento coletivo que viabilizou um videoclipe para a canção. Além de Flores, outras artistas protagonizam o clipe, lançado na plataforma YouTube: a pernambucana Negrita MC, a gaúcha Saskia e a potiguar Luísa Nascim.

A tendência, sublinhada por pesquisadores contemporâneos como Soares (2012), de levar em consideração aspectos externos ao som na fruição de música - em especial, de gêneros da música pop -, como uma atenção concentrada na dança, na performance ou em outros aspectos, nos leva, no caso específico de Luana Flores, a prestar atenção especial ao videoclipe de “Guerreira de Lança”, lançado meses após a canção e cuja construção visual auxilia seu projeto estético.

Vestindo um chapéu de cangaceiro (similar ao que Luiz Gonzaga usara nos anos 1940) e óculos de lentes espelhadas em um momento, chapéu de palha e calça de chita em outro, a cantora, juntamente com o elenco do vídeo, caminha em grupo por uma feira pública de João Pessoa, em meio a lojas de temperos, arranjos de plantas, CDs falsificados e brinquedos eletrônicos. A profusão de cenas da feira nos rápidos cortes de imagem do videoclipe remete à

descrição que Canclini (1997) faz de um passeio de ônibus por uma cidade grande: prédios corporativos, vitrines de comércio e placas publicitárias ao lado de monumentos e praças históricos criam o efeito visual de narrativas fragmentárias, resistentes à unificação; a presença de imagens conflitivas no videoclipe, similarmente, ajuda a construir a percepção de Flores enquanto artista identitariamente múltipla.

Fotografia 5 - Luana Flores e a *girl gang* de “Guerreira de Lança”. Foto de Ana Moraes.



Fonte: Moraes, 2019.

Em uma segunda parte do vídeo, ela aparece em um terreno aberto, árido e com pouca vegetação, vestida de caboclo de lança (uma figura conhecida do folclore musical nordestino, presente principalmente no maracatu rural do interior de Pernambuco) e imóvel, ao lado de bailarinas que performam uma dança no trecho final da música.

Embora a associação com o repertório musical costumeiramente ligado ao Nordeste não esteja tão audível nesta quanto em outras produções da artista - o EP *Nordeste Futurista*, de 2021, é um exemplo mais perceptível desse expediente e será tratado adiante -, é possível enxergar algumas sonoridades que acionam uma memória musical da região. Em especial, sons de instrumentos como triângulo (tocado em quase toda a música), caxixi (tocado e sampleado em diversos trechos) e pífano (principalmente no refrão) chamam a atenção, principalmente por estarem mesclados a uma produção musical eletrônica e vinculada ao rap (este expresso principalmente pela forma de cantar de Flores e das outras cantoras, mas também pelo andamento e estrutura da canção). O próprio fato de se tratar de um rap salienta o elemento musical regional de “Guerreira de Lança”, tendo em vista que tais instrumentos regionais não são comuns nesse tipo de música.

As ideias dissonantes de Nordeste, no entanto, são mais evidentes na letra da canção. A reinterpretação da memória do cangaço, por exemplo, é emblemática. Inicialmente caracterizado como um banditismo selvagem decorrente da miséria da região Nordeste - sendo, inclusive, um dos poucos momentos em que o Norte aparece com destaque na imprensa do Sul (Albuquerque Jr., 2011) -, o movimento ganha, décadas mais tarde, reinterpretações que, em vez de destacarem seu caráter violento, o entendem como um símbolo de resistência social - ressaltada, inclusive, no Manguebeat, em canções como “Banditismo por uma questão de classe”, de Chico Science & Nação Zumbi. No caso da canção de Luana Flores em questão, a resistência é relacionada às mulheres que adentram ambientes ainda impregnados pelo patriarcalismo e os reivindicam enquanto lugares para si mesmas.

A exaltação do cangaço vem junto de abundantes referências à sua terra, como nos versos: “Raízes firmes e fortes que não me deixam cair” e “Criada na cidade com a cultura do sertão”. Além da presença de companheiras mulheres no videoclipe, as figuras femininas são exaltadas na letra, simbolizadas pela própria mãe da artista (“Ester Maria Otília Silva, sertaneja”). As dificuldades de vida (“Desde menina pelejando ser pra existir”) decorrentes de sua posição social (“Mulher, paraibana, sapatão”) também têm lugar no discurso de Flores. Percebe-se, portanto, um viés feminista e emancipatório ligado à sua nordestinidade, uma fratura provocada, ao mesmo tempo, por: a) sua ancoragem no terreno geográfico onde habita, seus familiares, símbolos e histórias de infância; e b) as mensagens contemporâneas com as quais teve contato, em especial, o feminismo, e sua própria trajetória de vida e enquanto artista (atuando simultaneamente como DJ, produtora musical, percussionista de grupos de cultura popular, etc.).

Longe de essencializar a identidade nordestina como um ideal monolítico em que o machismo e o patriarcalismo sejam as únicas formas de constituição social, percebe-se uma problematização dos diferentes modos de ser e estar no mundo (e na região) por parte da cantora. Em entrevista concedida a este pesquisador em maio de 2022, um certo choque entre identidades é relatado pela artista, durante um comentário a respeito de uma viagem feita com sua mãe a Catolé do Rocha, no sertão da Paraíba, com a intenção de visitar parentes e locais onde havia estado na infância.

Foi bem massa me conectar com esse território, materialmente, conhecer alguns lugares que eu trago nas minhas músicas, mas enquanto memória. Realizá-las no plano físico foi muito intenso. Mas, ao mesmo tempo, me deparei com uma

realidade patriarcal, o que é muito comum na sociedade, e que parece que no sertão se performa de uma maneira mais evidente, mais intensa. E eu não me conectava com isso há muitos anos, apesar de ter sido criada nesse ambiente, e agora não convivo mais com ele. Rolou um choque. O meu corpo, nesse lugar, é um corpo estranho, mas é um estranhamento que pode causar rupturas.

A última frase merece atenção. O choque sentido por constatar-se um corpo dissidente em um local onde possui raízes (familiares, inclusive) e ao qual reivindica pertencimento em suas canções não fez com que Flores desejasse se afastar dele ou renegá-lo. Em vez disso, ela ressalta a possibilidade de provocar rupturas e transformações. Por fim, sobre “Guerreira de Lança”, resta um comentário a ser feito a respeito das manifestações de identidade de gênero da artista na canção. A autoafirmação da “mulheridade” de letras como a desta música coexiste com outras em que a nomeação “sapatão” substitui a de mulher. Considerando que essas manifestações também mesclam uma memória coletiva fincada na convivência com outras mulheres nordestinas e uma ambição de habitar novos espaços e concepções, é possível inferir que, mais do que fixar uma identidade para si mesma, Flores habita mais de uma em suas letras, buscando, dentro do terreno fértil da memória familiar, também resgatar papéis dissidentes que tragam similaridades com o seu.

Em toda música, eu me autoafirmo enquanto mulher, pra trazer para outras mulheres que são esquisitas se identificarem, verem que tem outros tipos de corpos que se chamam mulher e não são do feminino padrão. [...] A teoria *queer* me atravessou e deu a possibilidade de ser tudo o que eu sempre fui, que é sem gênero, não-binária. Sinto que hoje me conecto mais com o gênero sapatão, que é uma afirmação que eu faço muito no trabalho, sempre falo sapatão e trago sapatão enquanto meu gênero. Mas não deixo de falar que sou mulher também, por pensar no público que tá se identificando, e até pra me comunicar com outras gerações. Porque eu falo muito sobre uma cultura sertaneja, de uma cultura patriarcal, também por ser atravessada por muitas mulheres na minha vida. Minha mãe, minha tia, minha avó... E meu trabalho é construído dentro de uma memória coletiva, de certa forma. Eu tô ali trazendo vivências, experiências de mulheres daqui, do Nordeste, do sertão.⁵

A imersão na teoria *queer* citada por Flores ajuda a perceber quais atravessamentos fundados no corpo operam na sua musicalidade. Originalmente utilizado para nomear homossexuais de maneira depreciativa, o termo *queer* foi posteriormente ressignificado por pessoas LGBTQIA+, passando a designar corpos que não se alinham às normas binárias e regulativas da sociedade, se posicionando nos entrelugares ou nas fronteiras, além de dar nome à teoria social que teve em Judith Butler uma das principais elaboradoras. Para Guacira Lopes Louro (2004), importante autora brasileira sobre o assunto, antes de negar a materialidade dos corpos, deve-se tentar, em vez de ler os gêneros e as sexualidades com base nos “dados” do corpo, “pensar tais dimensões como sendo discursivamente inscritas nos

⁵ Entrevista de pesquisa concedida em 07 de maio de 2022, no Recife.

corpos e se expressando através deles; pensar as formas de gênero e de sexualidade fazendo-se e transformando-se histórica e culturalmente” (p. 80).

A mistura entre referências tradicionais e globais de identidade também é evidente no EP *Nordeste Futurista*. Na capa deste álbum, o chapéu de palha usado por Flores em diversos shows é substituído por um feito inteiramente com fios de metal. O chapéu “de aço”, diz a artista, é uma referência à antena parabólica enfiada na lama, simbólica do movimento manguebeat (Gomes; Mendonça, 2022). Um ano após o EP, Flores apresentou um álbum visual de mesmo nome. Trata-se de filme um de curta-metragem, cujo financiamento se deu parcialmente através de recursos da Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc. Nele, parte das músicas do EP ganha um suporte audiovisual que ajuda a enxergar os cruzamentos entre ancestralidade e modernidade do trabalho.

A introdução do filme mostra uma personagem (Vó Mera, cuja voz também aparece sampleada na canção que abre o álbum visual) que, sentada na sala de sua casa, assiste a uma entrevista na qual uma pessoa de origem indígena fala sobre um ritual de oferenda aos ancestrais. A seguir, Vó Mera segura um óculos brilhante, cujo uso a transporta para a narrativa do filme. A partir daí, a personagem principal se torna a própria Luana Flores e a história passa a se desenrolar em um cenário urbano (de João Pessoa, no caso), onde o percurso visual do filme se inicia. Nele, a artista, assim como em “Guerreira de Lança”, percorre feiras de rua em que comércios mais tradicionais (como de objetos de palha e comidas típicas) coexistem com outros mais modernos (como de consertos de aparelhos de som). Após caminhar por este local, junto a duas dançarinas, ela performa uma espécie de conexão telepática com Vó Mera, cuja voz surge novamente, desta vez dando conselhos à artista e dizendo que Flores nasceu para cumprir seu trabalho musical.

Em seguida, a produção se transfere para o Quilombo do Ipiranga, na cidade de Conde (PB). A música que toca é “O que vem ver”, um coco gravado originalmente pelo Coco de Roda Novo Quilombo e que ganha, neste álbum, uma versão de Flores com instrumentos eletrônicos, novo andamento e até mesmo uma nova estrofe (a produção musical desta canção será mais discutida no capítulo 4). No filme, os protagonistas são a população do quilombo e a Mestra Ana do Coco.

Neste momento do filme, a mescla entre ancestralidade e modernidade mostra outra faceta. As mulheres mais velhas da comunidade (em geral, pessoas muito respeitadas e consideradas as maiores sabedoras da ancestralidade do local) aparecem estáticas, como em retratos vivos, vestindo figurinos elegantes e coloridos, segurando arranjos de flores e rodeadas por tecidos de chita. As crianças se dividem entre as vestimentas brancas -

tradicionais em rodas de coco -, sandálias de couro, chapéus de palha e óculos metálicos reluzentes. A mestra, por sua vez, usa um macacão laranja, mesma roupa de Flores. Em *live* publicada na rede social Instagram, Flores definiu este material (lançado originalmente como um videoclipe, separado do restante do filme) como um gesto de afirmação da auto estima da população local, ao colocá-los no centro da narrativa e como figuras ativas dentro do universo futurista por ela desenhado.

Em meio às outras canções do álbum visual, que trazem reminiscências de gêneros como coco e embolada e folguedos como cavalo-marinho e maracatu (expresso tanto por padrões rítmicos e instrumentos usados nas músicas quanto por figurinos usados pelos atores ou composições cênicas), a personagem de Luana Flores adentra, através dos óculos usados por Vó Mera no início do filme, uma espécie de jogo virtual jogado em primeira pessoa no sertão nordestino. Neste jogo, há cenários (como o “Sertão Sagrado”, com chão seco e cactos), missões a serem cumpridas (como “seguir a guardiã”, personagem que cria um círculo de proteção em volta da artista) e itens para coleta (ervas, frutas e árvores catalogadas na tela mostrada ao espectador do filme). Uma mistura entre saberes ancestrais indígenas e valores tradicionais da identidade nordestina é criada na obra de Flores, que traz como um dos motes a frase “O futuro é ancestral”. O trecho final da obra, declamado pela artista durante os créditos, resume a proposta artística de rememoração de tradições, dando centralidade às figuras cuja autoridade para representá-las é maior (os mestres de cultura popular, os indígenas e as figuras mais velhas).

Tem tanta coisa pra descobrir, costurar esses retalhos, essa colcha embolada... Eu tenho pensado muito na retomada dessas raízes como uma forma também de reescrever nossa narrativa, né? Uma ótica decolonial. Eu só lamento, talvez, o olhar tardio, porque os mais velhos foram se encantando e muita coisa foi se perdendo. Mas estamos aí, antropólogas de si, escavando a história que nos disseram que não era importante, pra que sejamos protagonistas desse percurso de dentro. (Nordeste [...], 2022).

Enquanto empreende um projeto artístico com intenção de investigar e exaltar suas raízes culturais, Luana Flores utiliza diversos instrumentos e linguagens da modernidade digital para construir um relato que une os dois. Sem necessariamente reivindicar a todo tempo a mistura - em alguns momentos ela está mais concentrada na tradição, em outros, nas possibilidades de hibridizá-la pelo contato com mensagens globalizadas -, ela realiza uma reinterpretação das tradições nordestinas que, ainda que informada pelas formulações regionalistas de décadas atrás, só se faz possível neste período do século XXI, com as ferramentas e referências culturais de que dispõe.

Se as imagens operam enquanto significantes das ideias de regionalidade no álbum visual de Luana Flores, em “Faz a Linha”, de Jéssica Caitano, componentes tanto do discurso da letra quanto da sonoridade se somam como partes essenciais à compreensão de como se dão os reprocessamentos da identidade no trabalho da cantora.

Torrando café na beira do fogão de lenha
 Dona Carmelita já vai descer pra novena
 Lá no ‘mei’ do mato é onde nós faz a resenha
 Festa no sertão, de graça, nem precisa senha
 Baile de batuque, de roda ou na umbigada
 Dona Mariinha vai puxando a embolada
 Que a terra batida é o piso da minha casa
 Queimando tijolo que a caieira é atiçada
 Na casa de taipa nós faz o pé de parede
 Vai botando o torno pra nós pendurar a rede
 Água de chocalho é que mata a minha sede
 Pulso tá fervendo e taca fogo nesse verde
 (Faz [...], 2018).

A descrição detalhada de ambientes e personagens rurais da canção remete à infância vivida na zona rural de Triunfo, no sertão pernambucano, e é marca das canções da artista. Em especial, o cotidiano dos trabalhadores camponeses (como as próprias avós da artista, lavradoras, com quem viveu) e as festas e folguedos da região, como a sambada de coco retratada em “Faz a Linha”, são temas frequentes de suas letras. No trecho acima, todos esses elementos estão: o café torrado, a casa de taipa, a novena rezada por “Dona Carmelita”, o baile de umbigada e a embolada.

Os folguedos populares são tema importante nas letras de Caitano. Em boa parte delas, como “Faz a Linha”, as festas aparecem não como uma atividade que revele a complexidade da organização humana (como os desfiles de carnaval ou as apresentações de Boi-Bumbá do norte do país), mas em caráter mais habitual - como um “todo integrado, inseparável da vida cotidiana” (Cavalcanti, 1998, p. 10) e que constrói uma linha entre o presente e o passado. É possível visualizar a sambada de coco convivendo com outras atividades que caracterizam uma rotina diária, sem que isso tire a qualidade sublimada da festa, tampouco a separe da vida rural como um todo.

Sem ignorar a profusão de cenas de Nordeste vivenciadas por Caitano na letra - muitas referindo-se a costumes antigos ainda em voga na zona rural, em contraste com o ambiente acelerado e cosmopolita de várias cidades nordestinas -, o componente sonoro da canção faz saltarem as dicotomias entre global e local. O início da música, produzida por Chico Correa (maior parceiro musical de Caitano), traz duas frases melódicas de sintetizadores - uma grave

e outra aguda - que dão lugar a um padrão rítmico executado por um berimbau, cujo som, repleto de efeitos, ganha o acréscimo de um surdo virado e um *beat* eletrônico. Por fim, pandeiros se somam à seção percussiva, que toca em conjunto um padrão rítmico semelhante ao do coco - justamente aquele que é presentificado na letra da música.

A mescla entre imagens de um Nordeste sertanejo (com figuras tradicionais e práticas menos afetadas pela modernidade) e os sons da produção musical contemporânea, desembocando na sonoridade híbrida de Caitano, evoca uma compreensão de regionalidade que, ainda que não se descole totalmente dos significados inventados em décadas anteriores, incorpora novos elementos, cruzando afetos e temporalidades. O fluxo de temporalidades é inclusive reforçado pela cantora, como em entrevista ao portal *Noize*, em que descreve sua música como uma expressão da sua “ancestralidade transitando na contemporaneidade” (VIDAL, 2019). Em outra entrevista, na qual fala sobre o cenário do hip hop no Nordeste, a cantora expande esse pensamento:

[...] acho que a própria junção dessa música, dessa linha do interior, da nossa raiz e nossa cultura misturada à música eletrônica tá muito presente hoje. A gente tá vendo muito isso, muito a ideia da ancestralidade, da raiz, das culturas presentes dentro da linguagem das músicas eletrônicas. Tô vendo gente falando sobre sua ancestralidade, se buscando, se conhecendo, e trazendo isso pra esse novo universo, esse universo do *beat* [...] (Caitano, 2019b).

A dualidade entre a ancoragem rural e o alcance global das músicas de Caitano parece ser bastante percebida pela cantora. Em entrevista ao canal do YouTube da SIM São Paulo, após sua apresentação no evento, em 2019, ela ressalta, ao mesmo tempo em que se apresenta para uma plateia de ouvintes de diversas partes do Brasil, a importância de fazer seu trabalho chegar nas pessoas sobre as quais fala em boa parte de suas canções - “Faz a Linha” é uma delas.

Fotografia 6 - Jéssica Caitano em apresentação em São Paulo



Fonte: RedBull, 2019.

Eu trago muito isso pra música, e é de lá que eu venho e é sobre isso que eu falo. [...] Eu acho que o artista se comunica de várias formas com o público, né? E não necessariamente só com o seu público. A música tem esse poder de chegar em todos os ouvidos, mesmo que não seja o seu público, mas a pessoa escuta. E eu falo muito sobre a realidade do sertão, sobre a realidade rural, a agricultura, as agricultoras, o ‘rolê’ da agricultura familiar tá muito presente. Porque é o que eu vivo, é o que eu vivi, e é nisso que eu acredito, né? Nessa questão do que a gente tem da terra, do que a gente pode receber da terra e dessa troca. E aí é importante falar sobre isso e que essa música chegue nessas pessoas, que tão lá na zona rural, porque é uma realidade que é sobre elas. Isso quebra e fura várias bolhas, e vai para vários lugares. Mas acho que, se chegar nessa galera, já é onde eu quero chegar, pra mim já é muito importante, sim. (Caitano, 2019a).

Ainda que tenha alcance nacional, a música de Jéssica Caitano, em seu expediente de misturar referências de uma tradição nordestina em canções com apelo *pop*, se inclui em um movimento artístico que floresce em diversas cidades do interior do Nordeste. Falando especificamente do Sertão do Pajeú (microrregião pernambucana que abrange 17 cidades, entre elas Afogados da Ingazeira, Serra Talhada, São José do Egito e Triunfo, cidade onde Caitano nasceu e vive), múltiplos coletivos artísticos têm realizado há quase uma década uma série de eventos musicais e de artes integradas que estimulam artistas a se posicionarem esteticamente como inventivos, alternativos e independentes - termos que indicam a intenção de serem desviantes da música “comercial”, como a música sertaneja e outros gêneros massivos que têm alta penetração na região (Neto; Passos, 2020).

Esse movimento também adquire viés político - especialmente após a eleição de Jair Bolsonaro para a presidência do Brasil, em 2018, e a escalada da polarização política - e de exercício de lazer, coletividade e contestação social, entendendo que, na região, há um

discurso estigmatizante em torno desse tipo de manifestação cultural (Neto; Passos, 2020). No campo da música, a organização de coletivos do Pajeú reúne um conjunto de bandas e artistas da região em gêneros bastante distintos (como hardcore, hip-hop, coco, música eletrônica, etc), por vezes em mistura, como é o caso da própria Jéssica Caitano, que integra o Coletivo Pantim e da Fundação Ambrosino Martins, de Triunfo, e o Coletivo Mangaio, que abrange mais de uma cidade.

Neste contexto, a coletividade e a profusão de atividades artísticas integradas ajudam a garantir público grande e diverso nas festas e shows, além de facilitar a organização por um terreno muito grande (que compreende várias cidades do Sertão do Pajeú). Com o tempo e a frequência de realização de eventos pela região, instâncias de outras regiões do estado e do país tiveram seus olhares atraídos para a cena cultural sertaneja, com reflexos positivos para alguns dos artistas que participavam de seus eventos, sendo Jéssica Caitano e Radiola Serra Alta os exemplos mais claros disso.

O trecho da entrevista de Caitano sobre a questão do público das suas músicas e a discussão sobre os movimentos artísticos do sertão abrem espaço para o próximo item de análise deste trabalho. Isso porque o estabelecimento de identidades nordestina e sertaneja, feminista e *queer* no trabalho de Flores e Caitano, fazendo uso de símbolos de diversas fontes e os recombina de forma a gerar novas associações e conflitos, ajuda a inscrever novas maneiras de identificação na música nordestina. Porém, entendendo a existência de nichos na difusão e circulação da música popular, se buscará, além de estender e aprofundar a análise sobre os discursos líricos e sonoros através dos quais Flores e Jéssica Caitano constroem suas identidades múltiplas, entender por quais lugares e nichos de mercado suas ideias musicais transitam e criam conexões.

3.3 O “rap-repente” e o mercado alternativo brasileiro

Enquanto artistas citados anteriormente, como os forrozeiros dos anos 1990, fizeram amplo uso do rádio (meio de comunicação popular e com penetração em diferentes classes sociais) e de outras instâncias do mercado fonográfico - como a crescente indústria de discos e as gravadoras - para forjar seu sucesso em meio a uma massa em expansão de consumidores das regiões Sudeste e Nordeste, artistas como Luana Flores e Jéssica Caitano atuam hoje em uma realidade de mercado distinta. A popularização das ferramentas de produção e divulgação de música, o crescimento exponencial no número de lançamentos musicais e a ampliação de nichos de mercado (Anderson, 2006) dificultam que haja artistas (em especial

aqueles fora do aparato comunicacional do *mainstream*) com profunda entrada em várias camadas sociais. Assim, construções de Nordeste como as das artistas aqui estudadas circulam, necessariamente, apenas por estratos específicos do público.

Considerando os espaços onde tais artistas se apresentam - e amparado também por peças jornalísticas e da crítica musical e entrevistas -, pretendo, aqui, esmiuçar algumas características desse público, sem deixar, no entanto, de entender que as nuances existentes no consumo de música (em especial a sua potencialidade de, pela via digital, chegar a qualquer pessoa com acesso à internet) impedem uma generalização completa a respeito do público de um determinado artista.

Embora não possua números de audiência excepcionalmente altos em plataformas de streaming (seu álbum *Nordeste Futurista*, por exemplo, tem pouco mais de 50 mil audições no Spotify, principal delas, número semelhante ao de visualizações em seu canal do YouTube), Luana Flores tem conquistado resultados relevantes em instâncias da crítica e do mercado fonográfico. Em pouco mais de um ano de circulação (entre os últimos meses de 2021 e todo o ano de 2022), ela fez apresentações em diversos festivais alternativos e casas de show de todo o Brasil. Entre os eventos mais conhecidos dentro do cenário alternativo do país estão os festivais Se Rasgum (PA), Bocadim (DF), Chaaama (SC), Porto Musical e No Ar Coquetel Molotov (PE), DoSol (RN) e Morrostock (RS). Além deles, a cantora fez apresentações em unidades do Sesc (Serviço Social do Comércio) de São Paulo - consideradas por músicos e produtores alguns dos locais com melhores condições financeiras e técnicas para apresentações musicais -, na edição digital do festival Bananada (GO) e até no Festival Maré, em Santiago de Compostela, na Espanha, no qual realizou um show junto a Jéssica Caitano.

Entre os ouvintes do Spotify, observações feitas em diferentes momentos de 2022 e do início de 2023 apontaram que, em média, um a cada quatro ouvintes de Flores nesta plataforma vinha apenas das cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. As duas primeiras, por sinal, eram também as duas cidades com mais ouvintes da cantora em todo o Brasil.

Uma situação semelhante em termos de público vive a própria Caitano (inclusive com relação à proporção de ouvintes nas metrópoles da região Sudeste), com a diferença de que ela não possui nenhum álbum solo de estúdio lançado até o momento - constam nas plataformas apenas o EP *Reboco*, uma apresentação ao vivo no Estúdio Showlivre e alguns singles. A cantora de Triunfo, porém, também tem uma trajetória de circulação nacional. Em que pese boa parte de seus shows serem feitos no interior pernambucano - como diversas

atividades musicais e socioeducativas nos circuitos do Sesc do estado e apresentações em um circuito de festivais independentes realizados em cidades como Triunfo e Afogados da Ingazeira -, sua entrada em festivais alternativos é grande, incluindo os festivais DoSol, Bananada, Se Rasgum e No Ar Coquetel Molotov, além de Radioca (BA), Coala (SP) Revide (RJ) e Guaiamum Treloso Rural (PE) e da apresentação no festival de Glastonbury com a Radiola Serra Alta, mencionada na introdução desta dissertação.

Observações empíricas conduzidas em frequência a alguns dos festivais indicados acima, além de análise de diversas comunicações em redes sociais e mesmo entrevistas com produtores de festivais relevantes do Brasil, indicaram alguns fatores que podem levar projetos artísticos como os de Jéssica Caitano e Luana Flores a ganhar certo destaque na crítica e curadoria musicais. Sem buscar essencializar suas atividades artísticas e entendendo a complexidade de questões que envolve a contratação de uma artista para um festival (desde logísticas, como tamanho da equipe envolvida, traslado e cachê artístico, até mais abstratas, como o desejo de trazer paridade de gênero e raça nos eventos e de distribuir o *lineup* entre artistas de gêneros musicais distintos), trago aqui a hipótese de que, no plano sonoro, a mescla entre elementos musicais eletrônicos e outros ligados a uma tradição musical do Nordeste é um dos fatores que têm peso nesta escolha. Nas entrevistas coletadas nesta investigação, de fato, este fator é bastante citado.

Em 2021, Flores foi uma das quatro selecionadas (dentre mais de 200 artistas participantes) pela curadoria do *pitching*⁶ do WME (Women's Music Event), conferência de mulheres na música que teve entre suas premiadas cantoras de grande prestígio na música brasileira, como Marília Mendonça, Maiara e Maraísa, Liniker e Marina Sena. Em texto divulgado na página do Instagram do evento, Flores é descrita como uma artista que “realiza uma interessante pesquisa musical sobre a fusão entre o eletrônico e os ritmos da cultura popular nordestina [...] resultando em letras afiadas e roupagens futuristas de tradições orais nordestinas com a World Music, Eletrococo e Eletrobaião”. Entrevistada por este pesquisador, uma das criadoras do WME, Monique Dardenne, ressaltou a dificuldade financeira de fazer circular pelo Sudeste projetos musicais do Nordeste, vendo no *pitching* (uma iniciativa virtual), por exemplo, uma forma de atenuar esta discrepância.

Entre outros profissionais entrevistados sobre o assunto, o trato com o elemento musical regional está presente como um componente importante para direcionar as curadorias de shows e festivais. Juliana Baldi, diretora do Mapa dos Festivais (um buscador de festivais

⁶ Curta exposição, comum em eventos de música e negócios, em que um artista apresenta seu trabalho para produtores e comunicadores do ramo musical.

de música do Brasil) e curadora de *lineups* de eventos desse porte, frisou que o manejo de sons e instrumentos ligados a músicas regionais de estados do Brasil traz um componente especificamente interessante, que chama atenção especial de curadores do Sul e Sudeste do país (onde se situam a maioria dos festivais alternativos).

Ao narrar uma ida ao festival Se Rasgum, no Pará, onde diversos artistas das regiões Norte e Nordeste se apresentaram junto a nomes mais consolidados da MPB e da música alternativa (como Letrux, Duda Beat e Juçara Marçal), Baldi fez entrever tal visão:

Eu estava no [festival] Se Rasgum, em Belém do Pará, e [lá] tinha muitos programadores do Sudeste. E eu falei: ‘a gente não se impressiona mais com os artistas do Sul e do Sudeste, porque a gente meio que vê sempre, é tudo meio parecido’. E quando a gente vem pra cá, a gente acha tudo maravilhoso, porque tem essa regionalidade, tem esse toque, esses instrumentos que lá não tem. Isso impressiona.⁷

Fotografia 7 - Jéssica Caitano e Radiola Serra Alta no Festival Se Rasgum



Fonte: Cabron, 2022.

No evento citado por Baldi, estiveram artistas como: Iris da Selva, cantora nascida no Pará que mistura MPB a ritmos como carimbó e a ambiências sonoras que remetem às paisagens naturais da Amazônia; Félix Robatto, guitarrista que promove uma pesquisa da música “latino-amazônica” e a combina à guitarrada, cumbia e *surf music*; e Lia Sophia, cantora nascida na Guiana Francesa que toca gêneros latinos como lambada, bachata e

⁷ Entrevista de pesquisa, concedida em 17 de novembro de 2022, no Recife.

carimbó. Juntos a eles, também se apresentaram no evento figuras ligadas à tradição musical amazônica, como Mestre Damasceno e Suraras dos Tapajós. Luana Flores e Jéssica Caitano se apresentaram no mesmo festival, além da Radiola Serra Alta, trio do qual Caitano faz parte. Em vídeo de apresentação na página do Instagram do Se Rasgum, o trabalho de Jéssica Caitano é apresentado com frases como: “Sua luta ilumina a realidade das trabalhadoras pernambucanas, expressando sua relação com o solo, a casa, o sistema que sempre empurra para a margem” e “evidencia ancestralidade, a cultura e o folclore em sua arte”.

Ainda que faça ver certa essencialização da música regional (seja do Nordeste ou não), o comentário de Baldi não é o único nesta corrente. Raína Biriba, produtora do festival AfroPunk Bahia - edição brasileira do evento de música negra realizado originalmente no bairro do Brooklyn, em Nova Iorque (EUA) -, ressalta que, em um contexto no qual boa parte dos artistas presentes nos festivais trazem uma formação de palco diminuta (como apenas as presenças do cantor e de um DJ, por exemplo), o trabalho com sonoridades e instrumentos como os das músicas regionais nordestinas traz alguma diferenciação, tanto para o público quanto para os contratantes.

É um formato que cativa o público que gosta dos *beats*, dos graves que empurram a música, mas tem ali os elementos que trazem identificação. Na Bahia, a gente vê muito o eletrônico com elementos do pagode, do samba reggae e do afoxé. Aqui [em Pernambuco], da mesma forma. São elementos que enriquecem e abrem caminhos mesmo, diferenciam. [...] A gente sempre busca olhar para artistas que trazem esse elemento, que dialogam com uma sonoridade contemporânea, mas que resgatam suas identidades. [...] Quando existiu esse ‘estalo’ de fazer essas sonoridades contemporâneas, os *beats*, com os elementos identitários musicais territoriais, todos os artistas que fizeram isso voaram. Isso é uma coisa que a gente tá super atento, com certeza.⁸

Para o comunicador, DJ e gestor cultural Patrick Torquato, com histórico de curadoria musical para marcas como Deezer, Natura e Devassa e ex-diretor da rádio pública Frei Caneca FM, do Recife, a influência da presença de componentes musicais regionais se dá com mais força na formação do *lineup* de festivais com financiamento público ou organizados por órgãos da administração pública (como prefeituras e governos estaduais). Já nos que dependem da renda da bilheteria e, portanto, da presença massiva de público pagante, a projeção dos artistas dentro do mercado independente é o fator preponderante para a contratação, sem necessariamente considerar aspectos intrínsecos à sonoridade.

Não acredito que os festivais que estejam na ativa, esses conhecidos como festivais independentes, com cobrança de ingresso, tenham alguma preocupação com o

⁸ Entrevista de pesquisa, concedida em 17 de novembro de 2022, no Recife.

recorte sobre linguagem que caracteriza uma sonoridade local. [...] Acho que a composição desses festivais e do *lineup* deles está relacionado a [primeiramente] artistas com projeção, em seguida artistas locais com alguma relevância, que estejam num bom momento, lançando clipe, lançando trabalhos, fazendo turnês. E, mais recentemente, nos últimos anos, vem crescendo a preocupação em ter equidade de gênero e protagonismo de pessoas pretas e periféricas, pessoas LGBT [QIA+]. Essas outras pautas passaram na frente da sonoridade. [...] Acredito que tem, sim alguns festivais, esses realizados por governos, realizados com outro recorte que não esse do circuito alternativo com cobrança de ingresso... Esses eventos, sim, têm uma preocupação com artistas que têm esse sotaque do lugar de onde eles vêm. E isso interfere, naturalmente, na construção desses repertórios.⁹

Apesar de uma opinião aparentemente dissonante com relação às outras coletadas até aqui, Torquato citou um importante grupo de agentes desse mesmo mercado alternativo, o qual, segundo sua experiência, tem mostrado interesse em projetos artísticos que trazem traços regionais combinados à música global: as marcas e produtos.

Acredito que o trabalho de artistas que têm esses elementos locais com evidência [...] é interessante também para algumas marcas, que tentam fazer, pra fortalecer a identidade, ou ainda fortalecer uma relação com uma comunidade. A cervejaria Devassa, por exemplo, fez um trabalho nos últimos cinco anos de aproximação com um público periférico, com pessoas pretas, com corpos diversos. E ter artistas com uma sonoridade que parece mais brasileira, mais nordestina, mais do Norte, mais tropical, como eles mesmo dizem, importa para eles.¹⁰

Músico e produtor do Festival DoSol, do Rio Grande do Norte, Anderson Foca acredita que um recorte de nordestinidade com ênfase em instrumentos, células rítmicas e sotaque acentuadamente regionais tem mais peso para produções de outras regiões do país - e até do exterior. Para os eventos que realiza, no entanto, o trabalho específico de certos artistas com elementos da regionalidade não tem mais preponderância do que o de outros que não verbalizam abordagens da música regional em suas sonoridades. Como exemplo, cita uma banda do seu estado cuja sonoridade não remete aos estereótipos da região, mas tem espaço em um festival que defende a música do Nordeste e a presença de artistas regionais.

Uma banda como Far From Alaska, daqui do Rio Grande do Norte, que canta em inglês e é envolta num cenário que não seria de música regional nordestina, é uma banda extremamente nordestina. Tem elementos que reconheço que estão lá porque eles são do Nordeste. [...] Pelo fato de você estar no Nordeste, já está fazendo som nordestino. O sotaque, o instrumento e o tipo de som que você está pesquisando não são lugares para a gente. Artistas como Lia de Itamaracá, Cátia de França ou Luana Flores não tocam [no Festival DoSol apenas] porque têm elementos do Nordeste, porque o Nordeste está lá em qualquer escala. [...] [Mas] O fato de se escolher ser mais nordestino e disputar espaço em outros lugares pode trazer [valoração positiva] para os artistas, sim. Do ponto de vista do marketing, falando mais de mercado e menos de cultura, pega bem. Pega na Europa também... Tem a cena Mangue indo

⁹ Entrevista de pesquisa, concedida em 10 de janeiro de 2023, online.

¹⁰ Entrevista de pesquisa, concedida em 10 de janeiro de 2023, online.

bem na Europa por conta desse sotaque. O acento musical e da voz faz diferença nessa hora.¹¹

Observa-se, a partir da investigação de dados de consumo das duas cantoras aqui estudadas e das entrevistas com figuras do mercado musical alternativo brasileiro distribuídos em tarefas como de produção e curadoria (por mercado alternativo, compreende-se principalmente festivais de médio porte, pagos, realizados em capitais brasileiras e com presença de artistas majoritariamente *midstream* e independentes), que há uma valorização por parte de tais instâncias de artistas que promovem pesquisas musicais com a musicalidade tradicional da região Nordeste. Essa valorização pode, por vezes, não se traduzir em uma ampliação expressiva da quantidade de artistas nordestinos em festivais (os festivais, em especial os das regiões Sudeste e Sul, têm poucos nordestinos presentes, também por motivos logísticos e financeiros). No entanto, ecoa nos discursos daqueles que os realizam e pode também aparecer em outras atividades que envolvem a marca dos festivais - como são os exemplos da premiação de Novo Talento da SIM São Paulo e o *pitching* do WME.

Destaco aqui, portanto, o valor do local nos processos de globalização da cultura: no contexto musical contemporâneo, em que músicas com apelo pop, sonoridades globais e menos localizadas ganham popularidade - inclusive no nicho de mercado discutido aqui -, o componente musical local (seja no Nordeste ou em outras regiões do Brasil, em um imaginário de alteridade) mantém um grau de protagonismo, sendo envolto em discursos e posicionamentos políticos de agentes do mercado, sem que realize necessariamente, para este desígnio, uma transformação que retire dela aspectos sonoros e imagéticos que lhes dão coesão.

As últimas páginas deste capítulo dedicaram-se não apenas à investigação de uma identidade discursiva nas músicas de Luana Flores e Jéssica Caitano. Quando analisei obras das artistas e me debrucei nos depoimentos de realizadores da cena musical alternativa brasileira, acabei por tocar também em aspectos sonoros das músicas das duas. O estudo detalhado das canções de Flores e Caitano faz chamar atenção aos elementos musicais da música nordestina, mas, também de repertórios ligados à música eletrônica global, como o rap. O próximo capítulo se dedica, portanto, ao aprofundamento nas propriedades sonoras de suas músicas e aos processos que fazem com que tais misturas aconteçam.

¹¹ Entrevista de pesquisa, concedida em 19 de maio de 2023, online.

4 HIBRIDAÇÕES SONORAS E PRODUÇÃO MUSICAL EM JÉSSICA CAITANO E LUANA FLORES

A produção musical contemporânea é a chave para entender, neste capítulo, como se reorganizam os elementos local e global nas músicas das duas artistas aqui estudadas. Entendendo o conceito de hibridismo, as lutas em torno do conceito de popular e o rap enquanto enquadramento musical para estas hibridações, se procura, através dos discursos e ética de trabalho das artistas e dos produtores com elas envolvidos, entender como se formam e modificam as musicalidades híbridas desenvolvidas por Jéssica Caitano e Luana Flores.

4.1 Hibridismos culturais: uma introdução

Se a primeira parte desta pesquisa concentrou-se nas identidades colocadas em disputa na musicalidade de Luana Flores e Jéssica Caitano e no contexto que torna possível esse tipo de manipulação - isto é, o próprio ambiente cultural no qual os referenciais de identidade passaram a ser mais fluidos e descentrados -, resta debater outra faceta de suas carreiras musicais, a qual encontra nas propriedades sonoras de suas canções a arena ideal para investigação. Trata-se do estudo das *hibridações musicais* entre um repertório nordestino (ilustrado por sons de instrumentos tradicionais, padrões rítmicos, sotaques) e a música eletrônica global (a qual, como minha investigação aponta, centraliza-se no sampleamento e nas técnicas conectadas com a produção musical contemporânea).

O conceito de hibridação é caro aos estudos sobre cultura e modernidade. Em especial a partir do século XX, com a integração mundial provocada pelos processos de globalização, o contato entre elementos culturais de diversas matrizes provocou recombinações, fusões e novos cruzamentos. As reações a essa cadeia de movimentos flutuaram entre a rejeição, a apologia de uma certa democratização do acesso às culturas e o temor pela homogeneização cultural, além da criação de novas manifestações culturais desterritorializadas ou que caminham na fronteira entre diferentes origens. O estudo desses fenômenos recentes e cujas repercussões ainda não são totalmente compreendidas tem no hibridismo um importante suporte conceitual.

A hibridação pode ser descrita como um processo sociocultural no qual há a combinação de práticas que antes existiam separadamente, de forma a criar novas práticas e objetos culturais (Canclini, 2008). Com a popularização dos estudos desta área, fomentada por

autores como Néstor García Canclini e Homi Bhabha, este termo passa a substituir outros nomes herdados da biologia, como sincretismo, mestiçagem e crioulização.

Ainda que os sinônimos anteriores não tenham sido excluídos, eles perdem força por referirem-se a práticas situadas em períodos anteriores à contemporaneidade ou a costumes pré-modernos que sobreviviam na modernidade. O surgimento de processos inteiramente novos cria a necessidade de termos que contemplem este panorama e, em especial, sejam aplicáveis a influxos midiáticos e tecnológicos e estilos de produção e consumo típicos do capitalismo do final do século XX e início do século XXI. As outras palavras, antes confinadas à biologia, depois referidas a misturas étnicas e religiosas, necessitariam de uma ressignificação pelas ciências sociais para dar conta desses novos processos.

Taylor (2013) assinala o hibridismo - antes usado em contextos racistas e para denominar raças de animais que não podiam se reproduzir - como um termo que revaloriza culturas menosprezadas, sendo usado por teóricos interessados no pós-colonialismo e em manifestações das diásporas. Identificado primeiramente como “efeito do poder colonial” (p. 155) e expressado por meio da violência contra populações originárias, da reprodução interracial e da imposição de tradições estrangeiras, o hibridismo passa a ser visto como elemento desestabilizador desse mesmo poder, tendo em vista que um movimento de mimetização de características do colonizador ou de fusão com as próprias características do sujeito colonizado complicariam o controle e a localização deste último.

Antropólogo argentino radicado no México, país onde fez boa parte de suas pesquisas sobre hibridações (tanto em metrópoles, como a Cidade do México, quanto em comunidades indígenas no centro do país e em regiões de fronteira com os Estados Unidos), Canclini tem importantes contribuições para os estudos aqui realizados. A permanência e a modificação de práticas de artesãos em comunidades consideradas exóticas pelo olhar estrangeiro e os arcabouços imagéticos de cidades inteiras construídas para o duplo olhar do latino e do norte-americano são alguns dos temas por ele investigados. As visões específicas sobre a América Latina e a maneira como os processos de globalização e hibridismo ressoam nos países da periferia do capitalismo, caras a este autor, informam o estudo de caso das músicas híbridas de Jéssica Caitano e Luana Flores, como se verá mais adiante.

Juntamente à hibridação, outro vocábulo trazido em *Culturas Híbridas* (um dos principais livros que embasam minhas considerações sobre o tema) que ajuda a dar conta da mudança de paradigma nos estudos culturais trazida pela globalização é o de reconversão. As mudanças de profissão das classes trabalhadoras em virtude do acesso a novas tecnologias; as transformações culturais sofridas pelas burguesias nacionais e por consumidores urbanos para

adequar-se a circuitos simbólicos transnacionais; as inserções de povos indígenas na cultura de massa como maneira de fazer reivindicações políticas; os novos usos para obras artesanais campesinas e a conseqüente adaptação dos artesãos para contemplar novos públicos (CANCLINI, 2008) são algumas das dinâmicas sociais que ilustram a reconversão e que, de acordo com Canclini, convocam atenção aos processos através dos quais as hibridações culturais são construídas a partir do final do século XX.

A chegada da noção de hibridação traz uma tensão aos estudos de identidade, uma vez que mina o campo de estudos que segue tratando-a como pura ou autêntica. O autor considera um erro falar em supostas identidades locais autocontidas afirmadas em oposição à globalização, já que elas só poderiam existir discursivamente, por meio de uma abstração de traços desviantes (como formas diferentes de falar uma língua), o que denotaria uma tendência à estereotipação de condutas e tradições.

Por esses motivos, Canclini revela certa rejeição em estudar as identidades. Ele não pondera que, ainda que tais identidades autocontidas não existam, elas podem ser fundadas através de discursos e mensagens - como ocorre, em alguma medida, com a identidade regional nordestina. Esses discursos, mesmo que não se fundamentem na realidade material, inventam uma realidade para si e a instituem. Essa percepção foi suficiente para que minha pesquisa não se distanciasse da análise das características destas identidades, seus supostos portadores e as manipulações que elas podem receber por meios como os musicais, midiáticos ou literários.

A possibilidade de inventar identidades através da reiteração de discursos não é propriamente uma característica da globalização. Na contemporaneidade, no entanto, o antropólogo acrescenta um fato novo a essa esfera: a transformação da cultura de massa enquanto grande palco para encenação de manifestações históricas e políticas. Nesse cenário, figuras de outras épocas aparecem em *outdoors* de produtos contemporâneos, citações barrocas surgem na música *techno* ou a memória de povos oprimidos é digerida em canções de rock de protesto (Canclini, 2008, p. 35). Em uma época na qual as estruturas macrosociais outrora dominantes no jogo político (como partidos e sindicatos, capazes de convocar multidões e se fazer compreendidas por elas) se tornam menos visíveis e fortes, as reivindicações públicas se diluem em diversos movimentos específicos e por campos difusos.

Este contexto de enfraquecimento das instâncias clássicas de reivindicação acompanha outras tendências sociais, como a descentralização do poder político - em que empresas privadas tomam decisões com impacto mundial, por exemplo. Desta forma, por vezes, a hibridação entre formas culturais locais e globais é vista por estudiosos, artistas e público

como um antagonismo de forças: o estrangeiro impor seus valores culturais em um processo que, em última instância, culminaria na exterminação da cultura local. A teoria da dependência, por exemplo, norteou parte do pensamento cultural da modernização latino-americana fazendo uma antagonização entre o imperialismo e a defesa do popular, em uma oposição análoga à de estrangeiro/nacional. Porém, é possível questionar essa associação natural do popular com o nacional e sua oposição com o internacional à luz do desenvolvimento da cultura de países como o Brasil, capaz de importar fórmulas como a do melodrama televisivo e, em outro movimento, exportar produtos desse gênero (já com caráter nacional próprio) para outros países em escala.

A hibridação de produtos culturais, então, não se dá apenas em caráter de antagonismo. Outro exemplo que fala de um fluxo no qual a hierarquia entre o local e o global é minorada vem da indústria musical. Mesmo durante a época de grande concentração de poder nas gravadoras *majors*, existia, nesta indústria, um constante tráfego pelas esferas locais e globais, criando condições para que os consumidores circulassem entre diversas escalas de consumo - da música local à internacional, sem exclusivismos.

Se, de um lado, é possível que haja hibridação sem o estabelecimento de antagonismos binários, por outro, são verificáveis, na história, diversas reações ao processo de fusão entre tradições culturais distintas. Burke (2003) destaca três principais, sendo a primeira delas a de contraglobalização - uma tendência expressa por revoltas regionais de afirmação de identidade local como forma de defesa contra a globalização. Há também, nesse processo, uma espécie de “narcisismo das pequenas diferenças”, para usar um termo emprestado de Sigmund Freud, em que grupos sociais muito semelhantes culturalmente terminam por rivalizar entre si, enxergando o opositor como o Outro.

Em direção oposta, a homogeneização cultural - que não é exatamente uma reação, senão justamente o procedimento combatido pela contraglobalização - consistiria na diminuição gradual das possibilidades de combinações culturais de um local (embora para o consumidor haja, paradoxalmente, mais opções disponíveis, pelo aumento do acesso aos conteúdos). Segundo essa teoria, o cenário de hibridação de culturas em um “caldeirão global” (Burke, 2003, p. 108) seria apenas um estágio que precede a homogeneização. É importante considerar que os casos de homogeneização cultural do passado (como a helenização ou a aculturação dos povos indígenas americanos), segundo Burke, vêm tendo seu suposto sucesso revisado por correntes que contestam que esse processo tenha de fato ocorrido de maneira integral. Da mesma forma, as teses de homogeneização não levam em

conta os usos e interpretações dissonantes que cada cultura pode fazer dos mesmos influxos culturais recebidos, o que, por si só, é prova da multiculturalidade de um lugar.

Outra reação cultural causada pela mistura de culturas seria a diglossia cultural, caracterizada pela habilidade presente em várias pessoas de performar pertencimento a várias culturas - falar mais de uma língua, conhecer e se engajar com elementos culturais de outras origens, entretanto, manter uma ancoragem nas tradições de seu próprio local (BURKE, 2003). Trata-se de uma hipótese, porém, que ainda reforça algo de segregação, por pressupor que ambos os hábitos poderiam manter algum nível de independência um do outro. Essa hipótese de “vida dupla”, pontua o autor, também estaria fadada à contaminação do local pelo global.

Quanto à hibridação, que pressupõe uma mistura de culturas em vez da sobrevivência de cada uma delas em paralelo, a hipótese de uma possível “desintegração cultural”, termo que enfatiza as perdas causadas pela hibridação, é aventada por críticos, segundo Burke. Em contrapartida, estudiosos mais simpáticos a esta hipótese ressaltam a propriedade que cada cultura independente tem de ordenar as mensagens vindas de fora da sua própria maneira, enquanto é reordenada por elas. A fluidez inicial pela qual passaria uma cultura ao entrar em contato com informações de outra de fora seria, eventualmente, substituída por certa solidificação de práticas, depois que as informações se fizessem incluídas na cultura tradicional. Esse tipo de configuração não afasta os temores daqueles que advertem da possibilidade de homogeneização, pois esse jogo entre forças centrípetas e centrífugas poderia, em algum momento, pender para a primeira.

Canclini, em vez de contrapor as culturas distintas, busca um exercício de tradução. Globalizar os direitos cidadãos, buscar métodos para traduzir as diferenças culturais e fazer uma apologia à heterogeneidade das hibridações - contra as tendências homogeneizantes do capitalismo econômico - seriam caminhos para livrar-se dos antagonismos. Tais proposições, no entanto, parecem caminhar para uma exaltação dos hibridismos que desconsidera efeitos assimétricos da integração de culturas, como o privilegiamento de determinados repertórios culturais em detrimento de outros e a manutenção de hierarquias nas estruturas de poder.

Por este motivo, o autor reforça uma posição no entrelugar da folclorização (entendida como uma obsessão pelas monoidentidades e pela resistência ao contato multicultural) e do discurso de “reconciliação planetária” (Canclini, 2008, p. 40), expressão que usa, de forma jocosa, para criticar as tendências de produtos artísticos de se fazerem standardizados como uma forma de serem inteligíveis por consumidores de várias partes do mundo.

Afinal, antes de fazer juízos de valor com relação à hibridação, é necessário entender os mecanismos centrípetos (ou homogeneizantes) do mercado: a concentração de galerias de arte em grandes centros urbanos, o domínio de produções audiovisuais dos Estados Unidos nas salas de cinema de todo o mundo e a predominância de artistas musicais pertencentes a gravadoras *majors* nas listas de mais ouvidos - mesmo na época do *streaming* e na divisão por nichos do mercado musical - são alguns deles, que expõem facetas mais negativas da abertura às culturas de outros lugares.

Por fim, é preciso dizer que, por si só, o hibridismo não é capaz de dar conta de todas as dinâmicas culturais da atualidade. Existem também elementos incapazes ou hostis à hibridação. A consciência das assimetrias entre centro e periferia e a postura teórica de compreender os conflitos envolvidos na apreensão da arte e da cultura devem ser, portanto, a postura dos teóricos que buscam estudar esse fenômeno.

Compreendendo o tema deste capítulo à luz das músicas de Jéssica Caitano e Luana Flores, é possível fazer algumas pontuações a respeito das hibridações entre repertórios musicais locais e globais processadas por elas. Nas primeiras décadas do século XXI, o Nordeste brasileiro (em especial, o sertão) viveu transformações nos modos de vida, em parte pela acentuação no acesso a tecnologias digitais e no incremento do ensino superior e técnico da região (Gomes, 2016).

Esse novo ambiente cultural sucede um cenário, na cultura, em que grupos musicais de sucesso (como Faces do Subúrbio e Chico Science & Nação Zumbi) na região iniciaram trabalhos de mistura entre tradições musicais regionais e a música global, com auxílio das tecnologias digitais e resultando em movimentos de exaltação da música regional pela crítica e por instâncias estatais. A historiografia musical da região relata um grande poder simbólico conferido a esses grupos, capazes de dialogar com valores das culturas juvenis urbanas ao mesmo tempo em que as une ao terreno da tradição. A combinação destes dois movimentos distintos - o de crescimento socioeconômico do Nordeste e do sucesso de grupos como Faces do Subúrbio e CSNZ - influencia na maneira como as tradições serão hibridizadas por artistas da região na atualidade.

Por fim, deve-se ressaltar novamente - a exemplo do capítulo 3 - o cenário cultural de cidades sertanejas como as que compõem o Sertão do Pajeú. Ricas em manifestações culturais como as rodas de coco, os bois, as poesias, contos orais e outras práticas associadas à tradição cultural da região, essas cidades possuem, nos dias de hoje, organizações diversas que promovem cultura alternativa, artes integradas e, no caso específico da música, diferentes gêneros musicais em diálogo. Coletivos como Mangaio, Pantim e Ebasta!, pertencentes a esse

movimento (Neto; Passos, 2020), têm ajudado a criar cenas culturais em que a hibridação entre o repertório da tradição e os valores da modernidade digital são comuns e até incentivadas.

Como será repetido ao longo deste capítulo, é necessário, além de compreender o contexto cultural no qual as artistas se inserem, analisar os processos individuais de conformação das hibridações musicais, uma vez que cada mistura se dá em condições específicas, nas quais os elementos locais e globais ocupam diferentes posições. Um dos pontos a se atentar é a forma com a qual os instrumentos e células musicais regionais aparecem na música: se como um elemento fundacional dela, se como um componente secundário. Embora se tratem de análises bastante subjetivas, o legado de pesquisas como a de Herom Vargas (2007), sobre hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi, e de Trotta (2014), em que menciona a reconfiguração da centralidade da sanfona no forró eletrônico, ajuda a traçar critérios e caminhos de pesquisa.

Outro ponto importante, no caso de músicas que são criadas utilizando expedientes de produção musical contemporânea, é a maneira como as novas tecnologias são abordadas nos trabalhos - a quais ferramentas as cantoras e seus produtores musicais têm acesso, de que maneira e para quais efeitos elas são usadas nas músicas. Antes dessas considerações, a respeito das quais se centrará a análise empírica desta seção, é preciso aprofundar as considerações a respeito do popular (ou tradicional), frisando a sua condição de campo de disputas de significado, em vez de a-histórico.

4.2 O popular enquanto campo de disputas na globalização

Em especial a partir dos séculos XVIII e XIX, quando a categoria “povo” começa a existir no debate moderno devido à expansão dos Estados nacionais europeus e de sua necessidade de abarcar discursivamente os diferentes estratos sociais (CANCLINI, 2008), os significantes de popular e folclórico se tornam quase sinônimos. Este movimento de contemplação das diversas classes dentro do tecido social faz ver um paradoxo, na medida em que os novos governos buscam se legitimar através da inclusão (ainda que abstrata) das classes subalternas, estas mesmas classes às quais eram creditadas características como a ignorância e a turbulência, opostas à racionalidade burguesa.

Os artistas românticos abordam essa contradição, reconhecendo os costumes populares e impulsionando os estudos sobre a cultura popular tradicional. Este movimento artístico valoriza os sentimentos e suas expressões populares frente ao elitismo cultural iluminista;

sublinha a particularidade local frente ao cosmopolitismo da literatura clássica; e valoriza a paixão, os hábitos exóticos e as transgressões à ordem, frente ao desprezo do pensamento clássico pelo “irracional” (Canclini, 2008). Dessa série de atitudes se originam estudos positivistas, de caráter científico, sobre a cultura popular tradicional. Assim, o empreendimento folclórico apreende as atividades populares como reminiscências de uma tradição.

O popular como resíduo elogiado: depósito da criatividade camponesa, da suposta transparência da comunicação cara a cara, da profundidade que se perderia com as mudanças “exteriores” da modernidade. Os precursores do folclore viam com nostalgia que diminuía o papel da transmissão oral frente à leitura de jornais e livros; as crenças construídas por comunidades antigas em busca de pactos simbólicos com a natureza se perdiam quando a tecnologia lhes ensinava a dominar essas forças. Mesmo em muitos positivistas permanece uma inquietude romântica que leva a definir o popular como tradicional. (Canclini, 2008, p. 209).

No Brasil, as discussões sobre cultura popular e folclore se aquecem no início do século XX. Gilmar Rocha (2009) identifica três fases, desde aquele momento até os dias atuais, que ajudam a entender como evoluíram os estudos nestas áreas no país. O primeiro deles, entre as décadas de 1920 e 1960, define limites metodológicos e científicos para a realização dos estudos folclóricos que passaram a se multiplicar. Nesse momento, as disputas entre o campo sociológico e o recém-surgido campo folclorista debatiam a respeito da legitimidade desses estudos para dar conta da realidade social do Brasil. A perspectiva dos sociólogos, contaminada à época por ideias de modernização, legava a cultura tradicional o mesmo status dos regimes burgueses do século XVIII, ou seja, o de um terreno da tradição intocada, incompatível com o progresso.

O momento posterior, alocado no contexto da ditadura militar brasileira, concebe cultura popular enquanto um conjunto de manifestações marcadamente ideológicas. Por fim, a partir dos anos 1990, a emergência do conceito de patrimônio cultural (material e imaterial) dá vigor à etnografia como fundamental aos estudos de cultura popular - entendendo a necessidade de dar mais protagonismo aos discursos dos próprios sujeitos das culturas determinadas, sendo esta a melhor forma de compreendê-las. Por fim, sintetiza o autor, “se antes o conceito de cultura popular esteve relacionado [...] ao folclore e à nação, e num segundo momento [...] e à ideia de Revolução, agora este parece estar se aproximando da ideia de performance em tempos de globalização” (Rocha, 2009, p. 232).

Como acontece com diversos conceitos estudados pelas ciências sociais, o popular é muitas vezes oposto binariamente ao culto, configurando dois campos antagônicos em constante luta. Autores como Stuart Hall (2003), embora não neguem o caráter de disputa entre os campos, pontuam que a divisão entre eles não é erigida sobre os conteúdos que

surtem deles, mas antes sob as forças sociais e o aparato institucional - educativo, midiático, burocrático - responsáveis por operar tais distinções e disseminá-las no pensamento das sociedades. Assim, as categorias de culto e popular permanecem ao longo da história; as atividades e produtos pertencentes a cada uma delas, porém, variam de acordo com a época. As formas populares podem ser alçadas à condição de cultas e vice-versa, passando por transformações durante esse processo.

Entendendo o cenário de disputa entre os campos do popular e do culto, Hall acrescenta que a associação comumente feita entre as tentativas de manutenção de tradições culturais e o conservadorismo é uma interpretação errônea, uma vez que o primeiro impulso de “reeducação” do povo - e de suas culturas, conseqüentemente - se dá justamente em um momento de expansão mundial do capitalismo industrial. As primeiras manifestações de resistência, desse modo, se dão em caráter de combate ao capital, o que as distancia da noção de conservadorismo.

Ainda assim, o autor ressalta que, mesmo que essencial à cultura, a tradição encontra seu valor não na fixação de características históricas, mas na associação com elementos e formas contemporâneos - marca que a aproxima do contexto de hibridações a que se vinculam diversas manifestações artísticas no século XXI. Longe de desconsiderar os efeitos concretos da imposição cultural das classes dominantes, capazes de influenciar hábitos e noções das culturas populares, o autor busca se afastar daquilo que chama “dois polos inaceitáveis: da ‘autonomia’ pura ou do total encapsulamento” (Hall, 2003, p. 254). Por autonomia pura, entende-se uma certa qualidade do povo, atribuída por intelectuais, de se contrapor à cultura comercial popular¹² e prezar por manifestações “autênticas”; por encapsulamento, leia-se a completa subordinação a esta mesma cultura. Se não existe cultura popular autêntica e isolada dos circuitos de poder e dominação, também não existe uma implantação cultural integral.

Chega-se, enfim, ao debate sobre as transformações no campo do popular em meio à globalização. Neste período, a desterritorialização alcança também a esfera das manifestações populares, uma vez que as transporta para outros ambientes, inicialmente desconectados de suas raízes culturais e de seus povos originários. Neste contexto, o consumo de manifestações culturais de outros povos - especialmente pela classe média das cidades, em uma projeção de alteridade - pode carregar traços como a exotização ou a descaracterização para fins turísticos e comerciais.

¹² José Jorge de Carvalho (2010) distingue os termos cultura popular e cultura popular comercial, principalmente, por enxergar como cultura popular formas que são desenvolvidas com simplicidade material, grande carga simbólica e à margem do uso de instrumentos da indústria audiovisual para sua produção e circulação.

A espetacularização promovida por indústrias culturais, pela mídia e até pelo Estado - como no exemplo festas tradicionais que adquirem caráter massivo - se dá, também, em contexto de assimetria de poder, o que, em última instância, pode acarretar um esvaziamento de sentido de determinada atividade cultural. Segundo José Jorge de Carvalho, a assimetria de poder acarreta em uma recontextualização da atividade cultural “de fora para dentro” (2010, p. 49), ou seja, o que configura os parâmetros dessa reinserção não é o desígnio dos povos criadores dessa manifestação, mas a massa desterritorializada que a consumirá como produto.

Este autor traz, além da espetacularização, o conceito de canibalização, que evoca discussões similares às de termos como hibridação e antropofagia, mas realça a hierarquia entre consumido e consumidor. Embora possa ser entendido como uma maneira de incorporar uma cultura antes estranha aos seus hábitos, promovendo assim a continuidade dela, o canibalismo cultural pode disfarçar práticas como a pilhagem cultural ou a retirada da cultura original da cena (levando os créditos de sua exibição apenas para o canibal).

Assim, pensar na hibridação de culturas e no inevitável processo de transposição, a outros lugares, de músicas com apelo às culturas tradicionais, mas que também trazem símbolos da modernidade digital - como as das artistas analisadas aqui - requer atenção às condições específicas nas quais tais músicas são feitas (considerando o lugar do elemento global e do tradicional, os possíveis canibalismos e espetacularizações) e também nas quais essas transposições acontecem. Este último ponto recebeu atenção no capítulo 3, durante a análise empírica da circulação das artistas por determinado nicho do mercado musical brasileiro - trecho que contou, também, com visões de produtores e agentes desse mercado sobre o tipo de música produzido pelas artistas.

A partir de agora, deve-se dar mais atenção às condições de produção das músicas, observando como, no contexto das práticas de produção musical contemporânea, é possível mesclar, de diferentes formas e com resultados distintos, elementos de diferentes tradições em uma roupagem sonora influenciada por gêneros recém-surgidos. Para isso, é importante fazer algumas considerações a respeito das operações específicas de hibridismo na música contemporânea; do contexto musical em que as artistas estão inseridas (com atenção a gêneros atuais, como o rap, que provocam leituras cruzadas em público e crítica); e as decisões estéticas particulares das artistas e de produtores envolvidos com elas, de forma a entender motivações e expedientes específicos de trabalho.

4.3 Empregos na música: o que se deixa hibridar

O musicólogo Acácio Piedade divide as hibridações musicais em dois tipos: o primeiro é homeostático, em que duas estruturas musicais (A e B) se fundem em um novo corpo estável (C), perdendo nessa fusão suas propriedades anteriores. O segundo é contrastivo. Neste, as estruturas também se unem em um novo corpo (AB), mas mantêm independência entre si e não perdem as características formais que lhes davam especificidade (PIEIDADE, 2011). Tal explicação, porém, não dá conta das qualidades socioculturais que devem acompanhar o estudo da música. O estudo da mistura entre dois tipos diferentes de música não pode considerar apenas suas qualidades formais, mas também estruturas externas (sociais, históricas) que lhes dão coerência.

Considerando a vida social como inerentemente contrastiva, o autor não consegue enxergar um hibridismo homeostático sem que haja um “esquecimento ou naturalização da diferença” (Piedade, 2011, p. 105). Para poder trabalhar o conceito de hibridismo, é necessário primeiramente afirmar algum gênero como tradicional ou de “raiz”, o que seria impossível sem esse esquecimento. Em outras palavras, a fusão entre duas musicalidades seria também uma fusão entre dois universos que incluem história e memória musicais, cuja estabilização se daria apenas com o tempo.

O tradicional é transnacional por natureza. Na história da música, há o constante desenrolar de um processo de fricção e fusão de musicalidades: tópicas, estilos e gêneros contrastivos são reunidos e diluídos em outros de sua espécie, e estes, por sua vez, avançam, formando novas tópicas, estilos, gêneros, unidades com identidade própria que podem vir a se fundir. (Piedade, 2011, p. 105).

A musicalidade se faz, portanto, a partir da combinação de sensibilidades culturais musicais e extra-musicais, ainda que assumidas inconscientemente. Esse repertório de musicalidades pode aflorar em diversos estágios do fazer musical, como a composição, a performance e a produção musical. O entendimento do processo de hibridação como algo contínuo nas sociedades retira, portanto, o excesso de importância das “influências” dos artistas, uma vez que nesse conceito haveria uma sobrevalorização do componente individual em processos culturais que se dão principalmente de forma coletiva.

O hibridismo seria, então, inevitável às músicas do mundo, ainda que conservando a dimensão contrastiva entre as musicalidades a serem fundidas. E, considerando a discrepância no fluxo das músicas entre centro e periferia (com este último recebendo mais conteúdos do primeiro do que o contrário), surge a hipótese de que a dicotomia entre esses dois campos se

dissolveria com o tempo, sendo necessária a criação de novos contrastes para manter o fluxo cultural - este mesmo baseado em antagonismos.

Hall (2003) tem diagnóstico semelhante ao discutir as culturas populares negras: para o autor, tais culturas são sempre produto de atos de ressignificação e engajamentos que extrapolam fronteiras culturais e lidam com mananciais de diferentes tradições. A atitude de tratá-las como impuras ou “hibridizadas a partir de uma base vernácula” (p. 343) requer, portanto, a consciência de que o diálogo com elas não significa um estágio preliminar na direção do retorno a uma cultura anterior, mas a própria condição do que é moderno, de considerar a diferença como intrínseca às formas da cultura popular.

Pelos motivos elencados acima, descrever as misturas interculturais - as hibridações - se torna apenas uma parte do trabalho de um teórico cultural; é necessário também dar-lhes poder explicativo - ou seja, estudar os processos de hibridação situando-os em relações estruturais de causalidade - e hermenêutico - utilizando-as para interpretar as relações de sentido que derivam delas (Canclini, 2008). Mais uma vez, voltamos aos *processos* através dos quais as hibridações são construídas. Para entender as estratégias de reconversão de práticas e agentes culturais e conseguir explicar e interpretar as hibridações, é necessário entender como e em que condições se dão essas misturas.

Sobre as formações híbridas das músicas de Chico Science & Nação Zumbi, Vargas (2007) observa que

Os instrumentos e os gêneros perdem, dessa maneira, a relação direta com seus supostos sentidos originais. São refuncionalizados a partir do contato entre tradições distintas e essa alteração se dá no uso do próprio instrumento, na exploração de suas possibilidades timbrísticas, em novas combinações sonoras e, principalmente, nas conformações híbridas dos ritmos e dos gêneros. (p. 144, grifo nosso).

Para o autor, o afastamento do instrumento daquele seu suposto sentido original é resultado direto da maneira de processar as relações entre o tradicional e o global dentro da mistura promovida pelo grupo. O desejo de manter o que é tradicional enquanto hibridiza-se com elementos da modernidade, marca da banda, é expresso, segundo Vargas, por aspectos como os deslocamentos rítmicos, criações de batidas derivadas de toques da música tradicional e usos de códigos básicos da canção urbana, frutos de percepções da música como “produtos intuitivos de encontros” (p. 182) entre instrumentistas integrantes de diversas tradições musicais - como o rock, o funk e o afoxé.

Assim, Vargas enxerga, através do estudo dos processos de hibridação de ritmos como o afoxé e o maracatu e gêneros musicais transnacionais como o *heavy metal* e o rock, uma

posição de igualdade entre o local e o global na musicalidade de CSNZ, pois tanto o elemento tradicional quanto o global são ressemantizados pelas misturas. A dinâmica contemporânea de manipulações sonoras digitais, bem como a consideração da propensão tradutória das culturas (Vargas, 2007, p. 188), reforça, portanto, o caráter híbrido de diversas musicalidades similares na atualidade.

Falou-se bastante até aqui sobre como as hibridações transformaram o ambiente cultural das últimas décadas, reconfiguraram as fronteiras entre tradicional e moderno e trouxeram os estudos culturais para a análise dos processos. Entretanto, suas aplicações mais recentes no ambiente musical (especialmente aquelas que envolvem o uso de maior aparato digital e, por consequência, sonoridades eletrônicas) necessitam, mais do que uma análise do texto da música e das conexões históricas, de uma reflexão acerca das tensões que provoca no mercado musical. Os novos gêneros que surgem da mistura entre músicas tradicionais e globais podem afetar as formas como o mercado organiza e categoriza as músicas, com repercussões também na esfera do consumo desses produtos. E, dentre os gêneros da música popular contemporânea, o rap é, sem dúvidas, aquele ao qual Jéssica Caitano e Luana Flores são mais comumente associadas.

4.4 O rap como moldura

Embora não sejam rappers inteiramente fincadas na concepção do gênero - uma vez que performam aspectos de outros gêneros musicais -, as duas cantoras não recusam a nomeação, por entenderem que alguns componentes das suas músicas (como o uso de *samples* e batidas eletrônicas e o canto rápido e declamado) e apresentações ao vivo evocam elementos característicos do rap no público e na crítica especializada. Assim, além de ajudar na identificação junto a parte dos ouvintes de seus trabalhos, a categorização enquanto membro do gênero pode ajudar as cantoras em um nível mais comercial, como será abordado. O rap, destarte, funciona como uma espécie de moldura dentro da qual se desenvolve o trabalho delas. Em vez de traçar um longo panorama histórico do gênero, porém, é mais conveniente tratar das características do rap que fazem com que ele contemple também o trabalho de Caitano e Flores.

O rap é um gênero musical intimamente ligado com a poesia e o *spoken word*¹³, mas que trilhou caminho próprio ao longo de seu desenvolvimento. Possui também uma longa

¹³ Tipo de performance poética e literária em que são declamados histórias ou versos de música ou poesia, com foco na oralidade. Fizeram sucesso nos Estados Unidos, a partir da década de 1960, vinculados ao protesto

história de ligação com formas orais afro-americanas, como o *talking blues*, a poesia jazz e outras narrativas orais (Price-Styles, 2015). Iniciado no intuito de convocar o público das festas a dançar ao som das músicas tocadas pelo DJ, o estilo vocal do rap evoluiu e começou a ganhar, ao final dos anos 1970, mensagens e técnicas de rima próprias. Price-Styles identifica esse estilo como, em alguma medida, tributário de diversas outras formas orais, como sermões e testemunhos de cunho religioso, contos, jubileus, brindes e ostentações (*toasting e boasting*) - enxergando, inclusive, a existência de estratégias para emular ou aproximar-se delas -, apesar de haver uma cadência característica no canto do rap que o diferencia dos demais. Ao longo das últimas décadas do século XX, ao canto se associaram conteúdos de contestação política e social, que se tornaram característica basilar de artistas norte-americanos celebrados como Run DMC e Public Enemy.

Embora os holofotes sejam geralmente voltados para os cantores, um componente deste gênero igualmente importante para a investigação desta pesquisa são os DJs e produtores e suas técnicas de sampleamento e criação de *beats* (batidas eletrônicas). Foi dessas técnicas que surgiu a música hip-hop¹⁴, quando DJs norte-americanos, com o auxílio de tecnologias novas à época, foram capazes de criar músicas novas a partir da reconfiguração de antigas. Schloss (2004) resume o contexto da relação entre DJ e MC (o cantor) no surgimento e na evolução do gênero:

Beats - colagens musicais compostas de breves segmentos de som gravado - são um dos dois empreendimentos discretos que se juntam para formar o elemento musical da cultura hip-hop; o outro elemento são as rimas (poesia rítmica). Essa divisão de trabalho deriva do hip-hop mais antigo, que consistia em apresentações ao vivo em que um DJ tocava as seções mais rítmicas de discos populares acompanhado por um mestre de cerimônias - um MC - que exortava a multidão a dançar, compartilhava informações locais, e notava sua própria habilidade no microfone. Quando o hip-hop se expandiu para contextos gravados, ambos os papéis se tornaram um pouco mais complexos. Os MCs começaram a criar narrativas cada vez mais envolventes usando ritmos e cadências complexas. E embora os DJs continuassem a fazer música com toca-discos quando se apresentavam ao vivo, a maioria também desenvolveu outras estratégias para uso no estúdio, que acabaram por incluir o uso de sampleamento digital. À medida que essas metodologias de estúdio ganharam popularidade, os DJs que as usavam tornaram-se conhecidos como produtores. (p. 2).

O sampleamento pode ser resumido como a recombinação, em outros contextos, de células ou trechos de sons previamente gravados. Apesar de expedientes como citação, paródia ou imitação serem identificáveis em vários outros momentos da história da música,

político, principalmente. Em alguns casos, como no movimento Black Arts Movement, também teve ligação com artistas de rap (Price-Styles, 2015).

¹⁴ O movimento hip-hop, além da faceta musical, possui manifestações em outras linguagens artísticas, como o *breakdance* e o *graffiti*.

um dos pontos que distingue o sampleamento é a sua relação com a tecnologia. O primeiro instrumento a conformar essa distinção foi a *turntable*, aparelho toca-discos cuja manipulação manual permitiu a DJs precursores como Kool Herc e Grandmaster Flash, no início dos anos 1970, repetir seguidas vezes (em *looping*) o mesmo trecho de uma música que tocavam em festas (em geral, isso era feito com trechos em que só a seção rítmica estivesse presente, pois eram aqueles com os quais o público mais interagira por meio da dança). O *scratch*, espécie de ruído produzido pelo movimento dos discos na agulha, passou a ser utilizado ritmicamente e se tornou uma assinatura dos DJs.

Prática usada inicialmente apenas em apresentações ao vivo, o sampleamento, bem como a música hip-hop surgida juntamente com ele, entrou em 1979 na indústria do disco, com o lançamento do álbum *Rapper's Delight*, do grupo Sugarhill Gang. Alguns anos depois, mais dois instrumentos eletrônicos modificariam a história do gênero: a *drum machine*, surgida no início dos anos 1980, é o primeiro deles. Capaz de imitar sons de bateria eletrônica, este instrumento instigou uma vertente do rap orientada primariamente por bateria e voz. Em seguida, aparecem os *samplers*, que tornaram possível cortar e separar trechos de músicas diretamente dos discos. Ainda nesta década, então, surgem muitos trabalhos com sobreposições de *samples* de origens diversas, dando mais riqueza à sonoridade do rap. O DJ adquire caráter de produtor musical, uma vez que consegue construir a sonoridade de uma banda inteira através de um empilhamento de *samples* de diferentes canções.

Com a evolução do computador e dos softwares de produção musical; o maior acesso a álbuns e acervos de *samples*; e a criação de controladoras e *samplers* digitais, as possibilidades de sampleamento se multiplicaram e a prática se espalhou por quase todos os gêneros musicais modernos. Com isso, consolidou a importância dos DJs: outrora tocadores de disco e pesquisadores musicais valorizados pela habilidade em encontrar trechos interessantes de músicas em vinil, hoje adquirem status de produtores musicais com tarefas complexas e que

[...] misturam sons de vertentes distintas na geração de híbridos, recontextualizam canções do passado no presente, mesclam identidades musicais variadas, evocam memórias musicais e demonstram como, no fluxo musical globalizado, os disc-jóqueis assumem diferentes posicionamentos para produzir sentido na cultura midiática de forma independente. (Carvalho, 2016).

Além da possibilidade de fazer citações e resgatar memórias musicais através do *sample*, os produtores também fazem chamar atenção ao que Simon Frith descreve como “performance da citação” (1996, p. 115). A veloz entrada de equipamentos digitais na música,

segundo este autor, acelerou o processo pelo qual a música produz significados através da citação. Seguindo este raciocínio, o próprio ato de sampleamento, por vezes, interessa mais do que o texto resultante disso ou questões específicas de autoria. Em sua teoria da identidade produzida na performance, Frith enxerga o rap como grande exemplo, tendo em vista que o prazer desta música é exercido no processo de justaposição de fragmentos, em vez da tentativa de extrair sentidos desse novo produto.

Merece nota o fato de que, concomitantemente ao rap, outros gêneros musicais também se basearam no sampleamento, mas, com pouca intervenção vocal e mais ligação com cenas de casas de dança - como *house*, *jungle* e *drum & bass*. Apesar de terem constituído circuitos internacionais de fãs, produtores e músicos, tais gêneros são mais restritos ao nicho da música eletrônica, enquanto o rap, no século XXI, adquire maior penetração social e na cultura de massa e afeta práticas de outros gêneros musicais.

Quais escolhas musicais norteiam os expedientes de trabalho dos produtores e rappers na atualidade? Em estudo etnográfico sobre produtores e DJs de rap no Estados Unidos, Joseph Schloss chegou a uma série de paradigmas que denominou de *ética do sampleamento*; baseado em entrevistas com participantes da cultura hip-hop, ele mapeou padrões de produção, além de opiniões a respeito de quais práticas e ideais são mais valorizados pela comunidade. Ainda que desperte pouco interesse acadêmico, a ética do sampleamento seria responsável por lançar luz sobre questões como: a forma como normas sociais podem ser refletidas em escolhas musicais específicas; de que forma um sistema ético pode ser usado para criar e manter barreiras sociais dentro da música; e como a música pode ser um mediador entre os interesses de indivíduos e suas comunidades (Schloss, 2004).

Antes de elencar alguns desses pontos, é importante estabelecer que, na comunidade de produtores do hip-hop, não há necessidade de justificar a prática do sampleamento quanto a questões de autoria ou plágio, uma vez que trata-se de um dos pilares da própria cultura de que participam. O ato de criar novas faixas através de elementos presentes em anteriores é assumido por esta comunidade como a criação de um trabalho original. Em caso de questionamentos, é necessário aos produtores saber argumentar sobre sua originalidade, já que a prática do *biting* (o ato de samplear uma música que, por sua vez, já contém *samples*) é depreciada.

Assim, a ética do sampleamento serve também como uma forma de autoproteção da comunidade do hip-hop. Uma vez que esta costuma ser acusada de não ser criativa, termina por estabelecer padrões dentro dos quais um produtor é considerado criativo por seus pares (Schloss, 2004). O ato de samplear músicas menos conhecidas, não copiar o que outros já

fizeram, não samplear outras músicas de hip-hop (a menos que seja em caráter de homenagem), alterar substancialmente os *samples* de forma criativa (prática conhecida como *flipping*) e retirar os *samples* de vinis próprios e após longa pesquisa são alguns desses pontos - embora, no que tange ao uso vinil, a percepção certamente já sofreu transformações pela lógica de produção dos dias atuais.

Valores como trabalho duro, esforço intelectual e respeito ao legado da “tradição” de antigos produtores também são prezados pela comunidade de produtores. Esta última regra pode causar estranheza: praticantes de uma arte tão recente prestarem tributo a outros que vieram antes denota este campo (tomando na acepção de Bourdieu), tal qual outros da arte contemporânea, como sendo bastante ligado a uma ideia de linha evolutiva do gênero e de admiração por aqueles que deram início a ele.

O respeito às regras estabelecidas pelo grupo se estende ao ponto de um dos entrevistados por Schloss, o produtor e colecionador norte-americano DJ Shadow, afirmar que pode determinar se alguma música é rap sem sequer ouvi-la, bastando para isso saber se ela segue regras específicas de produção e sampleamento (Schloss, 2004, p. 132). Embora possa ser contestada por outros membros, essa declaração joga luz sobre as regras que estabelecem os gêneros musicais, as quais lidam com elementos que não necessariamente fazem parte do texto sonoro da música.

Como explica Fabian Holt (2007), as regras que configuram gêneros musicais não se referem apenas a tipos de música, mas a esferas culturais distintas. Por isso, dois gêneros não são diferentes entre si apenas por conta de qualidades sonoras, mas por possuírem diferentes locais de circulação e divulgação e representarem valores sociais diferentes. O autor completa que os gêneros da música popular são geralmente envolvidos em dois processos básicos: são fundados e codificados em algo que ele chama “comunidades centrais”¹⁵ e depois negociados e recodificados com outras esferas culturais a partir da sua disseminação - em uma relação que é de constante ida e volta.

Gêneros musicais são, nessa definição, sistemas culturais que funcionam em contextos interpretativos. Seus sinais, códigos e práticas são organizados uns em relação aos outros e dentro desse sistema. Valores sobre o que é bom ou ruim nas práticas musicais do rap não são necessariamente aplicáveis a outras músicas. Especialmente tratando-se de gêneros da contemporaneidade, em muitos dos quais pessoas amadoras são alçadas à condição de

¹⁵ Comunidades centrais são grupos a partir dos quais a rede de músicos, ouvintes e outros agentes de determinado gênero se orienta; são constituídas geralmente por músicos mais experientes, críticos, etc. (Holt, 2007).

especialistas (pois as tecnologias de produção musical tornam o lugar de produtor mais acessível), essa discussão se aguça.

Outra questão sobre gênero musical orbita em torno do que Holt chama de “características paradigmáticas”. Trata-se de qualidades estilísticas que são essenciais para a conformação do gênero e foram disseminadas juntamente com ele (Holt, 2007). O estilo vocal rimado, a criação de *beats* eletrônicos com bateria enérgica e o *sampleamento* podem ser considerados, portanto, características paradigmáticas do rap. Isso não significa que elas seguirão imutáveis ao longo da história do gênero; tampouco que, para ser considerado rapper, um artista precise estar adequado a todas estas características. Aqui, portanto, surgem brechas através das quais pode-se compreender a leitura, por parte de público e crítica, de Jéssica Caitano e Luana Flores enquanto rappers.

4.5 Rappers ou repentistas?

Membro de grupos de coco e cultura popular de Triunfo desde a juventude - tendo se tornado figura de destaque em alguns, como o grupo de dança e batuque Cambindas de Triunfo, o coletivo cultural Ambrosino Martins e o grupo de coco A Cristaleira -, Jéssica Caitano começou a rimar influenciada pelas músicas tradicionais da região. Compunha cocos, emboladas, entre outros, até perceber a ligação entre sua forma de cantar e a do rap. Contribuiu para isso a convivência com Nelson Triunfo, dançarino de *break* e músico nascido na cidade sertaneja e ligado ao início do movimento hip-hop no Brasil, em São Paulo. Com certa frequência, Nelson retorna à sua cidade natal, onde participa de movimentos culturais diversos.

O rap veio entrando na minha adolescência, quando eu me dei conta de que Nelson Triunfo, a maior representação do hip hop do Brasil, lá da minha cidade, de Triunfo, e isso foi muito incrível, essa descoberta. Todo ano ele vai lá para Triunfo, abre oficina, faz movimento com a galera, hoje eu coordeno um grupo de dança o qual todo ano ele visita, e faz intervenção com os meninos, é bonito. A gente faz cortejo lá no bairro onde eu moro. E foi ali que eu passei a juntar isso. Ver que Nelson Triunfo, o ‘Homem-Árvore’, como é chamado, grande referência pra mim desde sempre, tava nessa mesma ideia. A gente começou a trocar, e foi meio que a partir daí que eu comecei a entender e a buscar juntar isso. Logo em seguida entrei no projeto Radiola Serra Alta, e isso foi bem mais evidente. (Caitano, 2019b).

Depois de entrar para o Radiola Serra Alta, Caitano conheceu Chico Correa, produtor do primeiro álbum do grupo (*Computador de Cicho*, de 2014, quando ainda era uma dupla, sem Caitano) e um dos pioneiros em realizar hibridações musicais entre gêneros da música

eletrônica e da tradição musical do Nordeste. Em 2018, um ano antes de ser curadora da residência artística Red Bull Music Pulso, ela também esteve no evento, mas como mentorada. Ali, teve uma vivência de um mês com Correa, que ajudou a formatar a estética do seu trabalho solo. Foi em parceria com Correa que Caitano percorreu a maior parte dos festivais alternativos citados no último capítulo. Hoje, a dupla de artistas segue circulando e produzindo músicas, mas sob a alcunha Surra de Rima.

A hibridez se conforma não apenas na música, como na vivência cultural de Caitano, em que, simultaneamente, se fez coquista, poetisa e percussionista e teve contato com figuras do rap em sua cidade. Depois de ter participado de grupos de maracatu e coco e enquanto desenvolvia projetos musicais como Jéssica Caitano e Uz Gato Mourisco (que misturava gêneros como maracatu e rock), a cantora fundou o coletivo Zé da Laranja, que produzia batidas de rap com influências de instrumentos da música nordestina. Na mesma época, iniciou também a fazer parte da equipe técnica do grupo Radiola Serra Alta, com quem depois passou a cantar e do qual faz parte até os dias de hoje.

Nesse momento, Caitano percebeu que algumas das músicas que já havia composto poderiam ser transpostas a uma produção musical com batidas eletrônicas, necessitando para isso modificar o andamento e fazer pequenos ajustes na métrica. Ajudou para isso o trabalho do produtor Cristiano Montalvão, um dos DJs do Radiola Serra Alta. A cantora resume a fase no seguinte trecho de entrevista:

Eu já vinha compondo coco, várias ideias, poesia, tinha muitos versos que hoje eu canto como rap, canto dentro de um *flow*, de uma batida, de um *beat*. Então eu entrei meio que na onda dele [Cristiano Montalvão] quando eu entrei no projeto Radiola Serra Alta” (Caitano, 2019b).

Uma percepção de si mesma como rapper - ainda que deslocada de algumas características paradigmáticas do gênero - é reforçada em matérias da imprensa (ver Dias; Araújo, 2020; Gregório, 2018) e postagens em redes sociais que anunciam seus shows. E é expressa por músicas como *Rap-Repente*, em que explicita uma nomeação híbrida conferida a ela, atualmente, e a artistas como Zé Brown e Faces do Subúrbio, em um passado recente. Na canção (cantada em parceria com Luísa Nascim, vocalista do grupo Luísa e os Alquimistas), Caitano narra uma espécie de percurso físico e afetivo trilhado pela personagem da canção,

que realiza atividades como abrir caminho por touceiras de mato, fugir do fogo-fátuo¹⁶, rebolar em festas com paredões de som e gravar *stories*¹⁷ nas redes sociais.

Mesmo que se refira ao rap no título, a música não apresenta no plano musical, além das rimas empilhadas, características paradigmáticas do rap: a batida eletrônica criada por Chico Correa é lenta, sem o peso de caixas de bateria eletrônica, como em outras canções. Nesta, apenas sons de tambores sobrepostos, juntos ao pandeiro, compõem a maior parte da música. A partir de certo momento, sons de graves e palmas eletrônicas (*claps*) são acrescentados, dando mais amplitude de frequência ao registro sonoro.

Diferentemente de Caitano, Luana Flores, outra artista constantemente referenciada como rapper e *beatmaker* (ver Damasceno, 2021; Vinicius, 2021), diz ter tido pouco contato com o rap na vida e só conhecido mais o gênero quando participou da residência artística RedBull Music Pulso, em 2019. Na opinião da artista, sua relação de proximidade se daria com uma vertente mais nova do rap, aquela que acrescenta ao tom de protesto uma luz específica sobre os povos tradicionais brasileiros - no seu caso específico, o do povo nordestino de comunidades rurais.

Eu nunca me conectei tanto com o rap diretamente. O ritmo mais próximo de rima que eu conhecia era a embolada, o repente. E aí houve a residência artística na RedBull, que foi o ponto de partida no contato, e também de entender que o repente poderia ser rap. Foi um momento em que eu comecei a entender qual era o rap que eu estava consumindo, na verdade. Porque o rap da galera sudestina nunca me chamou, sabe? [...] É muito louco pensar nessa leitura da galera, de mim enquanto uma artista do rap. É bem comum, mas eu acho que é mais por pessoas de fora daqui [do Nordeste]. Mas não é muito da minha vida ouvir rap. O que tem me chamado a atenção ultimamente é esse rap meio decolonial. Tenho ouvido muito rappers indígenas, como Brisa Flow e Kaê [Guajajara]. Eu acho que elas têm [uma linguagem próxima da minha] em outras esferas. Por exemplo, eu toquei em São Paulo no ano passado e me encontrei com a produtora da Kaê. [...] Ela me disse que eu e Kaê precisávamos nos conhecer, porque a gente tinha trabalhos que tinham frequências parecidas. E eu comecei a entender que a frequência não era musical, mas de texto, de discurso.¹⁸

Ambas as artistas, portanto, admitem a associação feita entre seus trabalhos e o universo sonoro e discursivo do rap. Todavia, em algum momento de suas carreiras, as duas necessitaram de outro termo com o qual nomear seus trabalhos. Em Jéssica Caitano (e na Radiola Serra Alta), eletrococo moderno; em Luana Flores, Nordeste Futurista. Assim como o rap-repente, tratam-se de nomenclaturas que reforçam o dualismo entre o eletrônico e o

¹⁶ Luz que emana após decomposição de matéria orgânica, comum em zonas de brejos e ao qual são atribuídas histórias folclóricas.

¹⁷ Fotos ou vídeos curtos, postados em redes sociais como o Instagram, que ficam disponíveis durante 24 horas. Geralmente retratam atividades do cotidiano daqueles que os gravam.

¹⁸ Entrevista de pesquisa concedida em 07 de maio de 2022, no Recife.

regional. Por performarem algumas características do rap, elas não se distanciam completamente dele. Porém, por apresentarem dissonâncias relevantes, dentre as quais o manejo de instrumentos regionais e a aproximação (expressa pelas próprias, inclusive) no modo de cantar com formas musicais e orais nordestinas, precisam de uma nomeação mais detalhada, que inclua esse caráter de suas músicas. Vale ressaltar, entretanto, que mesmo essas dissonâncias são situadas no expediente do *sample* e da produção musical eletrônica, o que, mais uma vez, as colocam em ambientes similares aos de outros rappers e *beatmakers* do Brasil.

A situação fronteiriça de Caitano e Flores não é exclusividade das duas; outros rappers habitam essa concepção tendo, ao mesmo tempo, um marcador de regionalidade forte ao ponto que seja notado (ou que faça sua nomeação enquanto rapper acompanhar nomes como “nordestino”, “regional”, etc.). O principal exemplo é a banda pernambucana Faces do Subúrbio, cuja mistura entre embolada, repente e rap, ainda nos anos 1990, rendeu reconhecimento nacional e uma indicação ao prêmio Grammy Latino, em 2001, na categoria Melhor Álbum de Rap. Ainda que o Faces do Subúrbio se autoafirme e seja reconhecido enquanto grupo de rap, seu legado pode ser percebido em artistas contemporâneos como Arrete e Aliados CP (PE), que promovem misturas sonoras semelhantes junto a outras músicas mais próximas do rap *boom bap*¹⁹.

Existe também, na crítica, a percepção de um grupo de artistas nascidos na região enquanto representantes do “rap nordestino”, como RAPadura Xique-Chico, Doixton, Don L e Nego Gallo (CE), Diomedes Chinaski (PE) e Baco Exu do Blues (BA). Para esse grupo de artistas, a reivindicação da regionalidade aparece mais nos discursos do que na sonoridade. Rappers como os cearenses do extinto grupo Costa a Costa (formado pelos já mencionados Nego Gallo e Don L), um dos primeiros grupos nordestinos de sucesso no rap, traziam em sua *mixtape Dinheiro, Sexo, Drogas e Violência*, de 2007, uma ligação mais próxima com gêneros latinos e caribenhos (como o mambo e a salsa). Ainda assim, os artistas creditam à xenofobia o fato da *mixtape*, considerada um marco no rap do Nordeste, não ter rendido agendas no Sudeste (Araújo, 2018). Em tom semelhante, Chinaski e Baco lançaram, em 2016, a faixa *Sulicídio*, uma *diss*²⁰ que, ao ofender rappers do Sudeste e questionar suas qualidades, deu visibilidade a artistas nordestinos e abriu portas comerciais para eles (Araújo, 2018).

¹⁹ Gênero mais conhecido do rap, cujo nome faz referência à interação entre bumbo e caixa, comum à música *funk* e *soul* norte-americana, de onde vinha grande parte dos *samples* no início da história do gênero.

²⁰ Tipo de rap cuja letra é feita com o intuito de ofender ou expor determinada pessoa ou grupo.

Por fim, há outro grupo de artistas que flutua pelo rap sem que este seja o elemento principal de suas canções, mas um elemento apropriado transversalmente e utilizado em outros contextos - ritmos contemporâneos ligados ao Nordeste, como o brega, além de uma maior experimentação pela música eletrônica, têm mais destaque em seus trabalhos. Aqui é possível encaixar artistas que, inclusive, possuem histórico de colaboração com Jéssica Caitano e Luana Flores: Chico Correa, Furmiga Dub e Berra Boi (PB); Luísa e os Alquimistas e DuSouto (RN).

Guirraiz, produtor musical envolvido em trabalhos com Jéssica Caitano - tendo sido o produtor do EP *Reboco*, de 2019 -, entende que, em vez de hifenizar o rap, colocando alcunhas complementares como “regional”, “repente”, entre outras -, é importante entender que os sabores regionais com os quais ele se hibridiza são parte constitutiva da sua fundação, uma vez que o gênero surge inicialmente do sampleamento de discos que poderiam se originar de diferentes tradições musicais. O reggaeton, gênero de grande sucesso internacional na contemporaneidade, é um exemplo, uma vez que surge nos anos 1990 como uma ramificação do rap feito em Porto Rico e nos Estados Unidos, pela comunidade latina (Martel, 2012).

A minha visão: o futuro do rap é que ele seja mais Brasil do que americano. E pra ele ser mais Brasil, ele tem que se reconhecer dentro de um universo complexo, sonoro e diverso do que é o Brasil, sabe? Enquanto a gente achar que embolada é rap e só é rap do Nordeste se o cara fizer rap com sanfona, a gente vai estar longe do que seria o rap brasileiro. O futuro do rap é ser mais interiorano, vamos dizer. [...] Se a gente for pensar na música pop mundial, o que ela tem feito nos últimos 15 anos é sugar o que acontece nas periferias dos países subdesenvolvidos. Isso tá expresso na música jamaicana, na música dos guetos da Índia, do funk carioca do Brasil. [...] O que Jéssica e Luana fazem são o que é o Nordeste Real de hoje. A gente tá em 2021. É a maneira que elas veem o mundo e dialogam com o mundo. É o que elas são.²¹

Aponto aqui o interesse de, mais do que definir o pertencimento das cantoras a um gênero ou outro, investigar decisões estéticas que causam com que flutuem por mais de um, fazendo-as híbridas. Para isso, se torna importante a análise do texto sonoro de suas músicas, além das palavras das próprias artistas e das pessoas com quem elas produzem suas músicas, com vistas ao aprofundamento da investigação dos seus expedientes de trabalho.

4.6 Eletrococo moderno, Nordeste Futurista: musicalidades híbridas em formação

²¹ Entrevista de pesquisa, concedida em 10 de dezembro de 2021, online.

Em 2020, ano em que completou 30 anos de existência, o Coco de Roda Novo Quilombo, do Quilombo Ipiranga, localizado na cidade de Conde (PB), lançou um álbum com 22 músicas comumente cantadas nas festividades da comunidade. Gravadas ao vivo (sem *overdubs*²² ou grandes refinamentos de pós-produção), elas traziam vozes em coro, cantando em formato de pergunta e resposta e somadas ao acompanhamento de bombos e ganzás, em uma atmosfera que transporta o ouvinte para um ambiente rural e de folguedos populares. A relação entre as músicas do disco do Novo Quilombo e os folguedos é latente: segundo o próprio *release* presente na descrição do vídeo oficial publicado no YouTube, o disco representa a tradição oral e das brincadeiras da cultura local, em especial o coco de roda.

No ano seguinte, “Menina o que vem ver”, terceira faixa deste álbum, ganhou uma regravação de Luana Flores. Nesta nova versão, no entanto, apenas três elementos se mantêm: a célula rítmica do coco, a voz da Mestre Ana e a letra. Todo o resto é modificado pela estética de *Nordeste Futurista*: o andamento é acelerado e a instrumentação, ampliada (surtem pífano, caixa e instrumentos digitais como bateria eletrônica e sintetizadores, além de efeitos nas vozes). Por fim, são adicionadas duas estrofes novas, compostas por Flores e que tematizam um ambiente de vivência rural rerepresentado por termos como os grifados nos versos a seguir: “Eu quero ver você chegar na embolada / Com as *mana* empoderada / Fazendo a *conexão* / É Mestre Ana que manda nessa *parada* / Quilombola arretada / Vem cantando essa canção”.

Sendo o coco original uma música curta, com apenas duas frases cantadas em repetição pelo coro, faz-se importante analisar a transformação de estrutura operada por Flores, que toma o mote da versão original como um refrão em torno do qual gira a nova música. Além disso, a regravação ganha mais versos, cantados em métrica similar à de uma embolada. Ganha também frases de pífano e, logo após o segundo refrão, uma “virada” percussiva formada por uma sobreposição de vozes, gravadas por Flores e depois editadas de forma a criarem um efeito percussivo, em uma técnica conhecida no meio dos DJs como *slicing*.

A decisão da produtora - que viveu no quilombo por seis meses, antes do período de produção de *Nordeste Futurista* - de convidar a mestre para cantar e gravar um videoclipe (que foi analisado no capítulo 3), bem como de realizá-lo inteiramente na comunidade quilombola, não escapa à análise. Na minha visão, trata-se de um movimento que tem como resultado uma certa legitimação que opera em mão dupla: por conta da presença de Ana do

²² Empilhamento de camadas de gravações, feitas de modo não-simultâneo.

Coco ao lado da cantora na música e na produção audiovisual, tanto o projeto de Flores de criação musical a partir de tradições regionais é fortalecido em locais externos ao Nordeste quanto seu trabalho de ressignificação destas mesmas tradições é validado dentro dos limites regionais. A hibridação, nesse contexto, funciona como um marcador de validação do trabalho musical da artista nos dois sentidos (o da tradição e o da modernidade), levando em conta, principalmente, aspectos como a já referida valorização de instâncias do mercado às hibridações entre os elementos local e global.

A origem nordestina de ritmos como o coco e a embolada é consenso entre diversos autores e pesquisadores de música no país. Também verifico, em observações empíricas, um certo consenso na crítica e no público quanto a nomear a sonoridade de Luana Flores nordestina, marcador que inclusive é usado para posicioná-la no cenário musical alternativo do Brasil. Porém, os motivos para essa classificação podem ser bastante distintos. Uma das perguntas que este capítulo deseja responder, portanto, é: em que reside o senso de regionalidade dentro da musicalidade transnacional de Luana Flores?

Algumas estratégias podem ser elencadas. Para começar, a própria intenção da artista, que reivindica a regionalidade em entrevistas, declarações e postagens nas redes sociais, serve como marcador. No plano lírico, as letras que evocam o cotidiano de ambientes da região, festas populares e hábitos também a localizam dentro da tradição musical nordestina. O sotaque distinto na maneira de cantar, as classificações da crítica, os cantores e artistas que colaboram em seus trabalhos são outros pontos que indicam demarcação da região. Mesmo a escolha de regravar um coco é outro forte indício dessa relação. Portanto, aspectos musicais e extramusicais se fundem neste processo de entendimento das propriedades regionais de seu trabalho, em proximidade com o que teóricos de gênero musical dizem sobre como se formam e classificam os gêneros da contemporaneidade.

Tais marcadores de regionalidade, todavia, estão lado a lado com outros ligados especificamente ao universo da música eletrônica, que não são geralmente vinculados ao Nordeste. Percebe-se aqui, novamente, a importância de analisar os processos que conformam a hibridez de seus trabalhos e, conseqüentemente, as nomeações dúbias ou fronteiriças dadas pelas instâncias do mercado musical. Assim, em entrevista²³ com Luana Flores, perguntei sobre como funciona o processo de produção de suas canções. Segundo a produtora, não há uma lógica de trabalho pré-definida.

²³ Entrevista de pesquisa concedida em 27 de junho de 2023, online.

Quando eu estou produzindo, é muito no sentimento. Eu não tenho uma estrutura fixa, momentos de música... Eu vou no *feeling*. É tipo: ‘acho que agora pode dar um *break*’, ‘agora pode ser uma suspensão’, saca? Eu vou muito mais pela sensação do que pela estrutura técnica, porque [se eu fizer isso] acaba virando uma estética sempre de uma coisa ‘x’.

Posteriormente, a artista revelou que algumas técnicas apreendidas na vivência como DJ e produtora musical ajudam a orientar seu trabalho. Uma das práticas utilizadas é a de criar *drum racks*²⁴ próprios, misturando sons gravados em casa e baixados na internet. Os timbres podem variar desde baterias eletrônicas mais comuns, como a 808 (popularizada por produtores de rap e hoje usada em diversos gêneros da música eletrônica), até sons variados gravados em casa (como de uma colher batendo em uma cuscuzeira, simulando um *clap*, ou um som de água fervendo em uma frequência sonora próxima à de um *hi-hat*²⁵), passando também por sons de instrumentos ligados à música regional nordestina. Munida de conjuntos percussivos como os descritos acima, a DJ utiliza controladoras eletrônicas ligadas ao computador para manipular os *samples* e construir batidas. Ter uma coleção extensa de *samples* e distribuí-la entre os botões do computador e das controladoras ajuda a fazer com que a intuição conduza o trabalho.

Em outro trecho da entrevista, peço que Flores detalhe os passos do processo de produção de “O que vem ver”. No depoimento, ela faz entrever acenos múltiplos a gêneros musicais que acabam mesclados dentro da canção, que foi produzida em parceria com Chico Correa.

[Primeiramente] Eu fui lá no quilombo e gravei ela [Mestra Ana do Coco] cantando o refrão, aí mandei pra um amigo meu que toca pífano e pedi pra ele gravar umas frases pra mim. [...] Era uma ideia minha não fazer nada muito estrondoso [em termos de arranjo], porque, querendo ou não, era uma provocação de fazer algo mais orgânico. Claro que tem um momento, como o da ‘viradinha’ [de vozes, descrita anteriormente], que tem uma linguagem do *trap*, tem também um *sub* pesado que a gente quis trazer também pra trazer um pouco pro hip hop, pensando que eu também estava trazendo uma rima, uma métrica, pra essa música.²⁶

Percebe-se no relato que a voz da mestra foi gravada antes dos outros passos de produção da música, o que sugere que o andamento e a métrica do seu canto podem ter orientado o posicionamento de outros elementos sonoros na canção - indicando, pois, uma agência do modo de cantar típico do coco sobre os outros elementos musicais presentes nela. A decisão de Flores de fazer um arranjo com poucos sons também pode ser relacionada à

²⁴ Bibliotecas de sons percussivos sampleados que servem, em geral, para criar digitalmente a seção rítmica de uma música.

²⁵ *Clap* é o som eletrônico de palmas, muito usado em produções de rap e gêneros da música eletrônica; *hi-hat* é o som que equivale, na bateria acústica, ao chimbau.

²⁶ Entrevista de pesquisa concedida em 27 de junho de 2023, online.

simplicidade de instrumentação do próprio coco, como constatado nas músicas do Coco de Roda Novo Quilombo. Junto às decisões estéticas mais próximas do expediente da música nordestina estão as escolhas de samplear o pífano, criar um empilhamento de vozes na virada da música e conectar-se com a linguagem do *trap*, expressa pela inserção de frequências graves (*subs*) na batida, junto à rima que, embora se pareça uma embolada, é descrita pela própria artista como próxima da métrica do hip hop.

Se há leituras das músicas desta artista enquanto coco ou enquanto rap ou *trap*, é possível afirmar que estas hibridações corroboram a tese de autores como Néstor García Canclini, que, em contraposição ao antagonismo entre estrangeiro e popular por parte de teóricos da dependência, citam este movimento de importação de fórmulas culturais estrangeiras (em um primeiro momento) e a sua exportação com características próprias do local (em uma fase posterior), o que descentra os valores e categorias do que são produtos culturais associados ao popular e estrangeiro em um determinado país.

Falar da maneira como Luana Flores reprocessa o rap e a música eletrônica em *Nordeste Futurista* é, inevitavelmente, trazer para a discussão as suas raízes musicais. Apesar de nascida em João Pessoa, ela frequentou, na infância, territórios do sertão paraibano, onde teve contato com manifestações musicais como o coco, o caboclinho e o maracatu, histórias orais e mensagens da cultura tradicional nordestina.

Interessada pelo batuque desde a infância, Flores estudou primeiro piano e violão. Aos 18 anos, começou a tocar bateria na igreja evangélica que frequentava, participando nesse espaço de uma banda formada apenas por mulheres. Na juventude, depois de deixar a igreja, foi baterista da banda Bárbara, que participava da cena *hardcore* de João Pessoa. Em seguida, já conectada com o feminismo e tendo mais contato com a cultura popular, a artista passou a fazer parte de um coletivo de batucada também exclusivamente feminino, que era um braço cultural da organização de jovens militantes Levante Popular da Juventude. A importância deste grupo para sua vivência está no fato de ter viajado pelo Brasil para eventos estudantis e culturais, ministrando oficinas de percussão, expandido a vivência com a cultura popular e com o feminismo - o qual, como foi analisado anteriormente, permeia boa parte de suas letras até hoje.

Inspirada pela experiência musical no ambiente acadêmico, a artista ainda fundou o Coco das Manas, outro grupo que fundia letras sobre a emancipação feminina ao trabalho com elementos musicais nordestinos. Para Flores, seu trabalho com o repertório musical do Nordeste também é feito no intuito de vinculá-lo à ancestralidade feminina, representada por figuras matriarcais de sua família. Trabalhos como o do coletivo de batuque e do Coco das

Manas fazem ver que essa vinculação existe nas elaborações mentais de Flores sobre a música desde o início da juventude.

Pouco depois, ela passou a trabalhar como DJ, tendo exercido este trabalho também no exterior, uma vez que ingressou em uma pós-graduação na Itália. Na Europa, discotecou música brasileira, com foco nos ritmos nordestinos e, por vezes, fazendo intervenções nas músicas, seja tocando pandeiro enquanto executava uma faixa, seja cantando refrões, seja remixando uma ou outra faixa durante um *DJ set*. Aqui se enxerga, de fato, o início do trabalho que desembocaria em *Nordeste Futurista*:

Eu tava dando um gás na discotecagem, sempre focando nesse rolê da pesquisa da música do Nordeste com a música eletrônica. [...] Eu tava no rolê de discotecagem, mixagem de sons ao vivo. [...] Já pegava áudios dos discos de coco das mestras, ou dos ensaios do Coco das Manas, e tentava inserir nas batidas de outras músicas. E também tocava as próprias referências que faziam isso: Chico Correa, Furrmiga Dub... [...] E também estava conectada com outras sonoridades... Com sons de África que se conectavam com sons que se fazem no Nordeste. Já tava nessa pesquisa, uma coisa meio *world music*, que dialoga bastante. E ficava tocando percussão por cima do set também, levava microfone... Foi um momento de, talvez, ter me sentido empoderada pra experimentar.²⁷

De volta ao Brasil, Flores começou a compor suas próprias músicas e entrar mais profundamente no universo da produção musical. O expediente de fusão entre motivos musicais regionais e da música global, portanto, toma as experiências da juventude e início da fase adulta como principais impulsionadoras.

Fotografia 8 - Luana Flores manipula *samplers* e instrumentos orgânicos em vídeo



Fonte: Luana, 2019.

²⁷ Entrevista de pesquisa concedida em 27 de junho de 2023, online.

De maneira similar a Luana Flores, Chico Correa (nome artístico do produtor Esmeraldo Marques) também não descreve seu processo de criação musical como linear. Dando o exemplo de gravações feitas com Jéssica Caitano, porém, ele explica que costuma iniciá-las com um único *sample*, o qual servirá de guia para a produção - por exemplo, uma linha percussiva previamente gravada, como de pandeiro ou zabumba. Uma vez que o *sample* “guia” esteja posicionado na sessão do *software* de produção, outros sons que combinem com este *sample* inicial (ou seja, tenham andamento e acentuação parecidos, por exemplo) são acrescentados: linhas de baixo, novas camadas de percussão, outros sons diversos gravados ou colhidos na internet. Quando há uma base estruturada - andamento, instrumentação, tamanho da canção, etc. -, o produtor a envia para que Caitano crie versos, os quais poderão mudar o formato da música. Por fim, há o importante processo de pós-produção, em que efeitos nas vozes e instrumentos são colocados e a mixagem e masterização são realizados. O relato a seguir, sobre a produção da música “Manga Espada”, lançada no YouTube em 2020, reúne algumas das práticas descritas neste parágrafo:

Eu estava vendo uns ilús que eu tinha, que Alessandra Leão [percussionista pernambucana] gravou pra mim, e aí eu peguei esse ilú e gravei uma linha de baixo, fiz umas camadas... A batida é basicamente o ilú enriquecido com outros elementos, mas o ilú é que enreda. Bumbo, caixa, tudo seguindo a levada dele, e uns ruídos. E mandei pra ela [Jéssica Caitano]. Ela fez a letra no mesmo dia e me devolveu. A gente já botou no repertório, depois gravamos em estúdio várias vozes. Depois que gravou teve o processo, que ela gosta muito, de dar umas 'empenadas' na voz, de textura... Deixar a voz mais densa, com efeitos, camadas de vozes, processos... Botar uma voz com uma oitava abaixo, com distorção... Esse tipo de flutuação de camadas que vem complementando o *flow* dela. [...] Tem muito o processo da pós-produção, que é: gravou, já tá com uma ideia de arranjo, então deixa comigo um tempo, aí eu vou pegar a voz, picotar, fazer várias sessões [...].²⁸

Correa revelou ainda que a música foi feita inicialmente para ser postada apenas na rede social Instagram, tendo, por conta disso, apenas um minuto de duração (o tempo máximo permitido para um vídeo ser postado nesta rede à época). Nela, a sobreposição de ilús toca um ritmo próximo do batá, tocado em cultos do candomblé. Como o produtor descreve, este ritmo - composto majoritariamente por figuras rítmicas tercinadas - é pontuado por bumbos e caixas eletrônicos, que, respeitando as acentuações do tambor, ampliam seu espectro frequencial e o conferem um registro mais grave (geralmente relacionado, na música, à dança). Os sintetizadores, ambiências sonoras e a própria métrica do canto de Jéssica Caitano também acompanham a figura rítmica do ilú, o que confere uniformidade à canção. Por tratar-se de

²⁸ Entrevista de pesquisa, concedida em 14 de junho de 2023, online.

uma peça curta, não há mudança de padrão; apenas o canto “metralhado” de Caitano e o ambiente sonoro já descrito compõem a música.

Aqui, percebe-se novamente uma relação, pontuada por Caitano e Luana Flores ocasionalmente, entre as ancestralidades africana e nordestina. Sem a intenção de me delongar no assunto, pontuo que a utilização de elementos da musicalidade afro brasileira (como tambores e células rítmicas associadas às músicas de matriz africana) também serve a um certo propósito de nordestinidade. O fato de Chico Correa, um produtor notadamente influenciado pelas produções com música nordestina, ter gravado *ilús* com Alessandra Leão e os terem colocado na música com Caitano são uma pista para essa relação - para além do próprio fato de manifestações como o maracatu e o afoxé, tradicionais do Nordeste, remeterem diretamente a entidades e valores da cultura africana.

Em processos como o descrito acima, os momentos precisos em que as hibridações entre elementos musicais regionais (como os *samples* de pandeiro e *ilú*) e globais (bumbo e caixa eletrônicos, efeitos nas vozes) acontecem são menos evidentes, uma vez que os processos de mistura parecem imbricados na maneira de trabalhar do produtor. Em vez de conceber a mistura dos ritmos no momento específico de criar uma canção específica, Correa diz que já inicia qualquer trabalho com a lógica da mistura na cabeça, como no seguinte comentário: “Eu penso mais nesse ritmo [do coco de roda] do que no [compasso] 4/4 da *drum machine*”²⁹.

Chico Correa, por sinal, é citado como influência por todos os entrevistados desta seção, além de trabalhar desde 2018 com Jéssica Caitano no projeto Surra de Rima e ter dado aulas de produção musical a Luana Flores. O produtor e músico iniciou em 1999 o trabalho de mesclar sons e ritmos nordestinos com música eletrônica, inspirado por uma pesquisa acadêmica sobre cultura popular tradicional nordestina da qual participou por alguns anos, enquanto cursava o bacharelado em Música na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Na mesma época em que visitava locais como comunidades indígenas, terreiros e “pés-de-parede” (eventos de cantorias de viola, repente, etc.) e conhecia suas manifestações musicais, o artista aprendia a manusear a ainda rudimentar tecnologia de computadores e *softwares* de produção musical.

E aí eu comecei a brincar com essa coisa de ir colando, colocando batidas e sons de cultura popular, coco de roda... Depois montei uma banda que tocava isso ao vivo [a Chico Correa & Electronic Band] e fui trabalhando sempre nesse universo. Um pé na música eletrônica, na tecnologia, e outro pé na música popular e experimental.

²⁹ Entrevista de pesquisa, concedida em 14 de junho de 2023, online.

Particpei de várias bandas, colaborei com outras e comecei a virar produtor, fazer remixes, batidas, ajudar a fazer discos dos amigos... Fiz os dois discos do Radiola [Serra Alta], toquei no Cabruêra, com Totonho & os Cabra, BaianaSystem. [...] Viajando bastante, interagindo, conhecendo outros trabalhos e colaborando. Isso ajudou na minha formação e no que eu faço hoje.³⁰

No início, o produtor possuía apenas um computador, no qual fazia mixagens, as gravava e disponibilizava para *download*. Em shows, ele gravava as batidas em CD e as colocava para tocar, para que o restante da banda tocasse acompanhando-as. Anos depois, começou a ter acesso a outros equipamentos, como o primeiro *sampler*, que o permitia mixar as batidas feitas no computador, criar novas e manipulá-las de maneira mais criativa e improvisada nas apresentações ao vivo. Hoje, além de possuir uma série de equipamentos, como controladoras digitais, *samplers*, sequenciadores³¹, etc., Correa consegue criar músicas mais complexas apenas com o *laptop* e um *software* de produção musical, uma vez que este possui hoje muito mais ferramentas.

Fotografia 9 - Chico Correa manipula equipamentos sonoros digitais em *set* ao vivo



Fonte: ChicoCorrea, 2015.

Um *set* de equipamentos reduzido não é regra na produção e performance ao vivo dos DJs entrevistados para este trabalho. PH Morais e Cristiano Montalvão, DJs do Radiola Serra Alta, embora por vezes também optem por usar menos equipamentos, chegaram a ter a seguinte montagem em palcos, divididos também com Jéssica Caitano:

³⁰ Entrevista de pesquisa, concedida em 14 de junho de 2023, online.

³¹ Sequenciador é um equipamento que reproduz linhas rítmicas ou melódicas em sequência, facilitando a combinação de camadas de instrumentos pré-gravados em uma produção.

No começo a gente usava apenas dois toca CDs e um *mixer* para discotecagem. Quando começou a 'parada' mais autoral, eu usava um computador e uma controladora para disparar os *samples*. Com o tempo foi aumentando, entrando sintetizadores pequenos, sequenciadores, e o set dentro do computador também foi se ampliando e usando mais recursos. [Havia também] Um sequenciador que consegue lançar linhas de baixo, bateria, mudar os timbres ao vivo... Toca-discos, para fazer *scratches*. [...] Um controlador mexe nos parâmetros. [...] Sintetizadores, para tocar melodias durante as músicas. [...] Mesa de som que a gente podia controlar os efeitos nas vozes.³²

É certo que a montagem dos equipamentos no palco (seja ela econômica ou não) influencia na performance, uma vez que incide na quantidade de recursos disponíveis para os músicos manipularem ao vivo. Todavia, a maior parte das misturas realizadas pela Radiola Serra Alta - tanto nos lançamentos quanto nos shows - vem de laboratórios de produção musical realizados em casa, tendo os dois produtores (Cristiano Montalvão e PH Moraes), além de Jéssica Caitano, como criadores. E, mesmo que as composições possam surgir individualmente de qualquer um dos três (que são compositores e produtores musicais), em geral o trabalho é dividido de forma que Caitano escreva a letra e cante³³, Moraes grave percussões e Montalvão monte a estrutura e comande o processo de pós-produção da faixa.

Ainda que dividam as tarefas na produção musical e tenham enveredado na música em funções relativamente distintas, os integrantes do Radiola Serra Alta tiveram nas brincadeiras e manifestações da cultura popular pernambucana - mais especificamente, do Sertão do Pajeú - parte significativa da sua vivência cultural na infância. No caso de Moraes e Caitano, foi aí também o início na música, uma vez que desde a juventude ambos participaram de grupos de coco, dança, entre outros - Montalvão, embora também tenha tido experiências lúdicas em grupos de cultura popular, entrou na música já como DJ e produtor musical, manipulando instrumentos eletrônicos de forma autodidata e buscando conhecimento com outras pessoas que já trabalhavam na área.

Tanto PH Moraes quanto Cristiano Montalvão (que eram a formação inicial do grupo, uma dupla) citam um fato específico como principal inspiração para desenvolver o trabalho de mescla de sonoridades: a escuta de artistas do movimento Manguebeat, em especial Chico Science & Nação Zumbi. Depois disso, Moraes fundou o Ambrosino Martins (inicialmente um grupo de dança e música, mas hoje apenas uma banda, que, após a criação da Fundação Cultural Ambrosino Martins, passou a se chamar apenas Ambrosino), grupo do qual Cristiano

³² Entrevista de pesquisa, concedida em 18 de maio de 2023, online.

³³ Embora não seja intenção deste tópico adentrar em questões de gênero, é interessante notar que a divisão do trabalho relatada acima é próxima do que é comum em diversos gêneros da música, em que as mulheres assumem exclusivamente o papel de cantora.

Montalvão também participa como *beatmaker*. Além disso, ele integrou o grupo de hip hop Visão do Caos, durante o curto tempo em que, saído de Triunfo, residiu na cidade de Paulista (na Região Metropolitana do Recife).

O mangubeat nos deu um sentido de pertencimento, porque aqui no interior a gente, com a parabólica, escutava rock: Titãs, as bandas daquele eixo Rio-São Paulo, mas sempre nos faltou senso de pertencimento. Aqui era pobre, uma área em que muito do que eles falam não reverbera na gente. Então muitas vezes o rock de classe média e classe média alta fala de coisas que são universais, o sentimento, mas nada que bata no laço da nossa vivência, da nossa existência enquanto nordestinos. [...] Testemunhei Chico [Science] tocando, o Mundo Livre [S/A], e bateu o desejo [de ser músico]. Pô, se esses caras fazem aqui, falando sobre as coisas daqui, sobre os estuários, o mangue... Poxa, a gente podia falar sobre o sertão do Pajeú.³⁴

Mas uma coisa mudou a minha vida na primeira vez que eu escutei: foi o disco *Da Lama Ao Caos*. Escutar aquele disco foi um marco pra mim. Foi ‘antes’ e ‘depois’ de *Da Lama Ao Caos*. Porque aí eu passei a me interessar e ver: ‘pô, é uma coisa que tá saindo daqui, de perto da minha casa’. Eu fiquei maravilhado com aquilo e fui fazer umas pesquisas, fui saber como era, escutando nas rádios, e depois bombou. E isso foi um marco pra eu começar. Quando eu vim morar em Triunfo, em 1997, Chico já tinha morrido. A gente formou o grupo Ambrosino Martins, que era um grupo de dança, e nos intervalos das músicas, a gente fazia uns covers, umas músicas percussivas e tal, e as meninas dançavam ao som da música. Aí com o tempo, se tornou cada vez mais uma banda e a dança foi se afastando. Em 2000, a gente começou como banda de palco mesmo. Eu comecei na Ambrosino, foram meus primeiros passos como músico e até hoje a gente segue, como um trio.³⁵

Um dos exemplos de como se fundem as musicalidades nos laboratórios de produção destes três artistas vem da música “Corisco”, do primeiro álbum do grupo, *Computador de Cifão*. O nome da canção - embora faça lembrar o cangaceiro Cristino Gomes da Silva Cleto, componente do famoso bando de Lampião - é em referência ao primeiro computador construído no Nordeste, nos anos 1980, em um projeto da Universidade Federal de Pernambuco com o engenheiro Rildo Pragana e o empresário José Belarmino Alcoforado (Porto Digital, 2022). A letra consta dos seguintes versos em repetição: “Corisco, Corisco, guerreiro de fogo / Corisco, Corisco, com a permissão de todos / Legendário romeiro das tropas eletrônicas / Lutando contra a tela azul da morte”.

A sonoridade da música remete ao *drum n’ bass*, com batidas aceleradas de baixo e bateria, às quais são incorporados sintetizadores e outras ambiências sonoras. PH Moraes conta que criou uma linha de bateria próxima a este gênero musical na bateria, enquanto ensaiava com Cristiano. O produtor memorizou a célula rítmica básica e a recriou posteriormente com instrumentos digitais, devolvendo para que Moraes cantasse a letra por

³⁴ Entrevista de pesquisa, concedida em 17 de maio de 2023, online.

³⁵ Entrevista de pesquisa, concedida em 17 de maio de 2023, online.

cima. O músico ainda gravou percussões (*jam block*³⁶, congas, pandeiro e ganzá) em células rítmicas próximas do coco: “Na parte do *dubstep* não se usa muito elementos percussivos. Mas ela é uma mistura de coco com *dubstep*, então eu coloquei pandeiro, ganzá e umas congas também”.³⁷

Em outro relato de Morais, sobre a faixa “Forró do Munguzá”, também do primeiro álbum do grupo, o tema da ética do *sampleamento* é tangenciado, já que o artista revela um juízo de valor acerca de uma atividade de construção de repertório de *samples*.

Cristiano [Montalvão] pensou numa flauta, e disse: “consegui pegar essa flauta de um ‘coroa’ da banda de pífanos de Jericó”, aí mostrou pra mim. Só que estava numa qualidade muito ruim, porque ele gravou de um radinho, nem pra *sample* ficava bom. Porque às vezes um *sample* “sujinho” é legal também, mas nesse caso não rolou. Não tava muito definido o som. Então a gente chamou um colega nosso que toca flauta, Aslan, e ele fez. E eu já pensei na batida de zabumba, aí eu fiz assim [som de zabumba com a boca] e eu corri atrás de uma zabumba pra fazer a gravação. E a gente fez esse Forró do Munguzá assim, Cristiano mostrando o *sample*, eu já pensei numa batida de galope, chamei o camarada pra gravar flauta, a gente deu umas treinadas e já lançou.³⁸

Aqui, assim como no exemplo dado por Chico Correa, um *sample* específico também foi o som inicial, que guiou a produção da música. Nesse caso, porém, ele precisou ser regravado, pois havia sido extraído de uma gravação tocada no rádio e perdera sua qualidade. O mérito de Montalvão, no entanto, permanece, pois ele teve a capacidade de conseguir uma sonoridade rara de uma banda de pífanos antiga. Durante a entrevista, Morais citou também momentos em que, em feiras ou praças públicas de Triunfo, ele ou Montalvão ouviram alguma pessoa cantando, tocando pífano ou pandeiro e convidaram-no para gravar frases no estúdio, de forma a ampliar o banco de *samples* com sons novos e vindos de fontes desconhecidas de outros produtores.

Tanto os produtores entrevistados acima quanto Luana Flores citaram a importância de ter um banco de *samples* grande e com facilidade de acesso para fazer fluir o processo de produção de uma música. As maneiras pelas quais tais bancos são construídos, porém, podem variar e fazer ver as características individuais de cada produtor - desde seu gosto musical até as maneiras criativas que encontra de captar novos sons para utilização em músicas.

Se os processos de hibridação entre o local e global parecem menos visíveis em produtores musicais cuja criação musical é praticamente inseparável de outras atividades com a cultura popular nordestina tradicional, como são Chico Correa, Luana Flores, PH Morais e

³⁶ Instrumento percussivo monofônico tocado com baqueta. Originalmente produzido em madeira, hoje possui versões de plástico, usadas em diversos gêneros musicais latinos.

³⁷ Entrevista de pesquisa, concedida em 17 de maio de 2023, online.

³⁸ Entrevista de pesquisa, concedida em 17 de maio de 2023, online.

Cristiano Montalvão, o caso é diferente quando o produtor tem uma vivência mais conectada com a produção musical do rap. Este é o caso de Guirraiz (alcunha do produtor Guilherme Alves). Apesar de ter conhecido artistas da MPB (como Belchior e os sambistas cariocas) e da música nordestina (como as emboladoras Terezinha e Lindalva) ainda na infância, por influência dos pais e outros familiares, Guirraiz passou a se envolver na música enquanto realizador apenas na juventude, momento em que estava mais ligado à cultura do skate e, por consequência, do rap. Uma de suas experiências mais relevantes foi como DJ do grupo de rap Sinta a Liga Crew, formado por três vocalistas mulheres e cuja musicalidade traz vertentes estabilizadas do gênero - principalmente o *boom bap*.

Em 2019, Guirraiz foi um dos participantes do RedBull Music Pulso, dentro do grupo de mentorados que contou com Luana Flores e teve Jéssica Caitano como líder. Naquele momento, o produtor, que já realizava produções de música eletrônica com *samples* de música regional (como no coletivo musical Ferve, que também tem influência de gêneros latinos), teve uma imersão de quase um mês nessa prática, que resultou, dentre outras coisas, nas quatro faixas do EP *Reboco*.

Dentro do seu expediente de trabalho, Guirraiz destaca o desejo de misturar as referências musicais nordestinas com o que chama de cultura *underground* urbana (dentro da qual gêneros como rap e *trap* são contemplados). Um dos procedimentos que contribuem neste sentido é a mescla entre o que ele chamou de *estéticas* e *técnicas*. Utilizar unidades sonoras relativas ao universo musical do Nordeste (uma frase melódica tocada no pífano, um padrão rítmico de zabumba ou alfaia, um *sample* de triângulo, por exemplo) seguindo métodos de sampleamento, gravação e edição musical típicos de produtores do rap foi a maneira encontrada para promover essa mescla sem que ela parecesse, nas suas palavras, caricata ou forçada. Sobre o processo de gravação e produção de *Reboco*, algumas colocações durante a entrevista ajudam a compreender os procedimentos descritos, como a seguinte:

Quando tivesse um pífano, [eu queria] que ele não aparecesse como uma frase de pífano comum. Então a galera gravou o pífano durante uns quatro minutos, um monte de frases, e eu sampleei isso fazendo recortes que são tradicionais do *boom bap* no rap. Quando a gente fatia vários trechos diferentes de uma música pra ‘retocar’, toca novamente eles reordenando a melodia e criando uma estética nova a partir daquela sonoridade que existia³⁹. Então eu pensava: se é pra ter pífano no rap, se eu só botar um *beat* e pedir pro cara fazer um *loop* de pífano mesmo, várias vezes, ia soar mais nordestino, porque a gente tá acostumado com essa sonoridade. Só que ia dialogar menos tecnicamente com a maneira que a gente produz rap. E a ideia era

³⁹ Técnica conhecida no universo do rap como *chopping* (Schloss, 2004).

que a gente alinhasse tanto as questões estéticas quanto as questões técnicas que são utilizadas pra construir uma música de rap.⁴⁰

Esse tipo de discussão, que incorpora aspectos não formais (como timbragens, sampleamento, efeitos eletrônicos de processamento sonoro, etc) à análise musical, tem uma contribuição acadêmica dada por Tagg (2011). O professor e musicólogo britânico, que tem experiência ministrando aulas para “não-musos” (pessoas sem educação musical formal), criou os conceitos *pöiético* (ligado a técnicas e formas estruturais) e *estésico* (qualificando elementos que acionam percepções mais conotativas) para avaliar estruturas musicais, contribuindo para o debate entre aqueles que não possuem educação tradicional na área e, conseqüentemente, jogando luz sobre a importância de entender a influência de características não formais da música para suas variedades de produção e circulação.

Ao longo da entrevista com Guirraiz, outras misturas entre procedimentos (técnicas) e caminhos estéticos foram revelados. Uma delas dizia respeito a uma música ainda não lançada, que constará em um álbum produzido junto a Jéssica Caitano: ao trabalhar um timbre de bateria tradicional do rap (o já citado 808) em uma canção, Guirraiz substituiu a frequência grave do bumbo por um grave extraído de uma gravação de zabumba, correspondente ao mesmo espectro frequencial. Dessa maneira, criou uma hibridação que possivelmente sequer será percebida pelos ouvintes. No entanto, o fato de tê-la realizado (e de fazer outras colagens sonoras semelhantes em suas músicas) chama a atenção para o fato de que sua ética de sampleamento é voltada não apenas para o público que escutará a música, mas para sua própria orientação de trabalho e por seus valores e atributos como produtor musical - e, talvez, até mesmo para o reconhecimento interno junto à comunidade de produtores e estudiosos do tema.

Por fim, na música “Aboio”, que também consta em *Reboco*, outro tipo de influência do rap contribui para as hibridações de Guirraiz, ainda que de maneira um pouco diferente. No rap contemporâneo, cantores e produtores como Kanye West, Chance The Rapper e Frank Ocean lançaram, na década passada, canções com referências à música gospel norte-americana, em que não apenas utilizam elementos musicais e sonoros deste gênero - como coros, estilos vocais típicos, uso de pianos e órgãos -, como também emulam uma experiência espiritual nas letras⁴¹. Inspirado neste expediente, Guirraiz passou a procurar experiências que pudessem ter algum tipo de apelo espiritual dentro do recorte da tradição cultural nordestina.

⁴⁰ Entrevista de pesquisa, concedida em 10 de dezembro de 2021, online.

⁴¹ Para citar dois exemplos, a letra de “Ultralight Beam” (2016), de Kanye West, mistura reflexões sobre religião a uma espécie de oração para Deus, em que pede por paz em tempos de tribulação. Já “Bad Religion” (2012), de

Os aboios de vaqueiro, tipos de canto praticados por vaqueiros ao conduzir o gado por zonas rurais, foram a manifestação escolhida pelo produtor para emular, através da música, esta experiência espiritual. Esses cantos são comuns nas regiões do semiárido nordestino e ganharam projeção através de artistas que os incorporaram a canções - entre eles Luiz Gonzaga e Elomar, que atribui ao aboio, inclusive, um caráter de chamado espiritual semelhante àquele a que Guirraiz se refere (Aboio [...], 2015). O resultado da mistura realizada pelo produtor é uma canção que une um recorte de aboios de vaqueiro em sua introdução, seguida por uma batida eletrônica com sons de sino de vaca (*cowbell*) e uma instrumentação percussiva que remete ao trap, além de uma letra que versa sobre atividades de um pastor de gado - como tanger os bois, capinar mato e alimentar animais -, exalta o ofício do boiadeiro e a relação entre a cantoria e o sertão.

Embora bastante distintos, a música gospel norte-americana e o aboio de vaqueiros nordestino encontraram, através da produção musical de Guirraiz e Jéssica Caitano, um ponto de encontro. Pontuo aqui, portanto (tanto através desse exemplo quanto dos anteriores) que a hibridação ganha sentido não apenas no produto final, isto é, a canção que se escuta nas plataformas de música; as regras de produção dos artistas, os preceitos que seguem e as decisões que comunicam - seja em postagens de redes sociais, entrevistas ou conversas informais -, tudo isso participa do processo de produção das músicas e contribui para conformar a hibridez de seus trabalhos. A ética e a estética do sampleamento, em outras palavras, aparece nas músicas, mas também em outros discursos.

A hibridez das músicas produzidas por Guirraiz, Chico Correa, Cristiano Montalvão e PH Moraes, produtores que trabalharam com Jéssica Caitano ou Luana Flores, se traduz no campo sonoro, ético e estético. Em comum nas palavras de quase todos os entrevistados está a valorização de discursos sobre a região Nordeste que desafiem de alguma maneira os símbolos estabelecidos sobre a região, sem que para isso seja necessário rejeitar a maioria destes símbolos. O resultado é um relativo sucesso de crítica dessas músicas, que chegam a outros locais de escuta (como eventos de médio porte do resto do país e até fora dele). Uma das falas de Correa, sobre os motivos para esse sucesso, ajuda a resumir as percepções dos diferentes produtores entrevistados e também ressoa nas opiniões trazidas nos outros capítulos, por parte de agentes do mercado musical: na opinião do produtor, o Nordeste que emana das músicas de Jéssica Caitano é múltiplo e traduz as diferentes experiências potencialmente vividas por uma mesma pessoa na região.

Frank Ocean, compara um amor não correspondido a um “culto de um homem só”, em canção de tom melancólico.

[Vai] desde o Nordeste urbano, da festa, mas pela poesia, pelo que Jéssica fala, remete a muita coisa ancestral. O legal é essa mistura, que é o diferencial da poesia dela. Ela tá falando coisas que ela vivenciou em relação à ancestralidade dela e àquilo que ela acredita. [...] Ao mesmo tempo em que ela é de Triunfo, tem esse pé no terreiro, nas tradições, ela é também super urbana. No estilo, no visual... É moderna, conectada com várias cenas do país... Ela fala que é moderna, e eu acho que é o meu caminho. E comunica bem por isso, porque um show da Jéssica vai funcionar tanto numa festa de música popular quanto num festival de rap em São Paulo, ou num festival de música alternativa. Porque tem tudo isso aí. E cada pessoa vai conectar de uma forma, né? Acho que tem pessoas que nem entendem o que ela canta, às vezes. Se for para São Paulo, o pessoal não entende muito as gírias do Nordeste, e como ela canta tão rápido, aí é que eles não entendem mesmo. Mas, pro lado de cá, faz muito sentido o que ela canta. E eu acho legal essa dualidade, a soma. É um ancestral moderno.⁴²

⁴² Entrevista de pesquisa, concedida em 14 de junho de 2023, online.

5 CONCLUSÃO

Acredito que os resultados alcançados por esta investigação deixam contribuições pontuais para diferentes campos de estudo na música e nas ciências sociais, os quais resumo abaixo. Em primeiro lugar, quando me debrucei sobre a questão da manipulação de signos identitários relativos ao Nordeste na música, foi possível, além de resgatar alguns valores consolidados na história sobre a região, avançar na delimitação e discussão de novas maneiras pelas quais tal identidade é representada nos dias de hoje.

As intensas mudanças nessa região provocadas pela globalização (como a maior integração com o restante do país, o aumento de canais virtuais de criação, reivindicação coletiva e conexão com outros locais) e pelo progresso específico das regiões distantes das capitais nordestinas, em especial o Sertão (com a modernização provocada pelo Estado nos anos 2010, principalmente a partir da descentralização do ensino superior), fizeram crescer modos de afiliação com o Nordeste que, ainda que carreguem dados paradigmáticos sobre este local - como a vinculação com o clima quente e seco e símbolos como o cangaço e a saudade, entre outros -, os incorporam à modernidade digital, a teorias e movimentos feministas, antirracistas e envolvidos com a temática da ampliação de direitos de minorias sociais.

Assim, entender o “eletrococo moderno” de Jéssica Caitano ou o Nordeste Futurista de Luana Flores é entrar em contato com diferentes formas de “visibilidade e dizibilidade” (Albuquerque Jr., 2011, p. 32) do Nordeste e dialogar com figuras como as benzedeadas tradicionais dos interiores da região, as figuras femininas que carregam a ancestralidade de locais como o Quilombo do Ipiranga, na Paraíba, e os lavradores da zona rural de Triunfo, retratados em letras e considerados potenciais ouvintes dessas músicas. É, também, dialogar com as mensagens e valores das culturas urbanas da contemporaneidade (como o discurso de reivindicação política de gêneros como o rap), com a profusão de cenas da cidade grande - tal qual Canclini (1997) descreveu - e com analogias como aquela entre o bando de Lampião e um grupo de mulheres que se recusa a cumprir os padrões impostos pela normatividade de gênero.

Todos esses valores se encontram enquanto possíveis significantes de Nordeste, uma vez que os discursos musicais de Caitano e Flores têm ressonância tanto nas suas trajetórias individuais enquanto artistas múltiplas (cantoras, percussionistas, coquistas, etc) quanto nas suas ancoragens em regiões específicas do Nordeste, nas mensagens da modernidade a que tiveram acesso e nas atividades culturais e sociais que são desenvolvidas em regiões como as

idades pernambucanas do Sertão do Pajeú - terra de Jéssica Caitano, onde um rico movimento cultural de artistas e eventos acontece - e as capitais litorâneas da região, como João Pessoa, em que vive a paraibana Luana Flores.

A compreensão desses novos modos de afiliação à região informa não apenas análises sobre música, mas sobre como discursos, sejam eles de ordem pessoal ou midiáticos, utilizam e reprocessam o senso de pertencimento a essa região em seus projetos afetivos e políticos. De maneira mais ampla, se caminha na direção de uma percepção sobre a identidade nordestina que fuja da essencialização e dos estereótipos e, em via oposta, considere sua multiplicidade e as maneiras como contempla uma “permanente negociação com vários e distintos modos de presença no mundo” (Anjos Jr., 2011, p. 11).

Se a maneira como esses novos discursos sobre Nordeste são construídos tem bastante relevância no trabalho - utilizando as músicas de Jéssica Caitano e Luana Flores como estudo de caso -, nele também foi dedicada uma seção à investigação sobre as repercussões desses discursos em um nicho de mercado no qual as artistas se insere, o da música alternativa brasileira, o qual foi descrito no capítulo 3. Embora não tenha pretensões de caráter generalista, tal análise fez enxergar que há, em setores da mídia e do mercado musical brasileiro, uma valorização de artistas que utilizam símbolos tradicionalmente relacionados à região em seus trabalhos. Esse enaltecimento é aferida algumas vezes por meio de premiações e contratação de artistas para festivais e, em outras vezes, apenas através de falas e opiniões de agentes desses setores.

Além do trato com o elemento regional tradicional, observou-se que maneiras novas e originais de recombinação desses símbolos da música nordestina (desde instrumentos e timbres a mensagens políticas) em meio à estética da música pop contemporânea também têm sido levados em conta pelo mercado para formular suas programações, premiações e críticas - hipótese que a breve análise da programação do festival Se Rasgum, no Pará, e os relatos de produtores e outros agentes do mercado, situados principalmente nas regiões Nordeste e Sudeste do Brasil, ajudaram a aprofundar.

Se, por vezes, a descrição da riqueza musical do Nordeste por trabalhadores da música no Brasil tangenciou uma essencialização das práticas culturais da região, em outras, considerou a diversidade da produção deste local. Esta apologia à diversidade é verificável pela contemplação, em diversos eventos, de artistas, que embora bastante diferentes, carregam de maneiras distintas marcas que os relacionam à música nordestina. Sem fazer um juízo de valor a respeito das falas destes agentes, creio que jogar luz sobre as opiniões de pessoas envolvidas na tomada de decisão de instâncias relevantes do mercado musical do país é uma

importante ferramenta para compreender mais a fundo este mercado e as maneiras como ele influencia nos trabalhos de artistas e em suas carreiras.

Ainda que trate de música em todos os momentos, essa dissertação se aproximou mais de seu elemento propriamente sonoro no quarto e último capítulo de discussão, em que a vinculação entre as duas artistas e gêneros contemporâneos como o rap foi abordada e os expedientes de produção musical delas e de produtores associados com os seus trabalhos foi mais explorada.

Lançando mão de experiências da vivência pessoal e de pesquisas sobre a cultura nordestina - incluindo não apenas a música, mas também outros elementos da cultura popular tradicional e do cotidiano -, além do contato com a música eletrônica adquirido durante a carreira musical, Luana Flores e Jéssica Caitano entregam uma sonoridade que, ao mesmo tempo em que evoca sentimentos de afiliação e pertencimento ao Nordeste (evidenciado por impressões do público e por avaliações de instâncias do mercado musical), opera a inclusão de suas matrizes musicais em uma rede de sons de alcance global.

Através de técnicas de produção musical alicerçadas em aparatos eletrônicos como computadores, controladoras digitais e samplers, as artistas - com o auxílio de seus colaboradores, produtores e parceiros musicais - criam, dentro do espectro sonoro da música eletrônica, um senso de nordestinidade - intuito para o qual também contribui o apoio audiovisual de seus videoclipes. Em diversas faixas de seus trabalhos, Caitano e Flores conseguem, através da manutenção de motivos musicais de gêneros associados à música nordestina (como baião e coco), manter características paradigmáticas da música regional enquanto, simultaneamente, a hibridizam com gêneros da música eletrônica, provocando simultaneamente sensações de pertencimento à música nordestina e lançando-a em outras searas de escuta e interpretação.

As hibridações realizadas em suas músicas têm consequências para a cultura regional, cuja caracterização tradicional sofre abalos e reformulações a partir de Flores e Caitano, bem como de outros artistas que realizam trabalhos semelhantes. Ao mesmo tempo em que exaltam as tradições regionais, as artistas propõem, na construção do suas musicalidades, rupturas em pontos como a centralidade da figura masculina no cotidiano e o vínculo da região ao atraso tecnológico e social, por exemplo. Essa mescla também abala o outro lado da fusão, ou seja, a cultura do rap e da música eletrônica, cujas diferentes apropriações ao redor do mundo a fragmentam e diversificam, de formas imprevisíveis e potencialmente transformadoras em níveis maiores de alcance (para refletir sobre este ponto, basta imaginar

outras vertentes do rap que surgiram como uma apropriação específica de uma localidade para depois tomar proporções mundiais, como o *reggaeton*, mencionado no capítulo 4).

A análise de formações musicais contemporâneas como as que Jéssica Caitano e Luana Flores realizam convoca atenção aos processos de apropriação de mensagens de diferentes fontes que resultam em uma musicalidade híbrida e fronteiriça. Para chegar à maior compreensão desses processos, foi importante desvendar as palavras e percepções das artistas, além das maneiras como funcionam seus trabalhos, as motivações envolvidas em suas decisões estéticas e, por fim, o aparato tecnológico ao qual têm acesso e as formas como o utilizam.

Compreender gêneros musicais híbridos, que são formados pela mistura de técnicas e elementos de dois ou mais gêneros e dialogam com muitos outros, demanda um conhecimento dos expedientes que cercam sua produção, como os descritos acima. Entender como esses gêneros se formam, por sua vez, ajuda a elucidar como a complexa rede de manifestações musicais da contemporaneidade - uma aldeia global de sons e imagens - se constrói e se mantém, mesmo que instavelmente, equilibrada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABOIO, o canto para encantar – Ocupação Elomar (2015). [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (2min). Publicado pelo canal Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pjwIzrowdmQ&t=2s>. Acesso em: 10 jul 2023.
- ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Vianna. Música popular, identidade nacional e escrita da história. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.13, n.1, p. 7-25, mai. 2016.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto: Música sertaneja e modernização brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- ALONSO, Gustavo; VISCONTI, Eduardo. Dominguinhos e a “invenção” do Nordeste cosmopolita. **Teoria e Cultura**. Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 197-209.
- ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- ANDERSON, Chris. **A cauda longa**. Rio de Janeiro: Campus, 2006
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio Sobre Música Brasileira**. São Paulo: Chiarato & Cia, 1928.
- ANJOS JR., Moacir dos. Quinze notas sobre a identidade cultural no Nordeste do Brasil globalizado. **Cadernos de Estudos Sociais**, [S. l.], v. 14, n. 1, 2011. Disponível em: <https://periodicos.fundaj.gov.br/CAD/article/view/1213>. Acesso em: 1 fev. 2022.
- APPADURAI, Arjun. **Dimensões Culturais da Globalização**. Lisboa: Teorema, 1996.
- ARAÚJO, Peu. Um, dois. Um dois. O exercício do rap nordestino. **Revista Trip**, 28 mar 2018. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/don-l-baco-exu-do-blues-e-o-que-esta-por-tras-da-cena-de-rap-nordestina>>. Acesso em: 11 maio 2023.
- BONFIM, Carlos. Eu não sou cachorro, mesmo: música popular urbana, culturas juvenis e identidade cultural. In: V ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2009, Salvador. **Anais [...]** Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19455.pdf>>. Acesso em: 18 mar. 2023.
- BORN, Georgina. Music and Materialization of Identities. **Journal of Material Culture**, v. 16, n. 4, p. 376-388, 2011.
- BORN, Georgina. Music and the representation/articulation of sociocultural identities. In: BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David (Orgs). **Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music**. Berkeley: University of California Press, 2000, p. 31-37.
- BOTELHO, André; HOELZ, Maurício. Macunaíma contra o Estado Novo: Mário de Andrade e a democracia. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 37, n. 2, p. 335-357, maio/ago 2018.

Disponível em: <scielo.br/j/nec/a/YKgbQgtRPspS3jDNhk6nprp/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 02 fev. 2023.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CABRON Studios. 2022. 1 fotografia. 4ª imagem do carrossel. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Ckz4gaBOvNw/?igshid=MzRIODBiNWFIZA==>. Acesso em: 10 jul 2023.

CAITANO, Jéssica. Entrevista concedida a Katia Abreu. SIM, São Paulo, 2019a. disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UxZzwf62FUQ>. Acesso em: 10 jul 2023.

CAITANO, Jéssica. O Rap Repente de Jéssica Caitano. Entrevista cedida a Brenda Vidal. **NOIZE**, [s. l.], 2019b. Disponível em: <<https://noize.com.br/entrevista-o-rap-repente-de-jessica-caitano/#1>>. Acesso em: 30 jan. 2022.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2008.

CARVALHO, Hannah. **Jéssica Caetano + Radiola Serra Alta**. 2021. 1 fotografia. Disponível em: <http://agendaculturaldorecife.blogspot.com/2021/04/guaiamum-treloso-rural-anuncia-line-up.html>. Acesso em: 10 jul 2023.

CARVALHO, José Jorge de. 'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina. **Revista Antropológicas**, Recife, ano 14, v.21, n. 1, p. 39-76, 2010.

CARVALHO, Nilton Faria de. **DJs, Remixes e Samples: Inovação, memória e identidades na linguagem híbrida da música nas mídias**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul, 2022.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. As grandes festas. In: SOUZA, Márcio de; WEFFORT, Francisco (org.). **Um Olhar sobre a cultura brasileira**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Ministério da Cultura, 1998. p. 293-311.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e Sociedade no Brasil: Ensaio sobre Ideias e Formas**. 4ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

DAMASCENO, Monyse. "Eu sou mulher paraibana sapatão": o Nordeste Futurista de Luana Flores. **Revista Acrobata**. 01 jun 2021. Disponível em: <<https://revistaacrobata.com.br/monyse-damasceno/entrevista/eu-sou-mulher-paraibana-sapatao-o-nordeste-futurista-de-luana-flores/>>. Acesso em: 20 jan. 2023.

DIAS, Tiago; ARAÚJO, Peu. Entre beats e bolhas: Como rappers e beatmakers nordestinos se organizam para mudar o jogo da cena musical. **UOL**, [s. l.], 27 jan. 2020. Disponível em: <<https://tab.uol.com.br/edicao/rap-nordestino/>>. Acesso em: 06 jan. 2023.

DUARTE, Pedro. O Brasil e os brasis de Mário de Andrade: o fim do turista aprendiz? **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 36, n. 104, p. 35-52, 2022. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/194924/180039>>. Acesso em: 01 fev. 2023.

ELEVEN Culture. 2021. 1 fotografia. Disponível em: <https://elevenculture.com/nordeste-futurista-luana-flores-pb-vence-premio-sim-sp-2020-conheca/>. Acesso em: 10 jul 2023.

FEATHERSTONE, Mike. **Undoing Culture: Globalization, Postmodernism and Identity**. London: Sage, 1995.

FORRÓ em Vinil. **Capa do compacto duplo de 1977 de Luiz Gonzaga**. 2016. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.forroemvinil.com/compactos/luiz-gonzaga-1977-compacto-duplo/>. Acesso em: 10 jul 2023.

FORRÓ EM VINIL. **Capa do Compacto duplo Luiz Gonzaga – 1977**. [2016]. 1 foto, color. Disponível em: <<http://www.forroemvinil.com/tag/luiz-gonzaga/page/2/>>. Acesso em: 20 jul. 2023.

FREYRE, Fernando de Mello. O Movimento Regionalista e tradicionalista e, a seu modo, também modernista: algumas considerações. **Ciência & Trópico**, [S. l.], v. 5, n. 2, 2011. Disponível em: <https://periodicos.fundaj.gov.br/CIC/article/view/184>. Acesso em: 13 fev. 2023.

FREYRE, Gilberto. **Nordeste**. São Paulo: Edição digital, 2013. Disponível em: <https://elivros.love/livro/baixar-nordeste-gilberto-freyre-epub-pdf-mobi-ou-ler-online>. Acesso em: 10 jul 2023.

FRITH, Simon. Music & Identity. In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul. **Questions of Cultural Identity**. SAGE: Londres, 1996.

GOMES, Caio Wallerstein Ferreira. “O QUE VEM VER”: Luana Flores e a construção de um Nordeste na música eletrônica. In: SIMPÓSIO POPFILIA, 2., 2023, Recife. **Anais eletrônicos [...]**. Campinas: Galoá, 2023. Disponível em: <<https://proceedings.science/popfilia/popfilia-2023/trabalhos/o-que-vem-ver-luana-flores-e-a-construcao-de-um-nordeste-na-musica-eletronica?lang=pt-br>> Acesso em: 10 jul. 2023.

GOMES, Caio Wallerstein Ferreira; MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. Nordeste Futurista: Interfaces musicais da identidade nordestina no século XXI. In: [Nas Nuvens... Congresso de Música], 8., 2022, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: Editora, 2022.

GOMES, Rita de Cássia da Conceição. Expansão do ensino técnico e universitário no Rio Grande do Norte: entre a utopia e a realidade. In: Colóquio Internacional de Geocrítica Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro, 14., 2016, Barcelona. **Anais [...]**. Barcelona: Editora, 2016.

GREGÓRIO, Rafael. Rappers mulheres transformam preconceito em rimas no Red Bull Music Festival. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 23 nov 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/11/destaques-do-novo-rap-mulheres-abrem-red-bull-music-festival.shtml>>. Acesso em: 11 jan. 2023.

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

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOLT, Fabian. **Genre in Popular Music**. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

JORDÃO, Fred. **Chico Science & Nação Zumbi**. [1993]. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.fredjordao.com.br/content/chico-science-nacao-zumbi/>. Acesso em: 10 jul 2023.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: Ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MARQUES, Roberto. Nordeste, contracultura e Cultura Popular: lugares cognitivos e ficções persistentes na poética de João do Crato. **Revista de antropologia**, São Paulo. v. 65, n. 2. 2022. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/198022/188037>>. Acesso em: 13 maio 2023.

MARTEL, Frédéric. **Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MASCARENHAS, Alan; SOARES, Thiago. Estética do Fandom: Experiência e performance na música pop. **Esferas**, [s. l.], n. 6, ago. 2015.

MCCANN, Bryan. **Hello, Hello Brazil: popular music in the making of modern Brazil**. Durham: Duke University Press, 2004.

MENDONÇA, Luciana F. M. **Manguebeat: a cena, o Recife e o Mundo**. Curitiba: Appris, 2020.

MONIZ, Renata. TMDQA! Entrevista: Luana Flores celebra ancestralidade e se prepara para lançar seu primeiro EP. **Tenho Mais Discos que Amigos**, [s. l.], 3 jul. 2021. Disponível em: <<https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2021/07/03/tmdqa-entrevista-luana-flores/>>. Acesso em: 15 jul. 2021.

MORAES, Ana. **Dançarinas e convidadas especiais do clipe de 'Guerreira de Lança', da cantora Luana Flores**. 2019. 1 fotografia. Disponível em: <https://g1.globo.com/pb/paraiba/musica/noticia/2019/11/26/cantora-e-dj-paraibana-luana-flores-divulga-single-e-clipe-guerreira-de-lanca.ghtml>. Acesso em: 10 jul 2023.

NEGUS, Keith; ROMÁN-VELÁZQUEZ, Patria. Belonging and detachment: musical experience and the limits of identity. **Poetics** 30, [s. l.], 2002. p. 133-145.

NETO, Manuel S. C.; PASSOS, Marcelo M. “Pelas bandas” do Pajeú: artes integradas, processos de identificação e ações coletivas nos sertões de Pernambuco. *In*: SANDRONI, Carlos; MORAIS, Jorge Ventura de. (org.). **Música e sociedade: Trânsitos, Patrimônios e Inovações**. Maceió: EDUFAL, 2020.

OLIVEIRA, José Carlos. Especial Sudam/Sudeco/Sudene - Conheça a história das três Superintendências. **Portal Câmara dos Deputados**, 2016. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/radio/programas/276308-especial-sudam-sudeco-sudene-conheca-a-historia-das-tres-superintendencias-6-19/>. Acesso em: 15 fev. 2023.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PARANHOS, Adalberto. O Brasil nasceu cansado? Entre o louvor e o horror ao trabalho na música popular (1930/1940). **OP SIS**, Revista do Departamento de História e Ciências Sociais UFG, Goiás, v. 8, n. 11, 2008.

PENNA, Maura. **O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o "escândalo" Erundina**. São Paulo: Cortez, 1992.

PIEIDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 23, 2011, p. 103-112.

PORTO DIGITAL. O primeiro computador do Nordeste nasceu no Recife. Conheça a história do Corisco!. **Porto Digital**. 21 jul. 2022. Disponível em: <https://portodigital.org/noticias/o-primeiro-computador-do-nordeste-nasceu-no-recife-conheca-a-historia-do-corisco>>. Acesso em: 04 jul. 2023.

PRICE-STYLES, Alice. MC origins: rap and spoken word poetry. *In*: WILLIAMS, Justin A. (ed.). **The Cambridge Companion to Hip-Hop**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

REDBULL. **Fotografia Jéssica Caitano**. [2019]. 1 foto, color. Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/artist/curadores-red-bull-music-pulso-2019-jessica-caitano>. Acesso em 19 jul. 2023.

REDBULL. 2019. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/artist/curadores-red-bull-music-pulso-2019-jessica-caitano>. Acesso em: 10 jul 2023.

REILY, Suzel A. O musicar local e a produção musical da localidade. **GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia**, São Paulo, Brasil, v. 6, n. 1, p. e-185341, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/185341>. Acesso em: 06 jan. 2023.

ROCHA, Gilmar. Cultura popular: do folclore ao patrimônio. **Mediações**, [s. l.], v. 14, n. 1, p. 218-236, 2009.

SANDRONI, Carlos. Notas sobre etnografia em Mário de Andrade. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 36, n. 104, p. 205-223, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/N38rJN9KVzFmgzbHrpR7JJq/?lang=pt&format=pdf>>. Acesso em: 01 fev. 2023.

SANDRONI, Carlos. Os cocos no Nordeste. *In*: SANT'ANNA, Márcia (org.). **Os sambas brasileiros: diversidade, apropriação e salvaguarda**. Brasília: Iphan, 2011.

SCHLOSS, Joseph Glenn. **Making Beats: The Art of Sample-Based Hip-Hop**. Middletown: Wesleyan University Press, 2004.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. **O Regionalismo Nordestino: Existência e Consciência da Desigualdade Regional (Fac-Similar)**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Caixa preta: samba e identidade nacional na era Vargas - impacto do samba na formação da identidade na sociedade industrial 1916-1945**. 2004. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

SOARES, Thiago. Não sou autêntico mas você também não é: Britney Spears, Justin Bieber, Lana Del Rey e os valores na música pop. *In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom)*, 2012. Fortaleza. **Anais Eletrônicos [...]**, 2012. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-0223-1.pdf>>. Acesso em: 09 jul. 2022.

TAGG, Phillip. Análise musical para “não-musos”: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.7-18.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TONI, Flávia Camargo; FRESCA, Camila. Natureza e modernismo: Mário de Andrade e Villa-Lobos antes da Semana. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 36, n. 104, p. 143-183, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/XsQ6dfBhJJvWksDfbmTQr8d/?lang=pt&format=pdf>>. Acesso em: 01 fev. 2023.

TROTTA, Felipe. **No Ceará não tem disso não: nordestinidade e macheza no forró contemporâneo**. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2014.

VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

VILA, Pablo. Práticas Musicais e Identificações Sociais. **Significação - Revista de Cultura Audiovisual**, [s. l.], v. 39, n. 38, p. 247-277, 2012.

VINICIUS, Bruno. Nordestina Futurista? Conheça Luana Flores, artista que une tecnologia e raízes da região. **Jornal do Commercio**, Recife, 08 out 2021. Disponível em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/cultura/2021/10/13611496-nordeste-futurista-conheca-luana-flores-artista-que-une-tecnologia-e-raizes-da-regiao.html>>. Acesso em: 17 maio 2022.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 15ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

ZERO QUATRO, Fred. **Caranguejos com cérebro**. *In: Wikisource, a biblioteca livre*. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <http://pt.wikisource.org/wiki/Caranguejos_com_c%C3%A9rebro>. Acesso em 19 jul. 2023.

REFERÊNCIAS MUSICAIS

CHICOCORREA – BerraBoi. [S. l.: s. n]. 9 ago. 2015. 1 vídeo (5:04 min). Publicado no canal Chico Correa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ms54XAT6o54>. Acesso em: 10 jul 2023.

FAZ a linha. Clip de música de Jéssica Caitano. [S. l.: s. n], 2018.1 vídeo (3:03 min). Publicado pelo canal dosolvtv. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3s3xBtH1108>. Acesso em: 29 jan. 2023. 2019c

GUERREIRA de Lança. Clip de Música de Luana Flores. [S. l.: s. n], 2019. 1 vídeo (5:01 mi). Publicado pelo canal dosolvtv. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9cK_e62m4SM. Acesso em: 29 jan. 2023.

LUANA flores – piferada. [S. l.: s. n]. 15 jul. 2019. 1 vídeo (1 min). Publicado no canal Luana Flores. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j-c2nuAgDXI>. Acesso em: 10 jul 2023.

NORDESTE FUTURISTA. Álbum Visual de Luana Flores. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (18:11 min). Publicado pelo canal Luana Flores. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SLLaGcjqK6Q>. Acesso em: 29 jan. 2023 2022 b

REZA. Clipe Oficial. Música de Luana Flores *feat* Jéssica Caitano. [S. l.: s. n], 2020. 1 vídeo (4:37 min). Publicado pelo canal Luana Flores. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cD3IF5zrij4>>. Acesso em: 29 jan. 2023.