

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

Francielle Neves de Souza

ENREDANDO A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA:
torções do tempo nas textualidades do coletivo Rimas&Melodias

Belo Horizonte

2021

Francielle Neves de Souza

ENREDANDO A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA:
torções do tempo nas textualidades do coletivo Rimas&Melodias

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Linha de Pesquisa: Textualidades
Midiáticas

Orientador: Dr. Phellipy Pereira Jácome

Belo Horizonte

2021

301.16 Souza, Francielle Neves de.
S729e Enredando a música popular brasileira [manuscrito] :
2021 torções do tempo nas textualidades do coletivo Rimas &
Melodias / Francielle Neves de Souza. - 2021.
174 f. : il.
Orientador: Phellipy Pereira Jácome.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia.

1.Comunicação - Teses. 2.Música popular - Teses.
3.Negras - Teses. 4. Rimas & Melodias (Conjunto musical)
- Teses I. Jácome, Phellipy. II. Universidade Federal de
Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
III.Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

Ata da Defesa de Dissertação de *FRANCIELLE NEVES DE SOUZA*

Número de Registro na UFMG: 2019661157

Às quatorze horas do dia dez de agosto de 2021, na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais reuniu-se a comissão examinadora, constituída pelos professores doutores Phellipy Pereira Jacome (Orientador - UFMG) e Elton Antunes (UFMG) e pela professora doutora Juliana Freire Gutmann (UFBA). A comissão reuniu-se para julgar o trabalho final da aluna do mestrado Francielle Neves de Souza, intitulado **"ENREDANDO A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: torções do tempo nas textualidades do coletivo Rimas&Melodias"**, requisito final para obtenção do Grau de Mestre em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, área de concentração Comunicação e Sociabilidade Contemporânea, linha de pesquisa Textualidades Midiáticas. Abrindo a sessão, o orientador e presidente da comissão, professor Phellipy Pereira Jacome apresentou a banca, e em seguida passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho final. Após a apresentação, seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa de Francielle Neves de Souza. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. A Comissão Examinadora julgou a candidata **apta a receber o grau de Mestre em Comunicação Social**. O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pelo Presidente da Comissão que encerrou a sessão, lavrando assim, o presente documento, que será assinado por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 10 de agosto de 2021.

Prof. Dr. Phellipy Pereira Jácome (Orientador-UFMG)

Prof. Dr. Elton Antunes (UFMG)

Prof^a. Dr^a. Juliana Freire Gutmann (UFBA)

Belo Horizonte, 10 de agosto de 2021.

Assinatura dos membros da banca examinadora:



Documento assinado eletronicamente por **Phellipy Pereira Jácome, Professor do Magistério Superior**, em 10/08/2021, às 16:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elton Antunes, Professor do Magistério Superior**, em 10/08/2021, às 16:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Juliana Freire Gutmann, Usuário Externo**, em 10/08/2021, às 16:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0856121** e o código CRC **03A23360**.

*Para as minhas tias,
mulheres negras que me antecedem e me impulsionam:
Maria da Paz, Maria Boaventura e Maria das Mercez.*

AGRADECIMENTOS

Quando comecei minha trajetória no mestrado, no primeiro trimestre de 2019, não imaginei ter que escrever uma dissertação inteira ao mesmo tempo em que teria que viver uma pandemia. Logo que passei a me dedicar exclusivamente à escrita, já em 2020, as aulas foram suspensas, os contatos físicos foram interrompidos e precisei ficar em casa, lidando com uma tarefa que é, por si só, muito solitária e que, com o distanciamento social, ficou ainda mais. As conversas de corredor e as partilhas que só acontecem numa sala de aula me fizeram muita falta, é certo. Mas, apesar disso, a dissertação nasceu. E é gostoso notar agora um doce paradoxo: a despeito da solidão forçada, esta investigação só teve condições de existir por causa da robusta rede de apoio que me amparou e se fez presente ao longo do processo.

Aos meus pais, Joana D'arc e Francisco, não tenho palavras para agradecer. Pelo amor. Pela compreensão. Pela confiança. Pelo apoio. Pelo exemplo. Eu só sou o que sou por causa de vocês. Ao meu irmão, Franciwiner, obrigada por repetir incansavelmente que tudo daria certo. Tenho muito orgulho do nosso companheirismo. À Clara, minha cunhada que completa tão bem nossa família, obrigada pela torcida e ajuda de sempre. O trajeto Belo Horizonte - Ouro Preto é leve e tranquilo porque sei que, na verdade, minha morada sempre será com vocês, independente de onde estivermos.

À Áyla, minha afilhada: obrigada por puxar minha orelha e me alertar quando eu estava “trabalhando demais” - prometo recompensar com tardes e mais tardes recheadas de filmes e jogos. Obrigada também por me fazer mais aprender do que ensinar. Tenho muito prazer em te ver crescer e te acompanhar de tão perto. Em algum lugar, sua mãe deve estar muito orgulhosa da nossa cumplicidade.

Ao Phellipy, não há agradecimento capaz de alcançar a generosidade da sua orientação. PH mergulhou fundo comigo nesta pesquisa, sempre muito interessado pelas minhas questões. Foi compreensivo e paciente ao longo de toda a jornada. Esteve sempre a postos para me sacudir e plantar dúvidas quando eu começava a ter certezas demais. A vantagem de ser sua primeira orientanda de mestrado a concluir o percurso, PH, é poder

afirmar, por experiência própria, que qualquer pesquisador que vier a ocupar a mesma posição em que eu estive nestes dois anos estará em boas e seguras mãos.

À Ju e ao Elton, leitores tão dedicados, obrigada pelas contribuições na qualificação e na banca. Vocês não só são exemplos de pesquisadores, mas também de professores, sempre preocupados em proporcionar uma formação humana e sensível.

Aos funcionários e professores do PPGCOM: obrigada pela excelência do ensino e pela pronta agilidade em tudo o que foi preciso. Agradeço especialmente aos professores Bruno Leal e Carlos Alberto, que deram muitos pitacos no começo da pesquisa. À Sônia Pessoa e ao Bruno (novamente), agradeço por me receberem no estágio docente. A Carlos Mendonça, Paulo B., Camila e Nísio, pelo aprendizado nas disciplinas ofertadas.

Aos colegas de turma, especialmente Lettícia e Matheus. A Lê foi minha companheira em muitos almoços, idas até à universidade e rolês por BH. Já o Matheus é, como eu, fruto da Pastoral da Juventude e por isso já partilhava sonhos comigo muito antes de nos conhecermos. Obrigada!

Aos colegas do Tramas, todo o meu agradecimento. Muito do amadurecimento deste trabalho se deve às discussões e trocas que tivemos no grupo. Agradeço especialmente àqueles com quem pude conviver por mais tempo: Felipe, Igor, Lu e Rafa. Ao Rafael, devo agradecer também pela disposição de estar sempre por perto acompanhando o desenvolvimento do trabalho. É ótimo tê-lo como amigo, parceiro de escrita e de viagens sobre música.

Ainda na seara dos grupos de pesquisa, agradeço ao pessoal do Temporona. Embora jovem, o coletivo tem abarcado muitos dos meus interesses e provocado boas reflexões.

Ao Cláudio Coração, por ter colocado tantas pulgas na minha orelha durante as aulas na UFOP. Os passos iniciais deste trabalho começaram na sala dele, durante a orientação do TCC. Tenho muita sorte de tê-lo como amigo e mentor ainda hoje. Também ao Fred Tavares,

por ter me dito lá em 2018 que as portas da UFOP estariam sempre abertas para mim, o que me permitiu tomar uma decisão ainda mais segura quando da matrícula na UFMG.

Ao Thiago e ao Wigde, colegas da graduação que tenho como amigos tão queridos. Vocês foram fundamentais nos momentos de angústia e também nos de alívio. É sempre uma alegria poder trocar figurinhas sobre nossas pesquisas.

Aos meus amigos e amigas, meu muito obrigado. Gostaria de agradecer a todos por meio da figura de dois velhos companheiros: Danilo e Patrick. Com mais de uma década de amizade, eles nunca perderam o entusiasmo de me ver concluindo tudo o que sonhei. É muito bom saber que vocês ficam felizes com as minhas conquistas, mas é melhor ainda ter a certeza de que, para vocês, elas jamais vão me definir. Obrigada por não me deixarem esquecer de onde vim e para onde devo ir.

À Capes, pelo financiamento que me permitiu dedicar todo meu tempo aos estudos.

À UFMG, que me viu chegar tão deslumbrada com a grandeza da universidade. O tamanho dela tornou-se agora pequeno diante do que ela representa na minha trajetória. Em tempos de ataques à ciência, é imprescindível dispensar meu agradecimento a todos que insistem, a duras penas, em fazer das universidades públicas espaços de inclusão e solidariedade. Como bem diz o poeta, amanhã vai ser outro dia!

O tempo é obra de gente sem raça.
O tempo não existe. Essa é que é a graça.

**“Tempo e contratempo”,
de Jards Macalé**

RESUMO

Este trabalho busca investigar políticas do tempo encampadas por mulheres negras, a partir dos fluxos temporais do coletivo Rimas&Melodias. A escolha pelo grupo, formado por rappers e cantoras brasileiras, se dá pelas complexidades temporais que a rede textual do qual ele emerge parece congrega, chocando-se com a tradição oficial da música popular brasileira. Buscando compreender esse movimento tensionador, a pesquisa parte da hipótese de que, ao costurar temporalidades diversas, Rimas&Melodias torce a narrativa mais consolidada sobre o cancionário brasileiro, que é ancorada em uma perspectiva moderna e linear do tempo, e desvela narrativas historicamente apagadas. O trabalho visa compreender, então, que tradições e quais temporalidades são instauradas a partir desse gesto de revisão historiográfica. Para isso, recorre-se à proposição do “tempo do enredamento” (MBEMBE, 2017) como chave teórica e metodológica, de modo que dela emergem três figuras de historicidade proveitosas para analisar as textualidades do grupo, a saber, 1) as corporeidades; 2) o sentido de coletivo e 3) a construção de referências.

Palavras-chave: música popular; mulheres negras; Rimas&Melodias; temporalidade.

ABSTRACT

This work seeks to investigate politics of time adopted by black women, based on the temporal flows of a collective named Rimas&Melodias. The choice for the group, formed by Brazilian rappers and singers, is due to the temporal complexities that the textual network from which it emerges seems to gather, clashing with the official tradition of Brazilian popular music. Seeking to understand this tensioning movement, the research starts from the hypothesis that, by sewing different temporalities, Rimas&Melodias twists the most consolidated narrative about national music, which is anchored in a modern and linear perspective of time, and unveils historically erased narratives. The work aims to understand, then, which traditions and which temporalities are established from this gesture. Therefore, we use the proposition of the “time of entanglement” (MBEMBE, 2017) as a theoretical and methodological key. Three figures of historicity emerge from it to analyze the textualities of the group: 1) the corporeality; 2) the sense of collective and 3) the construction of references.

Keywords: popular music; black women; Rimas&Melodias; temporality.

RESUMEN

Este trabajo busca investigar la política del tiempo abrazada por mujeres negras, a partir de los flujos temporales propuestos por el colectivo Rimas&Melodías. La elección del grupo, formado por raperas y cantantes brasileñas, se debe a las complejidades temporales de la red textual de que surgen, en la medida en que se enfrentan con la tradición oficial de la música popular brasileña. Con el objetivo de comprender este movimiento, la investigación parte de la hipótesis de que, al zurcir diferentes temporalidades, Rimas&Melodías retuerce la narrativa más consolidada sobre el cancionero brasileño, que se ancla en una perspectiva moderna y lineal del tiempo, y desvela narrativas históricamente borradas. El trabajo pretende comprender, entonces, qué tradiciones y qué temporalidades se establecen a partir de este gesto de revisión historiográfica. Para ello, recurrimos a la proposición del “tiempo del entrelazamiento” (MBEMBE, 2017) como clave teórica y metodológica, en tanto que de ella emergen tres figuras de la historicidad útiles para analizar las textualidades del grupo: 1) las corporeidades; 2) el sentido de colectividad y 3) la construcción de referencias.

Palabras clave: música popular; mujeres negras; Rimas&Melodías; temporalidad.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1. Frame do videoclipe <i>Elza</i>	82
FIGURA 2. Frame do videoclipe <i>Elza</i>	82
FIGURA 3. Frame do videoclipe <i>Elza</i>	82
FIGURA 4. Frame do videoclipe <i>Elza</i>	82
FIGURA 5. Frame do videoclipe <i>Elza</i>	82
FIGURA 6. Frame do videoclipe <i>Elza</i>	82
FIGURA 7. Frame do videoclipe <i>Elza</i>	83
FIGURA 8. Frame do videoclipe <i>Elza</i>	83
FIGURA 9. Frame do videoclipe <i>Elza</i>	83
FIGURA 10. Frame do videoclipe <i>Elza</i>	83
FIGURA 11. Frame do videoclipe <i>Elza</i>	83
FIGURA 12. Rimas&Melodias durante a gravação do videoclipe <i>Elza</i>	90
FIGURA 13. Parte do figurino utilizado pelas rappers e cantoras na gravação de <i>Elza</i>	90
FIGURA 14. Mescla entre adereços carnavalescos e roupas estilo <i>streetwear</i> no figurino de Drik Barbosa.....	91
FIGURA 15. Figurinos de Stefanie, Karol de Souza, Tatiana Bispo, Tássia Reis e Alt Niss para o videoclipe <i>Elza</i>	92
FIGURA 16. Figurinos de Stefanie, Karol de Souza, Tatiana Bispo, Tássia Reis e Alt Niss para o videoclipe <i>Elza</i>	92

FIGURA 17. Figurinos de Stefanie, Karol de Souza, Tatiana Bispo, Tássia Reis e Alt Niss para o videoclipe <i>Elza</i>	93
FIGURA 18. Figurinos de Stefanie, Karol de Souza, Tatiana Bispo, Tássia Reis e Alt Niss para o videoclipe <i>Elza</i>	93
FIGURA 19. Figurinos de Stefanie, Karol de Souza, Tatiana Bispo, Tássia Reis e Alt Niss para o videoclipe <i>Elza</i>	93
FIGURA 20. Frame de abertura do videoclipe <i>Elza</i> no qual há significativo destaque para o tênis Air Force 1, produto da <i>Nike</i>	104
FIGURA 21. Detalhe do figurino de Altniss e traje da DJ Mayra, ambos com destaque para a logo da patrocinadora.....	104
FIGURA 22. Detalhe do figurino de Altniss e traje da DJ Mayra, ambos com destaque para a logo da patrocinadora.....	104
FIGURA 23. Frames do videoclipe que destacam mais modelos de tênis esportivos comercializados pela <i>Nike</i>	105
FIGURA 24. Frames do videoclipe que destacam mais modelos de tênis esportivos comercializados pela <i>Nike</i>	105
FIGURA 25. Vista 1 do canal Kondzilla: alocação do Rimas&Melodias entre os demais videoclipes da produtora.....	110
FIGURA 26. Vista 2 do canal Kondzilla: alocação do Rimas&Melodias entre os demais videoclipes da produtora.....	111
FIGURA 27. Foto de divulgação do clipe de “A coisa tá preta”.....	118
FIGURA 28. Rebecca no videoclipe “A coisa tá preta”.....	120
FIGURA 29. Elza Soares faz participação especial no clipe.....	121
FIGURA 30. MC Rebecca em primeiro plano e, em segundo plano, painéis com Tia Ciata, Jovelina Pérola Negra, Clementina de Jesus e Dona Ivone Lara.....	122

FIGURA 31. <i>Frame</i> do videoclipe “A coisa tá preta”.....	123
FIGURA 32. Manifestante durante um dos protestos pela morte de George Floyd.....	124
FIGURA 33. Estátua de Mercedes Baptista, localizada no Rio de Janeiro.....	126
FIGURA 34. Paredão de som, símbolo dos bailes funk da produtora Furacão 2000.....	127
FIGURA 35. Título e linha fina da coluna de Lilia Schwarcz para a Folha.....	128
FIGURA 36. Rebecca com a mãe, Cristina, e a filha, Morena.....	130
FIGURA 37. Atrizes e cantoras protagonistas de “Elza, o musical”.....	132
FIGURA 38. A judoca Rafaela Silva e a cantora Elza Soares no <i>remake</i> de “A carne”, lançado em 2017.....	133
FIGURA 39. Elza em videoclipes com Titãs, Flávio Renegado, Pitty e Liniker.....	134
FIGURA 40. Algumas postagens da campanha Somos todas Elzas.....	135
FIGURA 41. Peça promocional da série documental Afronta!.....	136
FIGURA 42. A cineasta Yasmin Thayná, uma das entrevistadas da série.....	139
FIGURA 43. <i>Frame</i> da conferência de Zezé Motta, lançada no Youtube em 2020.....	141
FIGURA 44. O cineasta André Novais, um dos entrevistados da série.....	142
FIGURA 45. Filme Temporada (2018), de André Novais Oliveira.....	143
FIGURA 46. Emicida é entrevistado pelo Nexo Jornal.....	144
FIGURA 47. Liniker no videoclipe de “Intimidade”, uma das canções do álbum Goela Abaixo.....	145
FIGURA 48. <i>Frame</i> do videoclipe “Onda, sabor e cor”, de Rincon Sapiência, gravado em Cabo Verde.....	146
FIGURA 49. <i>Frame</i> do videoclipe de “Nave”, canção de Xênia França.....	147
FIGURA 50. Grace Passô na adaptação filmica de Vaga Carne.....	148

FIGURA 51. Interação entre a voz, o corpo invadido e a platéia em Vaga Carne.....	150
FIGURA 52. Grace Passô no videoclipe “Mulher do fim do mundo”, de Elza Soares.....	151
FIGURA 53. Personagem Onda Negra, inspirada em Elza Soares.....	152
FIGURA 54. Algumas das mulheres negras que estiveram/estão ligadas à política institucional.....	153
FIGURA 55. Frame do videoclipe de “Juízo final”.....	154
FIGURA 56. Silvio Almeida no primeiro episódio da série Jornadas Heróicas.....	156
FIGURA 57. Alguns dos comentários dos vídeos de Silvio Almeida.....	157
FIGURA 58. Thiago André é quem conduz o podcast História Preta.....	159
FIGURA 59. Imagem de divulgação do podcast Vidas Negras.....	160
FIGURA 60. Peça de lançamento do documentário Amarelo - É tudo pra ontem.....	161

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO	19
2. MOVIMENTOS TEMPORAIS DA TRADIÇÃO	23
2.1 Remissão ao tempo	26
2.2 Tradições e regimes temporais	30
2.2.1 Historicidades em conflito	35
2.3 Uma narrativa oficial para a nossa canção popular	37
2.3.1 Sintomas do regime de historicidade moderno na tradição da música brasileira	46
2.4 Emaranhar a tradição	54
2.5 O jogo temporal do Rimas&Melodias	57
3. TEMPOS E TEXTOS DO ENREDAMENTO	62
3.1 Outros fluxos e aberturas temporais	62
3.2 Textualidades enredadas	78
4. DO GESTO FUNDADOR AO EMARANHADO TEMPORAL	114
4.1 Elos de uma tradição enredada	118
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS (OU UM ACENO À DIVERSIDADE TEMPORAL)	163
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	168

1. APRESENTAÇÃO

Eu quero saber, eu quero saber
Com quantos quilos de medo se faz uma tradição?
(“Senhor cidadão”, de Tom Zé)

É notável nas últimas décadas, sobretudo a partir do segundo decênio dos anos 2000, o irromper de artistas das mais variadas estirpes no âmbito da música brasileira e, sobretudo, no chamado *mainstream*. Alinhados a gêneros e cenas musicais distintas, os nomes desta geração têm despontado no mercado especialmente por meio do impulsionamento das plataformas digitais, o que vêm lhes permitindo construir um circuito midiático mais autônomo, formado de acordo com seus interesses, princípios e demandas. Entre as peculiaridades dessa remessa de novos atores, figura de forma latente o posicionamento pela construção de um projeto de país mais diverso, que chame atenção para nossa heterogeneidade constitutiva e nos faça repensar a nação. São artistas que, muitas vezes, buscam alargar impressões sobre comunidades periféricas, identidades de gênero e/ou orientação sexual, diferenças regionais, negritude e questões indígenas, além da desigualdade social e a falta de equidade em espaços de poder. Do rapper mineiro Djonga à cantora Linn da Quebrada, do “feminejo” ao brega funk, ressaltadas as devidas divergências, pulsa a reivindicação pela inclusão daqueles que foram e são historicamente preteridos na sociedade brasileira, ainda que isso seja feito por meio de diferentes chaves.

A presença cada vez maior desse tipo de discurso aponta para a falência de um projeto nacional forjado em uma suposta identidade única, que seria capaz de convergir todos os brasileiros e todas as brasileiras. Tido como um intento cuja implementação ajudaria o Brasil a se tornar desenvolvido tal qual os países europeus, a legitimação desse “ser nacional” se deu de forma condicionada ao apagamento de determinados sujeitos e de suas experiências no mundo. Tal construção social encontrou expressivo amparo na historiografia, de modo a ter se tornado uma espécie de narrativa oficial, institucionalizada, na qual sobressaem movimentos, personalidades e produções afeitas à empreitada nacionalista. Nessa condição, ela acaba por turvar outras narrativas possíveis sobre um mesmo período descrito pela história oficial. Como efeito, torna-se dificultoso compreender as relações de anterioridade estabelecidas entre

fenômenos contemporâneos e aquilo ou aqueles(as) que foram obscurecidos nos registros dos passos de nossa formação enquanto nação.

Em nosso juízo, o que os artistas desta geração têm feito é deixar bastante evidente essa lacuna. No momento em que surgem questionando padrões de poder e de saber, eles despertam também interrogações acerca dos impedimentos que corpos similares sofreram antes, em outros momentos, por força de um ideal simplificador. Ao mesmo tempo, também demandam um reposicionamento, uma nova postura para que o mercado e o universo da canção possam continuar a ser ocupados, cada vez mais, por sujeitos outrora excluídos. Como se pode perceber, isso exige certo esforço temporal, que envolve um fino alinhamento entre passado, presente e futuro. Diante disso, parece-nos possível constatar que uma das vias fundamentais para compreender a reivindicação de artistas contemporâneos ativos no cenário nacional é apostar em um olhar historicizante.

Esta pesquisa se insere aí. Nela, abordamos o imbricamento entre temporalidades e música popular brasileira a partir de um coletivo de mulheres majoritariamente negras intitulado Rimas&Melodias. Este grupo nos soa como um interessante fenômeno a ser estudado por apresentar, a princípio, configurações temporais peculiares, que nos impulsionam a refletir sobre o direito ao tempo bem como o lugar que ele ocupa na luta política de grupos historicamente violentados e invisibilizados. Em nossa concepção, a maneira pela qual o conjunto de mulheres se apresenta questiona e põe em xeque o projeto de país amparado por uma historiografia que alija certos corpos e suas historicidades. Rimas&Melodias parece desafiar essa posição normativa ao se propor a iluminar pontos cegos de nossa conformação social e viabilizar o estabelecimento de uma continuação histórica apta a fazer ver vínculos entre mulheres negras brasileiras. Dessa forma, nos propomos neste estudo a investigar que tradições são instauradas e quais temporalidades são acionadas nas textualidades do coletivo, buscando aprofundar-nos, sobretudo, nas potencialidades e nos limites que a atuação das cantoras e rappers podem elucidar para uma abordagem daquilo que se apresenta de forma nebulosa do ponto de vista historiográfico.

Para iniciar esse percurso, nos dedicamos a compreender melhor como as tradições são constituídas e nos atravessam. Como discutimos no capítulo 2, com o apoio de autores como Eric Hobsbawm (1997), Raymond Williams (1979) e Paul Ricoeur (1997), uma tradição não só nos ajuda a organizar o tempo social e a situar-nos na história como também é, ela mesma, atravessada por condições históricas (e, conseqüentemente, por circunstâncias

políticas, sociais, materiais, subjetivas etc). Em nosso caso, partimos do entendimento de que há uma tradição oficial da canção nacional que foi enunciada em meados dos anos 1960 e que baliza, ainda hoje, nossa compreensão a respeito do desenvolvimento do cancioneiro brasileiro ao longo da história. Conforme veremos a seguir, essa narrativa está estreitamente conectada a matrizes temporais lineares, que veem o tempo como algo contínuo e irreversível. É nesse sentido que Rimas&Melodias impõe problemas para essa interpretação consolidada da nossa música popular, uma vez que, por meio de fluxos temporais difusos, a interroga acerca dos apagamentos que ela provoca ao mesmo tempo em que bebe de suas premissas. O movimento ambíguo encampado pelo coletivo, por sua vez, nos exige o compromisso de assumir um movimento analítico capaz de contemplar os cruzamentos históricos que o grupo propõe.

Nos passos subsequentes, já adentrando o capítulo 3 e diante do desafio colocado na seção anterior, nos empenhamos, então, na construção de um caminho teórico-metodológico que nos ajude a não só visualizar as movimentações temporais do Rimas&Melodias, mas também a trabalhá-las no escopo de uma investigação como a que aqui pretendemos: que abrace a multiplicidade de fenômenos temporalmente confusos. Esse movimento nos parece imprescindível, pois, como veremos ao longo do percurso, para captar devidamente um ordenamento temporal que não se apresenta de forma linear, é preciso investir em um olhar que considere e dê conta das torções, dos desvios e das reviravoltas implicadas no jogo temporal que nos é colocado. Por isso, nossa primeira tarefa dentro deste capítulo consiste em deslindar estratégias possíveis para operarmos o conceito de tradição de maneira mais maleável. Para tanto, tomamos aquilo que Achille Mbembe (2014, 2017) chama de “tempo do enredamento” como chave de abertura para outros fluxos temporais, outras formas de encarar o tempo vivido. Tal aposta é feita no sentido de encaminhar-nos a uma discussão capaz de nos levar a compreender os movimentos temporais da tradição a partir de bases temporais não-lineares. Feito isso, partimos, então, para uma aproximação mais direta com a rede textual (ABRIL, 2007) do Rimas&Melodias, buscando assimilar como o grupo relaciona temporalização e experiências do tempo.

No capítulo 4, apontamos e examinamos textos que, a nosso ver, nos permitem ver em qual condição histórica a tradição instaurada a partir do Rimas&Melodias se dá. Investigamos diversas materialidades no sentido de lançar luz sobre as conexões temporais existentes entre elas, além de perceber de que modo elas contribuem para a legitimação da revisão

historiográfica que, como mostraremos adiante, o coletivo sugere. Em nossa concepção, mergulharmos no contexto produzido pelo gesto do grupo nos permite verificar de que modo tal tradição se afirma e se atualiza. Por fim, instigados pelas reflexões suscitadas sobre a articulação temporal do Rimas&Melodias, indicamos as implicações metodológicas da operacionalização do conceito de tradição para a análise de fenômenos que tensionam histórias tornadas oficiais e ensejam jogos temporais mais diversos, que contrastam vigorosamente com a ideia de uma identidade nacional forjada na homogeneização e na unicidade temporal.

2. MOVIMENTOS TEMPORAIS DA TRADIÇÃO

Em um ligeiro esforço de captar na mídia de referência os principais fatos que marcaram o universo da música popular brasileira em 2017, saltam aos olhos alguns acontecimentos que estamparam repetidamente distintos portais jornalísticos ao longo daquele ano. O movimento tropicalista, nos dizem as notícias, comemorou a passagem de cinco décadas desde a sua criação estético-ideológica. A carioca Iza, revelação do pop contemporâneo, deu início à gravação do primeiro álbum de estúdio da carreira. Gilberto Gil saiu em turnê com um show em alusão aos quarenta anos do álbum *Refavela* (1977). A *drag queen* e cantora Pabllo Vittar atingiu largo sucesso com o lançamento do disco *Vai passar mal* e emplacou diversos *singles* desde então. A dupla sertaneja Matheus & Kauan ocupou o topo da lista de artistas mais ouvidos na plataforma de *streaming* Spotify. Já a cantora Anitta lançou-se em um projeto de internacionalização da carreira. O cearense Belchior, sumido dos holofotes midiáticos desde 2008, foi finalmente encontrado (embora morto) e Chico Buarque lançou *Caravanas*, o trigésimo oitavo disco da extensa carreira como compositor.

Apesar de não ter figurado como um dos maiores ou mais importantes eventos do panorama musical do momento, foi também em 2017 que o coletivo Rimas&Melodias lançou, pela produtora audiovisual Kondzilla, o videoclipe *Elza*¹. Em uma breve descrição, pode-se afirmar que se trata de uma canção-tributo à cantora Elza Soares na qual a trajetória da intérprete é revisitada e recontada na voz de artistas negras contemporâneas. Seis rappers e/ou cantoras brasileiras formam o grupo responsável tanto pela composição quanto pela interpretação da música-homenagem: Alt Niss, Drik Barbosa, Karol de Souza, Stefanie Ribeiro, Tatiana Bispo e Tássia Reis, além da DJ Mayra Maldjian. O coletivo foi criado dois anos antes do lançamento, em 2015, e é comumente identificado como um coletivo de artistas que possuem carreiras independentes, ligadas, sobretudo, ao universo hip-hop, especialmente aos gêneros musicais rap, neo soul e R&B.

O esboço do encontro que se vê materializado em *Elza* foi concebido primordialmente por Tatiana e Mayra. A cantora e a DJ vislumbraram, na crescente cultura do *feat* que caracteriza a produção contemporânea da música brasileira, como veremos adiante, a criação de um projeto em que fosse possível aliar vozes melódicas às rimas características do rap. As

¹ O videoclipe pode ser acessado em <<https://bit.ly/2ZgGiGI>>. Sempre que nos referirmos a ele neste trabalho, a palavra Elza será grafada em itálico para que o leitor possa diferenciá-la do nome da cantora.

demais componentes foram convidadas a agregar o conjunto em momento posterior e de acordo com a afinidade musical com a iniciativa, conforme explicou Tatiana Bispo em entrevista ao Estadão². Nesse sentido, a formação é bastante estratégica: Alt Niss e Tatiana são nomes importantes do R&B nacional. Stefanie e Karol estão mais empenhadas na produção de rimas. Drik Barbosa e Tássia Reis transitam bem entre os dois universos. Já Mayra Maldjian, que comanda o toca-discos, é jornalista, já havia entrevistado as futuras companheiras anteriormente e se dedica a pesquisar e discotecar sub-gêneros do hip-hop na cena paulista, tais como R&B, soul, bass music e rap.

O primeiro lançamento oficial do Rimas&Melodias, um videoclipe³, ocorreu em maio de 2016. Entre os sinais de improviso da peça, com um cenário apertado para as sete parceiras e ao estilo *jam sessions*, um interlúdio avisa: “As mina rima, sim”. Na sequência, as rappers e cantoras se alternam em solos ao longo da apresentação para expandir, a partir de óticas e sonoridades próprias, o mote anunciado no preâmbulo. Predominam aí as particularidades sonoras e as microvisões políticas de cada uma, mantendo as abordagens empregadas nas respectivas carreiras-solo e resguardando algum grau de individualidade artística. É somente nas vésperas de finalizar o número que as mulheres se juntam e arrematam a proposta estética e ideológica que nomeia o coletivo: nos últimos instantes da canção, dividindo-se em trios, as integrantes de fato combinam os gêneros musicais numa variação de tempo e contratempo. Enquanto um grupo lança o canto melódico sobre a batida — “se quer saber como ela chega, cheia de poder/ ela é mulher, é preta, é o mundo/ ela é eu e você” —, o outro ecoa a rima sob o beat — “você me pergunta porque agora as mina ‘rima’/ esse som é a confirmação/ por muito tempo a nossa voz não foi ouvida assim/ segura o peso das ‘mensagem’, o choro é livre e fim”.

O esforço pela justaposição dos gêneros musicais bem como a demarcação das mulheres, especialmente as negras, no mercado artístico adiantavam o que seria a tônica dos lançamentos seguintes do grupo. De lá pra cá, a obra do Rimas&Melodias passou a contar com um álbum homônimo e mais onze clipes que seguem a perspectiva do primeiro trabalho. O disco, lançado em setembro de 2017, ostenta sete faixas. O grupo completo compartilha os vocais em três delas e em outras três há duetos que buscam sempre respeitar a lógica de mesclar versos falados e cantados. A faixa número cinco é uma exceção: Tatiana entoa

² Conferir a reportagem em <<https://bit.ly/3dUgLqU>> . Acesso em 17 mai 2020.

³ Conferir Cypher (Rimas&Melodias) em <<https://bit.ly/2y8z1gL>>. Acesso em 17 mai 2020.

sozinha e repetidamente o nome do coletivo, frisando os melismas caros à estética do chamado R&B contemporâneo, subgênero musical que adveio do *Rhythm and Blues* clássico, mas que adquiriu outra roupagem nos anos 1980 ao incorporar elementos do funk e do hip-hop. Embora a voz de Tatiana tenha destaque na canção, a levada que guia a cantora é uma colagem feita pela DJ Mayra com *samples* de canções importantes nas carreiras-solo das companheiras, o que volta a reforçar a amálgama sonora que qualifica o empreendimento.

Quanto ao volume de videoclipes, a *jam session* que originou a primeira composição audiovisual do Rimas&Melodias é responsável por boa parte deles, embora não fosse o previsto, já que a intenção inicial se limitava apenas à divulgação de uma “*cypher*”. Esse modo de produção de clipes cuja estética assemelha-se às batalhas de rimas e às rodadas de *breakdance* normalmente reúne, em uma mesma música, sob a mesma batida, versos compostos e interpretados por diferentes rappers em torno de temas comuns a eles. Frequentes no espaço urbano e oriundas do universo hip-hop, as *cyphers* costumavam se caracterizar por acontecerem de maneira improvisada e em qualquer lugar físico, o que concorria para a criação de uma atmosfera despojada em torno das apresentações. No Brasil, porém, elas se tornaram muito populares no ambiente digital, sobretudo a partir de 2016, devido aos videoclipes lançados pela Pineapple Storm Records. A produtora idealizou e mantém projetos que unem artistas de distintas cenas, tais como o “Poetas no topo” e o “Poesia Acústica”, ambos bastante famosos no *Youtube* e responsáveis por milhões de visualizações a cada nova peça publicizada. Desde a adaptação das ruas para as redes, os clipes brasileiros do gênero passaram a ser super produzidos e abandonaram a veia do improvisado. Além disso, agora são encarados não só como um traço da cultura hip-hop mas também como estratégia de visibilidade em grande escala para os rappers por permitir a criação de fluxos midiáticos abrangentes, que chamam atenção tanto para a parceria episódica firmada entre os participantes quanto para suas respectivas carreiras-solo.

A primeira canção do Rimas&Melodias chegou ao mercado na esteira do sucesso das poucas *cyphers* produzidas até então e também pretendia ser uma empreitada única, circunstancial. Entretanto, com a recepção positiva do público, as componentes decidiram liberar, ao longo das semanas seguintes ao primeiro lançamento, o restante do material gravado durante a sessão. O conteúdo dessa remessa são clipes que não tinham destino definido e que, por isso, foram capturados em clima descontraído, apenas para aproveitar o tempo e os equipamentos de som e luz ali despendidos. Com eles, somam-se à película de

estreia, então, mais nove vídeos nos quais elas interpretam, em duplas, canções compostas pelas companheiras. No ano seguinte, outras duas divulgações, também *cypfers* e em formato audiovisual, aconteceram: “Origens”, que àquela altura oferecia uma prévia do álbum, e *Elza*, que foi postado no canal Kondzilla em novembro do ano já citado e é a produção mais recente até a feitura desta pesquisa. Diferente dos primeiros, os últimos lançamentos são mais elaborados e contam com figurino, jogo de câmeras e cenários notadamente planejados. Ambas as peças refletem, sobretudo, um momento de amadurecimento e consolidação do projeto, no qual a produção do grupo passou a transparecer não mais uma empreitada experimental, mas uma iniciativa que se expandiu, começou a ser mais notada na cena hip-hop e se tornou um braço da carreira das artistas.

2.1 Remissão ao tempo

Tanto o surgimento do Rimas&Melodias quanto os trabalhos que o coletivo desenvolve são comumente abordados, nas poucas aparições que fazem nos grandes circuitos midiáticos, como uma “novidade” para o cenário da música brasileira, especialmente no que diz respeito à fusão dos estilos musicais no universo hip-hop nacional. Essa percepção, porém, não é absoluta: ao mesmo tempo em que detectam inovações na proposta das sete mulheres, as narrativas midiáticas buscam situá-las em um espectro mais amplo. Nesse empenho, as temáticas abordadas nas canções e o destaque conferido às mulheres no projeto são rapidamente associados às demandas do panorama contemporâneo da música e da sociedade brasileiras, especialmente no que se refere à garantia de visibilidade para as mulheres em contraponto à prevalência dos homens no rap nacional. É nessa direção, por exemplo, que o jornal O Globo⁴, ao contextualizar a obra do Rimas&Melodias no cenário cultural do país, afirma que o coletivo encabeça um “discurso conectado com o seu tempo” e “ligado à aridez contemporânea” por abraçar os sentidos de urgência e de mudança necessários para a época em que está inserida.

Entretanto, a necessidade de situar temporalmente o coletivo geralmente fica circunscrita ao presente. Poucas são as tentativas de alargar essa compreensão para o passado ou para o futuro. Com isso, a chance de compreender em profundidade que rede de referências se forma na obra do grupo, a nosso ver, é relegada e obscurecida. Os versos de *Origens*, por exemplo, fazem menção a artistas brasileiros como Jorge Ben, Claudinho e

⁴ Conferir em <<https://glo.bo/3fYYPW6r>>. Acesso em 17 mai 2020.

Buchechea, Ndee Naldinho, Racionais MCs, Tim Maia e Rappin Hood. Apesar disso, a crítica midiática não aprofunda a relação do Rimas&Melodias com a história da música popular brasileira, gerando o apagamento de um passado que o próprio coletivo aciona. Nas raras vezes em que há tentativas de estabelecer vínculos entre diferentes gerações, busca-se evidenciar certa filiação do grupo a alguma possível linhagem de cantoras ligadas ao rap e/ou ao R&B, geralmente estrangeiras. Em matéria publicada no site do estúdio Red Bull⁵, por exemplo, as integrantes elencam, a pedido do portal, canções de mulheres do hip-hop que fizeram com que o anseio pela carreira na música despontasse. Em resposta, nomes como Lauryn Hill, Whitney Houston, Brandy, Missy Elliott, Rah Digga, Floetry e Erika Baduh são citados. Em outra situação, o portal Vice⁶ inicia uma reportagem estabelecendo relações de proximidade entre as faixas “Flawless”, de Beyoncé, e “Manifesto/Pule, garota”, do coletivo, de forma a detectar a influência da cantora estadunidense na obra do grupo brasileiro.

Tanto na entrevista para a Red Bull quanto na reportagem da Vice são visíveis os esforços para identificar a que tradição o coletivo remeteria. Nessa busca, as referências norte-americanas parecem saltar como opção mais imediata. Mas, se por um lado a linhagem estadunidense de personagens femininas do rap e do R&B oferece alguma base para compreendermos o Rimas&Melodias, por outro, a mesma linha cronológica não é capaz de esclarecer porque o tom de ineditismo e a ligação estreita com a cena contemporânea são elementos chaves para situá-lo no panorama brasileiro. Isto é, a depender dos parâmetros que se estabelece, Rimas&Melodias tanto pode indicar continuidades quanto pode sinalizar rupturas. Essa façanha se traduz na impossibilidade de ligá-lo facilmente a uma única direção temporal, como sucessoras de uma tradição, já que, a exemplo das narrativas que acionamos, uma possível adesão à linhagem de mulheres no hip-hop estrangeiro não é suficiente para contextualizar o grupo na história da canção brasileira assim como as reivindicações do circuito nacional contemporâneo, por si só, não contemplam toda a proposta estética e política criada pelas artistas.

As diversas referências mobilizadas pelo Rimas&Melodias parecem evocar, na verdade, diferentes tradições. A obra do coletivo nos permite perceber alusões a distintos movimentos musicais, a personalidades artísticas de múltiplos contextos socioculturais e a uma pluralidade sonora que dão a ver certo embaralhamento temporal e geográfico imbricado

⁵ Conferir em <<https://win.gs/3cH5Ro1>>. Acesso em 17 mai 2020.

⁶ Conferir em <<https://bit.ly/3dXHbbf>>. Acesso em 17 mai 2020.

na produção do grupo. Retomando *Origens* como exemplo, observamos que o coletivo tanto cita artistas de diferentes gerações da música brasileira como influências para as cantoras e rappers quanto abre o leque de referências para além da canção nacional ao passear por sonoridades que englobam desde o arrocha à música armênia. Já a letra de *Elza* contém menções de Caetano Veloso a Louis Armstrong, do samba ao jazz. Em um videoclipe mais antigo, oriundo da *jam session*, Drik Barbosa, Karol de Souza e Tássia Reis protagonizam uma releitura em português da canção “Remember the time”, de Michael Jackson. Tudo isso se dá em meio ao entrelaçamento de perspectivas e experiências próprias das integrantes, de modo que a criação conjunta não significa o esvaecimento ou a homogeneização das histórias individuais. Nessa abertura para a diferença, o coletivo nos aponta para uma sorte de caminhos para compreender a complexidade que o conforma. Esses percursos, por sua vez, nos levam a flunar por distintos universos e realidades socioculturais, criando uma proposta temporalmente confusa e geograficamente fronteiriça.

Este primeiro lampejo revela que o projeto escorrega de estruturas temporais muito rígidas e/ou ancoradas em limites territoriais muito definidos, típicos de uma perspectiva nacional e/ou multiculturalista. Ao fazê-lo, Rimas&Melodias enseja trabalhar o tempo de maneira bastante específica, configurando um gesto narrativo próprio e peculiar que aparenta assumir as brechas e lacunas como possíveis lugares de enunciação para sujeitos que não se adequam a uniformidades e enrijecimentos identitários. Para tanto, tal gesto, em nossa concepção, embaralha temporalidades e tradições muito diversas, quiçá conflitantes, impondo problemas para encadeamentos temporais que se apresentam de forma pretensamente linear. É neste ponto que o grupo surge como interessante fenômeno a ser analisado, capaz de desestabilizar a tradição oficial da música popular brasileira, que é amplamente aceita pela crítica e pela historiografia que se ocupam dos registros da nossa canção. A nosso ver, o modo com que o coletivo arranja passado, presente e futuro causa fissuras nesse ordenamento temporal consolidado, posto que o manuseio do tempo que ele opera extrapola as fronteiras brasileiras e, conseqüentemente, esgarça o sentido de “ser nacional”, construindo, assim, elos que fogem às definições do estado-nação.

O disco lançado em 2017 é ilustrativo nesse sentido. O álbum preserva o mote da desigualdade social assim como o tom de afirmação e valorização da condição periférica já comuns no cenário do rap brasileiro, fazendo coro às demandas enunciadas nesse tipo de narrativa. Entretanto, a obra transborda tais visões ao acionar elementos que a princípio não

fazem parte, pelo menos não tradicionalmente, do universo das rimas nem referem-se exclusivamente à situação social do país, mas que, na aproximação dos contextos dos quais emergem, ajudam a compreender a própria realidade nacional. A faixa “Coroação”, por exemplo, incorpora um trecho da performance “Gritaram-me negra”, da poeta peruana Victoria Santa Cruz, e a já citada canção “Manifesto/Pule, garota” conta com uma intervenção poética da intelectual e ativista brasileira Djamilia Ribeiro. A participação da filósofa é inspirada em um *sample* adicionado à música “Flawless”, de Beyoncé, que traz excertos de uma famosa conferência da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie. As duas canções são indícios interessantes do embaralhamento temporal perpetrado no trabalho do grupo, visto que acionam de forma dinâmica diferentes processos históricos e realidades socioculturais numa mesma narrativa, sem necessariamente conceder maior valor a algum deles, a exemplo de como as conjunturas latinoamericana, estadunidense, brasileira e africana são costuradas no álbum. Afinal, que conexão temporal e geográfica é possível entre todas essas mulheres? Ao convocar personalidades negras de distintas origens e alinhá-las ao propósito do coletivo, Rimas&Melodias expõe os limites de projetos nacionais homogeneizadores, que não comportam identidades construídas a partir de influências múltiplas e, principalmente, heterogêneas, que vão de encontro a uma identidade multicultural global. Com isso, o intento das sete mulheres complica a história oficial da música brasileira, que, como veremos adiante, tende a reafirmar uma identidade unívoca, criada em um contexto em que se buscava compreender as particularidades do Brasil e tomá-las como características essenciais da nação.

Além disso, o disco é também indício de complexidades temporais de outra natureza. Lançado de maneira independente e disponível em plataformas de *streaming*, o trabalho também instiga reflexões sobre os modos de produção e veiculação midiáticos encampados pelo grupo. A opção por unir canções em uma amarração conceitual tal como um álbum demanda, por exemplo, não suprime a individualidade das componentes do coletivo, de modo a parecer que elas formam uma banda, um *girl group* ou conjunto musical homogêneo. Divididas entre *cyphers* e *feats*, as faixas garantem protagonismo tanto para as composições quanto para as interpretações de cada integrante, de modo que não há uma canção sequer em que os perfis e as singularidades das artistas não sejam distinguíveis entre si. Em nossa visão, aí estão alojadas estratégias midiáticas nas quais o coletivo é responsável não só por atrair visibilidade para o conjunto, mas também por irradiá-la para as carreiras-solo das cantoras e

rappers. Os trânsitos possibilitados por essa tática de difusão, a nosso ver, envolvem amarrações conceituais que se expandem para além de noções cristalizadas como “álbum”, “canção” ou “videoclipe”, gerando padrões de escuta e de consumo musical empenhados em conectar temporalmente os trabalhos individuais das mulheres e em construir um circuito de visibilidade próprio. Essa artimanha do grupo certamente está em consonância com um determinado circuito pop contemporâneo que é bastante afeito às plataformas digitais e que cria fluxos midiáticos próprios a partir delas, valendo-se especialmente dos *feats*. Com isso, os artistas não dependem necessariamente das sanções e dos apadrinhamentos de nomes consagrados pela tradição oficial para galgar espaço na mídia, apesar de, em alguns casos, também se valerem deles.

Como é possível perceber, todas essas questões acabam girando em torno da ideia de tradição e das disputas que a envolvem, posto que perceber o *continuum* histórico que desemboca no coletivo parece ser um exercício desafiador. Por isso, neste primeiro momento da nossa investigação, tentaremos delinear quais são as potências e os limites deste conceito para a apreensão de um fenômeno como o Rimas&Melodias. Esse movimento nos ajudará a compreender, ainda que inicialmente, de que maneira as temporalidades são arranjadas pelas rappers e cantoras, mas sobretudo nos auxiliará a perceber os conflitos inerentes a determinadas maneiras engessadas de conceber o tempo. Para tanto, vamos discutir nos próximos tópicos, partindo de um panorama geral do conceito (HOBBSAWM, 1997; WILLIAMS, 1979), como se dá a relação entre regimes temporais e a fundação de uma tradição. Em seguida, instigados pela proposição de Paul Ricoeur (1997), tentaremos alargar um pouco mais esse tema para que possamos reconhecer possíveis pontos de fuga de estruturas temporais rígidas. A abertura dessas narrativas, cremos, nos dará condições de iniciar uma discussão mais próxima do grupo, de modo a apreender que encadeamento temporal é este que ratifica tradições facilmente identificáveis ao mesmo tempo em que as coloca em situação de estresse, exigindo que sejam relidas e reformuladas.

2.2 Tradições e regimes temporais

Tradições são formas de articular o tempo de modo a apreender a história que constituímos e que nos constitui. Em um primeiro nível, elas nos ajudam a inscrever-nos temporal e espacialmente no mundo a partir das referências do passado que nos chegam e que oferecem esteio para projetarmos o futuro, impelindo-nos a trabalhar por ele. Em outro,

fornece substância para estabelecermos relações sociais mediadas pelo tempo histórico, que se estendem para além daquilo que nos é contemporâneo. Por meio das tradições, percorremos a história e nela agimos em busca de compreendermos como chegamos ao presente, como podemos atuar nele e como queremos vê-lo no futuro. Para tal, somos envolvidos tanto em dimensões simbólicas quanto práticas que, organizadas por um processo concatenado, dão a ver a maneira pela qual mobilizamos as temporalidades na vida cotidiana: sempre recorremos ao passado orientados por nossas visões atuais que, por sua vez, foram concebidas a partir de experiências herdadas; ao mesmo tempo, vislumbramos o futuro com lentes modeladas por aquilo que já foi experienciado pelos nossos antepassados, cientes de que as ações realizadas no agora contribuem para alcançarmos nossas expectativas.

Nesse movimento conjugado e complexo, o tempo social é encadeado. Passado, presente e futuro se entrelaçam em uma relação de interdependência. Isso só nos é revelado, entretanto, por meio de um trabalho *da* e *na* história, pois a dinamicidade do fluxo estabelecido entre as camadas temporais é fruto da nossa atuação sobre o passado que nos é transmitido e sobre o qual produzimos narrativas capazes de ancorar nossas ações. Quer dizer, a maneira com que encaramos e, sobretudo, com que mobilizamos aquilo que nos antecede gera consequências para o futuro que construímos. Da mesma forma, o futuro que projetamos é resultado de uma reflexão sobre os aprendizados que outrora foram adquiridos. O que as tradições nos permitem perceber nessa intensa dinâmica temporal, porém, é que os encadeamentos produzidos ao trabalharmos as experiências herdadas são sempre ideologicamente orientados, uma vez que se relacionam com vozes vindas do passado cuja pregnância atravessou gerações por meio de instâncias de legitimidade e de autoridade. Nesse sentido, as tradições, como forças que nos ligam às coisas já ditas ou feitas, oferecem pré-compreensões do mundo que se apresentam em termos de verdades possíveis. Tais pretensões chegam até nós pelo peso da história, antes mesmo de elaborarmos nossas próprias interpretações sobre o que passou. Como aponta Ricoeur (1997, p. 382), somos carregados pela tradição, antes que estejamos em condições de julgá-la. Assim, o agir sobre a história sempre se depara com sentidos que a tradição predispõe, como uma espécie de chão que nos sustenta ao mesmo tempo em que pode ser desbravado.

Nossa incidência sobre esse passado transmitido, entretanto, atua de forma que nunca coincide totalmente com o passado herdado, uma vez que é feita com o auxílio de percepções e necessidades atuais, o que resulta em uma leitura interessada do que aconteceu. Como

consequência, a interpretação dos eventos transcorridos é sempre modelada por nossas convicções do presente e elas tanto podem reafirmar quanto contestar as orientações oferecidas pela tradição. Por esse motivo, tendemos a manter uma relação dúbia, de estranheza e de familiaridade, com as pretensões à verdade que nos alcançam, configurando campos de disputa em torno das interpretações e reinterpretações do passado. A tradição, portanto, nos situa em uma certa ordem de sentido que nos coloca em condição de atuarmos sobre a história, inaugurando-a a partir do reconhecimento de um passado que já foi e que nos afeta. No intermédio disso, porém, há sempre uma filtragem permitida pela distância temporal existente entre o passado ido e um presente que se põe a julgar as propostas de sentido que nos são transmitidas. Justamente aí pesam as ideologias que, em busca de legitimação das interpretações que melhor se aderem a determinadas convicções, criam a ilusão de uma comunicação livre entre as camadas temporais, de modo a fazer com que tradições tacitamente aceitas ou aquelas que se apresentam como alternativas aparentem ser uma autoapresentação das coisas mesmas, concorrendo para a ilusão de que há nas narrativas que as sustentam uma coincidência inegável entre o que foi vivido e o que é narrado (RICOEUR, 1997).

É nesse sentido que Raymond Williams compreende que o caráter ideológico torna as tradições radicalmente seletivas, pois “de toda uma possível área de passado e presente, numa cultura particular, certos significados e práticas são escolhidos para ênfase e certos outros significados e práticas são postos de lado, ou negligenciados” (WILLIAMS, 1979, p. 119). Vista como parte de processos culturais ativos, a tradição, para o autor, deve ser assimilada não como resquício do passado no presente, mas como constituinte e constituída por esse estrato temporal, uma vez que a escolha de determinadas ocorrências históricas em detrimento de outras é feita com vistas a responder às demandas do tempo-presente. Mais do que um segmento inerte e acabado, portanto, a tradição, segundo Williams, é fundamentalmente um “aspecto da organização social e cultural da ordem contemporânea” (Ibid., p. 119) pelo qual uma versão do passado é selecionada e utilizada para ratificar o agora. O meio para fazer isso, salienta o autor, é ligar *uma* interpretação do passado ao presente, legitimando-o e oferecendo ao curso da vida um senso de continuidade predisposta.

É também por meio do recorte de um passado mais apropriado, capaz de alcançar o presente e oferecer-lhe escoras, que as tradições podem não só ser seletivas como também inventadas. Segundo Hobsbawm, o surgimento de uma tradição pode estar tão ligado às

conveniências mais imediatas de uma sociedade ou de um grupo a ponto de não exigir que o passado por eles evocado seja “remoto, perdido nas brumas do tempo” (HOBBSAWM, 1997 p. 10). Conforme o historiador, as tradições inventadas geralmente surgem quando é preciso simplesmente criar uma continuidade histórica, ainda que de natureza bastante superficial. Para isso, instituições políticas ou movimentos ideológicos tanto podem se valer de um certo repertório de elementos antigos, dando-lhes fins bastante originais, quanto podem fabricar novos signos e firmá-los como permanentes. Neste último quinhão, Hobsbawm destaca, inclusive, o uso de símbolos intencionalmente inventados, como bandeiras e hinos, para justificar a importância dos estados modernos e fortalecer uma identidade nacional em torno deles. Seja recorrendo a um passado distante ou recente, a emblemas velhos ou àqueles exibidos como novidades, o fato é que as tradições inventadas, assim como as seletivas, também utilizam a “história como legitimadora das ações” (Ibid, p. 21), sobretudo daquelas caras às pretensões ideológicas do presente.

A respeito das implicações práticas disso, tanto Williams quanto Hobsbawm (embora partam de visões distintas) destacam que o uso do passado como instância de legitimidade e forma de ratificar as ações do agora está profundamente ligado à maneira com que grupos ou sociedades são modelados historicamente. Para os autores, mais do que uma orientação temporal que direciona, em algum nível, a vida particular dos indivíduos, o empenho pela construção de narrativas sobre as coisas passadas se configura, sobretudo, como estratégia política importante em processos sociais mais amplos, uma vez que é algo capaz de estabelecer um senso de coletividade por meio de fatos e símbolos que remetam a um compartilhamento de experiências e a uma identidade comum. Sendo assim e já aproximando as proposições dos autores à discussão deste trabalho, podemos dizer que a afirmação de uma “história nacional”, com cultura e identidade próprias, desenrolada graças à construção de um passado supostamente partilhado entre os cidadãos, oferece conteúdo para o autorreconhecimento de um povo, congregando temporal e espacialmente aqueles que estão conectados a um mesmo território.

Dentro desse escopo, a eleição de símbolos distintivos, como aponta Hobsbawm, pode ser um artifício para corroborar o pertencimento à nação bem como para diferenciá-la de outras culturas. Para ilustrar, basta lembrarmos de símbolos que, a partir de um determinado momento histórico, foram associados a ideias de brasilidade e que ainda persistem, em alguns casos, no imaginário acerca do que é a cultura do país. Podem ser citados, por exemplo, o

livro e a ópera O Guarani como proposição de um mito fundador para a identidade brasileira, a proclamação de Tiradentes como herói nacional e a devoção à Nossa Senhora Aparecida como padroeira do Brasil, além, claro, do samba e do futebol como elementos expressivos da nação.

Afora o fato de funcionarem como meios de traduzir e materializar o sentido da nacionalidade, os símbolos culturais que tendem a reforçar ideias totalizantes de um povo refletem o traço dinâmico e ativo da história, pois, ao serem continuamente acionados, acabam sendo, também, frequentemente atualizados. Isto é, quando chamados no presente, eles se apresentam como formas de acessar um passado histórico que geralmente remete à fundação de um mito cujo sentido reifica o pertencimento à pátria, mas ao mesmo tempo também são relidos e reinterpretados de acordo com o que se entende por nacional e por popular no momento histórico em que são reivindicados. Se por um lado isso abre espaço para possíveis contestações em torno dos limites e das exclusões envolvidos na maneira com que tais imagens integralizadoras foram construídas, por outro, nos ajuda a perceber que nem mesmo a identidade nacional é algo da ordem do estático ou do imutável. Ela é, sobretudo, fruto de construções sociais dinâmicas e, por isso, vai sendo revista e reinstituída constantemente. Assim, não se pode atribuir a longevidade dos elementos nacionalistas somente à legitimidade histórica da qual gozam mas também à capacidade de serem vívidos e adaptáveis ao ponto de seu sentido unificador servir a outros momentos além daquele em que foram criados, como bem se pode ver na perduração dos símbolos nacionais.

Como efeito da autoridade animada pelo tempo histórico e que, não por acaso, alimenta as tradições, certos fenômenos culturais podem ainda ser tomados como monumentos, como exemplos dignos de reverência, baseados em “grandes homens” que se debateram com os desafios de seu tempo e que remodelaram a história. Nesta função, eles servem de modelos não encontrados entre os contemporâneos e que, por isso, foram reivindicados no plano de um passado grandioso, que inspira a imitação. Por serem lembranças de que é possível vencer os desafios que o curso da vida coloca, os monumentos motivam as gerações seguintes a atuarem na história. Entretanto, a contemplação cega e a tentativa de imitar os grandes feitos podem desaguar na inconveniente tendência de igualar os contextos históricos, como se as condições do presente fossem as mesmas que possibilitaram as vitórias passadas. Além de essa visada da história indicar uma oposição entre vencedores e vencidos, o que de partida já é problemático, o apagamento das singularidades de cada tempo

pode tornar-se motor para um agora frustrado e um outrora reconfortante, fazendo com que a humanidade se refugie na seleção de tipos ideais, por vezes invente tradições a partir deles e, por consequência, deixe de lado outros eventos precursores.

Por tudo isso, ruminar o modo com que os caracteres seletivo e inventivo são operacionalizados na construção das tradições implica considerar também que pode haver diferentes consequências a depender da maneira com que essas narrativas ideológicas são erguidas e que isso tem profundo lastro na organização do tempo que guia grupos, movimentos ou até mesmo sociedades inteiras. Assim, seja com o objetivo de preservar o domínio de uma classe específica em uma ordem social, como discute Williams em sua teoria, ou em busca de inculcar valores e normas de comportamento em uma determinada sociedade por meio da repetição, como acredita Hobsbawm, a tradição é sempre indício da forma como nos relacionamos com a história e articulamos as temporalidades na vida social. Nesse sentido, as percepções de que é possível selecionar um passado adequado ou inventar uma continuidade histórica são, sobretudo, reflexões a respeito de como nos instauramos e nos desenvolvemos no tempo. Entretanto, tais gestos fundadores de tradições são eles mesmos modelados por uma condição histórica, já que não é possível trabalharmos o tempo de modo exógeno, sem sermos atravessados e afetados por ele. Por essa impossibilidade de descolar a urdidura de uma narrativa do contexto em que ela se dá, toda tradição pode ser apreendida por meio do “regime de historicidade” (HARTOG, 2013) que a envolve, o que nos permite ver tanto os movimentos temporais contidos em um determinado modo de ordenar o tempo quanto as disputas em torno dele.

2.2.1 Historicidades em conflito

Conforme define François Hartog, regimes de historicidades são maneiras de engrenar passado, presente e futuro que permitem tornar mais inteligíveis as formas como experienciamos o tempo. Como categorias de natureza heurística, eles possuem a habilidade de desvendar que tipo de articulação entre as temporalidades atua na conformação de determinados fenômenos, sejam eles referentes a contextos micro ou macro-históricos, desde biografias de personagens da história às formas com que diferentes sociedades lidam com o tempo. Como aponta Hartog, essa compreensão só é possível graças aos diferentes níveis de ênfase que uma camada temporal pode assumir em distintos contextos sociais, já que “conforme domine a categoria do passado, do futuro ou do presente, a ordem do tempo

resultante evidentemente não será a mesma” (Ibid., p. 13). Essa condição de variabilidade apontada pelo autor nos ajuda a perceber que a humanidade pode viver simultaneamente em diferentes regimes de historicidade, mas que também pode haver uma certa ordem temporal que predomine em uma determinada época, traduzindo e forçando um encadeamento único para múltiplas experiências do tempo (MUDROVICIC, 2013, p. 13). Como resultado correlato, a comparação entre diferentes regimes também nos permite depreender que comportamentos, ações e formas de historiografia são mais possíveis em certas ordens temporais do que em outras, servindo-nos, dessa forma, como um instrumento para historicizar a história.

Por esclarecer as condições históricas em que nos inserimos bem como as possibilidades e os impedimentos que elas nos colocam, a ferramenta de Hartog nos é útil para visualizarmos diferentes regimes temporais bem como para identificarmos se e qual ordem do tempo prevalece entre eles. Valendo-nos desde já dessa ferramenta, é possível notar que, em geral, seja tentando desvendar sua constituição, seja numa visada crítica sobre seus efeitos, uma série de autores dedicados a pensar as experiências temporais a partir de locais geograficamente distintos parece convergir para a modernidade como um regime capaz de regular o tempo social a partir de formas bem delimitadas de organizar as camadas temporais. Essa percepção surge na discussão desses autores na esteira de uma forte crítica ao arranjo moderno, pois, mesmo partindo de distintas historicidades, todos o avistam como uma tentativa de agregar e sufocar diferentes maneiras de lidar com o tempo. Não por acaso, nos trabalhos de tais pensadores (que mencionaremos mais adiante), a forma moderna é recorrentemente encarada como uma espécie de modelo temporal que se pretendia universal, mas que por essa mesma razão abriu margens para disputas e controvérsias em resposta à homogeneização que almejava.

É da mesma maneira, como estrutura preponderante, que a modernidade parece incidir na narrativa embaralhada do Rimas&Melodias. Como mostramos anteriormente, ao costurar referências estrangeiras e nativas, o coletivo joga com a tradição da nossa música popular, que, como história oficial, corrobora aspectos caros ao projeto de unificação e legitimação do estado-nação brasileiro. Isso quer dizer que esse modo de contar e compreender a história da canção no país reforça a ideia de uma identidade nacional que está visceralmente vinculada a um projeto moderno. Tanto é possível depreender tal correlação que essa tradição parece remeter justamente à estrutura temporal moderna na medida em que constrói uma narrativa

baseada na seleção de marcos específicos e progressivos da nossa música popular, como se eles pudessem refletir a imagem mais genuína de um país em vias de modernização. Entretanto, essa sequência homogênea a história da música brasileira e deixa outros movimentos musicais à deriva, a exemplo do que aconteceu com a chamada Black Rio (OLIVEIRA, 2018), com a música cafonca de modo geral (ARAÚJO, 2002) e com o brega paraense (AZEVEDO, 2019). O jogo entre certeza e incerteza acerca da filiação ao nacional no qual Rimas&Melodias investe também parece ter relação com tais apagamentos, chamando atenção para mais acontecimentos relegados e mais personalidades esquecidas ao longo do tempo. Por essa razão, o diálogo com a modernidade e com a narrativa oficial se mostra um ponto de partida interessante para começarmos a compreender o gesto do grupo, já que nos permite perceber de que modo a disputa em torno do arranjo temporal moderno se dá na obra do coletivo. Tendo isso em vista, buscaremos discutir, no próximo tópico, a conformação temporal da tradição oficial da canção popular brasileira, as relações que ela mantém com o regime de historicidade moderno e as consequências desse imbricamento.

2.3 Uma narrativa oficial para a nossa canção popular

A ideia de uma sequência de movimentos musicais que pudesse explicar o desenvolvimento da canção nacional apareceu pela primeira vez em meados dos anos 1960 nas páginas da Revista Civilização Brasileira. A publicação, palco da construção da narrativa que originou uma forma particular de elencar predecessores, contemporâneos e sucessores da nossa música popular, foi criada em 1965 e desejava ser um espaço de debates sobre os problemas e a complexidade da vida brasileira, conforme lemos no texto de apresentação que acompanhou o lançamento do impresso (CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, 1965, p. 3). Para o veículo formado e alimentado por intelectuais ligados aos mais diversos campos do conhecimento, o país vivia naquele momento uma profunda crise cuja existência não era exatamente uma novidade, mas que havia sido intensificada pelas disputas sociopolíticas que envolveram o golpe civil militar de 1964. Segundo o corpo editorial do periódico, há muito o Brasil se deparava com a necessidade de vencer o subdesenvolvimento, mas via entraves na própria formação social que, complexa e heterogênea, não conseguia integrar-se e caminhar rumo a um mesmo objetivo. Na visão dos pensadores, a instalação do regime ditatorial se aproveitou justamente desse desejo às custas de impor o cerceamento da liberdade (já detectado pelos membros da revista naquela época, a apenas um ano da tomada de poder

pelos militares), além de aceitar a interferência dos Estados Unidos no contexto político nacional.

Declaradamente contra esse projeto, a publicação se autoincumbiu de fomentar caminhos para um desenvolvimento livre, autônomo, condizente com a realidade do país e que, sobretudo, se refugiasse em alternativas democráticas. Para isso, segundo a revista, seria preciso esmiuçar a situação brasileira no sentido de compreender suas diversas facetas, utilizá-las para construir um sentido de cultura integrado e profundamente nacional e, a partir daí, abrir novas perspectivas de futuro. Como a própria publicação destaca, isso incluía policiar-se para não se curvar às vontades das grandes potências. Ao mesmo tempo, seria necessário recusar a ideia de um “nacionalismo sentimentalóide e estreito” (Ibid., p. 4), que impedisse as mudanças que o país precisava executar para combater as adversidades que há tempos se estendiam. Dessa forma, os avanços conquistados mundo afora não deveriam ser ignorados, mas acolhidos somente quando contribuíssem verdadeiramente para o processo de transformação do contexto brasileiro. Disposta a atuar nesse entremeio, mas tendo por princípio salvaguardar os interesses nacionais, a revista logo se pôs a promover análises e debates sobre eixos sociais considerados elementares para o propósito unificador, entre eles política interna, política externa, economia, literatura, cinema, teatro, artes plásticas, documentário e, claro, música.

O primeiro artigo que visou situar e politizar a discussão sobre a canção popular no quadro geral da cultura foi assinado por Nelson Lins e Barros. No texto, o compositor tratou das tendências da música brasileira após o surgimento da bossa nova. Segundo Nelson, a emergência do movimento calhou bem ao ímpeto de elevar a nossa música a um nível de qualidade internacional que pudesse fazer frente à música estrangeira, como o rock e o bolero, considerados parte da produção “ruim e estereotipada” que estava adentrando o território naquele período por força das grandes gravadoras do mercado fonográfico. Nascido no seio de um surto desenvolvimentista que possibilitou a melhoria de condições técnicas para a indústria da música, o movimento, na visão do autor, foi sagaz ao alimentar-se das novidades estrangeiras em benefício de uma canção popular que ainda pudesse ser considerada nacionalista ao mesmo tempo em que poderia frear a interferência exterior. Entretanto, a sofisticação do samba inspirada nas harmonias do *jazz* americano, tida como um dos maiores trunfos do estilo, trouxe consequências. Para alguns, significava um afastamento dos caminhos tradicionais da música brasileira. Para outros, era uma mercadoria com baixo

potencial de comercialização para as massas, ficando restrita às camadas médias e intelectualizadas da sociedade. Ambas as constatações indicavam que aquilo que a bossa nova, nos termos em que foi criada, tinha de potencial para levar à unificação da cultura também tinha de dificuldade prática de fazê-lo. Foi aí que o compositor identificou uma inflexão em curso. No artigo, Nelson diz:

Sem penetração nas massas, marginalizada pelo baixo comercialismo, condenada pelos próprios amigos intelectuais, a bossa nova foi elevada a um impasse. Como se manter nacionalista e artisticamente boa? Como se manter artisticamente boa e penetrar nas massas? Os compositores mais nacionalistas procuraram a solução através de uma integração com a música nacional, com o folclore e com outros setores artísticos nacionais, todos vítimas do mesmo mal. Sérgio Ricardo ligou-se ao cinema e mais tarde deu a sua música um caráter nordestino. Tom e Vinícius fizeram música para cinema e teatro. Vinícius e Baden pesquisaram sobre o folclore baiano. Carlos Lyra ligou-se ao teatro, fez música para cinema, pesquisou sobre música nordestina e a modinha brasileira e produziu com Oduvaldo Vianna Filho, Francisco de Assis, Guarniere e Vinícius de Moraes no sentido da criação do musical brasileiro. Vinícius compôs com Pixinguinha. Carlos Lyra, com Zé Kéti. A integração levou esses artistas a uma linha comum nacionalista visando a uma cultura popular brasileira. (LINS E BARROS, 1965, p. 234)

Conforme Lins e Barros, essa bossa nova nacionalista se esforçava para esclarecer as confusões em torno do movimento, denunciando como não sendo bossa nova aqueles que realmente se nutriam do jazz e se afastavam da tradição brasileira, como supostamente o músico Roberto Menescal fazia ao conservar certo purismo estético e recusar a comercialização em massa de sua obra. Diante desse cenário em transformação, o texto de Nelson terminou em tom positivo e esperançoso: “a partir de 1964, a integração entre a bossa nova nacionalista - ou outro nome que tenha ou venha ter - com as tradicionais músicas brasileiras e com os vários setores artísticos nacionais tem se firmado cada vez mais em torno de uma cultura popular nacionalista” (Ibid., p. 236), o que, para ele, deveria se estender pelos anos seguintes. Como exemplo poderoso do advento dessa mudança, o autor citou ainda o show Opinião, que contava com representantes do teatro, de diferentes gerações da bossa nova, do morro e do baião. Segundo o compositor, o espetáculo apresentava um panorama da música brasileira do sertão, do morro e da cidade numa “convergência histórica” capaz de indicar a realidade e o caminho de uma cultura fortemente integrada.

Um ano depois, o diagnóstico e a previsão entusiasmados de Lins e Barros caíram por terra, já que a revista detectou que o país vivia um momento de crise da nossa música popular. Foi para discuti-la, identificar os motivos que levaram até ela e encontrar possíveis saídas para o desalinho então vivido, que a publicação organizou, em 1966, um debate entre intelectuais,

pesquisadores e músicos. A conversa foi reproduzida na edição sete do impresso e é no registro desse encontro que começamos a perceber traços de um arranjo temporal específico sendo delineado. Segundo Flávio Macedo Soares, um dos convidados, dois acontecimentos levaram a produção nacional a um estado crítico. Um deles seria a emergência de artistas que à primeira vista eram devedores do “corte sociológico e epistemológico” (NAPOLITANO, 2002) ocasionado anos antes pela bossa nova, mas que, conforme Soares, estavam empenhados em projetos particulares e distantes de uma noção ampliada de cultura. Como efeito da individualização verificada por Flávio, nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque e Edu Lobo estariam desenvolvendo trabalhos alheios à realidade do povo brasileiro e apartados de outros setores artísticos. Já o segundo motivo se materializava na fala do crítico como uma espécie de preocupação em torno da popularidade e da ampliação do chamado “iê-iê-iê”, movimento de rock brasileiro cuja gênese é devedora da criação e do sucesso do gênero nos Estados Unidos na década 1950. Para alguns dos debatedores, a influência estrangeira no estilo musical constituía perigos para um sentido único de cultura na medida em que significava um grande afastamento das características “essencialmente” nacionais e uma ingerência ainda maior do mercado fonográfico estadunidense na indústria local, o que, como acreditavam os debatedores, levaria o público à alienação de sua própria condição diante das grandes potências.

Não é difícil notar que o que se impunha como pano de fundo do encontro era o impasse entre seguir as tendências modernizadoras da ordem mundial ou manter-se fiel aos preceitos de uma arte engajada e fundamentalmente nacional, um dilema aliás propício para as discussões que a revista se propôs a fazer desde a sua concepção. Como aponta Ortiz (2012), as décadas de 1950 e 1960 foram marcadas pela forte atuação dos intelectuais, especialmente aqueles ligados ao ISEB⁷, que buscaram remodelar o conceito de cultura, entendendo-a como um projeto a ser construído. Eles a viam como algo que não poderia ser simplesmente deduzido de estudos históricos, mas como um tema que demandava também

⁷ Sigla para Instituto Superior de Estudos Brasileiros, órgão criado em 1955, durante o governo Café Filho, por meio do decreto nº 37.608. Conforme consta na legislação que o instituiu, era dever do ISEB estudar, ensinar e divulgar as ciências sociais no sentido de aplicá-las em favor da análise e da compreensão crítica da realidade brasileira, contribuindo com a elaboração de instrumentos teóricos que promovessem o desenvolvimento nacional. Para a realização do trabalho ao qual foi designado, o órgão foi dotado, nos termos da lei, de autonomia administrativa e plena liberdade de pesquisa, de opinião e de cátedra. Embora as ideias semeadas no instituto tenham tido profunda reverberação na política nacional-desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, presidente eleito no final do ano em que foi criado, sendo um ator relevante para se pensar o entrelaçamento entre desenvolvimento econômico e a consolidação da nacionalidade no quadro da história brasileira, a atuação do ISEB durou pouco, já que foi extinto em 1964, dias após o golpe civil-militar.

ação e projeções de futuro. Centrados em um apego nacionalista, os isebianos privilegiavam, portanto, a história a ser feita, conciliando teoria e prática social. Nessa tarefa, “a função dos intelectuais seria diagnosticar os problemas da nação e apresentar um programa a ser desenvolvido” (ORTIZ, 2012, p. 65). A revista e o debate estavam fortemente ancorados nesse entendimento. Os textos da publicação, de modo geral, refletiam certo desejo de compreender quais seriam os melhores caminhos para o desenvolvimento e o aprimoramento do país, buscando delinear o que seria futuramente a nação brasileira moderna. Na conversa de 1966, especialmente, a revista discutia um aspecto micro desse plano modernizador, a saber, como a canção nacional poderia se tornar moderna como um todo se, naquele momento, o que se tinha eram dois caminhos: uma música folclórica, típica, mas em desacordo com as inovações estrangeiras ou uma música atenta às novidades exteriores, mas com pouca aproximação às raízes da arte nacional.

Contrariando a necessidade de optar por uma ou outra alternativa e buscando saídas para o embaraço, o compositor Caetano Veloso, também presente na ocasião, sugeriu que “a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade cultural brasileira” (BARBOSA, 1966). Com isso, o compositor elucidou que a resposta para crise vivida estava na própria história da música nacional e, transformando essa premissa em uma proposição, sinalizou que era preciso retomar a *linha evolutiva* tal qual João Gilberto teria feito em relação ao samba, atribuindo ao conterrâneo a proeza de aliar as demandas mercadológicas estrangeiras à preservação dos valores tradicionais ao repaginar o gênero que dominava as rádios antes da criação da bossa nova. “João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira” (Ibid., 1966), afirmou o artista. Acusado de tomar uma posição saudosista, Caetano ainda rebateu: “não me considero saudosista e não proponho uma volta àquele momento e sim uma retomada das *melhores conquistas* (as mais profundas) desse momento” (Ibid., p. 1966, grifo nosso).

Com essa formulação, Veloso entrelaçou o passado e o futuro da música popular, organizando a partir de João Gilberto uma lógica que permitiu identificar seus antecessores e seus sucessores. Essa visão, ainda que não tenha sido proferida com intenções teóricas (CÍCERO, 2003), abriu margens para pensarmos o desenvolvimento da canção nacional em termos de rupturas e de continuidades, isto é, numa sequência de movimentos musicais que

apresente uma novidade ao mesmo tempo em que seja condizente com os anteriores, conservando elementos essenciais do que seria a “autêntica” cultura brasileira. Inclusive o tropicalismo, movimento idealizado por Caetano e Gilberto Gil cujo disco-marco intitulado *Tropicália ou Panis et Circencis* foi lançado no ano seguinte à participação do baiano no debate, foi aderido à tradição justamente por esse ponto de vista linear. Segundo Tinhorão (2010, p. 339), “o tropicalismo propunha-se a representar, em face da linguagem ‘universal’ do rock, o mesmo que a bossa nova representara em face da linguagem ‘universal’ do jazz”, o que caracterizou um novo ponto de inflexão na história da música nacional. Por esse ângulo, o tropicalismo teria superado, em alguma medida, a crise que motivou o encontro de 1966, uma vez que naturalizou (não sem disputas e controvérsias) o uso da guitarra elétrica, grande expoente do estrangeirismo e do rock, na música brasileira. A justificativa de Caetano para não recusar a contribuição do instrumento para a canção nacional recorreu novamente à necessidade de atender às contínuas exigências do projeto de modernização: “nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas”, afirmava o artista à época (Ibid., p. 341).

Conforme Sovik (2018, p. 113), com essa frase, o baiano tentou repelir uma ideia de subserviência às grandes potências e reivindicou certa contemporaneidade do Brasil com os países desenvolvidos, gesto que se assemelha ao intento desejado pela bossa nova anos antes, embora em outro contexto. A aproximação dos dois movimentos musicais por meio da adequação às inovações modernas é, por sinal, um bom indício de como a continuidade histórica é movida na tradição da música brasileira. O tropicalismo é, nessa narrativa, tomado como uma ruptura estética e ideológica para a época em que surgiu, mas o gesto disruptivo, ao mesmo tempo em que inova, também remete àquilo que já foi feito, mantendo traços do que lhe foi herdado. Por outro lado, a continuidade em relação ao gesto tropicalista também pode ser observada. Uma forma de vê-la, talvez a mais óbvia, está no modo com que o rock foi assimilado posteriormente na música brasileira, especialmente nos anos 1970. Citando Ana Maria Bahiana, Eduardo Vicente (2014) destaca, por exemplo, a fusão entre cavaquinhos e guitarras elétricas nos Novos Baianos; o rock rural de Rodrix, Sá e Guarabyra; o rock explícito de Raul Seixas; o experimentalismo de Walter Franco; o movimento Clube da Esquina; o surgimento de bandas como Secos & Molhados e A cor do Som, além dos trabalhos dos nordestinos Fagner, Belchior, Alceu Valença, Elba e Zé Ramalho. Todas as manifestações citadas pelo autor se valem claramente de outras vertentes da música que não o

samba, o primeiro nó da tradição do qual se desdobraram a bossa nova e o tropicalismo. Na visão linear da história oficial, porém, elas puderam ser entendidas também como derivadas da antropofagia tropicalista e da chamada “geléia geral brasileira” na medida em que repetiram, em diferentes contextos, a fusão do rock a outros elementos da música nacional. Por consequência, isso as aproximou da tradição originada a partir do samba.

Como reflexo do padrão de releitura e de evolução que a sequência entre eles representa, entende-se hoje o samba, a bossa nova e o tropicalismo como grandes marcos de ruptura ou nós de uma linha temporal moderna em que se está sempre superando e monumentalizando o passado em favor do novo e do progresso. Essa narrativa pode ser encontrada na historiografia como um parâmetro seguro para se pensar o desenvolvimento da música brasileira ao longo do tempo. Entretanto, apesar de ser sempre requisitada nos registros que tratam da canção popular (e que serão citados mais adiante), há uma pluralidade de formas com que a ideia da linha evolutiva é evocada. Podemos organizá-las em pelo menos quatro eixos: 1) por meio da constante reafirmação da importância e do caráter transgressor dos movimentos que a formam; 2) quando há a proposição de uma visada histórica mais geral da música popular que necessariamente cita a linha para compreender qual é a tradição da canção nacional; 3) quando há tentativas de situar temporalmente fenômenos musicais recentes e 4) de maneira metalinguística, na própria produção musical.

Naturalmente, ditas formas de abordagem não são estanques ou isoladas umas das outras. Um mesmo autor, como Oliveira (2015), ou um conjunto de autores, como Kehl (1999), D’Andrea (2013) e Bosco (2017) pode, por exemplo, desvendar a relação de continuidade da história oficial, num olhar mais amplo, justamente quando aponta algum artista ou movimento que foge à regra de sucessão, como os Racionais MC’s neste caso. Da mesma maneira, a centralidade em algum dos pontos da tradição não impede que os outros sejam colocados em pauta. É comum, inclusive, que a tematização de um movimento leve aos outros nós da sequência linear. Essa constante ratificação, que acaba nos fazendo confluir em algum momento para a narrativa da linha evolutiva, pode ser fruto de a) uma visada linear do tempo; b) do papel da indústria fonográfica na história da música popular brasileira, que agia limitando ou impulsionando o alcance dos produtos de acordo com a demanda de consumo e vendas; c) da hierarquização das formas de produção e de circulação dos bens musicais e d) da centralização geográfica e simbólica da produção sonora brasileira, concentrada sobretudo no sudeste do país.

Seja como for, a separação em eixos é válida por nos permitir ver o quão enraizada a linha evolutiva é e o quanto agencia a compreensão da música popular como um todo. A ênfase nos movimentos disruptivos encontra alicerce, por exemplo, nos tradicionais livros-biografia, especialmente naqueles dedicados à bossa-nova, ao tropicalismo ou até mesmo aos dois movimentos simultaneamente (CASTRO, 2016; 2017; MELLO, 2008; FAVARETTO, 2000; GRANATO, 2018; SOVIK, 2018; CALADO, 2010; NAVES, 2004). Além disso, as críticas musicais, que se configuraram historicamente como lugar de institucionalização da MPB (VICENTE, 2019), também costumam ainda hoje reforçar tais movimentos como marcos fundamentais da cultura nacional. Basta ver alguns dos textos publicados por críticos especializados na ocasião da morte de João Gilberto (FERREIRA, 2019; LEAL, 2019; MELLO, 2019; NESTROVSKI, 2019) nos quais o músico é tido como o divisor do cancionário nacional, de forma que se pode dizer que há um antes e um depois de João e da onda bossa novista. Já em autores cuja pretensão é abordar um panorama mais amplo, tal como Napolitano (2007) e Baia (2010; 2014), o foco já é, de partida, centrado na questão da historiografia e da tradição. Estes trabalhos, cada um a seu modo, examinam a constituição de discursos tradicionais ao longo do século XX no campo musical e ambos reconhecem na linha evolutiva a formulação de um projeto historiográfico da maior importância para a canção popular brasileira.

Em relação aos escritos empenhados em desvelar fenômenos recentes, falaremos sobre alguns deles em outros momentos deste trabalho, já que entender o contexto contemporâneo, na figura do Rimas&Melodias, e sua relação com a tradição oficial nos é objeto caro nesta investigação. Por ora, cabe ressaltar que, em geral, eles remetem à narrativa mais comumente aceita para compreender, de forma prática, se movimentos musicais mais recentes poderiam ser vistos na lógica sequencial. Em geral, eles apontam certo declínio da sequência samba-bossa-tropicalismo, já que ela aparentemente não dá conta de expressões artísticas que, à primeira vista, parecem não asseverar suas premissas. De todo modo, a sequência ainda é clamada, especialmente pela mídia, para compreender tais fenômenos, seja por aproximação ou por distanciamento. É o caso de quando, em razão do lançamento do álbum *Ladrão* (2019), do rapper Djonga, Leonardo Lichote (2019, s/p)⁸ escreve: “Ladrão tem citações a Legião Urbana, recriação de Jorge Aragão e sample de Elis Regina. Espalhadas em meio às suas rimas, essas referências dão pistas dos caminhos que formaram Djonga - e de como o rapper

⁸ Disponível em <<https://glo.bo/3khDQH1>>. Acesso em 15 set 2020.

se posiciona na tal linha evolutiva da música popular brasileira”. Outro exemplo é quando Teperman (2017, s/p.), em texto publicado na revista *Serrote*, afirma que “Emicida e Criolo inseriram o rap na linha evolutiva da música popular brasileira”. Ambas as afirmações são uma surpresa se lembrarmos a famosa entrevista em que, anos antes, em 2004, Chico Buarque sugeriu que o rap representava àquela altura um esgotamento da canção tal como a conhecíamos, formatada por Noel Rosa e reformulada pela bossa nova (BARROS E SILVA, 2004).

Por fim e talvez seja a maneira mais interessante de observar como a visão progressiva da linha se espraia para além do campo intelectual, temos algumas canções ou obras em que as ideias de continuidade ou de ruptura são postas em discussão. Como exemplo, podemos citar o álbum *Estudando a bossa* (2008), de Tom Zé, no qual o compositor, em profundo mergulho na história da canção, confirma e ironiza a bossa nova como marco divisor do cancionero. Já na canção “As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor”, Raul entoia em certa estrofe: “acredite que eu não tenho nada a ver/ com a linha evolutiva da música popular brasileira/ a única linha que eu conheça/ é a linha de empinar uma bandeira”, salientando o desejo de um afastamento do viés tradicional. Podemos lembrar ainda a faixa “Gilbertos”, do álbum *Gilbertos Samba* (2014), na qual Gil postula, enfatizando certo senso de continuidade: “a cada cem anos um verdadeiro mestre aparece entre nós/ e entre nós alguns que o seguirão/ ampliando-lhe a voz e o violão/ é assim que aparece mestre João/ e aprendizes professando-lhe a fé/ um Francisco, um Caetano, algum Roberto/ e a canção foi mais feliz”. Nessa mesma lógica, um último exemplo não poderia ser outro senão uma criação do próprio Caetano. Em “Saudosismo”, o compositor arremata: “a realidade é que/ aprendemos com João/ pra sempre/ a ser desafinados”, demarcando a origem de uma tradição feita de grandes e contínuas rupturas.

Seja qual for a maneira de aludir à linha evolutiva, o breve panorama apresentado mostra que ela é frequentemente evocada. Nesse modo específico de desenrolar a história, cada novo ponto incorporado à tradição é reconhecidamente fruto de experiências herdadas, mas que de alguma maneira precisavam ser ultrapassadas e deixadas no passado, sendo retomadas quando fosse necessário suportar as novas criações. Com isso, a configuração temporal da narrativa formulada em resposta à suposta crise que a música brasileira vivia naquela época se aproxima de uma das imagens-metáfora com as quais, segundo o pensador alemão Reinhart Koselleck (2014, p. 19), frequentemente tendemos a explicar as relações

temporais. Conforme o autor, o modo com que concebemos temporalmente a história costuma gravitar em torno de dois pólos principais. O primeiro refere-se ao modelo circular, que busca demarcar o retorno e as repetições de uma sequência histórica. O outro remete à forma linear, como se o tempo fosse uma flecha que está sempre em direção ao futuro, seja ele definido ou não. A nosso ver, a ideia de uma linha da música brasileira cujo desenvolvimento se dá por meio da constante evolução alimenta-se desses dois pressupostos, tomando a história como algo que funciona em termos de linearidade e complementaridade temporais.

O historiador destaca, porém, que ambos os modelos são insuficientes, pois toda sequência histórica contém tanto elementos lineares quanto recorrentes. Além disso, o modo circular pode também ser entendido como uma linha na medida em que o decurso ao qual se refere remete a si mesmo. Daí entendemos que a linearização das experiências implica uma simplificação das maneiras com as quais atuamos na história, já que não capta as possíveis imbricações do tempo. Ao dispor distintos acontecimentos em uma sequência histórica por meio da díade ruptura/continuidade, por exemplo, a linha evolutiva converge para si manifestações muito diversas e as compila em alguns poucos movimentos musicais que são de fato significativos, mas que foram selecionados e enfatizados em detrimento de outros na construção da tradição. Como já adiantamos, esse modo de organizar o tempo se avizinha da maneira com que as camadas temporais são arranjadas no regime de historicidade moderno. Por isso, nosso próximo passo será desvendar melhor o que exatamente queremos dizer com o termo “moderno” quando o atrelamos à tradição da música popular brasileira.

2.3.1 Sintomas do regime de historicidade moderno na tradição da música brasileira

Para Koselleck (2014), um tempo que constantemente ultrapassa a si próprio, causando sucessivos rompimentos, está fadado a desembocar em uma estrutura temporal na qual o passado é visto como algo acabado e imutável, o presente é eminentemente transitório e o futuro é o que importa, é para onde deve-se mirar. Esse modo de articular as temporalidades, ancorado na ideia de um tempo que suplanta a si mesmo e que não permite reversões, é a tônica da experiência moderna. Como destaca Koselleck (2006), a modernidade foi concebida como um modelo temporal na medida em que modificou a relação entre as experiências oriundas do passado e as expectativas dirigidas ao porvir. Isso porque a percepção de que o contínuo aperfeiçoamento da humanidade poderia criar um mundo novo e

melhor provocou o descolamento radical do futuro em relação ao passado, criando um fosso entre eles. Como explica o historiador alemão, as mudanças antes da marcha pelo progresso e pelo futuro virtuoso eram tão lentas que não alteravam significativamente as experiências dos antepassados em relação às dos seus descendentes. Além disso, possíveis rupturas não modificavam substancialmente aquilo que já se conhecia e, mesmo se acontecessem, eram encaradas por uma perspectiva cristã, como uma espécie de desígnio de Deus. Ainda segundo Koselleck, nessa transição bem-sucedida entre gerações, em que as expectativas dos sucessores podiam ser totalmente baseadas no conjunto de experiências adquiridas pelos antecessores, o futuro era facilmente deduzido, já que estava diretamente atrelado ao passado. Isso segundo uma visada europeia do tempo.

No período moderno, porém, essa relação de dependência sofreu profundas transformações. Com as invenções técnico-industriais e a aceleração do tempo, condições impostas para alcançar o progresso, as experiências passaram a ser rapidamente ultrapassadas e substituídas por outras, de forma que uma única geração poderia vivenciar rupturas consecutivas. Como consequência, as expectativas pelo porvir deixaram de ser limitadas, pois aquilo que já havia sido vivido não pôde mais servir de base para o que se queria criar. A partir de então, não sendo mais definido pelo passado, o futuro pôde ser cada vez mais desobstruído e incerto, embora podia-se prever que o esforço pelo aprimoramento o faria certamente melhor. Essa visão de uma novidade a ser alcançada levou à sensação de que era necessário acelerar o tempo. Ora, se o desenvolvimento, a ciência e a técnica levariam a um amanhã virtuoso, ele não deveria tardar. Era preciso, então, apressar a sua chegada, deixando para trás as experiências dos antepassados, já que elas não eram capazes de subsidiar o que estava por vir. O rompimento com as tradições e as vozes passadas mostrou-se, então, um pressuposto para a abertura de um novo mundo. No arranjo temporal moderno, portanto, “afirmar que nenhuma experiência anterior pode servir de objeção contra a natureza diferente do futuro torna-se quase uma lei. O futuro será diferente do passado, vale dizer, melhor” (KOSELLECK, 2006, p. 318).

É nesse sentido que a modernidade, que foi fundada numa perspectiva europeia/colonial e impulsionada pelo progresso, alterou a percepção social acerca da relação entre experiências e expectativas e engendrou uma conformação temporal linear, que concorre para a necessidade de superar o passado em favor de uma projeção do futuro. Com consequências para o entendimento sobre as formas de atuação na história, dando certa

impressão à humanidade de sua agência sobre o próprio destino, a importância creditada ao constante aprimoramento nesse modo de organizar o tempo possibilitou divisões amplas e forjadas em parâmetros comparativos como aquelas fundamentadas no grau de desenvolvimento técnico-científico conquistado pelos países. Como ressalta Koselleck, a mensuração por meio destas duas categorias, a ciência e a técnica, dava a consciência do ponto em que as nações se encontravam: se estavam à frente das outras, como no caso das mais desenvolvidas (e, portanto, modernas), ou se era necessário aperfeiçoar-se mais, como cabia às subdesenvolvidas. Como contrapartida da evolução que faziam, os países exitosos gozavam de mais status e poderio diante dos demais. Ou seja, aqueles estados-nação “dotados de uma superioridade técnica olhavam de cima para baixo o grau de desenvolvimento dos outros povos, e quem possuísse um nível superior de civilização julgava-se no direito de dirigir esses povos” (Ibid., p. 317).

Diante desse cenário, as diferentes sociedades foram compelidas a buscar o alinhamento a um mesmo relógio, a um mesmo modo de lidar com o tempo, para não acabarem em situação de extemporaneidade e desacordo em relação à ordem mundial, além de não se tornarem potenciais dominados para aqueles que detinham mais condições de serem vistos como países tecnicamente avançados. Como exigência correlata, os distintos povos também se viram forçados a se adequarem internamente para que fosse possível caminhar integralmente rumo à modernidade, de modo que seus cidadãos estivessem conjuntamente empenhados na corrida pelo mundo novo cuja chegada deveria ser adiantada por meio da aceleração constante. Assim, o progresso, enquanto conceito histórico, foi concebido na modernidade como um coeficiente de variação temporal, capaz de colocar distintas civilizações, que vinham lidando com formas próprias de organização, em uma escala universal, em uma espécie de simultaneidade do não simultâneo, regida pelo princípio da aceleração como motriz para o advento de melhorias. Para aqueles que foram submetidos à corrida desenfreada pelo novo, porém, a adequação custou o sufocamento de formas temporais não-lineares e, com elas, o apagamento de sujeitos, corpos e experiências que fugiam da concepção de mundo então imposta, ancorada em um paradigma progressivo e linear.

Essa percepção de um tempo veloz e de suas consequências para o desenvolvimento da humanidade permitiu a Koselleck não só realizar o escrutínio das formas temporais do regime moderno, mas também cunhar os conceitos transcendentais de “espaço de

experiência” e “horizonte de expectativa”. Como categorias interpretativas e vazias de significado, que só adquirem corpulência quando preenchidas pelos movimentos temporais que desejamos apreender, elas são capazes de indicar as variações que afetam a temporalização da própria história. Isso quer dizer que ambas se ocupam fundamentalmente do tempo histórico, de modo que por elas é possível perceber a relação estabelecida entre passado e futuro e, por consequência, a própria composição da história. A conformação das expressões exprime bem a natureza dessa força meta histórica. As palavras experiência e expectativa, no uso cotidiano, não transmitem nenhuma realidade concreta, pois não apontam para acontecimentos ou situações específicas e, logo, “não permitem deduzir aquilo de que se teve experiência e aquilo que se espera” (Ibid., p. 306). Mas, na função de historicizar a própria história, elas assumem dimensões espaciais e temporais na medida em que configuram uma relação tensa e oposta que se manifesta por uma distância temporal: não há expectativa sem experiência assim como não pode haver experiência sem expectativa.

Tal premissa nos ajuda, aliás, a não obliterar o lugar do porvir na reflexão sobre as tradições. Se, como dissemos antes, nos situamos inicialmente a partir de vozes vindas do passado, é preciso considerar que, por força da relação dialética que acabamos de mencionar, essas vozes estão sempre ligadas a alguma projeção do amanhã. Com isso, queremos apontar que compreender a natureza do elo temporal estabelecido entre experiência e expectativa é fundamental para assimilar qual projeto de história uma determinada tradição incorpora. Para tanto, não basta captar apenas o quanto ou como a seleção de certos aspectos do passado responde às convicções do presente. É preciso considerar que nessa mesma camada temporal estão igualmente inscritas as expectativas dirigidas àquilo que virá. Não perder de vista essa dimensão do agora como o momento em que o vivido e o esperado se cruzam é também entender que as tradições, enquanto possibilidades de atuação na história, oferecem mais do que caminhos e leituras unidirecionais, que partem do presente em direção ao passado. Ora, o futuro também influi no decurso temporal permitido pela tradição na medida em que exige ter como referente experiências que, para provê-lo de sentido e garantir a continuidade histórica, devem ser evocadas e trabalhadas no agora.

É nessa perspectiva que, tendo em vista a interação entre experiência e expectativa assim como a multiplicidade de caminhos possíveis para apreender o tempo (dos quais a tradição é um expoente), Ricoeur (1997) atesta a pertinência das categorias de Koselleck. Por um lado, o filósofo defende que é adequado falar em *espaço* na medida em que o termo

sinaliza a possibilidade de percorrer, segundo múltiplos itinerários, um agrupamento, uma integração de experiências públicas ou privadas que se tornaram um *habitus*. Já por outro lado, o autor afirma que é mais proveitoso adotar *horizonte* para referir-nos às nossas expectativas já que essa noção é capaz de abarcar uma explosão de perspectivas em relação ao futuro que vão desde a esperança ao temor, do desejo ao querer. Nesse sentido, a escolha da noção de horizonte - que implica desdobramento - ao invés de espaço - que denota um agrupamento - para referirmo-nos ao porvir serve para demarcar a assimetria das categorias, evidenciando que elas não só se opõem como também se condicionam mutuamente. Dessa maneira, explica Ricoeur, o espaço de experiência nunca é suficiente para determinar o horizonte de expectativa; enquanto, no caminho inverso, “não há divina surpresa para quem tem uma bagagem de experiência pequena demais” (RICOEUR, 1997, p. 362).

O que Koselleck percebe, então, na estrutura temporal moderna e que fica evidente a partir do uso dos conceitos transcendentais é que o progresso, enquanto coeficiente de variação do tempo, criou um novo horizonte de expectativa, ancorado no advento de um tempo novo. Esse imperativo da novidade, por sua vez, fez do espaço de experiência um estoque de conquistas outrora adquiridas, pois a visão progressiva e sequencial condicionava a chegada do futuro melhor a um contínuo afastamento do passado. Foi a partir da detecção desta configuração temporal, desdobrada por meio da máxima do distanciamento das expectativas em relação às experiências, que o autor pôde identificar o que havia de peculiar na modernidade e, conseqüentemente, o que a tornava diferente das experiências do tempo que a antecederam. Como aponta Ricoeur ao retomar a teoria do historiador alemão, essa alteração das percepções sociais que culminou no que chamamos de modernidade pode ser resumida em três fatores: “a crença de que a época presente abre sobre o futuro a perspectiva de uma novidade sem precedente; (...) a crença de que a mudança para melhor se acelera; e por fim, a crença de que os homens são cada vez mais capazes de fazer a sua história” (RICOEUR, 1997, p. 363). Tempo novo, aceleração do progresso e controle da história são, portanto, os três *topoi* que “contribuíram para o desdobramento de um novo horizonte de expectativa que, por ricochete, transformou o espaço de experiência em que se depositaram as conquistas do passado” (Ibid., p. 363).

Neste ponto, já podemos perceber que a tradição construída dentro do regime de historicidade moderno é pouco flexível, uma vez que o acionamento das experiências herdadas tende a ser realizado do ponto de vista de um passado findo e irretocável, que não é

capaz de respaldar o futuro almejado e que pode apenas corroborar o presente, sem que com isso seja alterado. Contudo, na prática, o tempo social não obedece a uma norma tão fechada, já que as temporalidades tendem a se apresentar de modo mais complexo do que como o ordenamento linear prevê. O campo da cultura, conforme vemos nos diagnósticos da Revista Civilização Brasileira, é um lugar profícuo para observar esse desajuste entre temporalização e experiências do tempo, haja vista que as análises do periódico sobre a função da música popular na modernização do país revelam, sobretudo, uma grande dificuldade de instituir um estado-nação plenamente moderno onde relações históricas não-lineares pulsavam intensamente. Diante desse cenário, a narrativa oficial da tradição da música brasileira surge ali como uma alternativa eficiente ao plano moderno ao iluminar uma possível articulação temporal por meio do chamamento da figura de João Gilberto por Caetano Veloso, que sugere uma retomada do bossa-novista na esteira de uma monumentalização dos seus feitos. Não raro, nos devaneios do compositor, tanto aqueles do debate em 1966 quanto em outras ocasiões (cf. VELOSO, 2017), o êxito de João em “sofisticar” o samba surge como exemplo a ser seguido pelas gerações seguintes, mas que deve ser conscientemente tomado como inatingível. “Creio em João de modo sobrenatural” (Ibid, p. 12), afirma o baiano, resumindo a maneira com a qual frequentemente situa o mentor na música brasileira: como uma figura cuja extraordinariedade transcende o tempo humano e não se deixa repetir em plenitude, permanecendo como uma referência estabilizada no passado.

Embora à época Caetano não pudesse prever que de sua visão particular sobre João Gilberto se desenrolaria uma história oficial da canção popular, os registros do encontro de 1966, nos quais o cantor sugere um modo específico de entender o desenvolvimento da música nacional, ajudam a desvelar a configuração temporal da tradição ali concebida bem como de sua relação com o regime de historicidade moderno. Ora, já adiantamos que o teor do debate viabilizado pela revista estava concentrado, sobretudo, na oposição entre elevar a cultura brasileira a outro nível ou conservar suas características originais. Nessa dualidade, é possível perceber que a modernização, expressa na necessidade de se adequar às exigências do mercado internacional, já se apresentava como uma expectativa — desejada ou não — que, para ser alcançada, não poderia ser totalmente deduzida das vivências anteriores. Logo, o que ali se discutia era, sobretudo, qual encadeamento temporal seria possível entre as experiências musicais vividas até aquele momento e o novo horizonte de expectativa que, por imperativo da ordem mundial, mais cedo ou mais tarde, deveria ser conquistado. Nesse sentido, a

construção de um espaço de experiência e a invenção de uma tradição que pudesse selecionar um passado mais adequado para o futuro que se impunha, entrelaçando experiência e expectativa, caíam bem à resolução da crise vivida na época.

Conforme aponta Hartog (2013, p. 37), crises do tempo são momentos em que, geralmente, perde-se a evidência da articulação entre as temporalidades. Nessas situações, o presente torna-se desprovido de passado e de futuro, o que tende a convertê-lo em um tempo no qual imperam a impossibilidade de reviver integralmente o que já ocorreu e a dificuldade de imaginar aquilo que virá. É exatamente neste ponto que a proposição de Caetano ganha lastro na historiografia da música brasileira. Ao oferecer um passado possível a partir do exemplo de João Gilberto, Caetano ligou um recorte das experiências anteriores às expectativas vindouras, criando uma engrenagem lógica (e linear) entre passado, presente e futuro e restituindo o ordenamento entre as camadas temporais. A sugestão da retomada da bossa nova foi, portanto, propícia a uma aparente mitigação da crise. Por ter “reformulado” e “atualizado” o samba, dando-lhe ares mais modernos, o movimento iniciado por João uniu, por si só, o nacional e o estrangeiro, o local e o universal, a tradição e a modernidade. Como aponta Napolitano, na bossa nova, “o passado já não era mais folclorizado, mas reapropriado como material estético da modernidade” (NAPOLITANO, 2007, p. 70). Ao propor uma retomada desta qualidade, Caetano Veloso evidenciou a possibilidade de uma tradição com características simultaneamente nacionais e modernas; uma música popular atenta à influência estrangeira, mas fundamentalmente circunscrita ao território; uma tradição que pudesse ser, enfim, moderna e brasileira.

A esta altura de nossa discussão, o adjetivo “moderno” desponta de maneira duplicada, já que estamos tratando de uma tradição moderna que reflete um regime de historicidade também moderno. Isso se dá porque a estrutura temporal de um é devedora da condição histórica impelida pelo outro. Dessa maneira, nota-se que a modernidade é uma espécie de metáfora pela qual atuam maneiras específicas de organizar o tempo. E, como regime de historicidade dominante, ela não só organiza como também regula diversas experiências temporais na tentativa de convergi-las para si. Sob esse ângulo, a especificidade da forma moderna, que é o tratamento linear do tempo, espraia-se para além da modernidade como um momento histórico delimitado e encerrado, já que a expressão que dela deriva “apenas qualifica o tempo novo, sem informar sobre o conteúdo histórico desse tempo ou desse período” (KOSELLECK, 2006, p. 269). Isto é, a maneira de engrenar

passado-presente-futuro que se traduz na imagem da flecha irreversível pode ser percebida em diferentes situações históricas que tenham em comum o ditame de ultrapassar experiências que, por contraste com o tempo novo, devem se tornar velhas. Como metaforma, portanto, a modernidade nos permite observar distintos modos de articular o moderno, distintas experiências modernas do tempo. Mas, como regime de historicidade preponderante, dificulta que visualizemos outras formas de articulação temporal, uma vez que as submete e as restringe ao encadeamento linear.

Cabe apontar que esse domínio imposto pela modernidade encontra no colonialismo grande vazão. Como aponta Quijano (2005, p. 117), “a raça e a identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população”, sobretudo a partir da “conquista” da América. Conforme o autor, a ideia de raça, nos termos em que hoje é conhecida, não tem história antes do nosso continente, de modo que ela é fundamentalmente uma categoria mental da modernidade. As Américas, segundo Quijano, se constituíram como o primeiro espaço/tempo de um padrão de poder mundial e, por isso, se firmaram como a primeira “id-entidade” do projeto moderno. Isso porque as novas identidades sociais como negros, índios e mestiços, formadas em razão das relações fundadas na ideia da raça, redefiniram também o europeu não só do ponto de vista geográfico, mas também atribuindo-lhe conotação racial. Nesse sentido, a Europa, como a outra ponta da relação entre conquistadores e conquistados, e o colonialismo abriram margem para a “elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus” (Ibid, p. 118). Isso implicou diretamente no esvaziamento de matrizes temporais vinculadas à Europa moderna, uma vez que elas não se apresentavam de acordo com a norma colonizadora.

Essa forma colonial do tempo, entretanto, pode ser tensionada por meio de outras historicidades, o que permite que experiências temporais antes sufocadas irrompam. É sob esse prisma que Rimas&Melodias constitui um conjunto de problemas para a tradição canônica da música popular brasileira, já que expõe relações que a história oficial, orientada pelo fundamento moderno, não alcança. Como já demonstramos, ao evocar múltiplas referências, o grupo aponta para direções temporais variadas, oriundas de distintas formas de historicização, criando, a partir da heterogeneidade, percursos e modos de atuação na e sobre a história muito próprios, além de um arranjo entre as camadas temporais bastante

característico. A trama resultante do movimento embaralhado que as rappers e cantoras fazem excede a visão progressiva da linha evolutiva na medida em que a disposição de predecessores, contemporâneos e sucessores que ela expressa não coincide com a sequência samba, bossa nova e tropicalismo. Neste aparente desajuste, Rimas&Melodias traz à tona outras experiências do tempo, salientando possibilidades invisibilizadas ao mesmo tempo em que convoca a história oficial a explicá-las. A natureza difusa do fluxo temporal das artistas nos coloca diante uma rede rica e diversa, instigando-nos a examinar e aprofundar ainda mais os conflitos e embates temporais que dela emergem.

2.4 Emaranhar a tradição

Para compreendermos devidamente a complexidade envolvida na proposta política do Rimas&Melodias, somos impelidos a desvelar outras possíveis conexões temporais que sejam capazes de captar os movimentos não-lineares imbricados no arranjo do coletivo. Tal gesto, porém, esbarra em uma tradição hegemônica cujo passado reivindicado é imóvel e o futuro projetado, contingente. Como engrenar criativamente passado, presente e futuro a partir de um depósito inerte de experiências herdadas e uma profusão de expectativas que se perdem facilmente de vista? Como apreender uma articulação temporal que se mostra mais interessada no que a historiografia esquece, a exemplo do resgate de Elza, do que aquilo que é lembrado por ela? Como analisar um fenômeno que parece escapar de convenções de toda ordem? De que maneira é possível restituir uma história que se apresenta na forma de fragmentos, estilhaços, vestígios e rastros? Como articular passado e futuro a partir de um presente fraturado? Como, enfim, não cair em uma visão temporal também rígida?

Contra o encapsulamento do tempo provocado pela configuração moderna, Ricoeur (1997, p. 359) defende que é preciso considerar a história como uma mediação aberta e imperfeita, fruto de uma trama cruzada de perspectivas entre a expectativa do futuro, a recepção do passado e a vivência do presente. Essa proposta requer que, ao invés de prendermo-nos à “realidade fugidia do passado tal como foi”, nos apoiemos na concepção de uma história ainda por fazer, como uma espécie de projeto pelo qual devemos nos empenhar e nos comprometer. Sustentado por esse ponto de vista, o filósofo se lança então a um confronto com os preceitos modernos que propalam a crença de que o vislumbre de um tempo novo e a constante aceleração do progresso dão à humanidade a possibilidade de fazer a história, como se as narrativas que construímos sobre o tempo fossem capazes de coincidir com o que de fato

aconteceu ou com aquilo que acontecerá. Na contramão dessa afoita premissa, Ricoeur reivindica que, ao contrário de dominarmos o curso da vida, só poderemos lidar com o fato de que “somos afetados pela história e de que afetamos a nós mesmos pela história que fazemos” (Ibid., p. 368), isto é, que o passado com o qual trabalhamos nunca é integralmente por nós produzido, mas herdado e transmitido.

Em outros termos, o filósofo francês salienta que só podemos agir na história e projetar o futuro na medida em que conhecemos e sofremos as ações de um passado do qual não fomos testemunhas. Tal relação com o tempo transcorrido busca reaver a função do presente não mais como uma mera passagem do passado ao futuro, como prega o projeto moderno, mas como um lugar dinâmico que abriga tensões e interpretações do passado e que ajuda a presumir o porvir, tornando-o mais próximo e factível. Até mesmo a ideia de tradição que, segundo o autor, “já inclui uma autêntica tensão entre perspectiva sobre o passado e perspectiva do presente” (RICOEUR, 1997, p. 360) não pode ser entendida como simples preservação das experiências vividas anteriormente, mas sim como produto de nossas ações históricas, que se deixa afetar vigorosamente pela prospecção do futuro que fazemos.

Essa marcação das expectativas dirigidas ao porvir como definidoras para a leitura retroativa do passado é, aliás, a chave pela qual a tradição é incorporada no projeto de uma história cuja mediação deve ser contínua e aberta. Conforme Ricoeur, é ao projetarmos um horizonte histórico que o passado nos é revelado e posto em tensão com o presente. Isso significa que é no acionamento feito pelo futuro das experiências que lhe são correlatas que colocamos à prova nossa capacidade de recepção à eficiência do passado. Nessa dinâmica, a tradição, como parte do espaço de experiência a ser percorrido, adquire uma função mediadora já que opera nas interpretações e reinterpretções oriundas do intercâmbio entre o passado que padecemos e aquele sobre o qual incidimos. É atuando, então, em par com a noção de horizonte de expectativa, ao coordenar movimentos relativos às experiências herdadas, que a tradição, para Ricoeur, pode esquivar-se da alcunha de depósito morto e revelar-se como campo de tensões permanentes.

Isso não implica dizer que ele se oponha radicalmente à ideia de um acervo, mas que o repertório disponível, para o filósofo, nunca se limita a um conjunto de experiências estanques. Ao invés disso, a tradição, para o autor, deve ser tomada como uma relação dialética na qual a “sedimentação não apaga as possibilidades de ruptura, de criatividade, de inovação” (LEAL, SACRAMENTO, p. 29), o que permite percebê-la como algo inacabado,

que está sempre por fazer, sempre em construção. Na visão de Ricoeur, a sedimentação e a inovação configuram, na verdade, um mesmo processo pelo qual “a primeira oferece repertório e parâmetro para o trabalho propositivo e imaginativo da segunda” (Ibid., p. 29). Por essa lógica, não é possível romper totalmente com o passado, já que “nunca estamos numa posição absoluta de inovadores, mas sempre inicialmente numa situação relativa de herdeiros” (RICOEUR, 1997, p. 379). Tal visão começa a nos afastar da rigidez do pensamento moderno, uma vez que reconhece a dinamicidade interna da tradição, que, por sua vez, não se deixa levar pela ilusão do futuro apartado de um passado vívido.

Salientando esse caráter complexo, ativo e heterogêneo abarcado pela noção, Paul Ricoeur sugere que a vejamos de maneira tripartite. O que entendemos por tradição pode então ser dividido em: 1) tradicionalidade, termo que se refere a uma categoria transcendental, vazia de significado *a priori*, que designa a reciprocidade entre a eficiência da história e o nosso ser-afetado-pelo-passado, de modo a enfatizar que a distância temporal que separa passado e presente não é um intervalo morto, mas uma transmissão geradora de sentido; 2) tradições, que se referem aos conteúdos propriamente ditos da tradição; elas, ao contrário da tradicionalidade, são dotadas de caráter material: são as propostas de sentido transmitidas até nós por uma cadeia de interpretação e reinterpretação e, por fim, 3) tradição, instância de legitimidade na qual está contida a pretensão à verdade (o-ter-por-verdadeiro) oferecida à argumentação no espaço público.

A vivacidade da tradição, expressa na estrutura tripartite, assegurada pela tensão entre o vivido e o projetado e marcada por um futuro que sempre requer um passado correlato, só pode ser revelada, porém, quando as expectativas tornam-se mais determinadas. Só um futuro que se aproxima do presente pode afugentar a ideia de um tempo irretocável e reabrir o passado, para que nele possam ser descobertas e revividas “potencialidades não realizadas, contrariadas ou até massacradas” (Ibid., p. 372). Nesse sentido, o alargamento do espaço de experiência depende diretamente de nossa capacidade de impedir que o horizonte de expectativa fuja. Há aqui um choque com o projeto moderno, uma vez que sua matéria é exatamente manter a distância entre os dois pólos. Esse limite explica porque o Rimas&Melodias não pode derivar-se unicamente da tradição oficial da música brasileira, já que não encontra nela um passado correspondente. Para tanto, é preciso reabrir o espaço de experiência da nossa canção popular e desvelar passados mais heterogêneos. Tal movimento

exige, porém, que o coletivo conduza o tempo de outra maneira, fora da regra linear da modernidade. Mas como fazê-lo estando sob as asas de um regime de historicidade moderno?

2.5 O jogo temporal do Rimas&Melodias

Se é certo afirmar que Rimas&Melodias impõe um conjunto de problemas para dada interpretação da tradição da música popular brasileira, posto que não encontra escoras suficientes para desenvolver-se na engrenagem moderna que a sustenta e, assim, não permite ser deduzido unicamente dela, não parece simples e factível alegar, como já indicamos anteriormente, que aquilo que o grupo constrói é uma espécie de ponta oposta, que em nada reitera a narrativa oficial. Apesar de apontar as insuficiências da sequência samba-bossa nova-tropicalismo, o coletivo não passa ao largo dos elementos que caracterizam tais movimentos musicais bem como daquilo que as façanhas e contribuições deixadas por eles significam para o cancionero popular. Como acabamos de expressar com Ricoeur, as tradições são configuradas por meio de uma relação dialética e constante entre sedimentação e inovação, o que inclui dizer que a linha evolutiva e a continuidade histórica provinda dela também fornecem substância para as potencialidades estéticas e as reivindicações políticas do contexto de produção contemporâneo, ainda que, em muitos momentos, ele tenda a destoar significativamente das premissas da visada tradicional. Isso acontece porque a tradição inventada, enquanto maneira de percorrer o espaço de experiência, torna-se um potencial campo de exploração da história e de atuação sobre ela para os fenômenos musicais que vão surgindo ao longo do tempo, o que permite que possam reafirmar ou transcender o projeto de canção que a narrativa oficial sustenta e que foi historicamente legitimado por um conjunto de atores sociais, entre eles, produtores musicais, jornalistas, críticos especializados e intelectuais, além do público, da indústria e do mercado (BAIA, 2010).

Enquanto forma de articular as temporalidades, portanto, essa espécie de espinha dorsal da música brasileira oferece *uma* leitura do passado e situa temporal e espacialmente as iniciativas do presente, munindo-as de um modo possível (mas não único) de pensar o desenvolvimento da música popular no Brasil (NAPOLITANO, 2007; BAIA, 2010; 2014). Porém, a consagração dessa maneira de conceber a canção nacional não só a torna lugar de ancoragem histórica como também instaura sentidos que pré-modelam o presente, gerando efeitos muito mais complexos na relação entre o tradicional e o contemporâneo, especialmente no que diz respeito à inserção mercadológica de fenômenos culturais recentes.

Conforme aponta Napolitano (2007), debruçando-se especificamente sobre a questão da tradição na nossa música popular, a bossa nova abriu e o tropicalismo fechou um processo de institucionalização da canção brasileira, que deu um novo sentido a ela. Segundo o autor, entre um movimento e outro “houve uma profunda discussão sobre o caráter e o sentido da ‘brasilidade’, diluída como evolução técnica, no caso da bossa nova, ou assumida como paródia, no caso do tropicalismo” (NAPOLITANO, 2007, p. 139). Fundado a partir do embate entre as tradições brasileiras e as influências externas, o projeto de canção que resultou dessas discussões sobre a identidade nacional está assentado na conciliação entre o engajamento político e a indústria cultural, coadunando cultura de protesto à valorização comercial. Esse imbricamento, congregador das problemáticas que dominavam a época, gerou o que hoje conhecemos por MPB: uma sigla de alto prestígio no mercado e que carrega uma proposta bem definida de país, gozando de largo reconhecimento aqui e no exterior. Não que não houvesse uma música popular brasileira (em minúsculas) antes, mas o gesto de João Gilberto na virada dos anos 1950 para 1960 abriu uma era de renovação da MPB ao exigir novos procedimentos e padrões estético-ideológicos para a canção popular, além de ter incitado uma retomada crítica dos modos de pensar e fazer música no território nacional.

Nesse sentido, ainda para Napolitano (Ibid., p. 109), o conceito de origem por trás das três letras que configuram a sigla-instituição abriga uma tentativa de “sintetizar a tradição e a modernidade, numa perspectiva nacionalista, embora não xenófoba”. Essa definição, como já mencionamos, é fruto de uma reavaliação dos paradigmas da canção nacional ocorrida no intervalo entre os anos 1960 e 1970. Neste período, noções cristalizadas como “música autêntica”, “música folclórica” e “música de raiz” foram postas em questão em favor de um modelo mais moderno de canção que não desviasse das raízes brasileiras. Com uma estrutura que permitia rupturas e continuidades, capaz de agregar diferentes gêneros musicais, a tradição que culmina na MPB “galvanizou todas as tradições anteriores” (NAPOLITANO, 2007, p. 138), dando a partir daí um direcionamento de produção musical, de uso político da canção e de relação com o mercado que fagocitava e alimentava uma ideia (moderna) de país. O lugar privilegiado da consolidação da nova era da música nacional foi a TV, especialmente programas comandados por nomes importantes do cenário, como é o caso d’*O fino da bossa*, apresentado por Elis Regina, e do *Jovem Guarda*, liderado por Roberto Carlos, Wanderléa e Erasmo Carlos. Além disso, também surgiram os festivais da canção, organizados e impulsionados pela TV Record e pela TV Excelsior e, ainda, aqueles que contaram com o

amplo apoio da TV Globo. Além de alargar a audiência dos “emepebistas”, a televisão permitiu a difusão do ideal nacionalista na medida em que popularizou espetáculos midiáticos nos quais haviam verdadeiros embates acerca do entroncamento entre música popular e nacionalismo, capilarizando ainda mais a discussão.

Com toda esta adquirida relevância, fica fácil notar que a Música Popular Brasileira é mais do que um gênero musical: além de ter se sustentado como um selo mercadológico pioneiro em alinhar as novidades técnicas aos critérios musicais já reconhecidos como autênticos no país, a MPB cresceu na esteira de um imaginário cuja premissa é forjar uma nação coesa e integrada, o que está refletido já na nomenclatura pretensamente ampla que postula. Sua função no plano de desenvolvimento do Brasil não só lhe deu prestígio como também legitimidade e autoridade suficientes para se consolidar como um campo cultural autônomo, com lugar social próprio. Ainda como aponta Napolitano, foi nessa qualidade de instituição sociocultural que “a MPB desenvolveu meios de difusão próprios, critérios específicos de julgamento de valor, um panteão de gênios criadores e um cânon próprio de canções paradigmáticas” (Ibid., p. 140). Tanto é verdade a existência de configurações específicas atreladas ao conceito MPB que há uma produção significativa de trabalhos acadêmicos nos últimos anos que busca compreender como a “Nova MPB”, descrita como um fenômeno dos anos 2000 em diante, se relaciona com a definição construída no século passado (SALDANHA, 2008; GONÇALVES, 2014; ALMEIDA, 2016). Só o crescimento deste tipo de estudo é suficiente para indicar que a institucionalização, aliada ao padrão estético-ideológico, fez com que a sigla perdurasse, de modo que ela determina e põe em disputa, ainda hoje e em alguma escala, o modo com que artistas contemporâneos são inseridos no que se entende por música popular brasileira, a depender se estão mais próximos do protótipo de canção institucionalizado ou se o transbordam.

Ainda assim, mesmo sendo claramente ligado à efervescência de um certo circuito *pop* atual que tende a contestar a linearidade da tradição inventada, Rimas&Melodias também se vale desse amparo histórico. Como veremos a seguir, há pontos de encontro entre a atuação do coletivo e os três eixos da tradição oficial, compilados na sequência samba, bossa nova e tropicalismo. Esses elos dão indícios de que o gesto do grupo é também devedor da narrativa consagrada, pois ela permite que as componentes se valham de iniciativas já partilhadas e consolidadas no cancionário brasileiro, sendo em algum grau também sedimentadas e perpetuadas pelas rappers e cantoras. A nosso ver, é neste ponto que mora a complexidade da

tradição instaurada pelo Rimas&Melodias: apesar de contestá-la vigorosamente, o intento das artistas não alija a linha temporal que reifica o projeto moderno do estado-nação. O grupo apenas a inflexiona e dá a ela contornos específicos no arranjo temporal que propõe, incluindo e manejando símbolos vinculados a uma ideia estável e homogênea de povo que, não por acaso, encontra respaldo nos diversos segmentos que ajudam a definir o que é a música nacional como a historiografia, a crítica, o público, a mídia e o mercado. Nesse desvio perpetrado pelas integrantes, os emblemas distintivos da identidade brasileira ganham direcionamentos divergentes daqueles aos quais foram primordialmente designados no intento da modernização e da unificação da pátria, não sendo mais utilizados como objetos de congregação, mas de claras disputas acerca do nacional. O choque entre uma brasilidade fixa e idealizada e outra insurgente e diversa torna-se, então, a verve da produção narrativa do Rimas&Melodias. Assim, ao se servir do confronto entre o que é frisado e o que é apagado pela interpretação da tradição que se ancora na linha evolutiva, o coletivo propõe um ordenamento entre passado, presente e futuro que não exclui a forma temporal moderna, mas se apropria dela no sentido de contestá-la, lançando luz sobre seus efeitos.

É na esteira deste movimento ambivalente que vemos entramadas no gesto temporal do Rimas&Melodias pistas de uma crise do projeto moderno que forjou o estado-nação brasileiro e que agora se vê confrontado por identidades instáveis e heterogêneas, o que sugere o coletivo como um bom lugar de problematização a respeito das temporalidades que regurgitam diante dessa falência. Afinal, de que maneira a revisão histórica feita em *Elza* incide na tradição da música popular brasileira? Que passados ela reabre? Quais presentes mobiliza? Que futuros enseja? Quais outras linhas esquecidas na história da canção popular estão imbricadas na tessitura temporal do Rimas&Melodias? Como elas dialogam com o contexto da música contemporânea? Que tipo de ordenamento se estabelece entre passado, presente e futuro? Nesse emaranhado de temporalidades, que proposição de tempo se desvela? Qual projeto de país ali se aventa? A nosso ver, esse conjunto de questões pode ser abarcado numa formulação interrogativa mais ampla, que não por acaso guiará esta pesquisa: quais temporalidades e que tradições são, afinal, instauradas a partir do Rimas&Melodias? Para respondê-la, pretendemos identificar, a partir do videoclipe *Elza*, camadas temporais presentes na obra do coletivo bem como as aporias que uma política de tempo encampada por mulheres negras coloca para uma tradição linear da música popular brasileira.

Este clipe nos é caro por apresentar um potencial gesto fundador de tradição, trabalhado sobre/com a história da cantora Elza Soares e capaz de ancorar a atuação do coletivo em estudo. A partir dele, acreditamos, é possível apostar numa abertura de contextualização, um movimento que transcende o produto audiovisual para abraçar aquilo que o configura temporalmente, estratégia que assumimos fortemente neste trabalho. A homenagem à cantora nos servirá em um primeiro momento, portanto, como maneira de acessar as temporalidades evocadas pelo grupo para a conformação de uma outra narrativa sobre a história da música popular brasileira. Com base na análise preliminar deste videoclipe, nos lançaremos a examinar um conjunto maior de textos em busca de apreender os movimentos temporais do Rimas&Melodias, levando em conta as condições históricas em que o coletivo emerge, as estratégias de legitimidade envolvidas na configuração narrativa do grupo e a proposição política que se desvela na costura das rappers e cantoras. A tentativa de abertura das textualidades do Rimas&Melodias por meio desse caminho teórico-metodológico, conforme acreditamos, possibilitará uma melhor compreensão do elo entre espaço de experiência e horizonte de expectativa que a atuação do grupo ilumina e que, segundo nossa hipótese, incide sobre a tradição oficial da música brasileira ao mesmo tempo em que a interpela, o que permite às artistas expor lacunas na historiografia do nosso cancionário popular enquanto reescreve sua própria versão da história.

3. TEMPOS E TEXTOS DO ENREDAMENTO

3.1 Outros fluxos e aberturas temporais

De saída, o comportamento ambivalente do grupo exige que, em nossa empreitada investigativa, não nos fiemos à linearidade para explicar o gesto temporal que ele conforma, já que pensar no Rimas&Melodias baseando-se na flecha irreversível significaria reduzir a complexidade que ele congrega: ou o coletivo será visto como uma nova ruptura, como algo que não encontra precedentes na história da canção brasileira, ou teremos dificuldade de taxar, de forma resumida, quais movimentos ele continua. Ambos os caminhos nos levariam a uma simplificação da particular articulação entre espaço de experiência e horizonte de expectativa construída pelo projeto, visto que tanto uma quanto outra alternativa não são capazes de nos libertar da visão de uma temporalidade única e progressiva. Por outro lado, ao lidar simultaneamente com diversas linhas temporais, o grupo produz uma trama complexa de referências, interligando passados, presentes e futuros aparentemente dispersos. O embaralhamento aí engendrado, por sua vez, nos aponta para a necessidade de trabalhar, metodologicamente, com a coexistência de temporalidades distintas e conflitantes. Todavia, conforme explicitamos no capítulo anterior, isso demanda criar ancoragens em uma perspectiva temporal menos tesa, o que nos convoca a buscar, então, outras possíveis formas de articulação do tempo dentro da metaforma moderna.

Como chamamos atenção há pouco, essa pode se tornar uma tarefa bastante penosa graças ao grande potencial de regulação do regime de historicidade moderno, que ofusca outros arranjos para além do modelo progressivo e, conseqüentemente, coloca problemas quando se pretende esmiuçar fenômenos temporais que extrapolam a linearidade. Chegamos, portanto, a um imbróglio de ordem prática, causada pela habilidade da metaforma de encobrir outras experiências temporais. À luz das ideias de François Hartog (2013), Mudrovcic (2013, p. 15) já nos alertava para a referida dificuldade ao apontar que um regime de historicidade dominante não diz respeito somente a uma ordem do tempo que sobressai em relação a outras, como em uma abstração da história, mas também a como uma articulação entre passado, presente e futuro que se torna predominante pode se relacionar com formas de discursos e ações sociais concretas nos contextos em que ela prevalece, isto é, como se apresenta na práxis. Assim, quando autores e autoras de diferentes locais, associados a distintas epistemologias e historicidades (GILROY, 2001; MBEMBE, 2014, 2017; RIVERA

CUSICANQUI, 2015, 2018; KOSELLECK, 2006, 2014; APPADURAI, 2011; RICOEUR, 1997; SEGATO, 2016; DUSSEL, 1994; QUIJANO, 2000, 2005), confluem para a modernidade como modelo temporal preponderante, denunciam não só determinado modo com que a história pode ter sido apreendida em um dado momento, privilegiando o princípio sequencial, mas também como as consequências subjacentes às leituras centradas nessa forma de organizar o tempo social se materializaram e ainda se materializam nos contextos específicos em que eles se debruçam. Para além da crítica que fazem aos apagamentos que o regime moderno produziu ao convergir distintas experiências temporais, tais pensadores reconhecem na modernidade uma forma de pensar que, ainda hoje, coloca empecilhos para situações em que é preciso refletir sobre experiências temporais que fogem ao pensamento linear.

Tanto na obra *Crítica da razão negra* (2014) quanto em *O tempo em movimento* (2017), prefácio do livro *On the postcolony*, Achille Mbembe tenta compreender e expor os efeitos do impasse em que também nos encontramos. Especialmente no segundo texto, o autor salienta que relações com o tempo que não se dão de modo sequencial são comumente julgadas pelo prisma da ausência, daquilo que não possui historicidade própria e que só se distingue quando posto em perspectiva com o universal. Para o autor, a racionalidade moderna, em todas as suas facetas (econômicas, políticas, sociais, materiais e subjetivas), está no cerne do que causa essa visão limitada, que apaga a complexidade dos modos com os quais a humanidade pode lidar com as temporalidades e que os reduz a uma normativa linear. As teorias firmadas a partir desse olhar cognitivo, conforme o filósofo, produziram “formas de conhecimento que privilegiam determinado número de categorias dividindo o mundo real, definindo objetos de investigação, estabelecendo relações de similaridade e equivalências e criando classificações” (MBEMBE, 2017, p. 32). O problema é que as análises oriundas daí acabam sendo reducionistas demais quando buscam entender objetos que não estão de acordo com os paradigmas (modernos) que as orientam, insistindo em capturá-los segundo moldes temporais pouco dóceis e ajustáveis. A lacuna de uma leitura inteligível de fenômenos que não cabem no campo de visão limitado da racionalidade moderna submete-os, então, a estruturas conceituais e representações que negam suas profundidades históricas, designando-os apenas como estranhos e desajustados.

Ao aproximar a compreensão de Mbembe àquilo que Renato Ortiz (2001) chama de moderna tradição brasileira, vemos, de forma concreta, como a modernidade pode encobrir

densidades temporais e fomentar versões únicas da história. Para o autor, que analisa especificamente o projeto de modernização atrelado ao surgimento da indústria cultural no Brasil por volta dos anos 1950, a modernidade no país tomou a forma de um desejo tão persistente que acabou por se constituir como tradição. Segundo o antropólogo, algumas sociedades tentaram enunciar uma modernização que só viria a se concretizar de fato anos depois, a exemplo do movimento modernista brasileiro que, na visão de Ortiz, teria ocorrido prematuramente, em um ambiente que ainda não podia ser taxado como moderno. Conforme o autor, a inadequação do conceito ao tempo em que foi enunciado, isto é, o descompasso entre chamar-se e ser efetivamente moderno criou-se como um elemento fundamental da sociedade brasileira, já que a condição de subdesenvolvido fez com que o modernismo no país fosse forçado a se construir sobre sonhos e fantasias da modernidade (ORTIZ, 2001, p. 34), apoiando-se sobre uma realidade ainda não concretizada. Como consequência, a aspiração de ser moderno, como diz o antropólogo, teve o efeito de fazer com que essas sociedades não vivessem radicalmente o tempo presente, ignorando a conjuntura local em favor de uma promessa de país. É na esteira desse raciocínio que Ortiz afirma que, no Brasil, a modernidade se fez tanto como projeto, algo a ser perseguido e conquistado, quanto como tradição, visto que se tratava de uma premissa ideológica já acionada em diversos outros momentos da história do país como remédio para o subdesenvolvimento.

Embora não seja esse o foco do antropólogo, pode-se notar, implícita na constatação do autor, a ausência de historicidade própria a que Mbembe se refere, já que o anseio pela modernidade e o desejo de não mais ser visto como povo subdesenvolvido aos olhos estrangeiros é um tema que, inevitavelmente, atravessa a história da sociedade brasileira, tornando mais complexa a intenção de captar experiências temporais locais fora da modernidade. E não é por acaso que a obstinada sensação de que era preciso superar o atraso brasileiro está diretamente conectada à necessidade de se mostrar um país moderno tal como outros. Como vimos anteriormente, o ideal do progresso que guia a conformação moderna do tempo tornou-se um parâmetro capaz de organizar diferentes culturas em dois grupos: aquelas consideradas “desenvolvidas” e as identificadas como “subdesenvolvidas”. Essa categorização, como também já apontamos, causou o preterimento de sujeitos, corpos, modos de governo e formas de conhecimento ao forçar diversas sociedades a se adaptarem a um modelo normativo, numa espécie de colonização do tempo. Com isso, a modernidade foi capaz de produzir uma fórmula de ordenação temporal que se pretendia universal na medida

em que indicava que, para toda a humanidade chegar ao futuro virtuoso, seria preciso superar cada vez mais as experiências anteriores em favor de acelerar a chegada das expectativas que delas não poderiam se derivar. O amplo espraiamento desse modelo temporal como modo de alcançar o progresso deu à modernidade a forma de um projeto a ser conquistado por todos os povos, visualizando-os sob uma mesma lógica de atuação na história cujo princípio se pautou pela novidade e pelo avanço contínuo. A proposição desse novo “sistema-mundo”, portanto, desenhou-se no sentido de sincronizar e linearizar diferentes processos históricos (QUIJANO, 2005), além de encobrir o outro (DUSSEL, 1994), aquele que ainda não era desenvolvido, em favor dos já desenvolvidos.

Embora calcado na pretensão à universalidade, qualidade autoatribuída ao se forjar um intento *da* humanidade *para* a humanidade, o projeto moderno (ou pelo menos a tentativa de sua implementação) não se efetivou da mesma maneira para todas as nações. Os contextos específicos, isto é, as peculiaridades de cada território se revelaram entraves significativos para que alguns povos fossem vistos como sociedades alinhadas aos preceitos universais. Ou seja, do ponto de vista da racionalidade moderna, a própria constituição social e os problemas internos de algumas nações impediam que eles se concentrassem no objetivo de perseguir o novo horizonte de expectativa e, conseqüentemente, impossibilitavam que tivessem as mesmas condições de competir na corrida pelo desenvolvimento. Ainda que a modernização não fosse o desejo de uma nação, a régua da modernidade não a pouparia, já que, em relação às outras, ela seria sempre vista como menos moderna, independente de ansiar ou não pelo adjetivo. Desse modo, a tentativa de sincronizar diferentes culturas, suscitada pela experiência moderna do tempo e centrada em uma visão *una* da história, produziu em tais sociedades a sensação de um certo atraso: se algumas nações estavam à frente de outras no que se refere ao nível de evolução conquistado e, portanto, estavam mais próximas das ideias de modernização, a expectativa dos atrasados seria, então, a de alcançar a experiência dos mais avançados (KOSELLECK, 2006). Quer dizer, nessa meta dos “arcaicos” de serem como os “modernos”, o futuro a ser mirado por aqueles seria o passado já vivido destes, o que assinalou um desnível a ser enfrentado e superado. Para compensar esse desajuste temporal, seria preciso, então, que os “arcaicos” acelerassem ainda mais o tempo, rompendo cada vez mais com as tradições e causando rupturas ainda mais bruscas no intervalo de uma mesma geração.

Porém, como a urgência dessas sociedades em progredir se deparou constantemente com características territorializadas, que obstruíam o caminho rumo ao novo futuro, a universalização da modernidade, tal como sonhada, se revelou posteriormente um propósito inalcançável e, sobretudo, incapaz de assimilar as práticas locais das sociedades que deveriam, na lógica moderna, conformar uma ideia única de humanidade. Mas, se a nível global o intento da unicidade não foi possível, nos cenários específicos ele foi forçado a parecer que se realizou plenamente. É nesse sentido que, ainda considerando o processo de modernização brasileiro, Renato Ortiz aponta que a fantasia da modernidade, nos países subdesenvolvidos, esteve diretamente ligada à construção da identidade nacional, isto é, à criação de um elo supostamente capaz de unificar toda a população e promover a modernização da sociedade como um todo. Tomando novamente o modernismo dos anos 1920 como parâmetro, o autor nota que tanto perspectivas do movimento orientadas politicamente à esquerda quanto à direita convergiam para o consenso de que os brasileiros só poderiam ser modernos se fossem nacionais. De fato, como vimos no capítulo anterior, a invenção da tradição da música popular brasileira ancorada na linha evolutiva se deu em consonância com essa premissa e há algum sucesso nela quando vemos a perduração da MPB, fruto de um gesto linear e nacionalista, no tempo, fortificando a ideia de que há uma linhagem da música capaz de representar o Brasil por excelência. Entretanto, embora haja todo um sistema que suporta essa versão da história, a tradição inventada é, em sua essência, um esforço de conciliação entre o tradicional e o moderno, de modo a revelar que trata-se de um projeto modernizador incompleto, que sempre se vê confrontado pelas diferenças que tentou unificar e pelos passados que acabou por sufocar, a exemplo dos problemas que podem ser levantados a partir do Rimas&Melodias.

Por causa desse embate entre o tradicional e o moderno, o homogêneo e o diverso, o universal e o particular, as premissas da autorrealização e da autojustificação, fundamentais para a modernidade e para a busca pelo novo mundo, provocaram, como aponta o pensador indiano Arjun Appadurai (2011), muitas críticas e muita resistência, tanto na teoria quanto no cotidiano. Ora, a modernidade experienciada, fincada na concretude da vida, mostrou que há diferentes maneiras de vivenciar e manejar o tempo na medida em que o modelo temporal pautado no afastamento contínuo entre passado e futuro assumiu variadas formas, por vezes desviantes do protótipo moderno, quando vistas em contextos específicos, social e geograficamente situados. Assim, o apartado entre a modernidade como fato e a modernidade

como teoria expôs a impossibilidade de todas as sociedades sincronizarem seus relógios históricos e orientarem-se por um mesmo preceito temporal. Nessa colisão entre experiência e idealização, a modernidade universal e a ideia do “homem civilizado” puderam, elas mesmas, serem entendidas como um projeto essencialmente restrito e localizado à proporção que sua estrutura temporal, forjada como caminho para o progresso, foi se mostrando algo impraticável para todo o mundo, estabelecendo-se mais como um bairrismo europeu, já que só servia de fato àquelas sociedades.

É nessa compreensão que Mbembe investe ao apontar que a experiência moderna europeia foi capaz de inventar outras culturas sem precisar repensar a sua própria cultura, demarcando tal continente como a territorialidade de referência do plano moderno universal. Na reflexão do autor, especialmente quando atento aos impactos da modernidade para o entendimento ocidental da África como expressão máxima da impotência de desenvolvimento e da selvageria, a origem do complexo nuclear a partir do qual se difundiu o projeto moderno de conhecimento e de governo é atribuída ao imaginário das sociedades europeias a respeito de como o mundo “deveria ser” (MBEMBE, 2014, p. 12). Segundo o filósofo, a razão disso é o fato de que os países daquela região sempre tenderam a abordar a questão da identidade baseados em si mesmos, considerando aquilo que lhes era diferente como o Outro, o incivilizado, o selvagem, o que deveria ser contido a todo custo. Essa superioridade, quando aliada à ideia de produzir o homem comum (e moderno), teve profundos efeitos na história humana, tendo sido determinante, por exemplo, na expansão do regime capitalista, na amplificação do colonialismo, no fortalecimento dos estados-nação, nas políticas de cerceamento de fronteiras etc. Todas essas transformações históricas, conforme Mbembe, foram ancoradas em fantasias criadas pela Europa para justificar a necessidade de dominação de outros povos, mas sobretudo para diferenciar-se deles e legitimar sua superioridade.

Para se sustentar e se firmar, a identidade europeia teria criado, então, imaginários a respeito das demais sociedades que pudessem levá-las ao rebaixamento e, por consequência, ao estímulo de tomar o continente como exemplo de civilização sempre à frente. A associação estreita entre a ideia de civilidade, a modernidade e a dominação colonial/europeia que está embutida aí foi decisiva para que os povos não-europeus fossem lidos e interpretados negativamente ao longo do tempo. Como aponta Mbembe, a modernidade como um fenômeno foi entendida principalmente na perspectiva do racionalismo ocidental, mais especificamente da chamada Europa moderna. Por isso, modernidade, racionalismo e

ocidentalismo são termos que se confundem e se alimentam, produzindo um projeto de conhecimento que enxerga o mundo por meio de uma divisão acentuada entre semelhantes e dessemelhantes. Nesse sentido, o autor salienta que

Nós devemos ter em mente que, como regra geral, a experiência do Outro, ou o problema do “Eu” dos outros e dos serem humanos percebidos como alheios por nós, quase sempre impôs dificuldades praticamente insuperáveis para a tradição filosófica e política ocidental. Não importando se a questão é a África ou com outros mundos não-europeus, esta tradição nega há muito a existência de qualquer “self” que não seja o próprio. Todas as vezes que se tratava de pessoas de raças, línguas e culturas diferentes, a ideia de que nós temos, concreta e comumente, a mesma carne, ou que, nas palavras de Husserl, ‘Minha carne já carrega o significado de ser uma carne típica, comum a todos nós’, torna-se problemática. O reconhecimento prático e teórico do corpo e da carne de “um estranho” como carne e corpo igual ao meu, a ideia de uma natureza humana comum, uma humanidade compartilhada com outros, há muito se impõe e ainda o faz como um problema para a consciência ocidental. (MBEMBE, 2017, p. 23)

Ainda que observe os efeitos da relação entre identidade e diferença imposta pela Europa para uma leitura ampla da humanidade, o filósofo camaronês parte da África para corroborar sua teoria por crer que nela a experiência de ser o Outro foi levada ao limite, provocando consequências ainda visíveis para o modo como o continente é historicamente interpretado, a saber, como um povo que não possui elementos que possam ser considerados parte da natureza humana e que, por isso, é primitivo, incompleto, inacabado. Nessa direção, conforme o autor discute, ainda hoje a África, como uma ideia, um conceito, “continua a servir como um argumento polêmico para o desejo desesperado do ocidente de resolver suas diferenças com o resto do mundo” (MBEMBE, 2017, p. 23). Ainda nos dizeres do filósofo, o motivo disso é que “a África ainda constitui uma das metáforas através da qual o Ocidente representa a origem de suas próprias normas, desenvolve uma imagem própria e integra essa imagem a um conjunto de símbolos que afirmam o que o ocidente supõe ser a sua identidade” (Ibid., p. 23). Sendo, então, uma criação às avessas do mundo ocidental, mais detidamente do imaginário europeu, como salienta o autor, os povos africanos representam, historicamente, um perigo para a superioridade do ocidente na medida em que são hábeis em expor, a qualquer momento, a incapacidade das sociedades européias de se verem compartilhando o mesmo mundo com aqueles que lhes são distintos, já que isso pode significar a destituição de uma identidade construída a partir do pressuposto da dessemelhança. A manutenção do diferente como o impróprio foi, portanto, o que possibilitou a Europa a justificar sua ficção e

suas violentas ações sob a justificativa de um mundo melhor, dando origem a um projeto de conhecimento e de governo que concebe o mundo em termos opostos: iguais versus não-iguais; civilizados versus selvagens; vencedores versus vencidos.

Mas, embora seja certamente um ator relevante, o continente não foi o único responsável por elaborar ficções para legitimar-se frente aos outros. Aqueles que tentaram copiá-lo também tiveram que lidar com a diferença para criar uma identidade única que pudesse levá-los à modernização como um todo. No Brasil, por exemplo, a ideologia da miscigenação serviu como aparente resolução à disparidade entre brancos, negros e índios, considerada desde o século XIX por intelectuais brasileiros como o motivo do atraso em relação às sociedades européias. Como a civilização-modelo não podia ser simplesmente transplantada para o solo brasileiro, foi preciso encontrar um ponto de equilíbrio, já que, aqui, indígenas e negros, ambos considerados biologicamente inferiores e naturalmente primitivos pelo imaginário europeu, tinham papel importante na história do país. O elemento mestiço sobressaiu aí, então, como forma de diferenciação da Europa que permitiu delimitar a especificidade nacional. Mais do que uma realidade concreta, o mestiço é visto no século XIX como uma categoria que exprime a necessidade social de elaborar uma identidade nacional. Por isso, ele é um tipo ambíguo. A teoria da mestiçagem é, simultaneamente, “real e simbólica; concretamente se refere às condições sociais e históricas da amálgama étnica que transcorre no Brasil, simbolicamente conota as aspirações nacionalistas que se ligam à construção de uma nação brasileira” (ORTIZ, 2012, p. 21). Nesse sentido,

O mestiço, enquanto produto do cruzamento entre raças desiguais, encerra, para os autores da época, os defeitos e taras transmitidos pela herança biológica. A apatia, a imprevidência, o desequilíbrio moral e intelectual, a inconsistência seriam dessa forma qualidades naturais do elemento brasileiro. A mestiçagem simbólica traduz, assim, a realidade inferiorizada do elemento mestiço concreto. Dentro dessa perspectiva a miscigenação moral, intelectual e racial do povo brasileiro só pode existir enquanto possibilidade. O ideal nacional é na verdade uma utopia a ser realizada no futuro, ou seja, no processo de branqueamento da sociedade brasileira. (ORTIZ, 2012, p. 21)

Concebida para domesticar a diferença, a teoria da mestiçagem possibilitou a ideologia da integração harmoniosa entre brancos, negros e indígenas e a formação do moderno estado brasileiro, colocando a construção da nação como uma meta a ser atingida. A ideia do brasileiro comum é, entretanto, mitológica na medida em que aponta para a formação de uma possível unidade nacional, mas não se realiza plenamente no cotidiano, uma vez que

ele abriga diferentes profundidades históricas e é povoado pela diferença. O caráter fantasioso do elemento mestiço não foi suficiente para impedir, porém, que ele se tornasse expressão da brasilidade. Já aí vemos, a partir do caso brasileiro, a complexidade que o ideal da civilização moderna, centrado na experiência européia, imprimiu ao redor do mundo. Os países que seguiram seus desígnios se forjaram alinhados ao universal, mas a modernização que desejavam nunca foi capaz de se concretizar nos mesmos termos daqueles nos quais se inspiraram. As tentativas de superar o subdesenvolvimento brasileiro significaram, então, o apagamento de aspectos da história negra e indígena em troca do epíteto de um país moderno. Este esforço, contudo, revelou-se insuficiente do ponto de vista universal, já que dominar as diferenças internas por meio da ficção da mestiçagem não garantiu ao país ficar em pé de igualdade com as sociedades europeias.

Logo, foi enclausurado em si mesmo, mas moldando e dominando o mundo à sua volta que o continente europeu, em sua investida moderna, se autofabricou como experiência distintiva, como o único lugar do mundo onde o desenvolvimento realmente aconteceu. Por ricochete, quando em comparação, as outras sociedades, as não-europeias, foram sendo tomadas e definidas historicamente como sociedades simples, primitivas ou tradicionais, nas quais o passado supostamente teria um peso limitador em relação às suas escolhas (MBEMBE, 2017, p. 33) e ao seu futuro, impedindo-as de evoluírem rapidamente. Assim, em razão da dificuldade de pensar a história do resto do mundo sem esbarrar constantemente na diferenciação entre modernos e arcaicos da qual a Europa é o grande parâmetro, podemos notar que o estabelecimento da experiência do povo europeu como marca distintiva e exemplar da modernidade é o ponto chave para identificar como a necessidade de estabelecer uma nova relação entre passado e futuro para chegar ao desenvolvimento elevado e a um mundo mais civilizado se propalou vertiginosamente. Entretanto, esses mesmos ditames da mudança e do avanço contínuos não exigiram do continente repensar a cultura e a constituição das sociedades contidas em seu território da mesma forma como demandou daqueles que tentaram seguir seu retrato, já que foi nele mesmo que se estabeleceu e se firmou a centralidade do imperativo civilizatório moderno.

Ao fim e ao cabo, o que se depreende da leitura de Mbembe acerca da inadequação dos contextos particulares em relação à lei universal é que a modernidade que se pretendia ampla e abrangente foi concebida, na verdade, à espelho da Europa, considerando suas especificidades e, principalmente, suas formas de lidar com o tempo. Com isso, a humanidade

e o mundo almejado naquele intento acabaram centrados nos povos europeus como exemplo de civilizações modernas a serem miradas e copiadas. Sendo, então, um projeto que tinha por referente um contexto tão localizado quanto àqueles que pretendia atingir, o desejo pela expansão do modelo temporal baseado na suposta experiência exitosa de uns poucos foi, paulatinamente, tentando sufocar as diferenças das demais localidades em prol do padrão estabelecido e exigindo que elas se readequassem em direção a uma modernização que, por não levar em conta as características constitutivas de cada sociedade, não as levaria ao progresso desejado, servindo apenas para maquiar seus problemas internos. Sem resolver a questão das diferenças, oferecendo como solução o ajuntamento em torno de uma só visão de mundo possível e mantendo-se como fundamento para o futuro valoroso, a incidência do projeto moderno foi adquirindo diferentes facetas e diversos arranjos temporais a depender de cada território. Isto é, apesar das tentativas, a implementação da modernidade universal em localidades demarcadas não conseguiu cumprir “à altura” os preceitos modernos (aqui sinônimo de alcançar os europeus e, mais tarde, os estadunidenses) e, por isso, ganhou caminhos não previstos pela idealização. Por consequência, os processos de modernização daí derivados, cada um a seu tempo e a seu modo, geraram modernidades tortas, ambíguas e confusas, revelando países que em discursos oficiais se dizem modernos, mas que continuam tendo que lidar, na experiência concreta, com rastros de passados mal digeridos, que foram esmagados pelo ímpeto do progresso e da aceleração do tempo.

Essas modernidades, que ora são chamadas de periféricas (ORTIZ, 2001), ora de primitivas (GARRAMUÑO, 2009) e ora de abigarradas (RIVERA CUSICANQUI, 2018), compartilham não só a impossibilidade de proferirem o universal mas também o fato de terem que arcar com as consequências dos esforços modernizadores aos quais se submeteram. Isso inclui abrigar, como explica Rivera Cusicanqui, verdadeiras mesclas temporais oriundas da justaposição do arcaico e do moderno, de distintos modos de vida que passaram a conviver no mesmo território sem com isso necessariamente designar uma formação social homogênea. Conforme alerta Mbembe (2017), tentar compreender essas sociedades pelas lentes da racionalidade moderna só pode nos levar a considerá-las a partir do que elas não são (isto é, como não civilizadas, não desenvolvidas, plenamente inadequadas), pois faz saltar aquilo que lhes falta para serem como o mundo europeu. A contrapartida é não saber como tais povos de fato se situam e se organizam, visto que a produção de narrativas a respeito deles está sujeita a normas e perspectivas baseadas em uma racionalidade que alega ser universal mas que é, na

realidade, imersa no contingente e no particular. Com isso, o desacerto entre generalidade e singularidade que alimenta o pensamento moderno impede que se considere “que todas as sociedades humanas participam de uma ordem *complexa*, rica em reviravoltas inesperadas, meandros e mudanças de curso, sem que isso implique necessariamente em sua abolição na ausência de um centro” (MBEMBE, 2017, p. 31, grifo do autor).

É aqui que se apresenta a dificuldade metodológica detectada por Achille Mbembe e com a qual também nos deparamos em nossa investigação sobre o Rimas&Melodias. Segundo o filósofo, o que pode ser observado nas sociedades africanas, após a tentativa de alguns discursos locais de inserir o continente na gramática universal, é que, na medida em que se buscava atingir o equilíbrio entre a identificação com os modos de vida tradicionais e a inserção na modernidade, gerava-se, entre outros efeitos, a fragmentação da identidade dos sujeitos. Isso porque, enquanto o pensamento moderno negava a humanidade dos povos da África, as narrativas locais tendiam a reafirmá-la, tornando a ideia de uma possível modernidade africana um movimento constituído por premissas opostas, mas interligadas. Negar e reafirmar a identidade tornam-se faces da mesma moeda. Em razão dessa posição contraditória e ambígua, a historicidade dessas sociedades, mesmo quando pensadas somente em relação a si mesmas, é capaz de revelar uma multiplicidade de tempos, trajetórias e racionalidades que, embora particulares e, às vezes locais, não podem ser conceitualizadas fora de um mundo que é, por assim dizer, globalizado” (Ibid., p. 32), isto é, como se pudessem ignorar as ficções que a racionalidade moderna produziu ou desconsiderar que os equivocados discursos criados pela Europa também influenciaram na relação que construíram consigo mesmas e com o restante do mundo.

Metodologicamente, isso significa, nas palavras do autor, que desde o advento do projeto moderno não é possível abrir tais historicidades sem pensar em tempos e ritmos altamente condicionados pela dominação européia, o que nos impele a desenvolver um olhar teórico-analítico que assuma essa problemática. Observável também em outras situações para além da África, a impossibilidade de relegar a colonialidade e seus efeitos sinaliza que compreender os imbricamentos temporais que a fragmentação do *self* opera exige tomar criticamente a modernidade, considerando, ao invés de apagar ou minimizar, as subjetividades advindas de diferentes profundidades históricas que se justapõem na experiência. Essa constatação logo nos coloca diante da inevitabilidade de adotarmos um caminho para analisar a proposta temporal do Rimas&Melodias que não simplifique as complexidades, as

descontinuidades e as reviravoltas que saem à superfície quando diversas linhas temporais são entrelaçadas pelo coletivo. Ao recorrerem à linha evolutiva, mas convocarem referências que não se restringem ao território do estado-nação, as rappers e cantoras dão a ver e assumem a desagregação da identidade à qual Mbembe se refere. Segundo o autor, isso é próprio do tempo negro, já que este “tem sempre uma ligação com seus duplos” e admiti-lo é como “experimentar ‘a duplicação, divisão e permutação do Eu’” (MBEMBE, 2014, p. 215). Por isso, movimentos caóticos e conturbados também são constituidores da experiência negra do tempo e, ainda que entrem em conflito com outras temporalidades formadoras da negritude, todos os trânsitos temporais, quando imiscuídos na vivência, acabam se tornando parte de uma mesma rede a configurar um projeto de história. Mas é aí, então, que uma importante questão metodológica desabrocha e se impõe para nosso estudo: de que maneira podemos mobilizar e trabalhar toda essa diversidade temporal?

Para Mbembe, captar a multiplicidade de tempos que nos atravessam exige pensar o próprio tempo da existência e da experiência; da vivência concreta no mundo. Por isso, não basta identificar somente o antes e o depois das coisas, as rupturas e as continuidades que elas provocam, numa visão que percebe o tempo “como uma corrente que transporta os indivíduos e as sociedades de um segundo plano para o primeiro plano, com o futuro necessariamente emergindo do passado e seguindo esse passado, sendo ele próprio irreversível” (MBEMBE, 2017, p. 39). Como alerta Mbembe a partir de suas reflexões sobre a experiência africana, essa perspectiva só serve ao tipo de teoria cuja única preocupação é explicar a modernidade ocidental ou as falhas dos mundos não europeus em não replicá-lo perfeitamente. Os embaraços efetivamente vividos no presente não se adequam a esses modos de apreensão do tempo que insistem em integrá-los a linhas evolutivas e que assimilam “toda a não linearidade ao caos, esquecendo que o caos é apenas um corolário possível de sistemas dinâmicos instáveis” (Ibid., p. 40).

Em contrapartida, o autor sugere que é preciso investir nas variadas trajetórias oferecidas por fenômenos temporais complexos que apontam para múltiplos lugares, formando e ligando redes aparentemente dispersas. Este tempo enredado, como chama o filósofo, que parte dos emaranhados verificados no presente em direção ao passado e ao futuro simultaneamente, carrega algumas peculiaridades. Primeiro, ele não é uma sequência linear de momentos históricos que são suplantados uns pelos outros e fazem parecer que só é possível viver uma era por vez, apagando a multiplicidade temporal da história. Como define

Mbembe (Ibid., p. 39), o tempo do enredamento se constitui no entrelaçar de passados, presentes e futuros que retêm suas profundidades de outros passados, presentes e futuros, de modo que cada período histórico conduz, altera e mantém períodos anteriores. Isso faz com que experiências transmitidas nunca sejam apenas configuradoras, mas também configuradas pelas gerações seguintes.

Além de não-linear, este tempo também não é estável. Ao contrário, é composto por imprevistos, oscilações e flutuações mais ou menos regulares que não necessariamente culminam em caos e que revelam momentos históricos compostos de descontinuidades, reviravoltas, inércias e balanços. E, por fim, o tempo enredado nunca é irreversível, porque a condição de abertura do presente e da vida em curso, isto é, do tempo vivido concretamente no agora depende diretamente da capacidade de “colocar o passado entre parênteses” (MBEMBE, 2014, p. 175), de reinterpretar aquilo que não foi testemunhado mas que ainda reverbera na experiência cotidiana. Esse ponto é particularmente importante para o camaronês já que o autor entende o presente não como uma camada temporal que se reduz às presenças, mas como “o momento em que diferentes formas de ausência se misturam: ausência daquelas presenças que já não são mais e que se lembra (o passado), e ausência daquelas outras que ainda virão e que são antevistas (o futuro)” (MBEMBE, 2017, p. 40).

Essa proposta do enredamento, como maneira de alargar as compreensões do tempo para além da metáfora moderna, nos parece propícia para visualizarmos experiências confusas da modernidade, uma vez que nos ajuda a lidar com esquemas temporais múltiplos, que se sobrepõem, se emaranham e se penetram. Isto é, tomar o tempo enredado como ferramenta metodológica nos permite pensar simultaneamente fluxos e refluxos temporais, dando-nos a chance de perceber as contradições que daí emergem e que incidem categoricamente nos modos de atuação na história. Por ser centrado na experiência e na vivência concreta, ele tem ainda a vantagem de nos revelar e nos conectar a diferentes formas de refletir e lidar com as consequências da modernidade, tais como a metáfora do atlântico negro (GILROY, 2001), a epistemologia *ch'ixi* (RIVERA CUSICANQUI, 2018) e a condição de *outsider within* (COLLINS, 2016). Essas experiências nos permitem pensar em matrizes temporais que assumem a ambiguidade, o estar ao mesmo tempo dentro e fora da lógica moderna, como potência para enfrentar a vida presente. Fincadas no aqui-agora, elas fazem das fissuras, das dobras e dos sulcos lugares de inscrição social, política e histórica. Por isso, o manuseio do tempo aí implicado, por consequência, se vale de uma constelação de diversos

horizontes e rastros, enredando histórias e tecendo tradições que perturbam fortemente o ideal moderno e linear.

Mas, como aponta Paul Gilroy (2001), não é incomum que tradições sejam erigidas em contraponto às consequências da modernidade. Como maneira de “nascer para si e para o mundo” (MBEMBE, 2014), a restituição de histórias sufocadas pela tendência universalizante do arranjo temporal moderno aflora, não raramente, como alternativa possível para mitigar os efeitos da uniformização das experiências culturais que foram submetidas à lei do tempo linear. A função que elas adquirem na empreitada frente à modernidade, segundo Gilroy, é imprescindível e inevitável, pois sublinham continuidades históricas capazes de reavivar historicidades outrora impedidas, ofuscadas ou até mesmo negadas. Mais do que isso, elas reinscrevem as identidades fragmentadas pelo projeto moderno em uma humanidade possível, já que estas foram excluídas das idealizações em torno do homem universal e submetidas a um estatuto de inferioridade que as fez serem taxadas como incivilizadas, incompletas e insignificantes. Neste cenário, ver-se como humanos implica, necessariamente, o acionamento de um passado glorioso que possa ratificar essa humanidade reencontrada e demarcar o sentido de uma natureza comum, minimizando a distância entre os dessemelhantes. É por essa razão que reivindicar passados, presentes e futuros que contrariam e, no limite, destituem parte do imaginário moderno pode ser um gesto potente e catártico para aqueles que padecem de seus males. E, nesse sentido, remendar os fragmentos de uma história estancada, buscando suas origens, pode ajudar não só a situar temporalmente os sujeitos despedaçados, mas também incentivá-los a produzir narrativas positivas sobre si mesmos.

As tradições construídas sob essa luz se constituem, assim, como formas temporalmente ideológicas fortemente ancoradas no propósito de restaurar nos sujeitos a “matriz simbólica originária” - outro nome para a tradição citado por Achille Mbembe - que foi arrefecida pelos esforços modernizadores, mas que, quando restituída, alivia o atordoamento causado pela dispersão identitária que é fruto da modernidade. Entretanto, as narrativas encontradas no bojo dessas tradições podem, ainda sim, refletir o regime de historicidade moderno, mesmo que o objetivo inicial seja exprimir aquilo que ele tenta asfixiar. O gesto de reabrir o espaço de experiência em busca de selecionar um passado do qual seja possível desdobrar continuidades adequadas a uma visão contra-moderna não assegura que o encadeamento temporal linear seja descartado. O movimento de historicização empreendido pode continuar sendo um esforço de abrir futuros enquanto o passado e o

presente permanecem como temporalidades apenas provisórias, perpetuando a premissa de que o aprimoramento leva a um porvir exitoso. É nesse sentido, por exemplo, que Gilroy critica certos discursos políticos negros que negam a força da modernidade na história da diáspora e que concedem anterioridade à África. Para o autor, o uso do termo tradição, nesses casos, é frequentemente acionado como uma ação desesperada, que visa fugir da fragmentação causada pelo projeto moderno ao tentar produzir unidade onde diferenças proliferam. Neste papel, as tradições funcionam como um “lar temporário” (GILROY, 2001, p. 354), que oferece abrigo e consolo para os afrodescendentes numa espécie de cura terapêutica para a restituição de um *eu* que ou aparenta não ter se desintegrado um dia ou simula a superação do desmembramento acometido.

Porém, como aponta o sociólogo britânico, tradições como as afrocentradas, que recorrem à África mítica como portadora de experiências originárias e autossuficientes, geralmente se esquecem que o tempo da diáspora não coincide com o tempo africano. O apontamento do autor visa alertar para o risco de universalizar vivências temporais específicas e tomá-las como um espelho, ainda que elas sejam tidas como críticas à modernidade. Segundo Gilroy, em favor de recobrar origens turvadas pela migração involuntária, movimentos historicizantes desse tipo também partem de um ponto único de origem e acabam por suprimir a contribuição dos estados nacionais na conformação das identidades de negros e negras espalhados pelo mundo, ignorando características sociais específicas. Ao invés disso, voltam-se para as qualidades das sociedades africanas anteriores à escravidão e tomam-nas como modelos de civilização e de progresso numa clara inversão da posição que a Europa e o ocidente ocupam na história moderna. Evocando então um mundo pré-moderno, as narrativas daí derivadas simplificam a complexidade temporal que a modernidade impõe para a história negra, mantendo (quicá acirrando) a lógica evolutiva e subordinando “sua narrativa da civilização a um conjunto diferente de interesses políticos sem mesmo mudar os termos em si” (Ibid., p. 358). Como consequência dessa ilusória inflexão, forjam historicidades fixadas em único ponto de partida e experiências temporais que se desdobram linearmente a partir dele.

Por certo, narrativas que funcionam de forma sequencial mas buscam restituir o direito ao tempo que fora arrebatado pelo projeto moderno não perdem sua importância, uma vez que ancorar-se em raízes capazes de atenuar a divisão do Eu produz transformações profundas para aqueles que tiveram a própria historicidade negada. Mas é importante considerar que

tradições concebidas desta maneira, como antítese da modernidade, a exemplo dos casos analisados por Paul Gilroy, são incapazes de explicar fluxos do tempo que transbordam direções únicas e apontam para distintas origens simultaneamente. As reaberturas do espaço de experiência e os passados por elas evocados continuam não suportando as ambivalências e contradições causadas pela pretensa universalidade do projeto moderno, pois permanecem reivindicando o mesmo regime de historicidade como forma de organizar o tempo social. Desse modo, elas acabam agindo como se estivessem fora dos “fluxos erráticos da história” (Ibid., p. 358), alheias a movimentações mais bruscas e desgovernadas do tempo. Nessa ótica sequencial e intransigente, propostas temporais complexas como a do *Rimas&Melodias* parecem não caber em lugar algum. Se por um lado retomam pontos nodais de esquemas modernos, por outro, operam no sentido de mostrar que eles também fazem parte de outros arranjos temporais, que não necessariamente revalidam o regime de historicidade moderno. As narrativas ambíguas e divergentes que se formam nesse embaralhamento, como já mencionamos, desvelam a própria insuficiência do ideal modernizador, pois o reconhecem como elemento constituinte mas também expõe aquilo que ele não deu conta de abarcar. Agindo assim, esses fenômenos tanto não rejeitam a modernidade quanto a pluralizam, revelando formas múltiplas de vivenciar a experiência moderna e articulando temporalidades a partir de trajetos labirínticos.

Esse alargamento das possibilidades de dispor a história que padecem incide na própria ideia de tradição. A nosso ver, ao convocar temporalidades específicas para fazer a revisão historiográfica da carreira de Elza, evidenciando a possibilidade de uma continuação histórica e construindo sua própria narrativa, *Rimas&Melodias* aponta para a necessidade de temporalizar o conceito, evitando que ele entre para o rol de expressões que Rivera Cusicanqui (2018) chama de “palavras mágicas”: vocábulos que exprimem com certa fidelidade anseios coletivos verdadeiros, mas que os neutralizam quando utilizados de modo indiscriminado. Para a autora, tais termos não habitam aquilo que nomeiam, ou seja, são desencarnados das realidades a que se referem e, por consequência, podem ser facilmente cooptados e distorcidos para usos políticos distantes da efervescência da vida social, simplificando os fenômenos aos quais dizem aludir. Contra as forças destemporalizantes e desterritorializantes das palavras mágicas, Cusicanqui sugere, então, que façamos corpo delas, restabelecendo o nexos com a experiência e a ação (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p. 113). No caso das tradições, dar substância ao conceito implica, sobretudo, atentarmos-nos aos

movimentos temporais não somente como idealizações, como o projeto moderno apregoa, mas como eles, na experiência concreta, se revelam: fluidos, embaralhados, instáveis e confusos, assim como na proposição temporal do coletivo.

Partindo daí, nos surge a consequência imediata de irmos além da lógica linear para compreendermos gestos embaralhados como o do Rimas&Melodias, já que a linearidade não comporta realidades múltiplas e complexas, mas sem deixar de considerar também que ela compõe os fenômenos que se formam sob as rédeas do regime de historicidade moderno. Para isso, precisamos adotar uma metodologia tão enredada quanto o tempo parece estar na movimentação do coletivo. Nessa proposição mais emaranhada, em que diferentes linhas temporais se encontram e se atravessam, não existe tempo em si, *a priori*, como aponta o filósofo Achille Mbembe (2014, p. 214), mas tempos que nascem da relação contingente, ambígua e contraditória que mantemos com as coisas e com o mundo. Eles, por sua vez, surgem de realidades não dadas, que só emergem de fato quando olhamos calmamente para esses fenômenos da cultura, quando nos debruçamos sobre as conformações específicas que os caracterizam e quando percebemos os atravessamentos temporais que neles se cruzam. Entrecruzamentos como aqueles vistos no Rimas&Melodias, porém, apontam não para uma passagem límpida do passado ao futuro, mas para a presença e a combinação de diversas temporalidades que vão desde aquilo que a tradição oficial da música brasileira enfatiza àquilo que o circuito pop contemporâneo reivindica ao movimentar pautas esquecidas por essa tradição. Como então apreender o ordenamento entre as camadas temporais e a proposição político-ideológica que aí desponta? Como temporalizar a tradição de forma enredada?

3.2 Textualidades enredadas

O lançamento de *Elza*, em 2017, parece ser uma boa brecha para começarmos a acessar os distintos passados, presentes e futuros convocados pelo Rimas&Melodias e, assim, compreendermos melhor a articulação temporal emaranhada que o grupo aparentemente instaura. Nosso movimento neste tópico será, portanto, o de destrinchar as camadas desta parcela da obra do coletivo para tentarmos nos aproximar dos fluxos temporais produzidos pelas rappers e cantoras, de modo que trataremos o clipe como uma espécie de experimento analítico. Este percurso metodológico toma como princípio a metáfora do arquipélago sublinhada por Gonzalo Abril (2007). Para o autor, um texto é uma unidade de comunicação,

geralmente multissemiótica ou multimodal, que está sempre em relação com outros textos, sempre imersa em uma rede textual. Logo, o sentido não se restringe às estruturas textuais internas, como se as entranhas do texto carregassem toda a literalidade propícia para a interpretação. Ele remete também a uma trama mais ampla na qual se dão as interações com outras unidades comunicacionais, movimentando-se a partir delas e fazendo-as se movimentarem. É por conta dessa relação parte/todo que, conforme diz Abril (2007, p. 19), os textos não devem ser considerados como instâncias estáticas e estáveis, mas como formas fluidas, dinâmicas e nunca plenamente determinadas, já que as relações estabelecidas nas redes alteram e reconfiguram a identidade textual.

A sustentação desse argumento pelo autor visa contrapor certas visões imanentistas e limitadas que consideram o texto como algo homogêneo e bem definido, além de presumirem certa objetividade da unidade textual. Tal perspectiva é problemática por tomar os textos como fechados em si mesmos, como se eles pudessem ser totalmente apreendidos por meio das expressões linguísticas e semânticas que os conforma. Segundo Abril (Ibid, p. 81), o sentido de uma unidade textual remete, na verdade, tanto a uma dimensão pragmática quanto a um universo semântico-simbólico. Enquanto a primeira diz de um espaço de práticas sociodiscursivas que permitem compreender o uso e a comunicação das expressões linguísticas para além de explicações lógicas, o segundo faz alusão a pressupostos culturais e formas coletivas de organização de sentido que obrigam a interrogar os limites e o estatuto de objetividade do texto. É partindo, então, do interesse de abordar as relações entre formas simbólicas e contextos sociais que Gonzalo Abril, à luz da teoria de Bakhtin, propõe uma visão mais ampla do conceito de texto, considerando-o como processo, “como um devir de solapamentos, hibridações e osmose entre fragmentos textuais prévios, linguagens e perspectivas sociossemióticas, de tal modo que a problemática intertextual e intratextual vem em grande medida a sobrepor-se” (Ibid, p. 82, tradução nossa).

Nessa proposição, o texto nunca é único. Ao contrário, é um lugar de encontro de vozes que se abrem para outros textos. Isso implica então que, ao analisá-lo, deve-se deixar de concebê-lo como uma ilha, isolado e independente, para entendê-lo segundo o que o autor chama de “metáfora do arquipélago”: como partes de um conjunto de diferentes textos que se relacionam entre si. Ou melhor, como destaca Abril, como uma rede textual. Esse entendimento não busca negar a objetividade da unidade textual, mas a situa de um modo novo. Nele, objetividade e identidade do texto são sustentadas por práticas textuais que o

atualizam e o dinamizam, sendo resultado, portanto, de uma atividade histórica e intersubjetivamente mediada e não da persistência de signos formais. A identidade do texto, portanto, é sempre provisória e sua interpretação depende da experiência do leitor assim como das situações socioculturais e das condições de leitura em que ele está envolvido. Nessa concepção ampliada não se pode falar em imanentismo, já que este modo de olhar reduz a complexidade das situações comunicativas em que os textos estão inseridos e desconsidera que o sentido está sempre interceptado por um “afora”.

Ao examinar uma entidade textual, portanto, é preciso levar em conta também a textualidade, isto é, aquilo que faz o texto ser um texto; o que possibilita sua emergência. É nesse sentido que *Elza* pode nos ajudar a pensar a tradição instaurada a partir do Rimas&Melodias e a contextualizá-la, pois o videoclipe é indício da rede textual do coletivo e, portanto, ressoa o modo com que as rappers e cantoras se organizam temporalmente. Assim, os possíveis enredamentos vistos na versão audiovisual da canção podem nos dar pistas da maneira com que o grupo põe textos - e, conseqüentemente, tempos - diversos em fricção, fazendo-os concordar e conformar uma narrativa própria. Além disso, este percurso nos ajudará a perceber como espaço de experiência e horizonte de expectativa são trabalhados no projeto de história configurado pelo grupo. Tal movimento só nos é possível porque “um texto é necessariamente um fragmento perceptível de um processo comunicacional, sem o qual não é possível sua existência” (LEAL, 2018, p. 20). Por isso, aquilo que emerge de *Elza* remete, inevitavelmente, ao conjunto de textos com os quais ele se relaciona bem como à natureza dessas relações, o que nos auxilia a trabalhar com a rede textual do Rimas&Melodias. Tomar as questões suscitadas nos emaranhamentos de *Elza* como parâmetros para analisar as textualidades do Rimas&Melodias permitirá, portanto, que alcancemos a articulação entre passado, presente e futuro instituída pelo coletivo.

Embora essa proposição metodológica seja pautada por aquilo que Rimas&Melodias nos instiga, salientamos que a noção de textualidades enredadas possui força e potencial para análise de outros fenômenos temporais ambíguos que venham a ser estudados, pois, em nossa concepção, a proposta do “tempo do enredamento” contribui significativamente para a ideia de textualidade formulada por Abril, uma vez que este conceito é centrado na metáfora do arquipélago, uma imagem cuja centralidade é muito mais espacial do que temporal. A textualização, embora já convoque uma abordagem menos rígida de um texto e, por isso, chame um olhar mais difuso, não impede que as redes textuais sejam tomadas e analisadas de

um ponto de vista linearizante e simplificador. Quando alinhada à teoria de Achille Mbembe (2014; 2017), portanto, a noção de rede textual pode e deve ser criticada em seus termos, uma vez que seus limites ficam expostos. Ter ciência disso é assumir boas doses a mais de cuidado quando da investigação de manifestações temporais não-lineares, assim como nos propomos ao fazermos a opção de deixarmos-nos ser orientados pelos embaraços de *Elza*.

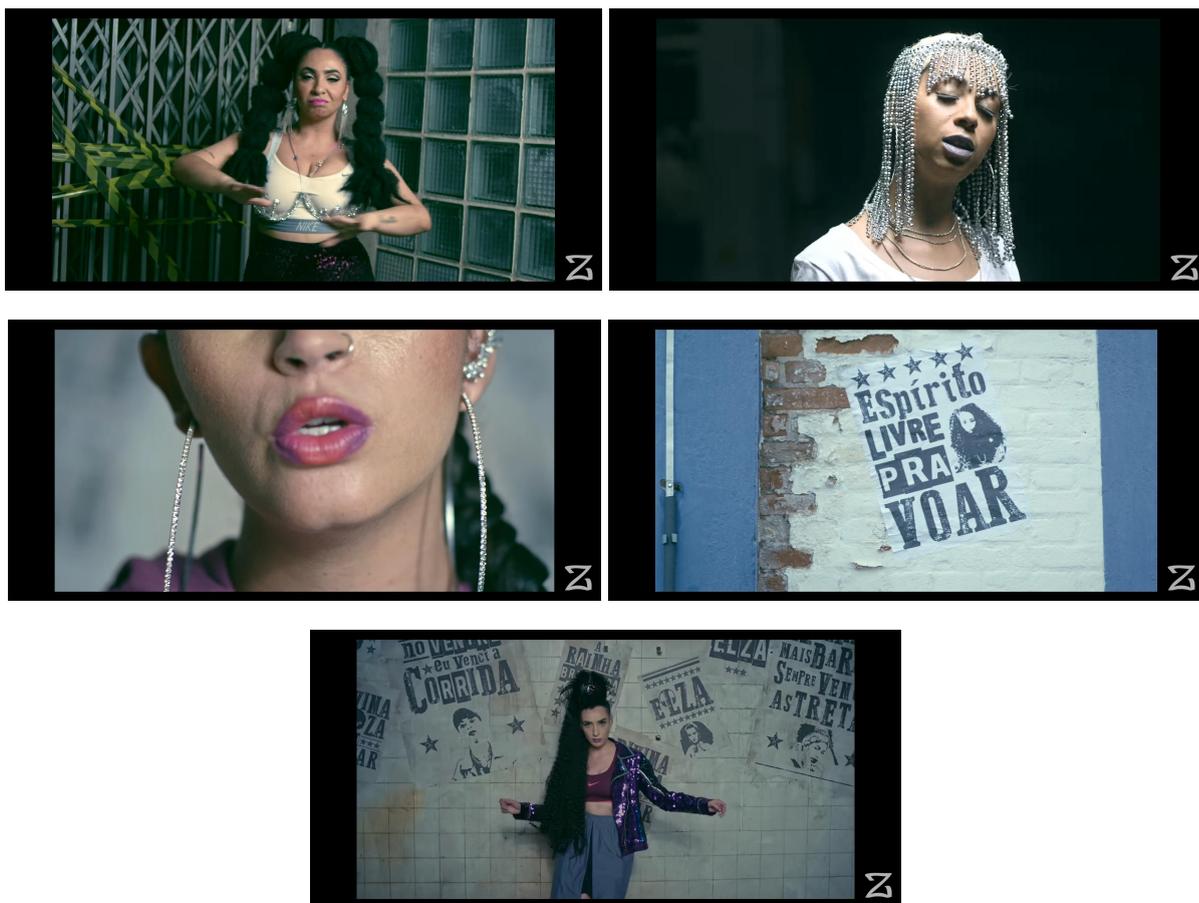
Ademais, a escolha deste videoclipe nos é particularmente interessante por suscitar, empiricamente, aquilo que viemos demarcando até agora em nossa investigação: a necessidade de encarar a diversidade temporal como modo de resistir às formas rígidas de apreensão do tempo social. A composição narrativa de *Elza* importa também para este propósito porque nos obriga a lidar com um verdadeiro novelo temporal na medida em que parece, a princípio, mobilizar e emaranhar temporalidades muito diversas para recontar a história da cantora. Essa nossa percepção inicial encontra lastro, de partida, no fato de o coletivo investir na revisão historiográfica de uma figura cuja própria carreira é permeada de relações estreitas com a versão mais consolidada da tradição, mas que são também relações bastante complexas e contraditórias. Ora, o gesto de reinterpretar a trajetória da cantora não deixa de firmá-la como uma referência para outras gerações de artistas negras brasileiras, de modo que fortalece um elo em torno do sentido de “ser nacional”. Ao mesmo tempo, um tom de denúncia e manifesto percorre todo o videoclipe, salientando as omissões causadas por uma visada única da identidade nacional que foram reforçadas pela narrativa oficial da nossa música popular e que, não por acaso, recaíram sobre a cantora. Estando, simultaneamente, dentro e fora dessa nacionalidade, rejeitando-a e aderindo-a, a peça audiovisual do coletivo não deixa de remeter aos elementos que caracterizam a interpretação recorrente da tradição musical do país, mas parece organizá-los de modo bastante peculiar para situar a trajetória de Elza Soares no desenvolvimento do cancioneiro popular.

Mais do que uma loa à cantora, o videoclipe guarda complexidades que extrapolam o sentido biográfico inicialmente óbvio da peça e impõe problemas para a historiografia da música brasileira na medida em que, ao recuperar elementos da vida da intérprete, provoca fissuras em um passado considerado até então acabado e irretocável. Assim, o que observamos preliminarmente em *Elza* é uma tentativa de conectar o regime de historicidade moderno e a interpretação recorrente da música brasileira às histórias apagadas por esse modo de historicizar a canção popular. Ao que nos parece, essa associação é efetuada quando da reabertura do espaço de experiência do cancioneiro nacional: ao recuperar o percurso traçado

por Elza Soares em sua carreira, o coletivo vasculha o passado e sai em busca de potências que foram invisibilizadas ou até mesmo dizimadas pela regra linear, dando a ver outros encadeamentos temporais possíveis para além da narrativa oficial. Percorrendo, assim, uma história que é, por si só, ambígua em relação à leitura da tradição ancorada nos preceitos modernos, o grupo lida - e, por consequência, nos força a lidar também - com características caras ao que seria um tipo ideal de brasilidade, evidenciando as disputas em torno dela. Este movimento de tornar visível o que foi ocultado na história da canção popular faz com que o coletivo configure um projeto historiográfico permeado de enredamentos temporais. E é neste ponto que a retomada de Elza Soares, atuando como um conector da vida individual das rappers a partir do qual se pode depreender gestos de ficção temporal, se revela um bom lugar para começarmos a operar com as ambiguidades temporais típicas do grupo, funcionando como um arquétipo metodológico capaz de nos fornecer chaves para analisar, posteriormente, os fluxos temporais do coletivo.

Figuras 1 a 11. Frames do videoclipe *Elza*





Fonte: Reprodução/ Youtube

Uma primeira faceta do emaranhado temporal presente em *Elza* é nítido no diálogo entre gerações implicado na rememoração da biografia da cantora por artistas cujo percurso na música é ainda recente. Os trabalhos iniciais da maioria das integrantes do coletivo datam dos anos 2000 e só ganharam alguma força midiática na segunda década do novo milênio, na esteira da chamada “nova escola do rap brasileiro” (TEPERMAN, 2015a). Considerando a distância temporal que as separa, o atravessamento do tempo é explícito na proposta das sete mulheres de retomar a cantora: trata-se de reverenciar, no aqui e no agora, uma personalidade cujo surgimento foi importante no que diz respeito à inserção de mulheres negras na indústria cultural durante os anos 1960 (SOUZA, 2018) e que, ainda ativa, acumula mais de sessenta anos de carreira no universo da canção brasileira. Mas, apesar da sólida e longa trajetória de Elza já indicar boas razões para a homenagem, a narrativa biográfica construída pelo Rimas&Melodias não se atém somente a tal feito, como se a intérprete pertencesse a uma outra geração, distante e ultrapassada. Ao contrário, ela busca, sobretudo, situar Elza no presente, de modo que dá a ver que a cantora e o coletivo são contemporâneos e se conectam

também em relação a questões atuais e que estão em plena ebulição na esfera pública brasileira. Basta ouvir o trio *Mulher do fim do mundo* (2015), *Deus é mulher* (2018) e *Planeta Fome* (2019), álbuns mais recentes da intérprete, para perceber uma notória tentativa de abordar temas que estão na ordem do dia e que são caros ao circuito pop contemporâneo do qual Rimas&Melodias faz parte.

O disco de 2015 talvez seja o mais emblemático dos três nesse sentido. Tomado frequentemente como uma guinada no caminho profissional da artista, *Mulher do fim do mundo* causou intensa movimentação na mídia na ocasião de seu lançamento. Com produção de Guilherme Kastrup, a obra foi o primeiro trabalho de Elza com apenas canções inéditas e conquistou notoriedade por abordar questões bastante contemporâneas como violência doméstica (em “Maria da Vila Matilde”), transsexualidade (em “Benedita”), liberdade sexual (em “Pra fuder”), maternidade (em “Comigo”), além da brutalidade e da correria dos grandes centros urbanos (em duas faixas: “Luz Vermelha”, música inspirada no filme *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla (1968), e “Firmeza”, canção que pode ser vista como uma releitura contemporânea de “Sinal fechado”, de Paulinho da Viola). Essa sorte temática é acompanhada de um autêntico passeio por diversos gêneros musicais, como o rock, o samba, o eletrônico e o rap, envolvendo ainda sonoridades que abusam de ruídos, dissonâncias e distorções. Embora possa parecer estranha à carreira de Elza, a miscelânea sonora faz jus a uma estética bastante cara aos músicos que a acompanharam no projeto, nomeados à época como “a nova vanguarda paulista”, e também foi aplicada a outros nomes consagrados da música brasileira. Rômulo Fróes, por exemplo, músico que assina a direção artística do disco da cantora ao lado de Celso Sim, regravou clássicos de Nelson Cavaquinho em *Rei vadio* (2016), dando às canções do sambista interpretação e harmonia ainda mais experimentais e ousadas do que aquelas que vemos em *Mulher do fim do mundo*. Essa roupagem contemporânea que se serve do tradicional, própria dos instrumentistas e compositores vinculados ao projeto de Elza, aliada ainda à experiência da intérprete, fez do lançamento um grande sucesso de crítica e de público.

Apesar do grande *boom*, apenas a faixa de abertura ganhou versão em formato audiovisual e isso só veio a acontecer em 2017, pouco mais de um ano após a chegada do disco. Homônima ao álbum, a canção foi considerada naquele momento um dos pontos mais altos do trabalho e definiu muito da maneira como a artista passou a ser vista no cenário da música popular brasileira. Essa importância devotada a “A mulher do fim do mundo” ao

ponto de ser a única canção do trabalho inscrita na gramática dos videoclipes é justificável, já que ela sintetiza bem o novo momento na carreira da intérprete, apresentando uma Elza que, misturando samba, dor e carnaval, re-historiciza a própria história. Para isso, a faixa aciona e brinca com a mulata, figura que alavancou a cantora no início da carreira, como que em um movimento de transgressão: da Elza que se consolidou no samba nasce a mulher do fim do mundo, aquela que, como bem resume a letra, deixa o choro na avenida para seguir rumo a um destino incerto e desconhecido. Toda a aura da canção concorre para essa perspectiva na medida em que faz dialogar uma série de desarranjos para reavaliar a história da cantora na música brasileira: apesar de ser um samba, a melodia é carregada de distorções e experimentações sonoras incomuns ao universo do gênero musical; da mesma maneira, a avenida da canção não parece remeter ao já conhecido êxtase carnavalesco, mas a um lugar que abriga também um punhado de dores e angústias. Diante disso, a mulher que caminha para o fim do mundo, ao som de um samba quase irreconhecível, não oferece nenhum conagraçamento. Ao contrário, acentua o revés ao se despedir e se emancipar das amarras elencadas na canção.

A relação entre samba, avenida e mulheres negras tem na composição interpretada por Elza, portanto, uma importante inflexão à proporção que deixa de servir a um imaginário pacífico e harmônico sobre o Brasil, mas continua valendo-se dele para interrogá-lo. Como apontamos em outro momento (CORACÃO, SOUZA, 2019), esta virada de chave não é tão brusca quanto as narrativas midiáticas e o alvoroço em torno do disco fizeram parecer. *Do cóccix ao pescoço* (2002) já continha boas doses da Elza de *Mulher do fim do mundo*. Ainda assim, o álbum de 2015 parece ter adquirido maior importância por demandar de forma mais incisiva uma outra mirada sobre a cantora e provocar outra maneira de encarar sua trajetória. É aí que Elza começa a forçar a crítica especializada, o público, a mídia e a historiografia, enfim, todo o sistema que sustenta a leitura mais comum da tradição, a explicar sua suposta grande transformação. Isso gera um problema para a narrativa oficial da música brasileira na medida em que o que se tem a partir de 2015 são duas facetas de uma mesma trajetória. Elas estão certamente interligadas pela figura de Elza, mas são permeadas de sentidos concorrentes e controversos. Por isso, não se pode dizer com tanta facilidade e imediatismo que, a partir de 2015, há o surgimento de uma outra cantora, que nada tem a ver com a Elza dos anos 1960. O aceno à mulher do fim mundo não permite que se comprove a assertiva, pois a própria cantora

anula a possibilidade de um afastamento radical entre uma figura e outra ao convocar novas interpretações sobre a travessia da mulher negra na música brasileira.

É movimentando e revisitando o passado que Elza relê, então, a carreira e torce sua própria história, exigindo que a forma com que a narrativa oficial a situou no universo da canção nacional seja revista e repensada. A nosso ver, esse giro da cantora impulsiona e é impulsionado por um reposicionamento das mulheres negras na música popular brasileira. A força da narrativa de Elza, operada por meio da transfiguração da mulher do fim do mundo, integra e dá gás a um momento em que artistas contemporâneas como Luedji Luna, Xênia França, Liniker, Mahmundi, Larissa Luz, Ludmilla, Majur e, claro, Rimas&Melodias reivindicam um outro lugar que não aquele que Elza ocupou no início da vida profissional. Isso certamente as coloca em diálogo com outros movimentos musicais crescentes no país, mas também nos instiga a retroagir e lançar outros possíveis olhares sobre a história oficial. Nesse sentido,

Há uma analogia entre Elza e *as meninas da nova geração* que se distancia do jeito pomposo de representação do lugar da mulher (negra) no caldo da indústria cultural. Mas que une/aciona outras expressões estéticas emancipatórias: o rock de Pitty, o pop regional de Gaby Amarantos, o sertanejo de Marília Mendonça etc., a imprimir uma presença midiática cuja materialidade da narração é a mulher e, mais especificamente, o resumo ditado pela mulher negra e suas inquietações e cantos possíveis de futuro. (CORAÇÃO, SOUZA, 2019, p. 110, grifo dos autores)

Elza, a peça do Rimas&Melodias, é um bom sintoma do jogo entre passado, presente e futuro que se forma quando as histórias de artistas da nova geração se ligam à história de Elza, além de ser indício de como outros movimentos e personalidades da música brasileira se enredam na proposição do coletivo. Ao recontar a vida de uma intérprete cuja carreira mobiliza, simultaneamente, as ênfases e as omissões da tradição oficial, o grupo não só constrói uma narrativa biográfica em torno da cantora como também aponta para o apagamento histórico de artistas negras nas narrativas sobre a música popular brasileira. Em nossa visão, a reinterpretação do coletivo abre a possibilidade desse desvelamento mais amplo na medida em que narrar os passos da cantora faz questionar também sobre outras possíveis artistas negras que foram apagadas da história da música brasileira. Há uma sagacidade na evocação de Elza feita pelo Rimas&Melodias que concorre para tal desígnio: na costura do grupo, a cantora é acionada como uma grande referência, mas não como gênese. Quer dizer, Elza não é tomada como o nó onde começa uma possível história de mulheres negras na

canção nacional, mas como figura cuja biografia permite desajustar e reorganizar passados, presentes e futuros. Isso porque o reconhecimento da intérprete como ponto importante para uma possível continuidade histórica a qual o coletivo poderia responder não está engessada por um elo óbvio entre passado e presente, como em uma direção simples e única, mas em movimentos temporais difusos que nos permitem vagar entre o dito e não-dito pela narrativa oficial da música popular brasileira.

Já nos primeiros minutos da canção-tributo é possível perceber que Rimas&Melodias parte do agora para abrir pontos de fuga na história oficial e inaugurar a reconstituição historiográfica em torno da homenageada. Os versos de Drik Barbosa, a primeira do coletivo a ser exibida no videoclipe, são uma evidente celebração da Elza de hoje, pós mulher do fim do mundo. Oscilando entre aspectos recentes e outros nem tanto da trajetória da cantora, a rapper faz um sobrevoo, um panorama mais geral sobre a vida de Elza dentro e fora dos palcos, convergindo suas rimas, ao final, para a insígnia “*My name is now*”, emblema adotado pela cantora no decurso da carreira como uma espécie de *slogan* ou assinatura artística. Em seguida, para encerrar o solo, Drik entoa repetidamente a aclamação “Viva Elza!”, introduzindo o tom de reverência que permanece como guia para os versos seguintes, cantados pelas companheiras. Na letra da rapper, “Meu nome é agora” e “Viva Elza!” fazem parte de uma mesma alçada: enquanto esta assevera a relevância da cantora para a história da música popular brasileira, ainda que isso signifique reconhecer “um passado cheio de espinhos”, aquela garante que não se perca de vista a ligação íntima que Elza mantém com o atual contexto da canção nacional. A estratégia que se vê nas rimas lançadas por Drik retorna ao longo de toda a canção: as integrantes vêm e vão; recobram a relação de Elza com a cultura nacional, mas desnudam aquilo que esse mesmo vínculo impediu de vingar; reescrevem a trajetória da cantora não só a partir daquilo que um passado que nos chega por força da tradição dá conta, mas também das arestas em torno dele, enredando linhas temporais.

Os principais fatos da trajetória de Elza são retomados durante todo o clipe, mas são dispostos pelo grupo de modo a escapar da forma com que a biografia da cantora é comumente apresentada e posicionada na história da música brasileira. É sabido, por exemplo, que, em meados dos anos 1980, Elza vivenciou um momento conturbado após ter se separado do jogador Mané Garrincha e, descrente da carreira, cogitou parar de cantar. Quem a retirou do ostracismo na época foi, curiosamente, Caetano Veloso, que foi procurado pela intérprete e convidou-a para uma parceria no samba-rap “Língua”, música presente no álbum *Velô* (1984),

colocando-a novamente no circuito midiático (CAMARGO, 2018). Por ser importante para compreender uma das fases da vida de Elza, o tropicalista é citado no tributo do Rimas&Melodias. Entretanto, a menção é sutil: “cantei amor que nem Caetano e acreditei nos sonhos”, lembra Drik em versos em que Elza aparece como sujeito da enunciação, algo que se repete em outras estrofes da música, aproximando as experiências da cantora com as das rappers e borrando a distância temporal entre elas. É certamente simbólico que o inventor da ideia de uma linha evolutiva da canção popular brasileira tenha sido justamente aquele que contribuiu para que Elza voltasse aos palcos, já que há um paradoxo nesta cena do ponto de vista dos problemas que a cantora representa hoje para a historiografia da música popular brasileira, que tende a ratificar as premissas proferidas pelo compositor em 1966. No perfil do Rimas&Melodias, o coletivo não deixa de negar o episódio, mas o inscreve numa outra dicção cujo efeito é mais o de colocar Elza e Caetano em um mesmo nível, um mesmo patamar da música brasileira.

Vê-se logo, a partir dessa única referência, que Rimas&Melodias não hesita em criar pontos de encontro com a tradição oficial e em considerar o passado que ela aciona. Contudo, a reconstrução biográfica do coletivo não deixa de apresentar outras possíveis interpretações para eles, ressaltando, inclusive, aquilo que eles omitem. Ao negociar ausências e presenças, passados e futuros para recompor a história da intérprete, o grupo promove um gesto fundador de tradição e começa, então, a construir uma outra leitura da história da canção nacional, que é conflitante com a narrativa institucionalizada. Evidenciada pelo coletivo a partir de um olhar sobre o presente, essa interpretação não tem seu marco em João Gilberto, mas sim em Elza, permitindo que se estabeleça a partir dela uma relação entre antecessoras e sucessoras. O coletivo faz questão de demarcar, explicitamente, esse vínculo. Em dado momento da canção, Tássia Reis dispara: “Não botaram fê/ que uma mulher/ preta como a noite é a revolução/ E agora que é,/ aplaudam de pé/ Preu acreditar que foi evolução/ Diga como é vencer sem escoriação?/ E outras vir a ser sem tanta humilhação/ E hoje ver crescer tantas que já são, já são, já são,/ pra uns é dom, pra muitas é uma missão”. É possível notar nos versos incisivos da rapper que Elza é invocada como origem da qual o coletivo descende, isto é, como lugar possível para visualizar uma continuidade histórica, uma tradição. Para isso, pouco importa que a figura escolhida não seja a primeira cantora negra brasileira (WERNECK, 2013), o que eventualmente poderia sinalizar a intenção de demarcar uma linha temporal da qual as integrantes do Rimas&Melodias tenderiam a ser cronológica e rapidamente entendidas como

sucedoras. Importa, sobretudo, percorrer a trajetória da artista a partir de sua própria re-historicização, o que implica perseguir rastros, pistas e lacunas capazes de desnudar uma história esquecida, mas que simultaneamente evidencia o modo de operação de toda uma narrativa que tende a apagar ou limitar a atuação de outras mulheres negras.

Por agir assim, essa possível visada da tradição indica, desde já, certa rejeição pela concepção moderna e linear com a qual costumeiramente se narra o desenvolvimento da canção nacional. Isso porque, ainda que tematize o esquecimento das mulheres negras na história oficial, a tentativa do coletivo de conferir visibilidade à problemática não desemboca em uma outra perspectiva regida pela linearidade, uma vez que não propõe uma reconstituição estritamente cronológica. Como consequência, a invocação feita pelo Rimas&Melodias ilumina, então, outras cantoras outrora ofuscadas na historiografia da música brasileira, dando a ver um conjunto de mulheres sistematicamente deixadas à deriva ao longo do tempo, quando não aderidas à cultura nacional de forma estigmatizada e/ou limitadora. Em nossa concepção, este aspecto é especialmente agenciado no videoclipe por meio das corporeidades evocadas pelo coletivo, isto é, das chaves de leitura sobre o corpo da mulher negra insinuadas na experiência audiovisual de *Elza*. O figurino usado pelas rappers e cantoras no clipe é, por exemplo, composto por uma mescla de indiscretos penteados e adereços para cabelo, batons coloridos e roupas brilhantes que, em um quadro geral, rememoram os tradicionais trajes carnavalescos, remetendo-nos, novamente, à associação já tematizada entre samba, avenida e mulheres negras. A ornamentação momesca divide espaço, porém, com vestimentas características do chamado *streetwear* e muito populares em videoclipes (principalmente estadunidenses, mas não só) da vertente *gangsta rap*, como tênis tipo skatista, jaquetas *bombers* e peças largas, como é possível perceber nas figuras abaixo.

Figura 12. Rimas&Melodias durante a gravação do videoclipe *Elza*



Fonte: @rimasemelodias/ Instagram

Figura 13. Parte do figurino utilizado pelas rappers e cantoras na gravação de *Elza*



Fonte: Agência Dabba

Figura 14. Mescla entre adereços carnavalescos e roupas estilo *streetwear* no figurino de Drik Barbosa



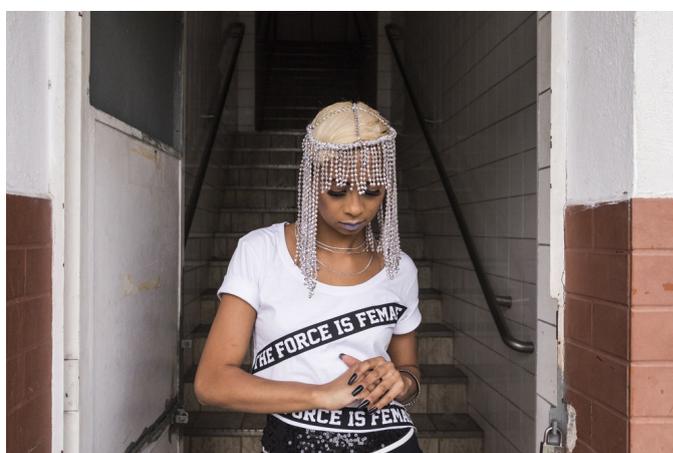
Fonte: Agência Dabba

A combinação um tanto destoante começa a nos dar pistas de que a autoimagem proposta pelo coletivo se vale de um imaginário fronteiro, que bebe dos elementos da brasilidade (em *Elza*, evocados sobretudo por meio da alusão ao carnaval), mas os coloca a favor de representações de si que põem em xeque os limites territoriais na medida em que os fazem exceder o *status* de signos restritos à cultura nacional. Ocupando um lugar de fissura, este movimento ambíguo, conseqüentemente, sobrepõe, a nosso ver, corporeidades discrepantes e até mesmo antagônicas: enquanto os adornos remetem a um imaginário cujo corpo da mulher negra é, muitas vezes, subsumido ao samba, o vestuário ligado ao *hip-hop* afasta momentaneamente esse chavão, acionando outros tipos possíveis de inscrição corporal. Por outro lado, os paetês e as cintilâncias convocam uma aura pop para o meio hip-hop cuja estética é, por essência e tradição, lida como periférica e pouco afeita ao *mainstream*, ainda que o contexto contemporâneo venha contradizendo mais firmemente essa máxima, a exemplo das problemáticas levantadas em torno da apropriação de lógicas de produção capitalista na atuação da cantora Beyoncé (SOARES, 2016) e do rapper Emicida (SOARES, 2018), artistas que têm tentado conjugar (não sem entraves) as exigências do mercado e o direito a uma cidadania plena em suas respectivas carreiras.

A despeito dos imbróglios já notados na política mercadológica da cantora estadunidense e do rapper brasileiro, a convocação feita pelo Rimas&Melodias de elementos concorrentes vai além. Erguendo infortúnios para noções muito fechadas de *mainstream* e *underground*, o grupo produz verdadeiras disputas sobre o significado do corpo da mulher negra na cultura brasileira. Ao se valerem de ambos repertórios, isto é, ao escolherem habitar na ambivalência e assumirem as contradições, as artistas não procuram delimitar, mas ampliar as possibilidades de uso político do corpo, de modo que não há na proposição do coletivo *uma* imagem possível sobre a mulher negra, mas uma potente abertura para arranjos e rearranjos corporais que sejam capazes de contrapor imagens e imaginários bem definidos. Basta observar a pluralidade de maneiras com que as artistas se apresentam no videoclipe. Todas seguem o mesmo fio narrativo, sintetizado na soma carnaval mais hip-hop, mas são diversas as formas de materializar essa fórmula, como podemos notar em mais algumas imagens a seguir.

Figuras 15 a 19. Figurinos de Stefanie, Karol de Souza, Tatiana Bispo, Tássia Reis e Alt Niss para o videoclipe *Elza*





Fonte: Agência Dabba

É este posicionamento corporal diverso que nos permite dizer que as rappers e cantoras parecem conseguir incorporar, no sentido mais visceral e literal do verbo, um extenso conjunto de artistas negras na revisão historiográfica que protagoniza, abarcando desde mulheres que fizeram carreira no samba (tanto aquelas que sobressaíram na esteira de rótulos estigmatizadores, como Elza, quanto as que tentaram se afastar bruscamente deles, como Leci Brandão) até aquelas que se alinham a gêneros e movimentos musicais, como o rap, em que os corpos são inscritos em estratégias performáticas de outra natureza, bem menos afeitas a um ideal nacionalista. A invocação de Elza no videoclipe é cirúrgica para corroborar a querela que aqui apontamos, visto que o que a chegada da mulher do fim do mundo instaura sobre o corpo da cantora é, por princípio, um verdadeiro conflito de corporeidades: ela intima o estigma da mulata, uma ficção moderna e brasileira, mas o faz para incidir sobre ele. Não é por acaso que, ao tratar das ilusões criadas pela modernidade e as possibilidades de

refigurá-las, que Mbembe (2014) salienta a possibilidade de mobilizar dois textos em torno do termo “negro”. O primeiro, chamado pelo filósofo de “razão negra”, consiste em um conjunto de discursos, narrativas e práticas que fazem emergir o negro como sujeito passível de desqualificação e dominação, como um Outro que é anormal em relação a um Eu criado e mantido pela Europa moderna. Já o segundo texto atua como uma resposta ao primeiro. Trata-se de uma escrita pela qual o sujeito pode dizer de si mesmo, em uma atitude radical de subversão da identidade que lhe foi delegada exteriormente, questionando e contrariando as predefinições que dificultam um olhar interior e crítico a seu respeito. Assim, conforme afirma Mbembe, “se a consciência ocidental do negro é um *juízo de identidade*, esse segundo texto é, *inversamente*, uma *declaração de identidade*” (MBEMBE, 2014, p. 62, grifos do autor).

A aposta do Rimas&Melodias no gesto fundador de tradição instituído no videoclipe em análise centra-se exatamente na reescrita que Elza faz da própria imagem, no segundo texto assumido pela cantora. Isso está posto, por exemplo, quando Tatiana Bispo canta: “Espírito livre pra cantar/ Menina faceira/ Voz forte para nos mostrar/ A rainha é brasileira/ Let go let go'utras Elsas/ A nossa é linda, é a verdadeira/ Se somos fogo ardendo pra lutar/ Reverencio a referência”, reconhecendo na refiguração da cantora um modelo a ser seguido pelas contemporâneas. Evidenciando a batalha entre corporeidades da intérprete e colocando seus corpos também em conflito, o coletivo abre margens, então, para visualizarmos um nexo histórico, um percurso pela história da música brasileira possível de ser reconstituído por meio das mulheres negras. Assim, ao descortinar um passado pouco explorado, tomando Elza como ponto de abertura, e estabelecer continuidades históricas a partir dele, o coletivo lança luz sobre diversas gerações de cantoras como as de Elizeth Cardoso, Alaíde Costa, Rosa Passos, Aparecida, Jovelina Pérola Negra, Cátia de França, Ivone Lara, Alcione, Mart'nália, Pepê e Neném, Dona Onete, Mariene de Castro, Margareth Menezes, Thalma de Freitas, Sandra de Sá, Teresa Cristina, Juçara Marçal, Tati Quebra Barraco, Mc Soffia, entre tantas outras. Ligadas a distintos movimentos musicais e cercadas de referências diversas, as trajetórias dessas cantoras estão dispersas na história do nosso cancioneiro popular. Entretanto, com a convocação de Elza pelo Rimas&Melodias, dando a ver a intérprete como indício da seleção de um passado capaz de suportar o coletivo e alargar o espaço de experiência, os corpos dessas mulheres se enredam aos das integrantes do grupo e se tornam

presenças ausentes (ou ausências presentes) no videoclipe, expandindo a recuperação histórica para além de Elza Soares.

Por abrir relações temporais interessantes para pensarmos os embates com a tradição oficial, uma das chaves pelas quais analisaremos a rede textual do Rimas&Melodias são as **corporeidades**. A nosso ver, o modo como os corpos das mulheres negras são trabalhados pelo coletivo pode e deve ser entendido em diálogo com outros textos, que parecem ganhar força e visibilidade na esteira de um certo circuito pop contemporâneo. Assim como o grupo, Gloria Groove, Pablllo Vittar, Iza e Liniker, para citar apenas alguns nomes possíveis, surgem em condições históricas que, aparentemente, favorecem a instauração de novas corporeidades na música popular brasileira, produzindo embaraços para a tradição oficial. Por isso, perceber possíveis fluxos temporais a partir do corpo parece ser adequado ao nosso estudo e pode nos ajudar a compreender a que projeto de história Rimas&Melodias responde, considerando, sobretudo, que os sentidos agenciados pelo grupo não estão isolados de outras manifestações no campo da cultura e dizem de um contexto propício para reanimar historicidades assoladas pelo projeto moderno. Assim, a partir dessa chave analítica, poderemos traçar melhor um paralelo entre o contexto histórico em que o coletivo emerge e a configuração narrativa que ele apresenta, além de identificarmos como o grupo determina quem são seus contemporâneos.

Um outro ponto que corrobora nossa percepção a respeito do novelo temporal criado pelo Rimas&Melodias em *Elza* é o acionamento de uma figura cuja carreira está historicamente ligada ao samba. Advindo de rappers, é no mínimo curioso um chamamento dessa natureza, já que esses gêneros musicais, embora compartilhem, em algum grau, origens associadas à cultura negra, estão vinculados a projetos de países distintos e, no limite, concorrentes. Enquanto o samba foi se tornando, ao longo de todo o século XX, parte do imaginário nacionalista assentado na conciliação e na harmonia social, o rap se consolidou, já nos anos 1990, por denunciar os fracassos e as consequências dessa imagem amistosa da sociedade brasileira. O discurso simbolicamente violento do rap faz frente, portanto, à cooptação do samba como ritmo representante da nação. Nesse sentido, a emergência de um está diretamente ligada ao declínio da capacidade de denotar resistência do outro. Como pontua Bosco (2007, p. 83, grifo do autor) “de certa forma, o malandro de ontem é o *rapper* de hoje, mas se trata de figuras completamente diferentes: a porosidade social que engendrou aquele deu lugar a uma exclusão mais contundente, que produz este”. Ambos os gêneros

remontam, então, a experiências de marginalização decorrentes da repulsa às raízes negras que conformaram o país, consideradas por muito tempo primitivas e inapropriadas. O rap, porém, serviu, na virada do século, como estratégia mais efetiva para continuar a exprimir e a denunciar a opressão (ainda) vivida pela comunidade negra.

Vale ressaltar, preventivamente, que isso não significa que houve um completo esmorecimento do samba como lugar de articulação contra a “angústia colonial” (SODRÉ, 1998). É, porém, inegável que a história do gênero é profundamente atravessada pelos efeitos de projetos nacionalistas que ansiavam e buscavam a conformação de um moderno e integrado estado nacional. Como bem aponta Vianna (2002), a passagem do samba de música marginalizada para elemento da identidade brasileira ocorreu nesse contexto de modernização, em que vários intelectuais estavam dedicados a produzir símbolos que pudessem unificar a pátria. Conforme demonstra o autor, foi uma série de encontros entre as elites e as classes populares, realizados por meio de mediadores culturais, que permitiram a fundação de uma cultura brasileira por excelência e de uma identidade única, baseada na mistura de raças. Nessa dinâmica, o samba teve papel decisivo, uma vez que sua aderência como emblema da nação poderia significar, pelo menos em tese, a superação das diferenças entre brancos e negros.

Esse pressuposto de coesão, ainda conforme Vianna, estava mergulhado em um plano cultural maior, que sugeria uma inflexão nos modos de compreender a constituição social do país. Com claro reflexo na teoria de pensadores como Gilberto Freyre, dito plano consistia, sobretudo, em deixar para trás os efeitos negativos da heterogeneidade que nos constitui e atribuir à miscigenação um tom celebrativo, considerando-a como expressão de nossa originalidade. O samba revelou-se aí um lugar propício para a invenção de uma tradição mestiça (VIANNA, 2002, p. 22), haja vista que a valorização de sua origem parcialmente africana significaria também o reconhecimento e aceitação da influência negra na cultura brasileira. Esse entendimento, porém, não aconteceu de forma repentina, como uma irrupção completamente inovadora. O que Vianna mostra (e esse é o trunfo de sua descoberta) é que a assimilação do samba como elemento distintivo da brasilidade resultou de intensas e repetidas trocas culturais, das quais fizeram sobressair as coisas mestiças como coisas efetivamente brasileiras, concorrendo para um propósito nacional unificador.

Por estar imerso em um campo de disputa e negociação, o samba, nota-se logo, é bem mais escorregadio em relação à identidade nacional do que o rap, já que este último tende a

contestar veementemente a ideia de um Brasil mestiço e harmonioso. Como saída alternativa à falsa imagem do país harmônico, o gênero pertencente à cultura hip-hop aposta no acirramento - em vez do apaziguamento - das diferenças sociais, tratando com desconfiança propostas conciliatórias como a de Caetano Veloso, aquela que gerou a leitura da tradição da música brasileira mais usual. É por aí que, como já adiantamos, um conjunto de autores tem apontado desde os anos 1990, especialmente a partir do grupo paulistano Racionais MC's (KEHL, 1999; D'ANDREA, 2013; OLIVEIRA, 2015, BOSCO, 2017) e por diferentes entradas teóricas, os embaraços que o rap produz para a tradição da nossa canção popular e as fraturas que provoca tanto na hegemonia da identidade nacional quanto no projeto de mestiçagem que orientam o projeto moderno do estado-nação. Como afirma Garcia (2011), o rap dos Racionais nasceu da violência, arquitetou um discurso contra a elite e foi animado por uma filosofia de vida calcada na experiência das comunidades negras periféricas. Esses três pilares romperam com o pacto civilizatório ancorado na ideia de mistura e encontro e, conseqüentemente, com a premissa central da tradição oficial da música brasileira. Por conta disso, é comum, como os autores citados mostram a partir de distintas visadas, que haja dúvidas se Mano Brown, Edi Rock, Ice Blue e KL Jay podem ser considerados sucessores da música brasileira, já que “o rap é um gênero cantado por negros que reivindicam uma tradição cultural negra” (BOSCO, 2017, p. 46) e não mestiça como aquela que sustenta a visão dominante da cultura do país.

Embora Rimas&Melodias certamente dialogue com essa tradição mais intransigente no que concerne às imagens de um país cordial, é possível perceber de antemão que o caráter hegemônico da identidade nacional é ainda mais retorcido na proposição do coletivo, uma vez que nem mesmo o deslocamento da noção de brasilidade perpetrado pelos Racionais e por grande parte dos rappers da velha escola aparenta dar conta do intento das sete companheiras. Ao se unirem em uma empreitada coletiva, mesmo tendo carreiras solo, de forma a revelar o estrutural apagamento das mulheres negras na cultura brasileira, as integrantes do grupo expõem e rejeitam a face universalizante do sujeito frequentemente enunciado no gênero musical. Não queremos com isso dizer que Rimas&Melodias inaugura as críticas à homogeneização no rap brasileiro, tática que permitiu a consolidação do gênero a nível nacional e que se tornou bastante forte na convocação dos “manos” pelos Racionais, estratégia pela qual o grupo paulista evocava um terreno de experiências comum para populações negras e periféricas do país, aproximando-as. Indícios do declínio de narrativas

totalizantes no gênero já se anunciam há algum tempo do ponto de vista geográfico e de identidades LGBTQIA+⁹.

Todavia, mesmo com a considerável expansão de arranjos identitários no meio, a atenção voltada às mulheres é ainda bastante tímida na história do rap brasileiro e recorrentemente se limita à citação pontual de artistas como Dina Di, Sharylaine, Lurdez da Luz e Negra Li, sem que se estabeleça entre elas algum tipo de aproximação ou relações históricas mais profundas no que se refere à condição das mulheres em um meio largamente dominado por homens. É fato que há, hoje, um conjunto de rappers e cantoras para além do Rimas&Melodias como Gabz, Ebony, Flora Matos, Azzy, Bivolt, Bia Doxum, Rap plus size, Brisa Flow, Mc Souto, entre outras, que incendeiam a cena contemporânea. Contudo, ainda é difícil perceber conexões temporais entre elas que possam ir além do presente e que consigam explicar, do ponto de vista histórico, o que permite que elas emerjam mais incisivamente agora. Esse emaranhado de artistas que compartilham o presente, mas não encontram lastros históricos (e historiográficos) tão óbvios é a imagem-síntese do enredamento, já que compreendê-lo exige a adoção de uma perspectiva temporal que parte do aqui-agora para desnudar elos históricos entre as rappers.

Mas, se no universo das rimas a possibilidade de visualizar uma provável historicidade de mulheres (especialmente negras) é pouco explorada, sendo enredada ou não, é bastante interessante notar, por outro lado, como há gestos conservadores no Rimas&Melodias que acabam por validarem o coletivo em um âmbito mais geral, o da música popular brasileira. Conforme aponta Teperman (2017), se há a chance de o rap ter sido incluído na tradição da MPB, isso se deu, fundamentalmente, por meio de dois jovens artistas: Criolo e Emicida. Segundo o autor, ambos transgrediram o nicho das rimas e assumiram, em algum momento da carreira, o ofício de cantor, aventurando-se em melodias com variação de alturas. O investimento em um recurso musical que é bastante caro à canção popular brasileira (TATIT, 2004) é, para Teperman, sinal de conciliação, especialmente quando comparado ao tom ácido e ríspido do canto falado, crucial no universo das rimas. Já no Rimas&Melodias, o entrelaçamento entre um e outro está dado desde a nomeação do projeto. Embora seja preciso destacar que as melodias do coletivo recobram, assumidamente, o canto estilístico do R&B, é

⁹ Importante lembrar de nomes como os de Diomedes Chinaski, Baco Exu do Blues, Don L, Djonga e Zudizilla, rappers de diferentes partes do país. Já em relação a artistas LGBTQIA+, cabe citar Rico Dalasam, Monna Brutal, Gloria Groove, Hiran e Quebrada Queer.

irresistível não apontar que elas aproximam o grupo da tradição oficial cujo ponto determinante, muitas vezes resumido na figura de João Gilberto, tem claros apelos a procedimentos estéticos ligados a um desejo de sofisticação harmônica que pudesse fazer-nos ingressar na modernidade e que culminou em um formato de canção apoiado na díade melodia/letra. Como a perspicaz aproximação faz com que o coletivo remeta ao rap mas também à MPB, o trânsito do grupo entre a dureza da oralidade e a leveza melódica acaba produzindo imbrólios tanto para uma tradição quanto para outra, já que evidencia aquilo que elas têm em comum: ambas são narrativas históricas que relegam as mulheres negras.

A constatação dessa lacuna tanto por um prisma quanto por outro é um forte exemplo de como qualquer tradição, ainda que se pretenda alternativa, é constituída por ênfases e apagamentos. Sendo assim, a possibilidade de uma reconstituição histórica de mulheres negras no rap brasileiro, em contraponto às abordagens historiográficas mais comuns sobre o gênero musical, também não está livre de eventuais omissões. Ora, a investida de dar visibilidade àquilo que foi e é apagado nos relatos oficiais pode acabar recaindo no essencialismo e, por consequência, pode forjar uma identidade também unívoca, de forma a aparentar que não há conflitos e disputas em torno dela. Atuando na contramão disso, porém, o *Rimas&Melodias* e sua narrativa entramada, que mobiliza experiências diversas quando conecta sete mulheres com perfis bem diferentes, nos impelem a pensar caminhos para compreender uma tradição cuja saída mais óbvia não seja a homogeneização. *Elza* é particularmente instigante nesse ponto. No videoclipe, a intérprete é tratada como fio que une as cantoras, mas não é, sob qualquer ângulo, elemento apaziguador daquilo que as difere. Pelo contrário, a trajetória da precursora, ponto nevrálgico e de encontro do clipe, é o que permite às integrantes do coletivo acionarem diferentes estratégias narrativas e performáticas para reavivar as potencialidades asfixiadas pela interpretação linear da tradição, promovendo verdadeiros fluxos temporais à medida em que tomam caminhos distintos para recordar a vida da cantora. Além disso, a própria escolha de homenagear uma personalidade que, a princípio, nada tem a ver com os gêneros ligados ao hip-hop indica logo a intenção de uma revisão histórica mais ampla, alcançando aspectos mais gerais da nossa canção popular e aumentando o leque de referências a serem costuradas na tradição que as rappers e cantoras aparentam instaurar.

Neste domínio, torna-se ainda mais interessante perceber como as conexões temporais estabelecidas em *Elza* extrapolam o próprio videoclipe e convertem-se em uma proposta

política mais abrangente, capaz de expandir o projeto historiográfico inaugurado na canção para além de uma historicidade única e linear. Não nos parece fortuito que Rimas&Melodias se defina como um coletivo, por exemplo. Com uma autonegação não tão comum para o universo em que se inserem, especialmente se comparado com as alcunhas de banda, grupo ou conjunto musical, as integrantes sinalizam um afastamento de denominações que requerem um grau maior de coesão e homogeneidade. Ao contrário de uma *girl band* ou um *girl group*, formações musicais que convocam certa unicidade estética entre as componentes (aí inclusas afinidades sonoras, visuais e performáticas), a nomenclatura coletivo permite que as rappers e cantoras mantenham-se fiéis à maneira com que se apresentam nas carreiras solo, sem demandar que elas abdicuem do que as constitui individualmente em favor do que as constitui como grupo. Nesse sentido, anunciar-se como coletivo diz sim de uma unicidade, mas não quer necessariamente indicar uniformidade. *Elza* confirma e resume a prerrogativa. Por meio da cantora carioca, o coletivo brinca com o eu e com o nós: “sou uma em um milhão, mas sou todas dentro de mim”, canta Altniss assumindo novamente a voz de Elza Soares. Resumo da forma com que as artistas se posicionam diante de uma identidade comum, o verso da cantora demarca um tipo de elo que não solapa o singular, mas que também não incorre numa completa generalidade.

Mas se por um lado Rimas&Melodias tenta recusar categorizações muito certas para se afirmar, por outro, a proposta das rappers e cantoras se assemelha a uma estratégia já utilizada na história da canção brasileira: o ajuntamento de artistas com trajetórias independentes em torno de algo que pode ser lido como um manifesto. No cenário atual, isso pode ser rapidamente associado ao princípio das *cyphers*, que, como já apontamos nas primeiras páginas deste trabalho, consiste na reunião de rappers para a gravação episódica de uma canção cuja composição é a soma dos versos e visões de cada participante acerca de um mote comum. Algumas das componentes do coletivo já participaram de iniciativas dessa natureza: citando apenas as mais visualizadas no *Youtube*, podemos lembrar que Drik Barbosa e Karol de Souza aparecem no Poetisas no Topo 1; Stefanie abre o Poetisas no Topo 2 e Altniss fecha o Rima Dela 1. Todas são *cyphers* formadas apenas por rappers mulheres e circundam temas ligados à condição feminina na música e na sociedade brasileira. Entretanto, o tipo de vínculo que Rimas&Melodias promove entre as companheiras não é ocasional como costumam ser as *cyphers*. O grupo, inclusive, possui um álbum, algo não previsto para essa espécie de pacto artístico que vem se consolidando cada vez mais no Brasil. Por essa ótica, o

trabalho do coletivo se aproxima mais dos arranjos que vemos em discos-manifestos clássicos da música brasileira, tais como *Tropicália ou Panis et circenses* e *Pessoal do Ceará*. Ambas são obras que também nasceram da aliança entre artistas que travavam carreiras solo e que, assim como o álbum do Rimas&Melodias, carregam um forte tom de protesto.

Mais uma vez Rimas&Melodias fica entre um e outro: ao mesmo tempo em que as canções do grupo, pelo menos em sua maioria, são *cyphers*, o que mostra a apropriação de uma estratégia midiática pulsante no rap contemporâneo, diz respeito também a uma historicidade de relações entre diferentes artistas que é possível de ser visualizada na canção brasileira e que é calcada numa proposição política que excede o campo da música, congregando intelectuais, poetas, cineastas, entre outros. Essa definição de coletivo enquanto lugar de encontro entre contemporâneos e de articulação política convoca vínculos temporais mais complexos, que não se limitam a um conjunto muito fechado de referências ou que remonta a historicidades únicas. Tanto é que, para compreender o percurso pela história que Rimas&Melodias abre, partindo não só de *Elza*, mas também do álbum homônimo, somos chamados a transitar de uma intelectual como Djamilia Ribeiro à uma cantora mundialmente conhecida como Beyoncé, da poeta peruana Victória Santa Cruz a Jorge Ben, de Claudinho e Buchecha a Michael Jackson. Nesse enredamento, desvela-se uma verdadeira colcha de retalhos temporais, um apinhado de temporalidades que não se fusionam, mas dialogam entre si.

Com o cuidado, então, de minimizar a tendência de aplanar experiências distintas ao apontar lacunas e pontos de fuga tanto na história oficial da música popular brasileira quanto na historiografia do rap, o coletivo propõe o mote da diversidade como chave para confrontar a identidade nacional. Isso é perceptível na contradição corpórea das integrantes, que pluralizam a estética negra com seus diferentes fenótipos; nas suas diferentes maneiras de evocar e tematizar a negritude; nas distintas formas de pautar as vivências como artistas e na variedade sonora e estética que produzem ao preservar as características individuais em um trabalho conjunto. Toda essa profusão de perspectivas são postas em relevo e compartilhadas pelo grupo sem que, para isso, seja preciso amenizar as contradições, culminando, assim, em uma proposta que mais produz diferenças do que semelhanças entre elas. Por ser fundado, então, na multiplicidade (de corpos, sonoridades, concepções de mundo, vivências e entendimentos acerca do nacional), o movimento das rappers e cantoras parece desembocar numa interessante recusa à fixação de uma identidade vazia de corpos e de historicidades. Isto

é, não parece haver no projeto do coletivo o desejo de substituir a face homogênea e mestiça do estado-nação por outra de igual modo totalizante.

Na verdade, a heterogeneidade encampada pelo Rimas&Melodias parece querer muito mais provocar dobras no sentido unificador e apaziguador de povo que foi idealizado e encabeçado pelo projeto moderno brasileiro. Afinal, a brasilidade exibida em *Elza* também é fundada no encontro e nas trocas culturais. Logo, também é mestiça, miscigenada. Contudo, o sentido de “ser nacional” aí envolvido não concorre para uma síntese ou mesmo para uma anulação das diferenças. O que a costura de historicidades do videoclipe sinaliza, na verdade, é a possibilidade de fazer das formas confusas que culminam da natureza diversa e proliferante de nosso tecido social um meio de resistir às tentativas de dominação do estado-nação. Nesse intento, as identidades não são fixas, mas sim voláteis, de forma a escapar de noções cristalizadas e cristalizadoras. *Elza* evidencia bem esse aspecto na medida em que, a cada vez que uma rapper ou cantora aparece em cena com sua versão da história de Elza Soares, mudam as percepções do que é ser mulher, do que é ser negra ou do que é ser artista no Brasil. Ao mesmo tempo, são esses os três pontos que dão o sentido político à releitura da trajetória de Elza por cantoras contemporâneas, já que são elementos que as congregam, que possibilita que elas criem uma continuidade histórica e que estabeleçam uma tradição que confronte as simplificações da linha evolutiva. A implicação da ambivalência assumida pelo grupo, portanto, é que o videoclipe ora reafirma as semelhanças ora enfatiza as diferenças entre as mulheres, livrando-as das amarras de uma possível estagnação da identidade.

Tendo isso em vista, tomaremos **o sentido de coletivo e a construção de referências** como mais duas categorias analíticas que, como suspeitamos, nos ajudarão a visualizar a articulação entre passado, presente e futuro encabeçada pelo Rimas&Melodias. Por meio delas, examinaremos as estratégias de legitimidade usadas pelo circuito de artistas do qual as rappers e cantoras fazem parte para alcançar autoridade histórica. Em nossa perspectiva, o gesto de recuperar Elza, por exemplo, não só tem o intuito de sublinhar a importância da cantora como também serve para validar o próprio coletivo. Isso se repete em casos recentes como a regravação de canções de Alcione por Ludmilla e Malia; o videoclipe *Voz Ativa 2020*, em que artistas de diferentes gerações apresentam uma releitura da canção dos Racionais lançada em 1992, e o espetáculo musical *Elza*, protagonizado por cantoras negras de diferentes partes do Brasil. Em comum, essa pequena amostra de textos guarda similaridades

com o gesto fundador de tradição do Rimas&Melodias. Do ponto de vista temporal, eles podem nos ajudar a perceber como esse movimento mais amplo de criação de referências se relaciona com a historicidade iluminada pelo grupo. Além disso, o sentido de coletivo parece abrigar uma forte proposição política calcada na visibilidade de mulheres negras e que se assemelha a propostas como o Slam das Mina, competição de poesia falada que se espalhou pelo Brasil nos últimos anos; o projeto Aya Bass, formado pelas cantoras baianas Larissa Luz, Xênia França e Luedji Luna; e Fenda, grupo constituído por artistas negras com carreiras independentes ligadas à cena hip-hop de Belo Horizonte. Ainda que, em alguns casos, tenham sido lançados depois dos trabalhos do coletivo, todos esses textos podem ser vistos na rede textual do Rimas&Melodias, o que nos permite, inclusive, analisá-lo não só em uma mirada retrospectiva sobre a música brasileira como também estabelecê-lo como ponto crucial para um olhar sobre o futuro, sobre o cenário musical pós-*Elza*.

Além das questões temporais envolvidas no diálogo entre gerações, no entrecruzamento entre samba e rap e no confronto a uma identidade nacional homogênea, uma outra camada de problemas pode ainda ser adicionada ao embaralhamento produzido pelo grupo quando situamos *Elza* na seara do mercado contemporâneo. Em nossa visão, mais do que refletir sobre os elos temporais trabalhados na música-homenagem, é preciso também se atentar para os caminhos que ela proporciona. É possível perceber nas visualidades do videoclipe, por exemplo, clara adesão às estratégias mercadológicas que dominam os modos de distribuição e de consumo de música atuais. Em primeiro lugar, *Elza* foi lançado como parte de uma campanha da *Nike* sobre protagonismo feminino e contou com o financiamento da multinacional, de forma que o clipe não deixa de ser também uma peça publicitária. Tanto é verdade que há diversos *closes* nos pares de tênis e nos símbolos da marca estampados no figurino usados pelo coletivo durante a gravação, conforme se pode ver tanto nas figuras já apresentadas anteriormente quanto nas que seguem abaixo.

Figura 20. Frame de abertura do videoclipe *Elza* no qual há significativo destaque para o tênis Air Force 1, produto da Nike



Fonte: Reprodução/ Youtube

Figuras 21 e 22. Detalhe do figurino de Altniss e traje da DJ Mayra, ambos com destaque para a logo da patrocinadora



Fonte: Agência Dabba

Figuras 23 e 24. Frames do videoclipe que destacam mais modelos de tênis esportivos comercializados pela *Nike*



Fonte: Reprodução/ Youtube

O patrocínio da empresa é interessante para a nossa análise por ser um forte indicio do fluxo midiático do Rimas&Melodias, de modo que nos impele a pensar o que significa a parceria com a multinacional em uma perspectiva histórica, que dê conta da relação entre mulheres negras, mercado, relações de poder e música brasileira. A coadunação com marcas famosas ou eventos que representam algum tipo de status/reconhecimento social é algo pululante no cenário contemporâneo do rap brasileiro. Muitos exemplos podem ser citados para ilustrar esse novo quadro: a carreira dupla de Emicida como empresário e rapper sob o comando do selo Lab Fantasma, com destaque para o desfile da marca de roupas Lab na *São Paulo Fashion Week*; a premiação de “Bluesman”, de Baco Exu do Blues, na categoria *Grand Prix* do festival *Cannes Lions*, superando inclusive o clipe “Apeshit”, de Beyoncé e Jay-z,

gravado no Museu do Louvre; a atuação de Tássia Reis como garota propaganda da marca de cosméticos Natura em 2019; a apresentação do show Boogie Naipe, de Mano Brown, no Rock in Rio também em 2019; a participação de Criolo no programa Altas Horas, da Rede Globo, em homenagem a Milton Nascimento, entre outros. Com toda essa inclinação para a cultura pop, o panorama do rap contemporâneo contrasta bruscamente com o contexto dos anos 1990 quando a circulação das canções passava por um circuito alternativo, bastante sustentado pelas rádios comunitárias (TEPERMAN, 2015a), e que permaneceu muito fechado até o final da primeira década dos anos 2000, quando até mesmo os Racionais MC's, que se mantiveram avessos à mídia durante boa parte da carreira, começaram a ocupar posições caras ao *star system* (TEPERMAN, 2015b).

Na revisão histórica que Rimas&Melodias faz de Elza, problemáticas em torno do uso de símbolos fortemente ligados à predominância do capitalismo na contemporaneidade por populações sempre à mercê de uma condição social condizente são ainda mais estendidas temporalmente. A apropriação das peças e calçados da *Nike* pelo Rimas&Melodias em um clipe direcionado à cantora não nos faz reconstituir a presença do mercado somente na obra de mulheres negras vinculadas ao rap, mas na música popular como um todo. Isso porque o financiamento da empresa e a aparição recorrente dos produtos na experiência audiovisual de *Elza* gera ruídos na própria história narrada numa canção cuja protagonista é uma mulher que já nos anos 1950, quando ainda era uma menina, deu o tom do que é ter vindo do “planeta fome”¹⁰, isto é, do que é sair de um lugar extremo de vulnerabilidade para arriscar-se nos meandros de uma indústria empenhada em abolir as potencialidades midiáticas das mulheres negras. Além disso, a citação ao filme “*Frozen*” na letra da canção-tributo, por meio de verso já mencionado anteriormente (“Let go/ let go’utras Elsas”), também versa sobre essa mesma questão. A obra cinematográfica fez sucesso estrondoso, quebrando recordes de bilheteria e envolvendo toda uma rede de venda de produtos em torno das personagens principais, o que mostra a prevalência rentável de narrativas de princesas para a cultura pop. Em contraste a isso, sabe-se que a Disney tem pouquíssimas meninas/mulheres negras no quadro de

¹⁰ Em referência ao episódio ocorrido em 1953 no programa “Calouros em Desfile”, da rádio Tupi. Na ocasião, Elza arriscou-se a cantar em público pela primeira vez. Sem dinheiro e roupas para a apresentação, a cantora improvisou um figurino com vestidos da mãe, que eram muito largos e desajeitados para ela. Ao vê-la subir no palco, a plateia caiu no riso. O apresentador Ary Barroso perguntou ironicamente “De que planeta você veio, menina?” ao passo que Elza respondeu calando os zombeteiros: “Do planeta fome, Seu Ary”. A menina cantou Lama, de Paulo Marques e Ailce Chaves, e sagrou-se campeã da competição. O ocorrido marca o início da trajetória profissional de Elza.

protagonistas de filmes encantados, como Tiana, de “A princesa e o sapo”, que só foi lançada em 2009. O diálogo do coletivo com a trama de “*Frozen*” estabelecido ao convocar outras Elsas contribui para salientar esse tipo de lacuna, visto que causa um estranhamento entre o que é acionado (uma princesa) e quem aciona (mulheres que ainda são invisibilizadas nesse tipo de narrativa ficcional). Tudo isso concorre para a construção de um panorama em que o contemporâneo ajuda a desvelar aquilo que foi sendo historicamente suplantado e que, agora, acaba se tornando irremediavelmente evidenciado por meio de fluxos intensos pela mídia.

Ademais, a alocação do videoclipe em um canal como KondZilla imprime ainda mais complexidade ao fluxo midiático do Rimas&Melodias. Criado em 2012 por Konrad Dantas, o empreendimento, focado no audiovisual e na divulgação massiva de música via plataformas *online*, nasceu com a pretensão de ser um difusor de conteúdo para jovens de favela. Com o passar do tempo, porém, a empreitada não só alcançou grande visibilidade midiática e extrapolou o público inicial como também conquistou a alcunha de maior canal de funk do mundo, tornando-se um importante circuito para gêneros musicais periféricos. KondZilla conta hoje, por exemplo, com um volumoso acervo de mais de 1500 clipes que estão sob sua gerência e tem produção contínua, lançando de um a três vídeos por dia. O sucesso da iniciativa, entretanto, não pode ser descolado de um contexto mais amplo no qual a produção, a distribuição e o consumo de música massiva passaram a responder mais enfaticamente a uma “ecologia comunicacional do Youtube” (JANOTTI JR, 2020), plataforma de *streaming* que se estabeleceu nos últimos anos como a nova centralidade da comunicação audiovisual popular e que tem sido decisiva para a formação de redes de música brasileira pop periférica (PEREIRA DE SÁ, 2019). Conforme Sá, tais redes são formas de criar conexões em torno da canção e do videoclipe que apontam para alianças entre gêneros musicais distintos e até inconciliáveis “que se aproximaram a partir do ambiente da cultura digital, sobretudo o YouTube, formando uma ampla rede transversal composta por gêneros periféricos” (Ibid., p. 30).

Como se pode notar na definição cunhada pela pesquisadora brasileira, o advento da plataforma de vídeos foi decisivo para que narrativas mais diversas em relação à tradição da música nacional pudessem saltar. Isso porque, fundado em 2005 e comprado pela Google em 2006, o Youtube firmou-se como um ambiente midiático diversificado por permitir a postagem de vídeos *online* sem a exigência de critérios muito específicos para a publicação, o que fez do site um repositório de conteúdos audiovisuais de natureza diversa, gerado e

alimentado pelos próprios usuários. Para o mercado da música, a facilidade para publicação de conteúdo significou, à primeira vista, menos dependência em relação às imposições mercadológicas da indústria fonográfica e mais potencial de circulação para trabalhos independentes. Além disso, o crescimento da plataforma se deu próximo ao período de declínio da MTV como importante meio de divulgação dos principais lançamentos do universo musical. Com o processo de decadência da emissora que impulsionou o formato e permitiu a consolidação do videoclipe como gênero audiovisual (HOLZBACH, 2016), o Youtube deslanchou como espaço privilegiado para a comercialização de vídeos ancorados em faixas musicais, exigindo que a reflexão sobre a gramática do videoclipe se estenda para além de uma arquitetura de audioverbovisualidades estruturadas como mera promoção da canção.

Nesse sentido, Janotti Jr e Alcantara (2018) apontam que a transição da televisão para o *streaming* nos coloca diante de um processo de “reconfiguração (a passagem da grade para o sistema de recomendação) que mantém resíduos de sua forma anterior (a sequência de vídeos que aparentemente possuem alguma ‘similaridade’)”. Não mais fincado na lógica da grade televisiva, os vídeos da era pós-MTV são apresentados por meio de relações de semelhança e baseados no histórico de navegação do usuário. Em um experimento com *Elza*, logamos a conta da autora do trabalho no Youtube para observar que caminhos nos seriam apresentados. A plataforma nos recomendou assistir também vídeos do próprio coletivo; canções presentes no único álbum lançado pelas rappers e cantoras; músicas de trabalhos-solo de Drik Barbosa e de Tássia Reis; vídeos de outras mulheres negras como Elza Soares, Bia Ferreira, Karol Conka, Gabz e Abronca e *cyphers* como “Cyphair”, “Rima Dela”, “1910”, “Psicopretas Vol. 2”, “Favela Vive 3”, além de canções de artistas do rap (Emicida, Rincon Sapiência, Gloria Groove e Quebrada Queer), do funk (Mc Niack, Mc Livinho e Vítinho NG) e de outros gêneros musicais (Luisa Sonza, Potyguara Bardo, Francisco, el Hombre e Duda Beat). Seguindo o fluxo indicado pela plataforma, fomos levados ainda a navegar por programas de televisão, *lives*, clipes de mais um porção de outros artistas e *playlists* personalizadas de acordo com os acessos feitos anteriormente.

Por causa da amplitude de conteúdos midiáticos que um só produto pode oferecer, a exemplo dos elos surgidos a partir de *Elza*, Janotti Jr e Alcantara defendem que, ao tratar dos “vídeos na era pós-MTV”, termo adotado pelos autores a partir das contribuições de Pereira de Sá, convém falar mais adequadamente de um “conjunto de heterogeneidades que

integram música, audiovisual, entrevistas, participação em filmes e novelas, dentre outros materiais, pressupondo tessituras de intrigas (narrações) que podem até ter o videoclipe como elemento basilar, mas que não se esgotam nele” (p. 11). As ramificações em torno de um mesmo videoclipe são, assim, “partes de um processo contínuo que produz seus núcleos e seus foras, mesmo nos casos em que esse mundo parece enredar-se em suas próprias serialidade” (Ibid., p. 10). Além disso, para Janotti Jr (2020, p. 32), neste contexto de transformações nos modos de produzir, armazenar, divulgar e consumir conteúdos musicais, não se pode desconsiderar que “a emergência de “incoerências” entre o que é performado nas canções e postado nas redes sociais acabam agenciando a música através da escuta conexa, ou seja, histórias de vida, posicionamentos políticos, affairs, likes/dislikes tornam-valores acoplados ao consumo dos conteúdos musicais” e que estão diretamente ligadas à experiência audiovisual.

Foi surfando nessa conjuntura dos videoclipes na era digital e alimentando-a que a KondZilla pode se estabelecer como uma espécie de *mainstream* paralelo (ALBUQUERQUE, 2020), pautando atravessamentos entre subalternidade, classe e mercado ao mesmo tempo em que coleciona marcos expressivos. Segundo informações do site oficial, até a feitura deste trabalho, a empresa já acumula as conquistas de 1) ser o primeiro canal do Youtube no Brasil a atingir 50 milhões de inscritos; 2) de ter ultrapassado a marca de 30 bilhões de visualizações e 3) de obter os dois videoclipes mais vistos do país: um com 1.4 bilhões de *views* e outro com um bilhão. Além disso, conforme o site, a empresa é também a única do Brasil a ter dois vídeos com mais de um bilhão de visualizações na plataforma. O grande crescimento da produtora deve-se especialmente ao investimento no dito “funk ostentação”, vertente do gênero musical cuja estética é bastante ligada ao consumo e se destaca por atrelar setores das classes baixas a um imaginário permeado de carros de luxo, grifes famosas, jóias, mulheres e dinheiro. A exploração de um imaginário pop periférico, com super produção técnica, deu à criação de Konrad o domínio do ramo de videoclipes de funk e o estabelecimento como meio de divulgação alternativo às mídias hegemônicas. Com a consequente consolidação no mercado e o aumento da demanda de lançamentos em plataformas de vídeo *online*, KondZilla passou a designar não só um canal, mas também um conglomerado formado por mais três empresas: uma produtora de videoclipes, a KondZilla Filmes; uma gravadora e agência de artistas, a KondZilla Records, e um site de notícias e comportamento sobre e para a favela, o Portal KondZilla.

Para Albuquerque (2020, p. 75), pode-se dizer que o êxito da KondZilla está associado a “um direcionamento estético que indica um condicionamento, uma adaptação do funk e das músicas periféricas visando disputar instâncias de legitimação e conquistar espaço em um mercado mais amplo”. Com todo um robusto arcabouço mercadológico e político, a marca de Konrad é, atualmente, um profícuo exemplo de agente que atua nas redes de música pop periférica. Isso não significa, entretanto, que não haja lacunas na ambiciosa proposição da KondZilla de gerar visibilidade para grupos marginalizados. *Elza*, que foi postado no canal em novembro de 2017, conta, até o momento da escrita deste trabalho, com mais de um milhão e trezentas mil visualizações. Os bons números, porém, contrastam com a ausência de produções de outras mulheres negras no mesmo lugar em que o videoclipe do coletivo está alocado. Em um passeio pelo volumoso conteúdo do canal, quase não se vê trabalhos de artistas negras. Quando aparecem, elas estão, em geral, em posição de figurantes ou dançarinas, quase nunca como protagonistas.

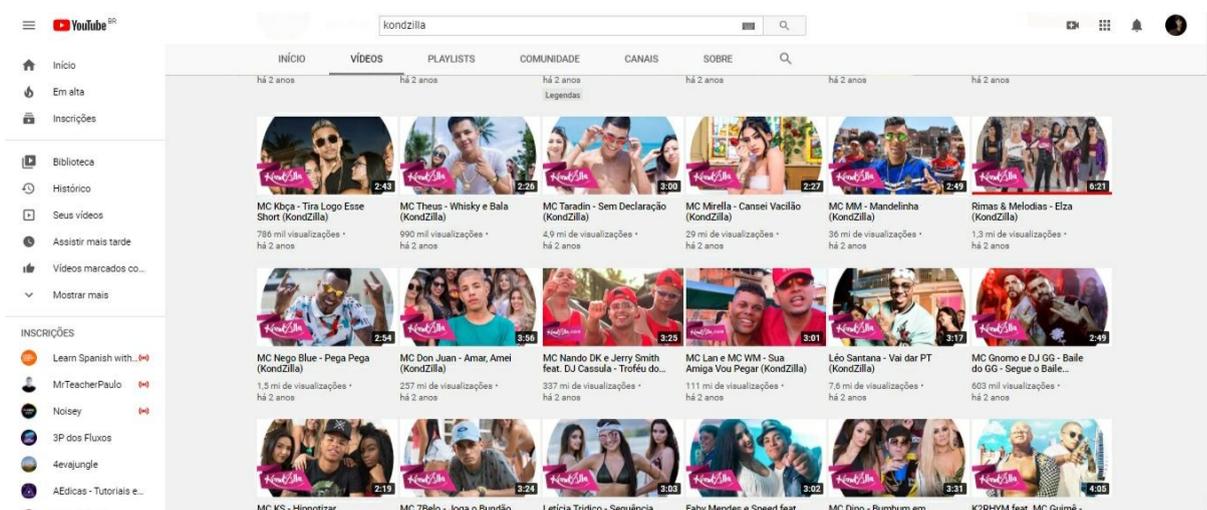
Figura 25. Vista 1 do canal Kondzilla: alocação do Rimas&Melodias entre os demais videoclipes da produtora

The screenshot shows the YouTube channel 'KondZilla' with a search bar containing 'kondzilla'. The channel's navigation menu is visible on the left, including 'Início', 'Em alta', 'Inscrições', 'Biblioteca', 'Histórico', 'Seus vídeos', 'Assistir mais tarde', 'Vídeos marcados co...', and 'Mostrar mais'. Below the navigation menu, there are 'INSCRIÇÕES' for 'Learn Spanish with...' and 'MrTeacherPaulo'. The main content area displays a grid of video thumbnails with the following details:

Thumbnail	Title	Views	Duration
	Rimas & Melodias - Elza (KondZilla)	786 mil visualizações · há 2 anos	6:21
	MC Nego Blue - Pega Pega (KondZilla)	990 mil visualizações · há 2 anos	2:54
	MC Don Juan - Amar, Amei (KondZilla)	4,9 mi de visualizações · há 2 anos	3:56
	MC Nando DK e Jerry Smith feat. DJ Cassula - Troféu do...	29 mi de visualizações · há 2 anos	3:25
	MC Lan e MC WM - Sua Amiga Vou Pegar (KondZilla)	36 mi de visualizações · há 2 anos	3:01
	Léo Santana - Vai dar PT (KondZilla)	1,3 mi de visualizações · há 2 anos	3:17
	MC Gnomo e DJ GG - Baile do GG - Segue o Baile...	1,5 mi de visualizações · há 2 anos	2:49
	MC KS - Hipnotizar (KondZilla)	257 mi de visualizações · há 2 anos	2:19
	MC 7Belo - Joga o Bundão (KondZilla)	337 mi de visualizações · há 2 anos	3:24
	Letícia Tridico - Sequência (KondZilla)	111 mi de visualizações · há 2 anos	3:03

Fonte: Canal Kondzilla/ Youtube

Figura 26. Vista 2 do canal Kondzilla: alocação do Rimas&Melodias entre os demais videoclipes da produtora



Fonte: Canal Kondzilla/ Youtube

A presença das rappers e cantoras ali, com corpos e perfis tão distintos, faz aparecer a falta de diversidade do canal na medida em que parece estar deslocado em relação às formas de representação da mulher negra que os videoclipes da produtora dispõe. A postura performática do Rimas&Melodias na homenagem à Elza Soares, como já apontamos, é construída no sentido de fazer ver identidades fluidas e flexíveis, escapando de alegorias muito rígidas. No canal Kondzilla, entretanto, o corpo da mulher negra está inserido na estética do consumo desenfreado, de modo que ele é apenas mais um elemento a ser exibido como sinal de ostentação e oferece, portanto, pouco grau de diversidade para além do fenótipo negro. Com isso, a experiência de assistir *Elza*, alocado em um ambiente que gera ruídos na proposta temporal do coletivo, também se torna marcada por ausências e presenças. Presenças porque convoca nosso olhar a observar as condições de visibilidade de artistas negras no canal. Ausências porque faz sobressair que se trata, na verdade, de possibilidades ainda muito limitadas e não muito diferentes do modo com que a narrativa oficial da música brasileira se acostumou a aderir as mulheres negras ao seu circuito.

Não deixa de ser interessante, contudo, que o lançamento do Rimas&Melodias pela marca de Konrad Dantas transpareça um diálogo firmado entre o samba, acionado na figura de Elza; o rap e o R&B, vistos na amálgama sonora do Rimas&Melodias; e o funk, eixo forte do canal KondZilla. Todos esses gêneros musicais possuem tradições próprias, que se ligam a

experiências socioculturais específicas e que também possuem suas narrativas oficiais. Ao mesmo tempo, são manifestações musicais cujas historicidades convergem em alguma medida, já que são gêneros tradicionalmente vinculados às comunidades negras e periféricas. Na proposição de *Elza*, porém, eles estão todos emaranhados em um presente heterogêneo. Esse agora entramado é certamente capaz de desvelar as relações entre os diferentes passados e as diferentes tradições que as expressões culturais mencionadas suscitam, mas também aponta para uma certa proposição conjunta de futuro. Se a interpretação mais recorrente da tradição da música brasileira não dá conta da tessitura contemporânea que Rimas&Melodias dá a esses gêneros por não compartilhar o mesmo espaço de experiência, o imbricamento deles pelo coletivo descortina a possibilidade de uma outra narrativa, hábil em reavivar potências invisibilizadas e permitir outros porvires apenas dobrando um passado pouco flexível.

Essa torção nos parece ser justamente o que move todas as camadas de problemas temporais vistas em *Elza*. Ao retomar aspectos da leitura da tradição que é forjada na linearidade e tratar de atribuir outros sentidos a eles, Rimas&Melodias inverte o jogo narrativo que sustenta a história oficial da música brasileira. Isto é, o grupo subverte a lógica ruptura/continuidade que conforma esse modo de conceber a historicidade do cancioneiro brasileiro. Neste gesto, o coletivo torce também a estrutura temporal da modernidade, já que ela, como discutimos anteriormente, determina a dinâmica (linear) de funcionamento da tradição oficial. O mais interessante do movimento disruptivo do grupo, no entanto, é que a rejeição ao modelo sequencial e progressivo não corresponde à simples solução de apagar uma história que, ainda que pelo prisma da ausência, atravessa as integrantes. Isso é simbólico em *Elza*, já que a homenagem é direcionada a uma artista cuja carreira é permeada de paralelos que não permitem desconsiderar a linha temporal moderna. Ao assumir tais paralelos e ambiguidades para reinterpretar a trajetória de Elza Soares, o coletivo passa pela narrativa oficial, mas convoca outras temporalidades para abarcar aquilo que a visada linear não dá conta. As temporalidades enredadas de *Elza* estão a serviço, portanto, de uma outra tradição. Mas como compreender a articulação entre passado, presente e futuro que se forma com os enredamentos exibidos no videoclipe? Como enredar a tradição?

Embora seja, como tentamos evidenciar nesta seção, um importante lugar para começarmos a compreender o modo de operação do coletivo, *Elza* não diz tudo sobre as movimentações temporais do Rimas&Melodias. Por isso, ainda que importante para nossa

investigação, o videoclipe não deve ser tomado aqui como uma entidade textual finita e autônoma, mas sim como uma parca expressão de um complexo maior, responsável por abrigar uma encruzilhada de relações intertextuais que estão em permanente diálogo e reconstituição. Diante disso, vamos operar a análise das textualidades e dos fluxos temporais do Rimas&Melodias a partir dos três eixos incitados pelos enredamentos de *Elza*: 1) as corporeidades; 2) o sentido de coletivo e 3) a construção de referências. Em nossa concepção, mais do que chaves de leitura, eles são também figuras de historicidade (LEAL; GOMES; RIBEIRO, 2017), ou seja, são imagens conceituais capazes, simultaneamente, de fazer ver diferentes problemas temporais nos fenômenos midiáticos e de sugerir caminhos e operadores para sua apreensão. São, portanto, categorias que guardam dimensões reflexivas e metodológicas. Por causa dessa dupla função, elas poderão nos ajudar a não só perceber, mas também a trabalhar as camadas temporais que estão articuladas na proposição política do Rimas&Melodias, isto é, elas tanto nos darão condições para visualizar as textualidades do coletivo quando nos indicarão como as temporalidades são manejadas no interior dessa rede. Se cumprirmos bem esta tarefa, teremos apreendido, então, os tempos e os textos do enredamento provocado pelo grupo. Com isso, poderemos compreender, enfim, que articulação temporal é essa que é fundada a partir de fluxos temporais maleáveis o suficiente para abrigar uma vasta diversidade e coesa o bastante para não se tornar dispersa.

4. DO GESTO FUNDADOR AO EMARANHADO TEMPORAL

O percurso que trilhamos até o momento ilumina duas considerações valiosas para a seção em que agora nos encontramos. A primeira delas, discutida no capítulo 1 desta investigação, se refere à importância do contexto na construção da autoridade e da legitimidade de uma narrativa. Como discutimos ao longo dos tópicos iniciais deste trabalho, a fabricação e a perenidade de uma tradição, aqui especificamente a da música brasileira, estão diretamente ligadas à configuração de um sistema capaz de sustentá-la, provê-la e atualizá-la. De intelectuais a produtores culturais, de produtos midiáticos ao ramo de críticas especializadas, de empresários do universo musical ao público consumidor: toda uma rede de mediadores ajudou a dar forma a **uma** versão da história da canção nacional, que ao longo do tempo se tornou preponderante. Como salientamos ainda, este processo não se deu sem resistências. Mas, foi também graças à consolidação da tradição oficial e sua capacidade de amparar minimamente nossa atuação na história que se pôde notar aquelas manifestações musicais que fugiam pelas bordas, distanciando-se dos ideais da história oficial e, conseqüentemente, revelando os limites do discurso dominante. Por isso, ainda que muitas vezes contestada, a narrativa oficial não deixou de ser um parâmetro para a construção de outras versões, mantendo-se sempre relevante para os estudos sobre música popular. Foi neste ponto que percebemos, então, que a capilaridade e a longevidade da história oficial da música brasileira dependeu não somente da qualidade de seu conteúdo, mas, sobretudo, da atuação de muitos e distintos agentes, capazes de situá-la e justificá-la em quadros históricos mais amplos.

Já a segunda consideração para a qual devemos nos atentar diz das conseqüências de uma tradição forjada em um regime de historicidade moderno. Como refletimos há pouco, no capítulo 2, a modernidade produziu apagamentos de maneira sistemática: rebaixou modos de vida; dificultou o florescimento de formas temporais heterogêneas; ajudou a difundir projetos de governo extremamente violentos; instituiu sistemas de conhecimento bastante limitados; sufocou diferenças de toda ordem. Como seqüela, nos deixou o difícil desafio de captar outras maneiras de articular passado, presente e futuro caso queiramos observar conexões temporais que se estabelecem fora da lógica linear. Mais do que isso: ao começarmos a mergulhar nos passados, presentes e futuros que Rimas&Melodias aciona, vimos que o grupo não só desvia da linearidade moderna como promove um embaralhamento de distintas formas de organizar

o tempo social, já que as artistas ora reafirmam ora criticam o projeto de país alimentado pela tradição oficial. Tal condição, por sua vez, nos leva a assumir as lacunas e os entremeios como locais de investigação, reconhecendo o potencial de uma história feita de retalhos, ao invés de invalidar ou justificar suas faltas.

Retomamos brevemente estas duas observações porque, agora, elas nos servirão como guias para identificarmos quais textos podem nos levar a acessar as textualidades do Rimas&Melodias. Já averiguamos, ao longo do nosso percurso, que o modo confuso de amarrar narrativas empregado pelo coletivo implica dificuldades para a operacionalização de uma análise como aquela que aqui queremos realizar. Isso porque, como percebemos em *Elza*, lidar não com um, mas com vários pontos de origem pode significar trabalhar com fontes não muito claras ou sem grande respaldo na historiografia. Tendo em vista a discussão apresentada no capítulo 1 e o procedimento metodológico viabilizado no capítulo 2, cabe agora questionarmos: como, então, capturar os textos que se relacionam com o gesto do grupo? Como abrir, de modo prático, essa historicidade a partir da ambiguidade e do enredamento? Qual caminho metodológico, afinal, a tradição instaurada a partir de Rimas&Melodias pode nos indicar, levando em conta, sobretudo, as duas considerações anteriormente descritas?

Ora, se, de fato, há um gesto fundador de tradição em *Elza*, ele certamente está atrelado a uma condição histórica que o permite emergir. Além disso, podemos pressupor que se essa proposição temporal goza de alguma autoridade e legitimidade é porque há agentes hábeis em ancorar a versão que as rappers e cantoras concebem, avalizando a produção narrativa do grupo e ratificando as linhas temporais que são acionadas nela. Tomar consciência disso é assumir que, provavelmente, há um sistema que suporta a proposta historiográfica erigida pelo grupo, assim como acontece com a tradição oficial da música brasileira. Nossa tarefa neste capítulo, portanto, é olhar mais atentamente para esse complexo, averiguar as características temporais que o conforma, reconhecer os pontos de convergência entre as partes, perceber quais materialidades compõem o novo. A partir daí, passaremos a ter uma visão mais expandida daquilo que não necessariamente está explícito no videoclipe *Elza*, mas que ganha sentido, temporalmente, no que o rodeia, o reconfigura permanentemente e o ampara, podendo, inclusive, se revelar em entidades textuais anteriores ou posteriores à produção audiovisual em questão.

O que faremos é, então, transbordar o clipe para mergulharmos no contexto do qual ele é parte. Assim como o nexos entre o texto e a rede à qual ele pertence é forte, a relação entre texto e contexto também é. Como apontam Leal e Carvalho (2017), a instabilidade do texto leva, necessariamente, à desestabilização do contexto. Nessa perspectiva, contextualizar não se limita a identificar um conjunto de fatos, textos ou situações estáveis ou pontuais que explicam ou se conectam a um outro elemento. Contextualizar, a partir de uma noção de texto sem bordas definidas, é um gesto e uma prática processual, permeados de dinâmicas humanas e perpassados por variadas densidades temporais. Nesse sentido, se dissemos anteriormente que todo texto é instável, o mesmo vale para o contexto, pois também é modulado por circunstâncias históricas, políticas e sociais. Com isso, Leal e Carvalho querem apontar que o contexto não diz respeito a um conjunto de situações comunicativas com finitude em si mesmas, todas estagnadas e de simples configuração temporal; não se trata de apenas um pano de fundo ou um mero acompanhante do texto, portanto, mas de um organismo dinâmico, no qual há passados, presentes e futuros se imiscuindo constantemente.

Sendo assim, o contexto não apenas atravessa o discurso, mas lhe confere vivacidade, o torna uma prática, age no interior dele. Nessa visada conceitual, ele é, então, uma exterioridade constitutiva do texto, isto é, um “de fora” que atua como condição para a existência do discurso (RIBEIRO, MARTINS, ANTUNES, 2017). Dessa maneira, não é possível estabelecer uma separação rígida entre o fora e o dentro das unidades textuais, pois o próprio processo de constituição textual está impregnado de significações. Como apontam Ribeiro, Martins e Antunes, compreender o contexto como elemento formador da linguagem estimula a reflexão sobre o fazer historiográfico, pois revela as implicações políticas advindas das formas com as quais os feitos históricos são apropriados no narrar: “podemos dizer que o questionamento da posição predominante do contexto estimulou uma sensibilidade estética e material para a história, promovendo um esforço autocrítico que busca resistir às exclusões insinuadas pela própria grafia da história” (Ibid., p. 12). Desnaturalizado, portanto, o contexto nos permite afastarmo-nos de um olhar que busca apenas situar os fenômenos no tempo ao qual ele pertence e, no lugar disso, nos convoca a atentarmos para a multiplicidade temporal que os compõem.

Nessa perspectiva, nossa intenção ao olhar para um fenômeno comunicacional deve ser a de ir em busca dos “momentos que parecem ser o da sua origem (e não de sua gênese) e de seu limiar (e não de suas fronteiras)” (Ibid., p. 14), pois, conforme explicam os autores,

A ideia de origem, diferente de gênese, quer apreender o tempo histórico não em termos de cronologia, mas em termos de intensidade. A origem não é um estágio primeiro, mas uma emergência do diferente, um originário que destrói continuidades, que se inscreve no e pelo histórico. O limiar, por sua vez, diz de um lugar/tempo de transição e não dos limites. Fala de uma “zona” intermediária onde o fenômeno se produz (RIBEIRO, MARTINS, ANTUNES, 2017, p. 15).

Esse entendimento é decisivo para a análise das textualidades do Rimas&Melodias, pois não nos obriga a olhar só para aquilo que é contemporâneo ao clipe, como outras produções musicais lançadas ao longo de 2017, por exemplo, ou tão somente para textos precedentes, que serviram como esteio para a proposição narrativa que se materializa em *Elza*. Ele nos permite observar se e como gestos similares de revisão historiográfica se repetiram no campo cultural brasileiro nos anos seguintes ao lançamento do coletivo, ou ainda, como textos que vieram depois se relacionam com o movimento temporal do grupo. Isso é possível graças à perspectiva do enredamento, na qual as unidades que formam a rede textual do grupo se sobrepõem e se embaralham, de forma que não nos obriga a seguir algum tipo de sequenciamento ou raciocínio cronológico entre passado, presente e futuro. Mas, embora sejam vantajosos, os movimentos desgovernados da rede que envolve um fenômeno temporalmente disperso levam a uma consequência: o novelo que eles designam tende a ser bastante heterogêneo, com textos que acionam linhas temporais diversas na tentativa de dar a ver a história esquecida. O efeito disso para a análise que queremos realizar é, enfim, a condição de assumir a variedade de materiais que as rappers e cantoras enredam em sua rede textual e que dão substância à narrativa historiográfica que elas apresentam, ainda que tal posição possa aparentar um movimento analítico com pouca coerência histórica, sobretudo para epistemes de base moderna.

Cientes de todos esses aspectos, investimos, então, em perceber de qual gramática o videoclipe *Elza* faz parte. Inicialmente, nos aproximamos de textos que, de alguma forma, acreditamos estarem conectados temporalmente com a peça audiovisual do coletivo. Videoclipes, livros, entrevistas, críticas de música e de cinema, peças teatrais, álbuns, séries audiovisuais, *lives*, organizações políticas e *podcasts* compõem este primeiro exercício. Destes, selecionamos apenas alguns para uma imersão mais detalhada. Eles não funcionam aqui como uma amostra da rede textual do Rimas&Melodias, mas como portas de entrada para o nosso movimento exploratório. Isso significa, conseqüentemente, que eles não resumem o modo com que o coletivo arranja as temporalidades; ao contrário, permitem que

acionemos outros textos e mergulhemos ainda mais nas relações intertextuais (e temporais) da rede. Na seção seguinte, nos dedicaremos a apresentá-los e a observar quais elos temporais surgem a partir deles, levando sempre em conta em que medida eles se envolvem com a tradição aparentemente instaurada pelo Rimas&Melodias.

4.1 Elos de uma tradição enredada

Desde o lançamento do disco *A mulher do fim do mundo*, em 2015, Elza Soares não só tem sido relida pela crítica, como indicamos no capítulo anterior, como também acionada, constantemente e de maneiras muito similares, por um certo circuito pop contemporâneo. Prova disso é que, de lá para cá, o nome da cantora tem sido atrelado a uma série de produções culturais recentes, que a posicionam com destacada relevância no cenário cultural brasileiro. Uma dessas criações é o videoclipe “A coisa tá preta”, da funkeira Mc Rebecca. Lançado em 2020, o single toca fortemente no tema das temporalidades, sobretudo, no vínculo temporal entre mulheres negras e cariocas. É esse o gancho e a medida do clipe em que Rebecca divide os vocais com Elza Soares, intérprete que, assim como ela, também nasceu e cresceu no Rio de Janeiro. O lançamento é particularmente interessante para a nossa análise por guardar gestos similares ao do Rimas&Melodias em relação ao reconhecimento da cantora como contemporânea, mas também como ponto de origem capaz de nos fazer ver diferentes passados, presentes e futuros, organizados em uma ordem não necessariamente linear.

Figura 27. Foto de divulgação do clipe de “A coisa tá preta”



Fonte: Divulgação

O clipe começa com um *off* de Rebecca, que adverte: “Quem não sabe de onde veio não sabe para onde vai”. Este é o primeiro sintoma do aspecto temporal que permeia toda a experiência audioverbovisual de “A coisa tá preta”: uma articulação fina entre passado, presente e futuro que conecta os caminhos ancestrais a novas possibilidades de futuro. Os *frames* que acompanham o alerta mostram a Mc com um figurino típico dos jogos de capoeira: calça branca, pés descalços e cordas na cintura, estas últimas tradicionalmente responsáveis por indicar o estágio do capoeirista nos níveis de graduação da dança/luta. Ao som de batuques, a funkeira ainda completa os dizeres iniciais pincelando elementos da própria identidade, como num ato de autoafirmação e reconhecimento de suas origens: “sou preta/ favelada, abusada/ e sou linda demais”, diz adiantando parte das intersecções abordadas no clipe, relacionadas com a condição de mulheres negras, oriundas de comunidades periféricas e ligadas a gêneros musicais historicamente discriminados, como o funk e o samba. Logo após o *off*, surge Elza, com roupas vermelhas, uma pena também avermelhada nos cabelos e cordas nas mãos. Nesta primeira aparição, ela convoca a parceira: “Vem comigo, Rebecca”, como num chamamento a um propósito comum que será explicitado ao longo do videoclipe.

A partir daí, desenrolam-se imagens da funkeira, de outros capoeiristas, de orixás e de passistas de escolas de samba. São *frames* que ajudam a nos situar na atmosfera do clipe e a perceber que estamos diante de audioverbovisualidades que mobilizam símbolos tradicionais da cultura negra e afrobrasileira. Retomando aquilo que Mbembe (2014) exprime a respeito da consciência ocidental do negro, já mencionada anteriormente, podemos afirmar que as imagens da negritude exibidas no videoclipe são como uma declaração de identidade (e não um juízo de identidade, isto é, uma definição exterior ao sujeito), pois são mobilizadas de forma a se revelarem como marcas da história de Rebecca, como elementos que ancoram seu processo de reconhecimento como mulher negra.

Figura 28. Rebecca no videoclipe “A coisa tá preta”



Fonte: Reprodução/Youtube

No clipe, tais referências aparecem sempre em perspectiva positiva, como se fossem um lugar para onde se pode olhar e no qual se deve apoiar. Esse conceito, que perpassa e amarra toda a obra, é anunciado, de imediato, na expressão popular que nomeia a música e que é ressignificada nas mãos de Rebecca por meio de uma inversão dos maus valores normalmente atribuídos a ela. Na canção, preto é sinônimo de beleza, grandiosidade e esplendor. Em deslocamento contrário ao senso comum, no qual negro costuma denotar algo ruim ou feio, Rebecca vincula o termo a uma série de outras palavras, como “reis, rainhas, poderoso, poderosa, King, Wakanda, beleza, riqueza, África Mãe, Oxum”, num esforço de revelar a negritude como lugar de potência e excelência cultural. É algo bem próximo dos atributos utilizados pelo coletivo Rimas&Melodias para se referir a Elza Soares. Divina, majestade, força, rainha e referência são alguns dos termos usados no intento do grupo. A presença de Elza em “A coisa tá preta”, aliás, parece ser decisiva nesse reposicionamento de imaginários, pois a cantora é tratada como predecessora cuja autoridade histórica serve de esteio para os que virão, isto é, como figura cujo legado deve ser continuado por gerações seguintes. Isso se materializa mais concretamente no videoclipe quando Elza entrega para Rebecca uma corda branca, que simboliza estágio avançado na capoeira e é tradicionalmente usada pelos mestres, o que nos permite inferir que o foco é a transmissão de saberes e responsabilidades de uma geração a outra.

Figura 29. Elza Soares faz participação especial no clipe



Fonte: Reprodução/Youtube

Os momentos iniciais do clipe, conforme descritos aqui, começam a demonstrar certa proximidade entre “A coisa tá preta” e *Elza*. Ambos os produtos audiovisuais investem ativamente na construção de uma narrativa de consequência dupla: tanto cumprem a função de afirmar a relevância de Elza para a música brasileira quanto buscam legitimar o próprio trabalho. É, como já explicitamos anteriormente, o fundamento da tradição de forma concreta, na qual uma versão do passado é acionada para corroborar aspectos do presente; servindo-nos um passado filtrado e ideologicamente orientado. Nela, Elza desenvolve um papel aparentemente importante, já que outras artistas além daquelas que compõem o Rimas&Melodias também a veem como personalidade capaz de revelar relações temporais antes obscurecidas. Nesse sentido, recontar a história de Elza ou assumir seu legado é parte de algo ainda maior, é o que dá ancoragem para desnudar uma história coletiva, que se desvela aos poucos, nos percursos individuais de muitas outras cantoras negras brasileiras. Esse nos parece justamente o tom do clipe de Rebecca, que parte de Elza para lançar luz sobre mais artistas que a antecedem.

Tanto é verdade que, além da presença física de Elza em “A coisa tá preta”, também há algumas fotografias de Tia Ciata, Jovelina Pérola Negra, Clementina de Jesus e Dona Ivone Lara, todas dispostas em painéis atrás de Rebecca. São outras mulheres negras cuja trajetória também se formou no Rio de Janeiro e, sobretudo, no universo sambista. Ao lado de Elza, elas dão pistas do terreno em que Rebecca se firma, já que servem ali como figuras capazes de iluminar uma historicidade possível. De nossa parte, é interessante notar como a

recuperação dessas personalidades femininas e brasileiras corresponde à evocação de um certo passado que se organiza pelo samba. O gênero musical é um ponto de encontro importante das histórias dessas mulheres, pois, vale ressaltar, foi também por meio dele que Rebecca deu os primeiros impulsos na carreira, desfilando como passista na escola Acadêmicos do Salgueiro. É neste nó que a trajetória dessas mulheres se encontram, uma vez que há, pelo menos, três camadas de sentido sobrepostas aí: uma referente à força do samba como lugar de inserção coletiva e de resistência das mulheres negras na música popular brasileira, materializado especificamente no chamamento de Tia Ciata, Jovelina, Clementina e Dona Ivone; outra nos tensionamentos e deslocamentos que Elza coloca para a própria história do gênero musical; e, outra ainda na relação estreita entre os universos do funk e do samba que o percurso de MC Rebecca incorpora e que dá a ver similaridades entre eles, sobretudo em relação aos estigmas que lhes foram imputados historicamente.

Figura 30. Mc Rebecca em primeiro plano e, em segundo plano, painéis com Tia Ciata, Jovelina Pérola Negra, Clementina de Jesus e Dona Ivone Lara.



Fonte: Divulgação

Mas, além de recobrar referências do samba, “A coisa tá preta” também aciona fenômenos muito recentes e que, de alguma maneira, acabam encontrando o passado glorioso que Rebecca mobiliza. Em determinado momento do videoclipe, por exemplo, Elza aparece

colocando a pena que carregava na cabeça em um dos lados de uma balança. O contraponto do objeto que ela traz é um peso com a expressão “I can’t breathe”¹¹, marco do assassinato de George Floyd ocorrido nos Estados Unidos em 2020. A morte do afroamericano, causada por asfixia mecânica decorrente de uma ação policial, motivou uma série de manifestações antirracistas no país. Mais do que o impedimento de um movimento natural e involuntário, o sufocamento revelou-se, a partir do caso Floyd, a ilustração de um sistema-mundo ainda tão marcado pelos efeitos do colonialismo e pelas práticas de violência e discriminação por ele levantadas. A supressão de algo tão primário como o respirar ganha na cena do policial Derek Chauvin ajoelhado sobre o pescoço de George uma imagem-síntese do horror colonial, que buscou justificativa em um projeto de mundo moderno.

Figura 31. Frame do videoclipe “A coisa tá preta”



Fonte: Reprodução/Youtube

Com a filmagem do crime correndo o mundo, o caso Floyd suscitou protestos em uma série de países e a frase proferida pela vítima tornou-se um emblema dos muitos embargos colocados para pessoas negras na contemporaneidade, de modo que ela se conecta também com os casos brutais de assassinato de brasileiros como Cláudia Silva, João Pedro, Evaldo Rosa e Katlhen Romeu, todos mortos em operações policiais. Nesse sentido, “I can’t breathe” é a expressão mais aguda das muitas formas de aniquilamento que atingem as comunidades afrodescendentes ao redor do globo. Seja como antecipação da morte física no sentido literal e brutal, seja como metáfora para expressar as variadas formas de padecer que atingem negros e

¹¹ “Eu não consigo respirar”. Tradução nossa.

negras, o suplício de Floyd sumariza a perseguição à cultura negra, o cerceamento dos corpos tornados subalternos, as condições precárias de vida às quais são forçadamente submetidos e uma porção de outros direitos continuamente negligenciados. É por isso que a balança em que Elza deposita a pena (em alusão à deusa egípcia Maat) pende de forma desproporcional. Denuncia-se ali uma ordem social na qual a justiça, enquanto instituição erguida pelos homens, concorre para o desequilíbrio e para a perpetuação de desigualdades. Em contraponto, a justiça, no sentido de uma força mitológica e cósmica que deveria reger a vida, sucumbe, já que o peso da fala de Floyd sobressai.

Figura 32. Manifestante durante um dos protestos pela morte de George Floyd



Fonte: Craig Lassig

Há algo de interessante e particular em como este acontecimento reverbera no clipe de Rebecca. Na ocasião dos protestos suscitados pelo assassinato do segurança estadunidense, a derrubada de estátuas que condecoram traficantes de escravos ou apoiadores da escravidão emergiu como ato prático de manifestação e resistência. Monumentos históricos, geralmente erguidos em praças públicas, foram duramente hostilizados em alguns lugares do mundo, como no Brasil¹², por exemplo. Já em outros países, como Inglaterra e Estados Unidos, as

¹² O monumento erguido em homenagem ao bandeirante Manuel Borba Gato, em São Paulo, foi o principal ponto de controvérsias na ocasião.

obras foram, no decurso das agitações, até mesmo arrancadas do local que ocupavam. Àquela altura, a atitude dos manifestantes conectava a morte de George e de muitas outras pessoas negras a um certo arcabouço historiográfico que deveria ser urgentemente revisto e repensado. Em meio a acusações de vandalismo, os integrantes do manifesto puderam trazer à superfície um ponto comum importante para que se formasse uma grande onda contra práticas de violência direcionadas à população negra: a urgência de questionar as histórias oficiais, seus heróis e alicerces bem como a relevância deste movimento retroativo para a urdidura de um outro gesto de memória, mais afeito às diferenças e às sensibilidades, epistemologias e perspectivas de conhecimento que emergem da multiplicidade.

Por certo, essa percepção não é algo que se criou nos protestos antirracistas de 2020, mas é admissível afirmar que tais eventos marcaram, com reverberações diretas para narrativas dominantes, uma certa ânsia por outras possibilidades de escritas da história, um desejo que parece pulular mundo afora. A derrocada das estátuas é apenas um sintoma concreto desse sentimento que, por meio do caso Floyd, ganhou força transnacional. Mas, em uma paisagem mais ampla, ela sinaliza uma tomada de consciência na qual se reconhece o tempo como um direito, algo raptado pelo projeto colonial e moderno. Nessa direção e já considerando o impacto das manifestações de 2020 em produções culturais de toda ordem, não nos parece possível descolar esse episódio do fato de que, em algumas cenas do videoclipe, Rebecca aparece imóvel sobre um pedestal, simulando um monumento. O texto disponível na descrição do vídeo oficial no Youtube, cuja autoria é atribuída ao historiador Jonathan Raymundo, esclarece que este aceno pode ser lido como uma menção à estátua de Mercedes Baptista, localizada na região chamada, simbolicamente, de Pequena África, na cidade do Rio de Janeiro. Mais uma vez, Rebecca estaria, então, amarrando um fio histórico ao incorporar a primeira dançarina negra a se apresentar no Theatro Municipal e, conseqüentemente, adicionando mais referências na recuperação de um certo passado que o clipe parece encabeçar.

Figura 33. Estátua de Mercedes Baptista, localizada no Rio de Janeiro



Fonte: O Globo

Diante de tudo isso, é interessante notar como há, na narrativa da MC, alguma sagacidade em apreender aspectos efervescentes do contexto contemporâneo global e transmutá-los no sentido de uma leitura mais adequada ao território e à experiência local. Isso porque aquilo que emergiu dos protestos de 2020 em diversas partes do mundo aparece em Rebecca numa leitura localizada, situada temporal e espacialmente. A cantora sinaliza, com a menção à estátua de Mercedes Baptista, a busca por uma outra narrativa historiográfica possível nos termos da situação social e política do Brasil. Nela, empreende-se, por meio da valorização e do reconhecimento de mulheres negras predecessoras, o chamamento de um passado que foi severamente ofuscado pelo discurso moderno e colonial e que, como vimos, teve impacto direto e importante na constituição da sociedade brasileira. Mas, embora haja determinada carga de monumentalização das personalidades evocadas, não nos parece que o fio ancestral apresentado no clipe seja um entrave para o agir no presente, como se fosse preciso repeti-lo ou superá-lo. Ao contrário, o caminho das mulheres acionadas nas audioverbovisualidades da canção instiga a imaginação de mundos e futuros outros a serem planejados e construídos, já que elas são trazidas à tona por meio de um olhar aderido fortemente ao presente. É, então, fazendo o meio de campo entre o legado de figuras da história brasileira e aquilo que pulsa no tempo em que a cantora vive que o jogo temporal do clipe se forma.

Essa capacidade de leitura, que toma a vivência do e no agora como lente para visualizar o pretérito, escoo durante todo o tempo no clipe de Rebecca. Passados e presentes se mesclam facilmente na construção narrativa da funkeira, o que faz com que a experiência audiovisual de “A coisa tá preta” ora se atenha a um conjunto de obstáculos com os quais as comunidades negras precisam lidar hoje ora recorra ao passado para agenciar possibilidades imaginativas em meio a isso. Em mais um momento do conteúdo audiovisual, por exemplo, Rebecca aciona imagens de um paredão de som. A referência são os bailes organizados pela produtora Furacão 2000, uma das principais responsáveis pela divulgação do funk carioca desde os anos 1990. Ao mesmo tempo, há menção à prisão do DJ Rennan da Penha, um marco recente da tentativa de desmoralizar e criminalizar o funk. A letra é enfática: “Natural do Rio de Janeiro/ Onde preto favelado é destaque só no mês de fevereiro/ Ou na página policial/ ‘Prende neguinho, a gente arruma um culpado e sai na capa do jornal’/ Tá achando que esse papo é só resenha/ Pergunta a Vinícius Romão ou Rennan da Penha¹³”. O que se nota aí é que, na montagem de Rebecca, a verve crítica desnuda um presente heterogêneo, em que a própria disputa de diferentes narrativas políticas e historiográficas configura e/ou modela os processos formativos e identitários de pessoas negras.

Figura 34. Paredão de som, símbolo dos bailes funk da produtora Furacão 2000



Fonte: Reprodução/Youtube

¹³ O ator Vinícius Romão ficou detido por duas semanas após ter sido preso por engano em 2014. Já Rennan da Penha, importante produtor de funk do Rio de Janeiro, ficou meses na prisão acusado de envolvimento com o tráfico de drogas no Complexo da Penha que, segundo as acusações, aconteciam nos bailes produzidos pelo DJ.

É a abertura para este lugar do meio e da duplicidade que torna possível investir em modos de afirmar-se enquanto sujeito ambíguo bem como posicionar-se frente às forças colonizadoras externas e internas que insistem em homogeneizar distintas experiências. Esta é uma tarefa que pode, certamente, ser impulsionada pelo exemplo dos predecessores, mas que demanda, sobretudo, um entendimento do presente como um estrato temporal que demanda ação e força imaginativa para enfrentar discursos simplificadores. Há um trecho de “A coisa tá preta” interessante nesse sentido. No mesmo momento do clipe citado anteriormente, Rebecca usa um figurino (algo como uma segunda pele) com estampa de onça e brilhos. Apenas alguns meses antes da divulgação do clipe, a mesma caracterização foi alvo de críticas em um polêmico episódio protagonizado por Lília Schwarcz. Em texto sobre o lançamento de *Black is King*, álbum visual de Beyoncé, a antropóloga brasileira acusou a cantora estadunidense de abusar de imagens estereotipadas para evocar “uma África caricata e perdida nos tempos das savanas isoladas”. Já apontamos aqui que narrativas que clamam por uma volta à África, de fato, correm tal perigo. Entretanto, a questão de Lília parece ser muito mais derivada de uma incompreensão da gramática pop e de como ela se adere aos movimentos antirracistas do que uma real preocupação em relação ao encontro do sujeito afrodiaspórico com o território africano.

Figura 35. Título e linha fina da coluna de Lília Schwarcz para a Folha

☰ **FOLHA DE S.PAULO**
★ ★ ★

OPINIÃO
Expressa a opinião do autor do texto

Filme de Beyoncé erra ao glamorizar negritude com estampa de oncinha

Diva pop precisa entender que a luta antirracista não se faz só com pompa, artifício hollywoodiano, brilho e cristal

No clipe, Rebecca remete ao episódio unindo a vestimenta (que é, aliás, bastante similar à de Beyoncé) ao universo do funk. A resposta da MC deixa evidente que, embora a crítica de Lilia seja a respeito de uma cantora estadunidense, o argumento imbuído nela resvala nas muitas manifestações culturais e artísticas da população negra em diáspora. É interessante que a cantora traga, nesse sentido, o funk como lugar possível de uma articulação entre a aura das divas pop e afirmação da negritude para algumas mulheres no contexto brasileiro, já que o gênero musical também é retaliado frequentemente por seus valores estéticos. Mas, para além do revide ao texto da antropóloga, esse detalhe do clipe dá pistas de uma determinada capacidade de reagir e se opor rapidamente a visões que não consideram as várias camadas da experiência negra na contemporaneidade, fortemente influenciada por fatores mercadológicos, midiáticos e tecnológicos, por exemplo. Tal modo de posicionar-se diante de questões que emergem neste aqui-agora revelam um olhar para o presente não como passagem tal qual no projeto moderno, mas como camada temporal ligada à transformação, sempre amparada e alimentada pela consciência histórica.

Seja como for, o fato é que todos esses movimentos empenhados no videoclipe de “A coisa tá preta” convergem para a ideia de “origem”, pois a cantora passeia por uma série de referências da cultura afrobrasileira, recentes ou não, na tentativa de explicar de onde e do quê ela, como mulher negra carioca, deriva. E é nessa chave que ele muito se aproxima de “Origens”, canção do Rimas&Melodias já mencionada nas páginas iniciais deste trabalho, pois ambas as obras buscam apontar e celebrar as raízes que lhes amparam. Isso fica ainda mais explícito com a presença da mãe e da filha de MC Rebecca, que surgem no clipe da artista demarcando senso de continuidade e responsabilidade para com a história, seja em nível individual ou coletivo. Trata-se de um videoclipe, portanto, no qual empreende-se um gesto temporal que lança luz sobre passados esquecidos e futuros possíveis a partir de um presente encarnado. Nele, assim como na manobra historiográfica do Rimas&Melodias, Elza Soares é nó marcante, pois carrega na própria trajetória formas de torcer o tempo, tornando-se, assim, figura que ilumina uma possível tradição (enredada) de mulheres negras brasileiras.

Figura 36. Rebecca com a mãe, Cristina, e a filha, Morena



Fonte: Reprodução/Youtube

Embora sejam similares no que se refere ao lugar dado à Elza na historiografia da canção nacional, há uma diferença importante nas formas com as quais os videoclipes “A coisa tá preta”, de Rebecca, e *Elza*, do Rimas&Melodias chamam a cantora. Nas audioverbovisualidades do coletivo, o esforço é o de recontar e reinterpretar a história da antecessora, como em um ato de cunho inaugural, uma operação de desnudar, de fato, um campo de experiências esquecidas. Já na realização da MC, no que se refere à Elza especificamente, a trajetória re-historicizada da intérprete, pós-mulher do fim do mundo, e a importância da releitura da própria história são dadas como um pressuposto desde o começo. É como se a presença da artista bastasse para antecipar e preencher de significado a recuperação histórica que a funkeira desenrola no clipe ao evocar as conterrâneas. Dessa maneira, se por um lado, com o Rimas&Melodias, visualizamos um gesto fundador de tradição, por outro, com a produção de Rebecca, começamos a notar como essa narrativa se estabelece e ganha legitimidade, firmando-se como um terreno ao qual outras mulheres negras brasileiras podem recorrer e no qual podem se enxergar.

Do ponto de vista do nosso trabalho, tal constatação é pista forte de como referências são construídas na tradição costurada pelo Rimas&Melodias. Ambos os videoclipes têm Elza Soares como ponto de ancoragem que permite abrir e direcionar o olhar para outras figuras femininas. É possível perceber esse fato materializado tanto nos painéis presentes no produto de Mc Rebecca, que rememoram artistas negras do samba, quanto nos cartazes que compõem o cenário da peça audiovisual do Rimas&Melodias, que, por sua vez, trazem ilustrações da

cantora e das próprias integrantes do grupo. Ali, as experiências e histórias dessas mulheres se conectam e entrelaçam por meio do movimento re-historicizante de Elza, de modo a descortinar outras artistas negras que antecedem não só Rebecca, mas também o coletivo. Assim, por intermédio do diálogo entre essas mulheres, nos é disposta uma leitura do passado que ajuda a escorar as vivências e demandas de artistas negras hoje, dando a ver uma narrativa que conecta diferentes gerações por meio do tempo histórico. Levadas em consideração conjuntamente, as referidas imagens dão, portanto, um panorama das muitas agentes envolvidas na instauração da tradição que aqui nos dedicamos a observar. Nela, Elza funciona não só como um marco fundamental, mas como artista que enseja um campo de identificação coletiva e que espelha a experiência de muitas outras mulheres negras brasileiras.

Isso também fica explícito em um outro produto cultural brasileiro, o musical Elza. A peça de teatro, que teve sua estréia em 2018, reúne 7 cantoras negras de diferentes regiões do país: Larissa Luz, Verônica Bonfim, Júlia Tizumba, Khrystal, Laís Lacôrte, Janamô e Késia Estácio. Com uma premissa parcialmente similar à estratégia narrativa do Rimas&Melodias, as artistas também recontam a história de Elza Soares e estabelecem com ela uma relação de continuidade. Isso se dá a cada ato do espetáculo, quando elas se revezam para incorporar a homenageada e encenar um determinado período da vida dela. A frequente troca de atrizes para uma mesma personagem assinala o propósito central da montagem: indicar que Elza pode ser única e, ao mesmo tempo, todas. Assim como na proposta do coletivo, as mulheres se misturam à trajetória da cantora. Porém, os respectivos biotipos, timbres vocais e sotaques são preservados, com exceção de Larissa Luz, que foi preparada para interpretar Elza de modo mais fiel. É, então, entre constantes semelhanças e dessemelhanças que a encenação percorre fatos marcantes da vida da intérprete como o casamento aos 12 anos, a participação no programa de Ari Barroso, o encontro com Louis Armstrong, o relacionamento com Mané Garrincha, o exílio durante a ditadura civil-militar, a perda do filho Garrinchinha até culminar no lançamento de *A mulher do fim do mundo*, em 2015.

Figura 37. Atrizes e cantoras protagonistas de “Elza, o musical”



Fonte: Leo Aversa

O ponto alto do espetáculo, porém, é a releitura de “A carne”, uma das canções mais emblemáticas da carreira de Elza. No musical, o refrão da música de Marcelo Yuka, Wilson Capelletto e Seu Jorge, lançada originalmente no disco *Do cóccix ao pescoço* (2002), ganhou versão no pretérito. Ao invés de se referir ao morticínio e à condição subjugada de pessoas negras no Brasil como uma realidade intransponível, as atrizes entoam que “a carne mais barata do mercado **foi** a carne negra (agora não é mais)”. A pequena alteração na letra é fruto de uma mudança de posicionamento da própria Elza Soares que preferiu, nos últimos anos, adotar um discurso de incentivo à valorização e autoafirmação do(a) negro(a) brasileiro(a) adicionando uma virada positiva da negritude na canção, que ficou marcada pelo tom de denúncia. Tanto é verdade que o novo refrão tornou-se mote de um mini documentário lançado em ação conjunta com o banco Bradesco. O produto audiovisual data de 2017 e traça um paralelo entre a cantora e Rafaela Silva, primeira mulher brasileira a ganhar o ouro olímpico no judô. As origens, os percalços e as superações de ambas são abordadas e inter cruzadas no material. Também por causa da ação, um novo clipe de “A carne” foi divulgado, acentuando ainda mais essa nova colocação da música e expandindo seu peso para além do universo cancional.

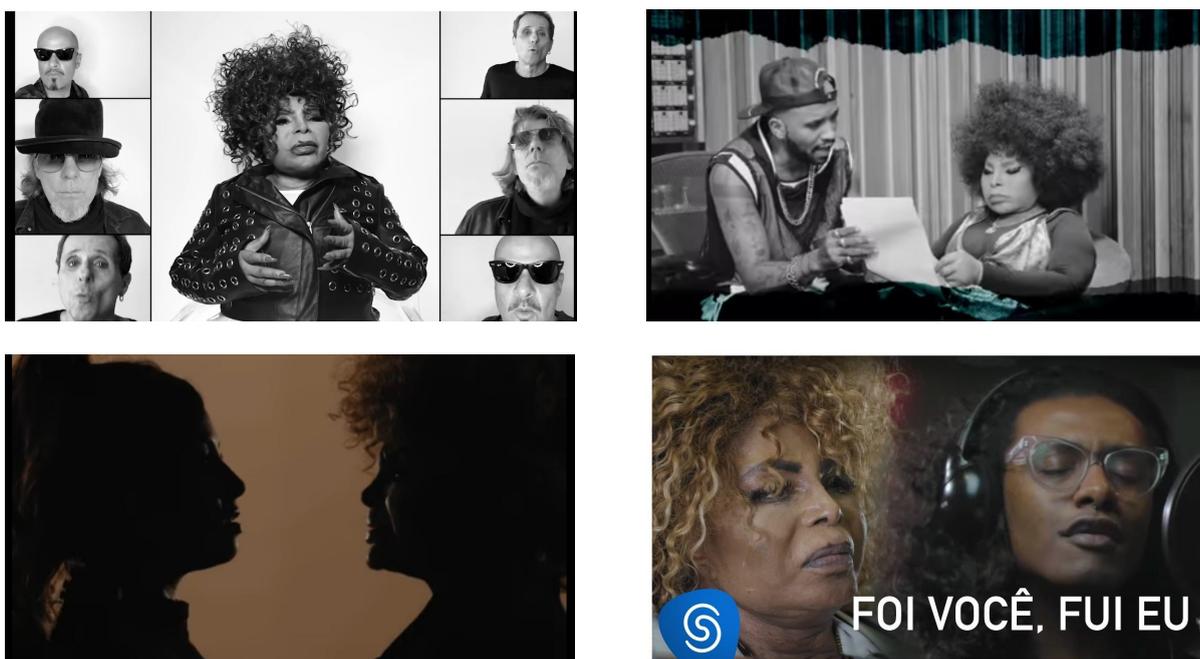
Figura 38. A judoca Rafaela Silva e a cantora Elza Soares no *remake* de “A carne”, lançado em 2017



Fonte: Reprodução/ Youtube

Tudo isso aconteceu em um cenário marcado pelo diálogo cada vez mais intenso de Elza com artistas de toda ordem, ligados a distintos gêneros musicais. Basta olhar para as parcerias da intérprete para perceber o quão significativo tem sido seu impacto na música brasileira recente. Até a feitura desta pesquisa, por exemplo, a cantora já gravou *feats* com Pitty (em “Na pele”), Liniker (em “Foi você, fui eu”), Flávio Renegado (em “Negão negra”) e Titãs (em “Comida”), além de *live* com Agnes Nunes e Seu Jorge. Todos são lançamentos pós-2015 e corroboram com o que temos tentado apontar sobre Elza ter se tornado uma referência importante para a história da música brasileira, tal como insiste o coletivo Rimas&Melodias no clipe sobre o qual já nos debruçamos.

Figura 39. Elza em videoclipes com Titãs, Flávio Renegado, Pitty e Liniker



Fonte: Reprodução/ Youtube

O trânsito da cantora é fundamental para conseguirmos perceber outras conexões possíveis na música popular brasileira, para além daquele que a linha evolutiva designa. A partir dessas parcerias que situam Elza como ícone, podemos percorrer fluxos temporais que vão de nomes consolidados do rock, como Pitty e Titãs, a artistas emergentes, como Liniker e Agnes Nunes. Por certo, isso tensiona a tradição oficial, pois estabelece relações temporais que não necessariamente partem do princípio que a mantém. Não nos parece plausível afirmar, por exemplo, que o que esses artistas constroem com Elza seja algo que se pauta na novidade ou na busca por um sequenciamento linear. As relações postas ali são, certamente, de outra natureza, mas não impedem que Elza seja tratada como autoridade ou como influência para um certo núcleo de artistas. Uma boa amostra disso é a campanha *Somos todas Elzas*, lançada no perfil oficial da intérprete no Instagram. Trata-se de uma série de postagens cujo objetivo é apresentar ao público cantoras brasileiras. Todos os *posts* trazem a mesma inscrição, que consiste em destacar a cantora a ser introduzida e, em seguida, identificá-la como uma Elza.

Figura 40. Algumas postagens da campanha Somos todas Elzas

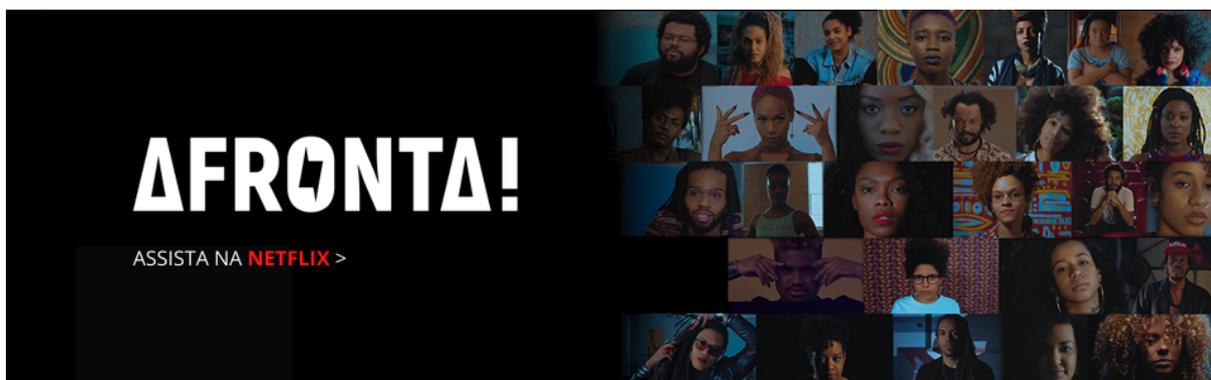


Fonte: Divulgação/ @elzasoaresoficial

As postagens ilustram bem aquilo que temos buscado compreender como construção de referências. Com inspiração no musical anteriormente citado, no qual diversas Elzas nos são apresentadas por meio de Larissa, Laís, Janamô, Khrystal, Verônica, Júlia e Késia, a campanha indica que a história de muitas outras mulheres se entrelaça com a trajetória da cantora. Novamente, Elza é colocada como figura capaz de aglutinar uma rede de artistas, de modo que, ao convocar mulheres inspiradoras e únicas que constroem a história com a voz, como ressalta um dos textos que acompanham os posts, ilumina-se uma relação sólida entre antecessora e sucessoras. Ao mesmo tempo, a campanha também diz de um circuito pop, que começa a nos ajudar a entender o sentido de coletivo que qualifica o Rimas&Melodias. Trata-se de artistas muito diferentes entre si, mas que frequentemente pautam assuntos também caros a Tássia, Drik, Stephanie, Karol, Mayra, Tatiana e Alt Niss. São artistas que, de alguma maneira, tem se interessado ou pautado temas pulsantes na sociedade brasileira, muito ligados às diversas desigualdades que assombram o país, sejam de gênero, raça, classe social ou qualquer outro tipo.

Mas, tal circuito não se restringe apenas ao universo da canção, como bem se pode ver na série documental *Afronta!*, da diretora Juliana Vicente. O trabalho audiovisual, lançado em 2017 e disponível no serviço de *streaming* Netflix, traz um compilado de entrevistas feitas com pessoas negras ligadas aos campos da música, do cinema, do teatro, da dança, da literatura, das artes plásticas, da moda e da produção cultural no Brasil. Compõem o núcleo de convidados do projeto a estilista Loo Nascimento, a bailarina Ingrid Silva, o rapper Rincon Sapiência, os cineastas Gabriel Martins, André Novais e Yasmin Thayná; o artista plástico Benjamin Abras; a maquiadora e empresária Daniele DaMata; as gêmeas e produtoras culturais Tasha e Tracie Okereke; a poeta Mariana de Matos; os organizadores da festa Batekoo, Jack Nascimento e Wesley Miranda; o produtor musical e designer Mahal Pita; a atriz e diretora Grace Passô; a jornalista, fotógrafa e produtora cultural Thamyra Thâmara; a grafiteira e designer de moda Criola; a atriz de cinema, teatro e TV Dani Ornellas, as cantoras e compositoras Xênia França, Anelis Assumpção, Tássia Reis, Liniker e Raquel Virgínia; a embaixadora cultural Juliana Luna; a ativista e, no momento desta pesquisa, deputada Erica Malunguinho; a youtuber e blogueira Magá Moura, a curadora Diane Lima e, por fim, a rapper Karol Conká.

Figura 41. Peça promocional da série documental *Afronta!*



Fonte: Divulgação/Preta Portê Filmes

Com duração de aproximadamente 15 minutos, os episódios contemplam temas diversos, que sobressaem mais ou menos em cada capítulo de acordo com a trajetória do entrevistado ou da entrevistada. São tratadas questões relacionadas à valorização da mulher, à situação da população quilombola no país, à transgeneridade, ao autocuidado, à ancestralidade, às formas de expressão e atuação política, à diversidade identitária como

contraponto aos estereótipos, à ocupação de espaços majoritariamente brancos e à falta de assistência do Estado em comunidades periféricas. É a essa sorte de brechas temáticas que Vicente chega ao percorrer o atual contexto cultural do país. Costurando as histórias das 26 personalidades entrevistadas, que apresentam diferentes relatos acerca das implicações do lugar que ocupam no cenário nacional recente, a série desdobra um punhado de temas que perpassam a relação entre negritude e formas de inscrição político-social, iluminando aspectos materiais e subjetivos desse cruzamento. A partir do conteúdo trazido à tona nos episódios, pode-se apontar que *Afronta!* opera no imbricamento de três pontos principais: o papel da produção artística contemporânea no contexto brasileiro, a negritude como eixo articulador de uma comunidade de semelhantes e a aposta em um ativismo que se dá, principalmente, na ordem do estético. Em nossa perspectiva, são esses os elementos que conectam todas as entrevistas e dão caldo aos subtemas nelas perscrutados.

Mas é, sobretudo, a maneira com que os assuntos, tanto os principais como os subjacentes, são trazidos e abordados na série que nos interessa mais diretamente aqui. O documentário aposta fortemente em pequenas biografias. Os entrevistados falam de seus processos formativos, de suas experiências, do campo em que atuam, de suas perspectivas acerca do país e de seus planos futuros. São, portanto, relatos profundamente encarnados, que partem de uma relação estreita do sujeito com seu cotidiano. Mas, à medida em que assistimos aos episódios e temos um panorama mais amplo deles, surgem aspectos comuns entre as vivências, como a urgência de produzir memória sobre o negro na arte brasileira e de superar imaginários negativos sobre a cultura afrobrasileira. O documentário opera, assim, em um constante jogo entre o individual e o coletivo, pois investe em pequenas biografias que tratam as singularidades de cada entrevistado, mas que também acabam convergindo para pontos similares, formando um arco de histórias maior e mais amplo. Mais do que um compilado de histórias apartadas, então, o documentário aponta para um certo partilhar de experiências, que nos levam a, sobretudo, refletir sobre os sentidos de ser negro ou negra no Brasil hoje. Porém, isso não se faz no solapar das particularidades dos sujeitos em detrimento daquilo que lhes é comum, mas na abertura para as diferenças que existem entre eles, reveladas por meio de vivências concretas, dotadas de peso e singularidade.

Já dissemos no início desta pesquisa que essa também é uma característica do *Rimas&Melodias*. O formato comumente usado pelo coletivo, as *cyphers*, permitem que elas estabeleçam um tema central, mas criem seus versos livremente, articulando elementos que

façam mais sentido à trajetória individual de cada artista. Este movimento, como também já adiantamos, parece evitar o apagamento do percurso pessoal e profissional das participantes do grupo em favor de um mesmo discurso, de uma aparência uniforme ou de uma narrativa retilínea. Mas, ao mesmo tempo, não alija aquilo que as une e permite que elas se autodenominem um coletivo. É justamente essa oscilação entre individualidades e coletividades que nos instiga a aproximar *Afronta!* e *Rimas&Melodias*. Isso nos parece produtivo por indicar, inicialmente, que a tática do coletivo não está isolada de um contexto que abrange outras manifestações audiovisuais, a exemplo da série documental que escolhemos para este exercício analítico. Logo, perceber os sentidos evocados pelas entrevistas realizadas e disponibilizadas no material organizado por Juliana Vicente é também caminhar no sentido de identificar o significado desse tipo de arranjo identitário que busca resguardar e conviver com diferentes densidades temporais e espaciais.

O principal ponto importante para nossa análise no que se refere ao material sócio documental é a forte ancoragem em experiências **contemporâneas** da negritude. O elenco da série é relativamente jovem - compreende uma faixa etária que se estende dos 20 aos 40 anos, aproximadamente - e a maioria conquistou notoriedade no cenário cultural brasileiro a partir dos anos 2000. Há, portanto, um marcador de geração que importa para a concepção do projeto. De partida, este aspecto nos permite dizer que há um esforço do documentário em situar e demarcar quem é o negro brasileiro do século XXI. Esse recorte temporal, convém lembrar, contempla fenômenos que refletem um momento sociopolítico específico, como o aumento de jovens negros no ensino superior viabilizado pelas políticas de ações afirmativas; a exigência de parte do público por mais pessoas negras em propagandas e ações comerciais, sobretudo em lugar de destaque; a necessidade de fabricar produtos cosméticos que atendam as necessidades de negros e negras; a chegada do Youtube como plataforma importante para criadores de conteúdo negros bem como para divulgação de trabalhos independentes de artistas das mais diversas áreas, entre outros exemplos possíveis.

Boa parte da geração que a série apresenta é fruto direto desse cenário histórico, o que implica movimentar-se por meio das possibilidades que ele oferece, mas também enfrentar os problemas que emergem com ele. Durante uma das conversas de *Afronta!*, a cineasta Yasmin Thayná comenta, por exemplo, os imbróglis que envolvem a presença de negros em comerciais televisivos nos últimos anos. Ela pontua que se tomarmos como base as poucas oportunidades que atrizes como Zezé Motta e Ruth de Souza tiveram ao longo de suas

carreiras, veremos que houve uma mudança significativa no que tange à participação de sujeitos negros em materiais publicitários. Diante dessa transformação, Yasmin vê dois efeitos imediatos: o primeiro é o fato de que o aumento da visibilidade demanda saber identificar quando a inclusão serve apenas a uma urgência mercadológica, isto é, quando o mercado se apropria da causa em favor apenas do lucro e da boa imagem; já a segunda diz sobre o quão fundamental é reconhecer conquistas como essa, que representam algum tipo de avanço em relação à visibilidade midiática de figuras pioneiras como Zezé e Ruth, ainda que insuficiente. Conforme a cineasta conclui após o diagnóstico, a questão a ser debatida hoje mora, então, em um duplo encargo: pensar no chamado à inclusão como um exercício de luta histórico do qual colhemos frutos e somos parte, mas também assumir os desafios aí implicados, como abraçar a discussão sobre a permanência de pessoas negras na mídia bem como a qualidade dela.

Figura 42. A cineasta Yasmin Thayná, uma das entrevistadas da série



Fonte: Reprodução/Netflix

O item trazido por Yasmin é interessante por tocar em um tema bastante em voga no quadro contemporâneo brasileiro, mas lançar sobre ele um olhar cauteloso do ponto de vista temporal. No capítulo 1, vimos que a crítica definia o *Rimas&Melodias* como algo fortemente ligado ao presente, mas enfrentava dificuldades para perceber outras camadas temporais justapostas no trabalho do grupo, sobretudo no que se refere ao contexto histórico brasileiro. Este não é o movimento da cineasta. Yasmin reconhece uma problemática atual, o perigo do esvaziamento de pautas sociais pelo mercado, mas complexifica o assunto quando alarga sua

compreensão para além do presente. Três tópicos podem ser destacados na fala da entrevistada: a) o reconhecimento de que inclusão e permanência têm um mesmo fundo histórico e, portanto, não é possível circunscrever um ou outro fenômeno a apenas um momento ou período temporal; b) o acionamento de atrizes do porte de Zezé e Ruth como indício de um passado que reclama atenção e c) o estabelecimento de um compromisso ético desta geração com as gerações passadas e com as futuras para ampliar a ocupação e a presença de negros e negras em espaços midiáticos. Tais premissas urgem de um processo crítico e interpretativo colado num presente que não se deixa ser engolido pelo passado nem pelo futuro e que chama incessantemente à ação.

Mas essa vocação para o agir historicamente orientado também se apresentou como uma urgência para muitos daqueles que antecederam Yasmin. Em uma edição do TEDx Talks, série de conferências da comunidade internacional TEDx, a própria Zezé Motta conta que já cedo adotou como mote para seu posicionamento na carreira o lema “não há mais tempo para lamúrias”. A frase é da antropóloga e importante intelectual brasileira Lélia González, com quem a atriz fez aulas tão logo começou a ser perquirida em entrevistas sobre a condição do negro no país. Sem ter conhecimento suficiente para um discurso articulado sobre o assunto, Zezé se inscreveu em um curso ministrado por Lélia cuja divulgação foi feita em um jornal da época. De acordo com a atriz, foi a partir daí que ela entendeu a dimensão de sua presença na mídia e o quanto aquilo lhe impultava responsabilidade para com o problema da ausência de negros nesses espaços. Embora relacionada a outro momento histórico, a fala de Zezé também revela a necessidade de ler e encarar as limitações da época na qual começou a carreira, estabelecendo também aí uma espécie de dever ético para com a história.

Figura 43. Frame da conferência de Zezé Motta, lançada no Youtube em 2020



Fonte: Canal TEDx Talks/Youtube

Com o depoimento de Zezé e as três assertivas de Yasmin, percebe-se logo que estamos diante de discursos e experiências negras tomadas pela ideia de um presente que é entendido como o lugar do agir e do padecer, isto é, como um estrato temporal forte, que é capaz de dinamizar as relações entre passado e futuro. Isso inclui, como aponta Mbembe, a habilidade de perceber ausências nas presenças, isto é, de lançar um olhar sagaz para o próprio tempo em que se está inscrito e procurar ver os resquícios, fragmentos e rastros que ali despontam. Tal proeza, porém, só é possível se considerarmos o presente como uma camada heterogênea e cindida em mais tempos, o que denota relações peculiares com o passado e o futuro. É precisamente essa disrupção relativa que vemos em *Afronta!* quando ela dispõe figuras que estão lidando, por meio de uma posição crítica, com dilemas próprios de sua época e nos apresenta assim e a partir disso, um presente dinâmico, anacrônico e assimétrico. Ao interrogar o tempo em que está inscrito, portanto, assume-se a tarefa de fazer colapsar diferentes temporalidades, tomar o passado e o futuro como camadas temporais que lhe dizem respeito e fazer do estranhamento de sua época campo de um compromisso político e social, tal como assume Yasmin Thayná em sua entrevista.

E esta mesma astúcia, vista no discurso da entrevistada, se repete ao longo da série. Se Yasmin fala sobre formas de garantir a permanência de sujeitos negros na TV, André Novais aponta que a inclusão, em muitos casos, ainda é um problema a ser encarado na indústria cinematográfica. No episódio 10, o cineasta mineiro conta como o exercício de

observação das representações visuais de Belo Horizonte no cinema, geralmente vinculadas a bairros de classe média e classe média alta, o levou a apostar no desenvolvimento de uma filmografia mais apegada à periferia. Segundo o diretor, que é natural de Contagem (MG), cidade da região metropolitana da capital, o cotidiano das comunidades o interessava mais do que aquilo que ele chama de “um tempo morto dentro dos filmes”, um tempo que é descolado do dia-a-dia. Para transpor essa temporalidade insossa, André se propôs, então, a um cinema comprometido com aquilo que a experiência como morador de um local cujo ritmo parece não importar para um certo ramo hegemônico do cinema lhe dizia. Hoje, com a ajuda de atores e atrizes amadores e oriundos da comunidade em que vive, incluindo a própria família e os amigos, Novais oferece ao espectador verdadeiras entradas para a contemplação do corriqueiro, do trivial. Nas lentes do diretor, a Contagem periférica tem beleza e mazela, precariedade e delicadeza, solidão e partilha. É esse olhar sensível para as comunidades retratadas que resulta das lacunas detectadas pelo cineasta, de sua capacidade de ver as ausências nas presenças imagéticas do cinema mineiro, de seu distanciamento de um cotidiano do qual não pode e não consegue fugir.

Figura 44. O cineasta André Novais, um dos entrevistados da série



Fonte: Reprodução/Netflix

Em *Temporada* (2018), filme premiado e bem recebido pela crítica, o diretor nos convida a acompanhar as agruras e as descobertas de Juliana (Grace Passô), uma mulher negra que se muda para Contagem para trabalhar em uma equipe de combate a endemias,

especificamente a dengue. Durante o longa, assistimos a um processo de adaptação da protagonista que custa a engatar. Sozinha e à espera do esposo que deixou em Itaúna, cidade de onde saiu, Juliana vai, aos poucos, conhecendo as paisagens e as pessoas daquele lugar. Na película, o trajeto de casa em casa torna-se mais do que uma mera obrigação do trabalho, pois é por meio dele que a agente de saúde é ora desafiada, ora afagada, ora repreendida. As dores que amedrontam Juliana - o aborto espontâneo vivido antes da mudança e a ânsia por um marido que nunca chega - dão lugar a um intenso processo de reinvenção da protagonista. Lá, na periferia contagense, a mulher encontra amigos, assume o cabelo crespo, tem novas investidas afetivas. Não há nenhum grande clímax na trama, mas sim pequenas tensões que se desenrolam no vagaroso tempo em que Juliana passa na comunidade. O tempo do filme é o próprio tempo do cotidiano de uma região que toca a vida sem grandezas óbvias e que exhibe a simplicidade como virtude. Transmitir essa aura talvez seja esse o feito mais contundente de Novais na obra.

Figura 45. Filme Temporada (2018), de André Novais Oliveira



Fonte: Divulgação

Ao final, a imagem cuidadosa que faz de uma mulher negra, a ênfase no cuidado como dimensão de resistência e a preocupação com o fazer memória da comunidade de onde veio juntam-se aos ecos de tantos outros fenômenos da cultura que, partindo das lacunas, têm aberto janelas para perspectivas cada vez mais amplas sobre a negritude. É também nisso que

aposta Liniker. A cantora e compositora reivindica, inclusive, o direito de desestruturar perspectivas limitadoras, mas também de aderir a normas aparentemente conservadoras que são, muitas vezes, negadas às pessoas negras. No episódio 20 de *Afronta!*, Liniker manifesta o desejo de constituir uma família nos moldes tradicionais, por exemplo. A isso, Emicida dá o nome de busca pelo direito à humanidade. Em entrevista para o *Nexo Jornal*¹⁴, o rapper e empresário pontua, parafraseando uma fala de Linn da Quebrada, que as pessoas negras tendem a fazer uma transição da supra humanidade para a super humanidade enquanto o que efetivamente se deseja é a humanidade apenas. A liberdade de ser vulnerável é, para o cantor, uma das questões centrais para os movimentos negros contemporâneos. Emicida reconhece, claro, a importância de um discurso mais combativo e enérgico, mas pleiteia também a possibilidade de posicionar-se via uma dinâmica do afeto, das sensibilidades. O rapper acredita que só agora a cena rap e a sociedade estão prontas para uma estratégia como essa, que se pauta na abertura para o sensível, para o vulnerável.

Figura 46. Emicida é entrevistado pelo Nexo Jornal



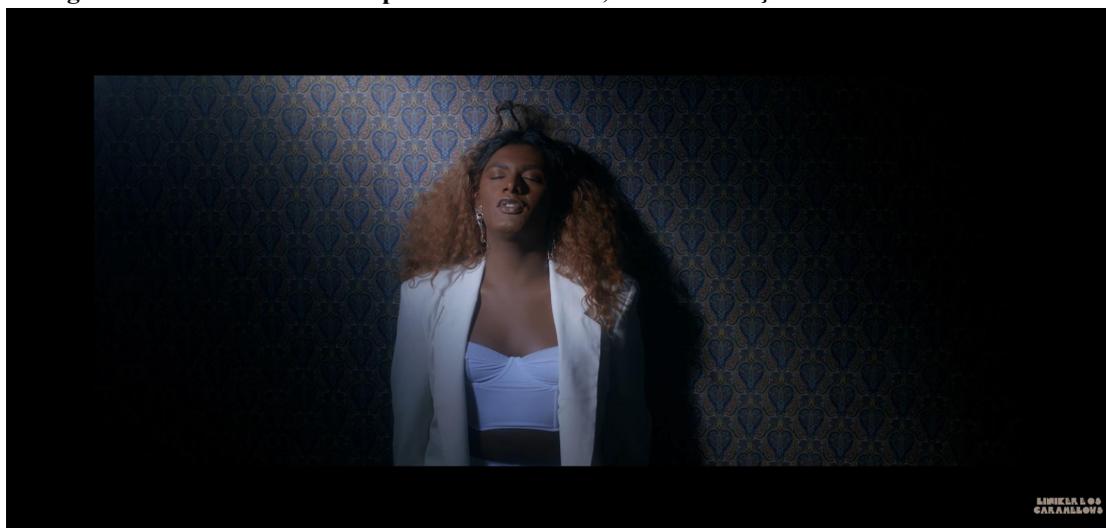
Fonte: Nexo Jornal/Youtube

No álbum *Goela Abaixo* (2019), de Liniker, a abertura para a vulnerabilidade é o que conduz as canções. Com 13 faixas, o disco carrega uma atmosfera que inspira afeto, intimidade, paixão e ternura. É, fundamentalmente, uma obra sobre amor e sobre se permitir amar. Problemática nada incomum para a música popular brasileira, não fosse as múltiplas

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9xBF2aAgvEI>. Acesso em 03 abr 2021.

camadas que a presença de Liniker imprime na obra. Há um quê de subversão no canto da artista que é agenciado pela força expressiva e intempestiva de seu corpo. Com sua performance, ela implode normas cristalizadoras e regulatórias centradas no falo, destitui pressupostos a respeito de um corpo negro e feminino, contrapõe imagens negativas sobre o corpo trans. No álbum de 2019 especificamente, a cantora fratura tais arquétipos com a naturalização de seus afetos. Ali, Liniker não esboça querer mais do que viver a plenitude de um amor possível e ela ousa permitir-se vivê-lo. Há potência nessa espécie de desobediência, que busca resgatar a humanidade dilacerada contornando a inferiorização constantemente propalada por um Brasil oficial, no qual alguns corpos só cabem se rebaixados. Nesse sentido, *Goela Abaixo* é um verdadeiro manifesto contra as forças de um país cujo projeto nasce do ódio e do desamor. Segue a mesma premissa, podemos dizer, de discos como *O amor é um ato revolucionário* (2019), de Chico César; *Amarelo* (2019), de Emicida, e *Bom mesmo é estar debaixo d'água*, de Luedji Luna (2020), nos quais o afeto é também assumido como estratégia de inscrição político-social.

Figura 47. Liniker no videoclipe de “Intimidade”, uma das canções do álbum Goela Abaixo



Fonte: Reprodução/Youtube

Além dos aspectos anteriores, também vemos em *Afronta!* o partilhar de uma cultura afrodiaspórica que pode ser vivida e pensada a partir da realidade brasileira. Isso nos parece bem interessante na medida em que estabelece um outro tipo de relação com o território, menos presa à ideia de estado-nação e à demarcação por fronteiras. Não se trata de adotar um discurso universalista, mas de valorizar relações sub e supranacionais, de forma a

recontextualizar o nacional a partir da desterritorialização (GILROY, 2004). Observamos esse deslocamento em dois dos entrevistados, principalmente: a cantora Xênia França e o rapper Rincon Sapiência. Xênia bebe bastante de elementos da estética afrofuturista, movimento artístico que vem ganhando força nos anos 2000, sobretudo a partir da segunda década, e que consiste no exercício imaginativo do futuro por meio da reimaginação do presente e da reelaboração do passado. Por certo, entende-se o afrofuturismo como uma articulação artística e política cada vez mais globalizada, mas é interessante notar como Xênia faz dele um vetor da cultura afrobrasileira. Já Rincon trabalha na interlocução do rap e de ritmos brasileiros com sonoridades pop africanas e caribenhas. É dessa mistura que surge aquilo que ele chama de “afrorep”, um estilo musical mergulhado nas afrobrasilidades.

Figura 48. Frame do videoclipe “Onda, sabor e cor”, de Rincon Sapiência, gravado em Cabo Verde



Fonte: Reprodução/Youtube

Figura 49. Frame do videoclipe de “Nave”, canção de Xênia França



Fonte: Reprodução/Youtube

Embora de maneiras distintas, ambos se apoiam em concepções espaciais elásticas, que não se resumem a um território balizado pela nacionalidade, pelo menos não na acepção moderna que esse vocábulo carrega. Por outro lado, também não há uma fuga simplória do que as fronteiras significam e acarretam no experienciar concreto da diáspora. Dessa forma, trabalhando a partir da dualidade, Xênia e Rincon produzem localidades mais fluidas e ambivalentes, com rotas e desvios, idas e vindas. Nesse processo, eles dão a ver as multiespacialidades da cultura diáspórica, que se presta a congregar territórios específicos mas a partir de relações outras de pertencimento. A nosso ver, este é também um traço que tem despontado na produção artística brasileira como maneira de combater o Brasil institucional, forjado nas premissas modernas, e reposicionar as pessoas negras numa cultura simultaneamente brasileira e diaspórica.

Isso é o que nos indica *Afronta!* ao conectar experiências da negritude em suas expressões contemporâneas. O mais interessante no caminho narrativo da série, porém, é o fato de que, embora ela nos ofereça à observação, a princípio, um grupo de pessoas cujo elo principal são os sentidos de ser negro no Brasil hoje, o resultado final da trama não implica uma visão totalizante sobre este mote. Quer dizer, o que se tem na experiência audiovisual de *Afronta* é menos uma tentativa de explicar que negritude é essa e mais um esforço de demonstrar as nuances que este termo pode abrigar. Dito de outra maneira, importa menos delimitar os significados deste agrupamento e mais perceber quem o forma, que corpos e

vivências o compõem. É neste ponto que a série nos ajuda a entender um pouco mais o Rimas&Melodias e sua rede textual, pois indica que pensar em coletivo é pensar, necessariamente, em um conjunto de experiências encarnadas, que refletem processos históricos, sociais, materiais, políticos e subjetivos singulares. Nesse arranjo, identidades heterogêneas não são um empecilho, mas o pressuposto, já que refletem as múltiplas camadas que habitam os corpos assim como as singularidades e generalidades que os constituem.

É também na potência e emergência dos corpos, aliás, que opera *Vaga Carne*, obra da atriz e dramaturga mineira Grace Passô. Originalmente, trata-se de uma peça teatral lançada em 2016. Porém, em 2019, foi transformada em experiência cinematográfica pela produtora Embaúba Filmes, com direção compartilhada entre Grace e Ricardo Alves Jr. O enredo desta adaptação consiste em acompanhar uma voz que, após ter invadido substâncias sólidas, líquidas e gasosas, penetra o corpo de uma mulher. A partir desse encontro, passamos a assistir, então, uma verdadeira saga na qual a voz, que se vê enclausurada em uma materialidade até então desconhecida, busca pertencimento e identidade. Para chegar a uma autocompreensão, ela se recorda dos objetos que invadiu antes e tenta estabelecer diferenças com a nova morada temporária: patos, cães, cavalos, café, mostarda, estátuas, frascos de remédios e estalactites são algumas das substâncias apropriadas pela voz. Ao longo do espetáculo, torna-se claro que o conjunto de cenas enseja um manifesto não muito corriqueiro, já que parte de algo não cárneo e inusitado. “Vocês pensam que minha existência não existe, mas precisam saber que vozes existem sim. E invadem matérias. E são vorazes pelas matérias”, diz Passô (2018, p. 17) em certo momento da peça.

Figura 50. Grace Passô na adaptação fílmica de *Vaga Carne*



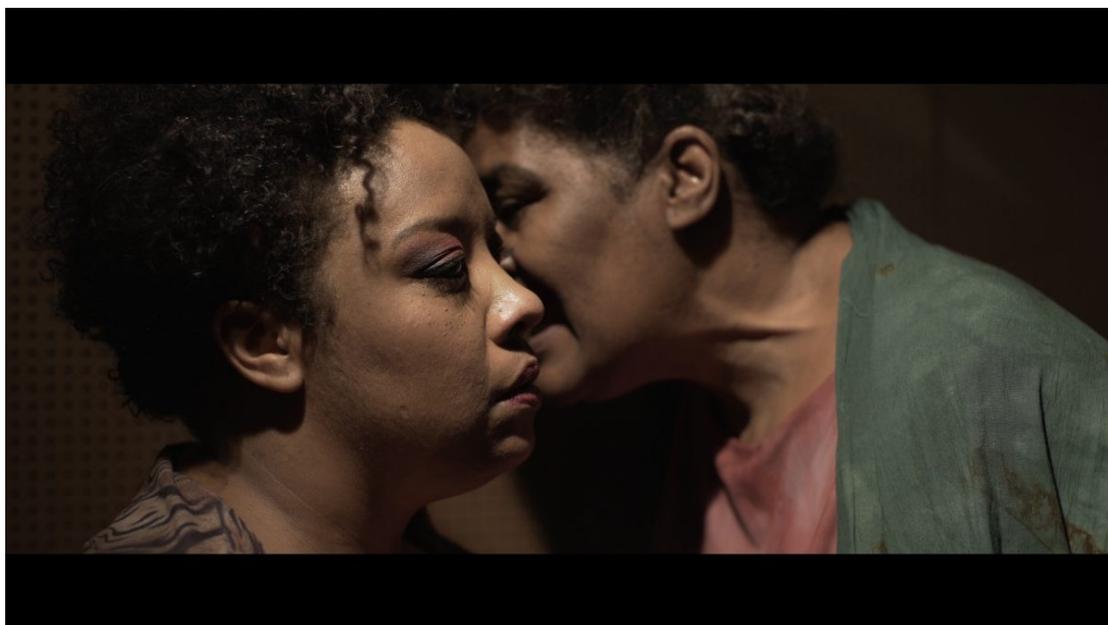
À medida que a produção teatral acontece e o corpo ocupado é percorrido pela invasora, a voz descreve o que há por dentro dele. Sangue, escuridão, uma bala alojada, um pino na perna, labirintos e imagens diversas são discriminados ao longo da exploração pela carne da mulher, uma massa até então nunca experimentada pela personagem invisível e indefinida. A imersão proposta nos leva a um campo reflexivo íntimo no qual começa-se a conhecer mais profundamente a substância penetrada. Há uma espécie de estranhamento entre a voz e o corpo, causado pelas incógnitas acerca da matéria, conforme vemos no trecho:

[...] Já nem sei mais como é o corpo desta mulher por fora. Quem é ela? Faz o quê? Está aqui, agora, por quê? Sua coluna parece exausta, dá pra perceber daí? Ela fuma? Ela sempre foi mulher? De que cor ela é? Por exemplo... entrei um dia numa caixa de som que dizia que este país é justo, ela concorda? Ela chupa sorvetes? Será que ela já usou os cremes Butfy? Ela tem cachorro? Alguém a ama? Será que ela não quer beber um café quentinho agora? Vocês se identificam com ela? Ei, mulher, você quer falar alguma coisa? Fala! Você quer fazer um discurso? Faça! Quer que eu fale por você? Eu falo. Como você quer que esses bichos te respeitem se você não fala? [...]. (PASSÔ, 2018, p. 21)

Por outro lado, há também uma relação ambígua com aqueles que a vêem. Homens e mulheres na platéia observam a mulher com olhares atentos, mas inquisidores. Em uma das cenas, a protagonista convida os presentes a gritarem vocábulos para ela: “Ei, bichos ferozes! Vamos invadir o corpo desta mulher com palavras!”, pois, segundo a voz, tal mulher “é só um microfone, coitada, ela não tem nada a dizer” (Ibid., p. 22). Essa interação do público com o misterioso fluxo sonoro revela um dos temas mais interessantes da peça: o significado daquele corpo para os outros ou as outras que o observam. O desmembramento inicial entre voz e matéria esbarra naquilo que a nova carne-morada representa enquanto construção social. A partir deste entendimento, a personagem se vê insistentemente confrontada pelas permissões e pelos impedimentos impostos àquela mulher e sua expressão corpórea, de modo que somos compelidos, como espectadores, a acompanhar os dilemas de um corpo quando em sociedade. Tal ponto, acreditamos, vai ao encontro do que viemos discutindo sobre as corporeidades, isto é, sobre chaves de leitura que dizem sobre os corpos e suas implicações na esfera pública. Em *Vaga Carne*, isso se materializa por meio de uma recusa às

pré-determinações que a voz, aprisionada por um corpo que tem dificuldade de se expressar, precisa enfrentar.

Figura 51. Interação entre a voz, o corpo invadido e a platéia em Vaga Carne



Fonte: Divulgação/ Embaúba Filmes

No espetáculo, tal posição é levada até o limite, uma vez que a voz, depois de perceber que a mulher carregava um feto do qual não conseguiria mais se separar e do qual não poderia deixar de se responsabilizar, estimula o corpo a desferir um golpe sobre ele mesmo. Já sangrando, o fluxo sonoro se dá conta então de algo fundamental sobre a matéria: “Espera! Eu já sei quem ela é! Eu já sei! Ela é uma mulher, ela é negra” (Ibid., p. 52). Porém, as últimas palavras da peça não esclarecem muito mais a respeito daquela que foi surrupiada: “Eu já sei, ela está aqui, hoje, diante de vocês, e ela gostaria de dizer que...” (Ibid., p. 52), diz antes de ser interrompida abruptamente. O espetáculo se encerra, portanto, sem que saibamos o quê, afinal, o corpo feminino negro tinha a dizer. Não é preciso muito esforço para perceber que *Vaga Carne* questiona de maneira poética e perturbadora o silenciamento de mulheres negras e suas reverberações no reconhecimento identitário de corpos constantemente sujeitados a normas sociais limitadoras. E, nesse sentido, a peça se aproxima fortemente da denúncia imbricada na revisão historiográfica professada pelo *Rimas&Melodias*, já que ambas versam sobre possibilidades de escritas a partir das corporeidades, seja como crítica direta às amarras

que encobrem identidades plurais seja como proposição de transformação política a se dar pelos corpos.

Nesse sentido, não nos parece fortuito que Grace Passô tenha sido uma das atrizes a estrelar o videoclipe de “Mulher do fim mundo”, de Elza Soares. Basta lembrar a súplica que encerra a canção para encontrar pontos de encontro com Vaga Carne, sobretudo no que se refere ao lugar do corpo no enfrentamento das heranças modernas e coloniais que afetam a subjetividade da população negra e dificultam a construção de imagens positivas de si. Ora, poder “cantar até o fim”, pedido feito pela artista após reposicionar a própria história com a releitura da mulata, se aproxima da trama engendrada na peça de Passô na medida em que expressa o desejo íntimo e pessoal de uma mulher negra a se descobrir e se afirmar diante dos olhares de outros. Ambas as experiências audiovisuais, portanto, apostam no direito à voz e na possibilidade de narrar a própria história como chave para a luta política, algo que o Rimas&Melodias parece ampliar, potencializar e incentivar ao reunir cantoras de carreira independente para reinterpretar a história de Elza, evidenciando os apagamentos contidos no funcionamento da linha evolutiva da música popular brasileira.

Figura 52. Grace Passô no videoclipe “Mulher do fim do mundo”, de Elza Soares



Fonte: Reprodução/Youtube

É curioso também como uma outra canção presente em Vaga Carne se conecta com o gesto do Rimas&Melodias e com outros movimentos recentes de mulheres negras na

sociedade brasileira. Na adaptação para o cinema, a cantora mineira Dona Jandira canta, a capella, a música “Juízo final”, composição de Nelson Cavaquinho e Elcio Soares. Coincidência ou não, a canção também ganhou nova versão em um videoclipe lançado por Elza Soares em 2020. O clipe nos apresenta Onda Negra, uma super-heroína inspirada em Elza. Logo nos primeiros *frames*, entende-se que a missão da personagem é derrotar forças malignas, que, nesta experiência audiovisual em específico, são representadas por um ser que inflama seus discípulos e os chama a perseguir opositores. O inimigo mobiliza, então, um exército armado para deter Onda Negra, detectada como perigo para o projeto do grupo. No confronto, a única arma da heroína é a capacidade de fazer florescer lugares permeados pela destruição, característica da qual ela se vale para impedir que os ataques a alcancem. Vencida a batalha contra os subordinados, a Onda Negra enfrenta o próprio mandante. Tudo isso acontece em um cenário que claramente faz alusão à Praça dos Três Poderes, em Brasília, onde encontram-se os monumentos que representam o Executivo, o Legislativo e o Judiciário.

Figura 53. Personagem Onda Negra, inspirada em Elza Soares



Fonte: Reprodução/ Youtube

A narrativa do clipe, com sua linguagem metafórica, nos permite traçar um bom paralelo com o aumento de mulheres negras que passaram a ocupar mais espaços institucionais e de poder nos últimos anos no Brasil. As eleições de 2018 e de 2020 são marcas expressivas desse crescimento. Na primeira disputa após o assassinato da vereadora

Marielle Franco, ocorrido em 2017, nomes como o de Renata Souza, Dani Monteiro e Mônica Francisco conquistaram cadeiras na Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro. Todas elas foram assessoras do mandato de Marielle e encamparam publicamente as pautas da vereadora após o crime político. Outras deputadas estaduais negras foram eleitas no país na mesma ocasião: Olívia Santana na Bahia, Erica Malunguinho, Erika Hilton (como codeputada com Mônica Seixas) e a veterana Leci Brandão em São Paulo, Robeyoncé Lima em Pernambuco e Andréia de Jesus em Minas Gerais são alguns exemplos. Já em relação às deputadas federais, Talíria Petrone, Áurea Carolina e Benedita da Silva foram algumas das mulheres que se declaram pretas escolhidas para estarem no Congresso Nacional. Em 2020, a façanha se repetiu nas câmaras municipais, especialmente em grandes capitais como São Paulo, Belo Horizonte e Porto Alegre. Ancoradas no trabalho de intelectuais negras brasileiras e na experiência como pessoas negras cis e trans, essas mulheres têm se debruçado sobre um objetivo comum: apontar para outros modos de se fazer e entender a política, resguardando, sobretudo, a diversidade que nos constitui.

Figura 54. Algumas das mulheres negras que estiveram/estão ligadas à política institucional



Fonte: Revista AzMina

Em tal empreitada, um aspecto interessante emerge com elas: a crença no coletivo como saída para fissurar o modelo tradicional de organização institucional. Mandatos compartilhados, construídos com participação popular e frutos de toda uma luta política já

sedimentada pelos movimentos negros brasileiros, são a chave da atuação de muitas dessas mulheres. Iniciativas como Gabinetonas, em BH; Juntas, em Pernambuco; Mandata Ativista, Bancada Feminista e Quilombo Periférico, em São Paulo, para ficar apenas em alguns exemplos, são expoentes desse tipo de estruturação. Essas autodenominações aglutinadoras, nos parece, vão ao encontro da maneira com que Rimas&Melodias se configura (como coletivo), baseando-se na acolhida das singularidades como mola propulsora para a reivindicação conjunta de direitos. Não se trata, portanto, de uma alçada centrada em apenas uma figura, como se coloca comumente na política tradicional, mas de diversas vozes de mulheres negras que podem ser ecoadas e amplificadas na esfera pública, seja via instituições oficiais, seja nas artes ou em quaisquer outros campos da sociedade. E, nesse sentido, elas se encontram e se cruzam no combate às forças homogeneizantes e universalistas do estado-nação, exatamente como sugere, metaforicamente, o clipe de “Juízo final” por meio da personagem Onda Negra e a batalha travada com o ser maligno impregnado nas instituições de poder, sobretudo no Congresso Nacional.

Figura 55. Frame do videoclipe de “Juízo final”



Fonte: Reprodução/ Youtube

A iminência desses corpos e dessas coletividades certamente retroalimenta gestos temporais parecidos com o do Rimas&Melodias, pois esses novos agentes naturalmente precisam buscar escoras numa versão da história para se apoiarem e se situarem no agora. Não é por acaso que outras tentativas de reabrir o passado irromperam no cenário brasileiro recentemente. Um desses empreendimentos é a série Jornadas Heróicas, feita pelo professor

Silvio Almeida em seu canal no Youtube. Na plataforma, o intelectual mantém um punhado de quadros nos quais muitas vezes desenvolve uma articulação entre teorias acadêmicas e fenômenos sociais. Em “Cruzos”, o filósofo convida especialistas para debater temas sobressalentes no contexto do país. Já em “Listão de tudo”, Silvio indica filmes, livros, pensadores, músicas etc para o público, sempre buscando revelar consequências ou lições úteis para uma reflexão crítica das obras. No conjunto de vídeos intitulado “8 minutos”, Almeida tenta explicar assuntos complexos, como a renda básica ou o conceito de democracia, de forma simples e rápida. Em “Silvio Responde”, perguntas e curiosidades dos inscritos são sanadas pelo professor. No agrupamento “#Conversas que importam”, o youtuber recebe outros criadores de conteúdo para um bate-papo. No grupo “Entrelinhas”, por fim, temos entrevistas com personalidades brasileiras como o rapper Mano Brown, a cantora Teresa Cristina e o escritor Itamar Vieira Junior.

Embora o conteúdo do canal seja extenso, nos interessamos mais detidamente pela série Jornadas Heróicas por conta da abordagem historiográfica embutida nos episódios que a constituem. A proposta do quadro é discutir acerca da construção da figura do herói bem como das imagens e dos imaginários que a envolvem. Quatro vídeos compõem o projeto: “Como surgiram os heróis?”; “Qual o rosto do herói?”; “Seria Xangô um herói?” e “Os heróis da vida real”. A sequência sugere tratar o tema a partir de uma perspectiva negra, animada por um olhar conscientemente situado. O professor se distancia de visadas eurocêntricas para, então, construir um raciocínio disruptivo, que o permite teorizar sobre heróis negros, de entidades como Xangô a pessoas negras comuns, do cotidiano. O movimento de Silvio nos soa profícuo por também iluminar uma visada historicizante oriunda da crítica a tendências universalistas que muitas vezes ronda o mito do herói, o que se assemelha ao que faz Rimas&Melodias quando recupera Elza Soares. Com isso, Almeida nos mostra a importância de reconfigurar imaginários, de preencher o mundo com outras narrativas e de produzir formas de vida fundadas na pluralidade.

Figura 56. Silvio Almeida no primeiro episódio da série Jornadas Heróicas



Fonte: Reprodução/ Youtube

Para além daquilo que propõe o quadro, é importante notar que a própria condição de intelectual de Sílvio significa para aquilo que temos tentado apontar nesta análise. No último vídeo da série, o professor diz:

Quero dizer também do papel de negros e negras que estão na academia, porque, para nós, estar também na academia é se lançar em direção a uma aventura. Uma aventura tipicamente que nos remete ao caminho do herói, porque vamos, ainda que com muito medo, entrar em um mundo desconhecido, inóspito, um mundo que até então não conhecíamos. Esse é o mundo da academia, o mundo da universidade, o mundo do conhecimento teórico que, na maioria dos casos, não apenas despreza conhecimentos outros, que não são aqueles conhecimentos que servem para solidificar o estado do mundo, para torná-lo natural, mas que despreza até mesmo aquilo que está diante dos seus olhos, que é a profunda desigualdade social. Não é possível, para nós, que a luta antirracista desvalorize o conhecimento filosófico e científico. Não é possível para nós que queremos modificar o mundo a desvalorização de irmãos e irmãs que lutam no interior da academia e que disputam o espaço da academia.
(OS HERÓIS..., 2020, s/p)

As palavras do advogado e filósofo revelam algo do qual não podemos nos esquecer neste trabalho, que é o fato de o campo da educação, especialmente do ensino superior, ter sido tomado por produções acadêmicas que demandam da própria academia uma nova postura em relação a epistemologias que se apoiam em modos de pensamentos não-eurocêntricos. A urgência de projetar novas óticas sobre tipos de pensamentos que fogem da norma iluminista causou impacto no sistema universitário brasileiro, sobretudo por conta da presença e agência

da juventude negra, indígena, etc. Desse modo, é razoável considerarmos também que a articulação entre o campo do saber e o universo da cultura pop que se vê no canal de Silvio e que ajuda a desnudar histórias obscurecidas dialoga fortemente com esse novo contexto que se desenrola no interior do ensino superior brasileiro, reverberando para além dele e estimulando o pensamento crítico e localizado. Esse espraiamento se materializa de forma recorrente nos comentários dos vídeos de Silvio, nos quais os internautas explicitam como as ideias lançadas pelo professor reverberam na vida ou no trabalho deles, como bem se pode ver abaixo:

Figura 57. Alguns dos comentários dos vídeos de Silvio Almeida



Wilson Bastos • há 6 meses (editado)

Esta série está excelente, pois trabalho na minha Dissertação com a História da África e oralidade através dos Griots 👍, estou desenvolvendo a pesquisa trabalhando com os meus alunos do 9° ano e estas referências de nossas ancestralidades apresentadas aqui dialogam com o nosso trabalho 🥰👍.

👍 10



Claudio Batista • há 6 meses

Professor, muito interessante e agregador. Sobre esse episódio, em particular, agrega no conhecimento mitológico sobre a religião que pratico: o Candomblé. Até então, li somente a ficção Deuses de Dois Mundo, a trilogia. Agora terei mais referências bibliográficas.

👍 1





Eduardo Batista • há 6 meses

Desterritorializar o pensamento e imaginar mundos possíveis é o que esse canal significa para mim.



Fonte: Youtube/ Canal Silvio Almeida

Algo similar à série *Jornadas Heróicas* acontece no movimento do historiador Thiago André, produtor e locutor do *podcast* *História Preta*. Com uma abordagem ainda mais ampla, Thiago também trata de apresentar-nos aspectos históricos e culturais brasileiros a partir de uma visada ancorada na negritude. Episódios sobre o branqueamento racial no Brasil, sobre as raízes e a conformação do funk carioca e sobre Exu, o orixá mensageiro, formam, por exemplo, a primeira era do produto. Em um segundo momento, temporadas sobre o negro no futebol brasileiro, a beleza negra e abolição no país circunscrevem o segundo momento, já mais amadurecido, do empreendimento sonoro. Mas o que une as duas eras de *História Preta* e caracteriza-se como traço principal de sua identidade, a nosso ver, é o profundo trabalho de pesquisa do qual André se vale para respaldar o arcabouço histórico e historiográfico que constrói nos programas. Durante alguns capítulos, o podcaster narra, inclusive, a dificuldade de encontrar referências sobre assuntos de relevância para a população afrobrasileira, como, por exemplo, a trajetória das mulheres negras no futebol. Este é o mesmo problema, como já explicitamos, com o qual *Rimas&Melodias* se depara para recontar a biografia de Elza, de forma que ambos escancaram a ausência de historicidade própria que permeia o negro brasileiro.

Figura 58. Thiago André é quem conduz o podcast História Preta



Fonte: Facebook/ Apoia-se

Dedicar-se a popularizar biografias de personalidades negras brasileiras é, aliás, o eixo central de outra produção da podosfera local: o Vidas Negras. Guiado pelo jornalista Tiago Rogero, o *podcast* entrelaça a vida de pessoas negras do passado e do presente. No episódio “Terra de cientistas”, por exemplo, a história de Juliano Moreira, “médico que revolucionou a psiquiatria no Brasil” nos anos 1900, conforme indica a descrição do programa, é contada lado a lado com a de Jaqueline Goes, biomédica que liderou o sequenciamento do genoma do coronavírus que causou a pandemia de Covid-19. Conectando negros e negras que viveram/vivem em diferentes períodos históricos, Vidas Negras desnuda elos entre o contemporâneo e o ancestral a partir das mais diversas áreas de atuação e contribuição da população negra no Brasil. É interessante perceber como Rogero encontra no presente lastros que legitimam não só os feitos dos que vieram e abriram caminhos antes, mas também daqueles que continuam o legado aberto por eles.

Figura 59. Imagem de divulgação do podcast Vidas Negras



Fonte: Facebook/ Tiago Rogero

Os dois *podcasts* são bons exemplos de iniciativas recentes que visam discutir a memória da população negra no Brasil. Por meio de um intenso trabalho de reinvenção do passado, eles exercem uma dupla missão: denunciar o caráter excludente das narrativas historiográficas hegemônicas e experimentar formas de tornar acessível o não dito, o não contado. Com suas particularidades, ambos celebram a cultura afrobrasileira e reinterpretam aquilo que o empreendimento moderno julgou ser dispensável por ser “atrasado”. A tarefa de Tiago Rogero e Thiago André é, neste caso, não só apontar o quão equivocada tal premissa estava, mas também contribuir para que o apagamento histórico de pessoas negras não se repita no futuro. A sensação que se tem ao ouvir tanto o Vidas Negras quanto o História Preta é de que é preciso, com urgência, recuperar histórias esquecidas se quisermos de fato construir um país que acolha os execrados pela modernidade e isso passa, necessariamente, pela ampla divulgação de acontecimentos e personalidades ligadas à resistência negra no Brasil.

Um último exemplo que pode ser citado, ainda nesta seara de fenômenos que se empenham na reabertura do passado em busca de ancorar o presente e o futuro, é o documentário Amarelo - É tudo pra ontem, lançado em 2020 por Emicida. Inspirado pelo aforisma “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje”, proveniente da cultura iorubá, o rapper faz um extenso mergulho pela história da cultura negra e sua influência na formação social brasileira. Numa espécie de ocupação do Theatro Municipal de

São Paulo como marco simbólico, Emicida sobrevoa um passado tortuoso e de resistência na intenção de oferecer, a partir dele, caminhos para futuros mais solares, convocando-nos a sermos os agentes desta transformação social. Aqui, parece-nos que Amarelo - *É tudo pra ontem* reafirma, de forma mais ampla, algo apontado também pelo Rimas&Melodias ao torcer a tradição da música brasileira na reinterpretação da história de Elza Soares: a possibilidade de reescrever a história a partir de óticas profundamente localizadas espacial e temporalmente, seriamente encarnadas e ágeis em questionar narrativas demasiadamente simplificadoras.

Figura 60. Peça de lançamento do documentário Amarelo - É tudo pra ontem



Fonte: Divulgação/ Lab Fantasma

Algo que ilustra bem essa tentativa é a proposição do termo “neosamba” pelo rapper. De acordo com Emicida, a expressão denomina a busca por fisgar algo com grande lastro histórico e colocá-lo em tessituras contemporâneas, algo que ele teria feito em relação ao samba em Amarelo. Para o artista, este movimento permite encontrar vínculos temporais a princípio não tão óbvios, mas que ganham sentido quando devidamente situados: “minha referência maior não foi o J. Cole, foi o Luiz Carlos da Vila”¹⁵, pontua para justificar sua linha

¹⁵ Conferir em <<https://glo.bo/3qzzO19>> Acesso em 29 jun 2021.

de pensamento. Embora o vocábulo pressuponha algum tipo de novidade, sobretudo por incorporar a partícula “neo”, não acreditamos que ele possa ser resumido a uma visada linear, uma vez que, como prova o documentário, Emicida precisa percorrer caminhos muito mais caóticos e obscuros para recuperar o que há entre o surgimento do samba e os primeiros grupos de rap no Brasil. Ocorre-nos então que a empreitada do cantor caminha muito mais na direção de um reposicionamento histórico capaz de escorar a população negra em imaginários possíveis a partir do estímulo à pertença ao território, ainda que para isso tenha que travar um embate muitas vezes doloroso com as violências contidas na história oficial, assim como Rimas&Melodias ao desafiar a identidade nacional.

Com isso, retornamos ao que gerou este exercício analítico: o videoclipe *Elza*. Pelos textos aqui percorridos, pudemos perceber que a tradição fundada no clipe não se esgota nele. Uma porção de outras unidades textuais acabam, direta ou indiretamente, interligando-se a algum dos fios históricos aclarados pelo intento de Drik, Karol, Tássia, Alt Niss, Tatiana, Mayra e Stephanie. Como se pode ver, eles também não dependem de uma sequência cronológica para pertencerem a essa tradição, de modo que rupturas e continuidades não bastam para explicar as conexões temporais que estabelecem entre si. Além disso, pelo caráter enredado dessa rede textual, as figuras de historicidade derivadas de *Elza* (corporeidades, sentido de coletivo e construção de referências) se mostraram, na prática, parte fundamental de um projeto de história a ser construído, ainda que se esbarre em muitas lacunas ao longo do processo. Nesse sentido, cabe apontar que a tradição emaranhada que Rimas&Melodias instaura é, naturalmente, permeada de arestas, fissuras e inconsistências, de forma que nos parece pertinente agora questionar e problematizar: qual a potência, afinal, das torções temporais operadas pelo coletivo? É o que trataremos nas considerações finais.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS (OU UM ACENO À DIVERSIDADE TEMPORAL)

Durante o processo de construção deste trabalho, mais especificamente em meados de 2020, a cantora Elza Soares completou 90 anos de vida. Em comemoração, a intérprete anunciou a realização da chamada “Elza in Jazz”, uma *live* especial e celebrativa que seria transmitida diretamente de seu apartamento em 25 de julho, dia dedicado à mulher negra latinoamericana e caribenha. Na data marcada, o evento virtual teve início com a exibição de um passeio imagético pela cidade do Rio de Janeiro acompanhado de uma narração em *off* da própria Elza, que aparece nas imagens apenas nos primeiros segundos com uma impetuosa coroa nas mãos. No texto de abertura do vídeo, o ponto elementar é a força política do tempo e a maneira como Elza se apropria dela para inscrever-se no mundo, conforme se pode ver, a seguir, no proferimento aqui transcrito da cantora:

Um brinde ao tempo. Com um bom espumante, lógico. O que é o tempo? Não sei. Tem dias que ainda nem nasci. Tem dias que me lembro das brincadeiras na rua. Dos barracos de Água Santa. De cantar o hino, rouca, louca, no Pan de 2007. De tantas lembranças que nem perco tempo em lembrar. Tempo me lembra idade e idade eu já deixei de ter faz tempo. Tenho curvas no corpo e marcas na mente que me fizeram enlouquecer a ponto de renascer. Uma mulher que viveu tanto em tão pouco tempo, tem marcas que não dá pra apagar. Pois é, né. Pouco tempo sim. Se medir em anos, perco a conta. Se contar em tempo, é coisa pouca. A vida é um sopro. Levando tudo a sério demais é perder tempo. Quando quis, amei. Quando amei, sofri. Quando sofri, cantei. Cantei até o fim e, no fim, recomecei. Aliás, recomeçar é algo que faço bem. Talvez por não fatiar o tempo em anos. Nem sei a data que nasci. Não comemoro essas fatias. Desde menina foi assim. Sem aniversários. Os amigos se lembram, festejam, batem palmas. Eu vou dormir. Sobre os amores? Não namoro a idade. Namoro o namorado. Nunca tive problema com isso. Meu coração não marca data, nem passo, nem nada. Meu coração marca momentos. Se o amanhã já foi e o ontem ainda nem chegou, *my name is now*. A delícia de atravessar o tempo é observar o que muda com os anos. Ser mulher, preta, pobre e cantora, naquele tempo, era uma puta ousadia. Agora, nesse, é coisa pra se orgulhar. Sim. Não é fácil como não era lá atrás, mas somos juntas, juntos, juntas e podemos gritar, fazer barulho, ligar 180, denunciar. Gemer de prazer? Pode. Gemer de dor? Pode. Pede o telefone e disca. Grita seu direito, chama a amiga preta, branca, ruiva, deem as mãos e lutem. O tempo me deu voz. O tempo nos deu vez. Mas quanto tempo? Quanto ao tempo? Que tempo falta? Me falta tempo pra me preocupar com isso. Viva, viva. Viva. Viva sem tempo. (#ELZAINJAZZ, 2020, s/p)

Importa notar, para fins de orientar o leitor acerca do que queremos indicar nestas derradeiras considerações, que o tempo surge nas palavras da nonagenária artista como algo que teima em ser desconhecido ao mesmo tempo em que deve ser sempre desafiado. Cremos que tal manifestação de Elza encontra de forma muito interessante a epígrafe que introduz

esta obra (para recordar: “o tempo é obra de gente sem raça/ o tempo não existe/ essa é que é a graça”), retirada de “Tempo e contratempo”, composição do cantor brasileiro Jards Macalé presente no álbum *Besta Fera* (2019). Há um detalhe nos dois discursos que, embora esteja nas entrelinhas, se avizinha do que percebemos ao final desta investigação. A nosso ver, ambos sinalizam que a negritude faz despontar não só questões relacionadas à natureza do tempo em si, mas também sobre como é possível manuseá-lo, no sentido de fazê-lo parte primordial da resistência contra-colonial e contra-moderna. Ao que nos parece, isso aponta para a interessante possibilidade de usufruir do tempo para rever percepções cristalizadas sobre ele mesmo, tal como aquela que o regime moderno alvitra ao tratá-lo como contínuo e irreversível.

Esse sugestivo esforço metacrítico, podemos afirmar, é também o que alimenta os movimentos espiralados do Rimas&Melodias. No início desta pesquisa, indicamos que o coletivo apresentava indícios de que operava em uma configuração temporal não linear. Suspeitamos disso em razão de uma clara dificuldade da crítica em visualizar as relações de precedência e sucessão do grupo no âmbito da música popular brasileira, de modo que tais textos acabam restringindo-o apenas ao presente ou ligando-o a cantoras estrangeiras para (tentar) situá-lo temporalmente, o que, para nós, soou como uma simplificação das experiências temporais. A partir daí assumimos, então, como desafio nosso compreender a que tradição o coletivo remete e quais temporalidades são acionadas por ele. Foi nessa circunstância que nos deparamos com a necessidade de aprofundar o vínculo entre tradições e regimes temporais, tendo em vista que, como toda tradição é indício da forma com a qual nos relacionamos com o tempo, poderíamos chegar a um melhor entendimento sobre o lugar do Rimas&Melodias na história da canção nacional. O principal preceito que absorvemos da discussão levantada corresponde à afirmação de que as tradições são seletivas, isto é, se dão a partir de processos que abrigam ênfases e apagamentos, além do fato de que são, elas mesmas, moduladas por condições históricas.

Ainda insuficiente para explicar as movimentações temporais do coletivo, dita revelação nos levou à noção de regime de historicidade, postulada por François Hartog (2013). Por meio dela, pudemos detectar a modernidade como um regime cuja matriz temporal busca abafar jogos temporais que não fluem de modo linear. Com esse norte, chegamos, então, à linha evolutiva da música popular brasileira que, atrelada justamente a um projeto modernizador, foi estabelecida como tradição oficial do cancioneiro nacional.

Conforme vimos, a narrativa inventada a partir de uma fala do compositor Caetano Veloso é ancorada numa visão da história que trabalha para fechar o passado e abrir, de forma cada vez mais rápida, o futuro. Nela, o ontem é imóvel e o amanhã, contingente. É exatamente essa característica que faz com que Rimas&Melodias escape da norma da tradição oficial, uma vez que não encontra lastro nas experiências que a conforma nem pode reabri-las se se embrenhar em uma configuração que trabalha o tempo de maneira sequencial. A grande questão, porém, é que não é possível abdicar da narrativa hegemônica sem correr o risco de resumir excessivamente os fluxos temporais do grupo, já que o próprio coletivo convoca elementos que remetem à versão institucionalizada da música nacional.

Esta pequena reconstituição de parte de nosso trajeto de pesquisa nos ajuda a perceber que o tempo, para o Rimas&Melodias, assim como para Elza e Macalé, se impõe não só como algo que nos atravessa e exige de nós trabalho, mas também é forte e politicamente disputável. Ao expor fraturas na tradição oficial e fazer das ausências brechas para explorar trajetos possíveis pela história, Rimas&Melodias nos permite compreender que os caracteres seletivo e ideológico das tradições não são suficientes para tornar inteligíveis fluxos temporais confusos, que não se pautam por visadas cronológicas. No mergulho histórico do coletivo, eles são, na verdade, pressupostos, haja vista que condicionam e modulam a própria construção e existência do que entendemos por tradição e, portanto, são tomados como critérios para as torções produzidas pelo grupo. Nessa direção, se por um lado Williams (1979) nos alerta para o fato de que as tradições são práticas dinâmicas que atuam entre o vivido e o registrado por meio de um presente estratificado e descontínuo, por outro, nossa análise sobre o Rimas&Melodias aponta para um aspecto obliterado nessa relação enérgica. Ao que nos parece, um agora permeado de sinuosidades e guinadas, nos moldes como entende Achille Mbembe (2017), pode ser um problema para tal formulação teórica, uma vez que chama passados, presentes e futuros que, mais do que estratificados, são conflitantes e contraditórios, algo que extrapola a ideia de ratificação do presente pela versão mais apropriada do passado (ambos no singular para Williams). Afinal, e se o presente for múltiplo e fraturado? Como é possível visualizar e compreender tradições que partem daí? Como dar conta de narrativas que evocam passados incapazes de suportá-las, assim como quando Rimas&Melodias estabelece paralelos com a história oficial da música popular brasileira?

Vale ressaltar que não se trata de relegar as contribuições derivadas do panorama teórico que nos oferecem Hobsbawm (1997), Williams (1979) e Ricoeur (1997), embora este

último já proponha uma ideia mais aberta e acolhedora da tradição. As definições preliminares fornecidas por eles são fundamentais para desvencilharmos de noções que reduzem as tradições ao passado, como se sua manutenção e atualização não dependesse de um trabalho do e no tempo, simultaneamente. A tradição, como vimos com esses autores, só pode ser apreendida na dimensão interpretativa de um presente que se volta para o que passou com lentes mais ou menos pré-definidas. É nessa súpula que habitam o poder e a vulnerabilidade das tradições, como pontua Williams, pois é a capacidade de interpretar e filtrar o passado que lhe confere autoridade ao mesmo tempo em que é, também, a fresta por onde pode ser interrogada acerca das omissões e dos apagamentos que produz, assim como fizemos ao buscarmos explicar o elo estreito (embora conflituoso) entre Rimas&Melodias e a linha evolutiva da canção brasileira. Há que se marcar, contudo, que, provenientes de matrizes européias, as teorias que nos levaram a tal descoberta se mostraram deficitárias frente ao manejo do tempo operado por sujeitos que carregam verdadeiras densidades temporais, frutos de processos modernizadores e pretensamente homogeneizadores. Como demonstra nosso percurso, o par sedimentação e inovação, embora importante para iluminar como funcionam as tradições, não é capaz de captar a complexidade das torções temporais abrigadas nas textualidades do coletivo.

Diante disso, faz-se preciso apontar, à luz do trabalho que aqui desenvolvemos, a necessidade de abrimo-nos para a diversidade temporal e propor movimentos analíticos que contemplem a multiplicidade de fenômenos que escorregam de regras lineares, cronológicas e rígidas. Decerto, nossa tradição de pensamento (para usar o conceito que tanto discutimos ao longo da pesquisa e que, conforme advogamos, não é estático) está profundamente enraizada em modos modernos de ver, sentir e lidar com o mundo. Libertar-nos dos paradigmas herdados da modernidade é, seguramente, um enorme desafio, pois significa abdicar de muitos dos princípios os quais julgávamos como dados e adequados. Porém, é também um chamado a evitar o perigo das histórias únicas (ADICHIE, 2019), além de contribuir com a reparação histórica daqueles que tiveram o direito ao tempo negligenciado e, no limite, surrupiado. Perceber os jogos temporais, os gestos de memória e as possibilidades de escrita da história encabeçada por corpos historicamente violentados e menosprezados é desvelar um pouquinho mais daquilo que se pode fazer com o tempo, essa força tão envolvente como misteriosa. Para isso, basta, então, deixarmos-nos enveredar por essas teias confusas que se

formam quando reconhecemos que, na experiência, passados, presentes e futuros sempre foram, são e serão fundamentalmente diversos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRIL, G. *Análisis crítico de textos visuales*. Madrid: Editorial Síntesis, 2007.
- ADICHIE, C. *O perigo de uma história única*. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ALBUQUERQUE, G. *Konzilla e redes de música pop periférica: estética, mercado e sentidos políticos*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Recife, 2020.
- ALMEIDA, L. *A MPB em mudança: cartografando a controvérsia da Nova MPB*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Recife, 2016.
- APPADURAI, A. *Modernity at large*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- ARAÚJO, P. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. 2a ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.
- AZEVEDO, R. *Derivas do brega paraense: escutas em tempos e lugares múltiplos*. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2019.
- BAIA, S. A linhagem samba-bossa-MPB: sobre a construção de um discurso de tradição da música popular brasileira. *Per musi*, Belo Horizonte, n. 29, p. 154-168, 2014.
- _____. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Acesso em: 07 set 2020.
- BARBOSA, A. Que caminhos seguir na música popular brasileira? Debate com Caetano Veloso e Nara Leão. *Civilização brasileira*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 375-385, 1966.
- BARROS E SILVA. O tempo e o artista. *Folha de São Paulo*, 2004. Disponível em <<https://bit.ly/33uFUVI>>. Acesso em 15 set 2020.
- BOSCO, F. *A vítima tem sempre razão?: lutas identitárias e o novo espaço público brasileiro*. São Paulo: Todavia. 1a ed., 2017.
- _____. Cinema-canção. In: Nestrovski, Arthur (org.). *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo, Publifolha. 2007.
- CAMARGO, Z. *Elza*. Rio de Janeiro: LeYa, 2018
- CALADO, C. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- CASTRO, R. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *A onda que se ergueu no mar: novíssimos mergulhos na Bossa Nova*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CÍCERO, A. O tropicalismo e a MPB. In: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza C. (Org.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 201-214. Disponível em: <<https://bit.ly/32afBkA>>. Acesso em 07 set. 2020.

CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. Princípios e propósitos [Apresentação da revista/Editorial]. Rio de Janeiro, n.1, p. 3-4, 1965.

COLLINS, P. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Sociedade e Estado*, Brasília, DF, v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016.

CORAÇÃO, C.; SOUZA, F. Da tensão ao sublime: potencialidades estéticas da canção “Mulher do fim do mundo”, de Elza Soares. *Revista Extraprensa*, v. 12, n. 2, p. 94-113, ago. 2019.

D'ANDREA, T. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DUSSEL, E. 1492. *El encubrimiento del Otro: hacia el origen del “mito de la Modernidad”*. La Paz: Plural editores, 1994.

FAVARETTO, C. *Tropicália: alegoria, alegria*. 3ª ed. Cotia: Ateliê editorial, 2000.

FERREIRA, M. João Gilberto reverenciou o passado ao criar e dar um futuro para a música brasileira em 1958. Site *G1*, 2019. Disponível em: <<https://glo.bo/2Hpfp9A>>. Acesso em 07 set. 2020.

GARCIA, W. Sobre uma cena de "Fim de semana no Parque", dos Racionais MC's. *Estud. av.*, São Paulo, v. 25, n. 71, pág. 221-235, abr 2011.

GARRAMUÑO, F. *Modernidades primitivas: tango, samba e nação*. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

GILROY, P. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-asiáticos, 2001.

GRANATO, G. *Das vanguardas à Tropicália: modernidade artística e música popular*. Curitiba: Appris, 2018.

GONÇALVES, S. *Nova MPB no centro do mapa das mediações: a totalidade de um processo de interação comunicacional, cultural e político*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Recife, 2014.

HARTOG, F. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

HOBBSAWM, E. A invenção das tradições. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 9-23.

HOLZBACH, A. *A invenção do videoclipe: a história por trás da consolidação de um gênero audiovisual*. Curitiba: Appris, 2016.

KEHL, M. Radicais, Raciais, Racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. *São Paulo Perspec.*, São Paulo, v. 13, n. 3, p. 95-106, Set. 1999.

KOSELLECK, R. *Futuro Passado: contribuições à semântica dos tempos históricos*. Tradução de Wilma Patrícia Waas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: ed. PUC-Rio, 2006.

_____. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2014.

JANOTTI, Jr. *Gêneros musicais em ambientações digitais* (recurso eletrônico). Belo Horizonte: Selo PPGCOM UFMG, 2020.

JANOTTI Jr., Jeder; ALCANTARA, João André. *O videoclipe na era Pós-Televisiva: questões de gênero e categorias musicais nas obras de Daniel Peixoto e Johnny Hooker*. Curitiba: Appris, 2018.

LEAL, B. Do texto à textualidade na comunicação: contornos de uma linha de investigação. In: LEAL, B; CARVALHO, C; ALZAMORA, G (orgs). *Textualidades midiáticas*. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG; 2018. p. 17-34.

LEAL, B.; GOMES, I.; RIBEIRO, A.. A historicidade dos processos comunicacionais. In: MUSSE; VARGAS; NICOLAU (Org.). *Comunicação, mídia e temporalidades*. Salvador, Edufba, 2017, p. 31-57.

LEAL, B.; CARVALHO, C.A. Aproximações à instabilidade temporal do contexto. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 24, n.3, 2017.

LEAL, B; SACRAMENTO, I. A tradição como problema nos estudos de comunicação: reflexões a partir de Williams e Ricoeur. *Galáxia*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, [S.l.], ago. 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3iieibx>>. Acesso em: 07 set. 2020

LEAL, C. Morte de João Gilberto encerra a utopia de um país do futuro. *Folha de São Paulo*, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/2Pi8TYA>>. Acesso em 07 set 2020.

LINS E BARROS, N. Música popular: novas tendências. *Civilização brasileira*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 232-237, 1965.

MBEMBE, A. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

_____. O tempo em movimento. *Contracampo*, Niterói, v. 36, n. 3, 2017. p. 21-41.

MELLO, Z. *Eis aqui os bossa nova*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2008.

_____. Tínhamos que estar prevenidos para quando João Gilberto não estivesse mais aqui. *Estado de São Paulo*, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/2NxjtZq>>. Acesso em 07 set 2020.

MUDROVCIC, M. Regímenes de historicidad y regímenes historiográficos: del pasado histórico al pasado presente. *Historiografías, Revista de Historia y Teoría*, n. 5, 2013.

NAPOLITANO, M. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAVES, S. *Da bossa nova à tropicalia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

NESTROVSKI, A. Por que João Gilberto é João Gilberto. Site *Piauí*, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/2PeXpoG>>. Acesso em 07 set 2020.

OLIVEIRA, A. *O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

OLIVEIRA, L. *A cena musical da Black Rio: estilo e mediações nos bailes soul dos anos 1970*. Salvador: Edufba, 2018.

ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

OS HERÓIS da vida real. Silvio Almeida. [S.l], 2020. 1 vídeo (32min 59s). Youtube. Disponível em <<https://bit.ly/36CsR65>>. Acesso em 24 maio 2021.

PASSÔ, G. *Vaga Carne*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2018.

PEREIRA DE SÁ, S. Cultura digital, videoclipes e a consolidação da rede de música brasileira pop periférica. *Revista Fronteiras - estudos midiáticos*, v. 21, n. 2, p. 21-32, 2019.

RIBEIRO, A. P.; MARTINS, B.; ANTUNES, E. Linguagem, sentido e contexto: considerações sobre comunicação e história. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 24, n.3, 2017.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa – Tomo III*. Campinas: Papyrus, 1997.

RIVERA CUSICANQUI, S. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

_____. *Un mundo ch'ixi es posible: ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

SALDANHA, R. *Estudando a MPB: reflexões sobre a MPB, Nova MPB e o que o público entende por isso*. Trabalho de Conclusão de Curso (Mestrado profissionalizante em Bens culturais e Projetos Sociais). Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Rio de Janeiro, 2008.

SEGATO, R. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.

SOARES, C. *A rua ainda “é nóiz”? A trajetória midiática do Emicida como rapper empresário*. Monografia (Graduação) - Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Mariana, 2018.

SOARES, T. Para debater Beyoncé na cultura pop: Entrevista com Kirsty Fairclough. *Revista ECO-Pós*, v. 19, n.3, p. 235-23, 2016.

SODRÉ, M. *Samba, o dono do corpo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, F. *A desconstrução dos mitos sobre a mulher negra: um olhar sobre Elza Soares, Tássia Reis e Mc Soffia*. Monografia (Graduação) - Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Mariana, 2018.

SOVIK, L. *Tropicália Rex: música popular e música brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2018.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: *Colonialidade do saber, eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: Clacso, 2005, p. 117-142. Disponível em: <<https://bit.ly/36IHshJ>>. Acesso em 06 out 2020.

_____. El fantasma del desarrollo. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, n. 1, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2000, p. 38-55. Disponível em: <<https://bit.ly/2GFM4KK>>. Acesso em 06 out 2020.

TATIT, L. *O século da canção*. Cotia, Ateliê Editorial, 2004.

TEPERMAN, R. Paratodos, para os pobres, pra ninguém. *Serrote*. São Paulo, n. 25, mar. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3iciJVZ>>. Acesso em 07 set 2020.

_____. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015a.

_____. O rap radical e a "nova classe média". *Psicologia USP*, v. 26, n. 1, p. 37-42, 1 abr. 2015b.

TINHORÃO, J. *História Social da Música Popular Brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

VELOSO, C. *Verdade Tropical*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VIANNA, H. *O mistério do samba*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

VICENTE, E. *Da vitrola ao Ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.

_____. A crítica que constrói a música: o curioso caso da MPB. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Florianópolis, v. 16, n. 1, p. 41-48, jul. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1984-6924.2019v16n1p41/40231>>. Acesso em: 07 set. 2020.

WERNECK, Jurema. *O samba segundo as Ialodês: mulheres negras e cultura midiática*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós Graduação em Comunicação. Rio de Janeiro, 2007.

WILLIAMS, R. Tradições, instituições e formações. In: WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p. 118-12.

#ELZAINJAZZ. Canal Elza Soares. [S.l], 2020. 1 vídeo (1h 44min 36s). Youtube. Disponível em <<https://bit.ly/3eapQyi>>. Acesso em 29 junho 2021.

