

Contracantos Latino-americanos: identidades e alteridades em quatro canções¹

Laan Mendes de Barros²

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP

Resumo

Conexões culturais latino-americanas no cenário musical brasileiro dos anos de 1970/80. A presença e a influência de Mercedes Sosa e Pablo Milanés no cancioneiro popular brasileiro, com destaque à produção de Milton Nascimento e Chico Buarque. Articulações pontuais de diálogos musicais de brasileiros com outros cantores e compositores da América Latina e Caribe. A canção como narrativa e universo de produção de sentidos, presentes nas relações entre “produção e reconhecimento”, entre a constituição do objeto estético e nas dinâmicas da percepção estética. A experiência estética como instância de afirmação de identidades, territorialidades e alteridades na sociedade midiática contemporânea.

Palavras-chave

Música popular; Experiência estética; Identidade; Alteridade; Interdiscursividade.

Introdução

Este artigo combina uma reflexão sobre comunicação, cultura e experiência estética com uma breve análise de canções que cruzaram fronteiras geográficas nos anos 1970/80 no contexto latino-americano, resultando em parcerias, recriações e experiências interdiscursivas. O que nos interessa aqui é o exame da canção popular como fenômeno estético formador de identidades, a partir do confronto dialético entre ipseidade e alteridade. Conhecer-se a si mesmo implica em reconhecer o outro e nele se reconhecer. Algo que tem a ver com a ideia de produção de sentidos proposta por Eliseo Verón, nas articulações entre “produção e reconhecimento”. E esse processo de produção de sentidos se dá na criação e interpretação de narrativas, que se desdobram em novas narrativas, numa cadeia interdiscursiva, na qual cada nova produção simbólica reflete conhecimentos anteriores e se oferece ao reconhecimento de espectadores que se dispõem a interpretá-la. No caso das

¹ Trabalho apresentado no *GP Comunicação, Música e Entretenimento*, XVI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutor em Ciências da Comunicação, pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com pós-doutorado em Comunicação e Cultura pela Université Stendhal Grenoble 3. Docente da Faculdade de Artes, Arquitetura e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – FAAC-UNESP, com atuação na Graduação e na Pós-Graduação em Comunicação.

canções que aqui relembramos, trata-se de uma construção de identidades que nos leva ao autoconhecimento de uma essência cultural latino-americana.

Naquelas décadas de mobilização política, várias foram as colaborações e intercâmbios artísticos entre cantores e compositores brasileiros e seus pares de outros países da América Latina e Caribe. Parcerias que estabeleceram pontes poético-musicais entre o Brasil e demais países de nossa Morenamérica, de nossa Ameríndia. Dentre elas, destacamos neste artigo encontros entre Milton Nascimento e Mercedes Sosa e entre Chico Buarque de Holanda e Pablo Milanés. *San Vicente* e *Volver a los diecisiete* são as canções que trazemos dos contracantos entre Milton e Mercedes. *Yolanda* e *Canción por la Unidad Latinoamericana* exemplificam as parcerias musicais entre Chico e Milanés.

Tais encontros são aqui tomados em sua dimensão estética e interdiscursiva, numa empreitada que busca analisar elementos literários e musicais presentes nas canções por eles partilhadas. Nossa chave de leitura passa pela fenomenologia da experiência estética, pela hermenêutica e pela dimensão pedagógica da comunicação.

Algumas ideias trazidas no presente artigo foram tratadas no trabalho “Latino-americanidade nas canções de Milton Nascimento”, apresentado no 11º Encontro Internacional de Música e Mídia – MusiMid, realizado em setembro de 2015 na cidade de São Paulo, no qual fizemos uma análise mais ampla da obra do compositor-cantor mineiro. Outras ideias, relacionadas à parceria entre Chico Buarque e Pablo Milanés, estão presentes no artigo “Canción por la Unidad de Latino América: interdiscursividades en la canción latinoamericana de los años 1970”, a ser apresentado no Congresso da ALAIC, em outubro vindouro, na cidade do México.

Identidade e alteridade em relações interdiscursivas

A questão da latino-americanidade presente nas parcerias da cena musical brasileira dos anos 1970/80 nos leva a articular as relações entre identidade e alteridade com o universo da interdiscursividade. Tomamos aqui a canção como narrativa e, portanto, como expressão de identidade. Como nos lembra Roland Barthes (2011, p. 19), “não há, não há em parte alguma povo algum sem narrativa”. E se é possível traçarmos algumas marcas de identidade comum na América Latina, elas podem ser encontradas em nossas narrativas. Mesmo quando tomamos a identidade de cada povo, de cada grupo em particular, ela se afirma numa relação especular com outras identidades. A identidade de

cada um, como parte de uma identidade comum – comunitária – passa pelo reconhecimento do outro, pelo auto reconhecimento de cada um no outro. Como as narrativas, as identidades contemporâneas são transculturais. Ao falar dos processos de hibridação cultural, Octavio Ianni adota o termo “transculturização”. Conceito que deve ser tomado desde uma perspectiva complexa, pois geralmente os processos não são de convergência. Como advertia o saudoso pensador brasileiro “a transculturização pode ser o resultado da conquista e dominação, mas também da interdependência e acomodação, sempre compreendendo tensões, mutilações e transfigurações” Ianni (2000, p.107).

No caso das experiências musicais interculturais latino-americanas dos anos 1970/80 as sintonias eram maiores que as dissonâncias e mesmo as diferenças de idioma acabavam sendo superadas, pois havia certa sintonia ideológica por parte daqueles que as realizavam. As conjunturas políticas e econômicas que demarcavam aquele período histórico eram muito parecidas em vários dos países de nosso subcontinente. O advento dos regimes militares, os ecos da Guerra Fria e a utopia de uma sociedade socialista se assentavam de maneira semelhante em nossas estruturas sociais nacionais e locais, que já tinham marcadas semelhanças em sua no que se refere às suas constituições surgidas da sobreposição de culturas europeias, ameríndias e africanas, de processos longos de colonização e de então recente influência de uma hegemonia estadunidense.

Para Eliseo Verón (2004, p.69), “os discursos sociais são sempre produzidos (e recebidos) dentro de uma rede extremamente complexa de interdeterminações”. Para ele a produção e o reconhecimento são como “pólos” do sistema produtivo e “implicam, ambos, redes de relações interdiscursivas”, o que nos leva a reconhecer a interdiscursividade “como uma das condições fundamentais de funcionamento dos discursos sociais”. Nesse jogo entre produção e reconhecimento, entre poética e estética, a interdiscursividade se dá em polifonias e polissemias, que se desdobram em novas experiências estéticas.

Nessa mesma perspectiva, Muniz Sodré (2006, p. 10) nos lembra que “são muitas as estratégias discursivas no jogo da comunicação”, mas que “na relação comunicativa, além da informação veiculada pelo enunciado, portanto, além do que se dá a conhecer, há o que se dá a reconhecer como relação entre duas subjetividades, entre os interlocutores”. Ele utiliza a expressão "estratégias sensíveis" quando se refere aos "jogos de vinculação dos atos discursivos às relações de localização e afetação dos sujeitos no interior da linguagem".

E ele dá um sentido de alteridade à ideia de estratégias sensíveis, pois, “a dimensão do sensível implica uma estratégia de aproximação das diferenças” (SODRÉ, 2006, 10).

Jacques Rancière (2009) fala dessa "partilha do sensível", lembrando que a intersubjetividade vivenciada na experiência estética se dá em um plano de espacialidade e temporalidade concretas. Trata-se de partilhar percepções e sensibilidade que se insere na intercessão entre estética e ética, estética e política. Afinal o que se partilha afeta as relações com o outro e a construção da própria cidadania.

É assim que construímos nossa identidade, a partir de relações de alteridade. Embora não sejam isentas de conflito e de contradições, essas relações se dão em um contexto de inter-relação e de mútua influência, no qual o outro (indivíduo, coletividade ou povo) faz parte de nossos horizontes de expectativas e de cooperação. E quando esse reconhecimento se converte em nova produção (cultural, artística, musical) os sentidos se tornam ainda mais envolventes e mobilizadores. Foi isso que aconteceu com a música latino-americana dos anos 1970/80. Ela sensibilizou os jovens que viveram aquele tempo histórico a olharem para o outro lado da fronteira e os mobilizou a caminhar como sujeitos da história.

Tal caminhada se deu em um contexto de solidariedade. Neste particular, tomamos os ensinamentos de Paul Ricœur sobre alteridade, que ele nos apresenta em *Percurso do reconhecimento* (2006) e *O si-mesmo como outro* (2014). No jogo dialógico entre *ipseidade* e *alteridade*, o filósofo francês nos leva a encontrar o sentido da solidariedade. Mais que o confronto entre o Eu e o Outro, o encontro do Outro no meu Eu acabou marcando a identidade de muitos jovens daquela geração, com o real sentido da alteridade e de reconhecimento. E isso tem muito a ver com o sentido último da própria comunicação, como “tornar comum”, “compartilhar”. A constituição de nossa identidade está vinculada, portanto, à experiência da alteridade.

Contracantos latino-americanos

Ao transporem fronteiras geográficas e idiomáticas as canções também rompem fronteiras culturais e políticas e revelam a identidade daqueles que as compartilham, em relações de alteridade. Isso fica evidente quando cantamos com Elis Regina, ou Mercedes Sosa: “*Yo tengo tantos hermanos / Que no los puedo contar / En el vale en la montaña / En la pampa y en el mar / Cada cual con sus trabajos / Con sus sueños cada cual / Con la*

esperanza delante / Con los recuerdos detrás / Yo tengo tantos hermanos / Que no los puedo contar... ”, versos cantados pela primeira vez por Atahualpa Yupanqui, quando criou a canção *Los Hermanos*. E essa canção ganha diferentes sentidos quando cantada nos *vales* colombianos ou costa-ricenses, nas *montanhas* andinas ou mineiras, nos pampas gaúchos ou no deserto mexicano, no mar caribenho ou do sul da Patagônia. A mesma *milonga*, meio *zampa*, composta por aquele argentino que adotou um pseudônimo quechua, quando ouvida em outras latitudes e longitudes de nossa Morenamérica ganha novos sentidos.

A canção *Volver a los diecisiete*, da compositora chilena Violeta Parra, é um clássico do cancionero latino-americano. Uma canção gravada por vários cantores, mas que ficou mais vinculada à voz marcante de Mercedes Sosa. É com ela que Milton Nascimento grava a bela canção de Parra no álbum *Geraes*, lançado em 1976.

Os versos de *Volver a los diecisiete* têm um tom nostálgico. Belíssimo poema que merece ser transcrito em sua totalidade:

*Volver a los 17
después de vivir un siglo
es como decifrar signos
sin ser sabio competente
volver a ser de repente
tan fragil como un segundo
volver a sentir profundo
como un niño frente a Dios
eso es lo que siento yo
en este instante fecundo*

*Se va enredando enredando
como en el muro la hiedra
y va brotando, brotando
como el musguito en la piedra
como el musguito en la piedra
ay si si si...*

Volver a los diecisiete recupera um gênero musical folclórico do sul do Chile, a *Sirilla*, que ganha um andamento mais lento na composição de Violeta Parra. Na interpretação de Mercedes Sosa a tocada do bombo leguero modulou o andamento da bela canção, que se aproximou de uma *Zamba* lenta. É assim que foi gravada por Milton Nascimento com a intérprete argentina. Numa divisão rítmica 6x8, a bela trova e origem chilena, cadenciada como *Zamba*, lenta e profunda, soa como um hino em duas das mais lindas vozes do cancionero popular. *Volver a los diecisiete* se tornou um dos maiores

clássicos latino-americanos. Milton Nascimento nos apresentou essa canção que marcam a latino-americanidade de sua obra. Milton e Mercedes ora se intercalam na interpretação das estrofes, ora se somam em um dueto cheio de emoção e amplitude vocal.

Volver a los diecisiete traz em seus versos uma temática existencial, coloca o ser humano frente em relação com sua temporalidade, fala de passado, presente e futuro, de sonhos e lembranças, da realidade da vida e das utopias desejadas. Hoje podem nos levar a uma viagem no tempo, àqueles tempos vividos, ou imaginados a partir de outras narrativas. E o faz na chave da sensibilidade, pois “lo que puede el sentimiento, no lo há podido el saber, ni el mas claro proceder, ni el mas ancho pensamiento”.

Merece, ainda, nosso registro uma gravação histórica da canção *Volver a los diecisiete*, que recebeu uma interpretação “de gala” quando Milton Nascimento, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gal Costa receberam no Brasil a “madrinha da canção latino-americana” Mercedes Sosa, no programa *Chico & Caetano*, uma série especial da Rede Globo, exibido em 14 de março de 1987. Aquele momento de “partilha do sensível” teve um caráter celebrativo, quase litúrgico, e ficou perpetuado em vídeo que ainda hoje circula na Internet: <https://www.youtube.com/watch?v=krEMw8E5ZAg>.

Outra canção que ficou marcada pela interpretação compartilhada entre Milton Nascimento e Mercedes Sosa foi *San Vicente*, parceria de Milton Nascimento com Fernando Brant, gravada pela primeira vez no álbum *Clube da Esquina*, lançado em 1972, mas que ecoou nas vozes de Milton e Mercedes noutras tantas ocasiões. Ela traz uma poesia cheia de metáforas e melodia, ritmo e harmonia de alma latino-americana. Um clássico da obra de Milton. Tomemos alguns versos de *San Vicente*:

*Coração americano
Acordei de um sonho estranho
Um gosto, vidro e corte
Um sabor de chocolate
No corpo e na cidade
Um sabor de vida e morte
Coração americano
Um sabor de vidro e corte*

*A espera na fila imensa
E o corpo negro se esqueceu
Estava em San Vicente
A cidade e suas luzes
Estava em San Vicente
As mulheres e os homens*

Coração americano
Um sabor de vidro e corte

Um “sonho estranho” leva Milton a San Vicente. Ao que tudo indica, trata-se da cidade argentina, na região de Misiones, que fica no extremo nordeste de nosso vizinho do Sul. Uma parte do território argentino incrustado entre Brasil e Paraguai, que foi marcado por guerras de fronteira e conquistas de territórios. A canção fala de identidade, de um “coração americano”. Fala de vida e morte, do dia e da noite, embalado por violões, charangos, bandolins, com a marcação do contra-baixo e da bateria e efeitos de percussão. A canção em 3X4 traz em sua parte rápida uma “Chacarera Trunca” com arranjo próprio de percussão. Já em sua parte final, o clima ritualístico da canção encontra sua plenitude num poslúdio marcado pelo tilintar de sinos, que nos remetem ao chamado para as missas das muitas igrejas barrocas mineiras.

Nas interpretações compartilhadas entre Milton e Mercedes Sosa *San Vicente* ganha um sentido ainda mais lírico, onírico e intenso. O formato litúrgico pouco a pouco troca o sagrado pelo profano, sai da Igreja, vira festa e baile, para depois retomar o tom ritualístico, mas agora com tintas africanas. A canção se liberta no terreiro se deixa embalar pela percussão de tambores, em transe. O que se tem é interculturalidade, hibridismos e miscigenação, em narrativas que se transformam em novas formas, na plenitude das experiências estéticas.

Outros dois parceiros frequentes nos anos de 1970/80, e que se reúnem até os nossos dias, são Chico Buarque e Pablo Milanés. Várias canções do compositor cubano mereceram releituras de seu amigo brasileiro. A canção *De que calada manera*, uma parceria de Pablo Milanés e Nicolás Guillén, recebeu o nome *Como se fosse a primavera* na versão brasileira de Chico Buarque. *La vida no vale nada* e *Homenaje*, canções do compositor cubano, também foram gravadas por Buarque. Assim como canções do compositor brasileiro, como *Pedacinho de mim* e *O que será (À flor da pele)*, receberam interpretações de Milanés.

Mas é a canção *Yolanda*, grande sucesso popular de Pablo Milanés que melhor representa essa experiência de colaboração entre ele e Chico Buarque. Uma balada romântica e cadenciada, com traços de rumba, “caudalosa”, que se tornou popular em vários países da América Latina. São muitas as gravações, na maioria em duetos mistos, com uma voz masculina e uma feminina. Foi assim que ela ficou conhecida no Brasil, nas

vozes de Chico Buarque e Simone, numa versão criada pelo compositor e escritor brasileiro.

Como acontece com outras tantas canções, a homenagem de Milanés à sua companheira Yolanda, que havia dado à luz uma filha do casal, tornou-se uma declaração de amor universal. No Brasil muitos pensaram se tratar de mais uma obra de Chico Buarque. A versão, bem fiel à letra original, encontrou uma “justa forma” nas métricas e emoções compartilhadas. Dela transcrevemos alguns versos:

*Esta canção não é mais que mais uma canção
Quem dera fosse uma declaração de amor
Romântica, sem procurar a justa forma
Do que lhe vem de forma assim tão caudalosa*

*Te amo, te amo
Eternamente te amo*

*Se me faltares, nem por isso eu morro
Se é pra morrer, quero morrer contigo
Minha solidão se sente acompanhada
Por isso às vezes sei que necessito*

*Teu colo, teu colo
Eternamente teu colo*

*Quando te vi, eu bem que estava certo
De que me sentiria descoberto
A minha pele vais despindo aos poucos
Me abres o peito quando me acumulas*

*De amores, de amores
Eternamente de amores*

*Se alguma vez me sinto derrotado
Eu abro mão do sol de cada dia
Rezando o credo que tu me ensinaste
Olho teu rosto e digo à ventania
Iolanda, Iolanda, eternamente Iolanda*

Outro grande sucesso de Pablo Milanés, merece aqui um destaque especial. Trata-se de *Canción por la Unidad Latinoamericana*, criada pelo compositor cubano no início dos anos 1970. Ela também recebeu uma releitura de Chico Buarque, com versos em português e outros mantidos no espanhol, e foi “rebatizada” como *Canción por la Unidad de Latino América*, formulação que tomamos para o título deste artigo. A canção-manifesto

de Milanés ganhou novos sentidos nessa experiência interdiscursiva. Tomamos a seguir suas estrofes que refletem bem essa hibridação cultural e poético-estética.

*El nacimiento de un mundo se aplazó por un momento
Fue un breve lapso del tiempo, del universo un segundo
Sin embargo parecía que todo se iba a acabar
Con la distancia mortal que separó nuestras vidas*

*Realizavan la labor de desunir nossas mãos
E fazer com que os irmãos se mirassem com temor
Cuando pasaron los años se acumularam rancores
Se olvidaram os amores, parecíamos extraños*

*Que distância tão sofrida, que mundo tão separado
Jamás se hubiera encontrado sin aportar nuevas vidas
E quem garante que a História é carroça abandonada
Numa beira de estrada, ou numa estação inglória*

*A História é um carro alegre, cheio de um povo contente
Que atropela indiferente todo aquele que a negue
É trem riscando trilhos, abrindo novos espaços
Acenando muitos braços, balançando nossos filhos*

*Lo que brilla con luz própria nadie lo puede apagar
Su brillo puede alcanzar la oscuridad de otras costas*

*Quem vai impedir que a chama saia iluminando o cenário
Saia incendiando o plenário, saia inventando outra trama
Quem vai evitar que os ventos batam portas mal fechadas
Revirem terras mal socadas e espalhem nossos lamentos*

*E enfim quem paga o pesar do tempo que se gastou
De las vidas que costó, de las que puede costar
Já foi lançada uma estrela pra quem souber enxergar
Pra quem quiser alcançar e andar abraçado nela*

Que bela experiência interdiscursividade se tem nesta canção, que em sua gravação mais conhecida no Brasil, numa interpretação de Chico Buarque com Milton Nascimento, mescla ritmos sul-americanos, centro-americanos e caribenhos. A busca pela unidade dos povos latino-americanos proposta na canção original de Pablo Milanés foi bem preservada na versão do compositor brasileiro. As duas primeiras estrofes são mantidas em sua estrutura original, com pequenas mesclas de termos em português na narrativa original. A canção começa em espanhol e pouco a pouco vai trazendo o português em seus versos, como que numa transição natural, como numa conversa em que se transita de um idioma para outro, sem cerimônias.

Já a partir da terceira estrofe, quando a sequência melódica da canção experimentava uma modulação em seu desenho, a própria estrutura da canção é alterada na versão brasileira. Após passar para o português o primeiro verso e manter em espanhol o segundo, Chico Buarque suprime os dois versos seguintes, que diziam *“Esclavo por una parte, servil criado por la otra / es lo primero que nota el último en desatarse”*. Tais versos já ficavam numa espécie de segundo plano na canção original, com diferenças rítmicas e melódicas, após um tipo de interlúdio. Na nova versão uma passagem no arranjo instrumental leva a narrativa diretamente à uma quarta estrofe, que já trazia uma outra fraseologia musical.

A quarta estrofe é toda nova na versão de Chico Buarque. Desaparecem os versos originais somem, que diziam: *“Explotando esta misión de verlo todo tan claro / un día se vió liberal por esta revolución. / Esto no fue un buen ejemplo para otros por liberar, / la nueva labor fue aislar bloqueando toda experiéncia”*. Os versos que surgem em seu lugar recuperar ideias que estavam na sexta estrofe original, então compostos: *“Lo pagará la unidad de los pueblos en cuestión, / y al que niegue esta razón la historia condenará. / La historia lleva su carro y a muchos nos montará, / por encima pasará de aquel que quiera negarlo”*. Mas trazem figuras novas, e um clima mais festivo. O carro da história agora é “alegre, cheio de um povo contente” e um trem aparece “rompendo trilhos” e abrindo novos espaços”.

A quinta estrofe também é recortada de sua estrutura original e é embalada por outro andamento rítmico e, mesmo, desenho melódico. Os dois versos então suprimidos da criação de Milanés voltam na estrofe final da versão de Chico Buarque. Na interpretação que Chico faz com Milton Nascimento, o cantor mineiro dá um sentido mais lírico, meio litúrgico, aos versos mantidos, sem mudanças até mesmo de idioma. A “luz” que “brilha” parece estar noutra esfera, numa dimensão transcendente. E a mensagem é claramente esperançosa. O mesmo clima se espalha pela sexta estrofe que tem versos totalmente novos, com temática até então não presente na narrativa original.

A sétima, e última estrofe, mescla os dois versos finais da quinta estrofe original, sobre a vida e o tempo perdido, e o tema predominante da estrofe que fechava a canção em espanhol, que fala de uma estrela lançada, numa clara alusão ao projeto socialista. Os versos originais – dois versos que se repetiam – tinham mais referências histórica e certo tom laudatório, com a seguinte composição: *“Bolivar lanzó una estrella que junto a Martí brilló, / Fidel la dignificó para andar por estas tierras”*. Na releitura de Chico Buarque não

há referências a personalidades, não heróis, ou caudilhos. Sem culto a personalidades, a estrela é oferecida a “quem quiser alcançar”. Num tom inclusivo e coletivo, a narrativa da canção se conclui num abraço.

Conclusão

Para concluir este artigo, trazemos algumas articulações entre os contracantos latino-americanos aqui lembrados e o tema central do XXXIX Congresso da Intercom, “Comunicação e educação: caminhos integrados para um mundo em transformação”. Mais que uma abordagem histórica ou sociológica, a perspectiva da visada que aqui procuramos trazer é a da fenomenologia da experiência estética, que se dá em meio a mediações culturais de uma sociedade cada vez mais midiaticizada. E nessa perspectiva que busca a produção de sentidos no encontro entre o objeto estético e a percepção estética, em um contexto de mediações culturais, a dimensão pedagógica da comunicação se revela de maneira bastante clara. Somos formados pelas experiências que vivenciamos, que em boa parte se dão mediadas por processos comunicacionais midiáticos. Como nos ensina José Luiz Braga (2006, 2012), vivemos em uma sociedade em processo de midiaticização constante, na qual a mídia é elemento estruturante das relações sociais e da própria sociedade. Ideia já presente nas proposições Eliseo Verón, para quem:

Las sociedades postindustriales son sociedades en vías de mediatización, es decir, sociedades en que las prácticas sociales (modalidades de funcionamiento institucional, mecanismos de toma de decisión, hábitos de consumo, conductas más o menos ritualizadas, etc.) se transforman por el hecho de que hay medios. (VERÓN, 1998, p. 124)

Nesse contexto de midiaticização a sociedade não se submete passivamente à mídia. Elas não se opõem, pois compõem uma estrutura única. Sociedade e mídia experimentam uma espécie de fusão. Na qual emissores, mídia e receptores compartilham “zonas de interpenetração”, como define Verón (2009). E nesse cenário, a comunicação deve ser pensada para além dos contornos de transmissão de informações e entretenimento. Fica mais evidente sua dimensão formadora, sua afinidade com o universo da educação. Tais nexos nos levam a pensar comunicação e educação, também, como “zonas de interpenetração”.

Em particular no âmbito da canção popular esse caráter formador dos fenômenos comunicacionais fica bem evidente. As canções fazem parte de nossas memórias de infância e juventude, estabelecem marcas de identidade e pertencimento a determinados

grupos sociais, a determinados períodos históricos. Carregam marcas de temporalidades e territorialidades. Estão presentes em nossas narrativas e, mesmo, na cadência de nossas expressões discursivas. Caetano Veloso, em entrevista concedida à *Revista do CD*, em maio de 1992, resgatada por Ivo Lucchesi e Gilda Dieguez (1993, p. 339), afirma que se sente “psicológica, estética, intelectual e pessoalmente formado pela canção *Chega de Saudades*, como um emblema, pela Bossa Nova como um todo, por João Gilberto como personalidade artística, pelas composições de Antonio Carlos Jobim e Carlos Lyra”. Para o compositor baiano,

A canção popular contribui na formação das pessoas. Nesse ato e interessar, divertir, entreter como subproduto cultural, a canção participa da formação das individualidades, dos grupos e das sociedades. E, então, entram os elementos de consciência social, do modo de estar no mundo. (LUCCHESI e DIEGUEZ, 1993, p. 339)

Esse caráter formador da canção popular, que reflete na percepção de identidade, temporalidade e territorialidade das pessoas, já havia sido valorizado por Caetano Veloso oito anos antes em outra entrevista, à *Revista Amiga*, em outro resgate de Lucchesi e Dieguez (1993, p. 330). “Para mim, ela tem uma importância enorme, tem essa relação com a sociedade. Isso é bonito porque tem um dado pedagógico e meio educacional e, ao mesmo tempo, meio deflagrador de coisas”, afirmava Caetano, ao reconhecer também o caráter dialético da canção, capaz de criar conflitos e gerar contradições.

É, pois, como manifestação cultural, cheia de energia formadora, que a canção popular constitui identidades e forma pessoas, em articulações contínuas entre “produção e reconhecimento” – binômio proposto por Verón, já trazido neste texto – entre criação e percepção estéticas, que se desdobram novas experiências estéticas, movimentos marcadamente pedagógicos. E nesse processo de reconhecimento a compreensão de si mesmo se articula com a compreensão do outro, numa imbricação entre ipseidade e alteridade, que nos leva ao sentido da solidariedade.

Referências bibliográficas

- BRAGA, José Luiz. **A sociedade enfrenta a sua mídia**: Dispositivos sociais de crítica midiática. São Paulo: Paulus, 2006.
- BRAGA, José Luiz. In: JANOTTI JUNIOR, Jeder; MATTOS, Maria Ângela; JACKS, Nilda (orgs). *Mediação & Mídiatização*. Salvador: EDUFBA, 2012.

- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade, 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2008.
- IANNI, Octavio. **Enigmas da modernidade-mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LUCCHESI, Ivo & DIEGUEZ, Gilda. **Caetano. Por que não?:** uma viagem entre a aurora e a sombra. Rio de Janeiro: Leviatã, 1993.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 2ª ed. São Paulo: EXO organizacional / Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011a.
- RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Galilée, 2011b.
- RICŒUR, Paul. **Percursos do reconhecimento**. São Paulo: Loyola, 2006.
- RICŒUR, Paul. **O si-mesmo como outro**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.
- SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis: Vozes, 2006.
- VERÓN, Eliseo. “*Interfaces. Sobre la democracia audiovisual evolucionada*”, In: FERRY et al.: *El nuevo espacio público*, Barcelona: Gedisa, 1998.
- VERÓN, Eliseo. **Fragmentos de um tecido**. Rio Grande do Sul: Editora Unisinos, 2004.
- VERÓN, Eliseo. *Semiotique Ouverte*. Paris : Hachette, 2009.