
O COMUM NA CULTURA POPULAR:

O papel da canção no “sujo” comunitarismo contemporâneo ¹

Marcello M. Gabbay²

Universidade São Judas Tadeu (SP)

Resumo

O presente artigo recupera a noção de *comum* e do sentimento comunitário a partir de uma perspectiva profunda, cuja ordem fundamental seria o cotidiano e a “sujeira” da vida comum. Acredita-se que é ali que se produzem os discursos de resistência e as novas querelas da democracia cidadã a partir de grandes temáticas como a sexualidade, que aqui é igualmente observada sob a ótica “suja” do cotidiano e por meio das formas comunicacionais da canção popular.

Palavras-chave:

Comum; Música popular; Sexualidade; Cidadania; “Sujo” cotidiano.

“Se falta enxofre à nossa vida, ou seja, se lhe falta uma magia constante, é porque nos apraz contemplar nossos atos e nos perder em considerações sobre as formas sonhadas de nossos atos, em vez de sermos impulsionados por eles” (ARTAUD, O Teatro e Seu Duplo, 2006, p. 1-8).

1. Introdução

As grandes guerras do século XX, a bomba da Hiroshima e Nagasaki, os campos de concentração nazistas na Polônia, as guerras no Oriente Médio, a guerra fria, o muro de Berlim, e as ditaduras militares na América Latina, todos esses acontecimentos legaram uma espécie de ressaca moral na virada do século XXI, e foram também o estopim do surgimento de movimentos juvenis marcados por um espírito erótico (ATTIMONELLI e SUSCA, 2017, p. 30-32), da comunhão de corpos, da co-presença, a saber, o jazz, o blues, o rock, todos estes movimentos também marcados pelo hinário, que atravessa desde as manifestações urbanas até as manifestações rurais, como as permaculturas, o Ayahuasca, o Santo Daime, as santerias, e também o ocultismo, a Rosacruz, o Cabalismo. Basta lembrar a canção *Grácias a la vida* da compositora

1 Trabalho apresentado no GP Comunicação para a Cidadania, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

2 Doutor e Mestre em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Especialista em Musicoterapia Social pela FMU (SP). Professor da Universidade São Judas Tadeu (SP). Músico e compositor.

chilena Violeta Parra, que se tornou hino para diversos movimentos do comunitarismo rural na América Latina, assim como *Para não dizer que não falei das flores* de Geraldo Vandré o foi para o comunitarismo político contra a ditadura militar no Brasil.

Assim, o espírito comunitário do século XX se viu marcado ao mesmo tempo por uma longa e tortuosa estrada movida pelo desejo de superação do estigma modernotardio, cuja representação mais visceral são os movimentos juvenis no campo e na cidade. Ao chegar próximo do fim desta segunda década do século XXI, a fragmentação de vários modelos tradicionais do comunitarismo – e por tradicionais entendemos um ideal ainda originário do modelo oposto à forma ampla do conceito de sociedade, onde o comunitário seria restrito à experiência local e movido por interesses político-sociais distintos e bem delimitados (concepção inspirada na perspectiva de Ferdinand Toennis) – deixa como aspectos indicativos de um novo paradigma do comum: a experiência do cotidiano, que inclui os interesses do viver, necessidades de co-presença nas grandes cidades, como habitação, preconceito, racismos, homofobismo, sexismo, direitos humanos, cultura, dentre tantas outras querelas.

Daí a proposição de que a produção do *comum* se funda nas complexas relações do cotidiano, naquilo que recorrentemente temos ilustrado como a “sujeira” da vida comum, e que aí se incluem afetos os mais variados, solidariedade, inveja, rancor, perdão, cuidado, ser um caminho epistemológico coerente com algumas tradições ligadas à compreensão do cotidiano, na sociologia (estudos do imaginário e microsociologia), na historiografia (com a micro-história), na psicologia social (com a noção de luz e sombra), na antropologia (com a etnografia) e na arquitetura (com a noção de “cidade aberta”), e até na música (com a etnomusicologia). Porém, de outro lado, a forma como se expressa essa complexa dinâmica do cotidiano, a linguagem que consolida e personifica o *comum* (e todas as suas facetas contraditórias), sustentamos já há cerca de uma década, é a cultura popular; e especificamente no caso das territorialidades latino-americanas, a canção.

Para nós, a canção é entendida como processo de comunicação por meio de uma expressão poética – o que inclui não apenas o texto das letras, mas de forma particularmente importante o texto sonoro, a experiência estética gerada pela troca simbólica de visões de mundo, verdades e valores coletivamente partilhados. Eis o principal efeito comunicacional da canção popular: a geração de um valor comum, que é eminentemente comunitário, visto que, no tempo e espaço que comportam a

experiência, é capaz de sustentar o vínculo inventado culturalmente, porém compartilhado por meio da relação, do corpo-a-corpo, da dança, da canção e do batuque. O *espírito comum* que sustenta o comunitarismo cancionista está intimamente ligado à experiência vivida corporalmente no cotidiano.

Do pensamento marxista-gramsciano, que buscava a imprensa e a comunicação como instrumento emancipador das classes dominadas, a figura que ficou conhecida como o “intelectual orgânico”, que poderia representar os interesses culturais e políticos de um determinado grupo social, passamos a uma noção de organicidade que se aproximada mais da “sujeira” do termo, do extrato mais miúdo da experiência coletiva. Trata-se agora de pensar a comunidade como sendo ela mesma o fenômeno comunicacional, atuando por meio da ética gerada na estética do estar-junto, que se exprime em forma ritual nas expressões criativas e poéticas mais planas.

O nosso ponto de partida na “sociologia do cotidiano” coloca-nos diante do fato social, dos processos coletivizantes e comunicacionais ordinários, comuns, amparados em rituais e práticas da rua, do terreiro, dos becos e esquinas, e no imaginário engendrado nestas relações. A virada do endurecimento racionalista provocado pelas leituras marxistas – notadamente pós-Marx – encontra no texto tardio de Marcuse ([1977] 2007, p. 15) sobre a dimensão estética da arte a proposição de um valor que não esteja rigidamente preso à esfera material da prática criativa ou expressiva, mas que observa nas “forças não materiais” um papel socializante. O que se compreende como o imaginário é o plano do duplo da realidade provocado pela prática e pelas narrativas poéticas, e que possui um grau de concretude tão contundente quanto as dimensões econômico-políticas da vida social, e que, portanto, possui um valor comunicacional concreto no âmbito cotidiano das relações; quer dizer, possui parte determinante nos fenômenos comunitários e sociais.

O estudo de Marcuse (2007, p. 17-27) sobre a dimensão estética revisita e reelabora sua hipótese quanto ao efeito repressor do modo de pensamento produtivista. O instinto de vida, a força vitalizante do homem que renasce em Eros, seriam, para ele, a base de toda solidariedade e sentimento comunitário. Contemporaneamente, a “sombra de Dionísio” de Maffesoli (2005, p. 72-73, 88-89, 92, 103), instauradora da desordem e da perturbação através do escárnio, tem no corpo uma sede das sensações, tanto do desejo, como da imaginação, que provocam da mesma forma um ressurgimento do instinto vitalizante e vinculativo. O cantador e o tocador performam e, segundo

musicólogo francês Etienne Jardin (2012), a intensidade desta ação comunicativa é o que leva a um “paroxismo emocional”. Afirmar ainda o autor: “*La séduction exercée par l'interprète semble se définir dans le feu de l'action, en réponse aux réactions de l'auditoire*”³, de modo que seduzir o público significa manejar a canção, diga-se, escolher as palavras, os tons de voz, os movimentos e empostações adequados ao encantamento, ou ainda, o belo como dispositivo de comunhão e de engajamento.

E é na “Dialética da Comunicação” de Kierkegaard (2004, p. 69-70) que encontramos essa noção seminal de subterraneidade. Para o autor, o “primitivo” designa a capacidade de se ater a questões mais fundamentais da existência humana, a vontade de saber e interpretar o mundo, que foi perdida em meio ao objetivismo moderno. Note-se que na “Dialética da Comunicação” de Kierkegaard esta capacidade interrogativa não está em momento anterior da suposta evolução humana, mas permanentemente por detrás: “*Le primitif, contrairement à ce que l'on pourrait croire, n'est nullement en avant des autres hommes, mais toujours en arrière*”⁴.

O valor gerado por essa experiência comum compõe uma potência criativa e religadora da cultura, um novo valor do estar-junto, do território e da comunicação, cujo cimento é a emoção coletiva, que vem à tona e toma corpo, objetivamente, em formas as mais diversas, sendo a que nos interessa aqui a poética corporal, musical, performática da canção popular em sua manifestação mais baixa e cotidiana.

Portanto, neste texto, contornaremos uma perspectiva epistemológica que acreditamos ser contemporânea às recentes formas de manifestação do comum e do comunitarismo. Em primeiro lugar, trataremos dos conceitos de comunidade e comunicação por meio do viés poético, entendendo a canção popular como linguagem e forma comunicacional própria do espírito comunitário, e que se veste de um vocabulário poético e sonoro mais próximo à “sujeita” da vida comum. Em seguida, analisaremos a temática da sexualidade e da luta de gênero como espaços de manifestação desta forma contemporânea do espírito comum, por meio da canção e do discurso poético ligado ao grotesco popular.

3 “A sedução praticada pelo intérprete parece se definir, no calor da ação, em resposta às reações do auditório”. Tradução do autor.

4 “O primitivo, ao contrário do que se poderia acreditar, não está de maneira alguma anterior aos outros homens, mas sempre por detrás”. Tradução do autor.

2. Comunicação, Comunidade e Canção: o espaço “sujo” do poético

Já exploramos exaustivamente a canção popular como “comunicação poética” (GABBAY, 2018); ou seja, como uma forma de dizer fundada na linguagem sonora, no ritmo, na entonação melódica, na performance e no tocar junto. A canção como prática comunitária se debruça como uma ação “gerativa” (PAIVA, 2005), onde o estar-junto produz vínculo, com o território, com o outro, e com os valores do comum. Por outro lado, é preciso compreender a canção enquanto prática do comum a partir da entoação de um discurso coletivo, complexo, transmutável e transgressor. Essa qualidade transgressora se volta para o aspecto dionisíaco da canção.

A carnalização e carnavalização – teatralização dionisíaca – da música e da dança nos ritos religiosos, por exemplo, não seria, necessariamente, resultado da modernização ou hibridação das crenças, mas uma prática subterrânea – para apropriar especificamente um termo da sociologia do cotidiano – por longa data reprimida sob o dogma institucional moralizante da Igreja Católica. Poderíamos relacionar a repressão da força dionisíaca da música à repressão da nudez como estado de “natureza corrompida” ou pecado, como proposto por Agamben (2009, p. 108). Essa condição “defectada” – palavra de Agamben – da nudez, e em nosso caso, do cantar, dançar e batucar, oprimiu durante a insurgência cristã e a Modernidade a força vinculativa e erótica – o erótico no sentido aproximativo e relacional como dado por Maffesoli (2012) ou ainda por Byung-Chul Han (2017). Esta força vinculativa, produtora do comum, é, reafirmo, baixa, suja, cotidiana e transfigurativa. Assim, a canção popular em sua forma ousada e desviante acaba servindo como fio tradutor do desejo coletivo de determinadas comunidades. É mais o caso do repertório mundano, quase infame, de MC Linn da Quebrada, ou do cantar *naif* de Alípio Martins em *Piranha*, do que das tentativas do mercado de reproduzir as cenas subversivas formadas no cotidiano. É o desvio, o desencaixe, que caracteriza a força do contemporâneo. O contemporâneo na cultura popular – as vanguardas populares – e no comunitarismo sociopolítico estarão voltados para organizar o discurso dos desencaixados. Para Agamben, ser atual é uma condição anacrônica.

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com ele nem se adequa às suas exigências e é, por isso, nesse sentido, inatual; mas, precisamente por isso, exatamente através dessa separação e desse anacronismo, ele é capaz, mais que os outros, de perceber e de apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 22).

A vinculação comunitária é então uma experiência contraditória, cambiante e “suja”. Não à toa, Jesús Martín-Barbero, o entusiasta da pesquisa de recepção e da cultura popular latino-americana, costuma dizer que a pesquisa requer “sujar as mãos” na vida cotidiana. Numa perspectiva mais contemporânea, vale ressaltar a proposição de uma comunidade “pós-social” de Martin Buber (2008), ancorada na relação mais instintiva e criativa entre as pessoas, e baseada na relação de sentido entre o “eu” e o “tu”. E a esta forma de relação não atribuímos tonalidade romântica, ao contrário, superado o idealismo aristotélico, que ainda assim forneceu as bases de um desejo por uma *polis* baseada na relação e na solidariedade, pensamos a vida nas cidades como a possibilidade do confronto. O que há de diversidade na cidade – o próprio sentido do “outro” – é a possibilidade de inclusão da negatividade. “Onde vige o puramente positivo, o excesso de positividade, ali não há espírito”, afirma o filósofo coreano Byung-Chul Han (2012, p. 46). O autor está se referindo a perda do *eros* na vida social.

O neoliberalismo, com seus impulsos do eu e de desempenho desenfreados, é uma ordem social da qual o *eros* desapareceu totalmente. A sociedade da positividade, donde se ausentou a negatividade da morte, é uma sociedade do mero viver, dominada pela única preocupação de “assegurar a sobrevivência na descontinuidade” (HAN, 2012, p. 52).

Se por um lado é pertinente a crítica a uma ideia de sociedade sustentada sobre uma positividade “pura”, marcada pelo desejo do progresso, da aniquilação da feiura, da imagem da miséria (e não da miséria estrutural), pela renovação imobiliária que suplanta a memória arquitetônica dos centros urbanos, e pelas medidas eugenistas que vão desde a privatização dos transportes, parques e espaços públicos, até o modelo repressivo de policiamento nos eventos coletivos e nos bairros periféricos, por outro lado, o *eros* como domínio sombrio da vida coletiva, como impulso criativo, contato vital, ressurge na forma de movimentos de resistência de base comunitarista.

E como funciona a canção popular como linguagem representativa desse domínio “sujo” e cotidiano do comum?

É certo que a forma canção foi, para a nossa cultura brasileira, um dispositivo comunicativo marcante do século passado. Segundo Tatit (2004, p. 13; 34-35), o “princípio entoativo” delinea no século XX um modo narrativo próprio da canção brasileira, baseado na pungência da oralidade como aspecto potencialmente mais

expressivo em nossa cultura. Ainda para o autor, as décadas de 1970 e 80 foram o período de consolidação da canção brasileira em sua forma contemporânea (TATIT, 2004, p. 231).

O “princípio entoativo” é uma característica da nossa canção popular que aproxima a fala ao canto, fazendo deste um ato discursivo propriamente dito, marcado pela naturalidade. Dessa forma, “as tensões de cada contorno ou de seu encadeamento periódico são configurações locais mais importantes que as tensões harmônicas que mergulham as canções no sistema tonal”, afirma Tatit (2012, p. 9-14). Ou seja, a função harmônica tonal estaria a serviço de “unidades linguístico-melódicas”, ajudando tão simplesmente a produzir significados, falas, uma forma de “expressão fônica (euforia e disforia)”; onde o cancionista se apresenta como “simples falante” e “nivela sua ação com o ouvinte”. A produção de magia entre quem canta e quem escuta se dá na escolha de contornos melódicos, mas também de timbres, durações e pulsações, que servem ao discurso linguístico.

O musicólogo canadense Murray Schafer (2011) salienta, no entanto, que a comunicação sonora tem raízes mais profundas nas bases de nossa cultura ocidental. É certo que a própria Bíblia cristã, a Torá dos judeus e o Alcorão dos islâmicos, grandes marcos do saber escrito, têm todos origem na oralidade. Foi a invenção da prensa que consolidou a forma escrita e foi, pouco a pouco, ressignificando a maneira como as sociedades ocidentais produziram seu saber; ainda que em sociedades mais resistentes à hegemonia do texto, a força da comunicação sonora tenha permanecido por mais tempo. “Enquanto para os europeus em geral ‘ver é acreditar’, para os africanos rurais, a realidade parece residir muito mais no que se ouve e se diz”, afirma Carothers (*apud* SCHAFFER, 2011, p 28).

Em sociedades mais antigas, os sons da natureza, da neve, do vento desértico, dos pássaros e do fogo, e o próprio silêncio serviam de material para a produção de discurso musical. Nas sociedades rurais pré-revolução industrial, os instrumentos de madeira de sopro, como a flauta vinham reproduzir a “paisagem pastoril”; os cantos de trabalho na Rússia rural trouxeram o ritmo e a pulsação da respiração durante o labor físico à cultura musical da época; os sinos das igrejas na Idade Média europeia introduziram os harmônicos e sua significação sagrada; o ruído do martelar dos ferreiros do início do século XX, e a chegada do trabalho fabril da Inglaterra vão trazer outra ordem rítmica à cultura auditiva; a gritaria dos vendedores nos grandes mercados

populares, como o de Istambul; e por fim os entroncados ruídos das grandes cidades, trens, ônibus, aviões e a amplificação elétrica, o rádio, o cinema e a TV virão estabelecer uma ordem comunicativa e auditiva dos sons fortes, berço do rock americano e depois da música eletrônica (SCHAFER, 2011, p. 72-135).

Mas, no Brasil, foi na segunda metade do século XX que assistimos à passagem efetiva da linguagem poética da literatura à canção. Será no auge da indústria musical nacional, nas décadas de 1980 e 90, que os estilos e formas de produção musical interiorana virão à tona, seja por meio de produtos estilizados, ou por meio de movimentos autônomos embrionários que eclodirão na virada do milênio, como bem aponta Tatit (2004, p. 227-236). Neste período, a poética serve de linguagem a toda uma gama de produções culturais territoriais. E depois do período de encolhimento da indústria fonográfica massiva no Brasil na virada do século XXI – o que enfraquece uma concepção universalista e massificada da “música popular brasileira” e abre espaço para o que hoje se classifica de “cena independente” ou “territorial” – a canção popular em sua função linguística volta a encontrar ampla manifestação em repertórios descentralizados, locais e autônomos, onde o recurso ao imaginário será o aspecto possivelmente delineador de uma nova época.

No entanto, a forma deste discurso erguido ao longo de todo o século passado se apresenta já consolidada, de modo que os recursos discursivos, sonoros ou líricos, acabam por redundar em um mesmo conjunto de modos e práticas. Assim, formas rítmicas, determinadas frases melódicas, modelos narrativos, arquétipos e temáticas, e principalmente as estruturas harmônicas, são alguns dos aspectos discursivos que vêm sendo reutilizados e reapropriados *ad infinitum* por compositores, arranjadores e intérpretes ao longo dos últimos cem anos.

E se a forma melódico-harmônica parece esgotada com a ideia de “fim da canção” defendida pela geração de Tatit e José Miguel Wisnik, e até mesmo por Chico Buarque em entrevista ao jornal O Globo de dezembro de 2004⁵, resta ao uso comunitário e militante da canção um retorno à forma “suja” da saturação, do ruído, dos graves. Todos aspectos que remontam à terra, ao baixo e à baixeza. Resta também um cantar mais comprometido com o falar infame do que com a afinação do diapasão. Assim, o hinário das várias comunidades de resistência nas grandes cidades,

⁵ BUARQUE DE HOLLANDA, Chico. O tempo e o artista. In: **Jornal O Globo**. Rio de Janeiro, 26/12/2004 [entrevista].

marcadamente no campo das lutas de gênero, se manifesta a partir de uma musicalidade rasgada, nua e crua. A mesma nudez transformada em estado “defectado” pela cultura cristã agora ressurgiu na forma da canção urbana. É como na regravação de *Piranha* por Felipe Cordeiro em 2017, que ao encerrar o sarcástico diálogo quase fortuito, que é a letra da música, rasga a voz ao cantar: “O Diabo que carregue quem disser que não é!”.

3. A Sexualidade e a Canção como Formas de Manifestação do Comum

Uma das formas hoje mais interessantes de utilização da canção como linguagem popular, considerando-se sua força expressiva poética de nosso tempo e como princípio entoadivo da vida popular, se localiza nas diferentes gradações com que a luta LGBTQI+ vem se manifestando. De modo geral, não se trata apenas de uma questão de “comunidade” homoafetiva, mas da sexualidade como um tópico próprio ao espírito do tempo.

Do ponto de vista da psiquê coletiva, a expressão da nudez e da sexualidade por vias do arquétipo feminino tem se apresentado como discurso de resistência; já na larga história da *body art* da *performance* e do *happening*, até a mais recente expressão nua e crua de MC Linn da Quebrada, cantora transexual paulistana.

De noite pelas calçadas
Andando de esquina em esquina
Não é homem nem mulher
É uma trava feminina

Parou entre uns edifícios,
Mostrou todos os seus orifícios
Ela é diva da sarjeta, o seu corpo é uma ocupação
É favela, garagem, esgoto,
E pro seu desgosto está sempre em desconstrução

No trecho da música *Mulher*, vemos o estado de desconstrução constante como condição da sexualidade contemporânea e ao mesmo tempo como “desgosto” para aqueles que conservam o espírito moderno do século passado. Fica clara uma tensão entre o passado marcado pelo arquétipo masculino e o contemporâneo marcado por um arquétipo feminino, cuja característica mais evidente é a transfiguração.

Assim, em vários casos, o descentramento do masculino tem sido uma tônica que reúne diferentes graus da militância LGBTQI+. O masculino entendido aqui como arquétipo ligado ao poder, à ordem, à força avassaladora da razão lógica, à figura opressora do pai projetada na escola, na igreja, na mídia, nas instituições, e na praça

pública. Digamos que o cimento do vínculo comunitário, no caso das militâncias LGBTQI's seja justamente este descentramento do masculino arquetípico, que representa um desmonte da base simbólica do sistema de poder moderno; caracterizado, dentre tantas imagens, pela cena final do clássico de Francis Ford Coppola de 1972, quando o jovem Al Pacino se torna o novo “padrinho” e a câmera mostra a perspectiva da personagem de Diane Keaton, que assiste à ascensão do novo chefe de fora, arrumando utensílios prosaicos de cozinha. A violência explícita do filme de Coppola, os tiros, mortes, sangramentos, todos os corpos raivosos de homens vingativos e frios, inspiraram uma geração de filmes de gangsters e policiais. O mesmo sentimento retorna em 2002 com o “Cidade de Deus” de Fernando Meirelles. Da máfia italiana às bocas cariocas, o século XX foi marcado pelo derramamento de libido masculina: vingança, rancor e poder.

Por outro lado, o descentramento do arquétipo masculino que se apresenta no cancionário popular, ainda iniciático, de certos ícones LGBTQI's não acontece de forma propriamente idílica. O feminino arquetípico não é um clichê angelical (os anjos, aliás, são muitas vezes representação da androginia). Como sugerimos no começo deste texto, o que dá sustento ao comunitário é a “sujeira” produzida no cotidiano, o desvio, a transgressão, o desacordo. Na analogia do desvio, o psicólogo e rabino brasileiro Nilton Bonder (1998) sugere que na arqueologia mística judaica o corpo representa a estrutura conservadora e a alma representa o impulso transgressor; de modo que é da natureza humana, seja do ponto de vista teológico, como histórico-materialista, transgredir.

É como a visão nietzschiana sobre a moral cristã, responsável pela instauração de uma (má) consciência coletiva que entrava o processo próprio da criação, o movimento de negação, da vontade própria de experiência, de crueldade no sentido artaudiano, da partilha do sensível, do alto e do baixo. O impedimento imposto pela História moral, pela memória institucional nela engendrada, determina um corpo ou organismo social, gerador da angústia proveniente do sujeito do século XIX, limitado pela História e pelas Ciências Sociais, conforme observou Kierkegaard (1964, p. 47); e é no oposto dele que o “corpo sem órgãos” de Artaud (2014, p. 23-24, 46) se manifesta; um corpo aberto às possibilidades constantes, à superação da “invencível hostilidade” dos organismos sociais, morais, físicos. Deleuze e Guattari (1996, p. 9, 28) explicam em sua análise sobre o tema que a busca pelo “corpo sem órgãos” requer um esforço especial rumo à desconstrução, ao caos do renascimento e da mutação. Trata-se então de

superar o aprisionamento moral a partir de uma ótica estética. Trata-se afinal de transgredir a partir do discurso poético.

A analogia filosófico-poética do “corpo sem órgãos” se assemelha à produção de um duplo do mundo. O “segundo mundo”, que para Bakhtin (2013, p. 5) era marcado pela comicidade carnavalesca, foi embocado pelas instituições depois da Idade Média. Mas no universo poético de François Rabelais, a vida popular seria marcada pelos arquétipos do carnaval: subversão da ordem, dos papéis sociais, uma maior evidência do baixo e do grotesco. A diferença em Bakhtin é que a carnavalização na poética de Rabelais não se distancia da vida popular para ocupar um espaço institucionalizado. Ali, o carnaval é uma “segunda vida”, onde impera “um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais” (BAKHTIN, 2013, p. 9-15). As formas de falar, linguajar, gestual, corpo, são essencialmente transgressoras, transmutantes e baixas.

Em “Pajubá”, disco de 2018 de Linn da Quebrada, a música *Enviadescer*, cujo título reúne os sentidos de *entrar*, tornar-se “viado” e *descer*, indica um retorno a um corpo transgressor. Na perspectiva mitológica de Nilton Bonder, como mencionamos, o corpo conserva e a alma transgride; no entanto, é a tensão entre os dois que produz as grandes mudanças no mundo e na psiquê coletiva. Um corpo transgredido e transmutado é um corpo em estado de dolorosa tensão. Pois no final da música, o eu poético dirige-se ao “macho-alfa”, símbolo máximo do conservadorismo moderno, e indica a violência com que se conquista a liberdade nos versos “já quebrei o meu armário / e agora vou te destruir”, para finalmente assumir uma imagem comumente mais provocativa das identidades de gênero: o travesti.

Enviadeci, enviadeci
E agora, macho-alfa,
Não tem mais pra onde fugir

Enviadeci, enviadeci
Já quebrei o meu armário
E agora vou te destruir
Porque antes era viado,
Agora eu sou travesti

Transgressão como atravessamento agressivo, impulso criativo. A criação como ruptura. Assim, o comunitário, em tempos de crise, se coloca cada vez mais como espaço de ruptura, de transgressão e de desacordo. Dizer que o desacordo é salutar parece óbvio. É na discordância que crescemos e desenvolvemos o pensamento. Mas,

para além desta visão idílica da discordância, acreditamos na comunidade como espaço de embate. No seminal livro de Micael Herschmann (2000, p. 46) sobre o funk e o hip-hop do Rio de Janeiro, a violência aparece como linguagem necessária à inserção de manifestações periféricas na sociedade midiática.

Assim, as várias dúvidas, os incômodos e desentendimentos em torno do que o senso comum entende como “comunidade gay” se expressam hoje na extensa e cambiante sigla que procura abraçar a causa. LGBTQI+, deixando aberta, com o sinal de adição, a porteira da comunidade. Nesse “+” parece caber todo tipo de autodenominação, de descoberta e de experiência. A sigla é ao mesmo tempo espaço de acolhida e de transgressão, cujo elo vinculativo é, insisto, o descentramento do arquétipo masculino.

Uma concepção bem diferente daquela erguida pela sociologia estruturalista. Ali, comunidade era estabilidade, terreno fechado, fronteira, templo. Na medida em que o arquétipo feminino, tradicionalmente ligado à ideia de casa, útero, alimento e permanência, vem mostrando suas outras faces, ligadas ao conflito, à devoração e ao parto, o sentido de “comunidade” também precisou ser revisto.

Comunidade hoje é espaço de desacordo. E isso não é um demérito. Pelo contrário. Assim, dentro da grande-mãe que é a sigla LGBTQI+, existem pendências sérias entre gays e bissexuais, entre lésbicas e transexuais, entre *queers* e travestis. Cada grupo buscando entender onde está a sua porteira, quem são seus irmãos de comunidade. Há momentos em que é preciso ampliar o terreno e fazer da sigla um grande campo de resistência. E há momentos em que é preciso perguntar ao forasteiro: “quem és tu?”, “o que fazes aqui?”, porque muitos desejam o colo materno da comunidade; mas, como sabemos, a entrada na comunidade requer sacrifício. Ainda que, como arquétipo materno, a comunidade tenha se transfigurado, ela ainda mantém suas características fundamentais, quais sejam, a acolhida, o espaço de vínculo afetivo, e a adesão (seja por afetos, gostos, ideologias, etc). A adesão requer uma tomada de posição, que hoje muito se dá pelo discurso – tema profundamente associado a herança de Michel Foucault (2007; 2001). Daí a necessidade de reconhecer os partícipes da comunidade, os iniciados, as lideranças. Essas posições não desaparecem, mas se transfiguram, se deslocam e se projetam. É assim também com os trovadores de nosso tempo, os artistas populares. Aqueles que se aproximam da comunidade para se

colocarem como porta-vozes por meio do mais vibrante mecanismo de discurso contemporâneo: a canção.

Uma geração de cancionistas veio se apresentar à comunidade. Johnny Hooker, Liniker, Pablo Vittar, Aíla, Linn da Quebrada, Maria Beraldo. Outra geração se viu na posição de iniciados ou patronesses: Ney Matogrosso, Caetano Veloso, Elza Soares, Ângela Roro, Cassia Eller. Num contexto tradicional da disciplina Comunicação Popular, Alternativa e Comunitária, estamos acostumados a observar experiências ligadas à luta pela terra, à luta estudantil, aos movimentos sociais tradicionais. Num contexto mais contemporâneo, essa relação toma formas arquetípicas mais amplas, onde a cantora transgênero Liniker represente uma liderança simbólica. Assim como o ex-Deputado Federal do PSOL Jean Willys, que entrega boa parte de sua imagem pública à luta pelos direitos LGBTQI's. Trata-se sempre da necessidade de projeção ampla da figura do porta-voz, daquele que profere o discurso da comunidade. Este discurso podendo ser proferido como corporeidade, como presença – A cantora *dragqueen* Pablo Vittar declarou à revista Rolling Stone de janeiro de 2018 acreditar que sua presença era mais potencialmente política que sua música – ou como discurso na forma canção.

Numa escala global massiva, o icônico álbum *Lemonade*, de Beyoncé (2017), foi consumido como uma espécie de hinário ou manifesto para uma geração de jovens meninas negro-americanas que projetaram ali seu próprio processo de reconhecimento. O *Lemonade* de Beyoncé acabou virando o discurso sonoro do *boom* de vídeos de *big chop* no Youtube; o ato em que meninas negras raspam os cabelos alisados para que cresçam crespos, e filmam o processo para que oriente outras meninas, numa espécie de comunidade virtual global de ativismo negro manifestado pelo símbolo cabelo. Também a canção-vídeo *This is America*, de Childish Gambino exerceu semelhante efeito nos grupos de militância racial, provocando furor ao encenar uma miríade de detalhes da história da colonização branca nos Estados Unidos e os fundamentos do racismo americano. No mesmíssimo período, Beyoncé voltava à Internet, dessa vez acompanhada por Jay-Z para encenar a canção-vídeo *Apeship*; uma denúncia do domínio branco nas artes eruditas e da condição subalterna do negro no imaginário europeu, coreografada pelo dançarino belga-marroquino Sidi Larbi Cherkaoui. Gravado no Museu do Louvre, o vídeo põe em conflito o belo como erguido à moda europeia por meio de uma presença em tonalidade agressiva de Beyoncé e Jay-Z. Cherkoui comenta: “*Inside of tension there’s always release, and inside of release there’s always a bit of*

ension”⁶. Tensionar é descentrar mais uma vez o domínio do colonizador, seus arquétipos encarnados na pele branca, nos traços delicados do realismo europeu. Arquétipos que se apresentam fatalmente como força anticomunitária se colocados em perspectiva política diante das comunidades de resistência racial e de gênero.

Do ponto de vista da produção do comum e das narrativas da comunidade, interessa-nos menos o aporte mercadológico da canção e muito mais as formas de uso da música popular como dispositivo de expressão e de vinculação comunitária. Em torno de um discurso sonoro, de sua contundência no campo da linguagem não-verbal e de sua representatividade, acimentam-se grupos, coletivos, ações e relações afetivas.

E é característico desta geração de porta-vozes e cronistas da luta comunitária a linguagem popular em seu sentido mais contundente. As grosserias, blasfêmias, ambivalências, palavrões e obscenidades; todas as “expressões verbais proibidas e eliminadas da comunicação oficial”, que caracterizam o “realismo grotesco”, alerta Bakhtin (2013, p. 15-17). Basta lembrar que o último hit de Beyoncé e Jay-Z, como vimos acima é intitulado com a corruptela de um palavrão: *apeshit*. Mas por “realismo” não entendamos uma função descritiva da linguagem, mas sim uma ruptura do “real”; um outro real. A *baixaria* que hoje encontramos no cancioneiro popular como recurso poético – e é fundamental salientar aqui que nos interessa a linguagem poética de motivação popular em detrimento daquela cuja estrutura persegue primordialmente as tendências do mercado – carrega uma função de retorno à comunidade. Vejamos como Bakhtin sintetiza esse pensamento:

Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento; quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se vida em seguida, mais e melhor (BAKHTIN, 2013, p. 19).

O rebaixamento grotesco no popular sugere tanto um retorno ao parto, ao nascer, como à escuridão da *gruta*, o mundo subterrâneo da vida popular. E assim como Bakhtin (2013, p. 30-33) esforça-se para distinguir o grotesco popular em Rabelais do grotesco romântico dos alemães do *Strum und Drang*, há de se separar o grotesco desviante e poético das militâncias comunitaristas LGBTQI's daquele apropriado e instrumentalizado pelo mercado; pois, reforça Bakhtin (2013, p. 45), só no domínio do

6 <https://pitchfork.com/thepitch/choreographer-beyonce-jayz-apeshit-video-interview-inspired-by-mythology-martha-graham/>

popular o infame, o sarcasmo e o riso do realismo grotesco carregam uma “força regeneradora”.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. São Paulo: Autêntica, 2009.
- ARTAUD, Antonin. **Oeuvres**. Paris: Gallimard, 2014.
- ATTIMONELLI, Claudia e SUSCA, Vincenzo. **Pornocultura: viagem ao fundo da carne**. Porto Alegre: Sulina, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2013.
- BONDER, Nilton. **A Alma Imoral**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- BUBER, Martin. **Sobre Comunidade**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**. v. 3. São Paulo: Editora 34, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**, vol. 3. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- _____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Ed. Loyola, 2007.
- GABBAY, Marcello. **Comunicação Poética e Música Popular: uma história do carimbó do Marajó**. Curitiba: Appris, 2018.
- HAN, Byung-Chul. **Agonia do Eros**. Petrópolis: Vozes, 2017.
- HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip-hop Invadem a cena**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.
- JARDIN, Etienne. Séductions musicales. In: **Revue Transposition: musique et sciences sociales**. Séductions Musicales, n. 2, v. 1, Paris: EHESS/CNRS, 2012.
- KIERKEGAARD, Soren. **Temor e tremor**. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, 1964.
- _____. **La Dialectique de la Communication**. Paris: Rivages / Petite Bibliothèque, 2004.
- MAFFESOLI, Michel. **A Sombra de Dioniso**. São Paulo: Ed. Zouk, 2005.
- _____. **Homo Eroticus: des communios émotionnelles**. Paris: CNRS Éditions, 2012.
- MARCUSE, Herbert. **A Dimensão Estética**. Lisboa: Edições70, 2007.
- SCHAFER, Murray. **A Afiinação do Mundo**. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.
- TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. **O Cancionista: composição de canções do Brasil**. São Paulo: EdUSP, 2012.