



## O canto dos exilados: Afeto e delírio na música pop latina<sup>1</sup>

Anna Carolina Paiva DINIZ<sup>2</sup>  
Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB

### RESUMO

Este artigo pretende propor uma discussão teórica em torno das noções de afeto e delírio nos produtos midiáticos a partir de questões relacionadas à performance de memória de cantoras latinas exiladas. Para isso, abordaremos a ideia de “exílio”; identificaremos as principais retóricas holísticas acerca da América Latina apresentadas nos produtos midiáticos audiovisuais; localizaremos as cantoras no contexto da música pop latina para identificarmos suas estratégias de inserção no ambiente de distribuição *mainstream*. Identificados sujeitos e contexto cultural, debateremos a presença da memória local a partir de estratégias afetivas e delirantes.

**Palavras-chave:** Afeto. Delírio. Memória. Performance. Presença.

*La tierra donde naciste no la puedes olvidar  
Porque tiene tus raíces y lo que dejas atrás.*  
Gloria Estefan

### No exílio, o *mainstream*

O patrono da 15ª cadeira da Academia Brasileira de Letras, Gonçalves Dias, foi um dos tantos jovens que saíram do Brasil no século 19 para completar os estudos na Europa. Lá, tornou-se poeta e, no seu exílio, passou a exaltar as coisas nacionais. Numa imaginação delirante, o escritor inventou um índio guerreiro com inspirações medievais e uma terra de palmeiras encantadoras.

Em um artigo intitulado “Identidades difusas”, o escritor Milton Hatoum (2004) explica que:

Nas narrativas escritas por exilados, expatriados e auto-exilados, os laços culturais, afetivos e mesmo linguísticos com o país de origem tornam-se um problema e suscitam formas de representação de variados matizes. Às vezes esses textos evocam um lugar perdido para sempre, ou um regresso impossível e apenas imaginário para um lar e um passado povoado de traumas e cisões, e devastados por lembranças que dilaceram e angustiam o narrador. Este já não pertence mais a um único lugar, e suas condições de exilado, expatriado ou

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 8 – Estudos Interdisciplinares do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 15 a 17 de maio de 2014.

<sup>2</sup> Mestre em Comunicação e Culturas Midiáticas pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), email: [carulhina@gmail.com](mailto:carulhina@gmail.com).



imigrante torna problemático e instável o próprio lugar de origem (HATOUM, 2004, p. 90).

O exílio dá margem para que a imaginação complete aquilo que não se pode mais captar com os sentidos e/ou sobre o que não se pode ter informação. Nesse sentido, além de Gonçalves Dias – que talvez tenha sido o primeiro a ter esse tipo de comportamento em produções literárias –, uma série de artistas, escritores, enfim, produtores de discursos dão continuidade a esse tipo de apropriação impressionista.

Não nos está distante temporalmente a imagem da cantora que pensava carregar sobre sua cabeça toda a tropicalidade latina. Carmen Miranda é o mito fundador da sensualidade brasileira. Foi ela a primeira a dispor de um aparato midiático que pudesse levar o que ela entendia como “brasilidade” ao mundo inteiro através dos filmes musicais que participava em meados do século passado. Enquanto o delírio de Gonçalves Dias era consumido localmente, o delírio da tropicalidade mirandiana tinha divulgação mundial. Muito do discurso que ela “impôs” por meio de sua performance tem continuidade no imaginário internacional a respeito da cultura brasileira.

Em outros tempos, outras cantoras reivindicam suas origens de nacionalidade em suas performances. De forma menos fantasiosa, Shakira e Gloria Estefan trataram da Colômbia e de Cuba, respectivamente, em suas obras. A primeira não esconde sua tentativa de sacração *mainstream* ao deixar o seu país de origem rumo à “capital” da América Latina nos Estados Unidos: Miami (MARTEL, 2012, p. 321).

Para Janotti e Cardoso (2006):

O denominado *mainstream* (que pode ser traduzido como “fluxo principal”) abriga escolhas de confecção do produto reconhecidamente eficientes, dialogando com elementos de obras consagradas e com sucesso relativamente garantido. Ele também implica uma circulação associada à outros meios de comunicação de massa, como a TV (através de videoclipes), o cinema (as trilhas sonoras) ou mesmo a Internet (recursos de imagem, *plug ins* e *wallpapers*). Consequentemente, o repertório necessário para o consumo de produtos *mainstream* está disponível de maneira ampla aos ouvintes e a dimensão plástica da canção apresenta uma variedade definida, em boa medida, pelas indústrias do entretenimento e desse repertório (JANOTTI; CARDOSO FILHO, 2006, p. 8).

Não só Shakira, mas boa parte dos artistas latinos que rumam aos Estados Unidos tem como objetivo a internacionalização da carreira. Esse processo dá-se, em grande parte, começando por cantar em inglês. Com isso, os mercados se ampliam já que a língua inglesa tem um caráter mais universal na cultura do entretenimento que o



português ou o espanhol. Essas escolhas fazem parte das estratégias de produção que lidam diretamente com o que já está estabelecido como aceitável massivamente.

Shakira, estrela líbano-colombiana, que cantava em espanhol, optou por aprender inglês com determinação e começar a cantar em americano; ela já era conhecida na Colômbia, mas foi o inglês que permitiu alcançar celebridade ao ser produzida em Miami (e tornar-se loura). Hoje ela lança álbuns nas duas línguas, uma versão 'US' e outra latina (MARTEL, 2012, p. 328).

Em oposição a essa tentativa de ampliar os mercados de consumo midiático, tem-se a prerrogativa *underground*, que segundo Janotti e Cardoso (2006):

O *underground*, por outro lado, segue um conjunto de princípios de confecção de produto que requer um repertório mais delimitado para o consumo. Os produtos “subterrâneos” possuem uma organização de produção e circulação particulares e se firmam, quase invariavelmente, a partir da negação do seu “outro” (o *mainstream*). Trata-se de um posicionamento valorativo oposicional no qual o positivo corresponde a uma partilha segmentada, que se contrapõe ao amplo consumo. Um produto *underground* é quase sempre definido como “obra autêntica”, “longe do esquema”, “produto não-comercial”. Sua circulação está associada a pequenos fanzines, divulgação alternativa, gravadoras independentes etc. e o agenciamento plástico das canções seguem princípios diferentes dos padrões do *mainstream*. Essa relativa proximidade entre condições de produção e reconhecimento implica um processo de circulação que privilegia o consumo segmentado (JANOTTI; CARDOSO FILHO, 2006, p. 8-9)

Apesar de Shakira ter consolidado sua carreira internacional com álbuns em inglês, ela nunca deixou de produzir diretamente para o segmento latino. Suas produções, em geral, são lançadas, como vimos em Martel (2012), em versões *US* e *Latin*. Nisso, ela se posiciona como artista ainda ligada às suas raízes musicais. Mesmo em suas composições “americanas”, há sempre um elemento “latino” que pode ser uma palavra em espanhol, traços sonoros, citações diretas ou aproximações do corpo com elementos da natureza.

Ao contrário de Carmen Miranda e Shakira, Gloria Estefan já inicia sua carreira nos Estados Unidos e cantando em inglês. Somente depois de consolidada a carreira, Estefan passa a inserir em sua performance seus traços culturais de origem em seus álbuns cantados em inglês. Estefan nasceu em Cuba, mas tão logo a revolução de Fidel Castro deu nova direção política ao país, sua família precisou exilar-se em Miami, uma vez que seu pai era um dos guarda-costas do presidente Batista.

Enquanto as duas primeiras cantoras prestam uma espécie de homenagem aos seus países de origem, Estefan tende a ter um discurso mais político numa



homenagem crítica quando sua memória é performada em sua obra. Nesse contexto, o álbum “Mi Tierra” de 1993 pode ser lido como um disco-manifesto.

Escolhemos Carmen Miranda, Shakira e Gloria Estefan por entendermos que trata-se de uma amostra que dá conta de três níveis de afeto em relação à memória da América Latina. Temos, portanto, uma América Latina delirante e fantasiosa em Carmen Miranda, uma respeitosa e sensual em Shakira, e uma crítica e engajada em Gloria Estefan. Dessa forma, temos um leque amplo de estratégias de produção de presença da América Latina em ambiente *mainstream*.

### **A presença latina: retóricas de uma região**

Quando Carmen Miranda surge no cenário internacional, era a primeira vez que o Brasil se mostrava culturalmente num ambiente midiático *mainstream*. Cabia a esta artista, portanto, apresentá-lo ao mundo. Nisso, Carmen Miranda torna-se a primeira cicerone da cultura brasileira no que tange a cultura midiática (DINIZ, 2013, p. 65). No que a cantora e atriz se apresentava, a própria mídia brasileira, por meio da crítica cinematográfica, principalmente, ampliava a discussão de que tipo de Brasil estava sendo apresentado nas películas da Fox, estúdio ao qual Carmen Miranda fazia parte.

É natural que, ao passo que o mundo vai encurtando suas barreiras territoriais, numa crescente globalização, quando as culturas vão se tocando, os diálogos ou os conflitos comecem a se dar, em grande parte, pela delimitação da identidade e percepção da alteridade. Portanto, temos um contexto de exibição e identificação de traços culturais como sendo um elemento natural de exposição e autoconhecimento.

Mas a cantora luso-brasileira não reivindicava em sua performance apenas elementos brasileiros. Suas Rositas e Chiquitas aludiam a um panamericanismo pensando um tipo ideal de mulher latina. A sensualidade, a devassidão, a amplitude dos gestos e o temperamento passional carregavam as personagens de estereótipos que tentavam dar conta de todo um continente.

Hoje, sabe-se que toda essa aceitação da cultura midiática americana em relação ao seu modo como Carmen Miranda se apresentava teve forte influência econômica e política de uma fase em que os Estados Unidos estavam tentando estabelecer a política de boa vizinhança. Ela acaba inaugurando um nicho ainda pouco explorado: a cultura latina.

Em outro contexto, Gloria Estefan e Shakira entram na lógica de mercado midiático. Existe nas duas uma filiação clara à memória local, porém as estratégias de inserção desse elemento em suas performances diferem. Mesmo assim, a presença de retóricas acerca da América Latina ainda guarda permanências, mas com espaços a rupturas que passam pelo engajamento e pela crítica.

Shakira segue uma linha não tão distante da que Carmen Miranda seguia, portanto carrega consigo algumas continuidades. A colombiana encanta seus parceiros de performance pela dança, evocando uma latinidade sensual, além de em ter em suas canções características sonoras que nos remetem a essa região.

Em três de seus maiores sucessos recentes (“Rabiosa”, “Hips Don’t Lie” e “Whenever, Wherever”), existe o apelo sensual pautado na lingual espanhola ou evocando imagens naturais andinas. No *hit* “Hips don’t lie”, o *rapper* Wyclef Jean canta “I never really knew that she could dance like this / She makes a man wants to speak Spanish”. No videoclipe “Whenever, Wherever” vê-se Shakira dividindo a tela e se confundindo com as Cordilheiras dos Andes (FIG 1).

FIGURA 1 – Curvas dos Andes e de Shakira



FONTE: Frames do clipe “Whenever, Wherever” no Youtube

Em “Rabiosa”, a fúria sexual transborda e inglês protocolar cede a inserção do espanhol em limites dosados, como no trecho abaixo:



Oye papi  
If you like it mocha  
Come get a little closer  
And bite me en la boca

Como atividade paralela à carreira, Shakira mantém uma instituição filantrópica chamada “Pies Descalzos”, denominação homônima ao seu primeiro álbum lançado. Guardadas as devidas diferenças, mas por trata-se de um contexto latino, existe certa proximidade simbólica entre os “pies descalzos” e os “descamisados” da líder política argentina Eva Perón. E se pensarmos em um contexto em que as retóricas sobre esta região tendem a se consolidar em produtos midiáticos como isomorfias, esse fato deve ser levado em consideração como estratégia midiática. Não queremos dizer que a filantropia praticada pela cantora soe como falsa ajuda humanitária, mas sim que esse elemento pode ser também pensado como parte de uma performance, se pensarmos o gerenciamento da carreira como um todo. São atuações humanitárias baseadas em ausências materiais, característica ancestral da América Latina (CANCLINI, 2008).

Entre todas as cantoras trabalhadas aqui, Gloria Estefan é a que traz a vertente política de forma mais pungente e crítica. Traz algo até então pouco experimentado: a América Latina dos entraves democráticos. Em “Hablemos El Mismo Idioma”, do álbum “Mi Tierra” de 1993, temos pistas da performance-manifesto da cantora:

Hablemos el mismo idioma, que hay tantas  
Cosas porque luchar  
Hablemos el mismo idioma, que solo unidos se lograrán  
Hablemos el mismo idioma, que nunca es tarde para empezar  
Hablemos el mismo idioma, bajo la bandera de libertad

Como já foi dito, o contexto de vida de Estefan alinhou seu discurso para a crítica ao modelo político cubano. Entre as três cantoras trabalhadas aqui, ela é a única exilada por questões políticas. Dada a situação, sua tendência artística segue a vertente de homenagem crítica a Cuba.

Visto tudo isso, podemos dizer que as cantoras evocam questões de memória, mais precisamente aquilo que Candau (2012) nomeou como protomemória, conceito desenvolvido sempre repensando o que Halbswachs (*apud* CANDAU, 2012) chamou de memória coletiva. A protomemória de Candau também está próxima daquilo que Bourdieu (1980) chamou de *habitus*. No âmbito do indivíduo, a protomemória seria a memória social incorporada. Também estão nessa categoria,



as múltiplas aprendizagens adquiridas na infância e mesmo durante a vida intrauterina: técnicas do corpo que são o resultado de uma maturação ao longo de várias gerações, memórias gestuais (...). Transmissão social que nos ancora em nossas práticas e códigos implícitos, costumes introjetados no espírito sem que neles se pense ou sem que disso duvide, traços marcas e condicionamentos do *ethos* e mesmo alguns que jamais serão verbalizados (CANDAUI, 2012, p. 23).

E essas memórias estão presentes em suas performances e no gerenciamento de suas carreiras. E a produção de presença que trabalhamos aqui é um conceito desenvolvido por Gumbrecht (2007), segundo o qual ela “aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos presentes sobre corpos humanos” (GUMBRECHT, 2007, p. 13). Ou seja, a “corporificação de algo” que carrega consigo um sentido. Nisso, os balangandãs e as frutas da baiana de Carmen Miranda, as cordilheiras, a forma dançar e a atuação filantrópica de Shakira, e o próprio álbum-manifesto “Mi Tierra” de Gloria Estefam produzem a presença da América Latina e são fruto de um exercício de memória das mesmas. A presença latina numa performance no exílio é um contato entre o eu e o outro, que ora dá-se de forma deliberadamente conflitante, para demarcar os limites, ora se dá por ordem de pareamento e coexistência.

A questão aqui é basicamente saber como se dá essa performatização da memória. Como as cantoras presentificam essas memórias em suas performances? Como e por que se pautar pelo exagero? Quais os limites entre a homenagem e a crítica? Há espaço para a crítica política na cultura do entretenimento? Quais as consequências da presentificação dessas memórias num contexto *mainstream*?

### **O afeto, a homenagem e o delírio**

Tanto as construções sobre o brasileiro quanto acerca do latino, em geral, enquadram-se naquilo de Candau (2012, p. 29) denomina como retórica holística que é “o emprego de termos, expressões, figuras que visam designar conjuntos que são conceituados como *outra coisa* que a simples soma das partes e tidos como agregadores de elementos considerados, por natureza ou convenção, como isomorfos”. Quando a memória sobre um local/cultura é estruturada dessa forma, as performances podem atingir os seguintes estágios: tornam-se representações alegóricas – quando objetiva

descrever ou elencar elementos que se remetam diretamente à cultura representada – e/ou fantasiosa (delirante) – quando são pautadas no exagero, na extravagância.

Essas noções de alegoria e fantasia/delírio não estão necessariamente separadas. Preferimos pensá-las em estágios para não denotar separação de categorias estanques de formas de representação culturais. O objetivo é mais dissecar e debater performance de memória do que categorizar e separar elementos que são apreendidos mais consistentemente se pensados em estágios de um mesmo processo, o de produção de presença.

De acordo com os dicionários da língua portuguesa, afeto é “disposição de alma, sentimento”, “amizade, simpatia”. É através dele que posicionamos os nossos direcionamentos sociais de gosto e desejo. Por meio dele também acessamos nossas memórias. E no que tange a produção midiática de artistas exilados, que têm como peça de trabalho a criatividade, as memórias da sua cultura presentes em suas criações carregam esses afetos.

Tendo isso em mente, podemos apontar duas formas de abordagem das memórias: 1) a homenagem que pode ou não dar margem a exaltação e 2) a rememoração afetiva crítica. No primeiro caso, podemos ter como exemplo as cantoras Carmen Miranda e Shakira. A luso-brasileira, como foi brevemente abordado nesse artigo, direciona sua estratégia rumo à exaltação, dado o contexto no qual alocava, os discursos aos quais se filiava e as convicções pessoais. A colombiana opta pela coexistência de identidades tentando desfiliar-se do pitoresco. Gloria Estefan envereda pelo posicionamento quase militante.

Para Zumthor (2007), “performance é reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade” (ZUMTHOR, 2007, p. 31 ). Para tanto é necessário a presença de um corpo dotado uma competência, mas não um *savoir-faire*, mas um “saber-ser”. Esse “saber-ser” implica e comanda a presença e a conduta. O delírio de Carmen Miranda é a fantasia colocada como representação do Brasil. Só que as cores, as roupas, os gestos, os balangandãs, a conduta corporal, enfim, sua performance presentificava um Brasil que não existia naquela forma e que, pelas críticas lançadas pelos veículos especializados em cinema da época, não se reconhecia naquela fantasia (FIG. 2).

FIGURA 2 – Alegoria baiana de Carmen Miranda



FONTE: Frames de *Banana da terra* (1938), *Uma noite no Rio* (1941) e *Entre a loura e a morena* (1943)

As estratégias, os discursos e as convicções da cantora colombiana Shakira, logicamente, diferem de Carmen Miranda: em sua performance, Shakira não faz da alegoria latina proveniente de suas memórias uma fantasia, um delírio.

Apesar da presença da sensualidade, da língua espanhola, do recurso emotivo, passional, da sonoridade, o apelo pop e a tentativa de vibrar na mesma frequência de artistas não-latinos descarta a fantasia como estratégia para a permanência num ambiente *mainstream*. A estratégia de Shakira é parear identidades. Os álbuns lançados em espanhol e em inglês são indícios desse desejo. Dessa forma, ela não deixa de filiar-se ao idioma espanhol – o que poderia soar como uma negação às origens –, mas também não pauta-se apenas nele, o que poderia limitar a sua internacionalização. A internacionalização da carreira de Carmen Miranda, ao contrário, necessitava de delimitação de identidades e, para isso, usava da fantasia. Em busca do didatismo para



distinguir o eu do outro, a luso-brasileira cai no delírio. Ao contrário desta, Shakira tenta parear e estabelecer-se como parte do outro.

Ao contrário de Carmen Miranda e Shakira, a cubana Gloria Estefan alude, em sua performance, a uma lembrança afetiva crítica. Por ter vivido um contexto de ditadura, suas obras que têm como tema o país de origem denotam certo teor político. Em sua performance, pela sua língua, pelos seus temas, percebe-se uma filiação à América Latina, mas não há delírio, fantasia, pois a realidade de Cuba, para esta cantora, não permite ilusão. O seu canto presentifica a busca por o que ela pensa como a liberdade cubana. Mesmo com tons de drama e pesar, o exagero fantasioso não tem espaço: o que se vê é um viés político cantado, não uma alegoria delirante de um sonho de liberdade.

Cabe destacar que, somente depois de consolidada sua carreira como cantora, é que Gloria Estefan grava seu primeiro disco solo em espanhol (“Mi Tierra”, 1993). Com esse dado, temos pistas das estratégias de inserção da cantora em um ambiente *mainstream*. Como destacou Martel (2012, p. 328-329), Estefan é a maior estrela cubana do entretenimento latino contemporâneo com sete prêmios Grammy e 90 milhões de álbuns vendidos no mundo inteiro. Primeiro ela globalizou-se, tornou-se *mainstream*, para depois retomar suas memórias e torná-las presentes em seu canto que porta seus discursos, suas convicções.

### **Considerações finais**

Sabemos que não é possível traçar um panorama sobre a música pop latina a partir apenas do debate acerca da carreira dessas três artistas. Mas com elas é possível ter pistas da produção de presença de discursos latinos por personagens que, no exílio, procuraram performar suas memórias.

Esses personagens também nos dão uma noção de como se constrói uma imagem latina na cultura midiática através dos anos. Carmen Miranda construiu sua carreira nos Estados Unidos entre os anos de 1939 e 1956. Estefan tem a sua aparição na década de 80 e passa a cantar em espanhol nos anos 90. A colombiana Shakira também surge no cenário pop nos anos 90 e está ativa e presente atualmente.

Existem outros artistas exilados que optam por trilhar rumos musicais pautados na resistência. O cantor colombiano Juanes, por exemplo, reside em Miami, tem contrato com a gravadora Universal, mas continua a cantar em espanhol como



forma de militância. Com isso, sua carreira tem amplitude limitada pela língua, o que não acontece com sua compatriota, a cantora Shakira.

Para fechar o panorama de cantores filiados ao gênero *latin*, que em grande parte recebe essa classificação pelo idioma espanhol e pela sonoridade *reggaeton*, ainda temos a cantora Jannifer Lopez e Rick Martin. A primeira tem ascendência porto-riquenha enquanto que o segundo nasceu em Porto Rico. Como os Estados Unidos possuem uma relação quase colonial com esse país, eles não necessariamente pertencem a uma lógica de exílio: estão em um limite político e cultural mais próximo do que os das cantoras trabalhadas neste artigo. A intenção aqui, de uma forma geral, foi perceber de que forma as memórias de artistas exilados são presentificadas nas performances dos mesmos.

## REFERÊNCIAS

- CANCLINI, Néstor. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2012.
- CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- DINIZ, Anna. *Carmen Miranda: a cicerone luso-brasileira na América*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2013.
- GUMBRECHT, Hans. *Produção de presença*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.
- HATOUM, Milton. *Identidades difusas*. In: SCHÜLER, Fernando; BORDINI, Maria (Org.). **Cultura e identidade regional**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- JANOTTI FILHO, Jeder; CARDOSO FILHO, Jorge. *A música popular massiva, o mainstream e o underground : trajetórias e caminhos da música na cultura midiática*. In: XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2006, Brasília. Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2006.
- MARTEL, Frédéric. *Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.