
Videoclipes como mediadores da rede de música pop periférica na América Latina¹

Lucas DA ROCHA²
Thiago SOARES³

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

RESUMO

Utilizando-se da metodologia de constelação de videoclipes, inspirada nos estudos de cinema comparado (SOUTO, 2020), busca-se neste artigo investigar, por meio de videoclipes, os percursos culturais e performáticos da cumbia em seu processo de circulação na América Latina, em especial no trajeto compreendido entre Colômbia e Brasil. A constelação de sete videoclipes elencados a partir de uma pesquisa indutiva na plataforma audiovisual YouTube evidencia os diferentes acentos da cumbia em sua trajetória cultural, colocando em evidência negociações performáticas e diferentes entendimentos regionais sobre o gênero musical. Compreende-se que a cumbia sintetiza uma forma de pertencimento a um imaginário de latinidade e aponta para a noção de uma sensibilidade periférica na América Latina.

PALAVRAS-CHAVE: videoclipe; cumbia; estudos comparados; gêneros musicais; América Latina..

Introdução

Há um ponto de partida que perpassa este artigo: a suposta crença de que o Brasil não é latino. Trata-se de um “embate” centrado sobretudo no aspecto linguístico, a partir de um certo “afastamento” em função da presença da língua portuguesa no Brasil e seu processo de colonização em oposição ao espanhol na América Central e Caribe e majoritariamente na América do Sul. A proposta desta investigação é reconhecer que através da música pop questiona-se o suposto

¹ Trabalho apresentado no IJ04 – Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – XVIII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Estudante de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e bolsista BIC (Bolsa de Iniciação Científica da Fundação de Amparo à Pesquisa de Pernambuco (FACEPE)). Email: lucas.rochacosta@ufpe.br

³ Professor Adjunto do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); orientador da pesquisa e bolsista Produtividade em Pesquisa (PQ) Nível 2 do CNPq. Email: thiago.soares@ufpe.br.

afastamento de uma ideia de latinidade presente na cultura brasileira. Postula-se que a música pop periférica (PEREIRA DE SÁ, 2021) na América Latina está atravessada por um conjunto de semelhanças estéticas, poéticas e performáticas que permitem investigações específicas sobre o que se chama aqui de uma sensibilidade periférica – pensando a ideia de sensibilidade a partir das teorias da presença e do sensível de Gumbrecht (2010). A ideia de sensibilidade periférica remontaria a uma noção de presença de feixes estéticos em expressões culturais não detectados em aspectos estritamente discursivos mas que habitariam os imaginários geopolíticos a partir do acionamento do corpo em redes comunicacionais.

Esta investigação debruça-se sobre como a música é um vetor de averiguação desta sensibilidade periférica que se espalha nos diversos contextos culturais. Em pesquisa anterior (GOMES e SOARES, 2021) apresentou-se um conjunto de semelhanças estéticas e políticas entre a cumbia *villera* e o bregafunk nos contextos Argentina e Brasil a partir de uma etnografia digital multissituada. Nesta segunda etapa da pesquisa, adota-se um recorte em torno da cumbia e seus fluxos entre a Colômbia e o Brasil. Delimita-se que é possível perceber a circulação e os diversos acentos que este gênero musical teve em diferentes partes da América Latina, incluindo o Brasil. Ouve-se cumbia nas proximidades argentinas do Rio da Prata, no frio dos Andes, nas ilhas caribenhas, no México, em países localizados na Linha do Equador e, não menos, nos litorais tropicais do Brasil. Toma-se a cumbia como um gênero musical que reverbera uma sensibilidade que veio a se tornar aquilo que se encaixa nos quatro cantos da América Latina continental e insular, construindo-se como base comum à experiência de “latinidade”. Uma ideia de latinidade, claro, como também uma ideia de cumbia ⁴.

A pesquisa não pretende pensar a historiografia factual-residual da cumbia em suas bases históricas, musicológicas e políticas (ver OCHOA, 2017), mas sim delinear, a partir do enfoque no campo da Comunicação, um trajeto de imaginários que a ideia de cumbia percorre e materializa em outras valorações de discurso e

⁴ Preserva-se o sentido original da nomeação Cumbia para com suas transformações geográficas, como também há uma livre re-invenção em fazer cabê-la a outras dimensões de experiências pessoais e regionais. A nomeação, portanto, abre um problema quanto à sua vastidão de uso que possibilita portanto identificar possíveis apartamentos e possíveis aproximações de entendimentos de corpo, música e relato que surgem entre diferentes interpretações de “Cumbia” em diferentes culturas latino-americanas. Há uma razão interseccional na sensibilidade proposta pelo termo que corresponde a experiência latina como um conjunto poroso, ou apenas re-discursamento de repertório fonográfico?

corporeidades conforme os diferentes acentos e “temperos” da região onde foi metabolizada. Vale-se metodologicamente do conceito de “constelação audiovisual”, inspirado nos estudos de cinema comparado a partir da ideia de que um conjunto de obras, que Mariana Souto (2020) nomeia de “constelação”, seria significativo da formação de uma noção de trajetória e de possibilidade de interpretação relacional. Investiga-se, portanto, nestes audiovisuais, especificamente na tensão entre performances e registros audiovisuais, elementos que desvelam as afinidades e os atritos estéticos de artistas e admiradores de cumbia, de diferentes regiões das Américas. Revela-se assim possíveis ligações e traços que diriam respeito a uma latinidade compartilhada por meio da cumbia.

Forma-se uma constelação de videoclipes que constituem uma espécie de trajeto estético da cumbia entre países da América Latina, partindo da Colômbia e chegando em diferentes regiões do Brasil, a saber os Estados do Pará e Pernambuco. Os clipes são os seguintes: 1. “La Traicionera”, de El Indio Pastor Lopez ⁵ e 2. “La Zenaida”, de Armando Hernandez ⁶, ambos oriundos da Colômbia; 3. vídeo do canal do Youtube mexicano “SONIDEROS EN MOVIMIENTO TV”, dedicado a registros de festas de gêneros latinos na cidade de Puebla de Zaragoza e região; 4. videoclipe “La Cumbia Sensual”, da Banda Sayonara, integrante do “1º DVD Ao Vivo em Belém do Pará” ⁷; 5. vídeo amador da Banda Calypso performando a canção “Cumbia do Amor” ⁸; 6. clipe “Walter de Afogados na cumbia pernambucana NA VARANDA, de Walter da Silva – 2012” ⁹, audiovisual presente no canal do cantor Walter de Afogados no YouTube; e 7. vídeo “Academia da Berlinda no Clube Bela Vista” ¹⁰.

A heterogeneidade dos audiovisuais não se dá por acaso. Adota-se a perspectiva de entendimento do chamado videoclipe pós-MTV (PEREIRA DE SÁ, 2021), uma vez que investiga-se os audiovisuais no YouTube, portanto, regidos pela lógica algorítmica da plataforma e suas especificidades. Argumenta-se que, no Youtube, um conjunto bastante heterogêneo de expressões audiovisuais são chamadas de videoclipes e nomeadas desta forma, cabendo aos pesquisadores adotarem lógicas

⁵ Disponível em: < <https://youtu.be/OcdZFYnTUwE> >. Acesso em 12 de junho de 2022.

⁶ Disponível em: < <https://youtu.be/YLyDgoQWxR0> >. Acesso em 12 de junho de 2022.

⁷ Disponível em: < <https://youtu.be/2UCIDDXp8no> >. Acesso em 12 de junho de 2022

⁸ Disponível em: < <https://youtu.be/WZ5r5fT3EOw> >. Acesso em 12 de junho de 2022

⁹ Disponível em: < <https://youtu.be/5n0q4YQfZiw> >. Acesso em 12 de junho de 2022.

¹⁰ Disponível em: < https://youtu.be/73aqrdl_hb0 >. Acesso em 12 de junho de 2022.

nativas de nomeação nos campos da cultura. Entretanto, esta heterogeneidade de produtos é regida por um indicativo metodológico. Adota-se um padrão de busca dos Estudos de Plataforma (D'ANDREA, 2020) em que a partir de um vestígio cultural, permite-se que o algoritmo funcione como “guia” para os achados e para as inferências. Desta forma, buscou-se, na plataforma YouTube, a música “La Cumbia de Los Pajaritos” em um baile de cumbia chamado “Sonido Fania 97”¹¹ e então, a partir dos achados, se constroem as interpretações analíticas sobre o fenômeno. O delineamento da “La Cumbia de Los Pajaritos” como ponto inicial se deu a partir do relato de um importante ator social da cena musical de música latina em Pernambuco, durante pesquisa de campo¹² e posterior verificação dos aspectos estéticos e performáticos implicados neste delineamento.

A hipótese que se desenha é a de que, a partir da busca por “La Cumbia de Los Pajaritos” e das relações algorítmicas que se evidenciam no YouTube, seria possível “reconstituir” a trajetória da cumbia entre a Colômbia e o Brasil, passando pelas relações sonoras e performáticas presentes no audiovisual. Nas buscas realizadas entre os dias 04 de maio e de 27 de junho de 2022, forma-se uma constelação de vídeos que podem trazer indícios sobre os percursos da cumbia na América Latina.

“Assim, a constelação pode historicizar um fato ou objeto do presente à luz de seus diálogos com possíveis antepassados (...) As constelações, momentos arrancados da continuidade histórica vazia, são mônadas, ou seja, são concentrados da totalidade histórica (...) Ela integra sua proposta de escovar a história a contrapelo, dedicada à tentativa de reescritura de uma história opressora, que se conta sempre do ponto de vista dos grupos dominantes” (SOUTO, 2020, p. 155-156)

Vídeos de diferentes regiões da América Latina embasam, por meio de comparações, diferentes interpretações da cumbia, a fim de compreender similaridades históricas entre lugares que apresentaram os indícios de uma vivência comum e compartilhada em rede do gênero musical. Procura-se entender

¹¹ Disponível em: < <https://youtu.be/uSeHTltTjBo> >. Acesso em 12 de junho de 2022.

¹² A partir da pesquisa de campo para o projeto “Música Pop Periférica na América Latina: Análise Comparativa dos contextos Brasil-Argentina” (Edital Universal CNPq) chegou-se ao DJ Valdir Português que toca na festa Cubana, no Clube Bela Vista, em Recife. Ele relatou que “La Cumbia de Los Pajaritos” seria uma das faixas mais aderentes nas pistas de dança e entre músicos na Região Metropolitana do Recife e reconhecível como uma “cumbia clássica”.

principalmente uma das possíveis rotas de circulação da cumbia na América Latina, aquela que compreende o trajeto entre Colômbia e Brasil, passando pelo estado do Pará e de Pernambuco. Especula-se como esse percurso permite visualizar as interpelações de outros gêneros e formas regionais de sentir a música em trânsito; seja pela baliza de uma “Amazônia Caribenha” nas cidades do Pará ou posteriormente por uma “bregalização” em Pernambuco.

Para responder a pergunta sobre de que forma a cumbia encena e produz imagens de latinidade em diferentes regiões da América Latina, especialmente em ambientes lúdicos de festa e entretenimento, opta-se para uma análise de vídeos (SOARES, 2004 e 2013). Coloca-se em evidência que as estratégias de enunciação de imagens e dos sons na cumbia são ressignificadas no território do vídeo popular. Se a cumbia narra a utopia do baile pelo suporte gestual, do corpo em performance e pelas estéticas de vestimentas, como teriam sido essas tecnologias repensadas ao direcionar-se às câmeras e aos aparatos de compartilhamento de audiovisual, como a TV e o YouTube, por exemplo?

“Há um jogo entre o corpo presente no gênero e sua ‘corporificação’ particular, entre o personagem que protagoniza a canção, os personagens citados implicitamente e o próprio endereçamento do produto musical. Na análise da música popular massiva trabalha-se com camadas de interpretação, textualidades que se sobrepõem. As canções constituem expressões que envolvem o corpo, o aparato técnico-midiático, a performance e os personagens envolvidos nesse jogo” (JANOTTI, 2013, p. 43)

De certa forma, a proposta de leitura que se projeta especula que a construção visual da experiência de “cumbiar” pode ficar evidenciada por uma leitura atenta aos dispositivos utilizados no ato de registro e encenação audiovisual da cumbia, de reincidências surgidas na aproximação entre performances (TAYLOR, 2013) em formato de vídeo, evidenciando assim uma possível arqueologia dos gestos que envolveriam o estado imaginativo da cumbia na América Latina.

Entende-se também que a popularização do consumo cultural em plataformas audiovisuais populares como o YouTube evidencia redes de trocas culturais expandindo para a investigação de trajetórias algorítmicas, possibilitando um espaço de leitura de trânsitos da cumbia e a mimese entre os gestos dentro do gênero musical, por vezes distantes geograficamente entre si.

Assim, as redes sócio-técnicas digitais abrem novas materialidades interpretativas aos fenômenos que já tentavam captar a latinidade em suas práticas performáticas. Tanto o gênero musical quanto as práticas audiovisuais, por estarem inscritas em contextos culturais, apresentariam pressuposições de usos, reencenações e negociações estéticas nas fronteiras culturais.

Os percursos da cumbia pelo audiovisual

A cumbia manifesta-se presencialidade no baile, através dos corpos que dançam e das interações em contextos culturais a partir de recursos cênicos, da sonoridade das canções, das danças e das performances. Em pesquisas na plataforma de vídeos YouTube, percebe-se a predominância de videoclipes que sintetizam a performance ao vivo dos músicos em palco, sem grandes aparatos cênicos¹³, trazendo à tona um traço comum às expressões audiovisuais neste gênero musical: a perspectiva de classe social em interação com aspectos raciais e territoriais. Artistas de cumbia, em geral, são músicos de origens populares, majoritariamente negros, dos diferentes contextos da América Latina.

Neste caso, reivindica-se pensar nas condições de produção e consumo que as manifestações audiovisuais da cumbia encontram para se verificar perante as demandas visuais do gênero musical. Na análise, deve se questionar de que forma as especificidades dos suportes midiáticos são determinantes na expressividade dos videoclipes. A desconstrução de um videoclipe com vistas a identificar a produção de sentido deste produto leva em consideração as condições de produção e as condições de reconhecimento inscritas nos audiovisuais, bem como através de que estratégias de leitura somos remetidos ao campo social (SOARES, 2006). Pode-se interrogar como os espectadores orientam suas expectativas em relação aos videoclipes, de acordo com o reconhecimento das estratégias de comunicação inscritas nesses produtos.

¹³ Apresenta-se nos vídeos, músicos em palcos populares com casais de dançarinos *bailando* ao som de cumbia, há também grupos de cumbia em situação de ensaio, performando os seus repertórios em locais como garagens ou pátios. Nestes vídeos, os músicos fazem uma espécie de performance de “ensaio para a câmera”, com câmeras fixas em tripés, gravando quase sem manipulação do dispositivo. Seria possível que esses audiovisuais fossem utilizados como cristalizações de produtos, com os quais os grupos divulgam seus trabalhos sem os altos custos da gravação discográfica. É possível também que nem seja de interesse desses grupos a gravação de discos, visto que essa formatação refere-se principalmente à situação da apresentação ao vivo. Esses comentários situam a centralidade da presencialidade no discurso da cumbia na constelação.

Dessa forma, de que maneira estariam os elementos das cumbias sendo valorados por seus produtos audiovisuais e sobre quais condições? E como poderíamos interpretá-los a ponto de reconhecer neles a história formadora que os inauguram dentro do gênero musical?



Figura 1: Constelação de videoclipes que performam Cumbia em diferentes países/

Autoria: Lucas da Rocha

Tendo como ponto de partida o contexto cultural da Colômbia, apresenta-se dois videoclipes que abrem a constelação analítica. Os clipes “La Traicionera”, de El Indio Pastor Lopez e “La Zenaida”, de Armando Hernandez ajudam a compreender uma certa lógica de imaginação na cumbia aliada a problemas de raça e gênero que estão na gênese da cumbia no contexto colombiano. No videoclipe de “La Traicionera”, de El Indio Pastor Lopez ¹⁴, o cantor, junto de seu grupo de instrumentistas, performa em palco uma canção sobre uma desilusão amorosa. Em paralelo, duas mulheres, uma negra e uma branca, dançam, por vezes “segurando galinha”, em uma espécie de ringue de galo de briga, enquanto um grupo de três pessoas observa e incentiva. Ao fim, o grupo e as duas mulheres se juntam para dançar em pares dentro do ringue. Dois pontos iluminam a abertura analítica da constelação: o imaginário da mulher no baile de cumbia colombiano, como figura de desejo e não como enunciadora, e a fabulação da re-imaginação ¹⁵ do mito de origem rural da

¹⁴ Disponível em: < <https://youtu.be/OcdZFYnTUwE> >

¹⁵ Outro ponto a se destacar é o uso da montagem paralela entre encenação e performance ao vivo - considera-se o caráter de presencialidade de que a encenação no videoclipe é uma estratégia de implosão

Cumbia (OCHOA, 2016).

O segundo clipe da constelação que estabelece a mesma lógica no contexto colombiano é “La Zenaida”, de Armando Hernandez ¹⁶, onde a imagem do cantor em palco é revezada com outras duas: a da personagem “Zenaida”, mulher negra retinta que vende frutas no centro da cidade enquanto fuma tabaco, e a de uma mulher branca e loira dançando sensualmente em um estúdio. A partir de uma análise em torno do “escalamento de implosões” imagéticas, debate-se a intersecção entre o problema de gênero já trazido no clipe de “La Traicionera” - da mulher como discurso de desejo na Cumbia, atrelado à uma narrativa da negritude ruralizada no país - que implodiria na performance ao vivo de Armando Hernandez, onde também implodiria um certo desejo social do homem rural com a mulher branca, símbolo corporal das classes altas das Américas, assim reiterando em palco uma certa narrativa de raças em seu aspecto rural e masculino na Colômbia ¹⁷.

Além disso, o videoclipe também agrega a leitura de como a cumbia também serviria de suporte relatural para narrar, a partir de personagens locais e nomeáveis, como Zeneida, os desejos, percalços e origens que circunscrevem a vida daqueles que vão ao baile esperando dançar e saber das histórias do mundo que os cercam até aquele momento.

De forma que possamos entender a preservação dessa lógica de presencialidade no êxodo midiático da cumbia, integra-se à constelação o videoclipe do canal mexicano “*SONIDEROS EN MOVIMIENTO TV*”, dedicado a registros de festas de gêneros latinos na cidade de Puebla de Zaragoza e região. O vídeo documenta a passagem da música “La Cumbia de Los Pajaritos” em um baile de Cumbia chamado “Sonido Fania 97” ¹⁸. Debate-se o conjunto de atualizações agregadas pelo caráter moderno e urbano do audiovisual sobre os pontos apresentados

de imaginários a serem resgatados em palco. Então, nesse caso, aposta-se em situações paralelas entre si, mas em uma hierarquia de imagem onde a encenação e as memórias implodem sob a apresentação dos músicos ao vivo.

¹⁶ Disponível em: < <https://youtu.be/YLyDgoQWxR0> >

¹⁷ Tal leitura poderia ser reforçada por uma passagem da letra dessa música: “Eeey/ Negrita del manglar/ Hormiga de ciudad/ Tu fruta me sabe a cumbia/ Cumbia cumbia de mi playa/ Tu fruta me sabe a cumbia/ Cumbia cumbia de mi playa y Zenaida baila mi cumbia/ Zenaida baila mi cumbia”. Aqui, o cantor manifesta uma relação que cumbia teria com a vivência de Zeneida, remetendo assim a uma narrativa da negritude colombiana que se encontra com o gênero musical no baile, tal como também retoma o mito tropical praieiro da cumbia: “Tu fruta me sabe a cumbia; Cumbia cumbia de mi playa”.

¹⁸ Disponível em: < <https://youtu.be/uSeHTItTjBo> >

pela constelação. O baile apresenta um orador como um “cerimonialista” dos bailes populares, apoiado por um maquinário eletrônico de reprodução de música. Já no início do vídeo, depara-se com o dono do canal, Raul Linares, controlando volumes de som enquanto lê papéis com recados escritos pelos participantes do baile.

Outros participantes seguram faixas com nomes de membros e símbolos de “facções de cumbia”¹⁹, marcando no contexto de baile uma visibilidade que responde aos seus apagamentos no âmbito ordinário das cidades e das rotinas²⁰. Na dimensão do vídeo, é interessante reparar na corporeidade da câmera: em plano-sequência, o filmografista caminha pelo baile, demarcando sua passada e seu trajeto no linguajar da filmagem e pontuando, principalmente, a centralidade do corpo em estado de dança para o baile de cumbia. Há uma dimensão promocional no que diz respeito ao vídeo que remonta às necessidades do videoclipe de cumbia em cultuar a situação presencial, de uma manutenção da ideia do baile de cumbia, preservando assim enquanto possibilidade de futuro e preservação por meio da publicização.

Encontra-se, portanto, no videoclipe de cumbia, de caráter promocional, um anseio e um elogio ao jogo lúdico e a preservação de um certo estado de efemeridade corporal proporcionado pela dança e pelo espaço que se mantém em recorrência pela oferta de um momento que não esteja associado ao estresse causado as “classes baixas” na rotina ordinária de trabalho e violência, recorrentes nas narrativas sociais da América Latina. Ou seja, a cumbia se apresenta, portanto, como um espaço de implosão de imaginários sobre a liberdade do corpo e sobre o direito de sentir muitas vezes negados a essas populações, mas que encontra promoção na modernidade por meio da divulgação de vídeos “amadores” nas redes sociais.

Cumbar no Brasil através dos videoclipes

No videoclipe “La Cúmbia Sensual”, da Banda Sayonara, que está no “1º DVD Ao Vivo em Belém do Pará”²¹ percebe-se a reivindicação de um sentimento descoberto a partir da Cumbia em sua condição de brasileira: “La cumbia da fronteira/ La cumbia sensual/ La cumbia brasileira também é original/ (...) La cumbia

¹⁹ Como as que aparecem no filme *Ya No Estoy Aquí*.

²⁰ Como na letra de “*La Zenaida*”: “*Hormiga de ciudad*”.

²¹ Disponível em: <<https://youtu.be/2UCIDDxp8no>>

cantadeira/ La cumbia tropical La cumbia estrangeira também é nacional/ Me gusta este sonido/ Faz bem ao coração/ A flecha do cupido me marca de paixão”. Assinala-se uma identificação que posiciona o Brasil como peça pertencente a uma “grande cumbia”, próxima de outras tantas nomeadas em espanhol, mas também a cumbia como fenômeno espontâneo do território brasileiro em suas próprias formatações.

Também pontua-se que, sonoramente, a musicalidade pouco se assemelha às dos clipes mexicanos e colombianos trazidos até agora na constelação, especialmente pela presença instrumentos “modernizantes”, como a guitarra acrescentando uma “lambada” ao arranjo, a bateria centralizando o conjunto percussivo e o teclado eletrônico que substitui as melodias de acordeon da gênese colombiana. Posicionando o clipe da Banda Sayonara ao lado da Banda Calypso performando a canção “Cumbia do Amor” em um vídeo amador ²², compreende-se possíveis soluções que a cultura paraense poderia ter usado na interpretação do gênero. Diferente da cumbia como dança a dois, os clipes apresentam performances coreografadas com dançarinos *bailando* sincronizadamente, porém separados. Isso atribui ao espaço de cumbia no Pará uma certa retomada da figura de desejo construída nos clipes colombianos, da mulher branca que detém poder de performance capaz de extasiar a quem olha, com a fundamental diferença que, em Belém, quem canta Cumbia são as mulheres.

No processo de amalgamento de ritmos caribenhos na formação identitária do Pará (DE LIMA, 2014), a cumbia emerge não como um espaço específico de entretenimento, mas um fragmento que discrimina um sentimento de latinidade diferente de outros gêneros que nomeariam virtualmente outras possibilidades de latinidade. Considerando o cruzamento de ritmos no Pará, fundindo esteticamente vários ritmos caribenhos, seria possível pensar que nomear uma música como “merengue” ou como “cumbia” serviria mais como direcionamento interpretativo da música do que como categorização propriamente dita. Nesse caso, pode-se dizer que a cumbia adentra ao contexto paraense como endereçamento a experiências sentimentais e o pertencimento *latino* a outras cumbias geograficamente distantes pela mediação dessa temática, e não por sua re-apropriação estética.

²² Disponível em: <<https://youtu.be/WZ5r5fT3EOw>>

Deslocando a constelação para Recife, aparece a relação da cumbia com as periferias e classes sociais populares da região. Há um pequeno vídeo de caráter caseiro no Youtube que revelaria essa outra possibilidade de alocamento e utilidade da cumbia no Recife, intitulado “Walter de Afogados na cúmbia pernambucana NA VARANDA, de Walter da Silva - 2012”²³, localizado em um canal pessoal no Youtube²⁴. Na descrição do vídeo na plataforma, emerge a relação direta com a cumbia colombiana: “Este canal pretende ser um canal cultural, mas não somente dedicado ao forró. A cultura da periferia me interessa bastante porque cai no gosto do povo e a voz do povo simples do meu país é também a voz de Deus. Neste sentido, Walter da Silva, artisticamente Walter de Afogados, é um nome com bastante expressão na cena musical da periferia recifense, um apaixonado pelos ritmos latinos. Graças a ele é que o recifense pode dançar lindamente a cumbia colombiana. É o que trago aqui hoje com a música NA VARANDA²⁵, de sua autoria.”

A descrição do vídeo resgata singulariza alguns pontos. Primeiramente, a oposição da cumbia em relação ao forró e o entendimento da cumbia como uma experiência “colombiana” e emulação de uma experiência de “lugar latino”. Também, a centralidade do cantor como possibilitador de uma certa sensibilidade lúdica, diferente por exemplo dos maquinários eletrônicos da cumbia argentina e mexicana e das performances coreográficas do Pará. Nesse parâmetro, a cumbia acomoda-se esteticamente ao lado de tradições musicais como o Forró e o Brega, também ligadas primordialmente também à experiência lúdica das “classes baixas” proporcionada pelo cantador. A própria descrição do vídeo, para falar da cumbia na cultura periférica do Recife, resgata o forró como entendimento primário dos possíveis espectadores, e, desta forma, também remontando uma narrativa do êxodo das populações interioranas para a capital com suas bagagens repertoriais que construiriam pré-entendimentos sobre elementos cosmopolitas, como nesse caso, a Cumbia²⁶.

Na dimensão do vídeo, tal qual no clipe mexicano trazido, tem-se a filmagem caseira de um participante do baile. O importante dessa comparação entre os dois

²³ Disponível em: < <https://youtu.be/5n0q4YQfZiw> >

²⁴ Escrita por Abílio Neto, dono do canal de mesmo nome.

²⁵ Importante ressaltar também como a letra da música remonta a figura de desejo da mulher rica, personificada nos clipes colombianos trazidos como uma mulher branca e loira de qualidades sensuais.

²⁶ É importante assinalar também que cantores como Walter de Afogados, e outros representantes da Cumbia no Recife, também estão associados a performances de música brega e forró.

vídeos é perceber a diferença do público que compõem a apreciação da cumbia: se no México temos a Cumbia como baile jovem e de periferia, no Recife temos como baile familiar também em contexto periférico. No vídeo, pessoas idosas, casais maduros e crianças dançam descontraidamente. Alguns homens vestem-se com blusas estampadas, chapéus e fivelas de “cowboy”, evidenciando assim a ludicidade daquele baile como uma emulação da experiência “matuta” de caráter latino. Além disso, a discriminação etária também provoca a leitura de uma Cumbia que surge no imaginário recifense nos anos de juventude desses dançarinos, e a re-aloca no presente como ferramenta de nostalgia. De forma ficcional, pode-se acionar: um dia, aquela cumbia do México também será “nostalgia” como essa é no Recife.

É nesse contexto de nostalgia que interpretações mais modernas da cumbia também surgem no Recife, protagonizadas principalmente pelo grupo olindense Academia da Berlinda. O gênero musical encontrou forte manutenção na “Festa Cubana”, existente há mais de 40 anos no Clube Bela Vista²⁷, na periferia do Recife²⁸. É nesse contexto que encontramos o vídeo “Academia da Berlinda no Clube Bela Vista”²⁹, com a música “Dorival”, que, a rigor, não se caracteriza enquanto cumbia como outras músicas de seu repertório. Destaca-se um elemento importante da diegese do vídeo: as bandeirinhas coloridas espalhadas pelo teto. Símbolo tradicional de festas populares em Pernambuco, como o carnaval e as Festas Juninas, as bandeiras carregam consigo a indicação de que a comunidade está vivendo um período lúdico onde os festejam permitem excessos e exceções à moral ordinária das demais épocas do ano. Esse indício do vídeo traz um sinal de “carnavalização” para a cumbia no contexto pernambucano, e a posiciona também como um “estado de excepcionalidade” aos novos apreciadores. Nesse caso, poderíamos pensar também que a *latinidade* proposta nesses encontros poderia proporcionar também um outro estado de *brasilidade*, excepcional aos entendimentos diários e conectados a referenciais culturais e morais divergentes da credence de uma cultura brasileira que não herdaria nada dos vizinhos continentais, apenas de suas origens

²⁷ O grupo possui ligação afetiva com o lugar, tendo sido eles mesmos frequentadores da festa cubana, conforme musicalização na canção “Bela Vista”, do álbum “Academia da Berlinda” de 2007.

²⁸ Esse contexto é melhor descrito no artigo de Natália Tavares, comentado anteriormente em outra nota de rodapé. No trabalho, ela posiciona o apreço da cumbia pelo público da festa em relação a outros gêneros latinos, seguindo o relato do DJ da festa, Waldyr Português.

²⁹ Disponível em: < https://youtu.be/73aqrld_hb0 >

trans-continentais.

De certa forma, a Cumbia aqui aparece carnavalizada como aparece no carnaval mexicano (DIÁZ, 2014), abarcando novos entendimentos de mundo globalizado que não encontram espaço nos discursos dos gêneros musicais tradicionais locais. Em outro vídeo da Academia da Berlinda, de título “Som na Rural - Academia da Berlinda 02.mov”³⁰, também é possível destacar a relação dessa Cumbia olindense com sua carnavalização, ao performarem, em frente a sede do “Homem da Meia Noite”, símbolo tradicional do carnaval de Olinda, sua música “Academia da Berlinda”. Além desse manifesto associativo entre símbolos latinos e símbolos carnavalescos locais, há também um elemento de associação entre nações: os vocalistas utilizam camisas verdes que remetem a um certo imaginário militar da Revolução Cubana. A Cumbia, colombiana de origem, poderia ter recebido no imaginário popular em Pernambuco uma remetência geográfica à Cuba, tanto pela manutenção dos ritmos latinos na “Festa Cubana”, quanto também por um imaginário de Cuba que percorre os assuntos entre brasileiros como um território de disputa política, disputando opiniões sobre um certo “lugar latino” onde políticas “de esquerda” poderiam ter funcionado ou não, segundo juízos de valor. Nesse contexto, a Academia de Berlinda, ao utilizar-se da cumbia como tecnologia de cosmopolitismo, também a aproveita como tecnologia de discurso político, inserindo assim o gênero musical em um âmbito onde o gosto e a identificação com uma certa *latinidade* indicaria, por consequência, uma diretriz político-ideológica.

Considerações finais

Uma dimensão considerável do trabalho desse artigo consiste em pensar de que forma os problemas de registro da Cumbia (dotados de uma imprecisão histórica como tantos gêneros populares) e sua qualidade interseccional entre memória e imaginação abririam uma fissura que demandaria para a pesquisa acadêmica novas estratégias metodológicas de evidenciação. Por fazer parte de uma tradição musical latino-americana, a cumbia demandaria também da pesquisa uma camada fabulatória, de forma que a especulação e narrativa poderiam lançar luz a possibilidades que não

³⁰ Disponível em: < <https://youtu.be/zXa6BAJGAz4> >

tem registro ou divergem em seus relatos de origem, considerando principalmente que a narrativa sobre os fatos por vezes carrega mais implicações reais à vida das comunidades do que os fatos por si só.

A Cumbia também se mostra como um território rico de pesquisa no entendimento de mudanças sociais e tecnológicas que surgem na América Latina, por se apresentar como uma cartografia capaz de restaurar ou inaugurar diálogos que não haviam sido pensados anteriormente entre regiões do continente e que agora são altamente possíveis pelas ferramentas de troca de informação online e pela simples conexão de saber que praticantes de uma Cumbia de um país podem, por conta da nomeação comum, estabelecer laços com praticantes de outra Cumbia em outro país, gerando assim a expansão de uma rede de comunicação mediada pela música latina, especialmente entre as periferias.

Essa rede, atrelada a uma grande expansão da acessibilidade de ferramentas audiovisuais, poderia também proporcionar uma aproximação entre *latinidades* a partir do reconhecimento de gestualidades comuns e distantes reconhecíveis graças ao suporte do vídeo, re-materializando assim um certo trajeto genealógico da gestualidade e performatividades da américas, trazendo para a análise do vídeo a possibilidade e a capacidade de rastrear arqueologias da sensibilidade, entendendo também a performance como tecnologia dotada de memória de mundo, logo, dotada de história e vitalidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

D'ANDREA, Carlos. **Pesquisando plataformas online: conceitos e métodos**. Salvador: EDUFBA, 2020.

D'AMICO, Leonardo. Cumbia Music in Colombia: Origins, Transformations, and Evolution of a Coastal Music Genre. In: L'HOESTE, Héctor e VILA, Pablo (ed). **Cumbia!: Scenes of a Migrant Latin American Music Genre**. New York, USA: Duke University Press, 2013, pp. 29-48. Disponível em: <https://doi.org/10.1515/9780822391920-003>. Acesso em: 13 de jul. 2022.

DE LIMA, Andrey Faro. “O Caribe é aqui!”: Considerações sobre a construção de uma identidade ético-estética paraense. **Revista de Estudos em Relações Interétnicas | Interethnica**, v. 14, n. 1, 2014. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/interethnica/article/view/15348>. Acesso em: 13

jul. 2022.

DÍAZ, Gonzalo Camacho. A Cúmbia dos Ancestrais: Música ritual e mass-mídia na Huasteca. **Música em Perspectiva**, v. 7, n. 2, dez. 2014. Disponível em:

<<https://revistas.ufpr.br/musica/article/view/41502>>. Acesso em: 13 jul. 2022.

ESA MÚSICA, Direção: Dário Vejarano. Produção: Camilo Cabrera. Colômbia, 2013. Vimeo. Disponível em: <https://www.retinalatina.org/video/esa-musica/>. Acesso em: 13 jul. 2022.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**. Rio de Janeiro: Editora PUC-RJ, 2010.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. **Revista Eco-Pós**, v. 6, n. 2, 2009. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1131. Acesso em: 13 jul. 2022.

MARQUEZ, Israel. Cumbia digital: Tradición y postmodernidad. **Revista Musical Chilena**, v. 70, n. 226, 2016. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902016000200003&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 13 jul. 2022.

OCHOA, Juan Sebastian. La cumbia en Colombia: invención de una tradición. **Revista Musical Chilena**, v. 70, n. 226, p. 31–52, 2016. Disponível em: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/44886>. Acesso em: 12 de junho de 2022.

PEREIRA DE SÁ, Simone. **Música Pop-Periférica Brasileira: Videoclipes, Performances e Tretas na Cultura Digital**. Curitiba: Appris, 2021.

SOARES, Thiago. **Videoclipe – O Elogio da Desarmonia**. Recife: Livro Rápido, 2004.

_____. Por uma metodologia de análise mediática dos videoclipes: Contribuições da Semiótica da Canção e dos Estudos Culturais. **UNIREvista**, v. 1, p. 5, 2006. Disponível em: <http://www.midiaemusica.ufba.br/arquivos/artigos/SOARES1.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2022.

_____. **A Estética do videoclipe**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

_____. **Ninguém é Perfeito e a Vida é Assim: A Música Brega em Pernambuco**. Recife: Outros Críticos, 2017.

SOUTO, Mariana. Constelações filmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia** (São Paulo) [online]. 2020, n. 45 [Acessado 13 Julho 2022], pp. 153-165. Disponível em:

<<https://doi.org/10.1590/1982-25532020344673>>. Acesso em: 13 de jul.