

## **De idílios, exílios e entre-lugares: canções migrantes na obra de Marina de La Riva**

Simone Luci Pereira

Escutar engendra atos poéticos. Das canções midiáticas e/ou da paisagem sonora urbana, os sons nos chegam trazendo afetos, dores, alegrias, repulsas, alterando estados, emoções e provocando escutas da vida e do mundo. No caso de um artista, a escolha de repertórios, formas de cantar e interpretar canções, dentre outros aspectos do seu trabalho é fruto também de sua escuta, o que investe este ato poético de ainda mais força. Para o artista, “escutar música é uma arte tão importante quanto fazer música”.<sup>i</sup>

Fátima Carneiro dos Santos (2004), nos instiga ainda mais nesta direção, ao refletir sobre a existência de uma escuta nômade, aquela dos sons das ruas, baseada na noção de “poiética da escuta” (a que voltaremos mais à frente), proposta por John Cage e sua idéia aberta e ampla de música que incorpora os sons do ambiente e aquilo que comumente se encararia como ruído ou som indesejável. Numa noção deleuziana de nomadismo aplicado à escuta, Fátima Santos frisa que ser nômade não quer dizer não ter território; seus territórios são seus trajetos, os deslocamentos de um ponto ao outro. No trajeto do nômade, os pontos só existem para serem abandonados, edificando uma escuta dos sons do mundo e da vida que se perfaz nos itinerários e nos trânsitos.

Sobre esta escuta de povos em trânsito, migrantes ou nômades, é que dirigimos nossa atenção. Imigrantes e filhos de imigrantes caribenhos ouvintes do bolero no Brasil, articulando formas de pertencimento, identidades, alteridades, nostalgias e recusas da terra deixada para trás já conhecida e lembrada ou apenas imaginada, no caso dos filhos já nascidos aqui no Brasil. Neste artigo, analisamos a trajetória artística e a *performance* (Zumthor, 1997) da cantora Marina de la Riva, particularmente seu último álbum, *Idílio*, de 2012. Brasileira, filha de mãe mineira e pai cubano, a trajetória desta artista evidencia características de canções e escutas em trânsito e migrantes, tema que vem sendo estudado em meu pós-doutorado.<sup>ii</sup>

### **Migrações, deslocamentos, interculturalidade**

Os deslocamentos e migrações não são acontecimentos novos, mas na modernidade tardia transformaram-se num fenômeno intenso, ligado à efemeridade e intensidade cada vez mais

# TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

próprias destes tempos contemporâneos. O antropólogo indiano Arjun Appadurai (2004) chega a afirmar que o distingue as décadas recentes da modernidade já clássica iniciada nos séculos XVIII/XIX, são dois diacríticos principais e interligados, a saber, os intensos fluxos de comunicação eletrônica e as migrações, sejam elas espontâneas, forçadas, definitivas ou temporárias, configurando etnopaisagens e mediapaisagens de pessoas e informações pelo mundo de maneira nem sempre harmônica, mas sim disjuntivas, configurando novas esferas públicas de diáspora que evidenciam o papel do aspecto cultural na globalização. Assim, deslocamentos, mobilidades, migrações falam de perto à sensibilidade contemporânea.

O migrante, o sujeito em trânsito, fronteiro vive na superação dos limites demarcadores de espaços, fazendo da superação das barreiras (lingüísticas, culturais, sociais, políticas) e da reconstrução de mundos e lugares a sua lógica, conformando uma subjetividade que lida a todo tempo entre o eu e o outro, do viver entre culturas, nas zonas intersticiais (Canclini, 2001) de negociação e confronto, gerando múltiplas identificações e pertencimentos, e desfocando a noção clássica e já superada de identidade única, homogênea e fixa. Analisar as narrativas construídas pela experiência migrante mostra-se tarefa a um só tempo difícil e instigante, dada a riqueza e a complexidade de seus conteúdos múltiplos, que não se enquadram facilmente em territórios isolados. Narrativas que colaboram na construção de sentidos para o passado e o presente, os jogos conflitantes entre identidade, alteridade, reconhecer, recusar, pertencer a que estamos manejando a todo tempo na realidade intercultural, mas que no caso do sujeito imigrante é algo premente. Narrativas em forma de construções memorialísticas, literárias ou musicais, a partir da escuta, como no caso que aqui analisamos.

Nascida no Rio de Janeiro, Marina de la Riva passou a infância e adolescência no interior fluminense, na cidade de Campos dos Goytacazes. Sua trajetória artística inicia-se na juventude, tendo cantado em grupos de *nujazz* - como o Alta Fidelidade - nas noites cariocas. Em 2004 começa a gravar seu primeiro CD, que levou seu nome, sendo lançado em 2007 e tendo recebido calorosa acolhida pela crítica musical, bem como prêmios. Neste álbum, já se escuta seu sotaque ou assinatura musical, entre matrizes brasileiras e cubanas, fazendo versões de clássicos de um e outro local, como “Ta-hi! (pra você gostar de mim)”, e “Drume Negrita”, para citar apenas dois exemplos. O que se mostra revelador é o fato de que nestas canções e em outras do mesmo CD, ao cantar o repertório brasileiro, a intérprete não abandona totalmente o estilo, o jeito, a prosódia musical cubana nos arranjos e formas rítmicas, mas a interliga numa tensão densa e criativa, com

# TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

o mesmo movimento ocorrendo no trajeto contrário. Uma escuta nômade que se consubstancia num canto e numa *performance* que se dá no caminho entre o hispânico e o luso do universo musical latino-americano, como escutamos na faixa que abre o CD: “Tin tin deo”, de alto referencial cubano caribenho, acionando na escuta dimensões e imaginários de um caribe solar e dançante, mas com alusões e o refrão incidental de “O xote das meninas”, evocando um sertão brasileiro não menos solar e potente.

Entretanto, parece que neste primeiro trabalho, ecoam ainda de maneira tateantes as fusões entre o universo musical brasileiro e cubano-caribenho, sem realizar por completo o hibridismo e o trânsito que não se mantem em pontos fixos. Isso chegaria a um estado, aparentemente irreversível e de maneira madura, no último trabalho da cantora, o CD *Idílio*, de 2011. Neste álbum, Marina parece assumir de maneira forte e marcante em sua carreira e identidade artística, a sua condição nômade, de sujeito traduzido (Bhabha, 2001), sem deixar-se fixar na música brasileira ou cubana-caribenha, mas fazendo do trânsito, do deslocamento e dos múltiplos pertencimentos, o seu lugar.

Exponte da teoria crítica pós-colonial<sup>iii</sup>, Homi Bhabha nos auxilia a compreender as narrativas da atualidade, feitas e refeitas nos trânsitos entre culturas, zonas intersticiais frutos das diásporas globais. A teoria pós-colonial denuncia e critica a presença constante de um discurso colonial baseado em oposições binárias e excludentes, congregando densidade intelectual com a crença de que a teorização pode contribuir para a prática política concreta; sua insistência na desestabilização da perspectiva binária sobre a qual se construíra a retórica colonial, bem como toda aquela que porta em seu bojo uma relação de hierarquização ou subordinação entre os termos. Desta maneira, desconstroí esta retórica calcada em dicotomias excludentes, focalizando práticas literárias ou culturais de maneira geral por um viés mais amplo, segundo o qual umas atuam sobre as outras de modo recíproco, ainda que em graus diferentes, gerando transformações significativas – daí seus conceitos de hibridismo, interstício, entre-lugares, liminaridade, negociação – inserido nas vicissitudes da nova ordem mundial global marcada por novos processos de relações de poder entre povos e culturas na maioria das vezes assimétricas.

Bhabha (2001) lembra ainda que a atualidade coloca em destaque vidas na fronteira, ou seja, sujeitos que se vêem na condição de possuidores de múltiplas identidades, cambiantes, articulando diferenças culturais, como nos parecem ser estes imigrantes caribenhos no Brasil. Daí a necessidade, segundo o autor, de ultrapassarmos as narrativas de subjetividades originais e

# TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

iniciais e focalizarmos os processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais, estes “entre-lugares”, que fornecem subsídios para a elaboração de estratégias de subjetivação coletivas que dão origem a novos signos de identidade destes sujeitos traduzidos. As escutas do bolero no tempo presente, aparecem como nações representadas, imaginadas, narradas, em que as canções midiáticas têm papel fundamental como narradoras de sentidos, de universos sonoros, mundos perdidos ou reencontrados. As canções cubanas e caribenhas e sua escuta por Marina de La Riva podem ser analisadas, assim, levando em conta o papel das mídias e da própria imigração dos sujeitos ouvintes na conformação de territórios culturais intersticiais (Canclini, 2001), onde diferenças, memórias e escutas se encontram e tem que negociar espaços, trajetos, convivências.

Marina de la Riva conta numa entrevista que na sua infância acreditava que o português e o espanhol fossem apenas um mesmo idioma, dada a familiaridade que tinha com ambos e a espontaneidade em que circulava e elaborava suas narrativas em ambos os registros. Numa entrevista, perguntada em que língua se sente mais à vontade, ela diz:

Você sabe que depende muito da música? Levei meu filho à fonoaudióloga e ela estava justamente falando sobre as diferenças nas línguas, onde cada uma retumba. Com o português e o espanhol é assim. Dependendo da música eles soam diferentes. Como a minha memória afetiva em espanhol é muito forte, sinto que canto com muito coração, mas também canto com muito coração em português. Meu trabalho é bilíngüe porque simplesmente eu não soube fazer diferente. Na minha casa meu avô falava em espanhol e eu respondia em português. Não havia divisão. Talvez em algumas músicas uma língua soe melhor que a outra, mas é mais pela parte técnica e não pelo coração e nem pela minha conexão com a música.<sup>iv</sup>

Os fatos memorados pela artista, mesmo com as construções, deformações e poetizações elaboradas pelo tempo e pela memória, nos ajudam a compreender também a sua escuta musical; nesta metáfora de um único e mesmo grande idioma pan-americano, de uma discoteca de sons e canções que ouvia desde pequena com seus pais e tios, vemos a elaboração de uma escuta de trânsitos e sem um lugar próprio. Seu álbum conceitual *Idílio* (produzido pelo músico Pupilo, que foi baterista do grupo pernambucano Nação Zumbi), deixa transparecer aspectos deste processo, ao romper fronteiras sonoras e não se deixar fixar em gêneros musicais, o que se atesta não apenas pelo ecletismo das várias canções (como é apontado por vários críticos musicais e que, a meu ver, é uma leitura limitada do trabalho da cantora), mas por permitir, dentro de uma mesma canção, que a intérprete leve consigo elementos de tempos, lugares, tradições musicais diversas.

## Escutando canções

A começar pelo título do CD, palavra comum nos dois idiomas, nos remete a algo imaginário, utópico, ao mesmo tempo reconfortante, local ou estado de espírito almejado. Nas palavras de Marina “significa uma grande paixão, um sonho, uma fantasia, uma ilusão. Refere-se a uma forma literária de poema lírico, de tema bucólico de natureza descritiva, dramática, épica ou lírica, e definiu o nome do álbum”<sup>v</sup>. Ela relata ainda que a princípio pensava no título “Ausência” (título de uma das faixas) para o CD, mas decidiu batiza-lo de *Idílio* por ser mais abrangente, englobando dor, emotividade e também alegria, numa síntese de sua latinidade, segundo narra a própria artista. De fato, na canção de mesmo nome, o ouvinte que poderia ter sido levado a imaginar algo triste e nostálgica, depara-se com uma sonoridade caribenha, dançante e solar, criação do porto-riquenho Titi Amadeo, numa salsa cuja letra revela o empenho para que um romance dure para sempre, na busca pela fusão de almas e corações própria ao cancionero do bolero e outros gêneros hispano-americanos.

Mais ainda, escutando sua voz, percebemos já uma diferença frente ao seu trabalho anterior, ao escutarmos um timbre mais denso, grave em certos momentos, uma assinatura vocal e cantante que lhe permite transitar da sutíliza com um quê bossanovista à densidade abolerada, romântica e dolorida de certas canções, passando pela energia, leveza e vitalidade de rumbas, mambos, sambas, choro, e a algo inclassificável canção “Meu lamento (Voy a guardar mi lamento)”, da qual falaremos mais adiante.

Atentando para a ficha técnica do disco, verificamos que ele foi gravado em São Paulo, Havana (no caso da faixa “Canción de las simples cosas”) e Nova York, tendo sido mixado por Sebastian Kryz em Los Angeles, e masterizado em Buenos Aires por Andrés Mayo. Esta multiplicidade de agentes envolvidos no processo de feitura musical nos aponta para a própria realidade do mercado e indústria fonográfica na atualidade, onde a noção de autoria se desloca da figura do autor das canções ou do cantor, para uma *performance* que tem no compartilhamento de figuras, poderes, interesses artísticos e mercadológicos em luta por espaço a sua lógica, gerando o resultado final. Uma série de questões técnicas entram em jogo adquirindo significado e valor estético, nesta economia de trocas musicais, culturais e sociais. Não encaramos isso como uma perda em relação a momentos anteriores da fonografia, apenas apontamos para o quanto o trabalho de Marina de la Riva se insere numa época em que a música midiática mostra-se cada vez mais fruto de hibridismos, dada a variedade dos interesses e repertórios artísticos dos

# TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

músicos, produtores, instrumentistas envolvidos. Um exemplo disso pode ser a canção “Dile Que Por Mi No Tema”, de T. Smith, que conta com arranjos do pianista cubano (radicado em São Paulo) Pepe Cisneros e remete a *chanson* francesa, revelando uma escuta polifônica, múltipla e não encarcerada em gêneros e estilos.

Um pequeno conjunto de três canções do álbum remete às músicas que tratam de amor, desejo, separação, ausência tão próprios ao universo da canção romântica latino-americana, sejam hispânicas ou lusófonas. Nelas, a interpretação de Marina de la Riva e sua *performance* gravada (voz, timbre, arranjos, equalização, canais, reverberação, etc) salientam os trânsitos entre universos sonoros e culturais já descritos acima. As canções “Ausência”, “Como me duele perderte” e “Tu me acostubraste” sugerem um leque de elementos que indeterminam os limites de onde começam e terminam as canções brasileiras e caribenhas.

Sobre “Ausência”, a cantora ressalta em diversas entrevistas que foi a música que estruturou todo o conceito do disco que ela imaginava desde 2007, sendo inclusive o título por ela criado para o CD, com uma capa branca e apenas o título, numa visualidade com a qual ela sonhara. Conta ainda que a canção de Vinicius de Moraes e Marília Medaglia lhe chamou a atenção por tratar do sentimento de ausência, onde a “ausência de alguém pode ser mais forte do que a presença de outros”.<sup>vi</sup> De fato, na letra do poeta brasileiro, a ausência faz-se presença (em ressonância ao poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade), trazendo à tona jeitos de olhar e falar da tristeza e das faltas tão próprias a um certo cancionista brasileiro se não instaurado por Vinicius de Moraes, ao menos, por ele consolidado e até hoje associado: o de falar do amor de maneira coloquial, otimista, associada ao estilo bossanovista que ele ajudou a construir. Na canção, a voz de Marina soa de maneira *cool*, quase *blasé*, sobre este sentimento da falta, sem o drama ou desespero que este sentimento deveria ou teria que causar. Uma leitura e escuta da ausência que não se mostra dramática, no máximo melancólica, de conformar-se e sofrer menos com a “presença da ausência”, uma ausência assumida. Assim é que Marina parece transitar entre Cuba e Brasil, ou entre tradições musicais hispânicas (como o bolero e seus derramamentos emocionais) e brasileiras (como a bossa nova com seu canto quase falado) dentro de uma mesma canção, levando consigo nesta viagem coisas, nuances, toques, acordes, jeitos de dizer de cada gênero, de cada tempo, de cada local, de cada estado de ânimo.

Uma escuta, assim, que põe em diálogo tudo isso. Na noção cageana de “poiética da escuta”, escutar é também compor (mostrando sua filiação à noção de poética de Aristóteles),



# TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

onde o ouvinte deve ser ativo na criação de uma obra ou de um ato musical, escutando um som sem o peso de toda a cadeia de significados já articulados a ele. A busca deve ser pelo som em si, se livrando da necessidade de tentar entender as harmonias, as seqüências, numa sonoridade escutada sem o planejamento prévio. Neste jogo de sons diversos em que estão presentes o acaso, o acidental e o que não é fixo (contrariando um idéia de obra em que os fenômenos sonoros se encontram atrelados às noções de organização, racionalidade, pré-determinação), emerge a poética da escuta, algo para apreender o mundo, escutá-lo (Santos, 2002).

Ao romper com a noção sempre clichê de que música “latina” (no caso, a hispânica) tenha sempre que ser vibrante, suingada, *caliente*, Marina faz dialogar a tristeza e a nostalgia com climas mais solares de emoção e dança. Ao cantar elementos que trazem fortes cores, sabores e timbres da matriz cultural do melodrama (Martin-Barbero, 1997), emerge o canto e a performance de uma América que dialoga tradições de tempos e lugares distintos, aproximando e fazendo negociar épocas e latitudes diferentes. Em “Como Duele Perderte”, de M. Flores (já cantada e tornada famosa com a levada cubana-*pop* de Gloria Estefan, em tom dramático), a letra sofrida é pontuada pelo tamborim de Ricardo Valverde e o violão de Emiliano Castro, emoldurada pela voz de Marina que parece cantar sorrindo, trazendo um ar que ecoa na escuta como algo brasileiro e bossanovista, reforçado pelo toque do tamborim.

No disco, as canções brasileiras são seis, a saber: “Ausência”; “Assum Preto”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (cuja interpretação é arrepiante); “Deixa que amanheça” (que ficou famosa na voz de Emilinha Borba e transformou-se com Marina num belo chorinho acompanhado por Luizinho 7 Cordas); “Juracy”, de Antônio de Almeida e Cyro de Souza (um samba bem malandro immortalizado por Moreira da Silva); “Meu lamento” de Diana; “Propriedade particular”, de Lulu Santos; e “Estúpido Cupido” (versão brasileira para a balada de Neil Sedaka). Em muitas delas há um fraseado malandro na forma de dizer as canções com letras também jocosas e maliciosas, que Marina endossa e repete poeticamente, inspiradas por seus cantores prediletos. Neste aspecto estas canções não se diferenciam muito de uma outra canção, em espanhol, “Muñeca”, numa letra um tanto quanto inspirada em *latin lovers*, pedidos de perdão por deslizes amorosos, que soam de maneira muito próxima nos dois idiomas. Alguns dos críticos musicais analisados arriscam dizer que as seis canções atestam o lado brasileiro do álbum, sendo o resto “pura latinidade”. Entretanto, que se escuta é que mesmo nas canções hispânicas as cores

# TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

e sonoridades brasileiras estão presentes de diversos modos, rompendo com esta dicotomia e ressaltando exatamente o trânsito musical.

Outro indício disso é a presença do trombone do músico brasileiro Raul de Souza, trazendo uma sonoridade brasileira, que evoca na escuta as noites cariocas a que este som se vincula nas lembranças. “Tu me acostumaste”, bolero famoso de Armando Manzanero, gravado por muitos cantores latino-americanos, transforma-se com Marina em algo sutil, sem perder sua força e dor, com o gemido do trombone dando um tom boêmio, sofisticado e de toque brasileiro e malandro. No bolero-ranchero “Y”, de Mario de Jesus, o trombone de Raul de Souza não está presente, mas seu som é evocado pela própria voz da cantora que o imita de maneira suave, sutil e poética. Numa letra que evoca a Deus (tão própria de boleros mexicanos como este cantado pelo Tro Los Panchos), canta-se em espanhol mas há uma certa batida bossa nova no violão de Daniel Oliva, músico da “nova geração”, como descreve Marina. Uma grata surpresa que complexifica e desorienta - no melhor sentido - o ato de ouvir, com uma letra e poética tão própria às canções dramáticas associadas ao cancionero hispânico e uma sonoridade que aponta outros territórios musicais.<sup>vii</sup>

O historiador Ricardo Santhiago argumenta que “a experiência migratória põe em curso (...) um ato de identificação do sujeito com seu país. Este sujeito reconstrói sua própria relação com a pátria, remetendo-se a uma matriz não apenas geográfica, social e política, mas especialmente cultural, mnemônica, identitária” (2012: 177). O que se compreende da *performance* destas canções entoadas por Marina de la Riva são formas de elaborar a experiência migrante e seus múltiplos pertencimentos de maneira não dicotômica, alternada entre uma identidade e outra, mas numa articulação e diálogo, que sabemos não ser sempre harmonioso, mas que engendra a própria experiência do viver na atualidade.

A minha família paterna é cubana e veio para cá em 1964. A minha memória afetiva é de uma família latina muito presente. Morávamos todos juntos em Baixa Grande da Leopoldina (distrito de Campos dos Goytacazes, no Rio de Janeiro) e éramos uma família muito musical. Meu pai era muito musical. Minha avó do lado cubano tocava piano. Aliás, sempre me perguntam se me sinto uma diva e uma vez respondi: “Diva era minha avó” (a materna, que se chamava Diva). Música sempre foi uma linguagem de comunicação e virou um grande caminho na minha vida. Queria estar perto dela de alguma forma.<sup>viii</sup>

Ao narrar sua origem, enfatiza a matriz cubana e sua musicalidade, que segundo ela, é marcante em sua trajetória, o que se atesta em seu trabalho musical. Ao falar de sua memória



# TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

afetiva cubana, ela conta que só conheceu o país já adulta - quando da gravação de uma das faixas de seu primeiro CD – mas que parecia já conhecer Havana e o *Malecón*, o cheiro dos charutos a visão e as cores dos *flamboyants*<sup>ix</sup>, um local imaginário narrado por seu pai e, de alguma maneira, assumido por ela como sua pátria. Local da memória, da imaginação e dos afetos, formulando seu idílio musical e cultural a partir de memórias emprestadas da família de origem, e assumidas como próprias, numa rica confusão de imaginários muito comuns em narrativas memorialísticas.

Ricardo Santhiago (2012: 177) enfatiza que, entre os imigrantes, muitas vezes

diante do outro, emerge uma nova visão de si — como que em um movimento ambivalente que, se por um lado demonstra a provisoriamente dos próprios caminhos de identificação, por outro sugerem algum tipo de crença em uma identidade originária, nacional, antes encoberta por outros ruídos compreendidos nessa mesma identidade. (...) São muitas as situações de migração que favorecem tais sentimentos e motivam narrativas correlatas. Por vezes, elas resultam também no congelamento, na cristalização de imagens sobre o local de origem, levando a preocupações que se expressam em termos significativos, como a preservação de raízes ou o resgate da genuinidade e da tradição.

Sabemos que esta característica tende a ser algo dominante nas narrativas migrantes, no apego a uma tradição que se sustenta muitas vezes no medo de sua perda ou ainda por uma busca de legitimidade por via da autenticidade. Chama atenção, entretanto, o fato de não se escutar na obra de Marina de la Riva um tom nostálgico, mas sim de um passado atualizado e restituído no tempo presente, seja na escolha do repertório ou ainda nos arranjos musicais e *performance* no palco e seus figurinos, bem como no *design* das capas e contracapas dos CDs. Por mais que as memórias tentem por vezes construir uma identidade cubana unívoca, sua música esboça uma noção de identidade que vai se formulando nas frestas, nos entrecaminhos, sem rejeitar as identidades originárias, mas sem fazer delas algo engessado, fixo, imutável e que por isso, seria mais legítimo. Uma legitimidade que se constrói exatamente por via dos trânsitos, bifurcações, confluências da experiência diaspórica.

Na canção “Meu lamento (Voy a guardar mi lamento)” - já comentada acima como algo inclassificável - temos elementos daquilo que nos referencia ao brega e ao *kitsch*. Interessante pensar em como estas categorias são comumente associadas aqui no Brasil e em outras partes do mundo à “música latina”. Esta designação e seus usos, por si só, já mereceriam um outro artigo, mas refletamos um pouco sobre o quanto ela guarda uma importante diferenciação nós/outros, em que a música brasileira parece não se reconhecer como música latina, guardando para este “selo” apenas o que é cantado em espanhol e aquilo que é brega, exagerado, derramado, dramático, isto

## TÃO LONGE... TÃO PERTO...

# A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

é, aquilo que não foi domesticado por uma sonoridade, uma prosódia e um estilo *cool* trazido pela bossa nova, a partir dos anos 1960 no Brasil. Esta diferenciação traz fortes tintas de preconceito e juízo de valor sobre o que seja boa música e o que seja brega ou de mal gosto, mas ajuda-nos a pensar sobre o quanto gêneros como o bolero e suas derivações, por exemplo, gozem de ampla aceitação e incorporação na música brasileira mais popularmente difundida, mas que não seja encampada ou assumida tantos nos estudos sobre música brasileira, como também na fala de muitos ouvintes.

Nos variados artigos e críticas musicais ao trabalho de Marina analisados para a escrita deste artigo, a canção “Meu lamento (Voy a guardar mi lamento)” é colocada como “brega”, algo que não se enquadra ou está perdida em meio ao “bom gosto”, “classe” e “refinamento” geral que envolve o CD *Idílio* e a obra da artista como um todo. De fato, a canção já havia sido gravada no melhor estilo “dor de cotovelo” pela cantora Diana, que foi casada com o também cantor Odair José, e que dispensa apresentações e filiações. A intérprete descreve a canção como algo ao estilo “Tijuana, poeira na boca, Tarantino” numa alusão às leituras modernas e estilizadas feitas de elementos da cultura massiva ou popular regional, com uma roupagem mais *pop*, como nos filmes de Quentin Tarantino que se apropriam de elementos de filmes de ação e de músicas como “Malagueña Salerosa”<sup>x</sup> como símbolos de um México construído na obra da imaginação - a que se refere Appadurai (2004) - como unívoco e repleto de estereótipos (desertos, *sombreros*, *mariachis*, etc). Uma indústria da nostalgia que não permite que este seja um caso isolado, mas que se espalha por muitos outros lugares e estilos musicais e artísticos, fazendo com que boleros sejam sempre utilizados em filmes de Pedro Almodóvar, por exemplo, em que a escuta da alteridade, do Outro, se dê muitas vezes por vozes e sons ecoados nas mídias (Pereira, 2012).

Em “Meu lamento (Voy a guardar mi lamento)”, temos uma primeira parte cantada em espanhol e a segunda em português, como que a assumir a sua dupla filiação na escuta e na voz de Marina. Arranjos com naipe de sopros e metais, remetendo o ouvinte à sonoridade *mariachi* ou pelo menos de uma cor *texmex*, sem deixar de conter elementos *pop* e algo dançante, fruto do trabalho da produção musical. “Estúpido Cupido” (versão brasileira de Fred Jorge do original de Neil Sedaka), clássico gravado no fim dos anos 1950 por Celly Campelo e símbolo da chegada do *rock* que aportava aqui no Brasil, guarda ressonâncias com a música anterior na medida em que levanta ecos, se não na autoria, ao menos na escuta, de uma musicalidade latino-americana conformada pelo *rock* norte-americano e a baladas românticas que explodiam na mesma época

# TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

com sotaque caribenho como o mambo ou cha-cha-chá, numa construção de uma certa latinidade edificada em torno dos gêneros de canção midiáticas que atingiram seu auge em meados do século XX. Na versão de Marina, a canção surge como um mambo e surpreende a escuta dos que já se acostumaram à versão adolescente e ingênua de Campello, trazendo uma interpretação assumidamente adulta com toques de sensualidade e malícia próprias ao gênero, e o piano suingado do cubano Pepe Cisneros. A cantora nos sugere com sua escuta nômade, uma escuta que compõe, inventa, percorre diferentes caminhos, desvelando escutas possíveis que escapam àquelas determinadas pela força do hábito.

Este trânsito entre sonoridades brasileiras e caribenhas na obra da artista acaba por redimensionar e redefinir noções pré-estabelecidas de gênero musical como categorias fechadas, definidas e estanques. A própria artista diz em entrevista que sabe que “dá trabalho na hora de colocar [seu] CD em uma prateleira de lojas”<sup>xi</sup>, devido ao trânsito que faz entre estilos. Lembrando as reflexões do musicólogo Rubén López Cano (2002), a categorização das músicas em gêneros se articula às diferentes competências musicais dos ouvintes, à sua capacidade de produzir sentido àquilo que escuta, fazendo com que as divisões das canções em gêneros deva se definir pela lógica dos usos da música, levando em conta contextos sociais, culturais e históricos em que ocorre a escuta. Além disso, a constituição de gêneros musicais passa pelos interesses mercadológicos e também político-ideológicos, articulando-se muitas vezes a projetos de Estado-Nação e como símbolos de culturas e identidades. Nesse sentido, ao mesclar num mesmo álbum samba, choro, mambo, bolero e ao misturar estas influências musicais dentro de uma mesma música, a cantora Marina de La Riva nos inquieta a pensar sobre como refletir sobre os processos de tradição seletiva (Williams, 1979), aquilo que se deve conservar e esquecer e suas articulações com noções de pertencimento/identidade projetadas por estas canções. Embora a primeira canção do CD *Idílio* a ser gravada tenha sido o bolero “Canción de las simples cosas” em Havana - por ocasião de um festival de boleros, em 2009 - com os músicos Fabian Garcia e Papi Oviedo, ambos do Buena Vista Social Club, o álbum não se prendeu à participação apenas de músicos já legitimados e considerados da tradicional música cubana, tendo incorporado também outras gerações de artistas mais jovens e com outras influências musicais, como Ernesto Vilas Boas, um jovem violinista mexicano que toca em Nova York, demonstrando uma ousadia nas combinações aparentemente dissonantes, entre tradições e modernidades. Se não pode se abandonar completamente a noção de gênero musical, atentamos para a sua fluidez, sua característica aberta,

apropriada e reapropriada em diferentes momentos e contextos, re-lida (ou re-escutada) por diferentes gerações de músicos.

Isto pode ser sentido também na canção “Voy a tatuarme” de Amaury Gutiérrez, (compositor cubano que, em 2011, ganhou o *Grammy Latino* de Melhor Cantautor), usada como “música de trabalho” do álbum. Marina de la Riva conta que a música foi composta e oferecida a ela pelo autor como uma *cumbia*, mas que ela acabou por transformar num *guguncô* (estilo cubano tradicional) que dialoga com elementos musicais mais contemporâneos, embora conserve uma letra que fala de amores fortes, aguerridos e exagerados, inserindo-se numa matriz cultural latino-americana do melodrama, mas re-lido e re-elaborado utilizando em certos trechos o ritmo ou levada da *cumbia*, tonalizando tudo com uma roupagem atual - o que torna frases como “voy a tatuarme tu nombre em cada esquina del alma” ou “te quiero amor, a sangre y fuego” dançantes, divertidas, descomprometidas. Sobre esta canção foi feito um videoclipe, produzido e gravado na Argentina pelos diretores Juanito Jaureguiberry e Picky Talarico, tendo referências dos anos 1920, algo meio “Marlene Dietrich, *noir*, *latin chic*, contemporâneo”<sup>xii</sup>, nas palavras da artista. Referências faladas e também escutadas nas sonoridades das canções que mostram uma atitude, uma intenção e uma consciência, por parte da autoria, em expressar uma certa latinidade contemporânea, atualizada no presente.

## Canções e memórias forjando identidades

Tenho muita influência [de Cuba], mas não vou para lá o tanto que eu gostaria. Eu não estou de acordo com o regime [castrista], eu sofro muito quando eu vou. Tenho muitos amigos lá. Tenho um gráfico emocional toda vez que vou pra lá. Fico esfuziante quando eu chego e no meio do caminho enquanto estou lá fico super triste por ver minha família exilada. Não posso estar de acordo com um regime que proíbe a liberdade de ir e vir de alguém, além das questões de direito humanos. Mas eu amo aquele lugar, tenho memórias afetivas. São as minhas raízes, a gente vem de uma árvore e essa é a minha. Mas a minha Cuba não é a da camiseta do Che Guevara, que quem não mergulha acha que é só isso. Minha Cuba é outra: da família, da receita, da clave, da saudade do avô...<sup>xiii</sup>

Este trecho da fala de Marina de la Riva nos revela alguns aspectos importantes no que tange à questão da identidade, os sentidos de pertencimento da cantora com Cuba, bem como aponta os estereótipos por ela mesma descritos e dos quais busca se diferenciar. A referência que faz a uma certa “Cuba das camisetas do Che Guevara” mostra-se como uma tentativa de colocar as suas lembranças como mais legítimas, de um país mais autêntico, porque ligado às memórias familiares/filiais e afetivas. Se isso parece um exagero por parte da memorialista, convém

# TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

lembrarmos que a construção sobre o outro envolve um imaginário que muitas vezes encobre dominações, preconceitos e constrói estereótipos que acabam por enquadrar a diferença de acordo com o olhar preconcebido por um referencial externo que representa relações assimétricas.

O crítico literário palestino Edward Said (1990) marcou o pensamento contemporâneo (dando origem à crítica pós-colonial já citada anteriormente) com um livro publicado no fim dos anos 1970, em que colocava em evidência os mecanismos de dominação e de construção de imagem que são e foram aplicados nos processos de colonização. Ao empregar o termo “orientalismo” para se referir a uma construção discursiva que o Ocidente fez (e faz) sobre o Oriente sob o signo do exotismo e da inferioridade, ele nos abre importantes chaves de compreensão das relações eu/outro e as devidas relações de poder aí existentes em que estão inseridas as experiências da migração, não apenas ocidente/oriente, mas de culturas diversas.

Exótico significa estranho, aquilo que não [nos]pertence, o potencial a descobrir de toda a civilização outra. Mas *exôtikos*, termo grego, é composto com um prefixo formador de outras exclusões - o prefixo *exo*, que significa fora de, isto é, exterior a um dado limite (...) constituente justamente daquilo que se designa pelo exótico: o que está para além de um campo, o desconhecido, que ganhou, como mais valia de sentido, um sabor de sedução, de atração mesmo. (Babo, 2000: 1)

Esta noção de exotismo mostra-se inspiradora para refletirmos um pouco mais sobre a especificidade dos encontros culturais que envolvem o Caribe e outros países latino-americanos. A construção de uma ilha caribenha tropical, o que está presente nas representações gerais das Antilhas, mas que em Cuba se reveste ainda de um imaginário ligado à política nem sempre pelos caminhos planejados por seus protagonistas (um “Che Guevara *pop*”), parece evidenciar a construção de um exotismo que os que vivem a experiência migratória vivem na dupla tarefa de renegar mas também por vezes reforçar, acionando pertencimentos que são variáveis, históricos, contingentes, perfazendo o próprio jogo conflituoso das identidades (Hall, 2000). Mais ainda, no caso de Marina, há mais elementos em jogo, como por exemplo a idéia de mulher caribenha-brasileira, que aciona diversos imaginários sobre o feminino, a sensualidade, e as assimetrias nas relações de gênero que tudo isso envolve. Quando perguntada numa entrevista como trabalhava seu figurino de palco, ela responde que a sua “personagem é uma mulher que não tem temor em ser feminina e não tem nada a ver com ser vulgar, tem a ver com ser uma dama”. Ora, se por um lado afirma este suposto papel feminino latino-caribenho da bela e sensual mulher, por outro lado

## TÃO LONGE... TÃO PERTO...

# A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

salienta que esta feminilidade não comporta a vulgaridade, numa negação ao imaginário tão presente e evocado. Longe de quereremos buscar qual seria a identidade cubana verdadeira ou autêntica (o que não acreditamos existir), parece mais importante compreender que jogos, negociações, movimentos de contenção e resistência estão presentes e como se relacionam na construção de si elaborada na subjetividade e na experiência migrante, uma vez que sempre está presente na definição das identidades uma luta de classificações e modos de legitimação subjacentes aos sistemas simbólicos e sociais em pauta (Seyfert, 2010).

Ao construir um sentido para sua trajetória musical (e, de algum modo, para sua vida), Marina conta que ao conhecer e escutar o músico cubano Bebo Valdez em 2004 num *show* em Los Angeles, apenas um acorde a fez começar a chorar, tendo ficado-lhe claro que nunca iria se encontrar artisticamente enquanto não parasse de “olhar pra fora e começasse a olhar pra dentro”, para sua origem cubana, para os “bilhetes em forma de discos” com música cubana que sua avó paterna (morta antes de chegar ao Brasil) lhe havia deixado.<sup>xiv</sup> Neste encontro com sua trajetória e origem, a cantora tenta explicar seu caminho - na tentativa sempre recorrente nas memórias de construir sentidos únicos e consoantes - embora compreendamos que haja um hibridismo de repertórios musicais e culturais que forjaram sua escuta, fundamental para os caminhos que percorreria na música.

Assim é que a noção de entre-lugares formulada por Homi Bhabha (2001) contribui para examinar esta problemática das identidades. Por entre-lugares, o autor entende uma zona do conflito de interação e assimilação recíproca que todo encontro entre culturas implica e como estas se constroem na interação com outras, tornando a identidade cultural um conceito sempre múltiplo e provisório, um conglomerado de diferenças, recusando-se a aceitar o silêncio que a tradição relegara ao seu outro. Nestes espaços intersticiais entreculturas, existe uma luta num campo dinâmico que dá margem a todo tipo de dominação e, ao mesmo tempo, gera a possibilidade de deslocamentos e subversões. Estes elementos de ruptura, segundo Bhabha, ocorrem no “local da cultura”, território e processo complexo de significações fundamental por abrigar em si as dimensões transnacionais de transformações culturais resultantes de migrações, diásporas e deslocamentos. Bhabha chega a firmara que o conceito de hibridismo, tão usado para caracterizar as culturas no mundo global e diaspórico costuma ser mal interpretado, limitando-se ao aspecto de mistura étnica e cultural de uma população. Segundo o crítico cultural indiano, hibridismo é um outro termo para dizer da tradução cultural agonística, uma vez que nunca se



# TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

completa, mas tem um forte componente desestabilizador do paradigma e da lógica moderna colonial, envolvendo negociação entre o próprio e o outro. O hibridismo como um terceiro espaço (uma terceira margem do rio) representaria e inauguraria as novas formas de tradução de si dos sujeitos colonizados, minando o binarismo tradição/modernidade, possibilitando novas posições e negociações de sentido e de representação, o que revela seu forte teor e dimensão política, dotando os sujeitos de um lugar de fala e posicionamento crítico.

Finalizamos com a constatação de que as migrações são, para além do fenômeno puramente objetivo, um fenômeno subjetivo que engendra narrativas e escutas do mundo e da vida. Seguindo as inspirações deleuziana e cageana, temos que a orientação da própria escuta é de responsabilidade do sujeito ouvinte, onde escutar implica estabelecer uma nova relação entre o indivíduo e o mundo. Na escuta e nas narrativas elaboradas em entrevistas e depoimentos de Marina de la Riva, o passado retido, ou seja, deslocado para o espaço/tempo anterior ao deslocamento da família migrante sempre insiste e faz-se presente reconstituindo as experiências. Sua escuta que elabora as origens e tradições mostra-se como formas do sujeito migrante forçar a linguagem a dar conta do singular, rico e inominável da experiência do deslocamento (Ferreira, 2010), inscrevendo no corpo, na voz e nos afetos aquilo que forja e esculpe no tempo a sua identidade. Uma escuta em trânsito que traduz identidades que já não são nem cubanas e nem brasileiras, mas que se edificam, se elaboram e se mostram vivas, dinâmicas e criativas exatamente nos entrecaminhos, nas entreculturas e nos entre-lugares.

---

<sup>i</sup> Entrevista concedida à Patrícia Palumbo, no *site* Vozes do Brasil, publicado em 19/05/2012. <<http://patriciapalumbo.com/2012/05/19/marinadelariva/>> Acesso em 31 de jul 2012.

<sup>ii</sup> Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), na Linha de Pesquisa “Etnografia das práticas musicais”, sob supervisão da Prof.a Dr.a Martha Ulhôa, com financiamento da FAPERJ (bolsa pós-doutorado sênior).

<sup>iii</sup> Trata-se de um conjunto de estratégias interpretativas voltadas para a rica diversidade de práticas culturais que caracterizam as sociedades colonizadas ou egressas da colonização europeia, configurando-se numa prática interpretativa afim aos estudos literários, mas não circunscrita a estes, que utiliza suportes interdisciplinares para a sua operacionalização (Gomes, 2007).

<sup>iv</sup> Revista TPM, 28/02/2012, por Marcela Paes. <<http://revistatpm.uol.com.br/entrevistas/marina-de-la-riva.html>> Acesso em 15 jun 2012.

<sup>v</sup> Entrevista concedida a Fabio França no *site* Navitrola, publicado em 19/03/2012. <<http://navitrola.ovale.com.br/entrevista-marina-de-la-riva-fala-sobre-seu-novo-album/>> Acesso em 14 jun 2012.

<sup>vi</sup> Entrevista concedida à Patrícia Palumbo, no *site* Vozes do Brasil, publicado em 19/05/2012. <<http://patriciapalumbo.com/2012/05/19/marinadelariva/>> Acesso em 31 de jul 2012.

<sup>vii</sup> Numa canção do primeiro disco da cantora, a faixa “Ojos malignos”, exerce efeito semelhante ao ser cantada em ritmo de samba e com a participação de Chico Buarque, mas entoada em espanhol, numa interpretação que não permite a identificação fácil a uma matriz cultural ou outra.

<sup>viii</sup> Entrevista concedida a Fabio França no *site* Navitrola, publicado em 19/03/2012. <<http://navitrola.ovale.com.br/entrevista-marina-de-la-riva-fala-sobre-seu-novo-album/>> Acesso em 14 jun 2012.

# TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

- <sup>ix</sup> Entrevista concedida a Fabián Chacur, no site MondoPop, publicado em 06/03/2012. <<http://www.mondopop.net/2012/03/para-marina-de-la-riva-o-tempo-da-arte-e-outro/>> Acesso em 20 mai 2012.
- <sup>x</sup> Esta é uma canção clássica do repertório musical mexicano, gravada e de alguma maneira associada ao Trio los Panchos, que acionam na memória uma certa mexicanidade unívoca encobridora das diferenças. Foi trilha sonora do filme de Tarantino *Kill Bill Volume 2*, num momento de ápice da vingança que é o fio narrativo do filme, interpretada pela banda texano-mexicana Chingon no seu disco *Mexican Spaghetti Western*, gravado em 2004., fazendo fusões entre *rock* e *mariachis*. Podemos nos perguntar quantos novos ouvintes conhecerão esta canção já pelas vozes e acordes escutados no filme e não mais pelos *mariachis* antigos. Não se trata de nostalgia ou busca por uma pretensa autenticidade, mas de uma problematização da própria noção de escuta da alteridade nestes momentos atuais de fluxos de comunicação intensos, em que o que conhecemos do Outro, da alteridade, se dá pela via privilegiada das mídias.
- <sup>xi</sup> Trecho citado no artigo de Yuri de Castro, no site Fita Bruta, publicado em 14/03/2012. <<http://fitabruta.com.br/2012/03/marina-de-la-riva-idilio/>> Acesso em 14 jun 2012.
- <sup>xii</sup> Entrevista concedida a Fabio França no site Navitrola, publicado em 19/03/2012. <<http://navitrola.ovale.com.br/entrevista-marina-de-la-riva-fala-sobre-seu-novo-album/>> Acesso em 14 jun 2012.
- <sup>xiii</sup> Revista TPM, 28/02/2012, por Marcela Paes. <<http://revistatpm.uol.com.br/entrevistas/marina-de-la-riva.html>> Acesso em 15 jun 2012.
- <sup>xiv</sup> Em outra entrevista, a cantora busca explicar sua quase que “predestinação” a cantar músicas cubanas lembrando do exílio dos seus avós e pais: “Seu pai e avô saíram de Cuba em 1959 não por opção, mas para fugirem da perseguição durante a Revolução Cubana. De lá foram para Miami e chegaram ao Brasil em 1964. [Segundo Marina] “crescer em uma família latino americana exilada no interior do Brasil é uma história sofrida. Tive o perfume dessa história na minha educação e, por isso, não tenho como cantar outra coisa.” Artigo de Rafael Braz, publicado em 10/03/2012. <[http://gazetaonline.globo.com/conteudo/2012/03/noticias/a\\_gazeta/caderno\\_2\\_ag/1144791-a-latinidade-de-marina-de-la-riva.html](http://gazetaonline.globo.com/conteudo/2012/03/noticias/a_gazeta/caderno_2_ag/1144791-a-latinidade-de-marina-de-la-riva.html)> Acesso em 13 jun 2012.

## Referências bibliográficas

- APPADURAI, Arjun. 2004. *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema.
- BABO, Maria Augusta. 2000. A viagem, o exótico ou Babel. *Revista Z Cultural (Revista Virtual do PACC - Programa Avançado de Cultura Contemporânea)*, nº 3. Acesso em 15 jul 2000.
- CANCLINI, Nestor. 2007. *Diferentes, desiguais, desconectados: mapas da interculturalidade*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- BHABHA, Homi. 2001. *O local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- FERREIRA, Ademir. 2010. “Processamentos alterativos e subjetivos: os dispositivos da elaboração migrante”. In: \_\_\_\_ et al (orgs). *A experiência migrante – entre deslocamentos e reconstruções*. Rio de Janeiro: Garamond/Faperj.
- GOMES, Heloisa Toller. 2007. Crítica pós-colonial em questão. *Revista Z Cultural (Revista Virtual do PACC - Programa Avançado de Cultura Contemporânea)*. Ano III, n.1. <<http://www.pacc.ufrj.br/z/ano3/01/artigo04.htm>> Acesso em 29 de jul 2012.
- HALL, Stuart. 2000. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- \_\_\_\_\_. 2003. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- LÓPEZ CANO, Rubén. 2002. Tonos humanos y analisis musical: una asignatura pendiente. Ponencia presentada em el VII CONGRESO DE LA SOCIEDAD DE ETNOMUSICOLOGIA (SIBE) – Voces e imágenes em la etnomusicología actual. Museo Nacional de Antropología. Madrid, 25 a 27 de junio de 2002. <<http://www.geocities.com/lopezcano/articulos/favor.htm>> Acesso em 10 mar 2012.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. 1997. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- PEREIRA, Simone Luci. 2012. Sobre a possibilidade de escutar o outro: voz, *world music*, interculturalidade. *Revista E-Compós*. n.15, vol. 2, 2012 (no prelo).
- SAID, Edward. 1990. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Cia das Letras.
- SANTHIAGO, Ricardo. 2012. “Al tango lo canto así: música, trabalho e utopia”. In: VALENTE, Heloisa(org.). *Dónde estás, corazón? o tango no Brasil, o tango do Brasil*. São Paulo: Via Lettera.

# TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

---

- SANTOS, Fátima Carneiro. 2002. *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua*. São Paulo: Educ/FAPESP.
- SEYFERT, Giralda. 2010. “Comemoração, identidade e a memória da imigração”. In: FERREIRA, Ademir *et al* (orgs) *A experiência migrante – entre deslocamentos e reconstruções*. Rio de Janeiro: Garamond/Faperj.
- ZUMTHOR, Paul. 1997. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec.
- WILLIAMS, Raymond. 1979. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar.

Simone Luci Pereira (São Paulo, 1973) é Mestre em História e Doutora em Antropologia pela PUC/SP. Pesquisadora do MUSIMID e Pós-Doutoranda no PPG Musica da UNIRIO (bolsista FAPERJ sênior) analisa a escuta do bolero entre imigrantes caribenhos no Brasil, na Linha de Pesquisa “Etnografia das práticas musicais”. Tem construído um caminho de pesquisa sobre a escuta de musical midiática na fronteira entre as disciplinas Antropologia, Música e Comunicação, enfatizando questões como música midiática e sua performance, paisagem sonora e escuta, indústria fonográfica, campo musical, usos e apropriações no cotidiano dos receptores.

