



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS GERMÂNICAS**

**FABIANA DIAS BASTOS**

**AFROPOP:**  
**CAMINHOS ABERTOS PARA ALÉM DA “ÁFRICA**  
**TEÓRICA”**

Salvador  
2018

**FABIANA DIAS BASTOS**

**AFROPOP:  
CAMINHOS ABERTOS PARA ALÉM DA “ÁFRICA  
TEÓRICA”**

Monografia apresentada ao Instituto de Letras da  
Universidade Federal da Bahia  
como requisito parcial para a obtenção do título de  
Bacharel no curso de Língua Estrangeira Moderna ou  
Clássica – Língua Inglesa.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Eduardo Soares Laranjeira.

Salvador  
2018

FABIANA DIAS BASTOS

**AFROPOP:  
CAMINHOS ABERTOS PARA ALÉM DA ÁFRICA TEÓRICA**

Trabalho de conclusão de curso de graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Bacharela em Língua Estrangeira Moderna – Inglês.

Aprovada em \_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Arivaldo Sacramento de Souza  
Doutor em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia  
Universidade Federal da Bahia

---

Prof. Dra. Rosinês de Jesus Duarte  
Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia  
Universidade Federal da Bahia

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiro ao meu Ori, minha cabeça, meu deus individual, por ter escolhido o caminho que hoje traço. Se existe vontade e desejo em qualquer coisa que realizo, é graças as decisões que tomei antes mesmo de estar aqui.

Aos meus Orixás, que me acompanham e cuidam do meu caminho. Aos meus ancestrais, que são a razão desse trabalho.

A minha irmã e principalmente a minha mãe. Ser mulher e negra no espaço acadêmico nunca foi e nunca será fácil. Ambas me mostraram que eu era capaz de resistir e chegar até o fim.

Aos meus amigos que acompanharam essa jornada do começo ao fim e me seguraram sempre que eu pensei em desistir.

Ao meu orientador, que desde o começo acreditou que eu era capaz, mesmo quando nem eu mesma acreditava.

Gratidão é a palavra de ordem ao fim de um processo e eu não teria conseguido sem essas pessoas.

## RESUMO

Dentro do mundo globalizado, em um sistema capitalista, as relações coletivas e individuais foram radicalmente modificadas. Essas relações foram retratadas na arte e na literatura de diversas formas. Este trabalho busca explorar uma dessas formas, o pop, através de um desenvolvimento histórico cultural, desde seu surgimento nos Estados Unidos e Inglaterra até a sua vinda para o Brasil. Isso culminará na discussão mais pertinente a esse trabalho, o afropop, ramificação do fenômeno pop que busca refletir sobre o discurso do negro na contemporaneidade. Para tanto, utilizaremos as canções da banda paulista Aláfia, composta por 12 integrantes que misturam MPB, funk, rock, entre outros em suas canções que discutem diversas realidades do negro brasileiro. Através das canções “Mulher da Costa”, “Proteja seu Quilombo”, “Ela é Favela”, “Corpura” e “Nada é Importante”, discutiremos algumas das formas de representação do discurso negro contemporâneo. Concluímos com esse estudo que através do pop, dentro de uma configuração pós-moderna que entende um entrelugar temporal, o negro encontra uma forma de desconstrução de modelos estereotipado. Assim é possível construir representações condizentes com as literaturas plurais contemporâneas.

**Palavras-chave:** Arte Pop. Afropop. Aláfia.

## ABSTRACT

Inside a globalized world, in a capitalist system, individual and collective relationships were widely modified. These relationships were portrayed in art and literature in different ways. This monography tries to explore one of these forms, pop, through cultural and historic development, since its appearance in the USA and England until it was brought to Brazil. This will result into the most pertinent discussion in this monography, the afropop, a branch of the pop phenomenon that tries to discuss the contemporary black discourse. To do that, we will use songs from the paulista's band Aláfia, a group of 12 member that mix MPB, funk, rock and other genres in their music, that discusses many realities lived by brazilian black people. By using the songs "Mulher da Costa", "Proteja seu Quilombo", "Ela é Favela", "Corpura" and "Nada é Importante", we will talk about some ways to represent black contemporary discourse. By this study, we conclude that through pop, in a post modern configuration that comprehends a timeless interspace, black people find a way to deconstruct steryotiped models. Thus it is possible to create fitting representations to the contemporary plaral literature.

**Keywords:** Pop art. Afropop. Aláfia.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>1 O FENÔMENO POP</b> .....	10
1.1 BREVE PERCURSO PELA ARTE POP.....	10
1.2 O POP E AS PLURALIDADES CULTURAIS .....	16
<b>2 O POP NÃO POUPA NINGUÉM</b> .....	22
2.1 O FENÔMENO POP NO BRASIL: A NOVA OBJETIVIDADE .....	22
2.2 O DISCURSO LITERÁRIO POP BRASILEIRO .....	27
<b>3 CAMINHOS ABERTOS PARA O AFROPOP</b> .....	31
3.1 AQUI E LÁ: O MUNDO PÓS-MODERNO (NEGRO) .....	31
3.2 CAMINHOS ABERTOS PARA A ÁFRICA TEÓRICA .....	33
3.3 PARA ALÉM DA ÁFRICA TEÓRICA .....	35
3.3 O QUE É IMPORTANTE .....	38
<b>CONCLUSÃO</b> .....	41
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	42

## INTRODUÇÃO

Produzir é uma ação que sempre está ligada e desencadeia outros atos. O ato de produzir arte, por exemplo, seja ela literária, musical ou qualquer outra, reflete as ações do mundo, da literatura, da sociedade e das relações. Produzir, tal como as máquinas, que dependem entre si para criar, “[...] esta máquina literária entretém com uma máquina de guerra, uma máquina de amor, uma máquina revolucionária etc. – e com uma *máquina abstrata* que as arrasta.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12).

Modificando o escrito por Deleuze e Guattari, a arte em geral e não apenas o livro é feita pelo fora e no fora. Essa noção nos ajudará a compreender como um movimento artístico se desdobrou em outras formas de produção, da mesma maneira como se desenvolveu para acolher outros discursos.

Para entendermos melhor esse processo, iniciaremos com uma discussão sobre o processo histórico do surgimento do pop no primeiro capítulo. Teremos um olhar crítico sobre seu desenvolvimento dentro de espaços diferentes, primeiro nos Estados Unidos e na Inglaterra, berço do fenômeno pop, máquina artística que viria a se tornar também máquina literária e musical, influenciada pelos aspectos de sua época, ideias globais e relações capitalistas de um grande grupo de países que resistiu a duas guerras – uma máquina revolucionária, outra de amor, outra de guerra e principalmente, uma máquina abstrata.

Essa máquina abstrata será melhor explorada em termos de cultura, na segunda seção do capítulo um, quando buscaremos pensar sobre como o mundo global e as relações capitalistas afetaram a forma como as informações e finalmente o pop foi recebido em diferentes países.

Posteriormente, no segundo capítulo, seguiremos com o desenvolvimento do processo histórico trazendo-o agora para o Brasil, onde exploraremos diferentes movimentos artísticos derivados do pop norte-americano e britânico. Nos debruçaremos primeiro sobre a Nova Objetividade, movimento criado pelo artista plástico Hélio Oiticica, que buscou ir contra as concepções do pop internacional, e que uniu a cultura popular ao pop. Em seguida, discutiremos brevemente o popcreto e por último, exploraremos o Tropicalismo e o impacto que a política teve no criar artístico.

No terceiro capítulo, focaremos enfim no afropop, discutindo inicialmente a dicotomia Eu versus Outro gerada pelo discurso racial, e como a arte negra tem seu lugar no pensamento pós-moderno. Entenderemos também do que o afropop se trata e como ele veio a ter espaço no



Brasil.

Concluiremos, na segunda parte do terceiro capítulo a nossa análise, refletindo sobre algumas leituras possíveis a serem feitas sobre o corpo e o pensamento negro na contemporaneidade através do afropop utilizando letras das canções do grupo paulista Aláfia.

# 1 O FENÔMENO POP

## 1.1 Breve percurso pela arte pop

Durante os Anos Dourados, assim como ficaram conhecidos os anos 50, houve um grande desenvolvimento tecnológico e socioeconômico que ajudou a transformar os núcleos hegemônicos em potências ainda maiores. O fim da escassez da segunda guerra nesses países, principalmente nos Estados Unidos, impulsionava os meios de comunicação e o mercado a vender um estilo de vida rico, abundante e desejável, o *American Way of Life*. Ao mesmo tempo, rompendo com a ilusão do jeito perfeito de se viver que fora criado, diversos movimentos de contracultura começaram a surgir, lutando por mudanças há muito tempo necessárias. É dentro desse contexto que se inscreve a arte pop, um movimento que buscava subverter as relações de consumo geradas pelo modelo socioeconômico capitalista da época através das artes plásticas, e ir contra as relações tradicionais e sacralizadas das artes.

Arte pop, ou *popular art*, foi um termo cunhado pelos críticos literários Leslie Fiedler e Reyner Banham, em 1955, mas que só veio a se tornar mais conhecido nos anos 60, para designar as produções artísticas que se apropriavam da iconografia da cultura urbana de massa como os quadrinhos, o cinema e as imagens de Hollywood, o rádio, as propagandas e a televisão (HOISEL, 1980). As produções da arte pop utilizavam os desenhos coloridos dos quadrinhos com seus balões de efeitos, às imagens dos artistas de cinema e televisão e os objetos de consumo diário, como alimentos, para retratar uma sociedade que se baseava no consumo rápido e descartável. Esses aspectos eram, e ainda são, parte da sociedade capitalista vigente, e foram os agentes que contribuíram para ressignificar as relações pessoais, tornando-as relações de consumo.

A escolha do uso dessa iconografia por parte da arte pop de forma alguma foi aleatória, como pode ser percebida em entrevistas conduzidas pelo crítico Gene R. Swenson no início dos anos 60, com grandes expoentes da arte pop. Em 1962, Andy Warhol teve sua primeira exposição com a obra *Campbell's Soup Cans*, uma série de trinta e duas imagens pintadas de latas da sopa Campbell. Quando questionado sobre a obra por Swenson, Warhol explicou que pintou essas obras “Por que eu bebia essa sopa. Acho que almocei a mesma coisa todos os dias por 20 anos, sempre a mesma coisa. Alguém disse que minha vida tinha me dominado; gostei dessa ideia. Eu desejava morar no Waldorf Towers e comer sopa e sanduíche, como aquela cena

no restaurante, em *Naked Lunch...*” (WARHOL, 1962, tradução nossa)<sup>1</sup>.

Segundo Tilman Osterwold (2015), produções da cultura urbana de massa tratavam de produzir aquilo que seria aceitável em grande escala, para que fosse facilmente vendido:

Pesquisas realizadas por sociólogos sobre hábitos de consumo e comportamento em massa foi utilizado nos sistemas de marketing. Agora produtores não poderiam mais explorar de forma bem-sucedida as necessidades dos consumidores forçando alguma estratégia de venda, utilizando apenas suas criações. Para reivindicar seu lugar, eles tiveram de adaptar suas produções as atitudes e vontades fashionistas das massas (OSTERWOLD, 2015, p. 7, tradução nossa)<sup>2</sup>

Da mesma forma, o que era produzido precisava ser trivial para se poder sempre repaginar e vender novamente, gerando mais lucro. O estilo de vida que se procurava vender era o da praticidade, a facilidade aliada à felicidade de obter coisas e essas coisas também possuírem o sujeito. Pensar no simples ato de tomar uma sopa como uma projeção daquilo que se deseja, não por ser uma sopa, mas por ser de uma marca específica, ou por ter uma certa imagem, é o que marcam os anos em que surgiram a arte pop.

Não é surpreendente, portanto, que seu surgimento tenha se dado em dois dos maiores países de *boom* econômico do pós-guerra: Inglaterra e Estados Unidos. No início dos anos 60, os movimentos de contracultura que começavam a surgir lutavam pelos direitos de minorias, contra o avanço bélico e a guerra do Vietnã. Dentro dos movimentos, ao mesmo tempo que propagava a ideia “paz e amor” dos hippies, uma visão otimista da busca por uma vida mais simples e feliz, também surgiam os *beatniks* com a estética lixo, os desajustados. Esses grupos contribuíram para que se desse uma maior atenção ao movimento de contracultura dentro das artes plásticas (CRUZ, 2003).

Em se tratando das artes plásticas, especialmente nos Estados Unidos, encontramos o Expressionismo Abstrato, movimento artístico da década de 60, com o qual a arte pop, de diversas formas contrastou. Os artistas do Expressionismo Abstrato, através de seus quadros enormes com imagens e padrões repetidos por todo a tela, buscavam mergulhar na subjetividade

---

<sup>1</sup> Because I used to drink it. I used to have the same lunch every day, for twenty years, I guess, the same thing over and over again. Someone said my life has dominated me; I liked that idea. I used to want to live at the Waldorf Towers and have soup and a sandwich, like that scene in the restaurant in *Naked Lunch...*

<sup>2</sup> Research undertaken by sociologists into consumer habits and mass behaviour was put to use in marketing systems. Producers could now no longer successfully exploit the customer's needs by super-imposing some sales strategy of their own design.

e num culto a auto realização. Suas obras buscavam representar o que era pessoal, psicossomático e espontâneo, ao criar obras que envolviam muito mais o imaginável e interpretativo do que o físico e palpável. Essas eram todas as coisas as quais o pop negava (OSTERWOLD, 2015).

O que foi mantido pelo pop foram a magnitude de seus quadros, a ideia de uso de padrões e imagens repetidas, mas o que buscavam representar com isso e como eram vistos esses artifícios tomaram uma forma totalmente diferente da desejada por artistas como Pollock e Rothko, expoentes do Expressionismo Abstrato. Segundo Steven Madoff:

Trocando a espiritualidade gasta pelo sorriso (ou gracejo) simplista, os artistas pop utilizaram da grandeza em seus quadros para expressar uma sociedade aproveitando sua arrogância imperial em uma escala transcontinental. Grandeza na arte pop reflete o prazeroso espanto americano no que parecia uma interminável pilha de novas coisas espalhadas pelo planeta. (...) Era um sentimento de pura ambiguidade, uma ambivalência que os Expressionistas Abstratos gerados pela guerra não poderiam nunca se deixar criar. Era um prazer luxuoso de despreocupação fácil (...) (MADOFF, 1997, p. 14. Tradução nossa)<sup>3</sup>

Para Osterwold (2015) e Madoff (1997), o Expressionismo Abstrato, por ter surgido logo após a segunda guerra – um momento em que as pessoas estavam de fato mais tomadas por um sentimento que as fazia se voltar para si, pensar em quem elas eram dentro do mundo, suas angústias, vontades e sonhos – tendia a ser um movimento muito mais individualista. Mas o pós-guerra também trouxe desenvolvimento, principalmente aos países que ganharam a guerra. E esse desenvolvimento levou muitos artistas a pensar em como tudo isso nos afetava, agora não mais como indivíduos, mas como comunidade, afinal, as relações se transformaram muito dentro do mundo pós-guerra.

Apesar de trabalhar com diversos elementos consumidos em grande escala por boa parte da população mundial, existem diferenças entre a arte pop e a cultura popular e, portanto, devemos tentar comentá-las separadamente. Antes de buscarmos entender o porquê dessa afirmação, já que temos uma compreensão do que se trata a arte pop, precisamos também ter uma compreensão do que se trata a cultura popular.

Uma definição absoluta do que viria a ser cultura popular é difícil, pois precisamos pensar

---

<sup>3</sup> Exchanging world-weary spirituality for smiling (or smirking) worldliness, the Pop artists went at bigness in their canvases as the expression of a society enjoying its imperial swagger on a transcontinental scale. Bigness in Pop pictures reflected America's self-delight astonishment in what seemed a never-ending pile of freshly minted goods sprawling across the planet. (...) It was a feeling of pure ambiguity, an ambivalence that the war-generation Abstract Expressionists could never allow themselves. It was the luxurious pleasure of facile unconcern (...)

também o que vem a ser cultura e o que viria a ser popular. Mas, por ora, pensaremos ambos os termos em conjunto. Seguiremos a premissa de John Storey (2001) de que não há definição para cultura popular se não pensarmos em uma dimensão quantitativa, pois a palavra “popular” demanda isso.

Uma primeira forma de pensar uma definição para cultura popular, portanto, seria o alto consumo de produtos como livros, filmes e programas televisivos. Qualquer coisa com uma audiência não tão numerosa pode ser considerado “alta cultura”. O que nos leva a uma segunda definição: qualquer coisa que não seja considerado alta cultura, as “sobras”, como diz Storey (2001), seria considerado cultura popular. Pensando assim, a cultura popular seria considerada uma cultura inferior.

Um terceiro ponto levantado por Storey (2001) para se pensar a cultura popular versus a alta cultura seria uma gama de valores de julgamento, que serviriam para avaliar uma produção literária ou musical, por exemplo. “Para ser culturalmente valoroso tem de ser difícil”, diz Storey (2001, p.8). “Ser exclusivo detém seu exclusivo status como alta cultura”.

Portanto, uma definição comum dada à cultura popular, é de que ela se encontra sempre ao lado “inferior” da alta cultura. Da mesma forma, podemos entender que essa visão inferior vem mais do julgamento de um grupo do que uma definição da cultura popular em si. Storey (2001) chama a atenção para um lugar de “outro” ocupado pela cultura popular, de ser sempre comparada e contrastada a outras produções, seja ela a alta cultura, a cultura de massa, etc.

Mas dentre as definições exploradas por Storey (2001) em busca de entender a cultura popular, é importante, para o contexto dessa pesquisa ressaltar a abordagem neo-gramsciana, que vê as teorias sobre a cultural popular como teorias sobre a constituição “das pessoas”:

“as pessoas” não se refere a todos nem a um único grupo dentro da sociedade, mas a uma variedade de grupos sociais que, apesar de se diferenciarem em outros aspectos (sua posição de classe ou as dificuldades particulares nas quais eles estão quase que imediatamente envolvidos), são separados dos grupos economicamente, politicamente e culturalmente poderosos dentro da sociedade e são, portanto, potencialmente capazes de serem unidos – de ser organizados em “as pessoas versus o bloco do poder” – se suas dificuldades individuais forem conectadas (TURNER *apud* STOREY, 2001, p. 12. Tradução nossa)<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> "the people" refers neither to everyone nor to a single group within society but to a variety of social groups which, although differing from one another in other respects (their class position or the particular struggles in which they are most immediately engaged), are distinguished from the economically, politically and culturally powerful groups within society and are hence potentially capable of being united – of being organised into "the people versus the power bloc" – if their separate struggles are connected.

Esse discurso é o que faz com que vejamos a cultura popular não mais por um viés de cultura inferior, mas com um teor politizado e importante para o estudo dos povos, sejam eles quais forem.

Cultura popular é um lugar onde a construção da vida diária pode ser examinada. A necessidade de fazer isso não é apenas acadêmica - como uma tentativa de entender o processo ou prática, no caso - é também política, para examinar as relações de poder que constituem essa forma de vida diária e portanto, revelar as configurações de interesses a que essa construção serve. (TURNER *apud* STOREY, 2001, p. 12, tradução nossa)<sup>5</sup>

Tendo passado de forma rápida sobre a definição ou definições, por assim dizer, da cultura popular, podemos voltar a pensá-la em conjunto com a arte pop. Se pensarmos a primeira com um teor de inferioridade, podemos seguir pelo viés de pensamento de Décio Cruz (2003).

Quando Cruz comenta sobre a arte pop e a cultura popular, ele considera não haver qualquer tipo de relação entre as duas. Isso porque seus propósitos e os grupos que tentavam atingir seriam diferentes. Enquanto a arte pop busca negar os valores tradicionais, tanto de arte quanto das relações, tentando subvertê-los para gerar uma crítica, a arte popular não busca sequer questioná-los. Além disso, a arte popular é feita pelo povo para o povo, enquanto a arte pop, apesar de utilizar de conceitos e iconografias próprias da massa, ainda assim não era de tão fácil acesso quanto a arte popular.

Porém, se pensamos a cultura popular por um viés político, que nos ajuda a entender a variedade de grupos sociais em relação aos grupos minoritários de poder mundial, podemos traçar novamente outras relações com a arte pop. Se a arte pop faz críticas às novas formas de relações no mundo contemporâneo, certamente essas relações falam sobre esses diversos grupos sociais, sejam entre si como entre grupos que se encontrem em uma relação de poder.

De qualquer forma, é importante entender que a arte pop ainda assim não seria feita pelas massas, como as produções da cultura popular, e certamente não são feitas para elas. Mas, ainda

---

<sup>5</sup> Popular culture is a site where the construction of everyday life may be examined. The point of doing this is not only academic - that is, as an attempt to understand a process of practice - it is also political, to examine the power relations that constitute this form of everyday life and thus reveal the configurations of interests its construction serves.

assim, a cultura popular pode ter influência sobre aquilo que é produzido, mesmo que inicialmente, pela arte pop.

O desenvolvimento do fenômeno pop, em uma atitude generalizada e globalizante, necessitou de que seu discurso passasse a abarcar outras formas de arte, como a literatura e a música. O que era feito através de linguagem visual passa a ser traduzido para a linguagem verbal, como forma de difundir o movimento e pensá-lo de novas formas e estilos.

Apesar de em grande parte não utilizar imagens em suas produções, ainda assim o discurso literário pop se vale de diversas produções imagéticas através da linguagem verbal que o aproximava da arte pop. Alguns dos elementos principais foram destacados por Evelina Hoisel em *Supercaos* (1980), como sendo:

- a) os símbolos de *status*, como os automóveis e objetos domésticos;
- b) as técnicas de publicidade e propaganda, que também buscavam elevar o sentimento de *status social*;
- c) os mitos de comunicação de massa, que criam heróis através dos ideais de consumo, simbologia sexual e erótica;
- d) quaisquer sentimentos próprios de violência contemporânea, como paixão, brutalidade, sexo, etc. (HOISEL, 1980, p. 197-8).

É importante ressaltar também, e voltando a tratar da discussão anterior sobre cultura popular e arte pop, que Cruz (2003) comenta haver uma diferença fundamental entre o discurso literário pop e as artes plásticas: uma definição clara de engajamento político por conta do primeiro. Enquanto para a arte pop bastava apenas a crítica aos ideais de consumo e violência ditados pela cultura capitalista, o discurso literário pop tratava de incorporar a estética do lixo e dos detritos, o negativismo, como citado anteriormente, ao abandono desses valores, buscando encontrar soluções para os problemas da cultura urbana no campo e na vida sem urbanização, como pode ser visto, por exemplo, nas produções literárias dos autores do movimento *beatnik*. A arte pop não tratava de buscar soluções, por acreditar não haver alguma ou porque se houvesse, elas seriam encontradas em meio ao caos urbano (CRUZ, 2003, p. 43-44).

Osterwold (2015) fala, por outro lado, de um teor político da arte pop, a que ele se refere como pop político, ao tratar das obras de artistas que discutiam o papel da luta de minorias na

sociedade, os governos fascistas da segunda guerra, entre outros:

Existem muitos exemplos marcantes do "Pop político" na pintura, arte objeto, filme, fotografia, performance e vídeo. No final dos anos sessenta e no começo dos setenta, o efeito de imagens políticas, o controle de imagens pela mídia de massa e a estética obstrutiva e manipulativa dela eram refletidas no trabalho de artistas de toda a Europa. (OSTERWOLD, 2015, p. 121, tradução nossa)<sup>6</sup>

Há muitas discussões sobre a função do pop e seu papel nas críticas políticas mundiais, embora possamos ver consenso na percepção da sua grande participação na chegada e instalação definitiva do moderno e do globalizado, seja como mola propulsora desses processos, assim também como um elemento gerado pelo mundo moderno e globalizado.

Tais processos já haviam sido tentados muitas vezes na história da arte, mas o surgimento do pop, acompanhando a globalização em cada vez maior escala, foi um dos diversos fatores que contribuíram para a crítica aos movimentos de tradição, ao *American Way of Life* e derivados. Isso ajuda a abrir portas também para que novas relações fossem formadas, não só as de consumo, mas relações entre diferentes culturas, formas de senti-las e interpretá-las dentro do novo mundo.

## 1.2 O pop e as pluralidades culturais

A concepção comum sobre como se formam e são trocadas as ideias no mundo global, sejam elas culturais, sociais ou econômicas, é a de que são geradas espontaneamente, de forma normal e orquestrada, através de relações heterogêneas aceitas por todos. E essas relações, apesar de se darem dessa forma, estariam dentro de uma ordem ditada por uma só potência, que representaria o centro de racionalidade diante das forças globais. No entanto, essas relações se dão dessa forma mais por força do que por espontaneidade, apesar de terem sido adaptadas para parecerem naturais. Muito menos se dão tão facilmente sob apenas um poder, mas por vários,

---

<sup>6</sup> There are many striking examples of "political Pop" in painting, object art, film, photography, performance and video. At the end of the sixties and beginning of the seventies, the effect of political images, the control of images by the mass media and the obtrusive, manipulative aesthetics of the latter were reflected in the work of artists from all over Europe.



que chamaremos de Império (HARDT; NEGRI, 2003).

O surgimento desse Império ocorre através do enfraquecimento do núcleo de poder eurocêntrico em decorrência das primeira e segunda guerras mundiais. Com o fim da segunda guerra e o aumento de poder econômico dos Estados Unidos, o controle sobre as decisões, ideais e estéticas ao redor do mundo começa a ser deslocado dos países europeus, e o mundo passa a sofrer influência de diferentes grupos. Dessa forma, tornou-se impossível ter apenas uma potência como centro de racionalidade global.

O poder gerado pelo Império, para que existisse dentro do mundo globalizado, necessitaria ser regularizado na vida social. Para isso, seus mecanismos deveriam estar engendrados no dia-a-dia. O indivíduo os fortalece pois os encara repetidamente, não tanto por sua escolha, mas por escolha do mercado, até que acaba por aceitá-los, e torna esses mecanismos parte fundamental de suas decisões não só de consumo, mas de vida (HARDT; NEGRI, 2003).

Nos anos 50, com o surgimento do *American Way of Life* e a distribuição massiva de produções norte americanas para outros países, aos poucos foi se tornando comum reconhecer e desejar o estilo de vida americano que era vendido. A forma como era divulgado, com ideais de liberdade, riqueza e felicidade serviram para inspirar um exemplo de estilo de vida padrão. Esse jeito americano de se viver estava no prato de comida servido nas mesas ao redor do mundo, sendo transmitido em diferentes televisores e rádios e estampado nas revistas em diferentes bancas. Nas palavras de Michael Hardt e Antonio Negri:

As grandes potências industriais e financeiras produzem, desse modo, não apenas mercadorias, mas também subjetividades. Produzem subjetividades agenciais dentro do contexto biopolítico: produzem necessidades, relações sociais, corpos e mentes – ou seja, produzem produtores. Na esfera biopolítica, a vida é levada a trabalhar para a produção e a produção é levada a trabalhar para a vida. (HARDT; NEGRI, 2003, p. 51)

O propósito inicial do fenômeno pop era criticar essas relações dentro dos países em que surgiu, mas à medida que foi difundido entre outros países, na mesma atitude generalizada e globalizante com que foi gerada, serviu de movimento para se pensar nas relações que se davam em maior escala, não mais só localmente, mas entre diferentes comunidades ao redor do globo. Partindo da mesma premissa que as produções da arte pop e do discurso literário pop tiveram em seus países de origem, as produções ao redor do mundo levavam em conta a iconografia

pertencente à cultura capitalista.

Considerando que essa iconografia é tão globalizada e pode ser compreendida mundialmente, podemos discutir o que Arjun Appadurai chama de “o trabalho da imaginação”. O trabalho da imaginação é gerado pelas mudanças tecnológicas mundiais, que cria uma rede de imaginação coletiva e social. Através dos filmes, músicas, livros e arte produzidos no mundo contemporâneo que acabam rodando o globo, pessoas de diferentes comunidades podem ser unidas através de ideias comuns, graças ao contato que tem com os mesmos objetos.

Segundo Appadurai, o trabalho da imaginação criado nos diferentes países, graças à tecnologia e à globalização, acabou modificando a imaginação coletiva e individual no seu funcionamento de três diferentes formas. A primeira distinção da imaginação contemporânea em relação ao mundo pré-eletrônico é a mudança da imaginação guiada pelo campo do mito e da arte para se tornar parte da vida de pessoas comuns: “Cada vez mais pessoas parecem imaginar diariamente a possibilidade de que eles ou seus filhos viverão e trabalharão em lugares diferentes de onde eles nasceram” (APPADURAI, 1996, p. 6. Tradução nossa)<sup>7</sup>. O acesso à televisão e ao cinema e principalmente a internet deu a oportunidade às pessoas ao redor do mundo, independentemente de seu nível social, de almejar coisas que antes aparentavam impossíveis.

Isso se relaciona diretamente com a segunda distinção: o rompimento da imaginação com a fantasia. O que é passado na mídia perpassando primeiramente o campo da fantasia, após ser consumido em excesso pelo indivíduo, deixa de ser parte da fantasia criada pela mídia para se tornar parte da sua imaginação. O rompimento das ideias existentes apenas no campo da fantasia externa para entrar no imaginário individual faz com que elas também se tornem concretizáveis no campo da realidade, afinal, “a imaginação é hoje um palco para a ação, e não apenas para o escape” (APPADURAI, 1996), como discutiremos melhor mais adiante.

A terceira distinção trata de ambas: a imaginação coletiva e a individual. A experiência coletiva com a mídia de massa, apesar de o indivíduo poder pertencer a comunidades diferentes, permitiu que fossem estabelecidos pontos de conexão criando o que Appadurai (1996) denominou de “comunidade de sentimento”, um grupo que começa a sentir e imaginar coisas juntos.

O surgimento dessas distinções e sua continuidade só é possível, por conta das relações

---

<sup>7</sup> More people than ever before seem to imagine routinely the possibility that they or their children will live and work in places other than where they were born.

pautadas mundialmente, e para entendê-las precisamos compreender um tanto melhor essas relações. Em decorrência do modelo sócio político vigente, as relações atuais se dão por causa do modelo econômico capitalista. Como qualquer outro modelo ele é munido de complexidades, que podem ser descritas, tendo em vista as relações econômicas firmadas dentro dele, utilizando cinco diferentes disjunções. São elas:

a) Etnopaisagem:

[...] a paisagem de pessoas que constituem o mundo em mudança no qual vivemos: turistas, imigrantes, refugiados, exilados, trabalhadores convidados e outros grupos em mudanças e indivíduos que constituem uma característica fundamental de um mundo, e que parecem afetar as políticas de (e entre) nações a um momento antes inesperado (APPADURAI, 1996, p. 33, tradução nossa)<sup>8</sup>

b) Tecnopaisagem:

“[...] a configuração global, também sempre fluida, de tecnologia, e o fato de que a tecnologia, tanto alta quanto baixa, tanto mecânica quanto informal, agora se move em grande velocidade entre vários tipos de barreiras anteriormente impermeáveis” (APPADURAI, 1996, p. 34, tradução nossa)<sup>9</sup>

c) Financipaisagem:

“[...] a disposição de capital global é agora, mais do que nunca, uma paisagem mais misteriosa, rápida e difícil de seguir, já que mercados financeiros, bolsa de valores nacionais e especulações de commodities se movem aos montes [...]” (APPADURAI, 1996, p. 34, tradução nossa)<sup>10</sup>

d) Mediapaisagens:

[...] refere-se a distribuição das capacidades eletrônicas de produzir e disseminar informação (jornais, revistas, televisão e estúdios cinematográficos), que agora estão disponíveis a um grande número de interesses privados e públicos ao redor do mundo, e também as imagens do mundo criadas por essa mídia (APPADURAI, 1996, p. 35)<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> [...] the landscape of persons who constitute the shifting world in which we live: tourists, immigrants, refugees, exiles, guest workers, and other moving groups and individuals constitute an essential feature of the world and appear to affect the politics of (and between) nations to a hitherto unprecedented degree.

<sup>9</sup> [...] the global configuration, also ever fluid, of technology and the fact that technology, both high and low, both mechanical and informational, now moves at high speeds across various kinds of previously impervious boundaries.

<sup>10</sup> [...] the disposition of global capital is now more mysterious, rapid, and difficult landscape to follow than ever before, as currency markets, national stock exchanges, and commodity speculations move megamonies [...]

<sup>11</sup> [...] refer both to the distribution of the electronic capabilities to produce and disseminate information (newspaper, magazines, television station, and film-production studios), which are now available to a growing number of private and public interests throughout the world, and to the images of the world created by these media.

e) Ideopaisagens, similar ao mediapaisagens:

“[...] concatenações de imagens, mas são frequentemente diretamente políticos e frequentemente tem a ver com as ideologias de estados e a contra-ideologia de movimentos explicitamente orientados para capturar o poder do estado ou uma parte dele” (APPADURAI, 1996, p. 36)<sup>12</sup>

Essas disjunções são as bases em que governam as comunidades imaginárias, pois criam um mundo imaginário. Elas moldam as escolhas da imaginação coletiva e individual, proporcionando a possibilidade de reinventar a forma de se pensar a vida dentro das comunidades.

As disjunções pensadas por Appadurai para argumentar o funcionamento da imaginação contemporânea segundo a apropriação de novas culturas podem ser relacionadas também com o surgimento do fenômeno pop principalmente através das artes plásticas. Quando as obras produzidas no campo das artes plásticas romperam com a concepção da sacralização da arte, abriu-se espaço para a discussão de quem poderia e como se poderia fazer arte. Juntamente a isso, temos o rompimento também da imaginação com a fantasia, gerando um teor político no discurso. A arte pode ser compreendida no pop, como já havia sido feito em outros movimentos anteriores, como algo capaz de fazer refletir politicamente os aspectos da sociedade, e não apenas para ser admirada. Por último, perdemos o caráter individualista para explorar o coletivo.

Mas a apropriação de novas culturas, seja ela através de qualquer forma de arte ou discurso, não se referiu apenas aos contextos norte-americano e britânico. As portas abertas pela globalização viabilizaram uma conexão entre diferentes culturas que não as do Império, e permitiu repensar também a cultura das comunidades locais. A “comunidade de sentimentos” descrita por Appadurai se tratava de grupos que sonhavam com o estilo americano de vida, o estilo britânico de vida, mas também de qualquer outro. Esses contatos ajudaram a ressignificar as relações entre as diferentes comunidades e permitiu com que outros vínculos, antes podados pelo Império, fossem restabelecidos.

O que difere a produção de arte pop em seus países de origem da que se desenvolve nas novas comunidades ao redor do globo se refere, segundo Kobena Mercer, em seu livro *Pop Art and Vernacular Cultures* (2007), a atenção que é dada ao vernacular. Mercer explora diversas

---

<sup>12</sup> “[...] concatenations of images, but they are often directly political and frequently have to do with the ideologies of states and the counterideologies of movements explicitly oriented to capturing state power of a piece of it.

definições do que venha a ser o vernacular, ao explorar desde a raiz linguística da palavra, até como ela pode ser entendida em diferentes estudos. Mas o que podemos entender dessas definições é de que elas tratam do que é produzido localmente, o “nativo”, o “indígena”. Países colonizados teriam noções diferentes do que é “alta” e “baixa” cultura, pois as questões criadas pelo colonialismo e o imperialismo tratam de direcionar diferentes valores ao que é “centro” e “periferia”.

Essa mudança de lugar das noções que permeiam a reflexão sobre arte e cultura fazem com que Mercer levante um questionamento importante para a nossa discussão sobre o desenvolvimento da arte pop e sua chegada a outros países:

Adotado entre artistas Euro-Americanos para acentuar sua irreverência em relação ao caráter da grande seriedade em volta do modernismo canônico, o que aconteceu quando atitudes irônicas e ambivalentes foram trazidas para impactar discursos “oficiais” de nacionalismo ou populismo no cenário do Terceiro Mundo como o Brasil? Onde a iconografia popular foi incorporada no aparato de construção nacional do estado (...), que opções foram abertas para uma avante-garde que buscou articular divergências políticas e éticas? (MERCER, 2007, p. 7. Tradução nossa)<sup>13</sup>

A arte pop, ao chegar nesse “cenário do Terceiro Mundo” tomou outras proporções, ao ter que discutir as relações políticas, ao refletir sobre as relações sociais, fazendo com que a arte pop tomasse outra forma, pois agora se encontrava sob outra influência. Focando especificamente no Brasil, poderemos ver através da Nova Objetividade, dos popcretos e da Tropicália, uma nova forma de se criar arte pop, dialogando com outras camadas sociais, com outros processos artísticos e tendo uma nova visão da arte.

Alguns desses movimentos, buscaram fugir daquilo que a arte pop norte-americana e britânica tentaram criar, outros se apropriaram de sua produção e partindo do trabalho da imaginação e as disjunções, conforme pensadas por Appadurai (1996), puderam criar arte dialogando com sua comunidade e outras que não só mais aquelas integrantes do Império.

---

<sup>13</sup> Adopted among Euro-American artists to accentuate their irreverence towards the ethos of high seriousness surrounding the modernist canon, what happened when ironic and ambivalent attitudes were brought to bear on “official” discourses of nationalism or populism in Third World settings such as Brazil? Where popular iconography was incorporated into the nation-building apparatus of the state (...) what options were open to avant-garde that sought to articulate political and ethical dissent?

## 2 O POP NÃO POUPA NINGUÉM

### 2.1 O fenômeno pop no Brasil: A Nova Objetividade

Para entender a forma como se deu o fenômeno pop no Brasil, precisamos retomar as cinco dimensões propostas por Appadurai ao se pensar a complexidade econômica global contemporânea. A colocação de Appadurai sobre as diferentes formas de ocorrência dos fluxos culturais globais nos ajuda a explicar as configurações do fenômeno pop no Brasil, mas principalmente, a forma como ele foi apropriado aqui.

As duas primeiras dimensões a serem destacadas são financiopaisagens e ideopaisagens. Isso se deve ao fato de, se pensarmos nas grandes potências mundiais, são elas as bases controladoras de ideais globais, visto que o modelo econômico capitalista faz com que a fluidez do capital mundial gire em torno das ideias. E as ideias, ou a construção de uma ideologia inspiradora, permite que esse capital sempre retorne, ao ser investido por outros grupos que desejam tê-la e perpetuá-la.

Financiopaisagens e ideopaisagens, sendo a base controladora, são também o ponto de partida para se discutir tecnopaisagem, mediapaisagem e etnopaisagem. Inglaterra e Estados Unidos eram as grandes influenciadoras das tecnologias e principalmente da mídia, já que, com seu poder econômico, poderiam investir e divulgar o que produziam. Portanto, através desse poder influenciador, temos como último resultado de poder ideológico a etnopaisagem, traçando as rotas de turismo e de imigração mundial para os lugares que parecem aos grupos migratórios mais atraentes.

É importante iniciarmos refletindo sobre essas dimensões, pois o Brasil não foi avesso a nenhuma delas. Primeiramente porque também sofreu e sofre grande influência dos países anteriormente citados. Mas dentro dos movimentos artísticos, principalmente diante da expansão da arte pop, essa influência foi vista de uma forma não tão positiva e envolveu uma crítica dentro das novas produções: a dissociação do Brasil da cultura europeia e principalmente norte-americana, buscando uma produção artística e cultural inteiramente brasileira.

O fenômeno pop se desenvolveu no hemisfério norte durante o fim dos anos 50, só chegando a ter potência, e por isso mesmo, se expandir mundialmente, durante os anos 60. O Brasil se encaminhava nessa época para a ditadura militar. É também essa época que Paulo Reis marca em seu livro, *Arte de Vanguarda no Brasil: Os Anos 60* (2006), a exposição “Opinião

65”, que reuniu 17 artistas brasileiros e 13 artistas estrangeiros, um ponto definidor da existência da arte pop no Brasil, e também “a primeira manifestação efetiva das artes plásticas em relação ao golpe de 1964” (REIS, 2006), que foi também considerada uma das primeiras manifestações efetivas da produção de arte pop no país.

Como marca de um período consumido por ideais fascistas, mais do que nunca o nacionalismo era parte dos discursos, da política e conseqüentemente, da arte brasileira. Dessa forma, apesar de ser um movimento de anticultura, que em seus países de origem criticaram posicionamentos ideológicos e políticos, o movimento pop não era visto tanto como uma inspiração pelos artistas brasileiros:

A presença da movimentação pop, seja como influência ou diálogo estético, foi bastante tensionada por alguns dos principais artistas brasileiros que participaram da exposição, notadamente os artistas Sérgio Ferro, Rubens Gerchman e Antônio Dias. Ligada sobremaneira aos Estados Unidos, a influência pop era um incômodo para muitos artistas, por relacionar-se ao “centro do imperialismo mundial”. (REIS, 2006, p. 31)

Talvez esse ato não tenha sido tão inesperado, pois já houve outros movimentos artísticos brasileiros envolvendo a crítica ao domínio ideológico e cultural norte-americano e europeu, mas certamente notável o fato de que se manteve o ideal de anticultura. O pop no Brasil, diferentemente das críticas geradas nos países de origem, discutiu não só as relações internas, mas externas, discutindo também o seu envolvimento com as produções no exterior, buscando criar algo que representasse a cultura brasileira. Mas seria possível uma produção pop com a cara do Brasil?

Antes de continuar pensando o fenômeno pop no Brasil, precisamos, portanto, retomar mais uma vez Appadurai para introduzir e diferenciar um termo trabalhado por ele, o culturalismo. Em *Modernity at Large* (1996), Appadurai comenta a diferença entre o substantivo cultura e o adjetivo cultural. Segundo ele, como substantivo, a palavra cultura parece esconder mais do que revelar algo sobre o que se trata, enquanto o adjetivo modifica a palavra cultura para um espaço de diferenças e contrastes que torna seu entendimento mais fácil.

Mais do que cultura brasileira, podemos pensar nos culturalismos dos diversos povos, que ao se misturarem criaram contrastes e semelhanças ao longo do tempo. O movimento artístico que surgia buscava não só preservar esses contrastes, mas entender como eles, em conjunto, serviam para representar um país que havia sofrido tantas influências, desde o dia do seu surgimento.

Dito isso, o próprio fenômeno pop, como movimento cultural, sofre contrastes em sua importação brasileira, primeiramente por se tornar mais politizado e agressivo, segundo Mário Pedrosa no artigo “Do pop americano ao sertanejo Dias” (*apud* REIS, p. 32, 2006), em comparação ao pop norte americano. Por ter surgido em meados nos anos 60, quando a situação política do país era bastante instável, era de se esperar uma reação muito maior dos movimentos artísticos do Brasil do que em outros países, onde a guerra e os governos autoritários eram sonhos de países distantes aos quais suas tropas eram mandadas para lutar.

Mas um contraste ainda maior seria o da tentativa total de se apartar do próprio fenômeno pop. Para compreender melhor essa ideia, o que nos ajudará também mais para frente a compreender do que se trata essa pesquisa, discutiremos a Nova Objetividade, movimento intitulado pelo artista plástico Hélio Oiticica, surgido dessa necessidade de se desvencilhar do fenômeno pop e outros movimentos artísticos vigentes na época. Segundo Oiticica, a Nova Objetividade seria um estado típico da arte brasileira atual e também da comunidade internacional, que se diferenciaria da arte pop. Mas ao analisarmos suas principais características, conseguimos encontrar confluências e divergências entre ambos os movimentos.

As características da Nova Objetividade eram divididas entre:

- a) Uma vontade construtiva geral, que podemos comparar ao movimento antropofágico de Oswald de Andrade. Segundo Oiticica, o Brasil teria um povo em busca ainda de uma caracterização cultural, diferente da Europa, com sua cultura milenar, e os norte-americanos, com suas “solicitações superprodutivas”. Logo, a necessidade primária da Nova Objetividade seria procurar características típicas brasileiras, provavelmente ainda em desenvolvimento e criar uma vanguarda brasileira;
- b) A tendência à superação dos suportes utilizados tradicionalmente, como a pintura e a escultura, e sua substituição por objetos, instalações ou ambientações. Oiticica procurava envolver cada vez mais o corpo, a natureza e outros elementos que pudessem compor a produção artística;
- c) A participação do espectador, que agora era valorizada, através de experiências sensoriais, fazendo com que esse se envolvesse na arte que era produzida;



- d) Abordagem e tomada de posição em relação aos problemas políticos, sociais e éticos. Como dito anteriormente, era primordial, diante do cenário sociopolítico vivido, a participação da arte na articulação de discurso e realização de protestos;
- e) Uma abertura para a criação de proposições artísticas coletivas, no caso, a participação de grupos no fazer artístico;
- f) Reflexões sobre a arte e sua natureza, viabilizando o ressurgimento e formulação do conceito de antiarte.

De fato, a maior parte dos pontos levantados pela Nova Objetividade são contrários ou apenas não tidos como relevantes dentro do fenômeno pop surgido no hemisfério norte, principalmente porque o momento político dos países envolvidos não eram os mesmos e suas demandas em relação à arte também não eram semelhantes.

A arte pop criada nos Estados Unidos e Inglaterra, apesar de buscar trabalhar a ideia do coletivo, era ainda uma arte voltada para pequenos grupos com acesso a ela. Envolveva ainda a literatura, a pintura, a escultura, produtos que não eram tanto parte da vivência coletiva das massas, por diversos motivos, e por isso, não chegavam a atingir tantos grupos, já que não eram consumidos por eles. A arte pop realizada no Brasil, ou Nova Objetividade, buscava trazer esse coletivo para dentro da arte, e através da utilização de outros meios de fazer arte, acabava burlando a ideia mesma do termo “pop”, não mais só se relacionando com o que era contemporâneo, mas também com o que era popular.

Um exemplo dessa ponte criada pelo pop brasileiro foram os *Parangolés*, criados por Oiticica. O *Parangolé* se tratava de “um conjunto de estandartes, barracas e – principalmente – de capas e roupas feitas para serem vestidas pelas pessoas” (SOUZA, 2006, p. 92). Eram produções que poderiam ser utilizadas, vestidas, e movidas por qualquer pessoa, rompendo com a autonomia dos objetos artísticos, distantes e intocáveis. E foi na favela, com sua arquitetura, junto a experiência do samba e do carnaval, todos elementos nacionais fortes da cultura popular, que Oiticica veio a criar o *Parangolé*.

A obra não era tanto uma produção mimética da favela, samba e carnaval, pois segundo Oiticica, se propunha a ser universal. Mas fazia exatamente aquilo a que se propunha a Nova Objetividade, utilizando novas formas de arte, a aproximação do sujeito espectador e principalmente a busca por um culturalismo brasileiro. E acima de tudo: rompeu com um pop

que não se propunha de forma alguma a ser popular. E era disso que se tratava a antiarte:

Antiarte – compreensão e razão de ser do artista, não mais como um criador para a contemplação, mas como um motivador para a criação – a criação como tal se completa pela participação dinâmica do espectador, agora considerado participador. (...) ficam invalidadas as posições metafísicas, intelectuais e esteticistas (...) é, pois, uma realização criativa que propõe o artista, realização está isenta de premissas morais, intelectuais ou estáticas. (OITICICA [1966] in DERCON, p. 100-103, 1998)

Apesar de a antiarte brasileira propor uma relação com a arte não questionada pelos fenômenos pop norte-americano e britânico, ainda assim trazia à baila a discussão do tradicionalismo da arte. O que o pop brasileiro permitiu, diferente do britânico e do norte-americano, foi uma maior participação de diferentes grupos no fazer e intervir na arte, o que concorda com as críticas sócio políticas feitas ao modelo econômico vigente.

Tendo em vista essas questões, o mais importante ponto levantado pela Nova Objetividade seria o de uma vontade de construção geral. Essa talvez seja a única característica possivelmente adaptável à maioria, senão todos os países colonizados, caso pensemos no fazer arte e o fenômeno pop já que esses são os que sofreram maior influência de grupos externos, a ponto de terem perdido muito do que foi produzido e pensado pelos povos nativos de suas regiões. Uma exceção, como já notado por Oiticica, seria os Estados Unidos, que, apesar de também ser um país colonizado, através do poder econômico e ideológico, criou seu *American Way of Life*. Seria esse o desejo da Nova Objetividade? A criação de um *Brazilian Way of Life*?

Historicamente, o Brasil, por ser um país altamente miscigenado, sofreu influência de diversas culturas. Então, como se pode pensar em gerar uma caracterização cultural própria, em um país onde quase nada mais pode se dizer, com certeza, que é próprio?

Quando pensou a Nova Objetividade, Hélio Oiticica pontua exatamente a dificuldade em se responder essa pergunta. Porém, exatamente nessa dificuldade, se encontra a chave para a busca da solução:

Hoje, o que quer que se faça, qualquer que seja a nossa *démarche*, se formos um grupo atuante, realmente, participante, seremos um grupo *contra* coisas, argumentos, fatos. Não pregamos pensamentos abstratos, mas comunicamos pensamentos vivos, que para o serem têm que corresponder aos itens citados e sumariamente descritos acima. No Brasil (nisto também se assemelha ao Dadá) hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social. (OITICICA, 1967, p.167).

Talvez a ideia de Oiticica não seja tanto a de se criar um *Brazilian Way of Life*, algo almejavél por outros grupos, mas acima de tudo um *Brazilian Way of Life* almejado pelos próprios brasileiros. Enquanto os fenômenos pop britânico e norte-americano buscavam fazer o movimento de desconstrução de ideias, o fenômeno pop brasileiro, que dentre tantas formas, também pode ser identificado através da Nova Objetividade, além do movimento de desconstrução, buscava construir.

Se o que havia em comum entre ambos os movimentos seria o ato de ponderar a sacralização da arte e do modo de vida dentro da nova ordem mundial, o fenômeno pop brasileiro também precisava discutir quais elementos iconográficos faziam parte da sua própria cultura. Como esses elementos, como a arte produzida, poderiam retratar o que a Nova Objetividade acreditava ser o Brasil, suas necessidades e críticas dentro do mundo contemporâneo.

O movimento da Nova Objetividade pode ter tentado se desfazer do fenômeno pop europeu e norte-americano, mas é inegável que existem influências e essas ajudaram a moldar o que o fenômeno pop brasileiro se tornou. Mas o que certamente foi feito pela Nova Objetividade foi desenvolver esse pensamento pop, trazendo questionamentos que envolviam o fazer arte, para quem era essa arte e quem poderia participar dessa arte.

Ao tentar romper com a aura de elitismo que envolvia a arte tradicional, o fenômeno pop abriu espaço para novas caras e novas ideias dentro da arte, tornando o pop aquilo que ele originalmente não pretendia, que era se tornar popular.

Em outra semelhança com o fenômeno pop surgido no hemisfério norte, as artes plásticas não foram as únicas formas de arte influenciadas pelo pop. O discurso literário também foi um elemento forte dentro das produções artísticas brasileiras, tomando ainda mais a cara do pop popular à medida que se desenvolvia, e até hoje é um expoente forte dentro do Brasil, em relação ao pop.

## 2.2 O discurso literário pop brasileiro

O discurso literário pop no Brasil se deu, principalmente, por dois vieses. O primeiro deles foi o *popcreto*, uma fusão da palavra *art* pop e concreto, derivado do concretismo, estilo de arte vigente na época. O popcreto foi uma série de trabalhos surgida logo após o golpe de 64 realizados pelo artista Waldemar Cordeiro. Os popcretos também eram chamados de arte concreta semântica, que buscava “a urgência da reorientação do concretismo em direção ao

contexto social daquele momento a à vontade de inserir-se numa ordem do tempo mais próxima da história.” (REIS, p. 36, 2006).

O termo popcreto foi criado pelo poeta Augusto dos Campos, ao ver as obras de Cordeiro e constatar que a obra “engoliu a experiência da arte pop Norte Americana de uma forma crítica e antropofágica” (CAMPOS *apud* SVANELID, 2017, p. 221. Tradução nossa)<sup>14</sup>. A definição de Campos sobre o pop criado por Cordeiro ajuda a entender porque, apesar do popcreto beber da fonte da arte pop, ele não seja tão semelhante à primeira vista. Isso porque suas características acabam contrastando em grande parte com as características próprias da arte concreta, como podemos comparar nessa tabela feita Oscar Svanelid (2017):

POP	CONCRETO
Objetos do dia a dia (como cadeiras)	Figuras matemáticas (como polígonos)
Banal	Ideal
Material	Platônico
Desordem	Ordem
Uso prático	Consumo teórico

(SVANELID, 2017, p. 223)

Nas obras do popcreto podemos ver uma mistura de ambos os movimentos artísticos. No uso das ferramentas de uso comum, muitas vezes a desordem, através da colagem, seja de imagens ou palavras e uma abordagem a estética lixo, que já encontramos nos *beatniks*, podemos identificar o pop. Ao mesmo tempo, nos deparamos com os formatos geométricos e avesso ao uso prático, as ferramentas utilizadas nas obras do popcreto nem sempre eram de uso prático, mas sim muito mais teórico, já que deveriam ser contempladas apenas.

Partindo das regras da Nova Objetividade, o popcreto, apesar de não seguir todas, definitivamente segue a característica principal, a construtiva geral, buscando produzir algo que lembre não tanto um movimento artístico ou outro, mas o que os artistas acreditavam ser a imagem do brasileiro. Afinal, dentro do contexto sócio político vigente na época de seu surgimento, elementos mais relevantes à cultura brasileira do que à cultura mundial eram deixado aberto às interpretações do espectador (SVANELID, 2017).

Um outro movimento, surgido em 1967 com duração até meados de 69, foi o Tropicalismo. Por ter conseguido expandir sua identificação para tantos meios artísticos, assim como a Nova Objetividade, o Tropicalismo tomou caráter de movimento artístico.

---

<sup>14</sup> Swallowed the experience of North American pop art in a critical and anthropophagic fashion.

Diante de um período tão curto de duração, Nildo Viana (2007) discute o *status* de movimento artístico do Tropicalismo, em relação a uma moda artística. Enquanto a moda artística precisa estar diretamente ligada ao mercado:

Um movimento artístico geralmente ultrapassa a fronteira de uma linguagem artística. Uma moda artística pode ou não ultrapassar estes marcos e sua qualidade é inferior porque é um produto de consumo cultural. Um movimento artístico, embora esteja, no mundo contemporâneo, relacionado e em alguns casos determinado, pelo mercado cultural, possui um grau de autonomia muito maior, derivado de seu comprometimento com valores políticos ou 'estéticos'. (VIANA, P. 46, 2007)

Um movimento artístico, portanto, não precisava se relacionar com o mercado. Mas podemos pensar que o Tropicalismo, à sua forma, se relacionava.

Diferente da Nova Objetividade, que buscava se apartar completamente dos movimentos artísticos estrangeiros, o pop sendo um deles, o Tropicalismo bebia das fontes estrangeiras, misturando as produções brasileiras para produzir suas obras. Isso porque, ao mesmo tempo que passávamos por um período nacionalista, que exigia atenção aos processos políticos do país, o Brasil entrava cada vez mais em contato com o mundo exterior através do acesso a televisão, o cinema, e a música. “O Tropicalismo surgiu em um momento de mudanças, e representava bem o que era isso” (VIANA, 2007).

Porém, contrastava com a Nova Objetividade em relação à necessidade de se ter um forte teor político. Isso não quer dizer que o Tropicalismo se afastou da crítica política e social, mas não era um compromisso que queria firmar da mesma forma que a Nova Objetividade:

[...] o Tropicalismo não podia ser “absorvido” nem “compreendido” pela direita, pela esquerda, etc., e possui uma identidade que é superior às apropriações políticas. O Tropicalismo rompe com a discussão entre “arte engajada” e “arte alienada” e declara a “autonomia da canção”. [...] Desta forma se cria o fetichismo da arte, ou seja, a ilusão de autonomia da arte. (VIANA, 2007, p. 48).

A ideia de autonomia da arte surge em decorrência das diversas misturas realizadas pelo Tropicalismo. Inspirado pela bossa nova, pelo samba, mas ao mesmo tempo o rock'n'roll, que tocava em todas as rádios por causa Beatles na época, fazia com que surgisse uma mistura de gêneros. Da mesma forma, com a mistura entre culturas, representada não só pelos ritmos, mas pelas músicas, cantadas em português e em inglês, o Tropicalismo buscava criar uma estética própria, que era, acima de tudo, pop.

O fenômeno pop, a seu modo, acabou tomando forma no Brasil, inspirando desejo ou

repúdio, mas de qualquer maneira, inspirando uma produção artística ligada a discussão sobre o capitalismo, os sistemas sócio políticos vigentes, o modo de vida e estética de diversos grupos. A arte sempre foi política, mas agora se tratava de se adaptar a um mundo globalizado que modificava suas relações, criando comunidades globais que reivindicavam um espaço de fala dentro dos grandes movimentos, não só criados dentro das grandes potências, mas derivados e fora delas.

Delinear a história do fenômeno pop, desde seus primórdios até as suas modificações sofridas em terras brasileiras é importante para se discutir sobre algumas questões. A busca incessante por um discurso antropofágico, uma produção artística que retratasse o Brasil mostrou-se, através dos movimentos da Nova Objetividade e do Tropicalismo, além da produção do popcreto, infrutífera do ponto de vista de unicidade. Mas, por outro lado, o que esses movimentos e produções mostram é que existem muitas vozes e formas de constituir, no Brasil, uma ideia de localidade.

As produções da Nova Objetividade, trazendo o espectador de arte para dentro do fazer arte e não apenas mantendo-o como mero observador, abriu espaço para uma diversidade de pessoas entrar em contato com a produção artística. Pudemos analisar isso com a produção *Parangolé* de Oiticica, que buscou trabalhar com o samba, o carnaval e a arquitetura da favela, elementos característicos populares e não tanto trabalhados pelo fenômeno pop norte-americano e europeu. Esse último buscava o pop da mídia de massa, mas ainda tinha seu acesso restrito a uma parca parte da população e seu intuito nunca foi lidar com o popular.

Por outro lado, temos o Tropicalismo, reinventando a música, proporcionando uma mistura de sons e cultura e gerando uma nova estética, que “engoliu” e cuspiu o pop a seu modo, utilizando-o como bem quis.

Ambos os movimentos são o prelúdio que reterritorializaram o pop, que inovou ao se apartar em grande parte, como desejado pela Nova Objetividade, dos movimentos norte-americano e europeu para se aliar a outras formas de compreender o pop, ao mesmo tempo que enveredava pelas trilhas tropicalistas de misturas de sons e ritmos, pensando uma nova estética. Precisamos falar sobre o afropop.

### 3 CAMINHOS ABERTOS PARA O AFROPOP

#### 3.1 Aqui e Lá: O mundo pós-moderno (negro)

Antes de partirmos para uma discussão sobre o afropop, devemos nos concentrar em um questionamento levantado por Kobena Mercer (2007) para refletirmos a respeito do que se trata a produção negra dentro do contexto pós-moderno da cultura pop:

[...] como podemos situar a relação da arte pop a questões de “raça” e etnicidade na cultura popular? No sentido de que a cultura pop encorajou audiências a olharem novamente para as imagens diárias que eram, em sua maioria, negligenciadas por conta da sua “ordinariedade”. (MERCER, 2007, p. 15, tradução nossa)

A arte pop, como foi enfatizado até agora, discute os elementos pertencentes as relações socioeconômicas dentro de um mundo globalizado. Suas produções sofrem influências de diversas culturas que, através de um trabalho de imaginação, resulta sempre em um processo de (re)criação do que é consumido.

Nos Estados Unidos, Mercer comenta como a política de “raça” fez parte do pop, graças aos movimentos de luta pelos direitos civis dos negros, que nos anos 60 teve grande impacto na vida dos norte-americanos. Muitas das artes geradas dentro da realidade do fenômeno pop tratavam de ressignificar o código estereotipado pelo qual o negro era bastante representado dentro da arte. E essa atitude abriu precedente para que outros grupos culturais pudessem buscar fazer o mesmo com os estereótipos que lhe eram atribuídos (MERCER, 2007).

Porém, é inegável que muito do que foi criado e divulgado pelo mundo como resultado do fenômeno pop, foi feito por brancos. Mercer fala sobre isso brevemente quando comenta que “a imagem do negro como “outro” teve frequentemente um papel emblemático para os artistas e teóricos Euro-Americanos, que buscavam expressar sua própria antipatia às normas burguesas” (MERCER, 2007, p. 17, tradução nossa). As produções artísticas eram, em geral, idealizações do que se esperava do negro em suas ações e sua vida.

A concepção do negro como “outro” não é discutida apenas por teóricos Euro-Americanos, porém, e certamente, não apenas por brancos. Em *Peles Negras, Máscaras Brancas* (2008), Frantz Fanon disserta sobre esse local de “outro” ocupado pelo negro como uma criação do homem branco. “O negro foi condicionado a ser “negro”, ocupar um lugar de oposição ao branco, mesmo quando a ideologia que ignorava a cor da pele buscou ser instaurada” (GORDON *apud* FANON, 2008)

A solução dada por Fanon em relação a pensar esse “outro” seria a de não o anular, mas, pelo contrário, “*entrar na dialética do Eu e do Outro*” (GORDON *apud* FANON, 2008, p.16). Essa dialética se torna ainda mais complicada se pensarmos que ela se encontra, hoje, dentro de outro momento subdividido, que se trata do pós-moderno.

Em *O Local da Cultura*, Homi Bhabha trata do pós-moderno como uma questão de cultura ambientada na esfera do “além”, e:

O além não é nem um novo horizonte, nem um abandono do passado... Inícios e fins podem ser os mitos de sustentação dos anos no meio do século, mas, neste *fin de siècle*, encontramos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferenças e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. Isso porque há uma sensação de desorientação, um distúrbio de direção, no “além”: um movimento explanatório incessante, que o termo francês *au-delà* capta tão bem – aqui e lá, de todos os lados, *fort/da*, para lá e para cá, para a frente e para trás. (BHABHA, 2001, p. 19)

Bhabha se refere ao mundo todo sendo afetado pelos ideais de um pensamento entre tempos, mas como isso se aplica ao negro? Em especial, ao negro brasileiro? Afinal, com os processos escravocratas e muito do olhar racista sobre a miscigenação dos povos no Brasil, não existe muito de um passado para ser explorado, o que compromete o presente e também o futuro. O ato de “aqui e lá” é dificultado, e o de “para frente e para trás” se torna uma eterna busca pela reconstrução de um passado perdido.

Por isso mesmo Arthur Ramos, em *O folclore negro no Brasil* se refere às pesquisas e livros referentes ao negro como trabalhos de “espírito inédito, de protesto e reivindicação” (RAMOS, 2007). Ramos discute como a história do negro foi apagada por uma cegueira “scotomizante”, um estado de perda de visão parcial, onde antes não havia problema. Essa cegueira surge com os processos abolicionistas, que procuraram destruir registros históricos e apagar de alguma forma as diferenças de raça, o que certamente foi feito apenas de forma superficial, já que o pensamento da sociedade não progrediu tão rápido quanto a decisão de apagamento de registros de diversos povos.

Ramos (2007) alerta o quanto essas perdas comprometem a compressão social de diversos grupos no Brasil, não apenas o negro, mas também ameríndio, ao mesmo tempo que denota a necessidade de novos trabalhos que busquem discutir quem é e do que se trata ser negro no Brasil. Dessa forma, há a possibilidade do negro de buscar seu local dentro do movimento “aqui e lá”, apesar de necessitar de um esforço e vontade diferentes e talvez, porque não, maiores:

Peço que me considerem a partir do meu Desejo. Eu não sou apenas aqui-agora,



enclausurado na minha coisidade. Sou para além e para outra coisa. Exijo que levem em consideração minha atividade negadora, na medida em que persigo algo além da vida imediata; na medida em que luto pelo nascimento de um mundo humano, isto é, um mundo de reconhecimentos recíprocos. (FANON, 2008, p; 181)

O ir além se torna um processo cada vez mais identitário, segundo Bhabha:

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividade originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade” (BHABHA, 2001, p. 20)

Então podemos entender, através do pensamento de Fanon e de Bhabha que para o ato de “ir além”, o existir dentro do mundo pós-moderno que está sempre entre dois ou até mesmo três tempos, é um processo de vontade de ser reconhecido dentro do antes, tanto quanto do aqui-agora, coisa que para outros grupos pode não ser uma preocupação, levando em conta o conhecimento que eles têm de sua história. Ao mesmo tempo, essa vontade ressignifica a forma como o corpo negro é lido de uma forma plural, já que abraça as subjetividades singulares e coletivas.

Fanon conclui que “Não sou prisioneiro da História. Não devo procurar nela o sentido do meu destino. Devo me lembrar, a todo instante, que o verdadeiro salto consiste em introduzir a invenção na existência. No mundo em que me encaminho, eu me recrio continuamente.” (FANON, 2008, P. 189). Tendo refletido sobre as dificuldades encontradas pelo negro em se (re)conhecer dentro de um mundo pós-moderno e como isso afeta sua leitura de si, e dessa forma também do outro, podemos discutir o afropop.

### 3.2 Caminhos abertos para a África Teórica

Cunhado em África para servir de guarda-chuva para diversos gêneros musicais, baseado em suas similaridades sonoras, o termo afropop é trazido para o Brasil pela socióloga Goli Guerreiro em sua pesquisa que teve como resultado o livro *A Trama dos Tambores* (2000) para denominar as músicas realizadas pelos negros brasileiros, que se assemelhavam em muito as músicas criadas no continente africano. Não é surpresa, portanto, que esse estilo musical tenha surgido inicialmente em Salvador, a cidade mais negra fora da África

O afropop no Brasil, seguindo a linha dos outros movimentos pop no país anteriormente

citados seguia uma linha política, segundo Guerreiro: “Nos anos 80, a produção musical, associada a uma estética afro, tornou-se uma forma de militância que buscava um padrão de negritude que fosse uma referência para o grande contingente negro de Salvador” (GUERREIRO, 2000, p. 26). O afropop surgiu nos bairros periféricos como um grito de resistência, unindo aos poucos o que Oiticica procurou fazer com a Nova Objetividade com o pop e o popular.

As músicas do afropop no Brasil surgiram inicialmente através do carnaval, com os blocos afro, por volta dos anos 70, burlando bem a exclusividade do aqui-agora citado por Fanon. Podemos comprovar isso através do exemplo do Ilê Ayê:

Os blocos afro estabelecem uma relação com a África que, mítica ou concretamente, povoa o imaginário dos grupos. O Ilê Aiyê, grupo criado em um contexto urbano altamente midiático, se volta para uma “África tradicional” em busca de seus sinais de identificação. Pinça seus elementos estéticos em pequenas comunidades africanas que representam uma “África tribal”, anterior às lutas de independência dos anos 70 e constrói a sua ancestralidade simbólica. (GUERREIRO, 2000, p. 32)

Compreenderemos melhor essa questão de se voltar para uma “África tradicional” através da música ao refletirmos sobre o conceito de canção definido por Sílvio Anaz, em *Pop Brasileiro dos Anos 80* (2006): uma junção entre composições musicais, harmonia, melodia e ritmos específicos. Essa África tradicional era recriada através das letras, que remetiam a historicidade dos povos africanos – em entrevistas, Guerreiro relata como alguns dos blocos afros de Salvador dependiam de extensivas pesquisas para compreender melhor a história de um povo e criar uma canção – e ritmos que relembassem aqueles do continente, através do uso de diversos instrumentos como a percussão.

O afropop teceu um longo caminho, surgindo como forma de retomada histórica, esquecendo um pouco o aqui-agora para encontrar o que já havia se passado. Dessa forma criou uma relação política com a forma de se expressar do negro, que se desenvolveu para abarcar outros gêneros, também saídos da periferia, como o axé music e o funk, que acabam também entrando para a terminologia do afropop, não apenas pelo gênero, mas por causa de quem faz e do que falam as canções. O Afropop estaria, portanto, ligado ao sentido genérico de “raízes africanas”, que rejeita os padrões culturais europeizados para poder afirmar uma memória coletiva muitas vezes mítica (GUERREIRO, 2000).

Mas com tantas produções tratando de “lá”, chega o momento de se pensar também no “aqui”, portanto, o afropop que pretendemos discutir se trata de uma nova proposta, que busca

se encaixar no mundo pós-moderno para poder refletir sobre o que foi e o que é, trazendo mais uma possibilidade de se discutir a pluralidade do corpo negro e sua relação com o Outro.

Para compreender esse outro momento do afropop, utilizaremos as canções criadas pela banda paulista Aláfia – palavra que significa “caminhos abertos” em yorubá, língua de muitos dos povos que vieram do continente africano durante o processo escravocrata e parte do vocabulário utilizado dentro das religiões de matriz africana, outro elemento denotado por Guerreiro a ser utilizado como forma de discurso político e de retomada de identidade dos povos negros dentro da música – surgida em 2012, que se propõe a criar canções baseadas em diversos dos ritmos referidos para entrar na categoria do afropop.

Passearemos por dois diferentes aspectos levantados pelo pensamento do “aqui e lá”: a compreensão de uma “África tradicional” e a relação do negro com um passado para se pensar um presente, através das canções “Mulher da Costa”, “Proteja seu Quilombo” e “Ela é Favela” e uma discussão que retomará a dialética Eu-Outro pensada pelo viés de diferentes leituras do corpo negro através da canção “Corpura” e “Nada é Importante”.

### 3.3 Para além da África Teórica

Quando Guerreiro (2000) destaca a importância da lembrança através das canções do afropop para o negro, ela fala de um passado glorioso como forma de resgate da ancestralidade. É importante para o negro, tendo em vista o apagamento da sua historicidade e a construção identitária baseada muito mais pela visão do Outro do que a sua própria, ver como espelho um outro pop que se assemelhe a ele, tal qual o branco se espelha no europeu. A África, esse continente/país, é o ponto de partida da busca dessa ancestralidade.

Utilizamos a ideia de “continente/país” pois, dentro da imaginação coletiva, não tanto aquela comentada por Appadurai, que se baseava nas informações obtidas através de desenvolvimentos tecnológicos e trocas globais, mas sim por um pensamento construído exatamente do oposto, a desinformação, podemos pensar no que o Aláfia se refere em “Mulher da Costa” como África Teórica.

Observemos o seguinte trecho:

E a mulher da costa abriu uma Coca-Cola

Exibiu um sorriso de ironia e disse

Pra fábrica categórica  
Folclórica, e geométrica

Eurocêntrica e retórica  
África é periférica

África é só teórica (BRECHÓ, et al, 2013)

O imaginário coletivo da África continente/país é o imaginário eurocêntrico. A Costa, graças a outras referências dadas na canção como o império Ashanti, parece se referir a antiga Costa do Ouro, colônia criada pelos ingleses no Golfo da Guiné, que em 1957 se tornou o país de Gana. Desse local saíram boa parte dos escravos através de embarcação que foram levadas as Américas.

O Golfo da Guiné contém vários outros países, que dentro da demarcação territorial europeia se tornou geométrica, buscando delimitar da melhor forma os espaços de cada país. Para a visão eurocêntrica, esse espaço está parado no tempo, ainda como aquela mesma colônia.

De uma forma semelhante, a África é mantida como teoria através das canções iniciais de alguns grupos do afropop, como é afirmado por Gilberto Gil ao jornal Folha de São Paulo em 1988: “[...] o cientificismo branco e cartesiano é resíduo da colonização. Eles buscam esse enfoque para ter trânsito imediato na cultura oficial” (GILBERTO *apud* GUERREIRO, 2000, p. 44)

A Aláfia procura desmistificar um continente que não deixa de representar um ponto de fundamental importância na história do negro, mas que carece de uma abordagem mais desenvolvida e que encontre laços com a vivência do negro brasileiro contemporâneo, para ir além de uma África Teórica.

O projeto de desmitificação perpassa, portanto, pela compreensão também de quem foi o negro brasileiro. Para entendermos isso, podemos recorrer à música “Proteja seu Quilombo”:

Proteja o quilombo  
Do rombo sobrado do mocambo  
Da sombra do arrombado  
Que desde Istambul a Gibraltar  
Da terra que acaba em Boa Esperança  
Do cabo que dança  
Entre o Atlântico e Madagascar  
Proteja o quilombo  
Da nau de Colombo  
Com a morte no lombo  
Como Anikulapo  
Como Zumbi  
Zambi vai zoar  
Quem nos deixa no limbo  
(BRECHÓ, et al, 2013)

Diferentemente das histórias de povos africanos, a história dos quilombos e dos povos quilombolas é muito mais próxima ao negro brasileiro. Pensar a proteção do quilombo é pensar também na proteção dos povos moradores de comunidade, sempre à mercê da violência, assim como os quilombos dos quais alguns se originaram, que precisavam se proteger. Pensar nos moradores da periferia também é pensar em como essa “África periférica” foi ressignificada no Brasil, por exemplo, através das favelas. Em “Ela é Favela”, o Aláfia discute brevemente sobre a pluralidade da vivência em uma comunidade:

Nobre não aristocrática  
 Mesmo no asfalto é telúrica  
 Se auto socorre  
 Córrego carrega tudo que não serve mais  
 O embaçado é que as vezes volta  
 Trás a tona a mancha dos demais  
 Deu a cota desses sem escolta  
 Longe de escuta dispensa os pretos ta esperto  
 Meio que já sabe aonde é que vai acabar  
 (BRECHÓ, et al, 2013)

Podemos interpretar que assim como era no quilombo, na favela o cuidado acaba sempre tendo que ser buscado de dentro, “se auto socorre”. As dificuldades causadas pelos de fora, o “córrego (que) carrega tudo que não serve mais / O embaçado que as vezes volta” dentre tantas outras coisas, apesar de “Favela não reclama a toa” nem sempre é ouvida, mas continua a lutar.

A Aláfia busca, através de suas canções, promover um resgate da história do negro não mais através apenas da “África Teórica”, o “continente mítico” tão distante de nossa realidade, mas desenvolvendo um discurso de um continente africano que se tornou diversificado agora dentro de um ponto de vista brasileiro do aqui-lá. As discussões levantadas em suas canções tratam de compreender como as vivências passadas do negro são tão atuais, saindo do lugar de teoria.

Proteger o quilombo, proteger a favela, é proteger a própria história e se identificar com ela, para que se tenha forças para lutar, discutir e problematizar as questões sociais do negro.

No entanto, por ainda ser fundamental, a Aláfia busca ressignificar o continente africano em suas canções, pois apesar da crítica e desconstrução da ideia que se fez e faz da África e dos povos africanos, os elementos socioculturais e o léxico permanecem, mas reposicionados no discurso da banda.

### 3.4 O que é importante

Baseado no que foi discutido até agora, podemos afirmar que a construção social do negro se faz, portanto, de diversos passados que culminaram em um presente pungente, construído através de muita luta e resistência e porque não, de auto-cuidado.

Essa construção também depende das possibilidades de leitura sobre o corpo negro. Essa leitura no Brasil, por exemplo, pode se assemelhar, mas nunca será a mesma leitura dele nos Estados Unidos, como foi comentado anteriormente. Essas diferenças surgem da variedade de termos como “mestiço”, “crioulo”, “pardo”, entre outros, a serem reconhecidos de formas diferentes em cada país, e que são resultado de uma categorização também ligada à linguagem. “A categorização, por sua vez, é uma forma de leitura que surge graças às políticas de “branqueamento” em diversos países, mediante a imigração de europeus, buscando diminuir o número de negros ou de mestiços mais escuros nos espaços” (GATES JR., 2014).

O método de compreensão de como esse branqueamento afetou os corpos negros no Brasil parte das discussões sobre colorismo, termo referente aos diferentes modos de tratamento do corpo negro baseado no tom de sua pele. O branqueamento é peça chave para imaginar e entender esse corpo e a pluralidade de palavras que surgiram para descrevê-lo o aprisiona mais do que o liberta, porque depende do que não só o indivíduo entende como negro, mas o que a sociedade em que ele faz parte entende como negro. São diversas leituras condicionadas por diferentes olhares e vivências.

A leitura do corpo negro feita pelo branco, por exemplo, sempre será feita através do olhar do outro o corpo negro, enquanto o negro fará uma leitura de si. Mas mesmo uma leitura de si envolve os espaços em que habita, seu desenvolvimento social e diversas outras questões que retomam a necessidade da dialética Eu-Outro de Fanon.

A forma como o caráter dialético pode ser observado no Aláfia através de dois aspectos: primeiro, pela composição das letras, realizadas por Eduardo Brechó, componente da banda e branco e, em contrapartida, a minha leitura, pesquisadora e negra.

Observemos então um trecho da canção “Corpura” para discutir essa dialética: “Vem de dentro/ O encontro/ Do outro em mim/ Ser detalhe/ Não atalho/ Nem um fim”. Um problema entre essa dialética ligada aos corpos negro e branco é o afastamento que se põe entre os dois, pensar no outro como um universo à parte, ignorando completamente qualquer relação que ele tenha comigo. “Perceber-se semelhante é a base da vida ética e é parte de uma política antirracista se inserir nessa dialética” (GORDON, 2008). Porém, nesse trecho ainda não podemos estabelecer de fato que a canção trate de raça.

A letra trata, principalmente de um encontro amoroso. O compositor usa o corpo como uma forma de expor esse encontro, através de metáforas e de assonâncias: “Qual o mote/ Para o bote/ Nos abater?/ Largo a tela/ Colo a pele/ Tê-la deixo pra lá”. No início da canção podemos entender os corpos da canção como quaisquer corpos, em relação a gênero, raça, entre outros e assim se mantém a letra, muito mais voltada para expor a situação. Mas então o que revela o corpo negro como o corpo discutido na canção?

O primeiro indicador se encontra no trecho “No torpor desta penumbra/ Nos teus ombros posso ver/ Pela sombra/ A cor pura do teu corpo”. O uso das palavras “penumbra” e “sombra” traz a primeira noção de cor ao corpo sobre o qual fala a canção. Não se trata mais de qualquer corpo, nem mesmo da possibilidade de gênero, mas de um corpo com uma cor. O segundo indicador, quando se torna claro sobre qual corpo é representado, surge no fim, com “Preta, qual a fita? / Tanto afeto num fitar”.

Qualquer corpo poderia ter sido comentado nessa canção, mas a escolha por deixar claro de qual corpo ela trata não é aleatória. Saber quem é o compositor da música, branco ou negro, parte da necessidade de uma pesquisa, logo, não se assume nada sobre ele. Ouvir a canção e identificar que há um corpo sendo homenageado e que é o negro, não infere a mesma necessidade, e na verdade acaba por ser esperado se já se conhece o repertório da banda. Se no início somos deixados a imaginar como quisermos esse corpo, por fim chegamos a um só, em evidência.

Homenagear o corpo negro sem sexualizá-lo também é um diferencial em “Corpura”. Por mais que se trate de um encontro, do desejo de um corpo por outro, não se expõe o corpo como objeto. Evidenciar sua cor faz parte de um processo de naturalização para tratá-lo também como humano e como possível de se lidar com afeto além de apenas com desejo. O uso dos termos que remetem ao preto, sem nenhum embranquecimento, é parte também do que coloca em evidência o corpo negro não pensando na sua relação de beleza quando parecido a outro, mas levando em conta sua singularidade. É bonito pois é preto e não por não ser.

Em “Corpura”, é importante denotar que a Aláfia não tenta mitificar o corpo, rememorando grandes rainhas e reis do passado que poderiam ser inspiradores. Não há uma musa específica a ser destaque na música. Não há também a hipersexualização do corpo. Ele é representado assim com a quase possibilidade de não ser identificado como um corpo específico. E se é negro, é só para mostrar que há beleza num corpo que por tantos anos, tentou-se provar que não tinha nenhuma.

Já na letra de “Nada é Importante”, Brechó vem utilizar não só o corpo negro e branco, mas diversos outros corpos que cabem ser interpretados por quem ouve a canção, para discutir

suas leituras. No primeiro trecho, já somos apresentados ao tema central sem muita dificuldade: o racismo. “O recalque é tal que o ganso/ Sente ranço do macaco/ Do pescoço, do balanço no galho/ Do trabalho no circo”. A metáfora do ganso se torna voltada a uma exemplificação do corpo branco quando se entende a leitura a metáfora do macaco como a exemplificação do corpo negro. E ambas acabam por dialogar com a leitura de outros bichos e a interpretação das diversas raças miscigenadas no Brasil: “Em destaque o fraque do pinguim/ É no fim um saco/ Pro Lêmur de Madagascar/ Que também quer casaco/ Quer casar”.

Brechó utiliza a metáfora do macaco, bicho utilizado para caracterizar o corpo negro de forma pejorativa, para chamar a atenção a, primeiramente, o sentimento não de nojo, ou desaprovação, mas de inveja que causa, apesar de criticado, e depois para o desejo que se tem que ser reconhecido como igual, já que são iguais. O pinguim, assim como o Lêmur, são animais bicolors. Então o que torna a leitura desses corpos tão diferentes? Talvez a resposta se encontre no seguinte trecho, “Araponga prolonga o silêncio bicudo/ Não convence o peixe espada que é mudo/ E a mudez é escudo e não muda nada”. A menção à ave araponga e ao peixe-espada abrange a diversidade dos corpos na canção, mas esses, como não são macacos e nem gansos, corpos vistos em uma disparidade tão mais marcante, não agem, mantendo as relações racistas existentes.

Brechó discute o silêncio perante o racismo de forma sutil, através do uso de metáforas e jogo de palavras, que nos faz pensar que “se voa é importante/ se corre é importante/ se nada é importante”. A importância está não só em reconhecer a pluralidade na leitura dos corpos, mas na dialética entre eles, e na discussão sobre suas existências.

Não só aceitar como reconhecer o corpo negro, tanto por parte do branco, mas principalmente do próprio negro, que agora o ressignifica nos espaços que ocupa, buscando construir uma relação aqui-lá como indivíduo e como coletivo, é importante.

O Aláfia consegue perpetuar o posicionamento crítico e político do pop através da sua versão pop, permitindo diversas leituras ao corpo negro, a sua vivência e sua historicidade.

## CONCLUSÃO

O pop percorreu um longo caminho que perpassou diversos ideais e buscou se adequar dentro do pensamento dos artistas de sua época e em suas comunidades. O movimento do imaginário coletivo surgido através da globalização permitiu que criássemos e recriássemos formas de ler o indivíduo e o coletivo, respeitando as suas subjetividades.

Dentro do pop, o negro teve a possibilidade de se ressignificar, se desfazendo aos poucos



de concepções míticas e idealizadas do seu corpo, sua estética e sua história. O fenômeno permitiu, dentro de uma configuração pós-moderna que entende um entre lugar temporal, que a relação do negro e sua identidade história fosse desenvolvida de uma outra forma, podemos até dizer, talvez, que muito mais brasileira, pois busca se desassociar de um lugar teórico e taxativo.

E é graças também ao pop, dentre tantos outros discursos, que podemos dar mais um passo em torno de uma representação negra contundente com as realidades das leituras plurais.

## REFERÊNCIAS

- ANAZ, Sílvio. *Pop Brasileiro do anos 80: uma visão semiótica da poética das canções mais cultuadas*. São Paulo: Editora Mckenzie, 2006.
- APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large*. Estados Unidos: University of Minnesota, 1996.
- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- BRECHÓ, Eduardo. et al. *Aláfia*. São Paulo: YB Music, 2013. 1CD.
- BRECHÓ, Eduardo. et al. *Corpura*. São Paulo: YB Music, 2017. 1CD.
- CRUZ, Décio Torres. *O pop: literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2003.
- DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, Ltda, 2006.
- DERCON, Chris et alii (org). *Hélio Oiticica* (catálogo). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998
- FANON, Frantz. *Pele negra máscara brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008
- GATES JR., Henry Louis. *Os negros na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: A música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.
- HOISEL, Evelina. *Supercaos: estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- MADOFF, Steven Henry. *Pop Art: A Critical History*. Estados Unidos: University of California Press, 1997.
- MERCER, Kobena. *Pop Art and Vernacular Cultures*. Estados Unidos: The MIT Press, 2007.
- OITICICA, Hélio. *Esquema Geral da Nova Objetividade*. In: Tropicália. Leituras Complementares. <[http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/leituras\\_gg\\_objetividade1.php](http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/leituras_gg_objetividade1.php)> 14 de Novembro 2018.
- OSTERWOLD, Tilman. *Pop Art*. Itália: Taschen, 2015.
- RAMOS, Arthur. *O folclore negro no Brasil: demopsicologia e psicanálise*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

REIS, Paulo. *Arte de Vanguarda no Brasil: Os anos 60*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

SOUZA, G. *A transgressão do "popular" na década de 60: os Parangolés e a Tropicália de Hélio Oiticica*. Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online), n. 3, p. 86-103, 1 jan. 2006.

STOREY, John. *Cultural Theory and Popular Culture*. Londres: Pearson/Prentice Hall, 2001.

SVANELID, Oscar. *AnthroPOPhagous: Political Uses of Pop Art in the Aftermath of the Brazilian Military Coup d'État of 1964*. In: *Art in Transfer in the Era of Pop: Curatorial Practices and Transnational Strategies*. Suíça: Södertörn University, 2017, p. 215-237.

VIANA, Nildo. *Tropicalismo: a ambivalência de um movimento artístico*. Rio de Janeiro: Corifeu, 2007.

WARHOL, Andy. *What is Pop Art?*. Nova York, Art Media ARTNEWS, Novembro 1963. Entrevista a G. R. Swenson. <<http://www.artnews.com/2007/11/01/top-ten-artnews-stories-the-first-word-on-pop/>>

## **ANEXO**

### **Mulher da Costa**

Aláfia

Vem do Gana, e não se engana  
Só diverge de Verger

Do meu sotaque de araque  
Dos almanaques, pra que?  
Do meu sotaque de araque  
Dos almanaques, pra que?

Do meu sotaque de araque  
Dos almanaques, pra que?  
Do meu sotaque de araque  
Dos almanaques, pra que?

Pra que, mulher da costa?  
Que é que não gostas por lá?  
Pra que, mulher da costa?  
Que é que não gostas por lá?

Falei sério: império Ashanti  
Elefante e Baobá

Todo o meu papo maçante  
Nada que adiante contar  
Todo o meu papo maçante  
Nada que adiante contar

Todo o meu papo maçante  
Nada que adiante contar  
Todo o meu papo maçante  
Nada que adiante contar

Pra que, mulher da costa?  
Que é que não gostas por lá?  
Pra que, mulher da costa?  
Que é que não gostas por lá?

Falei sério: império Ashanti  
Elefante e Baobá

Todo o meu papo maçante  
Nada que adiante contar  
Todo o meu papo maçante  
Nada que adiante contar

Pra que, mulher da costa?  
Que é que não gostas por lá?  
Pra que, mulher da costa?  
Que é que não gostas por lá?

E a mulher da costa abriu uma Coca-Cola  
Exibiu um sorriso de ironia e disse

Pra fábrica categórica  
Folclórica, e geométrica

Eurocêntrica e retórica  
África é periférica

África é só teórica  
África é só teórica  
África é só teórica  
África é só teórica

Onde fica  
África é só teórica  
Fica a dica  
África é só teórica  
Onde fica  
África é só teórica  
Fica a dica  
África é só

Histórica, histérica  
Colérica e alegórica  
Tétrica, rica e pindérica  
A África é fantasmagórica

África é só teórica  
África é só teórica

Onde fica  
África é só teórica  
Fica a dica  
África é só teórica  
Onde fica  
África é só teórica  
Fica a dica  
África é só teórica  
Fica a dica  
África é só teórica  
Onde fica  
África é só teórica  
Fica a dica

África é só

### **Proteja seu quilombo**

Proteja o quilombo  
Do rombo sobrado do mocambo  
Da sombra do arrombado  
Que desde Istambul a Gibraltar  
Da terra que acaba em Boa Esperança  
Do cabo que dança  
Entre o Atlântico e Madagascar  
Proteja o quilombo

Da nau de Colombo  
 Com a morte no lombo  
 Como Anikulapo  
 Como Zumbi  
 Zambi vai zoar  
 Quem nos deixa no limbo

Proteja seu bumbo  
 Proteja este samba  
 Proteja o escambo  
 Proteja a macumba  
 Proteja do Rambo  
 Dos fuzis de Rimbaud  
 Proteja a bombeta  
 Proteja a cabeça  
 Proteja do projétil

Do projeto antipreto  
 Atrás do biombo  
 Pra num sucumbir  
 Ta a incumbido a proteger  
 Seu malungo do chumbo  
 Em trincheira de axé  
 Deixa soar o estampido rataplan  
 Nos quatro cantos do mundo

Até mais que isso, ein  
 Que esses resquício  
 Fica esquisito nós nesses quesito  
 Nós bota quilo nos equipo, que tal?  
 Batuque no quintal é aqui  
 Bem quisto e aquilo  
 Dou bica quando quica quem não trinca  
 Quiçá se pá minha bic na quina da esquina  
 Seus Quincas, minhas tintas  
 Quietos  
 Em 500 anos sem clero, fiz ecos  
 Fiz quizila, sou zica, não me inquieto, voz não nego...

### **Ela é Favela**

Gato na luz elétrica  
 Segue a milimétrica  
 É de canto corre do nosso lar  
 Pelos becos sem goela  
 Não dá mole Cojaque já que tá  
 Melhor ficar naquela  
 Mereceu destaque  
 De quem bom dia a cavalo dá  
 Futurista não futrica não buxixa

Você não acha nada dela delicia favela  
 Cada degrau das escadas quem sabe sabe  
 Céu pro cima se aproxima  
 Favela de ferro te ferra de água  
 Te magoa lagoa de lágrima  
 Pense um pouco se anima doce  
 Vai pensando na garota  
 Qualquer pessoa que possa somar  
 Se pá vem doar dólar  
 Ela é favela quem quer que doa

Ela é favela

Nobre não aristocrática  
 Mesmo no asfalta é telúrica  
 Se auto socorre  
 Córrego carrega tudo que não serve mais  
 O embaçado é que as vezes volta  
 Trás a tona a mancha dos demais  
 Deu a cota desses sem escolta  
 Longe de escuta dispensa os pretos ta esperto  
 Meio que já sabe aonde é que vai acabar  
 Favela de pau conta na mão  
 Tem com quem contar confiar demora  
 Não tem motivo pra não ser assim  
 Não quer saber de babado sim do pé do moleque  
 Pra não deixar se pá malícia favela  
 Pode olhar medo de encarar  
 Lembra tudo aqui é cara ou coroa  
 Preparada pra não desamar  
 Favela não reclama atoa

Ela é favela, favela  
 O seu pipa aterriza no coração  
 É ela  
 Quem não rouba minha brisa faz furacão  
 Favela

Faz furacão  
 Faz furacão  
 Faz furacão

### **Corpura**

Vem de dentro  
 O encontro  
 Do outro em mim

Ser detalhe  
 Não atalho  
 Nem um fim

Qual o mote

Para o bote  
Nos abater?

Largo a tela  
Colo a pele  
Tê-la deixo pra lá

No torpor desta penumbra  
Nos teus ombros posso ver  
Pela sombra  
A cor pura do teu corpo

Nada grave além do grave  
Vivo ávido pra ler  
Todo braile desse baile  
Que é você

Quando o lero  
Apura o faro  
É tão caro  
Quero ser querido

Sinta o funk, fera  
Nesta esfera  
Feromônio infere muito mais  
Que o homem

Preta, qual a fita?  
Tanto afeto num fitar?

### **Nada é Importante**

O recalque é tal que o ganso  
Sente ranço do macaco  
Do pescoço, do balanço no galho  
Do trabalho no circo  
Em destaque o fraque do pinguim  
É no fim um saco  
Pro Lêmur de Madagascar  
Que também quer casaco  
Quer casar  
Araponga prolonga o silêncio bicudo  
Não convence o peixe espada que é mudo  
E a mudez é escudo e não muda nada  
Nada é importante  
Nada é importante  
Nada é importante  
Se voa é importante  
Se corre é importante



Se nada é importante  
Nada é importante