

## ***Bogotá de Criolo e Domingo no parque de Gilberto Gil: consonâncias latino-americanas em um contexto musical brasileiro***

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

*Davi Ebenezer Ribeiro da Costa Teixeira*

*Universidade Federal de Goiás – davi\_ebenezer@hotmail.com*

*Magda de Miranda Clímaco*

*Universidade Federal de Goiás – magluiz@hotmail.com*

**Resumo:** Objetivou-se investigar as peculiaridades estilísticas das canções *Bogotá* e *Domingo no parque*, assim como a sua relação com o cenário sócio-histórico e cultural com o qual interagiram. A análise e contextualização das obras possibilitou considerar que a diversidade acentuada que as caracterizam tem a ver com o “entrar e sair” da modernidade (CANCLINI, 2011) e com uma condição de “mestiçagem” (GRUZINSKI, 2001) característicos da América Latina, ao invés apenas do diálogo intercultural com elementos globais e com citações históricas (HARVEY, 2013).

**Palavras-Chave:** Bogotá. Domingo no Parque. Pós-modernidade. Tradição e Mestiçagem. América Latina.

***Bogotá by Criolo e Domingo no Parque by Gilberto Gil: Latin American Consonances in a Brazilian Music Context***

**Abstract:** This research aims to investigate the stylistic peculiarities of the songs *Bogotá* e *Domingo no parque*, and its relation with the socio-historical and cultural scenario with which they interacted. The analysis and contextualization of the songs made it possible to consider that the diversity observed is related to the "entering and leaving" of modernity (CANCLINI, 2011) and with a condition of "miscegenation" (GRUZINSKI, 2001), singular characteristics of Latin America, instead of only intercultural dialogue with global elements and historical quotations (HARVEY, 2013).

**Keywords:** Bogotá. Domingo no Parque. Postmodernity. Tradition and miscegenation. Latin America.

O primeiro contato com a diversidade que integra as obras musicais *Bogotá* e *Domingo no parque*, respectivamente composições dos cantores Kleber Cavalcante Gomes – o Criolo - e Gilberto Gil, despertou o interesse por essa pesquisa. Além da acentuada diversidade estabelecida pela interação de elementos culturais díspares, chamou atenção o fato de que as canções foram criadas e interagiram com cenários sócio-histórico e culturais diferentes, embora próximos: a fase que integra um momento bem inicial do marco oficial da pós-modernidade, final da década de 1960/década de 1970, e um período relacionado à pós-modernidade já consolidada, década de 1990 em diante, conforme Harvey (2013) e Hall (2014). As semelhanças existentes entre o intenso processo híbrido apresentado por *Bogotá* e *Domingo no parque* permitiram referenciá-las à noção teórica de hibridismo, conforme Canclini (2011). Esse autor entende por hibridação “processos socioculturais nos quais

estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (Canclini 2011: XIX). Interessou ainda o fato de que as canções *Bogotá* e *Domingo no parque* integram também a cultura latino-americana, o que remeteu novamente ao autor citado. Canclini, na obra *Culturas Híbridas*, observou que no espaço de produções culturais latino-americanas, o hibridismo inclui de forma constante e especial diálogos acentuados entre tradição e modernidade. Esse cultivo da tradição, da forma como se apresenta, tem a ver com as diferenças do desenvolvimento do capitalismo local, sobretudo no referente às precárias condições econômicas, tecnológicas e midiáticas, que condicionaram um constante “entrar e sair da modernidade” na América Latina.

Tendo em vista essas primeiras constatações, este trabalho teve como objetivo investigar as peculiaridades estilísticas das canções *Bogotá* e *Domingo no parque*, visando as relações possíveis de serem estabelecidas entre elas e o cenário sócio-histórico e cultural com o qual interagiram, o que inclui as implicações com a pós-modernidade (HARVEY, 2013; Hall, 2014) e com o “sair e entrar da modernidade” descrito por Canclini (2011).

### **1. Pós-modernidade, tradição e mestiçagem**

A pós-modernidade se consiste em um período marcado, dentre outras inúmeras possibilidades, pela “compressão espaço-tempo” resultante do cenário capitalista caracterizado por acentuado desenvolvimento dos meios de transporte e comunicação, o que inclui a exploração múltipla do ciberespaço, que desafia as distâncias e o tempo. Citando a década de 1970 como um marco inicial de transformações acentuadas no cenário global que se consolidaria na década de 1990, e mencionando o fenômeno da compressão espaço-tempo, Hall (2014, p. 68-69) observou que

desde os anos 70, tanto o alcance quanto o ritmo da interação global aumentaram enormemente, acelerando os fluxos e os laços entre as nações. [...] Uma de suas características principais é a “compressão espaço-tempo”, a aceleração dos processos globais, de forma que se sente que o mundo é menor e as distâncias mais curtas, que os eventos em um determinado lugar tem um impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância (HALL, 2014, 68-69).

Circunstâncias, portanto, que foram trazendo cada vez mais uma grande incrementação dos encontros culturais, que possibilitaram não só uma intensificação dos processos de hibridação cultural (Canclini 2011:XIX), mas também o investimento do capitalismo contemporâneo em “citações históricas”, em bens locais significativos promotores do consumo. Há juntamente com o impacto “global”, um novo interesse pelo “local”. Segundo Harvey (2013) e Canclini (2011), foi a partir da década de 1990 que aconteceu uma

acentuação maior ainda dos processos de hibridação cultural, resultante da intensificação da internacionalização das relações culturais. Canclini afirma que “o momento em que mais se estende a análise da hibridação a diversos processos culturais é na década final do século XX” (Canclini 2011:XVIII), o que denota o processo de consolidação da pós-modernidade que se tornou também uma referência neste trabalho. Cabe ressaltar, portanto, que a mistura de elementos culturais diversos traz um sentido de amálgama cultural que marca também a pós-modernidade.

Nesse cenário em que o tempo e o espaço estão comprimidos, interessante destacar que, mesmo em um contexto de pós-modernidade, os processos de hibridação da América Latina têm se apresentado de forma peculiar, mostrando um cultivo acentuado da mestiçagem e da tradição. Quanto ao termo “mestiçagem”, é importante observar que no contexto deste trabalho o mesmo remete a Gruzinski (2001), quando este autor discorre sobre a “cultura mestiça” que caracteriza a tradição latino-americana resultante da interação cultural advinda de etnias acentuadamente diferentes. “Gruzinski emprega o termo ‘mestiçagem’ para designar as misturas que ocorreram em solo americano no século XVI entre seres humanos imaginários e formas de vida, vindos de quatro continentes, América, Europa, África e Ásia” (GIL, 2002, p. 50). Já Vargas, acrescentando ao diálogo com o autor, observou:

rigorosamente, todas as sociedades são híbridas, em algum grau e de algumas maneira, já que são sempre formas em estado dinâmico pelos contatos com elementos distintos daqueles identificados como propriamente seus. A diferença congênita que se vê nas estruturas latino-americanas é de um maior grau de profundidade dessa mestiçagem étnica, material e simbólica, e uma vasta gama de soluções criadas em tempos e espaços relativamente reduzidos. (...) A mestiçagem é tão-somente um dos principais elementos constitutivos de importantes formações socioculturais latino-americanas (VARGAS, 2007, 186-187).

Trata-se aqui, portanto, fundamentado nos autores mencionados, de um hibridismo cultural que tem a ver com os processos de hibridação ligado à pós-modernidade, sem esquecer, no entanto, que esses processos acontecem de maneira peculiar na América Latina, caracterizados por um teor “mestiço”, e estão sujeitos, segundo agora Gonzales (2013), a processos de ressignificação que incluem elementos da tradição mestiça reestruturados em diferentes contextos.

## **2. A canção *Bogotá***

*Bogotá* é a primeira faixa do disco *Nó na orelha*. O álbum foi lançado pela gravadora Oloko Records em 25 de abril de 2011. A canção é emblemática, pois além de apresentar

aspectos estilísticos consonantes aos observados nas canções tropicalistas, que serão apontados no decorrer deste trabalho, dialoga através de sua letra com assuntos pertinentes ao contexto sócio-cultural latino-americano. O título da canção faz referência à América Latina, visto que Bogotá, capital e uma das maiores cidades da Colômbia, está circunscrita em um contexto latino-americano. A expressividade econômica e cultural da cidade, pautada por um crescimento acelerado, condiz com a realidade já destacada dos países latino-americanos em processos de modernização e evidencia a existência de um cenário global pautado por diálogos, em que as fronteiras perdem suas forças e são desconstruídas. Pode-se ainda apontar que a letra da canção abarca uma intertextualidade visto que faz referência ao conhecido poema de Manuel Bandeira (1886-1968) *Vou-me embora pra Pasárgada*. O caráter de diversidade e criatividade já destacado na letra, também é apresentado na sonoridade da canção e é ressaltado no arranjo e interpretação. Os timbres, células rítmicas e performance entreveem uma multiplicidade de gêneros e estilos e remetem ao diálogo entre eles.

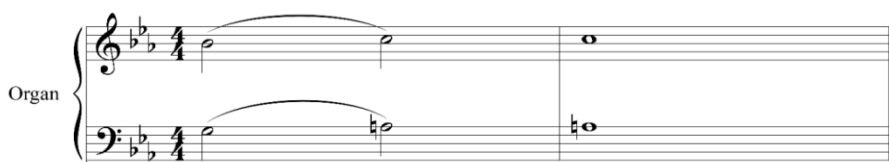
Conforme a gravação de estúdio, a canção Bogotá, no compasso quaternário, está estruturada no campo harmônico de dó menor. Um aspecto de destaque está na abertura – introdução da canção – em que uma célula rítmica (Ex. 01), remetendo a ritmos latinos (salsa e rumba), é evidenciada a partir do toque de percussão de congas.



**Exemplo 01. Célula rítmica que remete a ritmos latino americanos (salsa e rumba)**

**FONTE: transcrição do pesquisador**

Ouve-se também em acompanhamento um toque de chimbal de bateria. No terceiro compasso dessa reprodução rítmica é introduzido harmonicamente um timbre de órgão (Ex. 02). No compasso seguinte a riqueza timbrística e rítmica é ampliada com a inserção de baixo (Ex. 03) de guitarra (Ex. 04) e saxofone tenor em improvisação. As linhas melódicas e a harmonia, evidenciadas nas figuras 02 a 04, deixam explícito que há particularidades estilísticas na forma de tocar cada instrumento. A audição faz presumir que o saxofone esteja fazendo alusão ao gênero jazz, a guitarra ao funk, e o contrabaixo elétrico à rumba, salsa e outros gêneros relacionados à cultura latino-americana.



**Exemplo 02. Célula melódica – timbre de órgão. Fonte: transcrição do pesquisador**



**Exemplo 03. Célula melódica – material melódico do baixo. Fonte: transcrição do pesquisador**



**Exemplo 04. Guitarra em sua relação com o funk. Fonte: transcrição do pesquisador**

No décimo terceiro compasso da gravação da canção, um grupo de sopros – saxofone tenor, saxofone barítono e trompete – toca em uníssono um trecho melódico (Ex. 05) que vai estar sempre presente no desenvolvimento da canção.



**Exemplo 05. Trecho melódico executado pelo grupo de sopros. Fonte: transcrição do pesquisador**

Após vinte e um compassos de instrumental, conforme já narrado, no vigésimo segundo compasso é introduzida a voz. Só que nesse trecho o vocal está performático ao *rap*, não sendo possível a transcrição da linha melódica. No vigésimo nono compasso da gravação é que a linha melódica da canção é evidenciada, dividida em partes A e B. A diversidade de gêneros e estilos de origem africana prepondera na canção. O caráter de diversidade revelado por Criolo, portanto, se consiste em mais um exemplo de que as culturas, principalmente aquelas inscritas em um cenário pós-moderno, são culturas de fronteiras, e que na América Latina o global continua convivendo de forma estreita com a tradição, uma tradição muito ligada às heranças das matrizes africanas, o que lhe dá um caráter peculiar de mestiçagem.

### 3. A canção tropicalista e os processos de hibridação cultural

O Tropicalismo configurou-se como um movimento cultural brasileiro, que também trouxe como destaque uma produção sonoro-musical acentuadamente híbrida. Os músicos participantes do movimento fizeram da canção popular a força motriz de debates, estabelecendo assim diálogos entre as linguagens musicais, verbais, cênicas e visuais (Naves, 2001). O movimento esteve diretamente relacionado ao momento histórico de 1968, um período de acirramentos políticos e discussões culturais (Paiano, 1996). Segundo Medaglia,

o Tropicalismo abriu-se para a diversidade, mesclando fervilantemente os mais inusitados componentes culturais [...]. Do arsenal sonoro e literário do Tropicalismo faziam parte a Bossa Nova e a Velha, a guitarra elétrica e o bandolim, a música medieval e a eletrônica, a música fina e a cafona, o portunhol e o latim, a música de vanguarda e a do passado, o baião e o beguine, o berimbau e o teremim, o celestial Debussy e Vicente Celestino, os versos de Caetano de Santo Amaro e a Poesia Concreta, o som e o ruído, o canto e o grito (MEDAGLIA, 2003, 182-183).

É importante destacar que a canção tropicalista, segundo Naves (2001), opera ainda com um caráter performático implicado com *happenings*, ressignificações de elementos culturais, que deixam entrever um estilo próprio, letras perseguindo imagens visuais e estabelecendo associações, arranjos e instrumentos musicais atuando como alegorias, citações – paródias e pastiche – sempre em uma atitude de cultivo da tradição, estilização e atualização de gêneros. Diante do fato de que a canção *Bogotá* está inserida em uma proposta semelhante, o próximo item traz a análise da canção *Domingo no parque* de Gilberto Gil.

### 4. Domingo no parque: Gilberto Gil

A canção *Domingo no parque* foi lançada em 1967, no III Festival de Música Popular da TV Record. O registro em álbum foi feito em 1968 (Álbum *Gilberto Gil*. Em formato de vinil, lançado pela *Philips Records*). Gilberto Gil imaginara aproximar a obra da “linha *Beatle*” (CALADO, 2010, p. 123). E foi nessa proposta de diálogos entre o *rock*, *pop*, música erudita e gêneros brasileiros, que o arranjo de “Domingo no parque” foi realizado pelo maestro Rogério Duprat. Como “injeção de modernidade”, o grupo *Os Mutantes* foi agregado ao conjunto de gravação. A tradição, evidenciada pelo berimbau (levada de capoeira) e pelo baião, é conjugada aos instrumentos elétricos dos *Mutantes*, representantes do *Rock*, do estrangeiro, e dos processos de modernização. O caráter performático ou *happening* também está presente através da “montagem de ruídos, palavras, sons e gritos”. Estruturada no campo harmônico de Ré maior, em compasso binário, a canção é apresentada instrumentalmente por clarinetes, em uma articulação rítmica típica de uma roda de capoeira.

Esses instrumentos compõem um fragmento harmônico e rítmico exemplificado pelo exemplo 06.



**Exemplo 06. Fragmento rítmico melódico em Re M. Apresentado por clarinetes em uma articulação rítmica típica de uma roda de capoeira. Fonte: transcrição do pesquisador**

Pode-se inferir ainda que a sonoridade - timbre dos clarinetes - remete ao circo, ao lúdico. A rítmica de capoeira, acentuada com a inserção de um berimbau, deixa também transparecer certa proximidade com o gênero baião (Ex. 07).



**Exemplo 07. Célula rítmica que se aproxima do ritmo do baião. Fonte: transcrição do pesquisador**

Uma instrumentação na tonalidade de Mi maior, remetendo às bandas das cidades do interior, serve como prelúdio da canção. Uma intensidade de sons e ritmos, que gradativamente vão diminuindo e dando lugar a conversas e ruídos, é circunscrita na ambiência desse trecho introdutório da gravação. Tendo em vista o tema da canção, concebe-se que essa parte introdutória esteja fazendo referência a um parque de diversões, aos seus ruídos, às bandas e suas marchinhas. É importante destacar que o conjunto de sonoridades apresentado na canção, entrevendo um encontro de elementos culturais diversos, somado à letra e à interpretação de Gil, concebe uma trama cinematográfica e traz em evidência um caráter performático. Ações, vozes, músicas, identidades, contextos, tradição, mestiçagem e modernidade se conjugam e dialogam através da citação do *rock*, da lembrança do baião e da capoeira e de arranjos orquestrais realizados por músico erudito: o maestro Rogério Duprat.

## 5. Considerações finais

A partir das audições, análises e contextualizações, portanto, percebe-se que há certa correspondência entre os processos de hibridação relacionados às duas canções. Em ambas, há ressignificação e estilização de gêneros (*Salsa, Rumba, jazz, Afrobeat, Baião, Rock, Rap, funk*); instrumentos musicais atuando como alegorias (saxofone fazendo alusão ao gênero jazz, a guitarra ao funk e o contrabaixo elétrico à rumba, salsa e outros gêneros relacionados a uma cultura latino-americana; berimbau aludindo à roda de capoeira), assim como o uso de jogos e efeitos de vozes, sons diversos e apelo a uma sonoridade vibrante pautada por

liberdade musical. Análogo ao que foi feito em *Domingo no parque*, por Gilberto Gil e o maestro Rogério Duprat, ficou evidente que Criolo e seus produtores - Daniel Ganjaman e Marcelo Cabral - buscaram fazer de *Bogotá* um mosaico acentuadamente híbrido. No entanto, independente de outras circunstâncias, sentidos e significados que possam ligar as duas obras aos seus respectivos cenários sócio-histórico e culturais, a fundamentação teórica adotada neste trabalho, as análises e contextualizações realizadas, possibilitaram identificar tradição e pós-modernidade convivendo juntas, conforme condições e práticas latino-americanas (Canclini, 2011), e sem deixar de evidenciar elementos da “mestiçagem” mencionada por Gruzinski (2001). Mais ainda, possibilitaram considerar que essas circunstâncias explicam a semelhança percebida entre essas duas canções, embora uma tenha sido composta em um momento estabelecido como início da pós-modernidade, e a outra, em um momento em que os autores consultados consideraram pós-modernidade consolidada.

## Referências

- CALADO, Carlos. **Tropicália: A História de uma Revolução Musical**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e Outras Bossas**. 5ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e sair da Modernidade**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; trad. Introdução Gênese Andrade. 4ª Ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2011.
- GAÚNA, Regiane. 2002. **Rogério Duprat: Sonoridades Múltiplas**. São Paulo: Ed. UNESP.
- GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2001
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.
- HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. 24ª Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013.
- MEDAGLIA, Júlio. **Música Impopular**. São Paulo: Global, 2003.
- NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- PAIANO, Enor. **Tropicalismo: Bananas ao Vento no Coração do Brasil**. São Paulo: Scipione, 1996.
- VARGAS, Herom. **Hibridismos Musicais de Chico Science e Nação Zumbi**. 1ª Ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- BOGOTÁ. Kleber Cavalcante Gomes (compositor). Kleber Cavalcante Gomes (intérprete). São Paulo: Oloko Records, 2011. Compact Disc.
- DOMINGO NO PARQUE. Gilberto Passos Gil Moreira (compositor). Gilberto Passos Gil Moreira (intérprete). São Paulo: PolyGram, 1998. Compact Disc.