

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Raquel da Silveira

MANU CHAO:
a mescla como instrumento de crítica do intelectual *quiebra ley*

Juiz de Fora

2011

Raquel da Silveira

MANU CHAO:

a mescla como instrumento de crítica do intelectual *quiebra ley*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Silvina Liliana Carrizo

Juiz de Fora

2011

A minha mãe Marina que me ensinou a não fugir da luta e a esquecer o medo. Aos amigos que cresceram junto a mim, presos a canções e entregues a paixões e aos Carlos de minha vida.

AGRADECIMENTOS

Acreditando que, como diz a canção, “é impossível ser feliz sozinho” e que nenhum trabalho científico pode ser concretizado individualmente, cabe, nesse pequeno espaço ao menos um breve reconhecimento às pessoas que participaram e contribuíram mais diretamente para que esta dissertação fosse realizada. Desta forma, sou muito grata:

Aos meus pais, por me transmitirem sua base ética e sua sensibilidade e me impulsionarem desde cedo a procurar meu próprio caminho, especialmente à minha mãe, que se tornou também grande amiga e confidente; aos meus dois irmãos, que, à sua maneira, vibraram a cada nova conquista minha; ao meu marido Carlos e todos os amigos com quem compartilho a vida, pelo respeito, por compreenderem minha ausência e pela paciência nos momentos difíceis;

À Prof(a) Terezinha Maria Scher pelos ensinamentos e por me proporcionar o primeiro contato com a obra de Mano Chao; à Prof(a) Silvana Liliana Carrizo, pelo exemplo, orientação, carinho e grande amizade ao dividir comigo decisivos momentos de reflexão intelectual;

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFJF por oportunizar a realização deste trabalho; à professora Jovita Maria Gerheim Noronha por toda atenção na banca de qualificação trazendo aportes bibliográficos que contribuíram para um refinamento de metodologias e hipóteses;

Aos componentes da banca Anderson Pires da Silva e Jovita Maria Gerheim Noronha por terem aceitado fazer parte de minha dissertação;

Aos amigos Leonardo Mattos, Myrelle Miranda e Juan Cuenca, pela ajuda nas traduções do francês e do inglês; Wagner Lacerda, Waldilene Miranda, Adriana de Lourdes, Dayana Faria e Carolina Neder que me mostraram na prática que a amizade e a colaboração caracterizam uma grande e importante via de construção do conhecimento e do amadurecimento acadêmico.

Sinceramente, muito obrigada a todos.

Yo no creo en una gran revolución que va a cambiar las cosas, me parece muy utópico. Creo en miles y miles de revoluciones de barrio, juntándose unas a otras se hará la diferencia [...] porque puede llegar a cambiar las cosas desde uno mismo, desde su familia.

MANU CHAO

RESUMO

A canção e o trabalho engajado de alguns intelectuais constituem uma esfera artística e social de grande alcance e importância. O texto literário, e neste incluímos também a canção, como resultado de uma produção discursiva, participa tanto do processo social quanto do sistema significante em que está inserido. Esta dissertação discute a presença de artistas intelectuais na sociedade, tratando de identificar como estes cumprem seu papel no que se refere à formação de opinião de seu público. Para tanto, enfocaremos o trabalho do cantor e compositor franco-espanhol José Manuel Arturo Tomas, o Manu Chao, tendo como *corpus* artístico o álbum *Clandestino: esperando la ultima ola* (Virgin Records/1998). Através da análise de algumas canções e depoimentos, descreveremos e exemplificaremos como o comportamento intelectual é exercido por esse sujeito cosmopolita, capaz de falar várias línguas e transportar-se de um país a outro, sem mais dificuldades. Como resultado, encontramos, então, um artista engajado que se comporta como o intelectual que chega para observar, refletir e comunicar ao mundo, a partir da canção como crônica cosmopolita, o que acontece nos lugares por onde passa, ao transformar suas canções e seus shows em momentos de reflexão política, provocando, assim, uma abertura de fronteiras. Ao cantar, ato acima de tudo de ação comunicativa, Manu Chao reivindica e mescla diferentes tradições culturais de uma infinidade de países por onde passou e/ou viveu, utilizando a “patchanka” como voz que assinala o hibridismo e unifica uma mensagem. Com isso, expõe um projeto musical concreto que se encontra fora de uma formatação pré-estabelecida, mas dentro de uma maneira inteligente de aproveitamento e subversão dos meios de comunicação para produzir e divulgar seu projeto contra-hegemônico.

PALAVRAS-CHAVE: Manu Chao. Intelectual. Engajamento. Hibridismo. Cosmopolitismo.

RESUMEN

La canción y el trabajo comprometido de algunos intelectuales constituyen una esfera artística y social de gran alcance e importancia. El texto literario, y en éste incluimos también la canción, como resultado de una producción discursiva, participa tanto del proceso social como del sistema signifiante en el cual está inserto. Esta disertación discute la presencia de artistas intelectuales en la sociedad, tratando de identificar cómo éstos cumplen su papel en lo que se refiere a la formación de opinión de su público. Enfocaremos el trabajo del cantautor franco-español José Manuel Arturo Tomas, el Manu Chao, teniendo como *corpus* artístico el álbum *Clandestino: esperando la ultima ola* (Virgin Records/1998). A través del análisis de algunas canciones y declaraciones, describiremos y ejemplificaremos cómo el comportamiento intelectual es ejercido por este sujeto cosmopolita, capaz de hablar varias lenguas y trasladarse de un país a otro, sin dificultades. Como resultado encontramos entonces un artista comprometido que se comporta como el intelectual que se presenta para observar, reflexionar y comunicar al mundo, a partir de la canción como crónica cosmopolita, lo que sucede por los lugares por donde pasa al transformar sus canciones y sus conciertos en momentos de reflexión política, provocando, de esta manera, una apertura de fronteras. Al cantar, acto sobre todo de acción comunicativa, Manu Chao reivindica y mezcla distintas tradiciones culturales de una infinidad de países por donde anduvo y/o vivió, utilizando la “patchanka” como voz que señala el hibridismo y unifica un mensaje. Con ello, expone un proyecto musical concreto que se encuentra fuera de una formación pre-establecida, pero dentro de una inteligente forma de aprovechamiento y subversión de los medios de comunicación para producir y divulgar su proyecto contra-hegemónico.

PALABRAS-CLAVE: Manu Chao. Intelectual. Compromiso. Hibridismo. Cosmopolitismo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 MANU CHAO COMO INTELLECTUAL	16
1.1 Do rock segue a trajetória – do <i>No Future</i> ao <i>Oui Futur</i>	17
1.2 As contradições do intelectual clandestino	24
1.3 A presença do intelectual cosmopolita como interlocutor e cronista de seu tempo	38
2 MANU CHAO E SUA RELAÇÃO COM A INDÚSTRIA CULTURAL	49
2.1 O surgimento e as transformações do modelo conhecido como cultura de massa	50
2.2 O aproveitamento dos meios de comunicação para compor e divulgar um projeto contra-hegemônico	58
2.3 “¿Qué pasó? ¿Qué pasó?” – O uso da repetição como constante chamada de atenção	72
3 O HIBRIDISMO NAS MÚSICAS E NAS LETRAS	78
3.1 “La Patchanka”	79
3.2 Mesclas musicais e interculturais em <i>Clandestino: esperando la ultima ola...</i>	84
3.3 O uso do portuñol como alternativa poética e política	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS	109
ANEXO – Letras das músicas	115

INTRODUÇÃO

O exílio é um modelo para o intelectual que se sente tentado, ou mesmo assediado ou esmagado, pelas recompensas da acomodação, do conformismo, da adaptação. Mesmo que não seja realmente um imigrante ou expatriado, ainda assim é possível pensar como tal, imaginar e pesquisar apesar das barreiras, afastando-se sempre das autoridades centralizadoras em direção às margens, onde se podem ver coisas que normalmente estão perdidas em mentes que nunca viajaram para além do convencional e do confortável (SAID, 2005, p. 70).

Através de constantes estímulos recebidos durante nossa graduação no curso de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, fomos percebendo o quanto a canção e o trabalho engajado de alguns intelectuais constituem uma esfera artística e social de grande alcance e importância em nossa contemporaneidade.

Nosso primeiro contato com a obra *Clandestino: esperando la ultima ola*¹ e o cantor José Manuel Arturo Tomas, o Manu Chao, objetos de nossa pesquisa, foi justamente durante essa graduação. Primeiro encontramos com ele no final de uma disciplina de literatura brasileira em que estudávamos autores com o interesse observador e narrador como João Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade, estes também possuidores de um fazer literário comprometido com as questões humanas e políticas de sua época.

Um pouco mais a frente, em nosso último período da graduação, outra disciplina de literatura nos apresentou a figura do intelectual, mais especificamente as reflexões do escritor Edward Said sobre a história e as classificações atribuídas a essa figura. Além disso, Said fala sobre as transformações por que passaram seus principais representantes e expõe sua tese sobre qual seria o papel do intelectual contemporâneo.

Aliando esse conhecimento acumulado durante a graduação recorreremos à epígrafe de Edward Said para ir aos poucos assumindo nossa posição intelectual de pesquisador da área dos estudos culturais que se movimenta e é sempre receptivo ao viajante, ao provisório, ao arriscado, à inovação e à experiência. Tal epígrafe também vem para representar a figura do

¹ Ver anexo com as letras de todas as canções do álbum, em ordem de execução no CD.

músico intelectual que “encarna a condição de exilado e não responde a lógica do convencional, mas ao risco da ousadia e ao movimento sem interrupção” (SAID, 2005, 70).

Esse primeiro contato já despertou nosso interesse por conhecer um pouco mais sobre quem era, de onde vinha e sobre o que cantava esse artista, interesse que começamos a sanar ao pesquisar a biografia do autor para uma apresentação durante uma disciplina da graduação em língua espanhola. Descobrimos então uma obra de dimensões mundiais, seja em se tratando das temáticas desenvolvidas em sua composição, seja pela variedade de línguas cantadas por ele, pela densidade de mesclas presentes em seu trabalho ou pelo comportamento intelectual de um francês de origem espanhola que, antes de ser conhecido, é identificado por muitos como latino-americano.

A partir de 2009, começamos então a reunir informações para se compor realmente nosso objeto de pesquisa: entrevistas, vídeos e cd's. Tais materiais nos levaram a descobrir um pouco mais sobre a figura de intelectual que o cantor representava e sobre quais eram os meios utilizados por ele para cumprir um papel assumido na sociedade. Naturalmente, ninguém está livre de ligações, sentimentos e contradições, por isso, estas também formaram parte de nossas pesquisas e foram apontadas na trajetória profissional do cantor.

Por tratar-se de uma obra musical híbrida, labiríntica e desafiadora, e por encontrarmos pouquíssimos trabalhos acadêmicos anteriores que nos servissem de base² — procuramos fundamentar o *corpus* artístico de nossa pesquisa no primeiro CD solo do cantor: *Clandestino: esperando la ultima ola....*, lançado em 1998. A análise de suas canções, os depoimentos retirados de vídeos e de algumas entrevistas dadas pelo cantor servirão para descrever e analisar esse comportamento intelectual engajado enunciado por nós. Buscaremos enunciar também que essas serão as maneiras de expressão e de atuação do sujeito em questão.

Pensando em nosso papel de pesquisadores da área dos Estudos Culturais, recorreremos à reflexão do professor Diniz (2002, p. 179) que diz que esse “[...] vê-se, não subtraído, e sim acrescido de novas funções” tendo a consciência de que “repensar-se criticamente implica firmeza, tolerância e capacidade de propor novos olhares, atributos típicos de uma vida cultural democratizada e plural”. Não podemos deixar de mencionar que, com isso, nos posicionamos ao lado de outros pesquisadores que trazem a canção como tema de estudo dentro dos programas de pós-graduação em estudos literários.

² Na realidade encontramos apenas um trabalho acadêmico brasileiro produzido por uma estudante de comunicação (SAYURI, 2007).

Deixamos claro, porém, que nossa dissertação não visa tratar de possíveis relações, diferenças e/ou comparações entre letra de música e poesia. Um dos motivos é por não sermos provocados por qualquer desconforto no que tange a tais relações e outro, por enxergarmos que as realizações da cultura não podem ser vistas como superiores ou inferiores, debate este já exaustivamente abordado por pesquisadores do tema. Preferimos encerrá-lo já nessa introdução, apontando que tanto a poesia da canção quanto a da literatura, apesar de serem diferentes são igualmente valiosas e importantes e que podem chegar a mesclar-se e transmutar-se na obra do artista em questão.

Em nosso primeiro capítulo “Manu Chao como intelectual” discutiremos sobre o tipo de intelectual que representa o cantor. Para tratar desta figura, iniciaremos pela construção de um pequeno histórico biográfico do cantor Manu Chao, incluindo fatos relevantes de sua vida pessoal como filho de mãe basca e pai galego — o jornalista Ramon Chao — que emigraram para França. Também trataremos de sua vida profissional e de suas experiências, que incluíram a passagem por diversos grupos musicais e seu pertencimento ao movimento *punk*, explicitando, além disso, como aos poucos alguns cantores começaram a transformar seus shows em momentos de reflexão política.

Percorreremos o início de sua carreira junto ao biógrafo Alessandro Robecchi e seu livro *Manu Chao – Música y libertad* (2002), apoiados também em importantes declarações proferidas pelo cantor e em informações encontradas em seu site oficial manuchao.net. Com isso, chegaremos ao primeiro e mais famoso grupo a que o cantor já fez parte, a “Mano Negra”, culminando em uma carreira solo, conciliada a apresentações com o grupo “Radio Bemba Sound System”, grupo ao lado do qual o cantor se apresenta atualmente. Utilizaremos também, em menor medida, o livro de Patricia Font e David Cabré *Manu Chao... de primera voz* (2004) que se trata de uma coletânea de textos sobre o cantor e depoimentos proferidos por ele em diferentes meios de comunicação e faremos um breve recorrido discográfico do cantor.

Será discutida aqui a problemática central de nossa pesquisa: procuraremos compreender qual é o papel de um cantor intelectual na formação de opinião de seu público, assim como observar e exemplificar como ele exerce este papel. Para tal nos apoiaremos nas reflexões de Edward Said em *Representações do intelectual—As Conferências de Reith de 1993*, identificando Manu Chao como exemplo de personalidade que possui atitudes sociais e consequentemente políticas que arrastam milhares de pessoas à participação e compreensão de diversos questionamentos mundiais.

Formularemos algumas hipóteses críticas que possam se somar a estudos que venham sendo realizados sobre a obra do cantor e o trataremos como um indivíduo de grande ação em nossa sociedade contemporânea, através de suas várias formas de protesto inseridas dentro de um cotidiano local-mundial. Para tal recorreremos aos conceitos de “hegemonia e política”, formulado por Gramsci em 1955 e de “intelectual e engajamento”, como propostos por Sartre em 1948.

Também procuraremos refletir sobre quais seriam as ferramentas e as formas particulares de tomadas de posição do “intelectual clandestino”, na construção de um discurso contra-hegemônico. Para tanto, retomaremos e ampliaremos a noção de “sujeito migrante”, trazida por Cornejo Polar (2000), aliados às reflexões de Damatta (1984) sobre a relação entre a casa e a rua.

Durante o século XX, o sucessivo vai dando lugar ao simultâneo e as distâncias vão se reduzindo e se ampliando reciprocamente. Os apontamentos sobre vanguarda e cosmopolitismo de Jorge Schwartz (1983) nos possibilitarão delimitar e distinguir os vários níveis em que aparece o cosmopolitismo do intelectual em questão. O álbum *Clandestino*, considerado pelo cantor como “no meio do caminho entre um diário de viagem e um relato de si mesmo” (ROBECCHI, 2002, p. 241) nos permite focar a noção de cronista de seu tempo, afirmada por nós durante essa pesquisa.

O artista que profere frases como “quando escrevo sou como um *sampler* que vê o que passa ao seu redor [...]” (MANU Chao – Héroe por accidente, 2010) promove uma humanização da tecnologia ao se aproveitar de sua evolução para apresentar nas letras no CD, relatos com os quais interfere no cotidiano mundial. Percebemos que, desde “Mano Negra” — antigo grupo do cantor — as marcas pluriculturais que fizeram parte de sua vida já podiam ser observadas, mas é a partir de sua carreira solo que confirmamos o aumento do tom representativo da pluriculturalidade de sua figura pública.

Em nosso segundo capítulo, “Manu Chao e sua relação com a indústria cultural”, buscaremos avaliar como se processou e se processa até os dias atuais, a relação entre o cantor e os demais representantes da chamada cultura de massa, destacando seu trabalho sob o selo de grandes casas discográficas como a *Virgin Music* até chegar a produção em caráter independente, como faz atualmente com a *Because Music*. Assim, procuraremos interpretar como tal relação impactou ou vem impactando de alguma maneira sua produção artística contemporânea.

O arcabouço teórico utilizado nesse capítulo coloca em destaque a discussão com o termo “cultura de massa”, considerado por nós, passível de análise e atualização. Trataremos também do surgimento da chamada indústria cultural e das transformações ocorridas em tal “modelo”, apoiados nas discussões, que se travaram no sentido histórico, de Eco (1964), Martín-Barbero (1987) e García Canclini (1989).

Optaremos então por uma exposição do trabalho do cantor Manu Chao e pela análise de algumas canções do álbum *Clandestino: esperando la ultima ola* (1998) no qual destacamos um enfoque especial dado ao cenário cultural e político latino-americano, principalmente ao México e ao Brasil. Em tais composições, Manu Chao promove maneiras particulares, democráticas e politizadas de uso da imagem pública em relação com a indústria cultural.

Na obra de Manu Chao, como na de qualquer figura pública que se destaque em sua área, surgem contradições e questionamentos propostos, seja por sua audiência ou pela mídia em geral. Sua trajetória pública e sua relação com a indústria discográfica se estabelece a partir do momento em que grava seu primeiro vinil em 1985. Esse disco é editado por uma pequena gravadora chamada Gougnaf Mouvement e daí em diante seguem as passagens pela All or Nothing e pela Boucherie Productions, ambas gravadoras independentes cujo ideal era trabalhar com a música, sem se distanciar do social e do compromisso político. Mas em 1989, já pertencendo à Mano Negra, o cantor grava pelo selo da multinacional Virgin Records.

Apontaremos neste capítulo os questionamentos e polêmicas suscitados pela imprensa, pelos fãs e pela própria cena independente francesa — através da canção “Manu Chao” do grupo Les Wampas —, com relação a essa atitude de assinar um contrato com uma multinacional, buscando explicitá-los através de entrevistas e depoimentos dados pelo próprio cantor a fim de enxergar suas tomadas de posição como algo livre e diferenciado em sua maneira de fazer, produzir e divulgar trabalhos artísticos e posicionamentos sociais.

A subversão do uso dos meios de comunicação aparece como forma de divulgar um projeto contra-hegemônico. O cantor se utiliza de um mix intertextual do cinema, do rádio, da televisão, etc. e tensiona desde o início, seu contrato com a Virgin Records, sem que, no entanto, deixe de pertencer a ela. Essa tensão se expressa na clareza dos depoimentos do cantor, que afirma sempre ter tido a palavra final durante seu contrato com a multinacional e na necessidade inicial de pertencer a ela para tornar seu projeto e os projetos de seus amigos conhecidos mundialmente.

No início de seus shows e na letra de algumas canções, Manu Chao insere duas frases, que para nós são de extrema importância, são elas: *¿Qué pasó? ¿Qué pasó?* e *¿Por qué será?*. Estas aparecem como forma de apelo à atenção do público que é levado se não a responder, pelo menos a pensar sobre uma possível resposta. Essa seria outra forma de atuação intelectual e de subversão do consumo apontada por nós: a repetição. Nossa hipótese é que tanto a repetição de canções apontada pela crítica aos outros álbuns do cantor, quanto de algumas perguntas dirigidas ao público, funcionam como um ato de permanente protesto e servem para anunciar o projeto do artista, projeto este que busca apresentar, questionar e criticar as tensões por que passam milhares de cidadãos mundo afora, mas que também espelham sua própria produção.

Apresentaremos, então, algumas repetições que podem ser identificadas dentro das canções de nosso *corpus* artístico, as respostas dadas pelo próprio cantor quando questionado sobre a repetição em suas canções, aliadas à reflexão de García Canclini (2008), sobre a importância de manter vivas certas questões como a luta pela terra, a corrupção, a degradação ambiental, etc.. Nossa intenção é expor um projeto musical concreto que se encontra fora de uma formatação pré-estabelecida, mas dentro de um processo inteligente de aproveitamento e uso dos meios de comunicação, principalmente a internet, apontada por nós, junto a Bellei (2002) como instrumento democratizante do poder, para compor e divulgar o trabalho musical e as outras formas de atuação intelectual de um artista consciente da prática utópica que realiza.

E para essa realização Manu Chao retira da “mescla”, um potencial artístico de grande relevância: a quebra de fronteiras. A “Patchanka” se torna então uma marca nas composições de Manu Chao, especialmente em *Clandestino* por ser seu primeiro álbum solo que se produz de forma caseira no chamado “Estúdio Clandestino”, inserido no contexto tecnológico dos anos 90. O álbum não possui intervalos entre as faixas, o artista segue em frente e em seu caminho de canções passa por Celta (Faixa 1 – “Clandestino”), Maracaibo (Faixa 6 – “Lagrimas de Oro”), nos conta como é a vida de imigrantes e de estrangeiros americanos em Tijuana (Faixa 10 – “Welcome to Tijuana”), caminha por Madri e sua Calle del Desengaño (Faixa 12 – “Malegria”) [...] e segue pelas ruas do mundo.

Iniciaremos as discussões do terceiro capítulo “Hibridismo na música e nas letras” conceituando as acepções do *hibridismo* (GARCÍA CANCLINI, 2008)³ presentes nos ritmos e nas letras de *Clandestino*. Ao compor, Manu Chao mescla diferentes tradições culturais,

³ Optamos por usar a edição de 2008 por se tratar de uma reimpressão que traz um novo prefácio do autor à edição de 2001.

musicais, artísticas e discursivas, e nos comprova que seu estilo híbrido encontrou lugar fértil na América Latina — território de instabilidades e espaço de contato. O álbum é composto por 16 canções cantadas em pelo menos quatro línguas, lembrando que uma língua sempre é política e carrega com ela o peso da sua cultura, o capital cultural (CASANOVA, 2002). Assim podemos observar na lista de canções:

Tracklisting

01. Clandestino
02. Desaparecido
03. Bongo Bong
04. Je Ne T'aime Plus
05. Mentira...
06. Lagrimas de Oro
07. Mama Call
08. Luna y Sol
09. Por el Suelo
10. Welcome to Tijuana
11. Día Luna... Día Pena
12. Malegria
13. La vie a 2
14. Minha Galera
15. La despedida
16. El Viento

Com a atitude de não inserir tais intervalos, o artista novamente subverte o potencial comercial do disco, apresentando diversas crônicas que narram o trajeto de um caminhante e suas viagens. Optaremos então por fazer um passeio que se iniciará na primeira faixa — e aqui se fará necessário retomar canções já trabalhadas nos capítulos anteriores —, percorrendo e demonstrando um caminho de hibridações considerado por nós de extrema importância dentro do processo de composição do álbum. Aqui buscaremos apoio em Vargas (2007) que recorre a García Canclini (1989) para identificar os processos de mistura de gêneros e instrumentos regionais com as formas musicais globalizadas, nas composições do grupo pernambucano Nação Zumbi.

E no último ponto desse terceiro e último capítulo “O aproveitamento do portuñol como alternativa poética e política”, abordaremos o uso do portuñol, uma língua híbrida, sem identidade fixa — interlíngua fronteira por excelência —, mas representante de várias realidades culturais, que carrega em sua gênese a característica de ser a língua dos deslocados, dos vadios e da marginalidade como caracteriza Perlongher (2004), marcando essa atitude sempre provocante e questionadora do intelectual. Recorrendo novamente a Said (2005) e também a Casanova (2002), discutiremos a posição do intelectual José Manuel Arturo Chao, o Manu Chao — que cresce em meio à profusão de línguas encontradas na periferia de Paris e aos catorze anos fala francês na rua e espanhol em família. Além dos limites da língua, o artista extrapola os limites da própria linguagem para expressar a realidade social e seus desníveis de poder.

Caracterizaremos o aproveitamento dessa língua híbrida, o portuñol, como alternativa de composição e posicionamento poético e político. Apontaremos como o cantor desenvolve esse processo na canção “Minha galera” (faixa 14 do CD), assim como em composições posteriores que lhe permitem ampliar as possibilidades de acesso e divulgação de suas produções.

Em suma, o papel intelectual, o hibridismo e o cosmopolitismo são os conceitos gerais que nortearão e que percorrerão toda a dissertação. A partir de uma visão inquiridora, isto é, perguntando e examinando, e por que não dizer também de uma visão intelectual, é que nossa pesquisa foi se abrindo e que fomos desdobrando a obra e o artista infinitos e impossíveis de rotulação que são *Clandestino: esperando la ultima ola....* e Manu Chao.

1 MANU CHAO COMO INTELECTUAL

Nesse capítulo, construir-se-á um pequeno histórico biográfico do cantor Manu Chao, incluindo fatos relevantes de sua vida pessoal como filho de mãe basca e pai galego – o jornalista Ramon Chao – que emigraram para França; e sua vida profissional, percorrendo diversos grupos musicais e passando do ideal *punk* do *no future* a um *oui futur* aliado à mescla de diversos gêneros e linguagens para divulgar seu projeto contra-hegemônico. Sobre a história do movimento *punk*, recorreremos à obra de Patrice Bollon *A moral da máscara: merveilleux, zazous, dândis, punks, etc.*(1993).

Será discutida aqui a hipótese central de nossa pesquisa: procuraremos compreender qual é o papel de um cantor intelectual na formação de opinião de seu público, assim como observar e exemplificar como ele exerce este papel. Para tal nos apoiaremos nas reflexões de Edward Said em *Representações do intelectual – As Conferências de Reith de 1993* (2005) identificando Manu Chao como exemplo de personalidade que possui atitudes sociais e conseqüentemente políticas que arrastam milhares de pessoas à participação e compreensão de diversos questionamentos mundiais. Formularemos algumas hipóteses críticas que possam se somar a estudos que venham sendo realizados sobre a obra do cantor e o trataremos como um indivíduo de grande ação em nossa sociedade contemporânea, através de suas várias formas de protesto inseridas dentro de um cotidiano local-mundial.

Para descrever a trajetória musical do cantor, incluiremos uma breve exposição sobre como alguns cantores aos poucos começaram a transformar seus shows em atos “políticos” apoiados na obra de Roberto Muggiati *Rock, o grito e o mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura*. (1973). Começaremos, então, por mencionar alguns artistas que tiveram a crítica social e a discussão política atreladas às suas obras localizando o contexto musical que formou Manu Chao e toda uma geração de músicos franceses. Percorreremos o início de sua carreira junto ao biógrafo Alessandro Robecchi e seu livro *Manu Chao – Música y libertad* (2002), apoiados também em declarações proferidas pelo cantor e informações encontradas em seu site oficial manuchao.net e na obra de Patricia Font e David Cabré *Manu Chao...de primera voz* (2004). Com isso, chegaremos ao primeiro e mais famoso grupo a que o cantor já fez parte, a “Mano Negra”, culminando em uma carreira solo – tendo como

primeiro álbum: *Clandestino: esperando la ultima ola.*⁴ – conciliada a apresentações com o grupo “Radio Bemba Sound System”.

Também procuraremos refletir sobre quais seriam suas ferramentas e suas formas particulares de tomadas de posição, na construção de um discurso contra-hegemônico. Para tanto, retomaremos e ampliaremos a noção de ‘sujeito migrante’ (CORNEJO POLAR, 2000), junto à noção de cronista de seu tempo observada por nós durante essa pesquisa.

1.1 Do rock segue a trajetória – do *No Future* ao *Oui Futur*

Os jovens da década de 50 nos Estados Unidos ficaram conhecidos como “a geração silenciosa”, mas nos anos 60 a explosão de Bob Dylan e dos Beatles através do *rock* entoou um grito de revolta, agregando o envolvimento social à um estilo musical. Canções como *Blowin’ in the Wind* estouraram nas paradas de sucesso e foram transformadas em hinos

Quantos caminhos deve um homem percorrer até que seja chamado homem?/ Sim, e quantos mares deve a pomba branca singrar antes de repousar na areia?/ Sim, e quantas vezes devem as balas de canhão explodir até que sejam banidas para sempre?/A resposta, meu amigo, está sendo levada pelo vento./ A resposta, está sendo levada pelo vento (MUGGIATI, 1973, p. 18).

E mesmo que tenha recebido críticas e mudado um pouco seu estilo anos depois, Bob Dylan foi porta-voz de sucessos que começaram a agitar a sociedade americana e a proferir discursos como “Minhas canções protestam contra a guerra, contra as bombas e os preconceitos raciais, contra o conformismo” (MUGGIATI, 1973, p. 18) e “Engajado, eu? Não faço parte de nenhum movimento. Tenho apenas idéias na cabeça e as boto pra fora. Não defendo a causa de ninguém. Não se faz uma revolução com canções” (MUGGIATI, 1973, p. 20).

Outro exemplo a meados da década de 60 é Bob Marley, que através de sua inspiração poética, adaptada à maneira cadenciada e lenta do ritmo *reggae*, profere seu discurso social e espiritual e arrasta multidões para escutá-lo falar sobre paz, raça, amor, guerra, espiritualidade, política, etc.

Mas com o tempo essa geração otimista dos anos 60 foi sendo engolida e transformada pela mídia: “Seus protagonistas, outrora tão próximos, quase idênticos ao seu público, eram

⁴ Optaremos a partir de agora por suprimir o subtítulo do álbum o qual trataremos apenas como *Clandestino*.

agora estrelas inatingíveis, como vindas do ‘além’” (BOLLON, 1993, p. 139). Nos finais dos anos 70, Patrice Bollon descreve o surgimento de um novo movimento musical que expressava o pessimismo que sucedia ao otimismo dos anos 60 – o movimento *punk*.

Naquele mês de julho de 1977, quando Londres se preparava para festejar o jubileu de prata da rainha e os vinte e cinco anos de reinado de Elizabeth II, era como se a cidade inteira estivesse ameaçada por uma enchente de uma espécie de ralé vinda não se sabe de onde, de nenhum lugar conhecido ou claramente localizável, ou pela invasão de uma lepra que estaria, insidiosamente, corroendo tudo. Um aparecimento inédito. Certamente aqueles zumbis eram apenas marginais, em pequeno número – mas sua presença bastava para estragar o que era, o que devia ser, para a Inglaterra, a ocasião de festejar sua grandeza passada ou o que restava dela [...] (BOLLON, 1993, p. 131).

O termo *punk*, que em inglês, significa lixo, coisa podre ou sem valor, surge no início de 1977 em meio à desestabilidade econômica inglesa que aumentava dia a dia as taxas de desemprego do país. À primeira vista, sua estética é a da provocação, tanto visual (através de sua indumentária, nas capas de seus discos e na paginação de seus fanzines), quanto musical – “expressada por gritos e barulhos inaudíveis” (BOLLON, 1993). Seu rock de garagem, considerado como espelho da sociedade do momento, se destacava pelo seu antiprofissionalismo assumido, seus poucos recursos instrumentais e sua estrutura simples.

Na trajetória desta considerada antimúsica, aos poucos se formam alguns grupos que se destacaram por assumir um caráter mais social e político como o The Clash “[...] – quatro ‘rebeldes’ em macacões militares de sobrevivência – o que dava a impressão de que a Inglaterra já mergulhara na guerra civil [...]” (BOLLON, 1993, p. 135) e os Sex Pistols, que superando os limites de todo exagero *punk* dos grupos da época, gravam canções como *God Save the Queen*, canção que foi proibida nas rádios inglesas por insultar a rainha e cantar a revolta contra a miséria e a hipocrisia da sociedade.

Essas e outras manifestações culturais – que iremos perceber adiante – formam o discurso do artista objeto de nossas pesquisas. O indivíduo em questão é Jose Manuel Arturo Tomas, conhecido popularmente como Manu Chao, um cantor/poeta nascido na capital francesa em 1961, filho de mãe basca e pai galego. Sua, assim definimos, trajetória migrante, se iniciou quando seu avô materno imigrou para França, no intuito de escapar à ditadura espanhola. Em 1955, seu pai, o jornalista e músico Ramon Chao já se encontra parisiense graças a uma bolsa de estudos. A música e a política sempre foram presença constante em seu ambiente familiar, incluindo sua mãe Felisa, uma cientista do CNRS (Centre National de Recherche Scientifique) – órgão público francês destinado à pesquisa científica e tecnológica – descrita como possuidora de destacada tendência artística.

Assim Manuel e seu irmão Antonio, dois anos mais novo, cresceram na região de Sèvres, periferia oeste de Paris, em contato com a rotina de imigrantes e trabalhadores, recebendo suas primeiras lições políticas e musicais tanto em seu ambiente familiar quanto das vidas presentes na rua. A presença permanente de escritores, como o cubano Alejo Carpentier e de jornalistas e exilados que traziam novos sons e reflexões também contribuíram para reforçar a formação política e cultural da família Chao.

Pierre Bourdieu cunha o conceito de capital simbólico e, posteriormente, de capital linguístico e capital cultural. Nesse sentido, podemos pensar a “discoteca” de Manu Chao como esse capital musical que ele acumula ao longo dos anos e que, por extensão, também deveria se refletir sobre sua “biblioteca”, haja vista a família intelectual do cantor.

Em meados dos anos 70, a presença de Chuck Berry (considerado o pai do *rock* em todo o mundo) marcará a carreira de Manu Chao, assim como toda a juventude francesa da época. O primeiro grupo que forma quando adolescente se chama Joint de Culasse (1982), neste se encontram interpretações de canções famosas de Jerry Lee Lewis, Elvis Presley, Chuck Berry, Fats Domino e outros. Mas, já a finais dos anos 70, um outro ritmo estala na música mundial e tendo como seu maior representante o grupo The Clash, se torna presença marcante em todas as bandas e obras posteriores de Manu Chao. O *punk* com seu ritmo acelerado e sua agitação social apoiada na lógica cheia de atitude do “Faça você mesmo” (*Do it yourself!*), aliado à mistura musical de outros ritmos como o *rock*, o *rockabilly*, o *ska* e o *reggae* se tornam assim, marcas constantes e muito perceptíveis em toda a carreira posterior do músico.

Das garagens de Sèvres surge a primeira participação considerada como já séria pelo cantor no cenário independente do rock francês, são os Kingsnakes, que cantam clássicos do rock em inglês. Logo após aparecem os Hot Pants, grupo formado nos anos 80 por Manu Chao e seu primo Santiago Casariego, que inicia sua trajetória musical pública tocando em ruas, bares, nas estações de metrô e dando seus primeiros passos pelo cenário europeu. O grupo tem como base o *punk* e a atitude política, que no caso francês se distancia do ideal *no future* britânico e assume uma concepção mais otimista ou um *oui futur* em relação à luta, seja contra o racismo, a xenofobia ou as injustiças cometidas contra os trabalhadores.

Para dar uma ideia da extensão musical francesa da época, citamos um parágrafo da biografia *Manu Chao – Música y Libertad*, publicada pelo escritor e jornalista italiano Alessandro Robecchi.

Paris, ali chegam músicos da África, do Magrebe, Argélia, Marrocos, que em sua pátria não podem trabalhar em paz. É a Meca das outras músicas, da hoje odiosamente chamada ‘música étnica’, world music, e à qual na França nomeiam ‘son mondiale’. Com a música lhes chega tudo o que existe ao seu redor: nas lojas de discos podem encontrar sons de outros países e outras culturas. E se oferecem shows entre cujo público poderíamos muito bem passar por uma minoria branca (ROBECCHI, 2002, p. 34, tradução nossa).⁵

Pelo Hot Pants e também por outros grupos da cena *punk* francesa como Los Carayos—este último formado, também nos anos 80, por cinco músicos procedentes de outros grupos da cena *underground* francesa, que trazem como bagagem uma mescla de nacionalidades, falas e cantos em espanhol, francês, inglês, galego e alsaciano – vai seguindo a trajetória do cantor. Nesse caminho Manu Chao efetiva sua necessidade de trabalhar com vários estilos musicais e extrapolar os limites da cena fechada do rock francês que privilegiava o estilo britânico.

Questões desse tipo podem, por parte, observar-se a outros níveis, como quando na gravação do LP chamado *Persistent et Signent* (Insistem e assinam), o cantor assina algumas de suas composições com o pseudônimo de Oscar Tramor, inclusive uma das canções deste álbum também se chama “Oscar Tramor”. Segundo Rocecchi (2002, p. 52), procede tal explicação sobre o fato

“Oscar Tramor” é uma espécie de balada mariachi, aflamencada, com guitarra acústica e bandoniôn. O nome da canção, por outra parte uma grande canção, é uma ideia de Manu Chao em alusão à qualidade vocal de Irma Serrano, rainha da música mexicana, chamada A Tigresa: Manu, traduzindo com habilidade o que ela canta, “Busca otro amor”, ou melhor, tergiversando-a, diz “Oscar Tramor” (que é o nome de um toureiro insignificante, bêbado e traído, não precisa nem falar). Gosta tanto da brincadeira que começa a assinar com este nome, que será seu pseudônimo durante os primeiros anos da Mano Negra [...].⁶

e assim completa outra de suas biografias, escrita por Patricia Font e Daniel Cabré

[...] e ainda hoje existem pessoas do mundo da música que acreditam que Oscar Tramor é seu nome verdadeiro. Tente uma pesquisa no Google sob a seguinte entrada: Oscar Tramor Manu Chao... É curioso, porque encontrarão algumas webs

⁵ No original: “París. Allí llegan músicos de África, del Magreb, de Algeria, de Marruecos que en su patria no pueden trabajar en paz. Es la meca de las otras músicas, de la hoy odiosamente llamada ‘música étnica’, world music, y a la que en Francia llaman ‘son mondiale’. Con la música les llega todo lo que hay alrededor: en las tiendas de discos pueden encontrarse sonidos de otros países y otras culturas. Y se dan conciertos entre cuyo público podríamos muy bien pasar por una ‘minoría blanca’”. Todas as traduções do espanhol para o português são de nossa autoria.

⁶ No original: “‘Oscar Tramor’ es una especie de balada mariachi, aflamencada, con guitarra acústica y bandoneón. El nombre de la canción, por otra parte una gran canción, es una ocurrencia de Manu en alusión a la prestancia vocal de Irma Serrano, reina de la canción mexicana, llamada la Tigresa: Manu, traduciendo buenamente lo que ella canta, “Busca otro amor”, o mejor, tergiversandolo, dice “Oscar Tramor” (que es el nombre de un torero de mala muerte, borracho y corneado, ni que decir tiene). Tanto le gusta la broma que empieza a firmar con este nombre, que será su seudónimo durante los primeros años de Mano Negra [...]”.

que escrevem sem nenhum tipo de dúvida que Manu Chao é o nome que ele adotou em sua carreira solo (FONT; CABRÉ, 2004, p. 24).⁷

O cantor então experimenta e participa de diversos grupos “em busca de sua própria cria” (ROBECCHI, 2002, p. 35) até embarcar, a finais dos anos 80, em um projeto paralelo que resulta em uma das maiores bandas de *punk rock* conhecidas mundialmente, a Mano Negra, partindo agora da vontade de tocar em um ambiente familiar (aqui também estavam seu irmão Antonio e seu primo Santiago) e de expressar por meio da música todas as marcas pluriculturais que haviam lhe rodeado. Por outro lado, já a escolha de certos nomes como “Oscar Tramor” e “Mano Negra” falam de uma vontade de provocação entre o anti-herói e o herói. Segundo Font e Cabré (2004, p. 25), o nome Mano Negra:

É originário de um grupo anarquista da ex Yugoslavia que cometeu o atentado contra o herdeiro do trono austríaco, Francisco Fernando, que desencadeou a I Guerra Mundial. Também encontramos sua origem em outro grupo anarquista que atuou na Andaluzia a finais do século XIX.⁸

Além de muitos Cd’s vendidos, e aqui destacamos o primeiro, nomeado de *Patchanka* (cujo nome, segundo suas biografias significa “uma mescla de sons” e nos remete à palavra quéchua *Pachacuchi* – elemento transformador e ao espanhol *Pachanga* – festa) e do reconhecimento mundial, Mano Negra empreende projetos de viagens, na maior parte autogestionadas, por regiões pequenas de Paris, chamadas de *Caravane des Quartiers*, com o intuito de fazer com que sua música chegue ao maior número de pessoas possível, aprendendo também outros sons e mesclando tudo com sua própria música.

No início de março de 1992, a banda se une à companhia teatral francesa *Royal de Luxe* e empreende um projeto em um navio de carga (nomeado Melquíades – Ville de Nantes em homenagem ao personagem “gitano” de *Cem Anos de Solidão*, do escritor colombiano Gabriel García Marquez) que consiste em zarpar em direção à América do Sul e se apresentar nas principais cidades e portos pelo caminho – é a *Cargo Tour 92*.

Em 1993, movido por outro sonho considerado como um disparate, Manu Chao decide empreender outra viagem, agora de trem (*El expreso del hielo* – nome também em

⁷ No original: “[...] y aún hoy en día existe gente del mundo de la música que cree que Oscar Tramor es su nombre real. Intentad una búsqueda en Google bajo la siguiente entrada: Oscar Tramor Manu Chao... Es curioso, porque encontraréis unas cuantas webs que escriben sin ningún tipo de duda que Manu Chao es el nombre que ha adoptado en solitario”.

⁸ No original: “¿De dónde proviene el nombre Mano Negra? Es originario de un grupo anarquista de la ex Yugoslavia que perpetró el atentado contra el heredero del trono austriaco, Francisco Fernando, que desencadenó la I Guerra Mundial. Asimismo, encontramos su origen en otro grupo anarquista que actuó en Andalucía a finales del siglo XIX”.

homenagem a García Marquez), por trilhos colombianos, percorrendo a rota de ida e volta de Bogotá a Santa Marta: “De novo se obedece ao sonho de Manu: tocar e levar a Feira ali onde ninguém vai, encontrar um público ‘virgem’ que nunca viu um show de rock nem nada parecido” (ROBECCHI, 2002, p. 183).⁹ Desta empreitada, participa também seu pai, o jornalista Ramón Chao, assumindo o compromisso de narrar toda a história, que se transforma posteriormente em um relato de viagem chamado *Un train de glace et de feu* (Um trem de gelo e de fogo).

Segundo relatos de Alessandro Robecchi, estas viagens serviram para minar pouco a pouco a união da Mano Negra; e seu último disco *Casa Babylon* é lançado em maio de 1994 quando a banda já está quase totalmente dissolvida pelo caminho. Já no fim de 1993, antes da viagem de trem, Manu Chao dava mostras de tal dissolução quando realiza um show em Bilbao e o grupo que o acompanha (formado por somente alguns componentes da Mano Negra) é anunciado pela primeira vez como Radio Bemba. Segundo Robecchi, alguns nomes da crítica musical e talvez até o próprio Manu Chao, já consideravam o disco *Casa Babylon* como o primeiro disco solo do cantor.

Durante esse período de transição entre bandas, o cantor teve a oportunidade de voltar aos lugares por onde passou em turnê e conviver mais tempo com as comunidades locais. A cultura desses países e de todos os grupos por que passou, marcaram profundamente toda sua produção musical posterior e foram delineando seu projeto que aliava música e compromisso social. Robecchi (2002, p. 221) explica a respeito:

A partir de então, para Manu vai ficando cada vez mais difícil separar os compromissos musicais dos políticos. O escutam os tocar em lugares e situações nos quais aproveitam, entre atuação e atuação, para pronunciar discursos, fazer chamadas, colher assinaturas. Organizam reuniões, estudam as ramificações da máfia OMC, apóiam campanhas a favor do meio ambiente. A antiga mania de ser mexicano no México e colombiano na Colômbia, de fazer parte do lugar em que se encontra é agora uma aposta total.¹⁰

Um exemplo dessa “mania” chamada pelo biógrafo, está em uma entrevista dada por Manu Chao a uma TV alemã. Na ocasião lhe perguntam: “Você canta em francês, espanhol,

⁹ No original: “De nuevo se obedece al sueño de Manu: tocar y llevar la feria allí donde no va nadie, hallar un público ‘virgen’ que no haya visto nunca un concierto de rock ni nada parecido”.

¹⁰ No original: “A partir de entonces, a Manu irá resultándole cada vez más difícil separar los compromisos musicales de los políticos. Lo oímos tocar en lugares y situaciones en los que aprovechan entre actuación y actuación para pronunciar discursos, hacer llamamientos, recoger firmas. Organizan reuniones, estudian las ramificaciones de la mafia OMC, secundan las campañas a favor del medio ambiente. La antigua manía de ser mejicano en México y colombiano en Colombia, de formar parte del lugar en el que se halle, es ahora una apuesta total”.

italiano, português, haveria a possibilidade de fazer uma canção em alemão?” E a resposta do cantor é de que ele teria que viver em Berlim por um tempo para aprender a língua e a cultura alemã: “— E em alemão? Quando você pensa cantar em alemão? — Bem, quando eu aprender alemão. Mas isso não é nada fácil. [...] para isso tenho que morar aqui e conhecer a cultura”.¹¹

E, finalmente, a meados de abril de 1998, quatro anos depois de *Casa Babylon*, lança oficialmente seu primeiro e mais conhecido disco solo *Clandestino*, tendo como instrumentos principais, segundo Robecchi, um bloco de notas e um estúdio portátil, pondo em prática a forma ideológica *punk* do “Faça você mesmo” (*Do it yourself!*) e exercendo papel de artesão da música ao captar e mesclar todos os sons e manifestações que lhe chamavam atenção.

Clandestino é o primeiro de um contrato de três projetos para a grande casa discográfica Virgin Records. Desde que assinou seu primeiro contrato com a Virgin, quando ainda pertencente à Mano Negra (em 1989 com o álbum *Putas Fever*), o cantor recebe críticas, principalmente do meio alternativo e é questionado pelo abandono dos selos independentes. Retomaremos tal discussão um pouco mais tarde quando formos analisar sua relação com a cultura de massa no segundo capítulo.

Seus próximos e principais discos lançados são *Próxima Estación: Esperanza* (Virgin, 2001), *Manu Chao y Radio Bemba Sound System* (Virgin, 2002) – e assim, a Radio Bemba vai consolidando-se como banda de emergência, ou seja, com o tempo vão chegando músicos e/ou amigos – pois Manu Chao deixa claro que é mais importante tocar entre amigos do que entre especialistas desconhecidos—que acompanham o cantor até os dias atuais. Em 2004 publica um livro de poemas em língua francesa com o título *Siberie m’etait contéee* (Radio Bemba, 2004), que acabou musicando e transformando também em CD. Em 2007, já fora da esfera da Virgin, lança *La Radiolina* (Because Music, 2007) e em 2009, o CD duplo e DVD *Baionarena* (Because Music, 2009).¹²

¹¹ No original: “—¿Y en alemán? ¿Cuándo piensas cantar en alemán? — Bueno, cuando lo aprenda. Pero eso no es nada fácil. (...) para eso tengo que vivir aquí y conocer la cultura”. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=DcgyIsA97Hk&feature=Playlist&p=7BA1DA191A3C44E9&index=28>>. Acesso em: 11 abr. 2009.

¹² Dados retirados do site manuchao.net, acessado constantemente no decorrer da pesquisa (2009 – 2011).

1.2 As contradições do intelectual clandestino

Enxergamos Mano Chao como um dos intelectuais mais ativos da sociedade atual e para uma maior reflexão sobre esse papel, a partir de agora começaremos a refletir sobre esse que nomearemos ora de sujeito, ora de indivíduo, até chegarmos a um possível conceito que possa se somar às reflexões já iniciadas sobre certos tipos de artistas que tiveram seu posicionamento intelectual e político atrelado à suas obras.

Para iniciar, observamos que o debate entre críticos de diversas áreas, sobre o advento de um indivíduo com certo poder de persuasão e conhecimento, um tipo de intelectual, vem sendo desenvolvido há séculos e é cada vez mais citado nesses dois últimos, devido a uma participação mais marcante na sociedade. Em sua trajetória pública, diversas instituições utilizaram e utilizam os conhecimentos deste indivíduo em interesse próprio, podendo citar aqui a igreja, o Estado e as empresas privadas.

Para tratar de exemplificar algumas discussões sobre o tema durante o século XX, recorreremos ao livro de Eduard Said *Representações do intelectual – As Conferências de Reith de 1993*, cuja primeira edição é de 1994. Nele Said cita o filósofo político italiano Antonio Gramsci, que diz que “todos os homens são intelectuais, embora se possa dizer: mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais” (SAID, 2005, p. 19). Segundo Said, Gramsci os divide em dois grupos, os “intelectuais tradicionais, como professores, clérigos e administradores, que, geração após geração, continuam a fazer a mesma coisa” e, segundo, em “intelectuais orgânicos, que são os que Gramsci considerava diretamente ligados a classes ou empresas, que os usavam para organizar interesses, conquistar mais poder, obter mais controle” (SAID, 2005, p. 20). Said também cita, em outra posição, o também escritor e filósofo Julien Benda, que, segundo ele, definiu os intelectuais como “[...] um grupo minúsculo de reis-filósofos superdotados e com grande sentido moral, que constituem a consciência da humanidade” (SAID, 2005, p. 20).

Se posicionando mais de acordo com o pensamento de Gramsci e preocupado com a questão de o intelectual se tornar “apenas mais um profissional”, Said atualiza suas definições e salienta o fato de, para ele

[...] o intelectual ser um indivíduo com um papel público na sociedade, que não pode ser reduzido simplesmente a um profissional sem rosto, um membro competente de uma classe, que só quer cuidar de suas coisas e de seus interesses. A questão central [...] é o fato de o intelectual ser um indivíduo dotado de uma vocação para

representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público (SAID, 2005, p. 25).

Dentro desta definição incluímos Manu Chao, que usa de sua posição privilegiada e aproveita o tom não restritivo de sua voz – afinal, as fronteiras se abrem diante de seu passaporte francês, de sua herança familiar e de sua situação financeira – e beneficia-se de uma autonomia que não o prende, a princípio, a filiações políticas, religiosas ou econômicas para dar rosto e voz a assuntos mundiais de grande relevância, mas que são abafados e às vezes até apagados da história.

Não retiramos aqui o mérito artístico de outros cantores, nem pretendemos com isso superestimar a obra de Manu Chao, mas acreditamos que não é a mesma coisa aparecer num comercial de cerveja (como mais um profissional sem rosto) e viajar pelo deserto do Saara para gravar uma chamada em apoio ao movimento de libertação do território do Saara Oriental que é ocupado pelo Marrocos há 35 anos, ou lançar e divulgar diversos outros movimentos de apoio a imigrantes, a mineiros ou a indígenas que estão lutando por seus direitos e perdendo suas vidas em diversas partes do mundo.

A esse artista, podemos aplicar, sem estarmos correndo qualquer risco de engano, a definição de “intelectual engajado”, pois se nos basearmos em seu comportamento, este lado pessoal e profissional é latente e facilmente detectado. Renato Ortiz em seu livro *Mundialização e Cultura* escreve que “Arte e política são termos complementares. O artista é um intelectual ‘engajado’, cujo compromisso com o destino nacional [que no caso do cantor poderíamos falar em destino mundial] encontra-se indelevelmente expresso no seu texto, sua pintura, sua música, sua poesia [...]” (ORTIZ, 1994, p. 188). Mas, o que seria para nós esse engajamento?

O conceito que nos iluminou através de nossa pesquisa, encontra-se em *Que é a literatura?* de Jean Paul Sartre, cuja primeira edição é de 1948. Em seu segundo capítulo chamado “Por que escrever?” Sartre define como engajamento o agir através da palavra e propõe como essencial sua tomada de posição contra todas as injustiças. “O escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. Ele abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da Sociedade e da condição humana” (SARTRE, 1993, p. 20-21). Além disso, o escritor considera essa atitude extremamente necessária ao comportamento artístico e intelectual

Se os temas forem considerados como problemas sempre em aberto, como solicitações, expectativas, compreenderemos que a arte não perde nada com o engajamento: ao contrário (SARTRE, 1993, p. 23).

E de que maneira o escritor, que se considera essencial para o universo, poderia querer sê-lo para as injustiças que esse universo encerra? No entanto, é necessário que o seja; mas se ele aceita ser criador de injustiças, é num movimento que as supera rumo à sua abolição. Quanto a mim, que leio, se crio e mantenho em existência um mundo injusto, não posso fazê-lo sem que me torne responsável por ele [...] (SARTRE, 1993, p. 50).

E se esse mundo me é dado com suas injustiças, não é para que eu as contemple com frieza, mas para que as anime com minha indignação, para que as desvende e as crie com sua natureza de injustiças, isto é, de abusos-que-devem-ser-suprimidos (SARTRE, 1993, p. 51).

A partir de tais exemplos, afirmamos que este engajamento requer respeito e atenção, principalmente em se tratando do desempenho de papéis públicos que certas profissões carregam, como o papel de difusor e formador de opinião, aqui incluídos o de escritor e o de compositor.

Mas também interessa-nos saber: No que ou como este ato de engajar-se vem se transformando em nossa sociedade? O mesmo Sartre observa que, no século XVII falava-se das massas sem consultá-las e sem ter sequer a noção de que um texto poderia ajudá-las a tomar consciência de si mesmas. Se falava *sobre*, mas nunca *para* as massas; e que, nessa situação, o escritor poderia aceitar com tranquilidade a ideologia vigente. Somente quando o escritor se encontra ‘entre’ ele perceberá sua função. Em palavras de Jean Paul Sartre: “[...] uma classe só adquire sua consciência de classe quando se vê ao mesmo tempo de dentro e de fora, ou seja, quando se beneficia de auxílios externos: é para isso que servem os intelectuais, eternamente à margem de todas as classes” (SARTRE, 1993, p. 79).

É no século XVIII que, pela primeira vez, os escritores intervêm na vida pública e “[...] no século XIX, a literatura acaba de se desligar da ideologia religiosa e se recusa a servir à ideologia burguesa. Assim, coloca-se como independente, por princípio, de qualquer tipo de ideologia [...] pretende não beneficiar nenhum tema” (SARTRE, 1993, p. 94). Mas é claro que a recusa vale um preço que até hoje alguns aceitam pagar, outro rejeitam ou até mesmo fingem rejeitar para continuar a usufruir de benefícios.

Dentro desse exercício de engajamento, o autor menciona que não acredita na expressão “o meio produz o escritor” por considerar que muitos escritores e também leitores podem dissimular seu engajamento através de um simples processo de velamento: “Se todos os homens embarcam, isso não quer dizer que tenham plena consciência do fato; a maioria passa o tempo dissimulando o seu engajamento” (SARTRE, 1993, p. 61). Se observarmos

com atenção esta questão levantada por Sartre, conseguiremos elencar vários exemplos dentro de nossa sociedade tanto de autores quanto de leitores que dissimulam contando, por exemplo, somente certa parte da história e sendo aceitos por um leitor omissos. Aqui podemos destacar a obra do rapper MV Bill que ao colaborar na produção de um documentário e um livro sobre o tráfico em diversas comunidades pobres do Brasil *Falcão – meninos do tráfico*, foi criticado por retratar o caos pura e simplesmente, sem pensar em gerar nenhum benefício para tais comunidades, mas sim em aumentar ainda mais o iBope da Rede Globo. Hoje, o mesmo MV Bill é ator da novelinha *teen* *Malhação* e quando questionado por tal aceite, justifica que pode servir como um exemplo do tipo: – Olha onde cheguei!, a outros moradores de comunidades.

Sartre (1993, p. 62, grifo nosso) afirmava sobre o escritor como intelectual que:

A tudo isso podem recorrer os escritores, tal como as outras pessoas. Alguns há, e são a maioria, que fornecem todo um arsenal de ardis ao leitor que quer dormir tranqüilo. Eu diria que um escritor é engajado quando trata de tomar a mais lúcida e integral consciência de ter embarcado, isto é, quando faz o engajamento passar, para si e para os outros, da espontaneidade imediata ao plano refletido. *O escritor é mediador por excelência, e o seu engajamento é a mediação*. Mas, se é verdade que se deve pedir contas à sua obra a partir da sua condição, é preciso lembrar ainda que a sua condição não é apenas a de um homem em geral, mas também, precisamente, a de um escritor”.

Voltando às perguntas postuladas nas considerações iniciais deste capítulo, nos interessa saber qual é o papel de um cantor intelectual na formação de opinião de seu público e como ele exerce este papel sob a forma de uma interlocução entre o seu público e o mundo.

De início, consideramos que Manu Chao, o intelectual em questão, expõe com clareza suas convicções e tem consciência do papel público e engajado que desempenha. Personalidade que busca crítica social e divulgação de cultura, participa frequente e ativamente de movimentos de luta pela terra, de ações políticas contra a corrupção, em defesa dos imigrantes ou pela preservação ambiental. Com isso dá atenção à imagem, às características pessoais, à intervenção efetiva que, segundo Said, constituem a própria força vital de todo verdadeiro intelectual.

Ao cantar, ato de ação comunicativa, Manu Chao reivindica e mescla diferentes tradições culturais de uma infinidade de países por onde passou e/ou viveu e utiliza meios de comunicação de massa como a internet para propagar seu projeto que se situa à margem do pensamento hegemônico. Ele é o intelectual que se pronuncia no momento em que os fatos ocorrem, não deixando somente denúncias para depois. Esta é sua marca como intelectual, marca de uma liberdade combativa com relação à uma ideologia dominante.

Da obra do filósofo socialista italiano Antonio Gramsci – *Concepção dialética da história*, cuja primeira edição é de 1955, formamos nossas reflexões em torno do conceito de “hegemonia”. Nesta obra, Gramsci vai refletir sobre o comportamento filosófico e intelectual do homem e como encontramos nas notas do próprio livro, seu pensamento vai influenciar todos os que lutam por uma renovação democrática e humanista da cultura e da sociedade.

Gramsci define que um dos preceitos do marxismo ou “filosofia da *práxis*” seria a aproximação dos intelectuais em relação às massas tornando possível um progresso intelectual de massa e não apenas de pequenos grupos intelectuais,

Se a relação entre intelectuais e povo-nação, entre dirigentes e dirigidos, entre governantes e governados, se estabelece graças a uma adesão orgânica, na qual o sentimento-paixão torna-se compreensão e, desta forma, saber (não de uma maneira mecânica, mas vivencialmente), só então a relação é de representação [...] (GRAMSCI, 1978, p. 139).

Segundo ele, o “homem ativo de massa” passa por um processo de contradição entre uma ação que gera a transformação prática da sociedade e uma herança acolhida sem crítica; e reflete que tais contradições podem produzir no homem um estado de passividade moral e política. Quanto a isso destaca sempre questões relacionadas à igreja católica – que nós aqui atualizamos, como o uso da camisinha ou o aborto – questões que geram a passividade da massa que ainda não sabe lidar com seu legado de contradições. Tal legado nasce atrelado à noção de senso-comum e Gramsci explica que seus elementos principais são fornecidos pela religião (e hoje em dia poderíamos dizer que também pelos meios de comunicação de massa), possuindo uma relação muito mais íntima com estas do que com os sistemas filosóficos dos intelectuais.

Para o filósofo, a consciência de fazer parte de uma determinada força hegemônica isto é, a consciência política, só é adquirida após a sublimação de tais contradições, gerando uma concepção do mundo coerente. Segundo ele “Toda relação de hegemonia é necessariamente uma relação pedagógica” (GRAMSCI, 1978, p. 37) e “A hegemonia realizada significa crítica real de uma filosofia, sua real dialética” (GRAMSCI, 1978, p. 94). Como relação pedagógica, se compreende um processo ativo, de vinculações recíprocas que estão presentes em todas as relações sociais em que se pode considerar, por exemplo, o filósofo ou o intelectual, como fazendo parte de um ambiente professor-discípulo ou vice-versa, possibilitando, assim, uma relação democrática entre ambos.

É por isso que se deve chamar a atenção para o fato de que o desenvolvimento político do conceito de hegemonia representa – além do progresso político-prático – um grande progresso filosófico, já que implica e supõe necessariamente uma

unidade intelectual e uma ética adequadas a uma concepção do real que superou o senso comum e tornou-se crítica, mesmo que dentro de limites ainda restritos (GRAMSCI, 1978, p. 21).

Assumindo novamente tais conceitos que podem gerar um comportamento acrítico do homem de massa, nos interrogamos. 1) Será que os ouvintes de uma mensagem intelectual sempre compreendem do que se está falando? 2) Bob Marley falava de guerras, de espiritualidade, de cultura, etc., seus ouvintes estavam ou estão preparados para entender sua mensagem? 3) Ou será que captam e se fecham no que está mais explícito? 4) Possuem uma interpretação crítica ou acrítica?

Tais questionamentos nos foram provocados através da observação atenta do comportamento de fãs (através de discussões na internet ou em suas manifestações antes e durante um show), que geralmente pensamos que são os que escutam com mais constância e atenção as obras dos seus ídolos. Mencionamos aqui o cantor Bob Marley, e aqui poderíamos trazer qualquer outro cantor de *reggae* que seguisse a mesma linha, por haver nos despertado a mesma sensação com relação ao comportamento de fãs que as canções de Manu Chao despertam. Em geral observamos que, para o público brasileiro, o que mais marca nas obras de ambos é a menção – em um contexto totalmente diverso – do uso de drogas, que aparecem nomeadas como *kaya*, *marijuana*, etc, dependendo de quem a denomina.

Percebemos que o público, em geral, expressa uma opinião totalmente reducionista sobre as obras desses cantores. Bob Marley, em um contexto espiritualista torna recorrente esta menção e Manu Chao, o faz em poucas canções, mas em algumas que se tornaram sua marca como *Clandestino*. Os comentários dos fãs sobre tais artistas ou suas canções são em geral: “Eu vou ao show pra fumar um bem grande”. Dentro de um contexto geral não enxergamos tal atitude como uma sensação de liberdade momentânea ou de quebra de regras sociais, e sim como um comportamento gerado pelo senso comum e pelo pensamento acrítico que os impede de ir além e descobrir sobre o que mais falam as mensagens divulgadas por tais cantores.

Não queremos dizer aqui que o ouvinte deve se manter cem por cento atento. Sabemos e também gostamos do caráter de relaxamento que uma música ou um show nos proporciona, mas tentamos questionar como uma mensagem intelectual é passada e como é absorvida pelo público na maioria dos casos. Por exemplo, cada vez que Manu Chao vem ao Brasil, ademais de motivos sentimentais (ele tem amigos e um filho aqui), acreditamos que mais alguma coisa o move, uma prova é que não só aqui, mas em vários outros países da América Latina ele sempre faz shows pagos e gratuitos para que todos tenham a oportunidade de escutá-lo.

Sempre que perguntado sobre sua posição política, Manu Chao responde que a única política e a única democracia que existe são a do dinheiro: “nos falamos de democracia, mas estamos em ditaduras, a ditadura do dinheiro. Nos falamos de religiões, mas só existe uma religião, a religião do dinheiro [...] é necessário procurar outras relações não sejam sempre através destas ditaduras [...]”¹³

Neste sentido, refletimos junto a Gramsci, que define o homem político como “o homem ativo que modifica o ambiente, entendido por ambiente o conjunto das relações de que o indivíduo faz parte” (GRAMSCI, 1978, p. 40). Acreditando nessa forma política do homem, afirmamos que para a figura pública de Manu Chao, cabe a definição de *homem político*, que transforma seus shows em atos políticos, e que apesar de habitualmente vestir-se com a cor vermelha, o que pode sugerir algum direcionamento, não se coloca ao lado de nenhum partido específico e define que “[...] el socialismo de cierto modo es el saber compartir.” (o socialismo, de certo modo, é saber compartilhar).¹⁴

Acreditamos que o objetivo de constantes ações políticas como as exercidas por ele visam tirar a multidão da passividade, mas será que isso surte algum efeito real no seu público e será que essas mensagens são passadas com o cuidado de pensar para quem e em que situações estão sendo divulgadas? Encontraríamos então uma arte completamente politizada, mas incomunicável com o grande público?

Não sabemos, por exemplo, se quando Manu Chao canta – em um show gratuito oferecido em praça pública na Virada Cultural Paulista de 2010 como foi o presenciado por nós – canções como “Pará de beber”, observa que está em um meio onde a maioria dos fãs presentes são jovens e adolescentes ou se reflete sobre o uso de sua imagem pública de formador de opinião. A letra diz assim:

Pará de beber,
no paro.
Pará de fumá,
também,
Amigo, pára?
No páro...
Só se me levam pa FUNABEM.

Pará de beber,

¹³ No original: “[...] nos hablan de democracia pero es que estamos en dictaduras, la dictadura del dinero. Nos hablan de religiones, pero sólo hay una religión, la religión del dinero (...) hay que buscar otras relaciones que no sean siempre al través de estas dictaduras (...)”. Falas de Manu Chao em entrevista à Tatu TV. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=-UymiVew_ag&feature=Playlist&p=7BA1DA191A3C44E9&playnext=1&playnext_from=PL&index=27. Acesso em: 11 abr. 2009.

¹⁴ Ibid.

No páro.
 Pará de cherá,
 también.
 Amigo pára?
 No páro...
 Só se me levam pá FUNABEM.

O día que voi morrír,
 yo quiero em mínha sepultura
 Trecientos litros de cachaça
 sin mistura

Pará de bebê,
 no páro.
 Comer salgadiño
 é ruim.
 Amigo pára?
 No páro...
 Só se me levam pá FUNABEM.
 Só se me levam pá FUNABEM.¹⁵

Consideramos que, complementar ao relato de Roberto Damatta em seu livro *A casa e a rua*, obra de 1984, no momento em que a massa se detém a escutar a verdade passada por certo indivíduo naquele espaço considerado público, várias mensagens podem cristalizar-se de maneira equivocada.

[...] nas cidades ocidentais, as praças e adros, que configuram espaços abertos e necessariamente públicos, servem de foco para a relação estrutural entre o indivíduo – o líder, o santo, o messias, o chefe da igreja ou do governo – e o ‘povo’, a ‘massa’, a coletividade que lhe é oposta e o complementa. Servem também como ponto de encontro entre alguém que interpreta ou inventa uma mensagem e a multidão que a recebe e cristaliza num drama que sugere ser a sociedade algo inventado pelo indivíduo que, nestes momentos, passa sua verdade para a massa (DAMATTA, 1991, p. 48,49).

A nosso ver, a canção de boteco “Pará de beber”, que segundo Manu Chao foi feita por um amigo brasileiro chamado Nanico, peca por não refletir sobre as reais consequências do uso do álcool e outras drogas. O cantor defende a legalização das drogas e declara que tenta, de certa maneira, filtrar o que chega às suas mãos, mas isso seria possível?

A droga não é um problema em si mesma, acredito que o problema é o negócio que se faz com a droga (FONT, 2004, p. 70).¹⁶

¹⁵ Esta letra foi escrita por nós com base na escuta da canção já que a mesma, como muitas outras, não foi disponibilizada no site oficial e se encontra no álbum *Estación México* gravado em março de 2006 durante a apresentação do cantor no Multiforo Alicia. O álbum foi produzido pelo mesmo Foro Alicia e teve edição limitada ao México. O dinheiro arrecadado por sua venda foi destinado à *Comisión Sexta Del EZLN*, presos políticos de Atenco e Oaxaca.

¹⁶ No original: “La droga no es un problema en si mismo, yo creo que el problema es el negocio que se hace con la droga.”

Sou a favor da legalização, com os controles necessários. Me parece improdutivo que os governos deixem o negócio das drogas aos maus. Odeio que esse dinheiro vá para as máfias, que são o pior inimigo da democracia. Faço o possível para que o que eu consumo não tenha passado por mãos sujas.¹⁷

Também perde uma ótima oportunidade de explicar realmente em que consiste a FUNABEM (Fundação Nacional do Bem Estar do Menor) que nada mais foi que outra instituição criada pelo Estado, que serviu para nomear a cadeia para menores carentes e infratores sob o rótulo de instituição sócio-educativa e que hoje se chama Fundação CASA.

Pensamos que em situações como esta, o próprio artista (que às vezes se apresenta tão heterodoxo, a ponto de num dia dar uma entrevista sobre alimentação saudável em um programa de culinária ou para uma Revista chamada *Namasté*¹⁸ e no outro pregar uma vida desregrada) pode corroborar e reforçar a opinião distorcida de seu público, de que a liberdade encontrada em suas canções se resume somente em falar sobre o uso de drogas. Mas surgem iluminações quando assistimos aos vídeos desta canção postados no site do *youtube* em que, frequentemente encontramos entre os comentários, estrangeiros perguntando sobre o que é a *FUNAMBÉ* de que Manu Chao se refere na música. Parece que pelo menos as palavras são lançadas e a curiosidade é despertada.

Por outro lado, seu discurso está sempre carregado ideologicamente e é produzido a partir de uma interação conflitiva entre várias vozes. Seus shows, que como já mencionamos, podem ser pagos ou gratuitos, geralmente são marcados por um clima de surpresa. De repente são anunciados seja pelo site oficial, pela imprensa ou por algum fã – em sites de relacionamento ou blogs – e então começa o rumor sobre a veracidade das informações.

Encontramos em uma de suas biografias a seguinte observação

Manu não perde a oportunidade de fazer parte de qualquer manifestação ou empreender uma iniciativa por onde quer que passe. Em todo caso, a peregrinação pela América do Sul lhe permite viver a vida de todos esses lugares, entrar em contato com os problemas diários das pessoas, mobilizar-se pelas causas mais importantes (ROBECCHI, 2002, p. 230).¹⁹

¹⁷ No original: "Estoy por la legalización, con los controles que sean. Me parece contraproducente que los Gobiernos dejen el negocio de las drogas a los malos. Odio que ese dinero vaya a las mafias, que son el peor enemigo de la democracia. Intento que lo que consumo no haya pasado por manos sucias". Disponível em: <http://www.perspectivaciudadana.com/contenido.php?itemid=16744>. Acesso em: 27 jun 2010.

¹⁸ Revista *Namasté* entrevista Manu Chao. Disponível em: <<http://www.revistanamaste.com/manu-chao/>>. Acesso em: 10 jan. 2010.

¹⁹ No original: "Manu no pierde ocasión de formar parte de cualquier manifestación o emprender una iniciativa por dondequiera que pasa. En todo caso, la peregrinación por Sudamérica le permite vivir la vida de todos esos lugares, entrar en contacto con los problemas diarios de la gente, movilizarse por las causas más importantes".

Pensando junto a este argumento e à pesquisa constante sobre o comportamento do cantor, podemos concluir que a expressão dessas atitudes de tomada de posição em relação à sociedade se reafirma através do movimento da viagem. Sartre nos diz que “[...] o viajante é uma perpétua testemunha, que passa de uma sociedade a outra sem jamais se deter em nenhuma [...]” (SARTRE, 1993, p. 98). Ademais da condição de viajante, definimos este indivíduo, junto a Antonio Cornejo Polar como “sujeito migrante”. Em suas reflexões sobre o sujeito e o discurso migrantes no Peru moderno, o autor define tal comportamento na citação abaixo,

Assim, sublinho a dinâmica centrífuga do discurso migrante e sua reivindicação da múltipla vigência do aqui e do lá, do agora e do ontem, quase como um ato simbólico que, no próprio instante em que afirma a rotundidade de uma fronteira, está burlando-a e mesmo escarnecendo-a, mediante a fluidez de uma fala que se admite de qualquer dos seus lados e sempre de maneira eventual, transitória, repetindo a condição viajeira do sujeito que a diz (CORNEJO POLAR, 2000, p. 133).

Segundo Cornejo Polar, a migração pode ser classificada como uma aventura individual que traz implícita os conteúdos de multiplicidade, instabilidade e deslocamento, agregando também sua indispensável referência a uma dispersa variedade de espaços socioculturais que tanto se espalham quanto se articulam. No DVD *Babylonia en Guagua* (2003), Manu Chao define seu projeto migrante em frases como “[...] a melhor escola de vida é poder viajar, por isso viajo. Acredito que é a melhor maneira de aprender coisas novas, de ver coisas diferentes e, de certo modo, romper a rotina de onde você vive cada dia”.²⁰; e explicita seu conceito de migração em “[...] e quando se estancam as migrações nunca é algo bom porque as migrações é como um rio não? E se o rio se estanca a água apodrece”.²¹

De acordo com Cornejo Polar (2000, p. 304) “[...] o deslocamento migratório duplica (ou mais) o território do sujeito e lhe oferece a oportunidade de falar a partir de mais de um lugar ou o condena a essa fala. É um discurso duplo ou multiplamente situado” em que esse sujeito

dramatiza em e com sua linguagem a condição migrante e fala com espontaneidade a partir de vários lugares, que são os espaços de suas diferentes experiências, atribuindo cada segmento do discurso a um *locus* diverso, com tudo o que isso significa, incluindo a transformação da identidade do sujeito; tal *locus* lhe confere

²⁰ No original: “[...] la mejor escuela de la vida es poder viajar, por eso viajo. Creo que es la mejor manera de aprender cosas nuevas, de ver cosas diferentes y de cierto modo romper la rutina de donde vives tú cada día”.

²¹ No original: “[...] y cuando se estancan las migraciones nunca es algo bueno porque las migraciones es como un río no? y si el río se estanca el agua se pudre” (tradução nossa mantendo as palavras do cantor).

um sentido de pertença e legitimidade e lhe permite atuar como emissor fragmentado de um discurso disperso (CORNEJO POLAR, 2000, p. 307).

Em seu livro *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, Edward Said afirma que vivemos a era do refugiado, da pessoa deslocada e cita o filósofo e crítico judeu alemão Theodor Adorno “Adorno diz, com grave ironia, que ‘faz parte da moralidade não se sentir em casa na própria casa’” (SAID, 2003, p. 58). Assim se desenvolve a atuação pública de Manu Chao, através do movimento constante que no seu caso gera uma aproximação, um contato e uma identificação à partir das quais se lança ao trabalho de compor e ao mesmo tempo de testemunhar, “cronocar” cada lugar e cada problemática que conheceu de perto.

Em entrevista concedida a um site alemão quando de sua visita ao país, Manu Chao assim define seu lugar de enunciação e sua fonte de criatividade

Existe algo que eu necessito para viver, e é o sol, por uma razão muito específica: eu preciso da vida da rua. Não quero viver em casas, as casas existem somente para dormir nelas....A rua é uma fonte permanente de inspiração. Ali escrevo minhas canções, me encontro com as pessoas e me deixo inspirar. A casa é o lugar onde você ordena suas ideias e organiza todas as anotações que fez, mas não é lugar para escrever canções.²²

Focando o espaço da rua como o espaço do movimento e o espaço da casa como o lugar de repouso e calma, recorremos a DaMatta (1991, p. 61) que acrescenta que

[...] na rua, podem-se admitir contradições próprias deste espaço; mas na casa as contradições devem ser banidas, sob pena de causarem um intolerável mal-estar. Afinal de contas, a casa não admite contradições, se essas contradições não podem ser imediatamente postas em ordem, em hierarquia ou gradação. A equivalência entre sentimentos ou moralidades, comuns na rua, é perigosa em casa.

Podemos pensar, assim, que Manu Chao opta por um tipo de exílio às avessas, que nada tem de solidão ou de banimento e escolhe seu espaço – a rua ou *la calle* – que segundo DaMatta “[...] pode ter locais ocupados permanentemente por categorias sociais que ali ‘vivem’ como ‘se estivessem em casa’, como dizemos em linguagem corrente” (DAMATTA, 1991, p. 61). DaMatta também chama a atenção para o fato de que a rua é o espaço da

²² No original: “Hay algo que yo necesito para vivir, y es el sol, por una razón muy específica: yo necesito la vida de la calle. No quiero vivir en casas, las casas están ahí sólo para dormir en ellas...La calle es una fuente permanente de inspiración. Ahí escribo mis canciones, me encuentro con la gente y me dejo inspirar, La casa es el lugar donde ordenas tus ideas y organizas todos los apuntes que has hecho, pero no es sitio para escribir canciones.” Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=DcqyIsA97Hk&feature=PlayList&p=7BA1DA191A3C44E9&index=28>>. Acesso em: 11 abr. 2009.

transgressão, onde vivem os malandros, marginais e meliantes. Consideramos que Manu Chao, nesse sentido, aproveita esse espaço, perturbador para alguns e aconchegante para outros, onde “ninguém conhece ninguém” para se lançar ao anonimato, sair de sua condição econômica e européia privilegiada e garimpar seu material de trabalho nas ruas dos mais diversos países através de seus sons, suas línguas, seus personagens, seus problemas, enfim, seu cotidiano. É deste material colhido por sua observação e participação que se formará a maior parte de seu trabalho, incluindo o CD *Clandestino* (1998).

Neste álbum, Manu Chao reduz as distâncias e derruba todas as fronteiras, canalizando sua raiva *punk* nas letras de suas canções e aproximando temáticas mundiais, assim como elementos musicais tradicionais (como o cubano Bola de Nieve e a mexicana Chavela Vargas) e modernos (como as batidas eletrônicas). O cantor impressiona pela energia latente que o move. Um show de Manu Chao nunca dura menos que duas horas e se converte em uma mescla de êxtase e reflexão harmoniosa. Esta energia é a mesma, seja tocando em um estádio de futebol com capacidade para 50 mil pessoas ou em um bar para meia dúzia que mal o conhecem.

Porém não o consideramos como inaugurador de uma nova posição, pois é certo que existem outros artistas que desenvolvem trabalhos semelhantes, nem como “hombre del pueblo” como define a biógrafa Patricia Font, mas sim como um homem que sabe ouvir e não apenas representar os que não têm voz, mas também servir de interlocutor entre estes e o mundo. Quanto à parte política de seu trabalho, Manu Chao rejeita ser rotulado apenas como ativista político devido às próprias contradições presentes no meio artístico, ele argumenta:

Vejo tantas vezes que por aí estão utilizando as idéias políticas para vender e vejo a rebeldia utilizada como um instrumento de marketing muito forte para Levi's, para MTV, para Nike, que tenho que ter cuidado. Não quero ser atacado por aí. Não quero fazer um negócio. Estas são minhas idéias e as divido ora pois, mas quando você chega a essas rádios, assim mais tradicionais, nas quais você sabe que questões políticas não lhes interesse o mínimo; que se em Chiapas ou se no bairro ao lado as pessoas estão apodrecendo ... não lhes importa coisa alguma, e você vai ali e te dizem: então você é o Manu Chao e a sua é ser o cantor político, então a gente diz: ¡Vá à merda! cara, essa é minha vida particular, não me venha com o artifício de tentar me presentear com um detergente. Poxa! o cantor rebelde, pois foda-se não sou o cantor rebelde porque é muito fácil me definir assim, procure um pouquinho mais. Valem-me minhas ações, me vale o que faço, me vale que a imprensa repercute o que estamos fazendo por aqui ou por ali, mas isso de cantor rebelde, vão se catar!, é mais um neutralizante.²³

²³ No original: “Vejo tantas veces que por ahí se están utilizando las ideas políticas para vender y veo la rebeldía utilizada como un instrumento de marketing muy fuerte para Levi's, para MTV, para Nike, que tengo que tener cuidado. No quiero ser atacable por ahí. No quiero hacer un negocio. Estas son mis ideas y las comparto con todo Dios, pero cuando llegas a esas radios, así más clasicotas, en las que sabes que lo político les suda la polla;

Consideramos que, para um artista que valoriza a liberdade em seu processo criativo, seria um legado e uma responsabilidade muito grande assumir este rótulo de “ativista político”. Sobre isso ele afirma que “Se as pessoas compram minha música, quero que o façam por minha música e não por minhas idéias políticas” (FONT; CABRÉ, 2004, p. 48)²⁴, mas ao mesmo tempo declara “Gosto muito das coletivas de imprensa, às que não só vem jornalistas, mas também estudantes, professores, grupos políticos. Mais que uma entrevista, se produz um debate, e o que me interessa é conhecer os problemas do lugar onde estou, não falar de mim” (ROBECCHI, 2002, p. 261).²⁵ Alessandro Robecchi afirma que “É uma cena que se repete quatorze vezes em um mês e meio. Manu se reunindo com os estudantes, visitando as prisões, falando com os meios de comunicação, *escutado mais como intelectual do que como um cantor*” (ROBECCHI, 2002, p. 262, grifo nosso).²⁶

Observando tais declarações, nos deparamos com uma problemática: Como querer que comprem seus discos por sua música e não por suas ideias políticas e ao mesmo tempo cair na condição de por vezes ser “escutado mais como intelectual do que como um cantor”?²⁷ Essas serão algumas das contradições que o intelectual contemporâneo carregará. Seu trabalho não se faz sob pura teoria, agora ele é aquele que desce o degrau de superioridade e fala de fora de uma casta ou de um grupo e pensa-se em conjunto com a esfera pública e cotidiana. No caso de Manu Chao, existe um processo de defesa da contradição, talvez se lhe fizéssemos a mesma pergunta hoje a resposta seria diferente porque se tornou impossível pensar sua música

que si Chiapas, que si en el barrio de al lado se está pudriendo la gente... les suda la polla, y vas tú allí y te dicen: así que tú eres Manu Chao y lo tuyo es ser el cantante político, pues les dices: ¡vete a la mierda! tío, esa es mi vida privada, no me vengas con el tinglado ese de intentarme presentar como un detergente. ¡Hala! el cantante rebelde, pues ¡jódete! no soy el cantante rebelde porque es muy fácil explicarme así, búscatelo un poquito más. Me valen mis acciones, me vale lo que hago, me vale que en la prensa repercuta lo que estamos haciendo por aquí o por allá, pero eso del cantante rebelde ¡a tomar por culo!, es un paquete de lejía más”. Manu Chao: “Lo de cantante rebelde ¡a tomar por culo!”. Disponível em: www.lahaine.org/musica/manu_culo.htm. Acesso em: 16 abr. 2008.

²⁴ No original: “Si la gente compra mi música, quiero que lo haga por mi música y no por mis ideas políticas”.

²⁵ No original: “Me gustan mucho las conferencias de prensa, a las que no sólo vienen periodistas, sino también estudiantes, profesores, grupos políticos. Más que una entrevista, se produce un debate, y a mí lo que me interesa es conocer los problemas del lugar donde estoy, no hablar de mí”.

²⁶ No original: “Es una escena que se repite catorce veces en un mes y medio. Manu reuniéndose con los estudiantes, visitando las cárceles, hablando con los medios de comunicación, escuchado más como un intelectual que como un cantante”.

²⁷ Outros exemplos dessa posição intelectual do cantor são os títulos de algumas de suas entrevistas: “Manu Chao critica Bush em show gratuito no Chile” (22/03/2006). Disponível em <<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,manu-chao-critica-bush-durante-show-gratuito-no-chile,0322p3922.htm>> Acesso em 09 abr. 2009. “Manu Chao diz ter medo do presidente francês Sarkozy e defende Chávez” (30/08/2007). Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u324234.shtml>>. Acesso em: 9 abr. 2009.

fora de um contexto político quando praticamente todas as suas apresentações públicas estão atreladas a eventos de caráter engajado.

Esse tipo de intelectual não surge somente para representar, mas também para pôr em diálogo as problemáticas mundiais, se comportando como interlocutor e dando voz aos que não são ouvidos como, por exemplo, os internos do hospital psiquiátrico argentino Borda que possuem seu trabalho radiofônico “La Colifata” divulgado pelo cantor e seu CD “Viva la Colifata” produzido por Manu Chao e disponível para baixar gratuitamente no site oficial do cantor manuchao.net.

Acreditamos que toda formação intelectual ocorre dia a dia e que, citando Edward Said (2005, p. 31): “O objetivo da atividade intelectual é promover a liberdade humana e o conhecimento”. Entretanto, para essa efetiva promoção não pode haver descanso, por isso Manu Chao por vezes se converte em interlocutor e tece uma convocação massiva para lutar dizendo que não é possível passar indiferente a tantas barbaridades que ocorrem dia a dia. Reclamando seu direito à incoerência, repete em diversas entrevistas que se sente um homem privilegiado por poder viver de sua paixão, a música.

Néstor García Canclini em seu livro *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, obra de 1989, afirma que “[...] toda mensagem está infestada de espaços em branco, de silêncios, interstícios, nos quais se espera que o leitor produza sentidos inéditos” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 151). Assim também vemos a canção e todo o trabalho de reflexão intelectual que gira em torno dela.

Em 1948 Jean Paul Sartre, em seu livro *Que é a literatura?* afirmava que “[...] não há ‘intelectuais’ entre os oprimidos. Os intelectuais são necessariamente parasitas das classes ou raças opressoras” (SARTRE, 1993, p. 63). Sustentamos que noções como essas, aplicadas a finais da década de 40, nos fazem enxergar com certo otimismo a transformação dos intelectuais, quando no século XXI nos deparamos com personagens como Manu Chao, pertencentes por origem a uma classe social privilegiada, mas também encontrando outros tipos intelectuais como o cantor Mc Leonardo e o *rapper* e poeta Ferréz, representantes da população pobre de grandes metrópoles brasileiras, dialogando e expressando, dentro e fora da grande mídia publicitária, seus conhecimentos e opiniões sobre os mais variados temas sociais lado a lado com importantes sociólogos, filósofos e educadores.

Comprovado está que canções em que predomina o teor engajado servem, pelo menos para o autor colocar em destaque o que sente e o que vê. A partir daí elas estarão nas mãos de

um público que será tão variado quanto suas interpretações. Aqui termina a produção do artista e começa a nossa, a do ouvinte.

1.3 A presença do intelectual cosmopolita como interlocutor e cronista de seu tempo

Como se vê, há muito por fazer. Mas se dedicássemos toda a nossa vida à *crítica*, quem poderia recriminar-nos? A tarefa da crítica tornou-se *total*, ela engaja o homem por inteiro [...]. Por certo, a crítica por si mesma não traz nenhuma solução positiva. Mas hoje em dia, quem traz? (SARTRE, 1993, p. 212).

Silviano Santiago, em seu artigo “O Cosmopolitismo do Pobre”, publicado em livro de mesmo nome, ao se referir às mudanças por que passa a sociedade desde a revolução industrial, com o surgimento dos chamados por ele de “novos pobres” que assumem uma reconfiguração cosmopolita e se transformam em migrantes e “passageiros clandestinos da nave de loucos da pós-modernidade”, cita também a presença de “ilustres estrangeiros que, há alguns anos percorrem outras partes da terra e constituem ‘novos interlocutores’ entre o asfalto e as favelas” (SANTIAGO, 2004, p. 62). Estas reflexões nos ajudarão a pensar sobre a atuação de Manu Chao relacionando esse CD, a um contexto mundial.

Jorge Schwartz (1983) em sua reflexão sobre vanguarda e cosmopolitismo, caracteriza as primeiras décadas do século XX como “um verdadeiro laboratório cultural”. Durante esse século, o sucessivo vai dando lugar ao simultâneo e as distâncias se reduzem e se ampliam reciprocamente. Schwartz caracteriza o homem cosmopolita como aquele que vê o mundo como sua pátria e que capta esse mundo da experiência, refletindo-o na obra de arte. Homem esse, capaz de falar várias línguas e transportar-se de um país a outro sem maiores dificuldades, provocando uma abertura de fronteiras.

Detectamos em Manu Chao esse sujeito cosmopolita, que tem vontade de pertencer a vários lugares quando analisamos suas declarações e seu histórico de constantes viagens e, por conseguinte, constante movimento. Para dar um exemplo, No DVD *Babylonia en Guagua* (2003/EMI) há um documentário que foi produzido pela Radio Bemba em 1999 – um ano após o lançamento do CD de mesmo nome – em que Manu Chao aparece logo na introdução dizendo: “Nasci em Paris, me criei na França. Minha família é da Galícia, do País Vasco.

Tenho orgulho de ter raízes ali, mas mais que tudo, tenho orgulho do lugar onde estou no presente. Me sinto cidadão do presente, perdido no mundo, perdido no século, mas no presente, é o que conta.”²⁸

O movimento de Manu Chao é de origem familiar, começando pelo avô na época da ditadura espanhola e depois também pelos pais. Mas antes mesmo desse depoimento de 1999, o cantor já havia confirmado essa afirmação na canção notadamente autobiográfica “Desaparecido”, segunda faixa do CD *Clandestino* de 1998:

Me llaman el desaparecido
Que cuando llega ya se ha ido
Volando vengo, volando voy
Deprisa deprisa a rumbo perdido

Cuando me buscan nunca estoy
Cuando me encuentran yo no soy
El que esta enfrente porque ya
Me fui corriendo mas allá

Me dicen el desaparecido
Fantasma que nunca está
Me dicen el desagradecido
Pero esa no es la verdad
Yo llevo en el cuerpo un dolor
Que no me deja respirar
Llevo en el cuerpo una condena
Que siempre me hecha a caminar

Me llaman el desaparecido
Que cuando llega ya se ha ido
Volando vengo, volando voy
Deprisa deprisa a rumbo perdido

Yo llevo en el cuerpo un motor
Que nunca deja de rolar
Yo llevo en el alma un camino
Destinado a nunca llegar

Me llaman el desaparecido
Cuando llega ya se ha ido
Volando vengo, volando voy
Deprisa deprisa a rumbo perdido

Perdido en el siglo... siglo veinte...
rumbo al veintiuno²⁹

²⁸ No original: “Nací en París, me crié en Francia. Mi familia es de Galicia, de País Vasco. Tengo orgullo de tener raíces allí, pero más que todo, tengo orgullo del lugar donde estoy en el presente. Me siento ciudadano del presente, perdido en el mundo, perdido en el siglo, pero en el presente es lo que cuenta” (Babylonia en Guagua, 2003).

²⁹ A transcrição de todas as letras foram retiradas do encarte do álbum *Clandestino:esperando la ultima ola...*

Nesta canção, o sujeito da enunciação, uma primeira pessoa do singular se confessa impulsionado por algo como um motor ou uma dor, que o mantém sempre a caminhar. Ele é portador de uma pressa constante, que o incomoda e o deixa perdido e sem rumo na época de uma virada de século que sempre vem acompanhada de especulações e perguntas. Em entrevista publicada em 2007 no site da *Folha de São Paulo*, Manu Chao assim reforça o pacto autobiográfico da canção: “Ela diz: ‘Me llaman el desaparecido, que cuando llega ya se ha ido’. Esse sou eu. A vizinha de meu pai, na Galícia, sempre que chego para visitá-lo, diz: ‘— Aí vem o desaparecido’. Ou seja, sou eu, *apenas* um sujeito que não pára num lugar”.³⁰

Consideramos que esse “apenas” é algo muito maior que o significado literal da palavra e alinhavamos tal definição – a de sujeito cosmopolita – à de cronista de seu tempo, ou seja, alguém que chega para observar, refletir e comunicar ao mundo o que acontece em cada lugar por onde passa.

Pensamos em Manu Chao como um cronista particular do seu tempo e que as canções do CD *Clandestino*, promovem, se podemos assim dizer, uma humanização da tecnologia, combinando a crônica em interlocução com o contexto mundial e suas problemáticas da imigração, da pobreza, das fronteiras, das línguas, da tecnologia, da política, etc.

Redmond (2008, p. 11, grifo nosso) caracteriza a crônica da seguinte maneira:

A crônica, em seu sentido geral, é um breve comentário sobre algum fato do cotidiano (...) Poética ou irônica, seu motivo são os pequenos acontecimentos: *a notícia em que ninguém prestou atenção*, cenas do cotidiano, tudo o que é corriqueiro, criando-se, assim, no transcurso do tempo – dias, semanas – uma familiaridade entre o escritor e aqueles que o lêem.

Já o escritor João do Rio, um dos grandes expoentes do gênero no Brasil, nos empresta esta poética definição de crônica: “Espelho capaz de guardar imagens para o historiador futuro”.³¹

Este gênero, que aparece frequentemente no ambiente jornalístico, é considerado como adequado à sociedade contemporânea por sua escrita leve, curta e próxima ao leitor. O escritor Affonso Romano de Sant’Anna (1995) diz que uma das funções da crônica é interferir no cotidiano da sociedade; e autores como Luís Fernando Veríssimo se utilizam deste gênero como veículo de crítica e de alerta em relação a problemas sociais.

³⁰ Disponível em <http://www.manuchao.net/news/folha-online-brasil/index.php>. Acesso em 02 jun. 2009. (grifo nosso).

³¹ In: RUFFATO, Luiz. A permanência da crônica. Disponível em: <<http://www.portalentretextos.com.br/colunas/amores-expressos/a-permanencia-da-cronica,227,3916.html>>. Acesso em: 2 abr. 2011.

Em matéria publicada em abril de 2010 em sua coluna “Amores Expressos” no *site* da editora Entretexos, o escritor e jornalista Luiz Ruffato reflete sobre a permanência do gênero crônica na contemporaneidade. Em seu texto chamamos a atenção para o seguinte comentário:

Penso que certa resistência em compreender a crônica como gênero literário específico assenta-se basicamente num preconceito e num estereótipo. O preconceito advém de sua dupla origem plebéia: nascida nas páginas dos jornais, veículo utilitário e descartável, é cultivada em troca de uma remuneração em dinheiro. Nada mais abominável para aqueles que imaginam um ofício aristocrático para as letras... Já o estereótipo é aquele que reduz a crônica a "um comentário ligeiro a respeito de assuntos cotidianos, vazado numa linguagem simples e direta", como se "ligeiro" fosse sinônimo de "superficial", "assuntos cotidianos" fossem "irrelevantes" e "linguagem simples e direta" equivalesse a "linguagem pobre e reducionista".³²

Ruffato (2011) ainda destaca a importância da crônica no Brasil. Segundo ele, “O hibridismo da crônica, que dialoga ao mesmo tempo com o jornalismo, com a prosa de ficção e com a poesia, é o que dá a nota original ao gênero [...]”. O autor comenta sobre o prazer de ler ainda hoje as crônicas de José de Alencar e Machado de Assis e o resgate e enriquecimento do gênero através da crônica em versos, feita por Carlos Drummond de Andrade ou a aproximação desta com a narrativa de ficção em Fernando Sabino.

Retomando a citação inicial de Silviano Santiago em *O Cosmopolitismo do Pobre*, podemos localizar Manu Chao em meio a esses “novos interlocutores”, aqui não mais ou não só entre o asfalto e as favelas, mas entre as ruas do mundo — destacando principalmente as dos subúrbios — e todo um cenário mundial. Neste constante processo de enriquecimento do gênero mencionado anteriormente, Manu Chao transfere o fazer literário da crônica para o da canção, realizando também uma espécie de atualização da mesma. O cantor retrata tanto a notícia polêmica e amplamente divulgada como, e principalmente, “a que ninguém prestou atenção” ou porque foi pouco divulgada ou porque sua divulgação não era de interesse da grande mídia a que a maior parte da população tem acesso.

Manu Chao pertence a várias casas e não deixa escapar o compromisso ideológico com sua época. Para exercer esta função de cronista, ele usa, além da canção, seu *site* manuchao.net para divulgar movimentos e ações sociais mundiais que apóia e dos quais muitos de nós nem tomamos conhecimento pelos meios de comunicação mais dominantes.

O álbum *Clandestino* (1998) aborda, como já insinuado em seu próprio título, um objeto de polêmica e pesquisa que está presente entre a população de diversos países – as

³² Disponível em: <<http://www.portalentretexos.com.br/colunas/amores-expressos/a-permanencia-da-cronica,227,3916.html>>. Acesso em: 2 abr. 2011.

fronteiras (geográficas e simbólicas), a porosidade das mesmas e os sujeitos que se utilizam ou são utilizados por elas. Já no encarte do CD nos deparamos com uma foto de Manu Chao encostado em um muro, um pé do cantor está no chão e o outro se apóia no muro. Considerando este muro como uma metáfora de fronteira, esperamos e iremos encontrar um artista que busca e consegue extrapolar fronteiras mundiais e apresentar para seus ouvintes uma multiplicidade de sons e realidades diversas.

Além disso, *Clandestino* (1998) é considerado, segundo o biógrafo do cantor Alessandro Robecchi (2002), algo no meio do caminho entre um “diário de viagem” nem um pouco desinteressado, em que o cantor se comporta como interlocutor entre diversas culturas e o mundo e “um relato de si mesmo”, ao referir-se a algumas canções assumidamente autobiográficas como “Desaparecido”. Algumas rotulações do álbum serão admitidas pelo cantor:

Ele admitiu definições como “polaróide” da América Latina ou “diário de viagem”, e assumiu de bom grado o papel de “jornalista musical” que alguém o concedeu, pensando seguramente no jornalismo de reportagem, ofício nobre e cada vez menos praticado (ROBECCHI, 2002, p. 242).³³

O álbum não possui intervalos entre as faixas, o artista segue em frente e em seu caminho de canções passa por Celta (Faixa 1 – “Clandestino”), Maracaibo (Faixa 6 – “Lgrimas de Oro”), nos conta como é a vida de imigrantes e de estrangeiros americanos em Tijuana (Faixa 10 – “Welcome to Tijuana”), caminha por Madri e sua Calle del Desengaño (Faixa 12 – “Malegria”) [...] e segue pelas ruas do mundo.

No percurso do álbum nos deparamos com sons hibridizados oriundos de várias partes do mundo, além das diversas inserções através de *samplers*³⁴ de canções mexicanas, narrações de jogos de futebol no Brasil, trechos de novelas, de discursos políticos, de programas de rádio, etc. Desde o primeiro contato com a obra de Manu Chao percebe-se um delicado trabalho com as mesclas de ritmos, línguas e mídias utilizadas nas composições, demonstrando que seu cosmopolitismo não é apenas geográfico, ele aparece também em sua linguagem.

³³ No original: “Él ha admitido definiciones como “polaroid” de América Latina o “diario de viaje”, y ha asumido de buen grado el papel de “periodista musical” que alguien le ha reconocido, pensando seguramente en el periodismo de reportaje, oficio noble y cada vez menos practicado” (ROBECCHI, 2002, p. 242).

³⁴ “[...] os samplers, são aparelhos que podem converter qualquer som gravado em matriz de múltiplas transformações operáveis pelo teclado (seja a voz de qualquer pessoa, o pio de um pássaro, uma tampa de panela, um bombardino, ou ondas estelares captadas em radiotelescópico e transformadas em ondas sonoras)” (WISNIK, 1989, p. 48).

Dando continuação à nossa exposição de ideias, gostaríamos de apresentar como esses recursos e formas de composição aparecem transfigurados na forma estética da canção, tendo sempre como pano de fundo a reflexão já iniciada sobre o cosmopolitismo, a crônica e a interlocução.

Consideramos a obra de Manu Chao como uma obra de mescla e quando nos referimos a tal encontramos subsídio no conceito de hibridismo utilizado por Néstor García Canclini em *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*:

Serão mencionados ocasionalmente os termos sincretismo, mestiçagem e outros empregados para designar processos de hibridação. Prefiro este último porque abrange diversas mesclas interculturais—não apenas as raciais, às quais costuma limitar-se o termo 'mestiçagem'—e porque permite incluir as formas modernas de hibridação, melhor do que 'sincretismo', fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 19).

[...] hoje todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade, os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros [...] (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 348).

Dessa forma, poderíamos dizer que a crônica em *Clandestino* irá passar por um processo de hibridação – mesclas interculturais e intraculturais – a vários níveis, como marca cultural e estética desse cosmopolitismo, desses “estrangeiros ilustres” de que fazia menção Silvano Santiago.

Uma das canções que irá representar bem o ambiente de relato híbrido do cotidiano é “Mentira”. Até aqui Manu Chao já cantou em espanhol (“Clandestino” e “Desaparecido”), inglês (“Bongo Bong”) e francês (“Je ne t’aime plus”). “Mentira” é a faixa 5 do álbum e sua letra é toda em espanhol e sua base foi sampleada da canção “Tell me is it true” do grupo britânico UB40.

MENTIRA...

Mentira lo que dice
Mentira lo que da
Mentira lo que hace
Mentira lo que va
Mentira la mentira
Mentira la verdad
Mentira lo que cuece
Bajo la oscuridad
Mentira el amor
Mentira el sabor
Mentira la que manda
Mentira comanda
Mentira la tristeza

Cuando empieza
Mentira no se va

Mentira, Mentira
La mentira...

Mentira no se borra
Mentira no se olvida
Mentira, la mentira
Mentira cuando llega
Mentira nunca se va
Mentira la mentira
Mentira la verdad...

Todo es mentira en este mundo
Todo es mentira la verdad
Todo es mentira yo me digo
Todo es mentira
¿Porque será?

Citando o ensaio de Francisco Bosco—“Cinema-canção” publicado em *Lendo Música: 10 ensaios sobre 10 canções* (2007) e sua reflexão sobre o *rap*, observamos que “A entoação é uma espécie de metáfora melódica da fala [...] a entoação é a prosódia do canto: trata-se de cantar a melodia como se estivesse falando, ou melhor, *como se fosse* falada” (BOSCO, 2007, p. 65 – grifo do autor). Nessa canção em que percebemos esse canto/falado, além da repetição da palavra “mentira” do início ao fim da canção, também escutamos a repetição de um som pendular refletindo aqui o ideal *punk* experimentado pelo cantor no início de sua carreira musical, no que se refere à união de uma melodia simples e uma letra de protesto que se repetem, transformando-se assim em uma espécie de mantra político. Ao escutar inicialmente esta canção, tivemos dois comportamentos totalmente opostos, o primeiro foi o de achá-la chata e repetitiva, mas algo de curiosidade nos foi despertado ao perceber que seu final escondia informações cruciais para compreendê-la como um todo.

Um verso de destaque para nós dentro da canção seria “Todo es mentira [...]”, pois explícita, quando o escutamos preferencialmente com um fone de ouvido, uma entoação melancólica, baseada na descrença de quem canta com relação a uma realidade mundial. Em “Mentira”, encontramos um sujeito desenganoado que se questiona a todo tempo: “Por que será que tudo é mentira nesse mundo? Mentira o que se trama sob a escuridão / Mentira o amor / Mentira o sabor/ Mentira, a que manda/ Mentira comanda [...]”. E que para reforçar esse sentimento, ele insere um pensamento antitético: até o que pensamos ser a verdade, é mentira “Mentira la verdad”.

Mas é no final desta canção que encontramos o que para nós é uma de suas maiores marcas como cronista: Manu Chao, através de algumas inserções³⁵ em estilo direto, mantendo a linguagem e o formato original de cada informação, elenca e confirma algumas dessas muitas mentiras, gerando um intertexto global – processo de hibridação e obviamente de dialogismo – no qual discursos chamam outros discursos para interferir na realidade. A mentira consegue a partir desses recursos, da irrupção da crônica e da sua performance em castelhano, a “cosmopoliticidade” necessária para se tornar universal.

A primeira parte dessas inserções se inicia com a interferência da canção “La llorona”, versão cantada pelo grupo mexicano “Que viva la huasteca”.

No sé si el corazón peca llorona
En aras de un tierno amor [...]

[...]Te quiero más que a mi vida llorona
¿Qué más quieres?, ¿quieres más?
Te quiero más que a mi vida llorona
¿Qué más quieres?, ¿quieres más?

Canção que representa o folclore da América Latina, “La llorona” possui várias versões, de acordo com cada país, mas a versão considerada mais antiga e original é a que vem do México e data do século XVI:

O documento oficial do país registra a história de *La Malinche* como doña Marina, uma jovem mexicana que falava maia, além de sua língua e por isso foi entregue como escrava ao conquistador Hernán Cortés. Esta, além de tradutora, tornou-se sua amante. Por conseguinte, foi considerada traidora por seus compatriotas. Depois da conquista, Cortés desprezou *Malinche*, pois já não precisava de seus serviços. Também, a coroa espanhola, temendo Cortés e seu império que se formava, desejava sua presença na Espanha. Para tanto, mandou uma bela espanhola para seduzi-lo. Cortés regressa então à Espanha levando consigo os dois filhos que tivera com *Malinche*. Traída, a índia tentou fugir com os filhos, mas ao se ver encurralada, apunhalou-os e jogou seus corpos no rio. Arrependida de seus atos, *Malinche* passou o resto de seus dias chorando pelos filhos mortos dizendo: “oh! hijos míos”, o que os mexicanos também interpretam como sendo o lamento pela traição ao seu povo. Desde sua morte dizem que nas noites mais frias pode-se ouvir o choro de *Malinche*, e que este choro segue até as margens do lago Texcoco, no México, onde desaparece. (NASCIMENTO; LAGUARDIA RESENDE, 2007).

Perceberemos que as referências ao México e às constantes lutas de seu povo pela divisão de terras serão bastante frequentes na obra de Manu Chao, principalmente no CD *Clandestino*, que inclusive menciona nas dedicatórias do encarte o Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN) e traz a foto de seu líder, o Sub Comandante Marcos—uma figura

³⁵ Inserções estas que não estão descritas no encarte e que fomos transcrevendo no decorrer de nossa pesquisa.

de origem polêmica que nunca mostra seu rosto, pois num mundo de máscaras, a máscara dele só vem a reforçar que não importam os rostos.

Em seguida escutamos, também em espanhol, uma notícia da Radio França Internacional sobre a Conferência Internacional de Mudanças Climáticas que foi realizada em Quioto (Japão) em 1997. Como resultado de uma série de eventos que vinham sendo realizados anteriormente (um deles no Brasil – a Eco 92) foi criado um tratado internacional denominado Protocolo de Quioto, em que os países signatários se comprometeriam em reduzir a emissão dos gases que agravam o efeito estufa e causam o aquecimento global. Tal notícia também aponta os Estados Unidos (que através de seu então presidente Jorge W. Bush, se negaram a ratificar o Protocolo alegando possíveis prejuízos econômicos e questionaram a teoria de que os poluentes emitidos pelo homem possam causar a elevação da temperatura) como portador de um quarto das emissões de gás carbônico do planeta. A voz em *off* que vem da Rádio França Internacional diz assim:

Noticias en Radio Francia Internacional, esta mañana se inició en Kyoto, Japón, la Conferencia Internacional sobre cambios climáticos, tienen la difícil tarea de encontrar un acuerdo que permita luchar eficazmente contra el calentamiento progresivo del planeta, la magnitud y la gravedad de este reto planetario contrasta con el escepticismo que predomina en cuanto a los resultados de esta cumbre; las divergencias han vuelto a resurgir en vésperas de esta conferencia de Kyoto, en particular entre los países ricos y los países en vías de desarrollo. Estados Unidos, país responsable de una cuarta parte de las emisiones planetarias de gas carbónico, no es un modelo de referencia [...]

O resultado de tal comportamento nos leva, dentro da canção, a um próximo comentário em português que parece ter sido retirado de algum telejornal. Esse aborda também a mentira da preocupação com as modificações climáticas expressa pelos países mais ricos: "É sempre mais fácil empurrar com a barriga e deixar o abacaxi para os netos, mas enquanto o mundo continua parolando o termômetro e água vão subindo." Aqui, a denúncia é a respeito dos constantes adiamentos através das tais Conferências em que comparecem diversos países, mas os maiores responsáveis pela emissão de gases que são EUA e China parolam, parolam e nunca assumem um compromisso realmente sério com a questão.

E com uma última inserção a canção continua assim:

- Señor delegado y...
 en respecto a nuestro problema de desalajo, ¿qué nos dice?
 - ¿Pero quién se acuerda ahorita de problemas linda?
 Valla por ahí, diviértase, Andele diviértase.

O diálogo que foi retirado do filme mexicano *Hermelinda Linda* (1984) nos induz à seguinte pergunta: para que se preocupar com questões ambientais ou com o problema da desocupação de áreas (el desalajo) que acontece arbitrariamente em tantos países? Vamos assistir nossa TV, deixemos que a novela se preocupe e resolva essas questões para nós, afinal, suas soluções são sempre mais agradáveis de assistir. É o jogo de contrastes de apocalípticos e integrados, no qual as diversas formas de mídia podem estar contribuindo numa função de alienação do ouvinte ou público.

No final de seu artigo sobre a crônica, Luiz Ruffato chama a atenção para os sinais da vitalidade do gênero dizendo que hoje quase todos os jornais e revistas possuem seus cronistas, assim como podemos também encontrá-los no mundo virtual da internet. As canções de Manu Chao são um sinal de que no mundo da música este gênero afirma sua presença marcante aliada à própria bagagem de hibridação, que é atualizada e internalizada pelo cantor na forma e no conteúdo de suas canções, mantendo vivos certos questionamentos.

Desde “Mano Negra” já podíamos observar as marcas pluriculturais que fizeram parte da vida do cantor, mas é a partir de sua carreira solo que percebemos o aumento do tom representativo de sua figura pública, que ao mesmo tempo que diz que não quer que julguem sua música somente pelo caráter politizado das letras, se envolve e é constantemente interrogado sobre questões sociais e políticas. Assim se dá o processo de interlocução do cantor entre a periferia de Paris e o mundo—Caravane des Quartiers – entre a América do Sul e o mundo – Cargo Tour 92 – e que à partir daqui extrapola todas as fronteiras (geográficas, simbólicas e virtuais) seja viajando e se manifestando pessoalmente em forma de entrevistas e canções ou via internet, através das publicações de seu site.³⁶

Os deslocamentos de Manu durante o ano anterior à saída de *Clandestino* são difíceis de reconstruir com precisão. Ao contrário do caso da Cargo Tour, ao contrário do da Colômbia, desta vez se move sozinho. Quantas vezes terá tocado nos bares ao longo de seu percurso? Quantas vezes terá escutado tocar? E que sons terá roubado pela rua? (ROBECCHI, 2002, p. 232).³⁷

Em nosso século já se tornou comum e facilitado o uso de elementos da cultura de massa como a internet na maior parte do mundo, assim como as gravações através do

³⁶ O site manuchao.net traz sua primeira divulgação de uma causa mundial apoiada por Manu Chao “Carta de Cacique Guaicaipuro Cuatemoc ante la reunión de jefes de Estado de la Comunidad Europea” datada de fevereiro de 2004.

³⁷ No original: “Los desplazamientos de Manu durante el año anterior a la salida de *Clandestino* son difíciles de reconstruir con precisión. Al contrario del caso del Cargo Tour, al contrario del de Colombia, esta vez se mueve en solitario. ¿Cuántas veces habrá tocado en los bares a lo largo de su recorrido? ¿Cuántas veces habrá escuchado tocar? ¿Y qué sonidos habrá robado por la calle?” (ROBECCHI, 2002, p. 232).

computador e seus programas cada vez mais evoluídos. Mas destacamos o modo artesanal e o contexto de produção utilizados pelo cantor nos anos 90. Manu Chao recolhe, durante suas viagens, cada som, cada palavra, cada história e, num trabalho que provavelmente exigiu meditação e seleção desses sons, grava em meio a uma sensação de liberdade, sem a comum obrigação de gravar só porque as máquinas estão reservadas em um Studio.

Buscaremos avaliar a partir de então, como se processou e se processa até os dias atuais, a relação entre o cantor e os demais representantes da chamada cultura de massa, destacando seu trabalho sob o selo de grandes casas discográficas como a *Virgin Music* – que provocou críticas do meio alternativo francês – sua relação já mencionada com o uso da internet para divulgação e tomadas de posição, até chegar a produção em caráter independente, como faz atualmente com a *Because Music*. Procuraremos interpretar como e se tal relação impactou ou vem impactando de alguma maneira sua produção artística contemporânea.

2 MANU CHAO E SUA RELAÇÃO COM A INDÚSTRIA CULTURAL

A evolução da tecnologia nos transporta para um cenário que busca suprir algum tipo de perda ou falta por que passa a sociedade. Aos poucos fomos perdendo o prazer do imprevisto. Hoje os meios massivos já nos apresentam tudo programado e devidamente digerido conforme seus interesses. O comportamento individual contemporâneo atua com base nos modelos oferecidos e o atual espaço público é o espaço que se configura na e pela televisão, meio de comunicação de massa que se tornou instrumento de pacificação e controle, material de evasão.

Pensando nisso, Néstor García Canclini aponta uma relevante mudança no quadro geral de divulgação e absorção da informação a partir dos anos 70. Segundo ele, a “conceitualização do popular como entidade subordinada, passiva e reflexa é questionada teórica e empiricamente” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 261). Meios de comunicação como o rádio, a televisão e, principalmente, o surgimento e ampliação do uso da internet são provas de que o poder está em constante divisão e distribuição dentro de uma sociedade e que a evolução da tecnologia pode dar mais voz e voto ao cidadão.

Sergio Luiz Prado Bellei, em seu livro *O livro, a literatura e o computador* (2002), discute o poder relacionado ao uso da tecnologia e destaca que “Se mais acesso à informação significa um potencial maior de sujeitos racionais em diálogo, talvez a verdade tecnológica nos tornará finalmente livres ou, pelo menos, mais livres” (BELLEI, 2002, p. 128).

Também dentro dos meios de comunicação de massa, uma indústria que se tornou de grande importância é a indústria fonográfica, com seus milhões e milhões de cópias vendidas. As alterações na relação artista e público – que tem o rádio, a televisão e a internet como seus principais divulgadores – trouxeram a publicidade e a exploração da imagem, transformando os shows em momentos de comunhão entre admiradores e admirado, mas também de uma enorme e às vezes até extravagante geração de capital.

Nossa intenção no presente capítulo é expor um projeto musical concreto que se encontra fora dessa formatação pré-estabelecida, mas dentro de um processo inteligente de aproveitamento e uso dos meios de comunicação, principalmente a internet, para produzir e

divulgar canções, promovendo maneiras particulares, democráticas e politizadas de uso da imagem pública em relação com a indústria cultural.

Optaremos então por uma exposição do trabalho do cantor Manu Chao e pela análise de algumas canções do álbum *Clandestino* (1998) – no qual destacamos um enfoque especial dado ao cenário cultural e político latino-americano, principalmente ao México e ao Brasil – usando como suporte teórico as reflexões de Umberto Eco (1964), Jesús Martín-Barbero (1987) e Néstor García Canclini (1989) no que se refere ao estudo da cultura de massa para exemplificar como o cantor faz uso dos meios de comunicação, através de um processo de subversão dos mesmos, em interlocução com a canção e o compromisso social.

Na obra de Manu Chao, como na de qualquer figura pública que se destaque em sua área, surgem contradições e questionamentos propostos, seja por sua audiência ou pela mídia em geral. Apontaremos neste capítulo tais questionamentos, buscando explicitá-los através de entrevistas e depoimentos dados pelo próprio cantor a fim de enxergar suas tomadas de posição como algo livre e diferenciado em sua maneira de fazer, produzir e de divulgar trabalhos artísticos, mas também sociais.

2.1 O surgimento e as transformações do modelo conhecido como cultura de massa

Umberto Eco, semiólogo italiano, propõe em seu livro *Apocalípticos e integrados*, cuja primeira edição é de 1964, uma discussão sobre o surgimento da indústria cultural e insere uma importante análise dos chamados por ele de “meios modernos de massa”. Em seu primeiro capítulo intitulado “Cultura de massa e ‘níveis’ de cultura” o autor afirma que:

A situação conhecida como cultura de massa verifica-se no momento histórico em que as massas ingressam como protagonistas na vida associada, co-responsáveis pela coisa pública. Frequentemente, essas massas impuseram um *ethos* próprio, fizeram valer, em diversos períodos históricos, exigências particulares, puseram em circulação uma linguagem própria, isto é, elaboraram propostas saídas de baixo. Mas paradoxalmente, o seu modo de divertir-se, de pensar, de imaginar, não nasce de baixo: através das comunicações de massa, êle lhes é proposto sob forma de mensagens formuladas segundo o código da classe hegemônica. Estamos, assim, ante a singular situação de uma cultura de massa, em cujo âmbito um proletariado consome modelos culturais burgueses, mantendo-os dentro de uma expressão autônoma própria (ECO, 1970, p. 24).

Existia então, o pensamento de que tudo o que era criado visando a massa acabava sendo consumido de baixo para cima devido à incapacidade da mesma no que se refere à produção de cultura.

Também Jesús Martín-Barbero em *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, trabalhou com a crítica da cultura de massa. Nesta obra de 1987, o autor, dando um enfoque especial ao cenário cultural latino-americano, observa que a aparição das massas no cenário social, se dá desde a concentração industrial de mão de obra nas grandes cidades. Assim destacamos seu conceito de massa e de cultura de massa:

Massa designa, o movimento da mudança, o modo como as classes populares vivem as novas condições de existência, tanto no que elas têm de opressão quanto no que as novas relações contêm de demanda e aspirações de democratização social. E de massa será a chamada cultura popular (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 174 e 175).

A cultura de massa não aparece de repente, como uma ruptura que permita seu confronto com a cultura popular. O massivo foi gerado lentamente a partir do popular (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 175).

Jesús Martín-Barbero considera que o surgimento da cultura de massa se dá através da articulação com as readaptações da hegemonia e seu impulso de reconciliação das classes e de absorção das diferenças sociais. Observando o cenário Latino-Americano, o autor explicita por quais meios se expressam tais articulações:

Juntamente com o cinema, o rádio será o outro meio que permitirá conectar o que vem das culturas camponesas com o mundo da sensibilidade urbana. Conservando suas falas, suas canções e não poucos traços de seu humor, o rádio mediará entre tradição e modernidade. E será também o veículo mais eficaz – até o surgimento da televisão em finais dos anos 1950 – para a transmissão de valores de classe e raça, bem como para a redução da cultura a *slogans* [...] (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 270).

Um meio de comunicação de grande destaque mencionado pelo autor em tal processo será a televisão. Este talvez seja o mais importante, pois atrai a atenção de todas as classes sociais, que se apropriam cada qual ao seu modo do que está sendo exposto, seja de uma mensagem de esperança ou da última moda em roupas e cabelos usada pelas atrizes. O autor caracteriza a televisão como meio que “desenvolverá ao máximo a tendência à absorção das diferenças “[...] exibindo-as livres de tudo aquilo que as impregna de conflitividade” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 253).

O surgimento desses meios de comunicação, aliados ao da publicidade, aos poucos vai também transformando as relações do chamado consumo de massa. Umberto Eco, no Prefácio de *Apocalípticos e Integrados*, cita duas características que se mantêm desde o século XVI

com a impressão da *biblia pauperum*, se trata da “adequação do gosto e da linguagem às capacidades receptivas da média” (ECO, 1970, p. 12) e, em se tratando agora dos produtos de massa, a “efemeridade” (ECO, 1970).

Em *Consumidores e Cidadãos*, livro de 1995, Néstor García Canclini aponta, no capítulo intitulado “Consumidores do século XXI, cidadãos do XVIII”, que as mudanças na maneira de consumir e de exercer a cidadania se deveu a uma profunda descrença no sistema político. O que isso gera são outros modos de participação na sociedade, baseados no consumo privado de bens e dos meios de comunicação de massa. Aqui encontra-se destacada a ‘cultura do efêmero’ (GARCÍA CANCLINI, 2010) já mencionada por Umberto Eco. Trata-se dessa sensação de que a cada instante tudo o que possuímos vai se tornando obsoleto e fugaz, não tanto devido à constante experimentação, mas sim às exigências do mercado.

Já nos anos 60, Umberto Eco abordava o termo “cultura de massa” como “um híbrido impreciso” (ECO, 1970, p. 15) e trazia à tona sua análise da crítica cultural existente no momento, apontando suas falhas e suas conquistas. Destacamos abaixo pensamentos que ainda procedem ao analisarmos o comportamento da indústria cultural nos séculos XX e XXI, em que estão inseridas as produções culturais do cantor Manu Chao. São eles:

[...] a cultura de massa é um fato industrial e, como tal, sofre muitos dos condicionamentos típicos de qualquer atividade industrial (ECO, 1970, p. 49).

Os mass media tendem a provocar emoções vivas e não mediatas; em outros termos, ao invés de simbolizarem uma emoção, de representá-la, provocam-na; ao invés de a sugerirem, entregam-na já confeccionada (ECO, 1970, p. 40).

Os mass media, colocados dentro de um circuito comercial, estão submetidos à lei da ‘oferta e da procura’. Dão ao público, portanto, somente o que êle quer, ou, o que é *pior*, seguindo as leis de uma economia baseada no consumo e sustentada pela ação persuasiva, sugerem ao público o que êle deve desejar (ECO, 1970, p. 40, grifo nosso).

Por isso os mass media encorajam uma visão passiva e acrítica do mundo. Desencoraja-se o esforço pessoal pela posse de uma nova experiência (ECO, 1970, p. 41).

[...] desenvolvem uma função, que, em certas circunstâncias históricas, tem cabido às ideologias religiosas (ECO, 1970, p. 41).

Permanece e cresce cada vez mais o condicionamento provocado pela indústria cultural por ser uma atividade industrial, apesar de subterfúgios como a pirataria que tenta boicotar a indústria e oferecer produtos genéricos a preços mais acessíveis.

Também as emoções já se encontram devidamente digeridas antes de chegarem ao público, estimulando sua passividade e entregando-lhe somente o que ele quer ouvir. E aqui justificamos nosso grifo ressaltando a imprecisão e/ou a avaliação preconceituosa que o termo

“pior” sugere, baseados nos milhares de debates sobre cultura superior e inferior, baixa ou alta, melhor ou pior, etc, inseridas também no discurso de *Apocalípticos e Integrados*, mas que achamos desnecessário retomar nessa pesquisa.

E, por fim, se torna cada vez mais forte como alguns ramos dos meios de comunicação de massa – como, por exemplo, a televisão – atuam sobre o público angariando seguidores. Ela dita as roupas e os acessórios da moda, a música e as gírias da moda, ou seja, o comportamento a ser seguido para quem deseja estar inserido no mundo globalizado.

Mas, felizmente, outros pensamentos que talvez pudessem ser cabíveis para o contexto da década de 60, hoje tomaram outros rumos. Pensamentos como:

Os mass media dirigem-se a um público incôscio de si mesmo como grupo social caracterizado; o público, portanto, não pode manifestar exigências nos confrontos com a cultura de massa, mas tem que sofrer-lhe as propostas, sem saber que as sofre (ECO, 1970, p. 41).

Não podemos dizer que atualmente nos deparamos com um público ingênuo ou incôscio, senão passivo e altamente influenciável em sentido geral, mas que têm nas mãos – e muitos o usam – instrumentos vários para sair dessa passividade.

De saída, viciam a nossa atitude, e por isso, mesmo uma sinfonia, ouvida através de um disco ou do rádio, será fruída do modo mais epidérmico, como indicação de um motivo assobiável, e não como um organismo estético a ser penetrado em profundidade, mediante uma *atenção exclusiva e fiel* (ECO, 1970, p. 41, grifo nosso).

Acreditamos que, nos dias atuais, tal “atenção exclusiva e fiel” só pode ser exigida de um especialista – considerando como tal alguém que fará uso profissional de tal escuta – porque com ajuda da tecnologia, as pessoas de um modo geral não mais se detêm em um momento único para escutar uma canção.

Com a modificação e a posterior negatividade que o sentido do ócio – esse tempo livre que com a evolução da industrialização e dos processos de globalização se transformou nessa impressão de estarmos sempre perdendo alguma coisa se pararmos um pouco, nos dando a sensação de estarmos obrigados a aproveitar o tempo sempre produtivamente – assumiu em nossa sociedade e com o surgimento dos celulares, MP3’s, etc, aproveitamos de qualquer espaço físico e/ou temporal – como um percurso de ônibus ou uma caminhada – para ligar nossos aparelhos, acionar nossos fones de ouvido e aproveitar esse tempo em que somos obrigados a ficar parados em um lugar, fazendo mais alguma coisa. E isso não quer dizer que a escuta será totalmente desinteressada.

[...] Com efeito, aparentemente eles põem à disposição os frutos da cultura superior, mas esvaziados da ideologia e da crítica que os animava. Assumem os modos exteriores de uma cultura popular, mas ao invés de crescerem espontaneamente de baixo, são impostos de cima (e da cultura genuinamente popular não possuem nem o sal, nem o humor, nem a vitalíssima e sã vulgaridade) (ECO, 1970, p. 42).

Outra crítica que não cabe mais em nossos dias, é essa que se refere à imposição de cima para baixo e aqui podemos exemplificar com alterações na indústria fonográfica citando a divulgação da música *funk*. Este faz um caminho inverso, sai das periferias do Brasil e conquista seu espaço no asfalto, principalmente entre jovens de classe média e estimula diversas pesquisas dentro dos estudos culturais.

Em matéria publicada no site Folha Online, Bruna Bittencourt cita que no estudo "O Mundo Funk Carioca" (1988) de Hermano Vianna, o autor afirma que:

Todo esse mercado foi criado nas duas últimas décadas, sem ajuda da indústria cultural estabelecida", diz Vianna. "Não conheço outro exemplo tão claro de virada mercadológica na cultura pop contemporânea. O funk agora tem números claros, que mostram uma atividade econômica importante, que pode assim ser levado a sério pelo poder público.³⁸

Quando tratamos do universo musical do cantor Manu Chao e sua relação com o *underground*, convivendo desde o início de sua carreira com esse ambiente cultural do *punk* que foge dos padrões pré-estabelecidos, citamos também o surgimento dos selos independentes e de posicionamentos como os do cantor que servem para amenizar o problema da cultura de massa que perpassa décadas e que é apontado por Eco (1970, p. 50-51):

O problema da cultura de massa é exatamente o seguinte: ela é hoje manobrada por 'grupos econômicos' que miram fins lucrativos, e realizada por 'executores especializados' em fornecer ao cliente o que julgam mais vendável, sem que se verifique uma intervenção maciça dos homens de cultura na produção. A atitude dos homens de cultura é exatamente a do protesto e da reserva.

Aqui, enxergamos a definição "homens de cultura" equiparando-a a de "intelectual" já trabalhada no nosso primeiro capítulo. Manu Chao não se contenta com o simples protesto reservado e parte para a ação através da participação em selos independentes e da constante divulgação de trabalhos próprios ou de novos artistas, seja através de seu site na internet ou do uso de sua figura pública e de seu passaporte europeu que lhe permite chegar a diversas partes do globo. Caminhando ao lado com o pensamento de Umberto Eco aqui citamos que "O

38 *Funk movimentada R\$ 10 milhões por mês só no Rio de Janeiro, diz estudo*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u492067.shtml>>. Acesso em: 21 jan. 2010.

silêncio não é protesto, é cumplicidade; o mesmo ocorrendo com a recusa ao compromisso” (ECO, 1970, p. 52).

Ao se referir à crítica cultural, Umberto Eco faz referência a relação dialética que deve haver entre “produtores” e “fruidores”:

A intervenção crítica pode, antes de mais nada, levar à correção da convicção implícita de que cultura de massa seja a produção de cibo cultural para as massas (entendidas como categoria de subcidadãos), realizadas por uma elite de produtores. Pode repropor o tema de uma cultura de massa como ‘cultura exercida no nível de todos os cidadãos’. Embora isso não signifique que cultura de massa seja cultura produzida pelas massas; não há forma de criação ‘coletiva’, que não seja medida por personalidades mais dotadas que se fazem intérpretes de uma sensibilidade da comunidade onde vivem. Logo, não se exclui a presença de um grupo culto de produtores e de uma massa de fruidores; salvo que a relação, de paternalista, passa a dialética: uns interpretam as exigências e as instancias dos outros (ECO, 1970, p. 54).

Através dessa percepção, os próprios cidadãos vêm desenvolvendo atividades de uso dos meios de comunicação de massa de maneira crítica e coletiva. Um exemplo é a criação das rádios comunitárias, tão comuns dentro de algumas favelas. Nessas rádios são oferecidas aos moradores, oportunidades das quais os grandes meios de comunicação os privam, como ouvir músicas produzidas por moradores locais; saber o que se passa dentro da comunidade – opções culturais, projetos sociais, oportunidades de trabalho, e até anúncios publicitários que subvertem a indústria do consumo, como foi o caso da lanchonete “Mec Favela” em Heliópolis (SP).

Para realização de tais atos, o público teve como importante aliada a internet, meio de comunicação também utilizado frequentemente por Manu Chao e tantos outros cantores e compositores como instrumento de produção e divulgação de seus projetos.

Esse meio tão importante na sociedade contemporânea estoura na era da informação dos anos 90 com a multiplicação de sites de busca e de portais, e é objeto de reflexão de Sergio Luiz Prado Bellei, em seu livro *O livro, a literatura e o computador* (2002). Em capítulo intitulado “Questões de tecnologia, política e poder”, Bellei explicita como a tecnologia pode dar poder e voz ao cidadão, permitindo uma vida mais democrática, mas também, em virtude de sua imaterialidade, ser mais facilmente falsificável e passível de ser simulada e utilizada como forma de poder e controle.

Citando Pierre Bourdieu, o autor afirma que

[...] a internet existe para gerar e fazer circular capital econômico e ‘simbólico’, ou seja, propriedades materiais ou simbólicas (coisas como a coragem ou o acesso ao saber) que são percebidas em uma comunidade como formas de poder produtivo.

[...] A rede é o local do acúmulo eletrônico do capital, através do uso adequado da moeda da informação e do conhecimento (BELLEI, 2002, p. 130)

Outra vez nos deparamos com o tema das “readaptações da hegemonia” já inserido por Jesús Martín-Barbero, pois como afirma Bellei “A rede não dissolve processos hegemônicos. Ao acumular capital, prolonga, modifica ou intensifica os já existentes, ao mesmo tempo que instaura novas formas de hegemonia” (BELLEI, 2002, p. 132). Mas aliado a esse potencial gerador de hegemonias, surge a possibilidade de examinar criticamente esse processo para aproveitar seu potencial democratizante e o uso político que pode ser feito da tecnologia.

Também Néstor García Canclini, tece toda uma reflexão sobre as tradições populares da América e sua relação com os termos cultura massiva e cultura de massa. Deve-se, com isso, atentar para o histórico do debate iniciado de alguma forma com *Apocalípticos e Integrados* de Umberto Eco em 1964 e Jesús Martín-Barbero em *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia* de 1987. Segundo García Canclini (2008, p. 255-256),

A rigor, o processo de homogeneização das culturas autóctones da América, começou muito antes do rádio e da televisão: nas operações etnocidas da conquista e da colonização, na cristianização violenta de grupos com religiões diversas – durante a formação dos Estados nacionais –, na escolarização monolíngue e na organização colonial ou moderna do espaço urbano.

Hoje os meios eletrônicos de comunicação são reinterpretados dentro de uma tendência mais geral das sociedades modernas. A industrialização e a urbanização, a educação generalizada, as organizações sindicais e políticas foram reorganizando de acordo com leis massivas a vida social desde o século XIX, antes que aparecessem a imprensa, o rádio e a televisão. A noção de cultura massiva surge quando as sociedades já estavam massificadas.

García Canclini esclarece que a meados do século usava-se o termo “cultura de massa”, até que se percebeu que os novos meios de comunicação, como o rádio e a televisão não eram propriedades das massas. Gerou-se então outro termo, o de “cultura para a massa”, que também durou somente até que se percebeu que a ideia de manipulação absoluta e de recepção submissa das massas possuía ainda muitos questionamentos.

Com base em tais constatações, García Canclini registra a dificuldade de incorporar aos estudos culturais esses “novos processos de produção industrial”, assim como outros formatos dessa produção—como a fotografia e a televisão – considerados: “processos de circulação massiva e transnacional”; e também os “novos tipos de recepção e apropriação” de tais processos, afirmando ser “impossível sintetizar formatos e processos tão variados sob um único nome”:

Alguns rótulos, os de cultura de massa ou para a massa, podem ser usados com a precaução de que designam um único aspecto e não o mais recente; as noções de indústria cultural, cultura eletrônica ou teleinformação são pertinentes para designar aspectos técnicos ou pontuais. Mas a tarefa ainda mais árdua é explicar os processos culturais globais que estão acontecendo pela combinação dessas inovações. Desenvolvem-se novas matrizes simbólicas nas quais nem os meios de comunicação, nem a cultura massiva operam isoladamente, nem sua eficácia pode ser avaliada pelo número de receptores, mas como partes de uma recomposição do sentido social que transcende os modos prévios de massificação (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 258).

Ao ampliar o pensamento de Canclini para o século XXI, acreditamos estar em uma posição ainda mais complicada diante da definição de “cultura de massa” já que hoje, os meios de comunicação estão quase que totalmente universalizados. Tão universalizados que já extrapolaram as barreiras sociais. O próprio Umberto Eco, ao se referir ao termo “massa”, já esclarecia que “em muitos momentos do dia, cada um de nós é [massa], sem exceção” (ECO, 1970, p. 297).

Silviano Santiago em seu artigo “O cosmopolitismo do pobre” (2004) nos mostra como as classes menos favorecidas estão encontrando seu lugar no uso dos meios de comunicação sendo beneficiadas, principalmente, pelo já citado advento da internet. Hoje em dia qualquer pessoa, com um mínimo de conhecimento em informática pode ter/criar um site, como o movimento dos sem-terra citado por Santiago. Para os que não possuem computadores, existem as *lan houses*, que estão localizadas em qualquer garagem, cômodo ou pequeno espaço dentro das favelas—chamadas hoje de comunidades—e que cobram preços ínfimos por cada intervalo de tempo de conexão rápida com o mundo.

A relação massa-povo no que tange aos meios de comunicação foi se perdendo, ou melhor, tornou-se uma só realidade e baseia-se em outro contexto, o de popularidade. A televisão e a internet como seus maiores representantes atualmente, podem cativar, e por vezes aprisionar todas as classes sociais, sem exceções.

Observamos que o questionamento iniciado nos anos 60 sobre a conceitualização do popular como entidade subordinada e passiva passa ao nível do questionamento sobre a quem os meios de comunicação de massa atingem e até de nos perguntarmos quem será essa massa. Surge então a proposta de uma possível diluição deste conceito que não mais pode representar o sentido e o uso contemporâneo do termo.

Passaremos agora a abolir o termo “massa” e trabalhar somente com “meios de comunicação”, observando como o cantor Manu Chao se relaciona e faz um reaproveitamento criativo e híbrido de tais meios em seu trabalho intelectual, incluindo as canções do álbum *Clandestino* (1998).

2.2 O aproveitamento dos meios de comunicação para compor e divulgar um projeto contra-hegemônico

Já em 1948, Jean Paul Sartre afirmava que para atingir o público era preciso conquistar os *mass media*, mas não acreditava que iríamos utilizá-los inteiramente. Sartre (1993, p. 197-198) observava:

[...] É preciso, portanto, recorrer a novos meios, e eles já existem; já os americanos os enfeitaram com o nome de *mass media*; são os verdadeiros recursos de que dispomos para conquistar o público virtual: jornal, rádio, cinema.

Que não se diga que essa indústria não têm nada a ver com a arte: afinal, a imprensa também é uma indústria, que os escritores antigos conquistaram para nós; não creio que cheguemos a utilizar inteiramente os *mass media*, mas seria belo começar já a sua conquista, em benefício dos nossos sucessores.

A trajetória pública de Manu Chao e sua relação com a indústria discográfica se estabelece a partir do momento em que grava seu primeiro vinil em 1985 com o grupo Hot Pants. Esse disco é editado por uma pequena gravadora chamada Gougnaf Mouvement. Um ano depois os Hot Pants gravam seu primeiro e único CD *Loco Mosquito* (1986), também editado por outra pequena gravadora, a All or Nothing. Outro selo independente de grande importância para a cena punk francesa da época é a Boucherie Productions, gravadora que lança em 1987, um dos discos de Los Carayos – outro grupo de que Manu Chao fez parte – e que, consequentemente lança o primeiro álbum da Mano Negra *Patchanka* (1988). O lema da Boucherie Productions, assim como o da maioria das gravadoras independentes era trabalhar com a música, sem se distanciar do social e do compromisso político.

Esse era, pois, o cenário geral do rock francês, apontado pelo biógrafo Alessandro Robecchi, caracterizado pelo surgimento desenfreado de pequenas associações, selos discográficos, fanzines e lugares de encontro que gravam, publicam e vendem, segundo as possibilidades de seu circuito de distribuição.

Alessandro Robecchi demonstra sua perplexidade diante da lucidez e determinação de Manu Chao ao ser questionado sobre a produção de discos através de selos independentes:

Sobre os selos independentes diz: “É o melhor meio para fazer música sem pressões e sem que te controlem de fora.” Mas depois se referindo às ofertas que recebe das grandes casas discográficas, acrescenta: “Não sou de ferro! A tentação é forte, claro:

você se prostitui uma vez e depois tem dinheiro suficiente para fazer o que quiser, inclusive sem selo. Duvidamos um momento em aceitar, mas ao final decidimos que não valia realmente a pena... Isso não quer dizer que não o faça. *Não sou puro e íntegro. Eu com o gueto rock não tenho nada a ver (rien à foutre), eu quero que todo mundo goste da minha música, quero tocar para todos. Quero poder fazer o que me dê vontade.*”

Falando de tudo isso a pouco, com o distanciamento dos anos, quase como se se tratasse de uma vida anterior, Manu explica que não havia muitas diferenças entre pequenos e grandes. Ao contrário, em certo sentido a relação estava mais clara com as grandes companhias: é questão de dinheiro e pronto. Com os selos independentes de então era mais difícil. Ri ao recordar como se mesclavam os negócios e a amizade: “Aconteciam coisas como: Manu, esta tevê dá nojo, realmente é uma merda, mas se você vai conseguirmos uma grana para fazer o disco dos seus amigos...Você não vê? Manu, faça um pequeno esforço...pelos amigos... um pequeno esforço, sim, e nada mais, heim? (ROBECCHI, 2002, p. 58-59, grifo nosso).³⁹

A claridade do pensamento do cantor com relação às gravadoras é demonstrada nas frases: “Não sou puro e íntegro. Eu com o gueto rock não tenho nada a ver, eu quero que todo mundo goste da minha música, quero tocar para todos”. O cantor deixa claro que não se prende a um estilo musical e que a intenção é que sua música chegue ao maior número de gente possível. Para ele, se isso tiver que ser através de uma grande gravadora, assim será. Mostra também, que para atingir seu objetivo não pode ficar preso ao ideal *punk* de estar sempre contra as grandes gravadoras e que mesmo dentro dos selos independentes já se pensava em negócios.

Alessandro Robecchi assim inicia o capítulo seis da biografia de Manu Chao: “Vendidos! Traidores! Putas! O que acontece quando um grupo underground ou alternativo, que se fez e produziu a si mesmo, termina nas garras de uma multinacional?” (ROBECCHI, 2002, p. 81).⁴⁰ Robecchi comenta sobre como a fama mundial que foram ganhando vários grupos independentes da época despertou o interesse das multinacionais. Quanto à Mano

³⁹ No original: “Sobre los sellos independientes dice: “Es el mejor medio para hacer música sin presiones y sin que te controlen desde fuera.” Pero luego refiriéndose a las ofertas que recibe de las grandes casas discográficas, añade: “¡No soy de piedra! La tentación es fuerte, claro: te prostituyes una vez y luego tienes dinero suficiente para hacer lo que quieras, incluso sin sello. Dudamos un momento si aceptar, pero al final decidimos que no valia realmente la pena...Eso no quiere decir que no lo haga. No soy puro e íntegro. Yo con el gueto rock no tengo nada que ver (*rien à foutre*), yo quiero que mi música guste a todo el mundo, quiero tocar para todos. Quiero poder hacer lo que me dé la gana.”

“Hablando de todo eso hace poco, con el distanciamento de los años, casi como si se tratase de una vida anterior, Manu explica que no había muchas diferencias entre pequeños y grandes. Al contrario, en cierto sentido la relación estaba más clara con las grandes compañías: es cuestión de dinero y listo. Con los sellos independientes de entonces era más difícil. Se ríe al recordar cómo se mezclaban los negocios y la amistad: “Pasaban cosas como: Manu, esta tele da asco, realmente es una mierda, pero si vas sacamos una pasta para hacer el disco de tus amigos...¿No lo ves? Manu, pon un poco el culo...por los amigos... Un poco el culo, sí, pero nada más, ¿eh?”

⁴⁰ No original: “¡Vendidos! ¡Traidores! ¡Putas! ¿Qué pasa cuando un grupo underground o alternativo, que se ha hecho y producido a si mismo, termina en las garras de una multinacional?”

Negra em particular, as altas vendas do álbum *Patchanka* (1988), não somente dentro do circuito alternativo, fizeram com que grandes casas discográficas começassem a seguir seus passos.

Em 1989, Mano Negra lança o CD *Putas's Fever* sob o selo da multinacional Virgin Records, o título bilíngue do CD já começa a responder as infinitas polêmicas sobre se o grupo teria se vendido ao capital,

A verdade (sua) [de Manu Chao] é que se fechou o contrato com a Virgin e deixava claro todos os aspectos, desde a produção até a promoção, estipulando que não deveria haver nenhum produtor para o novo disco (um ‘técnico’ isolado numa cabine de controles, jamais!), que o grupo tinha a última palavra em tudo que fosse relacionado à promoção (‘podemos recusar qualquer canal de televisão’), etc (ROBECCHI, 2002, p. 83).⁴¹

O grupo e principalmente o vocalista Manu Chao agora tem a missão de enfrentar a imprensa e responder com frequência a mesma pergunta: “Agora que assinaram com uma grande multinacional, vocês não temem que sua música possa ser controlada?” (ROBECCHI, 2002, p. 86).⁴² E o vocalista assim respondia:

Claro que tivemos muitas dúvidas – diz Manu – antes de assinar o contrato com a Virgin. Nos perguntávamos se nosso público nos seguiria. Se tudo saiu bem, se as grandes companhias repararam em nós, é porque milhares de pessoas vinham nos ver tocar. Portanto, ainda que para o grupo representasse uma evolução, queríamos conservar esse público de base. [...] Antes de nos ver atuar de novo e ter-se tranqüilizado me perguntavam: “Mas Manu, você está certo do que está fazendo? [...] Para nós, o problema é bem simples: há um ano tocávamos para alguns poucos fãs, e agora, além dos mesmos do princípio, nos encontramos também com gente muito diferente, que escutou nosso disco na rádio e ouviu falar vagamente de nós na televisão. [...]

E, além disso, há a questão fundamental do ‘poder contratual’, na qual Manu sempre ressalta. Vender discos, levar as pessoas aos shows, encher as salas, significa difundir a própria música, mas também poder ditar um tipo de comportamento e impor umas condições. [...] a estratégia é do grupo inteiro: consiste em se fazer respeitar, impor o critério artístico próprio e conservar autonomia total (ROBECCHI, 2002, p. 86 e 87).⁴³

⁴¹ No original: “La verdad (suya) [de Manu Chao] es que el contrato con la Virgin se cerró y reflejaba todos los aspectos, desde la producción hasta la promoción, estipulando que no debía haber ningún productor para el nuevo disco (un ‘técnico’ ajeno en la cabina de mandos, ¡jamás!), que el grupo tenía la última palabra en todo lo relacionado con la promoción (‘podemos rechazar cualquier cadena de televisión’), etcétera”.

⁴² No original: “Ahora que habéis firmado con una gran multinacional, ¿no teméis que vuestra música vaya a ser controlada?”

⁴³ No original: “Claro que lo dudamos mucho – dice Manu – antes de firmar el contrato con la Virgin. Nos preguntábamos si nuestro público nos seguiría. Si todo ha salido bien, si las grandes compañías han reparado en nosotros, es porque unos cientos de personas venían a vernos tocar. Por tanto, aunque para el grupo ha representado una evolución, queríamos conservar a esse público de base.[...] Antes de vernos actuar de nuevo y haberse tranqüilizado me preguntaban: “Pero Manu, ¿estás seguro de lo que haces? [...] Para nosotros, el problema es bien sencillo: hace un año tocábamos ante unos cuantos fans, y ahora, además de los mismos del

Patricia Font e David Cabré acrescentam em sua biografia *Manu chao...de primera voz* (2004) uma outra resposta do cantor sobre seu contrato com a Virgin, que terminou em 2001, quando Manu Chao já seguia carreira solo com seu segundo CD *Próxima Estación: Esperanza*.

O único contrato que assinei em minha vida foi com a Virgin. É um contrato em que tenho poder de decisão em todos os níveis, exceto que devo certo número de discos, claro. Mas, se pensar bem, um papel é um papel. Se um dia me canso da Virgin e ainda lhes devo dois discos, ignoro o contrato e vou viver na Patagônia e que venham me buscar. O que te ata a um papelzinho?

Politicamente não posso seguir nesse caminho, essas multinacionais ficaram totalmente loucas. Como vou ficar na Virgin se demitiram 20% do pessoal? É uma questão de ética, se demitem 20% de trabalhadores me vou com eles, porque são meus colegas e não posso ficar ali. Com contradições todos vivemos, mas existem contradições maiores com as quais não se pode concordar (FONT; CABRÉ, 2004, p. 96 e 97).⁴⁴

Mais uma vez, a liberdade de decisão é ressaltada, mas existe a informação de que o início do contrato com Mano Negra em 1987 estipulava um número X de discos que só se completou quando o grupo já havia se dissolvido e o artista seguia então sua carreira solo e pôde escolher entre seguir com a Virgin ou não, optando pela segunda opção, segundo ele, por motivos éticos. Ele pode até ter possuído certo poder em relação à suas gravações, mas percebe que todo poder de decisão também esbarra em limites.

A partir do fim do contrato, Manu Chao começa a buscar outros meios para distribuição de seu trabalho. Em entrevista publicada no site *rebellion.org*, o cantor já sinaliza a internet como importante instrumento de criação e divulgação:

E que caminhos te ocorrem para difundir sua música agora?

Não sei, estou procurando, conversando com as pessoas. O caminho mais plausível me parece a internet. Meu problema como músico não é a criação, porque tenho as ferramentas, mas sim a distribuição, como chegar às pessoas. Por enquanto o único

principio, nos encontramos también con gente muy distinta, que ha escuchado nuestro disco en la radio y ha oído hablar vagamente de nosotros en la televisión [...] . Y está además la cuestión fundamental del ‘poder contractual’, en la que Manu hace hincapié siempre. Vender discos, llevar a la gente a los conciertos, llenar las salas, significa difundir la propia música, pero también poder dictar un tipo de comportamiento e imponer unas condiciones. [...] la estrategia es la del grupo entero: consiste en hacerse respetar, imponer el criterio artístico propio y conservar una autonomía total”.

⁴⁴ No original: “El único contrato que he firmado en mi vida ha sido con Virgin. Es un contrato en el que tengo poder de decisión en todos los niveles, excepto que debo un cierto número de discos, claro. Pero, si lo piensas bien, un papel es un papel. Si un día me canso de Virgin y les debo aún dos discos, pues me meto el contrato en el culo, me voy a vivir a la Patagonia y que me vengan a buscar. ¿Qué te ata un papelito? [...]. Políticamente no puedo seguir en esa vía, esas multinacionales se han vuelto totalmente locas. ¿Cómo voy a quedarme yo en Virgin si han echado al 20% del personal? Es una cuestión de ética, si echan al 20% de trabajadores me voy con ellos, porque son mis colegas y no puedo quedarme ahí. Con contradicciones vivimos todos, pero hay contradicciones mayores con las que no se puede transigir”.

sistema de distribuição massiva que existe é o que usam as multinacionais. O outro é o underground e é do caralho, mas não chega, por exemplo, à Argentina. Esse é o problema. O que vejo claramente é que como está a situação, os músicos cada vez vão ganhar menos dinheiro vendendo discos. Eu não tenho problemas financeiros, para mim não é um problema presentear minha música, mas eu sou um caso particular. O problema são os músicos que necessitam do dinheiro. Temos que encontrar alguma maneira de retribuir estes músicos pela difusão de sua obra na internet. [...] A tecnologia foi muito positiva, agora todo mundo tem suas ferramentas para poder criar e fazer um disco já não é tão caro como há dez anos. Não considero que a qualidade do som seja o mais importante, mas o sim o conteúdo. Agora os jovens baixam a música da internet e a escutam com MP3, para eles o som tanto faz.⁴⁵

Assim o cantor aos poucos atingia seu objeto de divulgação musical. Mas além da imprensa e do público, existiu o questionamento por parte de outras bandas de rock, formadas por artistas que tocavam com ou na mesma época em que Manu Chao começou, ou seja, gravando sempre através de selos independentes. É o caso do grupo francês Les Wampas, que também começou nos anos 80, ao lado dos Hot Pants e que lançou, em 2003, um CD chamado *Nunca confie em um cara que depois de ter sido um punk agora toca eletro* (*Never trust a guy who after having been a punk, is now playing electro*). Neste CD, chamamos atenção para a faixa de nome “Manu Chao”:

Manu chao

Eu canto no Les Glaviots, um grupo punk da Normandia
A gente ensaia no celeiro todas as terças e quintas
Quando no fim de 15 minutos a gente fez bastante barulho
A gente se senta sobre o feno e a gente canta este refrão

Se eu tivesse o dinheiro do Manu Chao
Eu sairia de férias pelo menos até o Congo.
Se eu tivesse a conta de banco que tem Louise Attaque
Eu sairia de férias pelo menos até a Páscoa
É linda a Normandia como o diz minha grande tia Marie
Mas se eu tivesse dinheiro eu iria pra bem longe daqui.

⁴⁵ No original: “¿Y qué vías se te ocurren para difundir tu música a partir de ahora? No sé, estoy buscando, hablando con gente. La vía más plausible me parece Internet. Mi problema como músico no es la creación, porque tengo las herramientas, sino la distribución, cómo llegar a la gente. Por ahora el único sistema de distribución masiva que existe es el que manejan las multinacionales. El otro es el *underground* y es de puta madre, pero no llega, por ejemplo, a Argentina. Ese es el problema. Lo que veo claramente es que, tal y como está la situación, los músicos cada vez vamos a ganar menos dinero vendiendo discos. Yo no tengo necesidades económicas, para mi no es un problema regalar mi música, pero yo soy un caso particular. El problema son los músicos que necesitan el dinero. Hay que encontrar alguna manera de retribuir a estos músicos por la difusión de su obra en Internet. [...] La tecnología ha sido muy positiva, ahora todo el mundo tiene sus herramientas para poder crear y hacer un disco ya no es tan caro como hace diez años. No considero que la calidad del sonido sea lo más importante, sino el contenido. Ahora los chavales se bajan la música de Internet y la escuchan con MP3, les da igual el sonido”. Disponível em: <<http://www.rebellion.org/hemeroteca/cultura/manuchao151102.htm>>. Acesso em: 4 jul. 2010.

Várias vezes nas noites de verão eu me assento no campo de trigo
 Fecho devagar os olhos e escuto as macieiras cantando
 Se eu tivesse o dinheiro do Manu Chao
 Eu sairia de férias com os meus amigos
 Se eu tivesse a conta de banco que tem Louise Attaque
 Eu sairia de férias pelo menos até a Páscoa
 Se eu tivesse o dinheiro do Manu Chao
 Eu sairia de férias em um super carro
 Se eu tivesse a conta de banco que tem Louise Attaque
 Eu sairia de férias pelo menos até a Páscoa
 Eu também, se pudesse, iria até o México
 Beber tequila com o comandante Marcos
 Mas ainda tenho pelo menos 5 hectares para trabalhar
 Eu subo no meu trator e canto para me animar
 Se eu tivesse o dinheiro do Manu Chao
 Eu sairia de férias pelo menos até o Congo.
 Se eu tivesse a conta de banco que tem Louise Attaque
 Eu sairia de férias pelo menos até a Páscoa
 Mas eu não tenho um bom emprego como Manu Chao
 E eu sairia de férias somente à Saint Lô.
 E eu não sou chique como Didier Wampas
 Ficarei durante as férias
 Sozinho com as minhas vacas
 Se eu tivesse o dinheiro do Manu Chao
 Eu sairia de férias com os meus amigos
 Se eu tivesse a conta de banco que tem Louise Attaque
 Eu sairia de férias pelo menos até a Páscoa⁴⁶

A canção tece uma crítica ao modo de vida privilegiado do artista, sua proximidade com figuras como o Subcomandante Marcos do EZLN (Exército Zapatista de Libertação Nacional) e suas constantes viagens pelas mais diferentes partes do mundo. No clip da canção, aparece um homem representando o cantor Manu Chao, vestido com uma camiseta de paetês prateados, uma touca vermelha na cabeça e luvas de boxe. Essa imagem passa a ideia de que apesar da aparência de simplicidade que o cantor transmite através de roupas simples

⁴⁶ No original: Je chante dans les Glaviots un groupe punk de Normandie/On répète dans la grange tous les mardis et les jeudis/ Quand au bout d'un quart d'heure on a assez fait de bruit/ On s'assoie dans le foin et on chante ce refrain/Si j'avais le portefeuille de Manu Chao/ Je partirais en vacances au moins jusqu'au Congo/ Si j'avais le compte en banque de Louise Attaque/ Je partirais en vacances au moins jusqu'à Pâques/ C'est beau la Normandie comme le dit ma grand tante Marie/ Mais si j'avais du blé je partirais bien loin d'ici/ Souvent les soirs d'été je m'assoie dans les champs de blé/ Je ferme doucement les yeux et j'écoute les pommiers chanter/ Si j'avais le portefeuille de Manu Chao/ Je partirais en vacances avec tous mes potos/ Si j'avais le compte en banque de Louise Attaque/ Je partirais en vacances au moins jusqu'à Pâques/ Si j'avais le portefeuille de Manu Chao/ Je partirais en vacances dans une superbe auto/ Si j'avais le compte en banque de Louise Attaque/ Je partirais en vacances au moins jusqu'à Pâques/ Moi aussi si je pouvais j'irais bien jusqu'au Mexique/ Boire de la téquila avec le commandant Marcos/ Mais j'ai encore au moins cinq hectares à labourer/ Je remonte sur mon tracteur et je chante pour me donner du coeur/ Si j'avais le portefeuille de Manu Chao/ Je partirais en vacances au moins jusqu'au Congo/ Si j'avais le compte en banque de Louise Attaque/ Je partirais en vacances au moins jusqu'à Pâques/ Mais j'ai pas un beau chapeau comme Manu Chao/ Et j'irai en vacances seulement à Saint Lô/ Et j'ai pas de la classe comme Didier Wampas/ Je resterai pour les vacances/ Tout seul avec mes vaches/ Si j'avais le portefeuille de Manu Chao/ Je partirais en vacances avec tous mes potos/ Si j'avais le compte en banque de la Louise Attaque/ Je partirais en vacances au moins jusqu'à Pâques. (Tradução Leonardo Mattos e Myrelle Miranda)

que usa normalmente em seus shows e de portar sempre algum acessório vermelho simbolizando uma possível rebeldia, ele não conseguiu se esquivar o suficiente do brilho do show business, rendendo-se, como tantos outros, à indústria musical. Mas, como o próprio Manu Chao afirma, ele também não é de ferro e quando um artista alcança reconhecimento mundial, acaba tendo que assumir todas as contradições que tal reconhecimento impõe.

Exemplificaremos agora, como, aliado a todas as “justificativas” cobradas e dadas pelo cantor, podemos observar dentro de sua obra – e aqui nos limitaremos ao CD *Clandestino* (1998)⁴⁷ – processos considerados por nós de subversão dos meios de comunicação. O artista que profere frases como “Quando escrevo sou como um *sampler* que vê o que passa ao seu redor [...]”⁴⁸ tensiona desde o início seu contrato com a Virgin sem que, no entanto, deixe de pertencer a ela e constantemente faz uso dos meios de comunicação para divulgar seu projeto contra-hegemônico.

No capítulo anterior, analisamos a faixa cinco do CD *Clandestino* (1998) “Mentira”, com destaque para as inserções retiradas de meios de comunicação como o rádio, a TV e o cinema; e expressamos exemplos de como Manu Chao promove uma humanização da tecnologia nos apresentando a canção como crônica. Sua linguagem está atrelada ao cotidiano cuja história ela ajuda a criar, contar e, principalmente, estimula uma crítica consciente através da interpretação que os diversos ouvintes podem propor sobre suas letras.

A faixa número seis “Lgrimas de Oro” – crônica da imigração – está regada pelo ritmo mariachi (música e dança populares mexicanos, procedentes do Estado de Jalisco)⁴⁹. A canção tem como fundo uma narração em português. Trata-se de uma partida de futebol no Brasil em que joga um dos maiores times do país em número de torcedores, o Flamengo.

Manu Chao sempre confessa seu gosto pelo futebol e inclusive escreveu uma canção para o jogador argentino Diego Maradona por quem demonstra profunda admiração. Mas longe de qualquer alienação – a canção chamada “Santa Maradona” também fala de brigas dentro dos estágios e de racismo – podemos encontrar na internet fotos do cantor vestindo o mais variável número de camisas de clubes quanto os mais diversos países por onde ele passou.

⁴⁷ *Clandestino* vendeu em torno de dois milhões de cópias em todo o mundo, quase o mesmo número de vendas se juntarmos todos os álbuns vendidos pela Mano Negra.

⁴⁸ Manu Chao – Héroe por accidente. Disponível em: < <http://www.rebellion.org/hemeroteca/cultura/manuchao151102.htm>>. Acesso em: 4 jul. 2010.

⁴⁹ Fonte de consulta: Dicionário online da Real Academia Espanhola. Disponível em: <www.rae.es>. Acesso em: 21 set. 2009.

Essa menção ao futebol –“outro grande criador de ídolos e paixões populares” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 270), volta nossa atenção para como os meios de comunicação – principalmente a televisão, já que é o de maior alcance e de mais fácil acesso hoje em dia – aliada aos interesses do capital, têm usado jogos e mais jogos de futebol para distrair a sociedade de seus problemas reais. Nas palavras de Manu Chao: “Existe o desemprego? Dê-lhes futebol. Existem problemas econômicos? Dê-lhes futebol. Existem desaparecidos políticos? Dê-lhes futebol [...]” (FONT; CABRÉ, 2004, p. 60-61) ⁵⁰.

Aqui apresentamos a letra de “Lágrimas de Oro”:

Tú no tienes la culpa mi amor
 Que el mundo sea tan feo
 Tú no tienes la culpa mi amor
 De tanto tiroteo
 Va por la calle llorando
 Lágrimas de oro
 Va por la calle brotando
 Lágrimas de oro
 Tú no tienes la culpa mi amor
 De tanto cachondeo
 Tú no tienes la culpa mi amor
 Vamonos de jaleo
 Ahí por la calle llorando
 Lágrimas de oro
 Ahí por la calle brotando
 Lágrimas de oro

Llegó el Cancodriilo y Super Chango
 Y toda la vaina de Maracaibo
 En este mundo hay mucha confusión
 Suenan los tambores de la rebelión

Suena mi pueblo suena la razón
 Suena el guaguancón
 Baila mi mama
 Suenan los tambores de la rebelión
 Suena mi pueblo suena la razón
 Suena el guaguancon
 Tú no tienes la culpa mi amor
 Lagrimas de oro...

Os intertextos populares como o folclore, o ritmo mariachi, o som dos tambores e do “guaguancó” (gênero musical popular cubano de canto e dança) ⁵¹, redimensionam o sujeito migrante, pois a letra canta suas penas, devolvendo-lhe a humanidade que os serviços de

⁵⁰ No original: “¿Hay paro? Denle fútbol. ¿Hay problemas económicos? Denle fútbol.¿Hay desaparecidos políticos? Denle fútbol [...]”.

⁵¹ Fonte de consulta: Dicionário online da Real Academia Espanhola. Disponível em: <www.rae.es>. Acesso em: 21 set. 2009.

notícias lhe retiram. Nas notícias eles são apenas números, bandidos, inimigos e corpos sem nome e sem rosto.

“Lágrimas de Oro” também aborda o tema da “Feira das Mentiras”, um festival idealizado pelo cantor a partir de um conto escrito e divulgado por ele em seu site manuchao.net. O conto é perpassado pela ironia e possui como destaques personagens como “Cancodrilo” e “Super Chango”. Assim como nessa canção, o conto tem como temas centrais a imigração, a exploração e a busca de “la risa”, o sorriso perdido em meio à confusão e às mentiras presentes no mundo.

A partir do conto produziu-se então a “Feira das Mentiras” considerada um novo conceito de festival itinerante em contraposição ao mercantilismo em que caem muitos festivais. A Feira, descrita por Manu Chao como a celebração da maior das mentiras—a chegada do ano 2000 e o anúncio do fim do milênio – foi composta por uma semana inteira de festa em Santiago de Compostela no mês de julho de 1998 e reuniu as mais diversas manifestações artísticas e esportivas. Nela Manu Chao sobe ao palco e canta as canções de *Clandestino*.

Na canção “Lágrimas de Oro” o cantor consegue mesclar diferentes níveis do popular como a alegria de uma partida de futebol e o ritmo dos mariachis à tristeza e a desilusão sentida pelos imigrantes que passam suas vidas buscando um lugar melhor para viver. Observando as composições de Manu Chao citamos Néstor García Canclini, que diz que “em toda fronteira há arames rígidos e arames caídos” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 349). Localizamos o papel da cultura – e aqui destacamos o da canção – como expressão simbólica para sustentar uma demanda quando as vias políticas se fecham. Manu Chao se transporta a todo momento através desses arames para cumprir seu papel público de atuação intelectual.

Ao final da canção – e aqui se interrompe o ritmo mariachi e a narração de futebol – escutamos dois fragmentos de diálogos. No primeiro conversam duas mulheres, que em tom político e reivindicatório, mencionam o quão rápida é a vida e o quanto elas são fortes diante de suas dificuldades. O segundo diálogo é uma ameaça entre dois homens, que após pesquisas descobrimos que se trata também de um fragmento do filme mexicano “Hermelinda Linda” (1984)⁵², dirigido por Julio Aldama – o mesmo de onde o cantor extraiu o diálogo que foi inserido no final da canção “Mentira” e que aparece em “Welcome to Tijuana”, canção que veremos mais à frente.

⁵² Para outra percepção da presença desse filme em outras canções ver a análise da canção “Mentira”: Capítulo 1, p. 33.

A ameaça no filme se trata de um trote passado pela bruxa Hermelinda a um político corrupto da cidade que ameaça uma desocupação na área onde ela e outros “pepenadores” – catadores de lixo – vivem.

Ouçã!
 cacique descontinuado
 Esta é a segunda advertência que lhe fazemos.
 Se não deixar em paz os catadores de lixo algo grave pode acontecer contigo.
 Mas, quem demônios está falando?⁵³

Novamente o México aparece mencionado em uma canção que utiliza o cinema para anunciar problemas vividos tanto pelo povo mexicano, quanto por habitantes mais humildes de outros países. O filme “Hermelinda Linda” (1984) tece uma profunda crítica social, aliando a ironia e a paródia para tratar de temas como a corrupção, a violência contra a mulher, a exploração dos pobres, o problema da moradia, a vaidade, etc.

A presença da cultura da América Latina, em especial do Brasil e do México, serão temas constantes no álbum *Clandestino* (1998; como já enfatizamos, porém uma prova ainda mais explícita disso é a faixa de número 10 “Welcome to Tijuana”.

Welcome to Tijuana
 Tekila, sexo y marihuana
 Welcome to Tijuana
 Con el coyote no hay aduana

Bienvenida a Tijuana
 Bienvenida mi amor
 De noche a la mañana
 Bienvenido a Tijuana...
 Bienvenida mi suerte
 A mi me gusta el verte
 Bienvenida a Tijuana
 Bienvenida a Tijuana
 Bienvenida mi amor
 De noche a la mañana
 Bienvenida mi amor
 Bienvenida a Tijuana
 Bienvenida tu pena
 Bienvenida la cena
 Sopita de camaron...
 Bienvenida a Tijuana
 Bienvenida mi suerte
 Bienvenida la muerte
 Por la Panamericana

Welcome to Tijuana
 Tekila, sexo y marihuana

⁵³ No original: ¡Oiga!/ cacique descontinuado... Esta es la segunda advertencia que le hacemos. Si no deja en paz a los pepenadores algo grave puede sucederle/ Pero, ¿quién demonios habla?

Welcome to Tijuana
Con el coyote no hay aduana...

Nesta canção, nos são apresentados os contrastes de Tijuana, uma cidade Mexicana que faz fronteira com os Estados Unidos. Conhecida pelos americanos como o lugar onde tudo é permitido “Tekila, Sexo y Marihuana” e pelos mexicanos como um ponto de grandes oportunidades econômicas, mas também de alta criminalidade e de precariedade nos serviços públicos. A alternância entre o inglês e o espanhol na letra da canção também expressam a situação fronteiriça da cidade. Ao estudar esta vida fronteiriça e os conflitos interculturais do lado mexicano, Néstor García Ganclini (2008) assim descreve a cidade de Tijuana

Desde o princípio do século até quinze anos atrás, Tijuana era conhecida por um cassino (fechado no governo de Cárdenas), por cabarés, *dancing halls*, *liquor stores*, onde os norte-americanos chegavam para ludibriar as proibições sexuais, de jogos de azar e de bebidas alcoólicas de seu país. A instalação recente de fábricas, hotéis modernos, centros culturais e o acesso a uma ampla informação internacional tornaram-na uma cidade moderna e contraditória, cosmopolita e com uma forte definição própria (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 318).

Mas mantendo nosso foco no que se refere ao aproveitamento dos meios de comunicação dentro das canções do álbum *Clandestino*, observamos em “Welcome to Tijuana” novamente a aparição do cinema em forma de fragmentos do filme mexicano “Hermelinda Linda” de 1984 que perpassam agora toda a canção, do início ao fim. O título do filme é pronunciado aos dezenove segundos da canção e alguns de seus diálogos entrecortados de diferentes partes do filme são inseridos ao final da mesma. Outra inserção de grande importância que inicia e finaliza essa faixa de *Clandestino* consiste em partes do texto do Manifesto Zapatista proferida pelo já citado Subcomandante Marcos – cuja foto e dedicatória, por sua vez, aparecem no encarte⁵⁴ do CD.

Abrimos aqui um parêntese para tratar dessa dedicatória: Considerando o encarte como o lugar do CD direcionado, entre outros, ao texto escrito, ou seja, às letras das canções, refletimos junto a Gérard Genette, que em *Paratextos editoriais*, obra de 1987, recorre a Philippe Lejeune para definir o *paratexto*⁵⁵ como “franja do texto impresso que, na realidade, comanda toda a leitura” (GENETTE, 2009, p. 10). Genette considera essa franja não apenas como zona de transição, mas também de transação entre o texto e o extratexto. O *paratexto* então é um meio que possibilita esse momento de negociação do autor com seu leitor, não

⁵⁴ Não esgotaremos, porém, todas as informações encontradas em tal encarte.

⁵⁵ Fazem parte do paratexto do texto literário: apresentação, editorial, nome do autor, títulos, dedicatórias, epígrafes, prefácios, notas, entrevistas e debates sobre o livro, confidências mais ou menos calculadas, e outros avisos de quarta capa.

permitindo que o texto se apresente completamente nu a seu público. Um dos elementos que o compõem é a dedicatória e Genette (2009, p. 109, grifo nosso) assim a define:

A palavra dedicatória designa duas práticas evidentemente aparentadas, mas que é importante diferenciar. Ambas consistem em prestar uma homenagem numa obra a uma pessoa, a um grupo real ou ideal, ou a alguma entidade de outro tipo. No entanto, *uma diz respeito a doação ou venda efetiva; a outra diz respeito à realidade ideal da própria obra*, cuja posse (e portanto cessão, gratuita ou não) só pode ser evidentemente simbólica.

Refletindo sobre as origens clássicas da dedicatória de obra, Genette a menciona como homenagem remunerada e bajuladora a um protetor e/ou benfeitor, o que desaparece à partir do século XIX, em que seu destinatário passa então a ser um confrade, um mestre ou um inspirador. No encarte de *Clandestino* as dedicatórias são para entidades coletivas e para pessoas, “inspiradores”, com quem o cantor possui uma relação pessoal, intelectual, artística ou política. São elas: em primeiro lugar, ao Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN- México), à *Caravane des Quartiers* (França), ao movimento galego Galizia Bravu à sua família, e à Anouk Khelifa, quem canta e compõe a letra de “Je ne t’aime plus”.

Manu Chao alia as duas práticas da dedicatória apontadas na citação de Genette quando direciona parte das vendas do álbum *Clandestino* ao EZLN. Genette afirma que ninguém é obrigado a ler um prefácio, mesmo que isso não seja sempre bem-vindo para o autor. Também ninguém é obrigado a ler as participações ou as dedicatórias no encarte dos Cd’s, mas sabemos que essas são dirigidas a alguns ouvintes, aqueles que estão atentos à obra e que possuem a consciência de que os *paratextos* ali presentes podem trazer informações adicionais ou até mesmo esclarecer alguma dúvida. A ordem, primeiro escutar o CD e depois ler o encarte ou vice-versa e, até mesmo de fazer os dois ao mesmo tempo fica a cargo do ouvinte.

Continuando nossa reflexão sobre a canção “Welcome to Tijuana”, vejamos abaixo parte do Manifesto Zapatista inserido ao final da mesma:

Nossa luta é pelo respeito ao nosso direito a governar e governar-nos, e o mau governo impõe à maioria a lei de uma minoria.
 Nossa luta é pela liberdade para o pensamento e o caminhar, e o mau governo constrói prisões e tumbas.
 Nossa luta é pela justiça, e o mau governo se enche de criminosos e assassinos.
 Teto, terra, trabalho, pão, saúde, educação, independência, democracia, liberdade [...] Estas foram nossas demandas na longa noite dos 500 anos. Estas são hoje nossas exigências.

Irmãos e irmãs de outras raças e outras línguas [...] a aquele cuja mão se aproxime este manifesto que o faça passar a todos os homens desses povoados.⁵⁶

Observaremos que a percepção do artista está, em grande medida, em dar a situação do México um lugar central, isso é o que podemos confirmar também ao ler as dedicatórias. Manu Chao passeia pelo cinema mexicano de 1984 representado aqui pelo filme “Hermelinda Linda” e também pelo levantamento do EZLN (Exército Zapatista de Libertação Nacional) em 1º de janeiro de 1994, que foi a público neste mesmo ano se posicionando contra, entre outros, à formação da ALCA (Área de Livre Comércio das Américas) por entender que esta transformaria toda a América Latina em uma extensão dos interesses imperialistas norte-americanos.

O cantor sempre afirmou seu apoio às forças revolucionárias mexicanas divulgando seus ideais e manifestos através de suas canções, de seus shows e de seu site. Aqui encontramos a maior de todas as fontes de aproveitamento dos meios de comunicação para divulgação do cantor: a internet. Em entrevista publicada em fevereiro de 2011 no site do *O Estado de São Paulo* encontramos o atual comportamento e pensamento do cantor sobre a gravação e a distribuição de sua produção musical que hoje se realiza através do site do cantor e da Because Music – uma gravadora independente com sede na França:

Manu não quer mais gravar discos ou álbuns conceituais, afirma. Não tem vontade. No máximo, fará um combo de duas ou três músicas relacionadas entre si. Conta que fica satisfeito em ver as canções novas que toca por aí, nos bares, ganharem o mundo pela internet. [...]

"Minha proposta sempre foi esta: um tipo de pacto entre o público e o artista. Que o público faça o esforço de comprar o CD ou qualquer matéria que o artista comercialize. Mas que o artista também faça o esforço, quando tiver todo seu investimento recuperado, de ter dado de comer à sua família, de dizer: está bom, então agora é de graça. É uma utopia que estou realizando ao meu nível".

"Há alguns anos, a gente fazia shows para vender CDs. Agora, a gente faz CDs para fazer shows. Daqui a pouco vai ser muito difícil viver de qualquer coisa gravada. Eu vendo até o ponto em que recupero o investimento. Lancei na França o disco *Siberie M'Était Contée* (algo como "Se a Sibéria me fora contada"), 150 mil cópias apenas, com um livro de um artista gráfico polonês chamado Wozniak. Agora, a gente já recuperou os gastos do CD e do livro, e o disco pode ser baixado de graça na minha página. [...] De qualquer modo, é muito apaixonante o que está acontecendo. Tudo

⁵⁶ No original: “Nuestra lucha es por el respeto a nuestro derecho a gobernar y gobernarnos, y el mal gobierno impone a los más la ley de los menos. Nuestra lucha es por la libertad para el pensamiento y el caminar, y el mal gobierno pone cárceles y tumbas. Nuestra lucha es por la justicia, y el mal gobierno se llena de criminales y asesinos. Techo, tierra, trabajo, pan, salud, educación, independencia, democracia, libertad [...] Estas fueron nuestras demandas en la larga noche de los 500 años. Estas son, hoy, nuestras exigencias. Hermanos y hermanas de otras razas y otras lenguas [...] a aquel a cuya mano se acerque este manifiesto que lo haga pasar a todos los hombres de esos pueblos”. Disponível em: <<http://www.nodo50.org/pchiapas/chiapas/documentos/selva.htm>>. Acesso em: 21 jun. 2009.

está mudando, todo o copyright da música, e da imprensa também, e nós estamos no meio do processo.”⁵⁷

E no final da entrevista encontramos a seguinte informação:

MANU CHAO. Vila dos Ipês. Av. Mofarrej, 1.505, V. Nova Leopoldina, tel. 3835-8198. Hoje, 22h30, R\$ 100 [grifo nosso].

Centro Cultural Ruth Cardoso. Av. Dep. Emílio Carlos, 3.641, V. Nova Cachoeirinha. Dia 13, 15 h, *grátis* [grifo nosso].

Os depoimentos acima nos apresentam um artista totalmente consciente da prática utópica que realiza “ao seu nível”, por exemplo, realizando shows pagos e gratuitos e oferecendo seu som ao maior número de espectadores possível, mas não podemos esperar que outros possam ou façam o mesmo. O site manuchao.net disponibiliza a partir de 2011 uma loja virtual onde o público pode adquirir CD’s, vinis, DVD’s e camisetas. Os preços variam e alguns são disponíveis para baixar gratuitamente como o CD e o livro “*Siberie M’Etait Contée*” em formato pdf, o CD “Viva la colifata” – produzido pelo cantor e gravado junto aos internos do hospital psiquiátrico José Tibúrcio Borda (Buenos Aires–Argentina), proteções de tela para computador e textos escritos pelo cantor.

Além de seus trabalhos próprios, o site do cantor também expõe a produção de artistas plásticos através do link “Expo”. Em “La Radiolina” e “Tevelina” encontramos vídeos e músicas de outros cantores ou grupos, de várias partes do globo, que se encontraram com Manu Chao durante suas viagens e hoje são produzidos por ele. É o caso do casal Amadou e Mariam (Mali) e dos músicos Akli d. (Argélia) e Tonino Carotone (Itália).

Retomando nossa reflexão sobre o uso da internet, podemos observar no trabalho de Manu Chao a existência de um comportamento otimista de uso da tecnologia apontado por Sergio Bellei em já mencionado capítulo “Questões de tecnologia, política e poder” segundo o qual “Tecnologia significa, mais do que nunca, progresso puro e simples, seja em termos de conforto e produtividade individuais, seja em termos de uma vida social mais democrática, participativa e igualitária” (BELLEI, 2002, p. 127).

Mas apoiados nos depoimentos do cantor, podemos apontar também algumas modificações nas relações: meios de comunicação/ artista/ público no que tange a uma redistribuição de poder. Com o uso da internet e dos arquivos em MP3 o público pode ter acesso gratuito a qualquer gravação musical, colocando a venda de CD’s em xeque. A solução

⁵⁷ Manu Chao e o boteco sônico. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/estadao/dehoje/20110209/not_imp676939,0.php>. Acesso em: 10 fev. 2011.

apontada foi a divulgação eletrônica – cobrando ou não por isso – para daí vender shows de onde pode sair a maior parte da renda dos artistas de hoje já que, segundo o cantor: “Daqui a pouco vai ser muito difícil viver de qualquer coisa gravada”.

E num trabalho tão amplo e diverso não podemos passar sem as críticas. Além do questionamento já apresentado – que o cantor enfrentou ao assinar contrato com uma gravadora multinacional – nos deparamos com títulos de reportagens como “Em novo álbum, Manu Chao continua interessante, mas chega ao limite criativo” publicada no site do jornal *Folha de São Paulo* em 2007 quando Manu Chao lança seu novo álbum “La Radiolina”.

Como já estávamos atentos à produção do cantor, fomos percebendo então, mediante a escuta de suas produções desde os Hot Pants, uma certa “repetição” que nos instigou alguns questionamentos que resolvemos aprofundar e investigar um pouco mais.

2.3 “¿Qué pasó? ¿Qué pasó?” – O uso da repetição como constante chamada de atenção

No início de seus shows e na letra de algumas canções, Manu Chao insere duas frases, que para nós são de extrema importância, são elas: ¿Qué pasó? ¿Qué pasó? e ¿Por qué será? Consideramos um apelo à atenção do público essa atitude de iniciar uma apresentação ao vivo ou uma canção com um questionamento.

Apesar de nosso foco principal ser o álbum *Clandestino* (1998), não pudemos deixar de prestar atenção durante nossa pesquisa que, por diversas vezes o cantor fora criticado por se repetir muito após a produção desse primeiro CD solo. Umberto Eco escreve que: “(...) uma das características do produto de consumo é que ele nos diverte não por revelar-nos algo de novo, mas por repetir-nos o que já sabíamos, o que esperávamos ansiosamente ouvir repetir e é o que unicamente nos diverte” (ECO, 1970, p. 298).

Mas quando essa característica extrapola a canção de consumo – aquela que é produzida de maneira desenfreada e sem muita reflexão –, ela se transforma em grave defeito do artista intelectual que aí se repete por ter esgotado seu gênio criativo, indicando a falência de seu trabalho artístico.

Nossa hipótese aqui é que tanto essa repetição de canções, quanto de algumas perguntas dirigidas ao público funcionam como um ato de permanente protesto e servem para anunciar o projeto do artista, projeto este que busca apresentar, questionar e criticar as tensões

por que passam milhares de cidadãos mundo afora, mas que também espelham a própria produção do artista. Exemplificaremos nosso pensamento a partir de depoimentos dados pelo próprio cantor. Segundo Manu Chao,

As pessoas vivem dizendo que sou repetitivo, porque faço menções e uso referências de músicas do passado. Mas não acho essa crítica pertinente. Primeiro porque não me sinto obrigado a me dobrar diante dessa "ditadura do novo". Minhas canções que têm continuidade seguem uma idéia que vai além dos discos.⁵⁸

Manu gosta de desmitificar o processo de criação: “As canções são bichinhos que se reproduzem. A mesma música pode te servir para duas ou mais canções, não entendo que me recriminem por isso”. Se reconhece o rei da reciclagem: “Vou provando idéias ao longo dos anos. Um tema que estava no disco de Amadou e Mariam (músicos cegos de Mali que Manu produziu em 2004) reaparece em La Radiolina. Existem canções como El hoyo que ficam séculos rodando pela internet. Igual a The Bleedin Clown, que vem dos princípios da Mano Negra”.⁵⁹

Aqui está expresso um projeto que, desde o nosso primeiro capítulo, já havíamos demonstrado estar muito além da gravação de discos. Quando assistimos a um show de Manu Chao ao vivo – que é considerado excepcional pela maioria dos críticos – percebemos que além de canções que trazem questionamentos, o cantor também conversa de certa maneira com o público através de gestos e perguntas que nos fazem refletir. Perguntas como: “O que aconteceu ou o que está acontecendo pelas ruas do mundo ou do lugar onde você se encontra agora?” não faltam em suas apresentações. E logo depois desse momento, o cantor dita um coro: “Próxima estación...esperanza”, não uma esperança que vem de uma atitude passiva, mas um sentimento provocado por reflexões e, principalmente, por ações.

Dentro do CD, algumas repetições que fazem referência ao tema da imigração, da viagem e da clandestinidade podem ser observadas em “Clandestino” (faixa 1) que relata a situação de ilegalidade em que se encontram os que vivem “sin papeles”, sozinhos, burlando a lei às vezes involuntariamente pela falta de documentos e perdidos em um lugar desconhecido. Em “Desaparecido” (faixa 2) temos uma canção autobiográfica que redimensiona e relata a adicção às viagens. “Bongo Bong” (faixa 3) é a história de um rei sem coroa, o rei do bongô que vai da selva para cidade, lugar onde percebe que seus

⁵⁸ Manu Chao se entusiasma com ebulição social na Venezuela. Disponível em: <<http://www.manuchao.net/news/folha-online-brasil/index.php>>. Acesso em: 2 jun. 2009.

⁵⁹ No original: A Manu le gusta desmitificar el proceso de creación: "Las canciones son bichitos que se reproducen. La misma música te puede servir para dos o más canciones, no entiendo que se me recrimine por eso". Se reconoce el rey del reciclaje: "Voy probando ideas a lo largo de los años. Un tema que estaba en el disco de Amadou et Mariam [músicos ciegos de Mali a los que Manu produjo en 2004] reaparece en La radiolina. Hay canciones como El hoyo que llevan siglos rodando por Internet. Igual que The bleedin Clown, que viene de los principios de Mano Negra". Disponível em: <<http://www.perspectivaciudadana.com/contenido.php?itemid=16744>>. Acesso em: 27 jun. 2010.

conhecimentos não têm nenhum valor, novamente aqui, o tema da imigração e da viagem. “Welcome to Tijuana” (faixa 10) retoma as características de uma cidade fronteiriça e “El Viento” (faixa 16) constata como às vezes o homem, assim como o vento se desloca pelas fronteiras não sabendo o que o futuro lhe reserva mais adiante e nem quando regressará a sua cidade natal.

“Luna y Sol”, (faixa 8 do CD), retoma a letra de “Mentira” (faixa 5) e nos mostra como Manu Chao apresenta a repetição como um constante processo de reciclagem, fugindo assim à obrigação do novo exigido pelo mercado de consumo e distanciando-se do raso aspecto de mercadoria. No meio dessa reciclagem surgem algumas variações através de frases, tais como: “Esperando a última onda” (Ultima Onda – deusa do fim do mundo descrita por Manu Chao em “La Feria de las Mentiras – cuento en portuñol”) e “Acima a lua.”, além das perguntas “Quando será?” e “Por onde sairá o sol?”.

Todas as frases acima provocam uma sensação de expectativa e também de esperança em relação ao futuro. Vejamos as letras de “Mentira” e “Luna y Sol”:

MENTIRA...

Mentira lo que dice
 Mentira lo que da
 Mentira lo que hace
 Mentira lo que va
 Mentira la mentira
 Mentira la verdad
 Mentira lo que cuece
 Bajo la oscuridad
 Mentira el amor
 Mentira el sabor
 Mentira la que manda
 Mentira comanda
 Mentira la tristeza
 Cuando empieza
 Mentira no se va

Mentira, Mentira
 La mentira...

Mentira no se borra
 Mentira no se olvida
 Mentira, la mentira
 Mentira cuando llega
 Mentira nunca se va
 Mentira la mentira
 Mentira la verdad...

Todo es mentira en este mundo
 Todo es mentira la verdad
 Todo es mentira yo me digo
 Todo es mentira

LUNA Y SOL

Todo es mentira en este mundo
 Todo es mentira la verdad
 Todo es mentira yo me digo
 Todo es mentira
 ...¿Porqué será?...
Esperando la ultima ola...
 Esperando la ultima rola...
 ...*Arriba la luna Ohea...*
 Mentira lo que dice
 Mentira lo que va
 Mentira lo que cuece
 Bajo la oscuridad...
 ...*Arriba la luna Ohea...*
 Todo es mentira en este mundo
 Todo es mentira la verdad
 Todo es mentira yo me digo
 ¿Todo es mentira?
 ¿Porqué será?
 Mentira la mentira
 Mentira la verdad
 Mentira lo que cuece

Bajo la oscuridad...

Buscando un ideal
 Buscando un ideal
 ¿Cuándo será?
 ¿Cuándo será?
 ¿Por dónde saldrá el sol?
 (grifo nosso)

¿Porque será?

O ritmo eletrônico anuncia um clima de festa; e os mariachis, um caminho de busca que deve ser feita sempre de cabeça erguida, representada pelo ato de olhar pra cima para ver a lua “Arriba la luna”. A mensagem final novamente procede das montanhas de Chiapas com a introdução de parte do Manifesto do EZLN que aparece nessa faixa e também em “Por el suelo (faixa 9)” e “Welcome to Tijuana (faixa 10)”.

Nós nascemos da noite. Nela vivemos. Morreremos nela. Mas a luz será manhã para os demais, para todos aqueles que hoje choram a noite, para quem se nega o dia [...]. Para todos a luz. Para todos, tudo. [...] para nós a dignidade insurreta, para nós o futuro negado, para nós, nada. Reforma, Liberdade, Justiça e Lei. General do Exército Libertador do Sul Emiliano Zapata. Manifesto zapatista em náhuatl.⁶⁰

O álbum *Clandestino* é permeado por manifestações e ritmos que nos dão a sensação de desânimo e desalento, mas uma próxima faixa – lembrando que não há intervalo entre elas – sempre pode nos surpreender por sua alegria.

Assim também são os shows do cantor, acompanhado ou não por sua banda Radio Bemba. O reggae pode estar sendo tocado solto e relaxante, mas de repente escutamos a frase “¡Sube!”, e os ritmos passeiam entre o ska, a rumba, a salsa, o rock, não havendo quem não se excite e gaste até a última energia que sobra dentro de seu corpo.

Além da repetição, outra característica que percorre a obra do artista e que moveu um dos questionamentos de nossa pesquisa foi a de como um cantor europeu poder ser, pelo menos para nós, tão representativo e tão identificado com a realidade latino-americana?

O primeiro motivo é expresso por ele em diversas entrevistas. Além do contato com artistas latino-americanos desde sua infância, as viagens que realizou pela América Latina logo após o fim da Mano Negra despertaram nele um sentimento de admiração pelo povo – sempre otimista diante de suas dificuldades – e pela cultura, que aponta milhares de países diferentes dentro de um só, como por exemplo, o Brasil.

Constatamos que a maior das iluminações sobre o fato se deve mesmo ao seu estudo e envolvimento constante, declarado e legitimado em diversas discussões e ações que envolvem a América Latina. Suas canções possuem um caráter aberto, suas letras falam de um

⁶⁰ No original: “Nosotros nacimos de la noche. En ella vivimos. Moriremos en ella. Pero la luz será mañana para los más, para todos aquellos que hoy lloran la noche, para quienes se niega el día [...]Para todos la luz. Para todos todo. [...]para nosotros la dignidad insurrecta, para nosotros el futuro negado, para nosotros nada. Reforma, Libertad, Justicia y Ley. El General en Jefe del Ejército Libertador del Sur Emiliano Zapata. Manifesto zapatista en náhuatl”. Disponível em: <<http://www.nodo50.org/pchiapas/chiapas/documentos/selva.htm>>. Acesso em: 21 jun. 2009.

imaginário compartilhado e seu projeto serve também para dar visibilidade a causas, geralmente humanitárias, que necessitam de apoio.

Numa reflexão sobre a cultura do rap, o ensaísta e letrista Francisco Bosco cita o título de uma canção do grupo Racionais MC's: “O fato de que um gênero de origem estrangeira possa ser plenamente realizado, isto é, possa atingir seu sentido pleno numa outra cultura significa necessariamente uma adequação entre forma e lugar. Em outras palavras: *‘Periferia é periferia (em qualquer lugar)’*” (BOSCO, 2007, p. 79 – grifo nosso).

E na continuação diz que “Em um mundo globalizado, os problemas do capitalismo são semelhantes nas diversas periferias do mundo [...] (BOSCO, 2007, p. 80)”. Antônio Candido nos diz que “na América Latina o problema dos públicos provém culturalmente de metrópoles que ainda hoje têm áreas subdesenvolvidas (Espanha e Portugal)” (CANDIDO, 2006, p. 173), ou seja, nós latino-americanos fomos colonizados pela então chamada “periferia da Europa”. Estendendo um pouco mais nossa reflexão no âmbito da canção encontramos também na letra da canção “Miséria” do grupo brasileiro Titãs o seguinte verso: “miséria é miséria em qualquer canto [...]”⁶¹; e então podemos perceber o possível por que da impressão de identificação entre periferias percebidas e denunciadas pelo cantor.

Acreditamos que como em suas produções e em seu laboratório de criação, aliado ao projeto musical também está um projeto social muito amplo, fazendo com que essa repetição se torne além de válida, muito necessária. Nestor García Canclini afirma: “Mas em todo laboratório manter vivas certas perguntas, ou experimentar formas diferentes de fazê-las, pode ter ao menos o valor de mantê-las vivas” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 114), ou seja, certas questões necessitam ser repetidas para não serem esquecidas.

Numa perspectiva hegemônica, o olhar de Manu Chao pode parecer um olhar utópico que não levará a nada, mas não podemos deixar de mencionar que o cantor teve um show cancelado no México por causa de pressão política. Segundo matéria publicada no site da Revista *Rolling Stone* em abril de 2009, “Por ter se referido a um episódio ocorrido em São Salvador Atenco (município próximo à Cidade do México), em 2006, como ‘terrorismo de Estado’, o artista virou alvo de investigação por parte de autoridades locais”.⁶² Resumindo, a atitude *punk* que visa, nos projetos polêmicos do cantor, espetar e incomodar reforçam sua atuação intelectual.

⁶¹ No CD *Õ Blesq Blom* (WEA, 1989).

⁶² “Manu Chao pode ser deportado do México”. Disponível em: <<http://www.rollingstone.com.br/secoes/novas/noticias/4962/>>. Acesso em: 21 set. 2009.

Mas, como chegar a ser ouvido pelo mundo, por um público tão diverso, às vezes possuidor das mesmas questões sociais, mas que enfrenta barreiras como a língua, a diferença econômica, etc.?

Acreditamos que a solução encontrada pelo cantor foi, por sua vez, a da mescla. Este conceito que o acompanhou desde criança, serviu para nortear sua vida e sua música, rompendo qualquer fronteira de comunicação e justificando o emblema World Music, que apesar de funcionar como uma catalogação midiática possui um tom altamente verdadeiro ao falarmos de Manu Chao.

3 HIBRIDISMO NA MÚSICA E NAS LETRAS

A meados da década de 60 surge o conceito de *Soundscape* cunhado pelo compositor canadense R. Murray Schafer. A paisagem sonora, segundo Schafer, seria então: “o ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos”.⁶³ As paisagens sonoras retrataram um sujeito que ouve e registra/grava eventos sonoros que acontecem a sua volta.

As colagens, costumeiramente relacionadas às artes plásticas, proliferaram também na música. Tal procedimento já podia ser observado em grupos como os Beatles em “Revolution 9” *The Beatles* (1968) e Pink Floyd “Several Species of Small Furry Animals Gathered Together in a Cave and Grooving with a Pict” *Ummagumma* (1969) estruturados por uma justaposição de sons aparentemente caótica. No decorrer de nossa pesquisa, percebemos uma aproximação a tais conceitos a partir da análise das canções de Manu Chao.

Iniciaremos as discussões deste capítulo, observando e conceituando o *hibridismo* presente em tais obras. Ao compor – por junto, combinar, colocar lado a lado –, Manu Chao mescla diferentes tradições culturais. Para pensar nestas questões lançaremos mão do conceito de hibridismo expresso por García Canclini em *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (2008) quem aponta que a cultura é hoje “um processo de montagem multinacional, uma articulação flexível de partes, uma colagem de traços que qualquer cidadão de qualquer país, religião e ideologia pode ler e utilizar” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 32).

Destacando a música como um dos principais produtos da cultura em que se dão essas apropriações, conexões e mesclas, pensaremos também junto a Herom Vargas e seu livro *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi* (2007), que trabalha com o mesmo conceito de García Canclini para analisar as canções do grupo musical pernambucano, não perdendo de vista que já o conceito de hibridismo também se encontra atravessado por termos como mescla, mistura e fusão, este último utilizado na música.

⁶³ TOFFOLO, Rael B. Gimenes; OLIVEIRA, Luis Felipe. “Paisagem Sonora: uma proposta de análise. Disponível em: < http://cogprints.org/3000/1/TOFFOLO_OLIVEIRA_ZAMPRA2003.pdf>. Acesso em: 2 mar. 2010.

Apesar de *Clandestino* expressar um afastamento do rock, o ideal *punk* – músicas simples em execução, mas com temas sociais importantes – continua permeando este e todos os outros álbuns do cantor. Em uma análise geral, encontramos também, sempre presente o *plus de bruit*, o barulho provocador característico do punk. As canções do álbum não são limpas, a “sujeira” ou o barulho são escutados sem interrupção e dentro deste alguns sons tanto podem ser reconhecidos e analisáveis, como expressar incômodos eletrônicos que quebram com qualquer tipo de escuta passiva.

O álbum *Clandestino* nos comprova que o estilo híbrido do cantor encontrou lugar fértil na América Latina – território de instabilidades e espaço de contato. A riqueza rítmica, o folclore (como exemplificado em nosso primeiro capítulo, através da canção “La Llorona”) e a língua são retratados com o uso da tecnologia, através do sampler e da mesa portátil que proporcionaram condições instrumentais para as criativas combinações desenvolvidas por ele.

Confirmando a atitude de intelectual cosmopolita, Manu Chao faz deste álbum um mix não só de ritmos, mas também de línguas. Aqui escutamos canções em: espanhol, inglês, francês e português. Em “Mama Call” (faixa 7) escutamos ora o inglês, ora o espanhol. Em “Welcome to Tijuana” (faixa 10) escutamos o inglês do título que também faz parte do refrão e o restante da letra em espanhol. Mas é em “Minha galera” (faixa 14) que o artista chega ao ápice de sua experimentação linguística e compõe em uma mescla de português e espanhol, passando por neologismos característicos de um falante não nativo de uma delas.

O uso do português, uma “língua” híbrida, sem identidade fixa, mas representante de várias realidades culturais e que carrega em sua gênese a característica de ser a língua dos deslocados, dos vadios, da marginalidade marca essa atitude sempre provocante e questionadora do intelectual em questão.

3.1 “La Patchanka”

Ao descrever o estilo do grupo Mano Negra, Robecchi (2002, p. 19) diz:

Os encontramos em Nova York sob a etiqueta World Music/França, mas não nos surpreendamos se em Barcelona os colocam nas estantes de Rock Espanhol, ou se aparecem também procurando em Variedade Francesa na FNAC, ou em lugares

mais tacanhos ainda, sob a voz Punk ou Reggae. Tampouco esta mestiçagem é casual em absoluto. Se já a vida é mestiça em si, figuremos a música.⁶⁴

Dentro das produções da Mano Negra encontramos um recurso de composição denominado *mestiçagem*. Segundo o biógrafo Alessandro Robecchi: “A mestiçagem das músicas deriva da mestiçagem daquele que as toca [...] (ROBECCHI, 2002, p. 81), ou seja, a formação étnica do grupo já revela suas origens mestiças e estas, por sua vez, são transferidas para suas composições. A “Patchanka” se torna então uma marca nas composições de Mano Chao. Lançado em 1988 o álbum *Patchanka* foi o responsável por atrair os olhares das grandes casas discográficas como a Virgin Records para o grupo Mano Negra. A expressão também apareceu em forma de canção no álbum *América Perdida* (1991). Nesta, o conteúdo da letra é uma espécie de apresentação do grupo e uma das frases do refrão diz: “La Patchanka, is the wild sound” – o som selvagem apresentado por Mano Negra.

O termo “Patchanka” também faz lembrar outro bem parecido da língua espanhola: *Pachanga*, que segundo o dicionário da Real Academia Espanhola significa, em seu uso coloquial, *alboroto, fiesta, diversión bulliciosa*, ou em português, alvoroço, festa, diversão barulhenta. Mas a definição que mais se aproxima da análise que estamos desenvolvendo nessa pesquisa é a que nos apresenta Alessandro Robecchi. Patchanka, “mescla de sons” (ROBECCHI, 2002, p. 69) ou processo de “[...] dominar alguns gêneros e fazer que convivam” (ROBECCHI, 2002, p. 71).

Néstor García Canclini em *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*, cuja primeira edição é de 1989, traz em sua quarta edição (2008) – utilizada por nós em nossa pesquisa – uma introdução à edição de 2001, chamada “As culturas híbridas em tempos de globalização”. Em tal introdução, García Canclini destaca que o momento em que mais se estende a análise da *hibridação* a diversos processos culturais é na década final do século XX, propondo, nesta nova introdução, valorizar seus usos disseminados e as principais posições apresentadas.

Logo de início a questão marcada por ele é se “híbrido” seria uma boa ou má palavra para conceituar um processo, pois, ao ser transferido da biologia, o termo se mostra bastante

⁶⁴ No original: “Los encontramos en Nueva York bajo la etiqueta World Music/France, pero no nos sorprendamos si en Barcelona los ponen en las estanterías de Rock Español, o si nos aparecen también rebuscando en Variété Français en la FNAC, o en sitios más cutres aún bajo la voz Punk o Reggae. Tampoco este mestizaje es casual en absoluto. Si ya la vida es mestiza en si, figurémonos la música”.

polêmico. Sobre ele encontramos diversas definições, destacando um dos conceitos negativos do termo, em que o “ser híbrido” estaria ligado à esterilidade.

García Canclini (2008, p. XXII) sustenta então que

[...] o objeto de estudo não é a hibridez, mas, sim, os processos de hibridação. A análise empírica desses processos, articulados com estratégias de reconversão, demonstra que a hibridação interessa tanto aos setores hegemônicos como aos populares que querem apropriar-se dos benefícios da modernidade.

E observa como os processos de hibridação, que de início simbolizavam esterilidade, deixam o discurso da pureza cultural e passam a surgir como “resultado imprevisto de processos migratórios” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. XXII) e também da criatividade individual e coletiva que pode interessar tanto aos setores hegemônicos quanto aos populares no que se refere à reconversão de idéias ou funções com o objetivo de apropriar-se e/ou inserir-se em certas circunstâncias históricas. Retomando também a citação de Néstor García Canclini e a reflexão sobre a mescla já iniciada no ponto 2.3 de nosso primeiro capítulo, justificamos que recorreremos sempre ao termo *hibridismo* para ilustrar tais mesclas, considerando o CD *Clandestino* como portador de um processo de composição que “abrange diversas mesclas interculturais”.

Outra reflexão marcante encontrada nesta “Introdução” trata de distinguir entre as oportunidades e os limites da hibridação. Segundo o autor, a ameaça que nos dias atuais substitui o destino folclorizante ou nacionalista da representação cultural é a sedução do mercado globalista, que visa reduzir a arte a um “discurso de reconciliação planetária”. García Canclini afirma que “Trata-se, antes, de colocá-los [a cultura e a arte] no campo instável, conflitivo, da tradução e da ‘traição’” e que “As buscas artísticas são chaves nessas tarefas, se conseguem ao mesmo tempo *ser linguagem e ser vertigem*” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. XXXVIII, grifo nosso).

Acreditamos que esta difícil tarefa de converter a arte em *linguagem e vertigem* estão presentes nessa obra labiríntica que é o CD *Clandestino*. Apesar do entrelaçamento entre as faixas apontado por nós quando afirmamos que o ideal é escutá-lo de uma só vez e seguir sua história através das crônicas contadas a cada faixa, também é possível embarcar na vertigem – essa revolução repentina e passageira dos sentidos – de certas canções e nos perder em seu labirinto. O disco deixa claro alguns enfoques e representações culturais, mas outros são puras vertigens que instigam e provocam desconcerto e inquietação no ouvinte. Percebe-se uma certa ansiedade de Manu Chao em divulgar as crônicas dos lugares por onde passou e de mostrar ao público pelo menos alguma característica marcante de cada lugar.

Como já abordado no capítulo 2, a maioria das composições do cantor dentro do CD *Clandestino* recorre a uma identificação muito grande com temáticas latino-americanas. Quando García Canclini aponta que: “O lugar a partir do qual vários milhares de artistas latino-americanos escrevem, pintam ou compõem músicas já não é a cidade na qual passaram sua infância, nem tampouco é essa na qual vivem há alguns anos, mas um lugar híbrido, no qual se cruzam os lugares realmente vividos” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 327), se faz necessário relacionar “o lugar híbrido” com uma definição biográfica expressa por Manu Chao em uma entrevista publicada no site voltaire.org em dezembro de 2006:

Nasci na França, na periferia de Paris. E ali aprendi a cultura francesa, mas na periferia, onde setenta por cento da cultura, pela imigração, é árabe. Então, essa cultura, com relação à música, traz uma *mescla* que tínhamos no bairro, não era algo de fora. A primeira vez que entrei na África negra foi no meu bairro, na casa dos meus amigos, com as avós, as mães, que esquecem sua origem. Não cresci em uma realidade já feita, em uma cultura já definida, *eram milhares de culturas se mesclando e eu ali* (grifo nosso).⁶⁵

Dessas viagens dentro de seu bairro o artista opta por viver em estado nômade e passa a viajar pelo mundo (“esta foi sua universidade”). Também assim nasce *Clandestino*, incluindo sons e expressões culturais através de canções que expressam também recordações de lugares vividos.

Na obra do cantor, o conceito de *hibridismo* – que ele aponta como essa *mescla* de culturas presentes no ambiente em que ele cresceu – perde totalmente a noção de esterilidade e passa a simbolizar uma infundável produtividade. Os signos que se hibridizam em todas as canções servem para unificar uma mensagem no sentido de sua própria produção dentro do gênero canção. Essa pode aparecer de maneiras cada vez mais surpreendentes, seja tomando corpo de uma narração de jogo de futebol no Brasil, de gravações de programas de rádio e TV na França ou de discursos políticos proferidos em diversas partes do mundo.

No início de sua carreira musical, Manu Chao – assim como muitos músicos da cena *punk* francesa – cantava em estações de metrô, segundo ele por ser uma escola que permite fazer novos contatos, conhecer e experimentar a variedade de gêneros e tendências, além de se apresentar para um público ganho de antemão, sem pagar ingressos (ROBECCHI, 2002).

65 No original: “Nací en Francia, en la periferia de París. Y ahí aprendí la cultura francesa, pero en la periferia, donde el 70 por ciento de la cultura, por la inmigración, es árabe. Entonces, esa cultura, a la hora de la música, lleva una mezcla que teníamos en el barrio, no era algo de afuera. La primera vez que entré en África negra fue en mi barrio, en la casa de mis amigos, con las abuelas, las madres, que no olvidan su origen. No crecí en una realidad ya hecha, en una cultura ya definida, eran miles de culturas mezclándose y yo ahí.” Manu Chao: “Todos tenemos derecho a la felicidad”. Disponível em: <www.voltairenet.org/article144226>. Acesso em: 30 mar. 2009 – grifo nosso.

Como já mencionado no ponto 3.2 de nosso capítulo 2, um dos instrumentos utilizados pelo cantor para sua produção musical é a internet. Apontamos também que atualmente Manu Chao encontrou na internet uma maneira eficiente de divulgar seu trabalho e atingir o público sem a necessidade de agentes intermediários.

García Canclini (2008, p. XXXVI), em sua “Introdução”, também a aponta como facilitador dos processos de hibridação:

A hibridação, de certo modo, tornou-se mais fácil e multiplicou-se quando não depende de tempos longos, da paciência artesanal ou erudita e, sim, da habilidade para gerar hipertextos e rápidas edições audiovisuais ou eletrônicas. Conhecer as inovações de diferentes países e a possibilidade de misturá-las requeria, há dez anos, viagens frequentes, assinaturas de revistas estrangeiras e pagar avultadas contas telefônicas; agora se trata de renovar periodicamente o equipamento de computador e ter um bom servidor de internet.

O baterista e percussionista Leo Morel, em seu livro *Música e tecnologia: um novo tempo apesar dos perigos* (2010), além de trazer várias entrevistas que mostram como músicos e produtores brasileiros vêm desenvolvendo seus trabalhos aliados às novas tecnologias que se encontram longe da limitação do vinil, do cassete e até do CD, comenta como o processo de inovação tecnológica e a tecnologia da música gravada mudou a forma de se consumir música de modo nunca antes visto. Morel destaca que: “No início do século passado, ao ouvir uma música gravada, o ouvinte estava apreciando uma performance que fora executada de uma só vez [...]” (MOREL, 2010, p. 29).

Acreditamos que a ininterrupção entre as faixas de *Clandestino* e seu processo de gravação faz parte dessa mudança, pois subverte totalmente o potencial de consumo do disco. Como, por exemplo, escutar suas canções com independência, se uma faixa é continuação da outra? Algumas canções como “Clandestino” (faixa 1) podem até possibilitar uma execução independente, mas isso pressupõe algumas perdas ao ouvinte, porque aos 2:26 já começamos a escutar a introdução da segunda faixa “Desaparecido”. Então, para reproduzi-la em uma rádio, teríamos que interrompê-la neste momento ou um pouco antes e assim perderíamos sua “continuação”.

Leo Morel (2010, p. 30) assim se expressa sobre os efeitos da inovação:

Se até o final do século passado grande parte dos insumos necessários para se realizar o registro de uma música era detido principalmente pelas empresas produtoras de discos, no cenário atual vemos que o processo de inovação tecnológica fez surgir estúdios de menor porte e até caseiros.

É nesse contexto tecnológico dos anos 90 que Manu Chao inicia sua produção caseira. A “Patchanka”, como voz que assinala o hibridismo, manifesta-se na forma de compor e

produzir suas canções e a tecnologia eletrônica lhe possibilita fundar o chamado “Estúdio Clandestino”:

O “estúdio clandestino”, hoje instalado em Barcelona, mas que em poucas horas pode se deslocar e se montar em qualquer parte do mundo, é a fábrica de Manu, que se torna, assim, dono de seus próprios meios de produção. Esse é o nome com o que Manu batiza sua simples fábrica de sons portátil: já não voltará a se apresentar em um estúdio carregado de cassetes e fitas dispersas, e quilômetros e quilômetros de gravações piratas, e sim, levará o estúdio consigo e o irá montando na África, Brasil (no Rio) e em muitos outros lugares aos que comparece para procurar sons e fazer peregrinações (ROBECCHI, 2002, p. 228).⁶⁶

3.2 Mesclas musicais e interculturais em *Clandestino: esperando la ultima ola...*

Continuando nossa reflexão sobre como os processos de hibridação se fazem presentes em algumas canções de *Clandestino*, se faz necessário retomar algumas já trabalhadas nos capítulos anteriores. Optaremos agora por fazer um passeio que se iniciará na primeira faixa, percorrendo e demonstrando um caminho de hibridações considerado por nós de extrema importância dentro do processo de composição do álbum.⁶⁷

Clandestino é marcado pela circularidade e pelo minimalismo, apontados por nós como marcas do gênero *punk* dentro do álbum. O cantor reforça tal minimalismo ao afirmar “[...] ao invés de mudar três vezes de ritmo, escrevo três canções” (“[...] *en lugar de cambiar tres veces de ritmo, escribo tres canciones*” (ROBECCHI, 2002, p. 245)).

Começamos então pela faixa de número um, “Clandestino”, canção que acaba se convertendo em manifesto político por tratar de temas como a clandestinidade e a fronteira.

Cantando em primeira pessoa “*Solo voy con mi pena/ [...] Yo soy el queiebra ley*” (Sozinho vou com minhas penas/ [...] Eu sou o fora da lei), o cantor assume a voz dessas pessoas e se comporta como o intelectual interlocutor identificado em nosso primeiro capítulo, aquele que põe em diálogo as problemáticas mundiais. Já o processo de hibridação

⁶⁶ No original: “El ‘estudio clandestino’, hoy instalado en Barcelona, pero que en pocas horas puede trasladarse y montarse en cualquier parte del mundo, es la fábrica de Manu, que se vuelve así el dueño de sus propios medios de producción. Ese es el nombre con el que Manu bautiza su sencilla fábrica de sonidos portátil: ya no volverá a presentarse en un estudio cargado de cassetes y cintas dispersos y kilómetros y kilómetros de grabaciones pirata, sino que se llevará el estudio consigo e irá montándolo en África, Brasil (en Río) y en muchos lugares más a los que acude a buscar sonidos y hacer sus peregrinaciones” (ROBECCHI, 2002, p. 228).

⁶⁷ Procuramos explicitar aqui tudo que nossos ouvidos atentos e nossa pesquisa constante conseguiram apurar, mas não temos a intenção de esgotar todas as canções do álbum.

pode ser observado em todo o ambiente sonoro da faixa e se expressa por inserções de vozes e de sons da rua hibridizados ao ritmo e à letra do início ao fim da mesma.

Sobre a segunda faixa, “Desaparecido”, destacamos a análise de Alessandro Robecchi:

“Desaparecido”, a segunda faixa do disco, é uma breve biografia deste Manu explorador. É uma rumba inquieta na qual Manu revela muito de si mesmo; quando chega já se foi, tem “no corpo um motor que nunca deixa de rodar”. É todo ele, enfim, começando pelas estratosféricas velocidades dos tempos da Mano Negra às peregrinações dos últimos anos (ROBECCHI, 2002, p. 244).⁶⁸

No encarte do CD, depois de todos os agradecimentos encontramos a assinatura do cantor como: “El desaparecido”. Além do conteúdo autobiográfico expresso por ROBECCHI (2002) e já analisado em nosso primeiro capítulo, podemos observar também a repetição da pergunta: “Quando chegarei?” (*¿Cuándo llegaré?*) feita a partir de uma espécie de dueto do cantor com si mesmo. Essa pergunta continua a se repetir então como uma segunda voz do próprio cantor e nos provoca a sensação de se tratar de uma coletividade de vozes que se fazem o mesmo questionamento.

Em seu livro *Hibridismos musicales de Chico Science & Nación Zumbi* (2007) o professor Herom Vargas explicita a riqueza do grupo pernambucano que surge dentro do movimento conhecido como Manguebeat. O professor recorre, assim, a Néstor García Canclini e seu conceito de hibridismo para narrar os processos de mistura de gêneros e instrumentos regionais com as formas musicais globalizadas nas composições do grupo. Segundo Herom Vargas, “[...] o híbrido pode pressupor manutenção ou sobreposição dos elementos que o antecederam, não havendo a dinâmica simplista da superação” (VARGAS, 2007, p. 22).

Assim, observamos que, desde a Mano Negra este processo já se manifestava, tendo como continuação o álbum *Clandestino* (1998). Para exemplificar tal continuação, temos a terceira faixa “Bongo Bong”, que já havia sido gravada em uma versão mais rock nomeada de “King of Bongo” em álbum de mesmo nome lançado pela Mano Negra em 1991.

Em “Bongo Bong”, hibridizados a “um oscilante ritmo de beguine [uma variação da rumba], com guitarra em primeiro plano e um suave reggae da voz” (ROBECCHI, 2002, p. 245) escutamos os sons dos instrumentos de sopro sampleados da canção “Bull in the Pen”

⁶⁸ No original: “Desaparecido”, el segundo tema del disco, es una breve biografía de este Manu explorador. Es una rumba inquieta en la que Manu revela mucho de si mismo; cuando llega ya se ha ido, tiene “en el cuerpo un motor que nunca deja de rodar”. Es todo él, en fin, empezando por las estratosféricas velocidades de los tiempos de Mano Negra a las peregrinaciones de los últimos años (ROBECCHI, 2002, p. 244).

gravada no álbum *Anthem Istand* (1983) do grupo de reggae jamaicano Black Uhuru. Enxergamos que tais inserções – esses samplers de outras canções da Mano Negra ou de outros grupos – servem para compor um álbum que se encaixa num universo híbrido de ritmos.

Je ne t'aime plus, faixa quatro, retrata o fim de um amor e possui a mesma base de guitarra de “Bongo Bong”. A canção possui música e letra da cantora francesa Anouk Khelifa que também a canta a duo com Manu Chao. Aos 1:36 a letra é interrompida para dar lugar somente à base que se repetia em “Bongo Bong” e continua até 2:01, final da canção. Essa talvez seja a única canção do álbum que não possui nenhum sampler, excluindo um sinal eletrônico que percorre todo o CD.

Ao iniciar a próxima faixa “Mentira”, temos a sensação de que já escutamos essa base antes e descobrimos então se tratar da mesma base da canção “Tell Me Is It True” gravada no álbum *Guns in the Ghetto* (1997) do britânico UB40, grupo que surge em 1978 e forja uma identidade musical desvinculada do *punk*, agregando um forte caráter político e social ao divulgar o ritmo jamaicano do reggae entre os ingleses.

Através de diversas inserções já transcritas em nosso primeiro capítulo, “Mentira” hibridiza também algumas temáticas sociais mundiais – e diversas mentiras – como as mudanças climáticas, as desocupações de terras e a corrupção. O movimento pendular da música provoca a sensação de que algo é segurado por um pêndulo e impedido de se movimentar livremente. São as mentiras, que ao final, insistem em manifestar-se em forma de denúncias divulgadas sutilmente por Manu Chao.

Em “Lgrimas de Oro”, faixa 6, observamos a hibridação entre a música, a narração de futebol e a letra da canção. Gradativamente também aparecem os instrumentos de sopro e a percussão, que provocam um total desconcerto no ouvinte. Vargas (2007, p. 23) recorda que o híbrido:

[...] provoca impactos e é sempre mutante. Como um celeiro de criações, seduz e fascina; da mesma forma que assusta pelo descontrole, às vezes próximo do absurdo, e pela tranquila capacidade de amalgamar estranhos. Agnóstico e desvairado, o híbrido funda sobre si novos olhares e escutas.

O diálogo inserido ao final da canção expressa esse ritmo frenético, –a vertigem a que fazia referência García Canclini – de hibridações, “es muy atômica, muy rápida la vida”.

A próxima faixa “Mama Call”, expressa o desespero de um sujeito que se encontra sozinho e sem voz, ninguém o escuta e ele segue perambulando, muito longe de casa pela noite que anuncia que vai ser longa. Mas, que mãe é essa que encontramos aqui? Talvez seja a

mãe terra, a Patchamama, a quem o cantor faz referência constante e que apesar de todas as manifestações e avisos que temos acompanhado, também se encontra sem voz. Nos versos “Tonight tonight / It’s a long long night” encontramos uma referência à letra da canção “Long long Nite” que podemos ouvir no álbum *The Best of Mano Negra*, uma compilação lançada pela Virgin em 1998.

Caminhando para o final de “Mama call” ouvimos um coro que repete a frase: “Oh, se acabou/oh, se acabou/se acabou/ se acabou/ se acabou” expressando um desânimo profundo do sujeito nessa noite longa e fria. Outros elementos hibridizados à música são o bip da secretária eletrônica de Manu Chao que será retomado em outra canção e o som de um rádio que parece ter ficado ligado e está sintonizado em emissora russa.⁶⁹

As faixas oito “Luna y Sol”, nove “Por el suelo (esperando la ultima ola)” e dez “Welcome to Tijuana” têm em comum as inserções do Manifesto do Exército Zapatista de Libertação Nacional que ora se encontram hibridizadas à música e ora são inseridas em momentos de destaque em que não ouvimos qualquer outro som a não ser a voz do Subcomandante Marcos.

Em “Por el suelo (esperando la ultima ola)”, além do manifesto descrito acima, escutamos no início da canção, mesclado ao ritmo reggae predominante, uma fala em inglês na qual um narrador apresenta um espetáculo e agradece ao público por ter comparecido ao lugar⁷⁰. O título da canção—que retoma o subtítulo do álbum “Esperando la ultima ola”—também já foi escutado em “La Verdolaga”, cantada originalmente por Toto La Momposina (cantora colombiana que mistura os ritmos tradicionais dos índios sul-americanos com a música afro-latina) e regravada e mixada por P. 18, grupo de Tom Nardal (ex-Mano Negra). Aqui temos parte da letra na qual uma vez mais o México é destaque, aqui representado pela “verdolaga”, uma verdura muito consumida neste país:

Es bonita y es bonita, la verdolaga
"por el suelo"
 Bonito como se riega la verdolaga
"por el suelo"

Hay como se riega
"por el suelo"
 Hay es de bonita
 Hay es verdecita
 Hay la verdolaga
 Hay la verdolaga

⁶⁹ Agradeço a ajuda de Myrelle Miranda para escutar o idioma da gravação de rádio.

⁷⁰ Agradeço a ajuda de Juan para escutar essa parte da canção.

Hay yo la sembré
 Hay yo la sembré [...] (grifo nosso)⁷¹

Já na letra de “Por el suelo (esperando la ultima ola) temos:

Por el suelo hay una compadrita
 Que ya nadie se pára a mirar
Por el suelo hay una mamacita
 Que se muere de no respetar
 Patchamama te veo tan triste
 Patchamama me pongo a llorar...

Esperando la ultima ola
 Cuidate no te vayas a mojar
 Escuchando la ultima rola
 Mamacita te invito a bailar...
Por el suelo camina mi pueblo
Por el suelo hay un agujero
Por el suelo camina la raza
 Mamacita te vamos a matar...
 Esperando la ultima ola
 Patchamama me muero de pena
 Escuchando *la ultima rola*
 Mamacita te invito a bailar...

Por el suelo camina mi pueblo
Por el suelo moliendo condena
Por el suelo el infierno quema
Por el suelo la raza va ciega...
 Esperando la ultima ola
 Patchamama me muero de pena
 Escuchando la ultima rola
 Mamacita te invito a bailar...

“Por el suelo camina la raza”, esta canção se destaca dentro do álbum como um hino à “Patchamama” – a grande mãe terra, divindade adorada pelos povos andinos. Aqui encontramos a terra representada por uma “mamacita” (mamãezinha) triste, frágil e desprotegida, para quem ninguém mais olha com o respeito e a adoração de antes. Mas enquanto esperamos a “ultima ola”, o anunciado fim dos tempos, seguimos aqui, escutando a “ultima rola”, a última canção e desfrutando o que ainda podemos da terra.

Outra “terra” retratada no álbum em questão é Tijuana, lugar onde se pode contemplar esse mundo de mentiras, de clandestinidade, de tráfico e de fronteiras. Em 1997, um ano antes do lançamento de *Clandestino*, Manu Chao participa em duas canções do álbum *El poder del Machín* do grupo espanhol Amparanoia. Na canção “Buen rollito” podemos escutar o refrão

⁷¹ Disponível em: < <http://www.planetadeletras.com/index.php?m=a&a=toto+la+momposina> > Acesso em: 10 jan. 2010.

“Welcome to Tijuana/ Tequila, sexo y marijuana”, que será o mesmo da faixa dez de *Clandestino*.

Destacamos aqui, outro gesto híbrido e cosmopolita marcante do cantor. Além de produzir e/ou lançar amigos ou músicos que admira. Manu Chao também faz constantes participações em trabalhos de outros músicos. Somente no Brasil podemos citar algumas gravações com Skank, Paralamas do Sucesso e Mundo Livre SA. Em “Welcome to Tijuana”, escutamos a voz rouca de seu compositor Paco Meslouhi, um amigo marroquino do cantor que vive no Brasil.

“Welcome to Tijuana” possui como instrumentos de hibridação, além das inserções do cinema Mexicano e do Manifesto Zapatista, comentadas no capítulo 2, sons da rua e parte da conhecida música “Tequila”, gravada pelo grupo The Champs em 1958. Aqui também já começamos a ouvir o som do vento que será o tema da última canção do álbum.

Sobre os “sons da rua” identificados por nós, destacamos, junto à Herom Vargas (2007) e sem perder o foco no contexto de viagens pela América Latina que culminaram em algumas composições de *Clandestino*, as cidades como um dos espaços paradigmáticos de observação dos processos de hibridação. Segundo Vargas (2007, p. 230), em diálogo com García Canclini (2008):

Já na modernidade, com a industrialização, o crescimento e a imigração, a cidade torna-se o local por excelência da mescla, sobretudo na América Latina, local cujas tradições mais ancestrais são recriadas ao lado das novas marcas da tecnologia e das comunicações.

Seguindo nossa trajetória por *Clandestino*, chegamos à faixa onze, “Día luna...día pena” que repete algumas partes de “Luna y sol” (faixa 8), mas agora a alegria da primeira é suprimida e o tom predominante é o de desilusão.

Hoy día luna día pena
 Hoy me levanto sin razón
 Hoy me levanto y no quiero
 Hoy día luna día pena
 Hoy día luna día pena
 Hoy me levanto sin razón
Hoy me levanto y no veo
Por ahí cualquiera solución...

Arriba la luna Ohea...

Hoy día luna día pena
 Hoy me levanto sin razón
 Hoy me levanto y no quiero
 Hoy día luna día muero...

Arriba la luna Ohea... (grifo nosso)

O verso “Arriba la luna Ohea...” que em “Luna y Sol” (música que soa ao fundo) era pronunciado com tom festivo e esperançoso, agora demonstra desânimo e rendição. A voz de Manu Chao, como já escutado também em algumas outras canções, aparece novamente dobrada pelo mixer, portando assim um sentido de articulação coletiva.

Manu Chao, em uma de suas falas no documentário “Próxima Estación...Esperanza” que está no DVD *Babylonia en Guagua* (2003), diz que quando está gravando pode mudar de ideia muito rápido porque não tem uma ideia muito precisa do que quer no final: “A cada momento a canção pode mudar totalmente de rumo. Podemos estar terminando uma mescla e no último segundo decidimos destruí-la para fazer outra coisa dessa música”.

Aliados a tal consideração observamos mais uma vez a admiração e as marcas latino-americanas presentes no estilo do cantor, recorrendo a Vargas (2001, p. 225) que, ao descrever a canção latino-americana observa que

A canção se constrói, assim, ao sabor da criatividade de indivíduos e grupos, músicos, cantores, dançarinos e ouvintes; e continua se construindo a cada execução, a cada variação, momentos em que elementos são descartados, absorvidos, intercambiados e fusionados, porque toda a estrutura está fundada nessa dinâmica combinatória e experimental.

Através de nossa escuta, percebemos que os versos “Hoy me levanto y no veo/ Por ahí cualquiera solución” estão na letra do encarte, mas não são cantados, sendo substituídos por “Hoy me levanto y no llevo/ A ninguna destinación”. Atualmente o cantor também insere outras modificações na letra dessa canção quando de seus shows ao vivo. Agora ele canta: “Hoy me levanto *con razón*” e justifica essa mudança com a seguinte frase: “Cada día temos que nos levantar com razões, ao contrário do que diz a canção. Se você se levanta sem razão tem que encontrá-la rápido porque senão o desengano te come”.⁷²

Encontramos também, hibridizados ao final da canção “Día luna...día pena”, algo que não aparece em outras canções do álbum. Trata-se de falas de um trecho do desenho animado Garfield, um gato preguiçoso e irônico que só pensa em comer, dormir e se dar bem. O que

⁷² No original: “Cada día hay que levantarse con razones, al contrario de lo que dice la canción. Si te levantas sin razón hay que encontrarla rápido por que si no te come el desengaño”. Falas de Manu Chao no DVD *Babylonia en Guagua* (EMI/2003).

ouvimos é mais ou menos isso: “E assim o gato se transformou na primeira criatura não voadora eu voou [...] oh, oh, acho que vou inventar a aterrissagem forçada”.⁷³

Percebemos aqui, um tom de ironia em meio a todo esse desengano. Esta mesma ironia convertida em alegria que Manu Chao confessa ter se surpreendido ao encontrar como uma das características marcantes dos latino-americanos, um povo sofrido que, apesar de tudo, consegue manter sempre um sorriso no rosto, o que pode ser justificado pela busca de uma *razón* para continuar:

A palavra que é meu medicamento e que me ajuda a agüentar tudo isso: a esperança. Quanto mais a situação está ruim, mais há que se ter esperança. Por que se não o quê?
Eu aprendi muito de esperança na América Latina. Você se levanta pela manhã, tem quatro filhos e não tem nenhum centavo. Não se pode permitir estar depressivo ou sem forças. Você tem que sair como for, com esperança, procurar algo de comer pra seus filhos.⁷⁴

A faixa doze de *Clandestino* já pode ser considerada híbrida desde seu título: “Malegría”

Por la calle del desengaño
Esta mañana yo pasé
Con malegría otra vez
Por la calle del desengaño
Mi malegría *emborrache*
Dentro un *vasito de jerez*.
Cuando tú me hablas...

Por la calle del desengaño
Mañana pasearé
Con malegría otra vez
Por la calle del desengaño
Mi malegría *ahogaré*
Dentro un *vasito de jerez*...
Cuando tú me hablas...

Alíviame, Maria, alíviame
Dáme otro *beso de jerez*
Mañana te lo pagaré
Tu risa me da risa
Tu calor me da valor
Dáme otro *beso de licor*...

⁷³ No original: “Y así el gato se convirtió en la primera criatura no voladora que voló [...] oh,oh, creo que voy a inventar el aterrizaje forzoso”.

⁷⁴ No original: “La palabra que es mi medicina y que me ayuda a aguantar todo eso: la esperanza. Más la situación está jodida, más hay que tener esperanza. ¿Por que si no qué?
Yo aprendí mucho de esperanza en latinoamerica. Te levantas por la mañana, tienes cuatro hijos y no tienes ningun centavo. No te puedes permitir estar depresivo o sin fuerzas. Tienes que salir como sea, con esperanza, a buscar algo de comer pa tus hijos.” Falas de Manu Chao no documentário “Malegría” realizado pelos cineastas cubanos Marcelo Martín e Daniel Diez. Disponível em: <<http://www.rtve.es/alacarta/programas/tve/todos/1/?order=1&criteria=asc&emissionFilter=all>>. Acesso em: 10 jun. 2010.

Quando tú me hablas...

O vocábulo “Malegría” que, segundo o cantor, é “uma tristeza inexplicável. Não está no dicionário. Uma tristeza que se combate com um riso. É uma lágrima de ouro”⁷⁵; já aparecia como neologismo, segundo o biógrafo Alessandro Robecchi, no volume ilustrado das edições Syros (1994) definido como “uma alegria melancólica, uma tristeza ilimitada que, por falta de alternativas, [...] acaba num sorriso” (ROBECCHI, 2002, p. 248).⁷⁶

Criação ou não do cantor a palavra “Malegría” representa um híbrido de alegria e melancolia. Um sentimento que expressa que as coisas vão bem, mas não tanto quanto gostaríamos. Palavras como “emborraché” (embriaguei), “vasito de jerez” (copinho de jerez), “ahogaré” (afogarei), “beso de jerez” (beijo, dose de jerez) e “beso de licor” (beijo, dose de licor); nos fazem defini-la como “canción borracha”, canção que tem como tema central a embriaguez.

Passeando pela “Calle del desengaño” – nome de uma rua que realmente existe em Barcelona (Espanha), cidade onde atualmente reside o cantor – Manu Chao destaca o álcool como um instrumento estimulador de “malegrías”, de sentimentos mezclados e em conflito, que podem percorrer o caminho que vai da melancolia à alegria ou vice-versa. A música também possui milhares de efeitos eletrônicos hibridizados ao ritmo do ska, que provocam no ouvinte uma sensação de embriaguez e desconcerto.

Nota-se que *Clandestino* é um álbum triste de maneira geral, que retrata um caminho de busca pessoal e de crônicas sobre o estado do planeta e suas mentiras. Sobre o álbum, Manu Chao afirma: “Me coloquei no lugar do clandestino em todas as culturas que pude encontrar. Também musicalmente, não se submeter aos esquemas impostos já é se comportar como um clandestino” (ROBECCHI, 2002, p. 250).⁷⁷

Quando o cantor menciona que buscou se colocar no lugar de um clandestino, ele passa de uma autobiografia individual/pessoal – de contar sua história: “Desaparecido” (faixa 2) – à uma autobiografia coletiva – colocando-se no lugar e intermediando a situação dos que vivem como *quiebra ley*. Evidenciamos, porém, a importância de se pensar que Manu Chao

⁷⁵ No original: “una tristeza inexplicable. No está en el diccionario. Una tristeza que se combate con la risa. É una lágrima de oro.” Falas de Manu Chao no DVD *Babylonia en Guagua* (EMI/2003).

⁷⁶ No original: “una alegría melancólica, una tristeza ilimitada que, por falta de alternativas, [...] acaba en la risa.” (ROBECCHI, 2002, p. 248).

⁷⁷ No original: “Me he puesto en el lugar del clandestino en todas las culturas que he podido encontrar. También musicalmente, no someterse a los esquemas impuestos es ya comportarse como un clandestino” (ROBECCHI, 2002, p. 250).

metáforiza enquanto sujeito da enunciação e cantor, é claro, sua situação de *estrangeiro*⁷⁸ para tratar da situação do *imigrante*.

Aos 2:51 de “Malegría” já começamos a escutar a introdução da faixa treze “*La vie a 2*”. Que segundo Robecchi (2002) é “Cantada como um rap lento sobre um compasso hipnótico de guitarra”. O refrão, por sua vez, repete outra pergunta: “Por que, até mesmo quando as pessoas se amam, existem sempre problemas?”.

“*La vie a 2*” traz, como elementos hibridizados, a mesma narração em inglês que apareceu em “Por el suelo” (faixa 9) e ao final, uma voz feminina recitando dois poemas de autoria do próprio Manu Chao. Trata-se de “Clandestino: le voyager” e “Touki Kat”, publicados no livro *Siberie m’etait contéee....* Um livro de poemas escritos por Manu Chao e ilustrado pelo artista polonês Jacek Wozniak, de edição limitada vendida junto com um CD de mesmo nome, inicialmente em bancas de jornal na França.

Lançado em 2004 pela Radio Bemba, o CD é registrado e mixado por Oscar Tramor (pseudônimo de Manu Chao) e o livro traz como editora a “Edições Mil Paetês” (Editions Les Mille Paillettes) – mesmo nome de uma das canções do CD. Do primeiro poema, em francês, nos foi possível traduzir e o transcreveremos abaixo, já do segundo “Touki Kat” não nos foi possível a tradução, pois está em “wolof”, uma língua falada no Senegal, registrada por Manu Chao em uma de suas viagens pela capital Dacar.

Clandestino
O viajante

O mundo é minha casa
O amor é minha estrela
Bob Marley
meu professor.
E eu vôo, e eu vôo,
E eu vôo...
Sobre ti, ainda mais alto
Você me dá vertigem

⁷⁸ Quando mencionamos os termos “estrangeiro” e “imigrante”, estamos pensando junto a Pablo Gasparini que em seu artigo “Riscos do português/ Riscos do castelhano: a língua portuguesa na poesia do argentino Néstor Perlongher” cita os conceitos de Abdelmalek Sayad em que: “Sigo aqui os conceitos que propõe Abdelmalek Sayad em ‘Imigração e convenções internacionais’ e em ‘A ordem da imigração na ordem das nações’. Segundo as reflexões do autor, ainda que não exista diferença jurídica entre a condição de estrangeiro e a condição de imigrante (pois desde o ponto de vista legal, a categoria de estrangeiro subsume quaisquer outras), é preciso ultrapassar as fronteiras do estatuto jurídico para se apreender a situação de fato dos seres que ultrapassam as fronteiras nacionais. Assim, conforme Sayad, o *imigrante* é aquele em quem ‘os efeitos da condição social dobram os efeitos da origem nacional’, e estes, por sua vez, reiteram a hierarquia entre nações. Daí decorre que o imigrante é sempre alguém oriundo de um mundo dominado’ que só forneceria imigrantes’. Já o *estrangeiro*, que seguindo a formulação do autor pode ser definido como aquele em quem os efeitos da condição social anulam os efeitos da origem nacional ‘ser[á] tratado com o respeito devido a sua qualidade de ‘estrangeiro’. GASPARI, Pablo. “Riscos do português/ Riscos do castelhano: a língua portuguesa na poesia do argentino Néstor Perlongher”. *Ipotesi*. Juiz de Fora, v.9, n. I, n.2, p. 36, jan/jun,jul/dez, 2005.

[...] eu parto em viagem
 E eu me vou, eu me vou, e eu me vou...
 Mas eu sei que vou voltar
 Tudo vai bem
 Não há nenhum problema
 eu te amo.⁷⁹

Neste poema encontramos um sujeito cosmopolita que reafirma sua afeição pelas viagens e suas referências musicais: “Bob Marley/meu professor.” Outra forma de cooptar esse cosmopolitismo aparece nos seguintes versos ao final da canção: “É meia noite em Toquio/ São cinco horas em Mali/ Que horas são no paraíso?”.⁸⁰ As referências ao tempo em diversas partes do mundo nos remetem, por outro lado, a repetitiva pergunta de Manu Chao já comentada em nosso segundo capítulo “¿Qué pasó? ¿Qué pasó?”. Repetição que pode ser pensada, nesse caso em particular, como uma pergunta que reaparece em todos os tempos e espaços do planeta.

A simultaneidade de territórios metaforiza a aceleração de nossa realidade comprimindo as categorias de espaço e tempo como apontado por Marc Augé em *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*, cuja primeira edição é de 1992. Augé (AUGÉ, 1994) afirma que a aceleração da história corresponde a uma multiplicação de acontecimentos ou, em palavras do autor, uma “superabundância factual do mundo contemporâneo” que nos provoca a sensação de vivermos num planeta cada dia menor.

Continuando a análise de “La vie a 2” citamos novamente Robecchi (2002), que considera que as faixas: “La vie a 2” (faixa 13), “Je ne t’aime plus” (faixa 4), e “La despedida” (faixa 15), que possuem o amor como tema principal – o tratando como um amor ainda vivo, mas acabado – teriam sido um desabafo e uma despedida do cantor ao antigo grupo Mano Negra. Esta seria uma das possibilidades de análise, mas acreditamos que, a exceção da letra de “La despedida”, o amor é um tema extremamente vasto para resumir a análise de três canções a um desabafo particular.

Vejamos a décima quinta faixa do álbum “La despedida”:

⁷⁹ No original: Clandestino (Le voyageur): “Le monde est ma maison/ L’amour est mon étoile/ Bob Marley/ mon professeur/ Et je vole, et je vole,/ et je vole.../ Sur toi, plus haut encore/ Tu me donnes le vertige /[...] je pars en voyage/ Et je m’en vais, je m’en vais, et je m’en vais.../ Mais je sais que je reviendrai/ Tout va bien/ Y a pas de problème/ je t’aime”. MANU CHAO & WOZNIAK. *Siberie m’était contéee...* Editions Les Mille Paillettes. Paris: 2004.

⁸⁰ No original: “Il est minuit à Tokyo / Il est cinq heures au Mali /Quelle heure est-il au paradis?”.

Ya estoy curado
 Anestesiado
 Ya me olvidado de ti...
 Hoy me despido
 De tu ausencia
 Ya estoy en paz...

Ya no te espero
 Ya no te llamo
 Ya no me engaño
 Hoy te he borrado
 De mi paciencia
 Hoy fui capaz...

Desde aquel día
 En que te fuiste
 Yo no sabía
 Que hacer de ti
 Ya están domados
 Mis sentimientos
 Mejor así...
 Hoy me he burlado
 De la tristeza
 Hoy me he livrado
 De tu recuerdo
 Ya no te extraño
 Ya me he arrancado
 Ya estoy en paz...

Ya estoy curado
 Anestesiado
 Ya me olvidado

Te espero siempre **mi** amor
 Cada hora, cada día
 Cada minuto que yo viva...
Te espero siempre **mi** amor...
 Te quiero... Siempre
 Mi amor...
 Sé que un día... volverás...
 No me olvido y te quiero...**T.E.S.M.A...T.E.S.M.A...**⁸¹

Palavras como curado, olvidado (esquecido), ausência, borrado (apagado) e frases como “Hoy me he burlado/De la tristeza”, algo como “Hoje zombei da tristeza” e “Hoy me he livrado/ De tu recuerdo” (Hoje eu me livre de sua lembrança) expressam claramente tal desabafo apontado por Robecchi. Também a repetição dos versos “Oh, se acabo... oh, se acabó..., se acabó, se acabó, se acabó...” que aparecem proferidos por um refrão que escutamos ao fundo nós dá essa sensação, mas os versos finais nos quais destacamos as letras T.E.S.M.A “**Te** espero siempre **mi** amor.”, simbolizam uma esperança em relação a um amor que ainda “volverá” (voltará).

⁸¹ grifo nosso – optamos pelo destaque em negrito já que a intenção não é grifar a palavra toda e sim destacar suas primeiras letras que representarão a “sigla” T.E.S.M.A criada pelo cantor para resumir uma frase.

Sendo assim, podemos até ver alguma possibilidade de desabafo quanto ao fim da Mano Negra, mas queremos deixar claro que este “amor” pode também estar sendo direcionado a outrem que talvez esteja em um dos recados da secretária eletrônica de Manu Chao, inseridos no final dessa canção.

Passamos agora a última faixa do CD. Esta traz um elemento que possui a liberdade de passar pelas fronteiras: “El viento”

El viento viene
 El viento se va
 Por la frontera
 El viento viene
 El viento se va
 El hombre viene
 El hombre se va
 Sin más razón
 El hombre viene
 El hombre se va
 Ruta Babylon...
 Por la carretera
 La suerte viene
 La suerte se va
 Por la frontera
 La suerte viene
 La suerte se va
 El hombre viene
 El hombre se va
 Sin más razón
 El hombre viene
 El hombre se va
 Cuándo volverá
 Por la carretera

Ao som do reggae tocado por Manu Chao, a personificação do vento através de seu som percorre todo o álbum. Escutamos novamente os sinais eletrônicos que estavam em outras canções do álbum, assim como os sons da rua, pessoas falando... Mas a partir de 1:55 não escutamos mais nada, a não ser o som do vento que segue até o final da canção (2:26). Como o vento, o homem pode ir e vir, mas sem a mesma liberdade desse. Ele caminha por todo o CD buscando extrapolar fronteiras, denunciando o que está errado e apresentando a riqueza cultural com que se depara, mas ao final o sujeito se pergunta: ¿Cuándo volverá? Quando voltará esse homem que vem e vai, que passa por diversos caminhos a procura de uma razão que lhe dê esperança para continuar?

Através de suas composições, Manu Chao extrapola qualquer limite de pureza e sua prática musical o libera de divulgar ao mundo apenas uma identidade, conseguindo captar e transportar para a canção as ‘mesclas interculturais’ (GARCÍA CANCLINI, 2008) presentes

desde sua infância e que formaram sua bagagem de cronista-compositor, cosmopolita, individual e musical.

Outra característica que chama atenção em *Clandestino* são as várias línguas utilizadas pelo cantor. Edward Said (2005) considera que existem várias línguas diferentes para os intelectuais. O conhecimento ou o interesse por essas línguas, aliados aos das tradições e problemáticas culturais de cada povo, nos transmite o tom cosmopolita da obra do cantor que ultrapassa uma aplicação estritamente local em sua função intelectual.

3.3 O uso do português como alternativa poética e política

Edward Said em *Representações do intelectual – As Conferências de Reith de 1993* (2005) escreve que:

Cada intelectual enquanto indivíduo nasce com uma língua e geralmente passa o resto da vida com essa língua, que é o veículo principal de sua atividade intelectual. [...] o intelectual é obrigado a usar uma língua nacional não apenas por razões óbvias de conveniência e familiaridade, mas também porque ele espera imprimir-lhe um *som particular*, uma entonação especial e, finalmente, uma perspectiva que é própria dele (SAID, 2005, p. 39–grifo nosso).

Na obra de Manu Chao, mais especificamente no CD *Clandestino*, encontramos 16 canções cantadas em pelo menos quatro línguas, sendo elas:

Tracklisting

01. Clandestino (espanhol)
02. Desaparecido (espanhol)
03. Bongo Bong (inglês)
04. Je Ne T'aime Plus (francês)
05. Mentira... (espanhol)
06. Lagrimas de Oro (espanhol)
07. Mama Call (inglês e espanhol)
08. Luna y Sol (espanhol)
09. Por el Suelo (espanhol)
10. Welcome to Tijuana (espanhol)

11. Día Luna... Día Pena (espanhol)
12. Malegria (espanhol)
13. La vie a 2 (francês)
14. Minha Galera (mistura português e espanhol–portuñol)
15. La despedida (espanhol)
16. El Viento (espanhol)

Para nós fica uma questão: o cantor é possuidor de uma língua nacional?

Sabemos que existe uma atribuição de prestígio ligado a certas línguas. Numa discussão sobre língua e literatura, marcada pelos conceitos de Pierre Bourdieu, Pascale Casanova se refere à existência de “mercados verbais”. Para ela, uma língua é “nacional porque necessariamente nacionalizada, isto é, apropriada pelas instâncias nacionais como símbolo de identidade [...]” (CASANOVA, 2002, p. 53). Ela aponta que a língua é “ao mesmo tempo um problema de Estado (língua nacional, portanto objeto político) e ‘material literário’ [...]” (CASANOVA, 2002, p. 53), o que para nós especificamente, poderíamos pensar como um dos materiais de composição do cantor.

Se considerarmos então a língua nacional como a língua oficial do país onde o cantor nasceu (França) e observarmos que esta língua está impregnada pelas tradições desse país, a resposta para nossa última pergunta será afirmativa, mas se considerarmos a filiação espanhola do cantor, sua vida na periferia de Paris que, de um lado, traz uma experiência não monumentalizada da França e de outro, se nutre de um meio de imigrantes das mais diferentes partes do mundo onde tudo se mesclava, talvez deveríamos por sob suspeita a afirmativa de Said, que certamente responde a uma figura de intelectual mais “moderna”, até porque ele era um cidadão bicultural, sujeito colonizado, de cultura árabe e inglesa.

Como afirma Robecchi: “Manuel Chao, aos catorze anos fala francês na rua e espanhol em família” (2002, p. 22), ou seja, vive uma experiência bilíngue, típica em parte, ao multilinguismo europeu, porém também particular a uma situação de exílio (dos pais, como já citado em nosso primeiro capítulo) e nesse ponto esse bilinguismo torna-se uma sorte de diglossia, mesmo quando o francês e o espanhol são línguas de prestígio. Não se deve esquecer, porém, que essa situação também marca uma abertura para outros sons e sotaques.

Podemos intuir que Manu Chao expressa esse “som particular” citado por Said como um intermediário cosmopolita, longe dos clichês, numa sorte de plurilinguismo, a partir do contato e da experimentação cultural que obteve na convivência com diversos povos e bairros,

como ele gosta de falar. Entretanto, não podemos esquecer o valor histórico e político de sua origem e sua extrema vontade de dizer isso em público e, também, de construir uma poética e uma política afinada a essa experiência contemporânea, cosmopolita e contra-hegemônica.

Além dos limites da língua, Manu Chao extrapola os limites da própria linguagem para expressar a realidade social e seus desníveis de poder. Se ele somente utilizasse uma linguagem europeia, com seu conjunto de características implícitas, preconceitos e hábitos rígidos de pensamento, seu trabalho com certeza não teria o mesmo valor e a mesma “função” política e humanitária. Poderíamos afirmar então que, o uso de um vocabulário e frases estrangeiras marcam, em decorrência, o cosmopolitismo poético do cantor.

Em seu terceiro capítulo intitulado “*Vous m'accordez ce pogo, mademoiselle?*” (Algo como: “Me concede esse pogo (estilo de dança típica dos punks), senhorita?”) Alessandro Robecchi destaca um fato marcante que acontecia na cena punk francesa. Segundo ele, o idioma utilizado nas canções era quase sempre o francês, mas podíamos reconhecer “talvez intercalados entre a versão de alguma canção famosa de Berry e uma balada rock, acentos espanholizantes ou toques de música árabe [...]” (ROBECCHI, 2002, p. 45).

Como já dito, durante o tempo de composição de *Clandestino*, Manu Chao refaz algumas viagens da época da Mano Negra e “Volta às fontes da rumba, regressa novamente a Colômbia, visita muito o Brasil e até *inventa* um neologismo para denominar esses deslocamentos entre as línguas e as culturas da América do Sul, o portuñol, outra patchanka, outro emaranhado de línguas (ROBECCHI, 2002, p. 229, grifo nosso).⁸²

Claro que não foi Manu Chao quem “inventou” essa língua híbrida, o portuñol. Muito antes dele o idioma fronteiriço já tinha esse nome e já era utilizado nas comunicações entre falantes de português e de espanhol. Mas tocou-se aqui em um ponto muito importante no trabalho de composição e comunicação do cantor.

Escritores como o argentino Néstor Perlongher, que entrevistaram no portuñol uma língua poética, descreve assim esse mix:

Peço permissão para falar em portuñol. Meus colegas lingüistas me ajudarão a identificar o estatuto deste erro, que tem o mérito de proceder em uma destruição simultânea de duas línguas. Destruição que se deve tomar com muitas advertências, com muitas aspas. Já que o equívoco instável do portuñol não o impede de ‘ser entendido, não o impede de funcionar, também como forma de uma língua, ou seria melhor dizer, de uma ‘má língua’. Mistura instável de vozes, o portuñol é o jargão dos exilados, dos transumantes, dos trãnfugas: de uma margem a outra do Chuí, um

⁸² No original: Vuelve, pues, a las fuentes de la rumba, regresa de nuevo a Colombia, visita mucho a Brasil y hasta inventa un neologismo para denominar esos desplazamientos suyos entre las lenguas y las culturas de Sudamérica, el *portuñol*, otra *patchanka*, otra maraña de lenguas (ROBECCHI, 2002, p. 229).

contrabando de sentidos. Uso menor, incorreto ainda que reiterado, instável mas perdurável, que as recentes tragédias políticas destas terras contribuíram para atualizar, mas que se alguém quiser indicar alguma genealogia tentativa, precária ou provisória como é o mesmo portuñol, talvez a encontrará nas vozes da marginalidade, dos vadios que, ao vaivém das crueldades estatais, se deslocam de um lado a outro destas elásticas fronteiras (PERLONGHER, 2004, p. 241).⁸³

[...] portuñol: travessura do idioma frente a carece das línguas oficiais (PERLONGHER, 2004, p. 247)

Perlongher caracteriza o portuñol como “destruição simultânea de duas línguas” e essas aspas que o escritor pede para a palavra “destruição” apresentam também outro olhar para o híbrido, aquele que mencionamos sair da infertilidade e passar ao terreno da fertilidade. Uma língua que antes de chegar ao uso intelectual, traz em sua gênese o jargão dos exilados, dos deslocados, dos desertores, dos vadios, enfim, a língua do *quiebra ley*, do que vive à margem das regras, mas que também, por ser a língua dos exilados, se aproxima do fora de lei.

Em “Minha galera” (faixa 14) de *Clandestino*, o cantor propõe um diálogo trans-fronteiriço português-espanhol

Minha galera
 O minha *macona*
 Minha torcida
 Minha querida
 Minha galera
 O minha *cashueira*
 Minha menina
 Minha flamenga
 Minha capoeira
 O minha menina
 Minha querida
 Minha Valeria...
 O minha maloka
 Minha larica
 Minha *cashaca*
 Minha *cadea*
 Minha vagabunda

⁸³ No original: “Pido permiso para hablar en portuñol. Mis colegas lingüistas me ayudarán a identificar el estatuto de este error, que tiene el mérito de proceder a una destrucción simultánea de dos lenguas. Destrucción que debe tomarse con muchos reparos, con muchas comillas. Ya que el inestable equívoco del portuñol no le impide ‘entenderse’, no le impide funcionar, también, a la manera de una lengua, o sería mejor decir, de una ‘mala lengua’. Mistura inestable de voces, el portuñol es la jerga de los exilados, de los trashumantes, de los transfugas: de una a outra margen del Chuí, un contrabando de sentidos. Uso menor, incorrecto aunque reiterado, inestable empero perdurable, que las hace tan poco pasadas tragedias políticas de estas tierras han contribuido a actualizar, pero que, si uno quiere indicar alguna genealogía tentativa, precária o provisória como el mismo portuñol, la encontrará quizás en las voces de la marginalidad, de los lúmpenes que, al vaivén de las crueldades estatales, se desplazan de un lado a otro de estas elásticas fronteras”.

[...] portuñol: travesura del idioma frente a la carece de las lenguas oficiales.

O minha vida
 Minha mambembe
 O minha *ladera*
 O minha menina
 Minha querida
 Minha Valeria
 O minha torcida
 Minha flamenga
 Minha *cadea*
 O minha *macona*
 Minha torcida
 Minha querida
 Minha galera
 Minha vagabunda
 Minha mambembe
Minha belleza
 Minha capoeira...
 O minha menina
 Minha querida
 Minha Valeria...
 Minha torcida
 Minha flamenga
 Minha *cadea*
 O minha *macona*
 Minha torcida
 Minha querida
 Minha galera... (grifo nosso)

Nesta canção o cantor mistura e faz conviver tanto palavras nas duas línguas – português (minha) e espanhol (*belleza*) – quanto vocábulos criados a partir da mistura das duas línguas como a palavra “macona”. No que se refere a esta última vale destacar que o encarte e o site do cantor trazem a letra “n”, mas o que escutamos na entonação da voz de Manu Chao pode ser o som da letra “ñ” do espanhol ou do “nh” do português, mas nunca do “n”. Palavras como “cadea” e “ladera” perderam o “i”; e “cashaça” e “cashueira” transformaram o “ch” em “sh”.

Manu Chao passa a cantar em uma língua formada por um processo de hibridação, como define García Canclini (2008, p. XXI):

Parto de uma primeira definição: entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras.

Ou seja, também as línguas de que partiram os falantes para gerar o *portuñol*, não eram, em sua gênese, fontes puras, nesse sentido, tanto o espanhol quanto o português são resultados de hibridações anteriores.

A simpatia do cantor pela América Latina o fez mixar o português e o espanhol em diversas canções. Em “Giramundo” (*Estación México*⁸⁴ – 2008) o sujeito se coloca na situação de aprendiz, ele não fala português nem espanhol, ele só fala portuñol:

[...]
 Yo no falo español
 Yo no falo português
 Só desculpa minha gente
 Yo só falo portuñol
 [...]

No mesmo álbum *Estación México* de 2008, também encontramos a canção “Cabra da peste”, que trata dessa situação cosmopolita do sujeito que não é brasileiro, é estrangeiro, mas se considera “cabra da peste”: uma expressão utilizada no nordeste do Brasil para designar uma pessoa valente e forte. Vejamos parte da letra:

Cabra da peste

 Yo no soy brasileiro
 Yo soy filho do Nordeste
 Yo soy cabra da peste
 Yo gostei do Ceara
 Yo soy estrangeiro
 [...]

A utilização do portuñol na composição da letra, aqui forma artística e sonora, pois é também uma entoação e ao mesmo tempo metáfora do: “devir de uma língua que torna permeável o conflito das falas, ali onde as línguas nacionais se desmancham, se vaporizam” (CARRIZO, 2010, p. 30), contribui para a reafirmação de sua atitude de intelectual cosmopolita que aplicando e estetizando uma marca linguística sobre essa falta de pertença intrínseca a um espaço nacional determinado, presentificado através do “erro” e do “contrabando de sentidos” aludido por Perlongher.

O que chama atenção é o fato de o cantor elaborar suas composições pensando numa comunidade maior, ampliando assim as possibilidades de acesso e divulgação de suas produções. Em atitude que podemos denominar de mestiça, no sentido de estar em constante construção segue assim o trabalho de livre trânsito de pensamento do cantor, que independente de pátrias, busca a dissolução das fronteiras.

⁸⁴ Este CD duplo foi gravado durante a apresentação do cantor no Foro Alicia (México) e durante o mesmo evento e vendido para apoiar os movimentos sociais mexicanos : Comisión Sexta EZLN, Presos Políticos de Atenco y de Oaxaca.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se podemos definir Manu Chao, podemos dizer que ele representa um artista e uma obra labirínticos, que percorremos com todo cuidado para não nos perder pelo caminho. Não tivemos a pretensão de esgotar toda a sua densidade de informações, mas percorremos um caminho de descobertas que supriram as expectativas do início de nossa pesquisa.

Confirmando a atitude de intelectual cosmopolita, Manu Chao faz do álbum *Clandestino* um mix não só de ritmos, mas também de línguas e de mídias – rádio, televisão, cinema, etc. – ao mesmo tempo em que subverte de várias maneiras a produção e o potencial de consumo do disco. Uma forma de subversão apontada por nós se encontra na atitude de não incluir intervalos entre as faixas. *Clandestino* acaba se apresentado, apesar da circularidade entre temas e ritmos que são retomados em diversas canções, como uma história sem interrupção.

Passamos pelo cinema, o rádio, a TV, a poesia e quantos caminhos latino-americanos mais o cantor nos apresentou. Encontramos grupos musicais e canções representando a cultura mundial – cosmopolita e anti-hegemônica – dentro de um só CD. Escutamos línguas por nós conhecidas como o espanhol, o francês e o inglês; línguas de fronteira como o português; e outras das quais nem sabíamos a existência como o “wolof” – uma língua falada no Senegal.

Considerando que todas as línguas possuem um caráter social observamos que o mix de línguas operacionaliza também esse cosmopolitismo contemporâneo de Manu Chão pois assim como afirma Renato Ortiz: “a sonoridade musical de uma língua torna-se elo de solidariedade entre culturas distantes” (1994, p. 192), poderíamos pensar que as várias sonoridades de línguas e interlínguas, seus sotaques e sua entoação contribuem na recriação dessa solidariedade.

Tal elo entre culturas distantes sempre se fez presente na formação intelectual de Manu Chao, desde sua origem, seu convívio com os imigrantes na periferia francesa, passando pelo contato com intelectuais latino-americanos que frequentavam sua casa e pela participação no movimento *punk*. Seu olhar sempre aberto e sua vontade de se aproximar e de conhecer o novo através de suas viagens lhe proporcionaram uma bagagem privilegiada e rara que ele soube e sabe aproveitar, tanto no momento de compor quanto no de denunciar,

reivindicar e defender causas mundiais, momentos esses que podem também se unir e/ou se mesclar dentro de sua obra.

Deparamo-nos com um indivíduo que une em si os conceitos de sujeito migrante, intelectual engajado e cosmopolita e cronista particular de seu tempo. Um sujeito que se desloca, que narra, mas que também se posiciona, descendo o degrau de superioridade e se pensando em conjunto com a esfera pública e cotidiana. Com as canções do álbum *Clandestino* nos transportamos através uma viagem musical que se concentra principalmente na América Latina com seus sons, suas crenças, sua língua e suas problemáticas.

As contradições presentes na vida de qualquer artista nos serviram para pensar no posicionamento intelectual do cantor e observar como este consegue conviver, mas ao mesmo tempo subverter a hegemonia dos meios de comunicação e das grandes casas discográficas. Estas foram utilizadas como um tipo de trampolim que lhe permitiu ser conhecido mundialmente; e também trazer consigo outros músicos. O CD *Clandestino* inaugura uma nova fase nas composições de Manu Chao que, através do “Estúdio Clandestino”, anuncia o fim da ditadura da figura do técnico que, segundo ele, nem sempre entende o que quer o compositor.

Após cumprir a etapa de se tornar conhecido o cantor assume cada vez mais sua posição de intelectual engajado e de indivíduo político, passando a oferecer suas composições de maneira democrática, desenvolvida numa espécie de utopia própria, ou “ao seu nível” como ele mesmo declara. O que importa não é se seu trabalho estimula politicamente ou não o cidadão que lhe escuta cantando ou palestrando. Estamos tratando aqui de milhões de indivíduos pertencentes a culturas e a crenças diferentes, mas o que realmente importa é que questões de interesse e relevância mundiais estão sendo difundidas. Podemos citar um exemplo do comportamento desse intelectual que provoca e incomoda quando lemos que ele não foi bem-vindo ao México em certa época, mas ao mesmo tempo foi requisitado e escutado na Alemanha, no Brasil, no Senegal e em diversas partes do mundo.

A internet surge como outro canal para a intervenção do intelectual e a produção independente lhe dá mais liberdade de escolha. A evolução da tecnologia transforma as maneiras de produção e divulgação da música no contexto mundial e o público que a escuta já não é o mesmo limitado aos Cd's gravados, aos shows e aos conceitos de subordinação e manipulação passiva. Cronicar o mundo através de suas próprias palavras e de seus próprios sons se torna um processo cada vez mais facilitado se aliada à essa evolução estiver presente também o potencial crítico.

Utilizamos como título do ponto 3.2 de nosso segundo capítulo: “O aproveitamento dos meios de comunicação para compor e divulgar um projeto contra-hegemônico”. Eis aqui expressa outra forma de atuação de Manu Chao que assumindo a postura do sujeito migrante não se beneficia somente da viagem real, mas também da virtual. Sartre, que em 1948 não acreditava que os meios de comunicação poderiam ser inteiramente utilizados pelos intelectuais, mas reflete sobre como isso seria uma bela conquista de seus sucessores, teria muitos discursos a proferir sobre os benefícios tecnológicos do século XXI.

O recurso da repetição, da reciclagem – como o próprio Manu Chao denomina – nos traz a reflexão sobre a ditadura do novo presente, principalmente no meio musical. Certo é que até desse recurso a indústria fonográfica tentou se aproveitar ao perceber que os Cd’s com versões remix e as coletâneas possuem um potencial comercial considerável. Mas o trabalho de Manu Chao está muito além de uma versão remix, ele trata de questionamentos, de denúncias que necessitam de visibilidade e menção constantes. Para ele pouco importa o potencial comercial de seus discos, o que vale realmente é a continuidade de seus posicionamentos expressos através de canções, o que vale é discutir com seu público e saber “¿Qué pasa por la calle?”.

Clandestino é considerado um álbum triste pelo cantor (ROBECCHI, 2002, p. 250), mas aliada a tristeza presente na temática geral do álbum está a maneira sutil e irônica de tratá-la. Em diversas entrevistas, Manu Chao afirma que necessita de um tipo de música medicinal, uma música que o cure. E como na medicina existem remédios amargos e outros bem doces, a medicina musical do cantor também nos oferecerá tais opções.

O realismo da luta pela terra, dos desastres climáticos, da corrupção, da mentira ou das mentiras – apontado por nós como a temática maior desse disco – nos é apresentado de forma também provocante e instigante, mas nunca violenta, talvez por essa forma de relato de viagem que o disco possui. A alternância entre ritmos alegres e dançantes e outros mais lentos não permite que o ouvinte se concentre apenas na tristeza, mas pense também na esperança que seu discurso anuncia.

A música mundial executada pelo cantor, que utiliza a mescla e todo seu potencial de quebra de fronteiras nos leva a refletir junto a Stuart Hall que em *A identidade cultural na pós-modernidade*, obra de 1992, nos apresenta também o hibridismo como “fusão de diferentes tradições culturais [...]” (HALL, 2006, p. 89) observando que “As culturas híbridas constituem um dos diversos tipos de identidade distintivamente novas produzidas na era da modernidade tardia” (HALL, 2006, p. 91).

O processo de tradução cultural por que passam indivíduos que foram dispersados de sua terra natal nos faz retomar aqui a referência a Said (2003) que afirma que vivemos a era do refugiado. O exílio por escolha ou “às avessas” identificado por nós e apontado em nosso primeiro capítulo nos mostra como Manu Chao opta por traduzir-se, por transportar-se entre fronteiras, assumindo a posição do cantor migrante, pertencente não só a dois, mas a diversos mundos, desenvolvendo a cada chegada – e repetimos, por formação e por opção – a habilidade de habitar e de negociar com as culturas híbridas e suas diferentes nuances.

O intelectual também é o interlocutor que tece uma convocação massiva para lutar dizendo que não é possível passar indiferente a tantas barbaridades que ocorrem dia a dia, repetindo em diversas entrevistas que se sente um homem privilegiado por poder viver de sua paixão, a música, já que para ele “a cultura é algo que define uma civilização... a cultura é inventar, a cultura é revolucionar [...]”⁸⁵.

O cantor não se deixa iludir pela falsa ideia de que tudo já está expresso na letra e nunca recusa o microfone para dar entrevistas e expressar sua opinião sobre os mais diversos temas do cenário mundial se apresentando como um tipo de intelectual que não surge somente para representar, mas também para por em diálogo as problemáticas mundiais, se comportando como interlocutor e dando voz aos que não são ouvidos. Perpassamos por vários depoimentos que demonstram sua consciência intelectual e nos permitimos agora citar mais um proferido em uma entrevista na época do lançamento de *Clandestino* e durante os preparativos para a realização da “Feira das Mentiras”. Quando questionado sobre sua opinião em relação à proliferação de letras engajadas no mundo da música, Manu Chao responde:

Tem de tudo. A rebelião é algo precioso que vem sendo muito retomado atualmente. O que acontece é que é muito fácil subir ao palco e, no momento em que a música perde a força, gritar um bom VIVA ZAPATA com o que consegue levar a galera e vejo muitos grupos que abusam disso e outros que o dizem sinceramente e no momento adequado. Tem muita gente que se aproveita da rebelião, de músicos a publicitários. Veja as publicidades da Nike, a imagem da rebeldia transferida ao campo econômico [...]⁸⁶

⁸⁵ Falas de Manu Chao em entrevista à Tatuy TV. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=-UymiVew_ag&feature=Playlist&p=7BA1DA191A3C44E9&playnext=1&playnext_from=PL&index=27>. Acesso em: 11 abr. 2009.

⁸⁶ No original: “Hay de todo. La rebelión es algo precioso que actualmente está muy recuperado. Lo que pasa es que es muy fácil subirte a un escenario y, en el momento que se te afloja la música, gritar un buen VIVA ZAPATA con el que te lleva a toda la peña y veo muchos grupos que abusan de ello y otros que lo dicen sinceramente y en el momento justo. Hay mucha gente que se aprovecha de la rebelión, desde músicos a publicitarios. Mira las publicidades de Nike, la imagen de rebeldía trasladada al campo económico [...]” Disponível em <<http://www.angelfire.com/ma2/mano/E3.html>>. Acesso em: 24 ago. 2010.

Em sua obra, numa mesma canção convivem várias, e sua linguagem própria e poética se transforma em códigos a serem observados atentamente por quem escuta comprovando que a história da indústria da música, que não é a indústria fonográfica, vai muito além da indústria do consumo porque o trabalho musical está calcado nas relações interpessoais. A música se apresenta então como prática social comunicativa.

Esse era um de nossos objetivos, ressaltar a importância da atuação conjunta entre o estudo de canções e os estudos culturais, vendo estes como portadores de conteúdos sutis e imprescindíveis que influem ativamente no processo dialético que estrutura a história do homem. Acreditamos que o artista mergulha de cabeça nessa constante experimentação do mundo, correndo os riscos que a vida moderna impõe, mas sem nunca perder de vista que “O objetivo da atividade intelectual é promover a liberdade humana e o conhecimento” (SAID, 2005, p. 31) e que para esta efetiva promoção não pode haver descanso.

Reportando-nos ao conceito de democracia, que para García Canclini (2008) está relacionado com pluralidade cultural e polissemia interpretativa; e nos lembrando dos depoimentos proferidos pelo cantor e abordados em nossos capítulos, nos inspiramos e nos iluminamos na tentativa de compreender o projeto deste artista. Voltamos então à imagem da capa do CD: o cantor clandestino encostado em uma parede, “esperando la ultima ola⁸⁷” – a deusa que em seu conto “A feira das Mentiras”, representa o anunciado fim do milênio e a virada do século. Não há dúvidas, no entanto, de que essa espera não é passiva, ela se movimenta, denuncia e lança um tom de esperança no que vem pela frente.

Em sua tese profissional que tem como título “Toda música é política por natureza... A lírica de Manu Chao, sua música como outra forma de fazer política”, Gorjón Salcedo (2004, p. 85) comenta que:

A música [...] é parte fundamental de nosso fazer político como seres sociais de nossos tempos. Nosso fazer político não se limita a emitir um voto em uma urna. Um dia, isolado. O fazer político foi mal interpretado, foi minimizado às classes governantes, pela *profissionalização* da política e, entretanto, se encontra perto de nós a todo tempo. A música é somente um exemplo de como fazer política de outra forma, por meio das melodias e da lírica. [...].⁸⁸

⁸⁷ O dicionário Senãs traz como uma das definições possíveis para a palavra *ola* a: “Aparição não esperada de uma grande quantidade de coisas, acontecimentos ou pessoas.” – (Aparición no esperada de una gran cantidad de cosas, acontecimientos o personas).

⁸⁸ No original: La música [...] es parte fundamental de nuestro quehacer político como seres sociales de nuestros tiempos. Nuestro quehacer político no se limita a emitir un voto en una urna. Un día, aislado. El quehacer político ha sido malinterpretado, ha sido minimizado a las clases gobernantes, por la *profesionalización* de la política y sin embargo se encuentra cerca de nosotros todo el tiempo. La música es solamente un ejemplo de cómo hacer política de otra forma, por medio de las melodías y la lírica.

Citando novamente García Canclini acreditamos que: “[...] toda mensagem está infestada de espaços em branco, de silêncios, interstícios, nos quais se espera que o leitor produza sentidos inéditos” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 151). Manu Chao busca esta produção, suas letras questionam e denunciam suas inquietudes políticas e sociais mesclando desde melodias tradicionais até as mais modernas de maneira sutil e irônica. Sua atuação busca uma reflexão pública sobre o que está sendo cantado como a realidade em que vivemos, afirmando e chamando a atenção para o fato de que também fazemos parte de toda essa mescla.

Esperamos com nossa pesquisa, iniciar uma interpretação desse tipo de composição sem superestimar a produção do artista. Nossa intenção é trazer para perto dos meios universitários algumas reflexões sobre um artista muito apreciado, mas ainda pouco estudado no meio acadêmico brasileiro como pudemos confirmar tanto na fase de elaboração de nossas leituras quanto cada vez que apresentávamos nosso trabalho em semanas, congressos, jornadas e simpósios realizados por instituições acadêmicas.

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- BELLEI, Sergio Luiz Prado. Questões de tecnologia, política e poder. In: *O livro, a literatura e o computador*. São Paulo: EDUC; Florianópolis, SC: UFSC, 2002. p. 127-161.
- BOLLON, Patrice. *A moral da máscara: merveilles, zazous, dândis, punks, etc.* Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- BOSCO, Francisco. Cinema-canção. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.) *Lendo música, 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BITTENCOURT, Bruna. FUNK movimenta R\$ 10 milhões por mês só no Rio de Janeiro, diz estudo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u492067.shtml>>. Acesso em: 21 jan. 2010.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARRIZO, Silvina. Projetos literários: subjetividades, linguagens e territórios. In: CARRIZO, S.; NORONHA, J. M. (Org.). *Relações literárias interamericanas: território e cultura*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010. p. 23-37.
- CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CAMPOY, César. *Revista On The Rocks*, n. 4. Época II. 1998. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/ma2/mano/E3.html>>. Acesso em: 10 jun. 2009.
- CHAO, Manu. *Clandestino*. [S. l.]: Virgin Records, 1998. 1 CD.
- CHAO, MANU. *Babylonia en Guagua*. [S. l.]: EMI, 2003. 1 DVD.
- CHAO, MANU. *Estación México*. [S. l.]: Grabaxiones Alicia, 2008. 2 CD.
- CHAO, Manu. & WOZNIAK. *Siberie m'était contéee...* Paris: Editions Les Mille Paillettes, 2004.
- CHAO, MANU. EM NOVO álbum, Manu Chao continua interessante, mas chega ao limite criativo. Entrevista concedida a Marco Aurélio Canônico. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/inde02112007.htm>. Acesso em: 7 mai. 2010.

CHAO, MANU. MANU CHAO se entusiasma com ebulição social na Venezuela. Entrevista concedida a Sylvia Colombo. Disponível em: <<http://www.manuchao.net/news/folha-online-brasil/index.php>>. Acesso em: 2 jun. 2009.

CHAO, MANU. MANU CHAO: “Todos tenemos derecho a la felicidad”. Entrevista concedida ao site Voltaire.org. Disponível em: www.voltairenet.org/article144226.> Acesso em: 30 mar. 2009

CHAO, MANU. ¡MANU CHAO en entrevista exclusiva! ¡Carpe Berlin lo conseguí!. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=DcqyIsA97Hk&feature=Playlist&p=7BA1DA191A3C44E9&index=28>>. Acesso em: 11 abr. 2009.

CHAO, MANU. MANU CHAO critica Bush em show gratuito no Chile (22/03/2006). Entrevista concedida a Folha de São Paulo. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,manu-chao-critica-bush-durante-show-gratuito-no-chile,0322p3922.htm>>. Acesso em: 9 abr. 2009.

CHAO, MANU. MANU CHAO diz ter medo do presidente francês Sarkozy e defende Chávez (30/08/2007). Entrevista concedida a Folha de São Paulo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u324234.shtml>>. Acesso em: 9 abr. 2009.

CHAO, MANU. MANU CHAO – Héroe por accidente. Entrevista concedida a Roberto Herreros, Ángel Luis Lara e César Rendueles. Disponível em: <<http://www.rebellion.org/hemeroteca/cultura/manuchao151102.htm>>. Acesso em: 4 jul. 2010.

CHAO, MANU. ENTREVISTA concedida ao site carpeberlin.com. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=DcqyIsA97Hk&feature=Playlist&p=7BA1DA191A3C44E9&index=28>>. Acesso em: 11 abr. 2009.

CHAO, MANU. ENTREVISTA concedida a Tatuy TV (Mérida – Venezuela). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=UymiVew_ag&feature=Playlist&p=7BA1DA191A3C44E9&playnext=1&playnext_from=PL&index=27>. Acesso em: 11 abr. 2009.

CHAO, MANU - Site oficial do cantor. Disponível em: <<http://www.manuchao.net>>. Acesso em: 2 set. 2008.

COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

CORNEJO POLAR, Antonio. Uma heterogeneidade não dialética: sujeito e discurso migrantes no Peru moderno. In: CORNEJO POLAR, Antonio; VALDÉS, J. (Org.). *O condor voa: literatura e cultura latino-americana*. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. p. 299-310.

_____. Condição migrante e intertextualidade multicultural: o caso Arguedas. In: *O condor voa: literatura e cultura latino-americana*. In: CORNEJO POLAR, Antonio; VALDÉS, J. (Org.). Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. p. 127-137.

COSER, Stelamaris. *Híbrido, hibridismo e hibridação: conceitos de literatura e cultura*. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). Rio de Janeiro e Juiz de Fora: EdUFF e Ed.UFJF, 2005. p. 163-188.

DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991.

DECLARACIONES de la Selva Lacandona. Disponível em: <<http://www.nodo50.org/pchiapas/chiapas/documentos/selva.htm>>. Acesso em: 21 jun. 2009.

DICIONÁRIO online da Real Academia Espanhola. Disponível em: <www.rae.es>. Acesso em: 21 set. 2009.

DINIZ, Julio. Música popular – leituras e desleituras. In: OLINTO, Heidrum Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (Org.). *Literatura e Mídia*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002. p. 173- 186.

DON Distúrbios. MANU CHAO: “Lo de cantante rebelde ¡a tomar por culo!”. Disponível em: <www.lahaine.org/musica/manu_culo.htm>. Acesso em: 16 abr. 2008.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

FONT, Patrícia; CABRÉ, David. *Manu chao...de primera voz*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, SL, 2004.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4. ed. 4. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. Notícias recientes sobre la hibridación. In: HOLLANDA, H.B.; RESENDE, B. (Org). *Arte Latina: Cultura, Globalização e Identidades Cosmopolitas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

_____. *Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Trad. Maurício Santana Dias. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

GASPARINI, Pablo. Riscos do português Riscos do castelhano: a língua portuguesa na poesia do argentino Néstor Perlongher. *Ipotesi*. Juiz de Fora, v. 9, n. I, n. 2, p. 36, jan/jun, jul/dez, 2005.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GOMES, Renato Cordeiro; MARGATO, Izabel (Org.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

GORJÓN SALCEDO, Gabriela. *Toda música es política por naturaleza...La lírica de Manu Chao, su música como otra forma de hacer política*. Tesis profesional para obtener el título de licenciada en ciencias de la comunicación. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. Guadalajara, Jalisco, México, 2004.

GRAMSCI, Antonio. *Concepção dialética da história*. 2. ed. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HERMELINDA Linda. Direção de Julio Aldama. México, 1984. 1 DVD.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico de Rousseau à Internet*. /Philippe Lejeune; org.: Jovita Maria Gerheim Noronha; trad. de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LES WAMPAS. Manu Chao. In: *Never trust a guy who after having been a punk, is now playing electro*. [S. l.]: Atmosphériques, 2003. 1 CD.

MALEGRÍA. Documentário realizado pelos cineastas cubanos Marcelo Martín e Daniel Diez. Disponível em: <<http://www.rtve.es/alacarta/programas/tve/todos/1/?order=1&criteria=asc&emissionFilter=all>>. Acesso em: 10 jun. 2010.

MANRIQUE. Diego A. MANU CHAO. La vida libre. Disponível em: <<http://www.perspectivaciudadana.com/contenido.php?itemid=16744>>. Acesso em: 27 jun. 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MATOS, C. N. Poesia, canção e mídia: os especialistas em Letras e a Poesia que está no ar. In: *Gragoatá* (UFF), Niterói, v. 12, p. 101-112, 2002.

MEDEIROS, Jotabê. MANU CHAO e o boteco sônico. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20110209/not_imp676939,0.php>. Acesso em: 10 fev. 2011.

MOREL, Leo. *Música e tecnologia: um novo tempo, apesar dos perigos*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.

MUGGIATI, Roberto. *Rock, o grito e o mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1973.

NASCIMENTO, Denise Aparecida do; LAGUARDIA RESENDE, Adelaine. La llorona: mito e contemporaneidade. In: ENCONTRO REGIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 11., 2007, São Paulo, SP. *Anais...* São Paulo: ABRALIC, 2007.

NESTROVSKI, Arthur (Org.) *Lendo música, 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

ÑUNEZ, Carlinda Fragale Pate. Berlim – A cidade sonhada por Brecht. In: SANTOS, Francisco Venceslau dos; PATE NUÑEZ, Carlinda Fragale (Org.). *O intelectual, a literatura e o poder*. Rio de Janeiro: Caetés, 2008.

OLINTO, Heidrum Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (Org.). *Literatura e Mídia*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PEDROSO, Helenrose Aparecida da Silva; SOUZA, Heder Cláudio Augusto de. *Absurdo da realidade: o movimento punk*. Cadernos IFCH UNICAMP, São Paulo, 1983.

PERLONGHER, Nestor. Nuevas escrituras transplatinas e El portuñol en la poesia. In: _____. *Papeles Insumisos*. Edición de Adrián Cangí y Reynaldo Jiménez. Prólogo de Adrián Cangí. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004. p. 241-246 e 247-257.

REDMOND, William Valentine. A crônica. In: _____ (Org.). *A crônica na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2008.

REVISTA Namasté entrevista Manu Chao. Disponível em: <<http://www.revistanamaste.com/manu-chao/>>. Acesso em: 10 jan. 2010.

REVISTA Rolling Stones. MANU CHAO pode ser deportado do México. Disponível em: <<http://www.rollingstone.com.br/secoes/novas/noticias/4962/>>. Acesso em: 21 set. 2009.

ROBECCHI, Alessandro. *Manu Chao: Música y libertad*. Trad. Juan Manuel Salmerón. Mondadori: Reservoir Books, 2002.

RUFFATO, Luiz. *A permanência da crônica*. Disponível em: <<http://www.portalentretextos.com.br/colunas/amores-expressos/a-permanencia-da-cronica,227,3916.html>>. Acesso em: 2 abr. 2011.

SAID, Edward W. *Representações do Intelectual: as Conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Reflexões sobre o exílio*. Reflexões sobre o exílio e outros ensaios. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. O cosmopolitismo do pobre. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

SAYURI, J. O. *O herói Clandestino: O ativismo político de Manu Chao*. In: III Congreso Online Observatorio para la Sociedad: Conocimiento abierto, Sociedad libre., 2006. Comunicación y Cultura: Medios, Nuevas Tecnologías y Sociedad, 2006. Disponível em: <<http://www.cibersociedad.net/congres2006/gts/comunicacio.php?lenguage=po&id=769>>. Acesso em: 11 jun. 2007.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardia e Cosmopolitismo na década de 20*: Oliverio Gironde e Oswald de Andrade. São Paulo: Perspectiva S.A., 1983.

SEÑAS: Diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños. Universidad de Alcalá de Henares. Departamento de Filología. Trad. Eduardo Brandão, Claudia Belinder. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

TITÃS. Miséria. In: *Õ Blesq Blom*. [S. l.]: WEA, 1989. 1 CD.

TOFFOLO, Rael B. Gimenes; OLIVEIRA, Luis Felipe. Paisagem Sonora: uma proposta de análise. Disponível em: <http://cogprints.org/3000/1/TOFFOLO_OLIVEIRA_ZAMPRA_2003.pdf>. Acesso em: 2 mar. 2010.

VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ANEXO – Letras das músicas**1- CLANDESTINO**

Solo voy con mi pena
Sola va mi condena
Correr es mi destino
Para burlar la ley
Perdido en el corazón
De la grande Babylon
Me dicen el clandestino
Por no llevar papel
Pa una ciudad del norte
Yo me fui a trabajar
Mi vida la dejé
Entre Ceuta y Gibraltar
Soy una raya en el mar
Fantasma en la ciudad
Mi vida va prohibida
Dice la autoridad
Solo voy con mi pena
Sola va mi condena
Correr es mi destino
Por no llevar papel
Perdido en el corazón
De la grande Babylon
Me dicen el clandestino
Yo soy el quiebra ley
Mano Negra clandestina
Peruano clandestino
Africano clandestino

Marijuana ilegal
 Solo voy con mi pena
 Sola va mi condena
 Correr es mi destino
 Para burlar la ley
 Perdido en el corazón
 De la grande Babylon
 Me dicen el clandestino
 Por no llevar papel

2- **DESAPARECIDO**

Me llaman el desaparecido
 Que cuando llega ya se ha ido
 Volando vengo, volando voy
 Deprisa deprisa a rumbo perdido
 Cuando me buscan nunca estoy
 Cuando me encuentran yo no soy
 El que está enfrente porque ya
 Me fui corriendo más allá
 Me dicen el desaparecido
 Fantasma que nunca está
 Me dicen el desagradecido
 Pero esa no es la verdad
 Yo llevo en el cuerpo un dolor
 Que no me deja respirar
 Llevo en el cuerpo una condena
 Que siempre me hecha a caminar
 Me llaman el desaparecido
 Que cuando llega ya se ha ido
 Volando vengo, volando voy
 Deprisa deprisa a rumbo perdido
 Yo llevo en el cuerpo un motor
 Que nunca deja de rolar
 Yo llevo en el alma un camino

Destinado a nunca llegar
 Me llaman el desaparecido
 Cuando llega ya se ha ido
 Volando vengo, volando voy
 Deprisa deprisa a rumbo perdido
 Perdido en el siglo... siglo veinte...
 rumbo al veintiuno

3- **BONGO BONG**

Mama was queen of the mambo
 Papa was king of the Congo
 Deep down in the jungle
 I started bangin' my first bongo
 Every monkey'd like to be
 In my place instead of me
 Cause I'm the king of bongo, baby
 I'm the king of bongo bong
 I went to the big town
 Where there is a lot of sound
 From the jungle to the city
 Looking for a bigger crown
 So I play my boogie
 For the people of big city
 But they don't go crazy
 When I'm bangin' on my boogie
 I'm the « king of the bongo, king of the bongo bong »
 Hear me when I come
 « King of the bongo, king of the bongo bong »
 They say that I'm a clown
 Making too much dirty sound
 They say there is no place for little monkey in this town.
 Nobody'd like to be in my place instead of me
 Cause nobody go crazy when I'm bangin' on my boogie

I'm the « king of the bongo », king of the bongo bong
 Hear me when I come
 « King of the bongo, king of the bongo bong »
 Bangin' on my bongo all that swing belongs to me
 I'm so happy there's nobody in my place instead of me
 I'm a king without a crown hanging loose in a big town
 But I'm the king of bongo baby I'm the king of bongo bong
 « King of the bongo, king of the bongo bong »
 Hear me when I come, baby, king of the bongo, king of the bongo bong...

4- JE NE T'AIME PLUS

Je ne t'aime plus
 Mon amour
 Je ne t'aime plus
 Tous les jours
 Parfois j'aimerais mourir
 Tellement j'ai voulu croire
 Parfois j'aimerais mourir
 Pour ne plus rien avoir
 Parfois j'aimerais mourir
 Pour plus jamais te voir
 Je ne t'aime plus
 Mon amour
 Je ne t'aime plus
 Tous les jours
 Parfois j'aimerais mourir
 Tellement y'a plus d'espoir
 Parfois j'aimerais mourir
 Pour plus jamais te revoir
 Parfois j'aimerais mourir
 Pour ne plus rien savoir
 Je ne t'aime plus
 Mon amour

Je ne t'aime plus
Tous les jours...

5- **MENTIRA...**

Mentira lo que dice
Mentira lo que da
Mentira lo que hace
Mentira lo que va
Mentira la mentira
Mentira la verdad
Mentira lo que cuece
Bajo la oscuridad
Mentira el amor
Mentira el sabor
Mentira la que manda
Mentira comanda
Mentira la tristeza
Cuando empieza
Mentira no se va
Mentira, Mentira
La mentira...
Mentira no se borra
Mentira no se olvida
Mentira, la mentira
Mentira cuando llega
Mentira nunca se va
Mentira la mentira
Mentira la verdad...
Todo es mentira en este mundo
Todo es mentira la verdad
Todo es mentira yo me digo
Todo es mentira
¿Porque será?

6- LAGRIMAS DE ORO

Tú no tienes la culpa mi amor
 Que el mundo sea tan feo
 Tú no tienes la culpa mi amor
 De tanto tiroteo
 Vas por la calle llorando
 Lágrimas de oro
 Vas por la calle brotando
 Lágrimas de oro
 Tú no tienes la culpa mi amor
 De tanto cachondeo
 Tú no tienes la culpa mi amor
 Vámonos de jaleo
 Ahí por la calle llorando
 Lágrimas de oro
 Ahí por la calle brotando
 Lágrimas de oro
 Llegó el Cancodriilo y Super Chango
 Y toda la vaina de Maracaibo
 En este mundo hay mucha confusión
 Suenan los tambores de la rebelión
 Suena mi pueblo suena la razón
 Suena el guaguancon
 Baila mi mama
 Suenan los tambores de la rebelión
 Suena mi pueblo suena la razón
 Suena el guaguancon
 Tú no tienes la culpa mi amor
 Lágrimas de oro...

7- MAMA CALL

Can't you hear me mama call

Can't you hear me crawling
Can't you hear me mama call
Can't you hear me trying
Can't you hear me when I call
I'm a long way from sight
Tonight tonight
It's a long long night
Tonight tonight
It's a long long night
Can't you see me baby fly
Can't you see me falling
Can't you hear me when I call
Can't you see me fall
Can't you hear me mama call
Can't you hear me mama call
Tonight tonight
It's a long long night
Tonight tonight
It's a long long night
Can't you hear me mama call
Can't you hear me crawling
Can't you hear me when I call
Can't you see me fall
Can't you hear me mama call
Can't you hear me mama call
Can't you hear me mama call
Me hielo en la habitación
No tengo calefacción
Can't get no satisfaction
So me bajo par la calle
It's a long long night
Can't you hear me mama call
Can't you hear me crawling

Can't you hear me call
 Can't you hear me falling
 Can't you hear me fall
 I'm a long way from home.....

8- LUNA Y SOL

Todo es mentira en este mundo
 Todo es mentira la verdad
 Todo es mentira yo me digo
 Todo es mentira
 ...¿Porque será?...
 Esperando la ultima ola...
 Esperando la ultima rola...
 ...Arriba la luna Ohea...
 Mentira lo que dice
 Mentira lo que va
 Mentira lo que cuece
 Bajo la oscuridad...
 ...Arriba la luna Ohea...
 Todo es mentira en este mundo
 Todo es mentira la verdad
 Todo es mentira yo me digo
 ¿Todo es mentira?
 ¿Porque será?
 Mentira la mentira
 Mentira la verdad
 Mentira lo que cuece
 Bajo la oscuridad...
 Buscando un ideal
 Buscando un ideal
 ¿Cuándo será?
 ¿Cuándo será?
 ¿Por dónde saldrá el sol?

9- POR EL SUELO

(Esperando la Ultima Ola)

Por el suelo hay una compadrita

Que ya nadie se para a mirar

Por el suelo hay una mamacita

Que se muere de no respetar

Pachamama te veo tan triste

Pachamama me pongo a llorar...

Esperando la ultima ola

Cuidáte no te vayas a mojar

Escuchando la ultima rola

Mamacita te invito a bailar...

Por el suelo camina mi pueblo

Por el suelo hay un agujero

Por el suelo camina la raza

Mamacita te vamos a matar...

Esperando la ultima ola

Pachamama me muero de pena

Escuchando la ultima rola

Mamacita te invito a bailar...

Por el suelo camina mi pueblo

Por el suelo moliendo condena

Por el suelo el infierno quema

Por el suelo la raza va ciega...

Esperando la ultima ola

Pachamama me muero de pena

Escuchando la ultima rola

Mamacita te invito a bailar...

10- WELCOME TO TIJUANA

Welcome to Tijuana

Tekila, sexo y marihuana

Welcome to Tijuana
 Con el coyote no hay aduana
 Bienvenida a Tijuana
 Bienvenida mi amor
 De noche a la mañana
 Bienvenido a Tijuana...
 Bienvenida mi suerte
 A mi me gusta el verte
 Bienvenida a Tijuana
 Bienvenida a Tijuana
 Bienvenida mi amor
 De noche a la mañana
 Bienvenida mi amor
 Bienvenida a Tijuana
 Bienvenida tu pena
 Bienvenida la cena
 Sopita de camarón...
 Bienvenida a Tijuana
 Bienvenida mi suerte
 Bienvenida la muerte
 Por la Panamericana
 Welcome to Tijuana
 Tekila, sexo y marihuana
 Welcome to Tijuana
 Con el coyote no hay aduana...

11- DÍA LUNA... DÍA PENA

Hoy día luna día pena
 Hoy me levanto sin razón
 Hoy me levanto y no quiero
 Hoy día luna día pena
 Hoy día luna día pena
 Hoy me levanto sin razón

Hoy me levanto y no veo
 Por ahí cualquiera solución...
 Arriba la luna Ohea...
 Hoy día luna día pena
 Hoy me levanto sin razón
 Hoy me levanto y no quiero
 Hoy día luna día muero...
 Arriba la luna Ohea...

12- MALEGRIA

Por la calle del desengaño
 Esta mañana yo pasé
 Con malegría otra vez
 Por la calle del desengaño
 Mi malegría emborraché
 Dentro un vasito de jerez.
 Cuando tú me hablas...
 Por la calle del desengaño
 Mañana pasearé
 Con malegría otra vez
 Por la calle del desengaño
 Mi malegría ahogaré
 Dentro un vasito de jerez...
 Cuando tú me hablas...
 Alíviame, Maria, alíviame
 Dame otro beso de jerez
 Mañana te lo pagaré
 Tu risa me da risa
 Tu calor me da valor
 Dáme otro beso de licor...
 Cuando tu me hablas...

13- LA VIE A 2

Donne moi de quoi tenir tenir
 Je ne veux pas dormir dormir
 Laisse moi voir venir le jour...
 Notre vie à deux s'arrête donc là
 Dans les grandes plaines des peines à jouir
 D'une vie qui ne veut plus rien dire
 J'espère ne plus jamais faire souffrir quelqu'un
 Comme je t'ai fait souffrir...
 Je n'étais qu'un mauvais présage
 On s'est aimé
 Puis vint l'orage
 Moi qui aimais tellement ton sourire...
 J'espère ne plus jamais faire souffrir quelqu'un
 Comme je t'ai fait souffrir
 Pourquoi pourquoi même quand les gens s'aiment
 Il y a, il y a, toujours des problèmes?
 Fallait pas qu'on se connaisse
 Fallait pas qu'on soit deux
 Fallait pas se rencontrer et puis tomber amoureux
 Notre vie à deux s'arrête donc là
 Là où les dieux ne s'aventurent pas
 Moi qui aimais tellement ton sourire...
 Pourquoi, pourquoi, même quand les gens s'aiment
 Il y a, il y a, toujours des problèmes?
 Moi qui aimais tellement ton sourire
 Je n'entends plus que tes soupirs
 J'espère ne plus jamais faire souffrir quelqu'un
 Comme je t'ai fait souffrir
 Moi qui aimais tellement ton sourire
 Je n'entends plus que tes soupirs...
 Donne moi de quoi tenir tenir
 Je ne veux pas dormir dormir

Laisse moi voir venir le jour...
 Il est minuit à Tokyo
 Il est cinq heures au Mali
 Quelle heure est-il au paradis?

14- **MINHA GALERA**

O minha macona
 Minha torcida
 Minha querida
 Minha galera
 O minha cashueira
 Minha menina
 Minha flamenga
 Minha capoeira
 O minha menina
 Minha querida
 Minha Valeria...
 O minha maloka
 Minha larica
 Minha cashaca
 Minha cadea
 Minha vagabunda
 O minha vida
 Minha mambembe
 O minha ladera
 O minha menina
 Minha querida
 Minha Valeria
 O minha torcida
 Minha flamenga
 Minha cadea
 O minha macona
 Minha torcida

Minha querida
Minha galera
Minha vagabunda
Minha mambembe
Minha beleza
Minha copoeira...
O minha menina
Minha querida
Minha Valeria...
Minha torcida
Minha flamenga
Minha cadea
O minha macona
Minha torcida
Minha querida
Minha galera...

15- LA DESPEDIDA

Ya estoy curado
Anestesiado
Ya me he olvidado de ti...
Hoy me despido
De tu ausencia
Ya estoy en paz...
Ya no te espero
Ya no te llamo
Ya no me engaño
Hoy te he borrado
De mi paciencia
Hoy fui capaz...
Desde aquel día
En que te fuiste
Yo no sabía

Que hacer de ti
 Ya están domados
 Mis sentimientos
 Mejor así...
 Hoy me he burlado
 De la tristeza
 Hoy me he livrado
 De tu recuerdo
 Ya no te extraño
 Ya me he arancado
 Ya estoy en paz...
 Ya estoy curado
 Anestesiado
 Ya me he olvidado
 Te espero siempre mi amor
 Cada hora, cada día
 Cada minuto que yo viva...
 Te espero siempre mi amor...
 Te quiero... Siempre
 Mi amor...
 Sé que un día... volverás...
 No me olvido que te quiero... T.E.S.M.A...T.E.S.M.A...

16- EL VIENTO

El viento viene
 El viento se va
 Por la frontera
 El viento viene
 El viento se va
 El hombre viene
 El hombre se va
 Sin más razón
 El hombre viene

El hombre se va
Ruta Babylon...
Por la carretera
La suerte viene
La suerte se va
Por la frontera
La suerte viene
La suerte se va
El hombre viene
El hombre se va
Sin más razón
El hombre viene
El hombre se va
Cuándo volverá
Por la carretera