



Canções e migrações: convergências representacionais

Dionei MATHIAS ⁱ

<https://orcid.org/0000-0001-8415-1460>

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar duas canções atreladas a contextos de fluxos migratórios, tentando explorar a oferta de sentido que emerge dessa produção cultural. Com base numa perspectiva comparatista, a análise tem como objeto de estudo as canções *Big City Life* da dupla Mattafix e *Auf uns* de Andreas Bourani. Canções reverberam, como outros produtos artístico-culturais, dimensões da realidade social em que estão inseridas. Cabe verificar de que modo canções se posicionam diante dos contextos de sua produção. Metodologicamente, busca-se levar em consideração a complexidade semiótica dos objetos de estudos, especialmente na confluência entre letra e clipe. Posicionamentos socioculturais e a confluência semiótica representam os dois vetores-chave para a leitura a ser apresentada.

Palavras-chave: Canção e migração; Fluxos migratórios; Mattafix; Andreas Bourani.

Songs and migrations: representational convergences

Abstract: This article aims to analyze two songs linked to contexts of migratory flows. It tries to explore scopes of meaning that emerge from this context of cultural production. The analysis is based on a comparative perspective and has as its object of study the songs *Big City Life* by the duo Mattafix and *Auf uns* by Andreas Bourani. Like other artistic-cultural products, songs reverberate dimensions of the social reality in which they are inserted. Thus, it is relevant to check how songs position themselves in the context of their production. Methodologically, we seek to take into account the semiotic complexity of the objects of study, especially in the confluence of lyrics and clip. Sociocultural positioning and the semiotic confluence represent the two key vectors for the reading to be presented.

Keywords: Song and migration; Migratory flows; Mattafix; Andreas Bourani.

ⁱ Professor Doutor de Letras Estrangeiras Modernas, Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Rio Grande do Sul, Brasil.

e-mail: dioneimathias@gmail.com

Situando o problema

Os fluxos migratórios sempre tiveram presentes na história da humanidade. O que talvez tenha mudado a partir da segunda metade do século XX foi a presença intensificada de sua representação nas diferentes mídias, possivelmente alcançando seu ápice na virada do milênio com veiculações sincrônicas da chegada (ou tentativa de chegada) de migrantes, nos grandes centros de poder econômico. A circulação representacional, especialmente imagética, passou a fluir numa velocidade tamanha, que por vezes o simulacro, no sentido proposto por Baudrillard, impera sobre a realidade, transformando a experiência do deslocamento em show e entretenimento.

A indústria cultural, em seus diferentes setores, contribui para essa conjuntura, em parte se alinhando aos imperativos do fluxo de capital, em parte, unindo interesses comerciais à crítica social. Na indústria musical, isso não é diferente: em dados momentos, canções reproduzem visões dominantes sobre grupos minoritários ou usam o corpo marcado pela lógica da semiótica racial como representação do objeto de desejo. Ao mesmo tempo, contudo, muitas vezes também buscam compromisso entre as imposições do mercado e o desejo de desconstruir imagens ou oferecer repertórios imagéticos alternativos.

Nesse horizonte, este artigo primeiramente tece considerações teóricas sobre o elo entre canções e migrações e, num segundo momento, com base na metodologia comparatista, ilustra seus potenciais de análise comparando as canções *Big City Life* da dupla Mattafix e *Auf uns* de Andreas Bourani.

Considerações teóricas

Nas práticas contemporâneas de consumo cultural, música tem um papel central, não se limitando somente ao entretenimento e suprimento das demandas comerciais. Especialmente aquelas categorias musicais de maior circulação e de consumo mais intenso entre amplas faixas populacionais, muitas vezes, também oferecem conjunto de tessituras que servem como instrumentos identitários. Em muitos romances oriundos do contexto de fluxos migratórios, personagens (especialmente da segunda geração) se voltam para a música a fim de encontrar



elementos de identificação. Isso ocorre, de forma intensificada, quando a cultura dominante não oferece elementos que permitem reconhecer o próprio percurso sociocultural, negando, com isso, o recurso do pertencimento.

No espaço macrossocial, ocorre algo semelhante – artes tendem a reverberar a realidade que nos circunda – em relação aos diferentes grupos minoritários. Há um anseio de se reconhecer e se sentir representado. Isso faz diferença no percurso de formação identitária. Reconhecer semelhanças não só indica que a concretização existencial em andamento tem algum respaldo representacional, essa identificação também oferece alternativas para imaginar o si e o futuro, acreditando em seus potenciais para a narrativa pessoal. Nessa esteira, Kasinitz e Martiniello argumentam o seguinte:

Acreditamos que a música é um espaço social cada vez mais importante para a criação de identidade. E a questão da identidade – que tipo de norte-americanos e europeus os imigrantes de hoje e seus filhos se tornarão - e que tipo de Europa e América do Norte serão criados no processo - moldará essas sociedades nos próximos anos. Como tal, acreditamos que a música popular e outras formas de expressão artística são áreas que merecem atenção acadêmica séria e crítica (KASINITZ; MARTINIELLO, 2019, p. 862)¹.

O argumento central na passagem é o potencial que os autores acordam a processos imaginativos. Confrontados com as experiências culturais, atores sociais são inseridos num caldeirão de sentidos que, de certo modo, contribui para configurar novas narrativas. Isto é, imaginam-se espaços sociais a partir de outros vetores de sentidos, revendo posicionamentos, questionando determinismos discursivos, pavimentando o caminho para a construção de outras imagens.

O contato com os sentidos que circulam a partir da produção musical impactam na imaginação do espaço da vida. Isso pode ocorrer no sentido de reformular práticas, fornecendo novas narrativas, mas também pode contribuir para a manutenção de imaginários dominantes. Daí provém a importância de olhar de forma mais detida para essa produção cultural, a fim de verificar a que tipo de produção de sentidos ela se afilia. Como a citação indica, isso impacta grupos

¹ “We believe that music is an increasingly important social space for the creation of identity. And the question of identity – what sort of North Americans and Europeans today’s immigrants and their children will become – and what sort of Europe and North America will be created in the process – will shape these societies for years to come. As such we believe popular music and other forms of artistic expression are areas that merit serious and critical scholarly attention” (KASINITZ; MARTINIELLO, 2019, p. 862).



minoritários, mas também agrupamentos dominantes, cabendo identificar como esses posicionamentos socioculturais são gerenciados em cada espaço social.

Com efeito, o que música também faz é reverberar – no plano ficcional – as dinâmicas de relações sociais, nos seguintes termos de Roy e Dowd (2010):

A música é um modo de interação que expressa e constitui as relações sociais (sejam subculturas, organizações, classes ou nações) e que incorpora pressupostos culturais a respeito dessas relações. Isso significa que o contexto sociocultural é essencial para entender o que a música pode fazer e possibilitar (ROY; DOWD, 2010, p. 184)².

Roy e Down (2010) argumentam que música remete às modalidades de convivência num espaço social, apresentando um movimento de reverberação, mas também de constituição, ao trabalhar com tessituras ficcionais. A canção oferece respostas sobre os modelos desejados e sobre os modelos a serem instaurados, sobre conflitos existentes e soluções que emergem dessa figuração, sobre formas de canalização afetiva (amor e generosidade, mas também ódio e inveja) e suas transformações de investimento. A esse movimento subjaz uma forma de conceber as relações que constituem o espaço da vida, fazendo vislumbrar caminhos para imaginar interações com aqueles que compartilham o espaço conosco. Vale ressaltar, novamente, essa imaginação pode se inserir numa prática de manutenção de formas estabelecidas, com sua distribuição de poder existente, ou ela pode se afiliar ao esforço de inovação, propondo alternativas.

Para isso, música não precisa ser explicitamente engajada, nem ter como propósito interpretar o mundo. Seus processos imaginativos bastam para suscitar imagens de mundo. Muitas vezes, num plano subliminal ela desencadeia processos de manutenção ou transformação. Ela traz em seu bojo ofertas para constituir malhas teleológicas. Permanece, portanto, a tarefa de discutir e problematizar como esses processos de constituição de sentido ocorrem e que narrativas as diferentes produções musicais propõem. Nesse cenário, a música convida o público a se inspirar nas sugestões que ela faz no que tange a narrativas identitárias, trazendo alternativas (ou não) de instauração de voz, obtenção de agência e constituição de pertencimento.

² “Music is a mode of interaction that expresses and constitutes social relations (whether they are subcultures, organizations, classes, or nations) and that embodies cultural assumptions regarding these relations. This means that sociocultural context is essential to understanding what music can do and enable” (ROY; DOWD, 2010, p. 184).



A canção como prática cultural mediadora de sentidos tem um lugar central na sociedade contemporânea, trazendo multiplicidade de ofertas e participando de diversas formatações discursivas. Para Falbo (2010, p. 218) tem-se o seguinte:

A canção possui uma característica de versatilidade que a permitiu passar por diversas mudanças ao longo do tempo, assimilando novas tecnologias, novos padrões estéticos e novas funções sociais, mas sempre mantendo seu extraordinário poder comunicativo. Do universo tradicional dos acalantos, cantigas de roda e cantos de trabalho ao modismo descartável das paradas de sucesso, a canção é uma forma expressiva de ampla inserção social, seja por meio de sua transmissão oral ou por meio do rádio, da televisão, dos discos e dos shows. Na sociedade de consumo contemporânea, a canção continua tendo um papel preponderante na chamada indústria do entretenimento, ocupando lugar de destaque no debate sobre novas possibilidades de utilização comercial da internet, para citar apenas um exemplo (FALBO, 2010, p. 218).

Essa versatilidade também produz uma plataforma de diálogo com inúmeras áreas, incluindo a sociologia (ROY; DOWD, 2010), a história (MORAES, 2000) e, claro, os estudos literários e linguísticos (TATIT, 2003). Ou seja, a prática discursiva inscrita na produção de canções reúne sedimentos de múltiplos contextos, servindo, portanto, de fonte para discutir questões que envolvem um espaço compartilhado da vida. Nesse horizonte, o texto da canção segue, em analogia ao texto literário, a prática da ficcionalidade, tecendo mundos possíveis e reverberando a realidade de seu contexto de produção. Cabe aos estudiosos das diferentes áreas discutir que potenciais de sentido essas composições oferecem e verificar como podem dialogar com a respectiva área de estudos.

Falbo (2010) também analisa a natureza intersemiótica da canção, chamando atenção para a dinâmica do sentido, que origina de vetores diversos como do texto, mas também do som, da voz, da performance. No melhor dos casos, toda análise sempre levará em conta essa natureza intersemiótica, propondo leituras que oferecem uma decodificação das diferentes instâncias do sentido e seus impactos para a respectiva área de estudos. Obviamente isso exige um conhecimento musical – a proposta de Tatit (2003) mostra isso com clareza – que estudiosos oriundos de outras áreas das ciências humanas, por vezes, não têm, como é o caso do autor deste artigo.

A despeito dessa carência, contudo, talvez seja possível buscar recortes e focos específicos que forneçam perspectivas inovadoras para pesquisas em



andamento. No caso dos fluxos migratórios, isso se revela especialmente interessante, pois as sedimentações de sentidos assentadas em canções se juntam a outras práticas discursivas como a literatura e o cinema, instaurando olhares sobre o mundo, a partir da perspectiva de atores sociais que, de alguma forma, estão envolvidos em experiências migratórias.

Tendo esse horizonte teórico como ponto de partida, este artigo deseja voltar sua atenção para duas canções, oriundas de contextos socioculturais diversos (Inglaterra e Alemanha), e verificar que propostas de sentido cada canção oferece como potencial. Metodologicamente, o artigo se utiliza das estratégias da literatura comparada, a fim de identificar semelhanças e diferenças, numa óptica que transcende a perspectiva restrita a um único espaço sociocultural. Ainda nesse bojo, para os estudos dos fluxos migratórios e suas representações ficcionais nas mais diversas modalidades artísticas, há dois vetores importantes: discutir como vozes específicas participam da produção discursiva, oferecendo propostas de sentido que imaginam o espaço compartilhado da vida, ao mesmo tempo também, reunir um corpus básico (o que não é objetivo deste artigo) que possa oferecer um panorama das experiências que emergem de fluxos migratórios. Um único estudo não consegue dar conta disso, mas ele se insere nesse esforço, na expectativa de que outros possam se juntar a ele.

A experiência de estranhamento e despertencimento

A primeira canção a ser discutida é “Big City Life”, da dupla Mattafix, lançada em 2005, figurando como parte do álbum *Signs of Struggle*. Os dois integrantes da dupla, Marlon Roudette e Preetesh Hirji, têm um histórico de migração em suas famílias e um olhar treinado por interações sociais, marcadas pela diferença. A canção é produzida na Inglaterra, tendo como público primário esse contexto sociocultural. Parte dela é cantada em inglês caribenho, remetendo, portanto, a atores sociais oriundos de contextos migratórios. Em um primeiro momento, o texto não estreita o escopo semântico, abrindo possibilidades de identificação a diversos grupos, incluindo o dominante. Com efeito, a canção tem como temática solidão, indiferença e ausência de pertencimento, especialmente entre residentes de grandes centros urbanos. O texto não especifica a localização



geográfica, mas a conjuntura de produção sugere ser Londres, oferecendo igualmente potenciais de identificação para quem vive em outro centro de aglomeração populacional. A estrofe inicial tem duas palavras-chave: “vida em cidade grande” e “Babilônia”:

Big City Life
 Me try forget by
 Pressure nah ease up no matter how hard me try
 Big City Life
 Here my heart have no base
 And right now Babylon deep on me case
 (MATTAFIX, 2021, s. p.)³.

Para falar do sujeito que enuncia a fala na canção, adotamos o termo “voz lírica”, oriundo da análise de textos líricos. O que caracteriza essa voz, em sua concretização existencial na cidade grande é o desejo de escapar das pressões que o contexto sociocultural impõe. Há um esforço de inserção e adaptação aos imperativos que circundam o sujeito, mas, a despeito dessa canalização de energia, os resultados não são satisfatórios. O que surge é um cenário de despertencimento, o que a canção verbaliza por meio da imagem “here my heart have no base”. Semanticamente, esse despertencimento permanece ambíguo.

Ao olhar unicamente para o texto, especialmente considerando a escolha lexical e o estilo, que se destaca pela recusa de utilizar o inglês normativo, esse despertencimento poderia ser compreendido dentro do eixo multicultural, na esteira da intensificação dos fluxos migratórios que caracteriza a sociedade britânica da segunda metade do século XX, especialmente em Londres. Assim, a imagem da “Babilônia⁴” convida para imaginar a solidão num espaço onde a diversidade cultural, com sua miríade de línguas e culturas, não logra construir pontes de comunicação, deixando seus interlocutores abandonados a uma fala que não consegue compartilhar aquilo a que confere importância.

Isso se encontra reforçado na utilização de um idioleto que não pertence ao grupo dominante, mas que ainda assim afirma sua alteridade, chamando a atenção para uma língua que, em sua coloração (migrante?), deseja ser ouvida, a fim de

³ Em tradução livre: “Vida urbana/Eu procuro esquecer/Pressão não dá trégua, não importa quanto tento/Vida urbana/Aqui meu coração não tem base/E bem agora Babilônia me assola”.

⁴ Nesta leitura, recupera-se a imagem bíblica da Babilônia, com base na isotopia que se forma ao longo do texto através de outros lexemas, mas o vocábulo também pode apresentar outras denotações em outras variedades do inglês.



desencadear processos comunicativos. O clipe também reforça essa leitura, pela presença de personagens que sugerem um espaço multicultural. Ao mesmo tempo, ele pavimentam um outro caminho de decodificação, ao inserir imagens que remetem a um conjunto de semas que se condensam a partir de isotopias como fragilização social, criminalidade, drogas e periferia.

O despertencimento emerge menos da incapacidade de comunicação numa sociedade multicultural, mas sim do abismo produzido pelo sistema capitalista numa sociedade de mérito, onde aquele que não logra se estabelecer na máquina de produção de riquezas fica relegado à periferia, à mercê da indiferença. A “babilônia” que emerge dessa configuração também impede comunicação, mas seus motivos são outros. A ambiguidade semântica abre o leque de identificação, ao mesmo tempo que sugere pensar solidariedade por outros vieses, suscitando a pergunta sobre experiências compartilhadas entre imigrantes e classes desfavorecidas.

Imigrantes ou não, todos estão subordinados aos imperativos que movimentam o espaço social, todos atentos, alinhados, entretidos (como a estrofe dois parece sugerir). A canção convoca o interlocutor a desacelerar e não agir, sob a pressão de um motor que, de fato, o aliena ou o aloca a um espaço de exclusão, isto é, enquanto alguns participam do show, outros passam sem poder participar, independentemente do esforço empreendido para ser incluído. O conjunto imagético pode remeter à distribuição de riquezas, como à inclusão cultural.

Na terceira estrofe, a voz lírica se dirige a seu interlocutor, pavimentando o caminho para dar início a um processo de comunicação:

Don't you wanna know me?
Be a friend of mine
I'll share some wisdom with you
Don't you ever get lonely
From time to time?
Don't let the system get you down
(MATTAFIX, 2021, s. p.)⁵.

Central nessa estrofe é o modo como a voz lírica conduz o olhar. Com efeito, seu esforço se volta à identificação de semelhanças nas experiências afetivas. A solidão experimentada em sua realidade social, com a sensação aguda de falta de pertencimento, instala-se de forma semelhante em outros atores sociais. Em vez da

⁵ Em tradução livre: “Você quer me conhecer/Seja um amigo meu/Vou compartilhar sabedorias contigo/Você nunca se sente sozinho/ De tempos em tempos?/Não deixe o sistema acabar com você”.



construção de muros hierárquicos ou de inclusão e exclusão (como a segunda estrofe ilustra), aqui há um movimento que busca estabelecer elementos comuns. Dessa perspectiva, a voz lírica não permanece em sua bolha social, optando por desaceleração que permite dirigir o olhar para os lados a fim de enxergar. O movimento contém esforço de resistência, diante da convocação de não se alinhar docilmente ao sistema.

O que a canção não esclarece é o sistema a que se refere, permitindo decodificar esse lexema de formas diversas⁶. Ele parece incluir o sistema capitalista, com suas lógicas de inclusão e exclusão entre aqueles que dominam ou não as regras do seu jogo, permanecendo indiferente diante daqueles que não produzem riquezas. Esse sistema, contudo, também pode remeter a outras formatações discursivas, tácitas em sua natureza, que estabelecem as coordenadas de participação social, criando, com isso, modalidades de articulação da voz e pertencimento.

A voz lírica reconhece essa dinâmica e passa a investir sua energia em reconhecer analogias. Ao mesmo tempo, também muda radicalmente a lógica de concessão de solidariedade. Esta não é alocada conforme os méritos alcançados numa lógica social do imperativo econômico, mas sim com base na condição de fragilização social. Nesse bojo e após os refrães, a voz lírica chama a atenção para o fato de que há outras formas de conceber o mundo e produzir sentidos:

Soon our work is done
All of us one by one
Still we live our lives
As if all this stuff survives
(MATTAFIX, 2021, s. p.)⁷.

Ela remete à efemeridade do trabalho feito e dos espaços construídos em conformidade com os imperativos de seu tempo. O questionamento suscitado a partir desse conjunto imagético tem como foco as modalidades de valoração adotadas para a concretização existencial. Disso emerge a dúvida se vale a pena investir na manutenção dos sentidos inerentes aos valores que orientam as ações e finalidades. A canção não fornece uma resposta. Pelo contrário, ela deixa o questionamento em aberto, confrontando tanto o interlocutor na mesma esfera diegética da canção, como

⁶ O mesmo vale para o lexema “babilônia”.

⁷ Em tradução livre: “Logo nosso trabalho estará feito/Todos nós, um por um/Ainda assim vivemos nossa vida/Como se todas essas coisas fossem para sempre.”



o ouvinte, a produzirem uma resposta para sua forma particular de pensar o espaço da vida.

Essa mesma abertura do escopo semântico se encontra na estrofe em que busca definir a si, fornecendo elementos que, primeiramente, revelam sua visão própria sobre sua narrativa identitária, na sequência, também aqueles com que é definido por outros:

The Linguist across the seas and the oceans
A permanent Itinerant is what I've chosen
I find myself in a big city prison
Arisen from the vision of mankind
(MATTAFIX, 2021, s. p.)⁸.

O primeiro verso dessa estrofe apresenta um conjunto de lexemas que reforçam uma leitura voltada para a questão da imigração. Assim, o termo “linguista” parece indicar a condição de alguém que domina os diversos registros que caracterizam o uso da língua, não só de diferentes línguas, mas também de suas variações dentro de uma mesma comunidade. Isso caracteriza a tessitura lexical da própria canção, que conhece os usos da norma, mas opta por uma intensificação semântica ao recuperar o socioleto do grupo que representa sua voz. Trata-se de alguém cujo domínio linguístico não se limita a um espaço, mas se estende para além do oceano, transitando, portanto, entre diferentes usos e parâmetros culturais. Como “itinerante permanente”, ele não encontra um lugar fixo, para fincar raízes, a condição que tipicamente caracteriza os fluxos migratórios. A ausência de arraigamento, contudo, não implica ausência de voz. Ao revés, a canção representa, entre outras coisas, o esforço de participar, da produção discursiva que define as visões de mundo daquele espaço.

Ao caracterizar o espaço da cidade grande como “prisão”, a voz lírica reforça um atributo que atribui coloração negativa a esse espaço, o que perpassa toda a canção. Importante, nesse contexto, é o fato de que o caráter de prisão não representa algo dado, natural, mas resulta, sim, de uma visão de mundo engendrada por uma comunidade. Na estrofe que segue, a voz lírica reproduz as coordenadas de trânsito prevista para ela, como ator social desse espaço:

⁸ Em tradução livre: “Um linguista através dos mares e oceanos/Um permanente itinerante é o que escolhi/Eu me encontro numa prisão urbana/Conjurada pela visão da humanidade”.



Designed, to keep me discreetly
 Neatly in the corner
 You'll find me with the flora and the fauna and the hardship
 Back a yard is where my heart is
 Still, I find it hard to depart this Big City Life
 (MATTAFIX, 2021, s. p.)⁹.

A visão de mundo que impera nesse espaço urbano lhe concede um lugar às margens. A escolha lexical sugere um sistema bem delineado que não prevê alterações. Isso está a tal ponto inserido nas coordenadas de circulação, que a voz lírica parece desaparecer por entre a fauna e a flora. A distribuição de posições que esse sistema instala não se limita somente a fundamentar a visão de mundo dominante, assentando-se, igualmente, como espécie de internalização, na constituição afetiva da voz lírica. Isto é, seu coração se encontra nessa posição, identificando-se com as coordenadas que constituem a narrativa que conforma os sentidos desse espaço social. A despeito da sensação de negação do si, a voz lírica deseja permanecer e manter sua existência nesse espaço urbano.

Dividida entre a opressão que a apaga e o desejo de permanecer para articular sua visão de mundo, a voz lírica canta. A canção, portanto, contém um movimento de resistência, na medida que não se atém à cartografia desenhada que a aloca na periferia. Com efeito, é vinda da margem que a canção se manifesta para conjurar outro percurso de imaginação. O que caracteriza essa imaginação é o princípio de solidariedade multidirecional, prevendo a voz imigrante, mas também se identificando com outros atores sociais cuja voz é silenciada. Por fim, a imaginação que a canção desperta, de certa forma, questiona os valores inscritos na prática da indiferença que condiciona a maximização de riquezas.

Imaginando espaços da tolerância

A segunda canção a ser discutida aqui é “Auf uns” (‘A nós’) de Andreas Bourani. A canção faz parte do álbum *Hey*, lançado em 2014. Como os cantores da música precedente, Bourani também tem histórico intercultural, embora mais complexo e menos suscetível a uma etiquetagem simplificada. Em seu percurso de formação, contudo, Bourani talvez tenha desenvolvido certa sensibilidade para

⁹ Em tradução livre: “Projetada para me manter discretamente/ordenadamente no canto/Você me encontrará com a flora e a fauna e o sofrimento/No fundo de um quintal é onde está meu coração/Ainda assim, não consigo deixar a vida urbana”.



questões da alteridade e como ela se torna foco de conflitos, no espaço social. Também aqui, a canção como tal pode abrir uma leitura, enquanto o clipe oficial sugere outra. A confluência intersemiótica, portanto, é importante para discutir potenciais de sentido. Como uma das canções mais vendidas na indústria musical alemã, ela tem ampla repercussão, adentrando o universo existencial de um número substancial de atores sociais. Por um lado, trata-se, portanto, de um sucesso comercial da indústria cultural de massas. Por outro, a canção e especialmente o clipe conjuram a imaginação de formas de convivência que se pautam pelo princípio da tolerância. Nesse cenário, há uma oferta de sentido que confronta o público com outras modalidades de organizar o espaço da vida, aliando os interesses de êxito com uma agenda de solidariedade multidirecional.

Na canção de Mattafix, a voz assume um tom melancólico, enquanto a música instrumentada parece reforçar a resistência. Na canção de Bourani, por sua vez, a voz tem uma vibração mais intensa, enfatizando a afirmação da vida, o que a música, em seu ritmo, sublinha. Os pontos de partida para semantizar suas experiências são diferentes, mas ambos vislumbram percursos de solidariedade. Enquanto Mattafix, especialmente com base no clipe, tece redes de reconhecimento, sobretudo, em relação àqueles que fracassaram nas sociedades de méritos, Bourani tem um olhar voltado para a alteridade, também com base, antes de mais nada, no clipe. Ambos convocam seus interlocutores a afirmar a vida, independentemente das condicionantes que definem as modalidades de concretização existencial. A canção de Bourani começa da seguinte forma:

Wer friert uns diesen Moment ein
 Besser kann es nicht sein
 Denkt an die Tage die hinter uns liegen
 Wie lange wir Freude und Tränen schon teilen
 Hier geht jeder für jeden durchs Feuer
 Im Regen stehen wir niemals allein
 Und solange unsre Herzen uns steuern
 Wird das auch immer so sein
 (BOURANI, 2021)¹⁰.

A canção inicia com a exposição de um momento de grande satisfação existencial para a voz lírica. Seu desejo é congelar o momento, diante do algo grau de

¹⁰ Em tradução livre: “Quem nos congela este momento/Melhor não pode ser/Pensem nos dias que se passaram/Quanto tempo já compartilhamos alegria e lágrimas/Aqui todos põem a mão no fogo pelo outro/Nunca estamos sozinhos na chuva/E enquanto nossos corações nos guiarem/Isso sempre será assim”.



satisfação que ele produz. Certamente é questionável se os versos iniciais não flertam com um imaginário construído pela indústria publicitária, ao priorizar a imagem de um lugar utópico, onde não há problemas, conflitos ou desigualdades, um espaço onde todos estão dispostos a ajudar. Esse elemento fragiliza parcialmente o potencial da canção, pois até mesmo o clipe tem como motor a concatenação de imagens da felicidade e do convívio pacífico, incluindo nisso a abertura do vídeo que o localiza numa Berlim figurada como espécie de paraíso em terra.

Texto e vídeo parecem sugerir que todos podem vencer ou, nessa mesma esteira, que todos podem participar da glória berlinense, em outras palavras, que o acesso ao paraíso está liberado para todos, sem diferenciação. Com efeito, todos, claro, podem ter êxito e tentar sua sorte na capital alemã, mas possivelmente esse tipo de produção imagética ameniza, em demasia, o caminho penoso trilhado por muitos daqueles que figuram no clipe, se levada em conta a reverberação entre realidade e ficção. A configuração imagética tende a encobrir, por trás de capturas isoladas do sorriso, a conquista árdua de momentos em que a felicidade, de fato, se instala. Nesse sentido, a canção de Mattafix acaba sendo mais crítica e questionadora.

A concatenação imagética de momentos de felicidade inclui aqueles que, de uma ou outra forma, não se enquadram nos esquemas normativos. Isso pode representar movimentos de resistência, afirmando a felicidade no marco da diferença. O clipe não abandona as imagens da norma, mas ele também introduz a diferença, justapondo seus agentes, de modo a sugerir espaços possíveis de convivência, onde o ser que não se enquadra no imaginário dominante recebe o mesmo grau de respeito acordado àqueles que concretizam a norma.

Texto e vídeo constroem um imaginário alternativo, interpelando seus interlocutores a dirigir a atenção para o passado e identificar os parâmetros que condicionam o seu convívio. O resultado desse escrutínio é o reconhecimento de que alguma forma de solidariedade sempre esteve presente. Sua fonte não reside nas macronarrativas dominantes, mas sim em agentes que circundam o sujeito no seu cotidiano. O movimento é positivo, na medida em que empreende o esforço de imaginar sociedades alternativas, mas também permanece maculado, uma vez que a estilização de Berlim como paraíso da tolerância é, no mínimo, ingênua ou resultado do olhar de quem não consegue realmente vislumbrar as práticas de estigmatização. Esse pêndulo perpassa toda a canção. O flerte com o poder e com o grupo dominante



não se esvai, reproduzindo imagens normativas, inclusive para grupos marginalizados.

A canção não se afasta completamente das grandes discussões em volta de interculturalidade, pertencimento e hierarquização, com sua sanha por etiquetas, já que o conjunto de imagens que perpassa o clipe remete às discussões sobre tolerância, em suas diferentes formatações. Claramente, o vídeo tenta ilustrar um espaço social, onde todos, em princípio, podem viver em paz. Seu interesse, contudo, não é tanto problematizar sedimentações de processos históricos ou de configurações socioculturais, preferindo como foco a homenagem aos anônimos do dia a dia e à afirmação da vida, por meio do sorriso.

Na medida em que o vídeo privilegia atitudes de esmaecimento histórico (JAMESON, 2009), com suas imagens da felicidade no paraíso berlinense, ele permanece problemático. Contudo, o sorriso também pode representar uma alternativa e uma estratégia de resistência aos imperativos da norma. Vale lembrar o estudo canônico de Scott (1985) que chama a atenção para a multiplicidade das formas de insubordinação e desobediência daqueles que não detêm os instrumentos para a insubmissão explícita, num cenário de claro desequilíbrio de poder. O riso aqui não desafia o poder (BAKHTIN, 1987), ele encena, muito mais, um movimento de obtenção de agência, num espaço onde essa participação não está prevista, nas naturalizações internalizadas pela comunidade.

Nessa esteira, por um lado, a voz lírica convoca a olhar para o passado, a fim de reconhecer laços comuns, em que atores sociais uniram forças para resistir aos atropelos que os acomete. Por outro lado, ela insta a olhar para o futuro, não a partir da lógica de maximização do mérito e do poder, mas com base em redes afetivas. Como a canção de Mattafix, também aqui se reconhece que há diferentes parâmetros acionais que guiam a concretização do futuro. O lexema “coração” talvez já esteja demasiadamente gasto pela indústria publicitária, mas ele parece remeter a uma forma de pensar o mundo com afetividade solidária.

O refrão comemora os potenciais do futuro e da convivência, apostando integralmente numa narrativa de otimismo:

[Pre-Chorus:]
 Ein Hoch auf das, was vor uns liegt
 Dass es das Beste für uns gibt
 Ein Hoch auf das, was uns vereint



Auf diese Zeit (Auf diese Zeit)¹¹

[Chorus:]
 Ein Hoch auf uns (uns)
 Auf dieses Leben
 Auf den Moment
 Der immer bleibt
 Ein Hoch auf uns (uns)
 Auf jetzt und ewig
 Auf einen Tag
 Unendlichkeit¹²

Wir haben Flügel, schwören uns ewige Treue
 Vergolden uns diesen Tag (One love)
 Ein Leben lang ohne Reue
 Vom ersten Schritt bis ins Grab¹³
 (BOURANI, 2021).

A imagem de futuro que essas estrofes engendram, de fato, encanta. Elas se afastam dos conflitos do cotidiano e suscitam um conjunto de sentidos que busca pensar a coesão social, a partir da afirmação existencial de cada um. Nessa comemoração da vida, há lugar para todos. A letra não sugere isso explicitamente, mas o clipe reforça essa ideia. Nesse quesito, a canção, com seu êxito comercial, tem potencial significativo de disseminação de sentidos, convidando seu público a frear, por instantes, os movimentos de automatização, para imaginar um espaço alternativo da convivência. “Ter asas”, nesse bojo, pode ser um convite para imaginar outras formas de concretizar as modalidades de interação, buscando a própria satisfação existencial, mas também permitindo que outros o façam, sem tentar impor uma norma única de vida. Nisso, há um movimento que exercita a solidariedade, já discutida na canção de Mattafix. Essa solidariedade com a vida conjura a imagem de um enfeixamento afetivo (“One love”) que deseja coesão, não muros de exclusão.

Num todo, o tom otimista, talvez ingênuo – à revelia ou não da voz lírica – não deixa de ser problemático, por se aproximar talvez excessivamente às ofertas comerciais de mundos utópicos (da família margarina, do oeste selvagem, dos carros fálicos). Ao mesmo tempo, contudo, há um esforço interessado em produzir sentidos da coesão social e da tolerância. Num contexto de crescente hostilização da diferença, as vozes que se afiliam ao intuito de imaginar um espaço social onde todos podem

¹¹ Em tradução livre: “[Refrão]/Um viva àquilo que está pela frente/Que venha o melhor para nós/Um viva àquilo que nos une/A esse tempo (a esse tempo)”.

¹² Em tradução livre: “[Refrão]/Um viva a nós (nós)/A essa vida/Ao momento/Que permanecerá/ Um viva a nós (nós)/Ao agora e para sempre/A um dia/(de) eternidade”.

¹³ Em tradução livre: “Nós temos asas, juramos lealdade eterna/Douramo-nos esse dia (One love)/Um vida toda sem arrependimento/Do primeiro passo ao túmulo”.



concretizar sua existência, independentemente do grau de confluência com a norma, agregam para a transformação. Assim, a canção de Bourani encanta em dois sentidos: encanta no sentido de possivelmente contribuir para a dormência crítica, mas também encanta ao conjurar um espaço do convívio pacífico, com uma música que incita a afirmar a vida.

Considerações finais

A metodologia comparatista revela que as duas canções apresentam elementos comuns e aspectos que as diferenciam. Isso vale para os posicionamentos socioculturais, mas também para a rede intersemiótica. Ambas se inserem no macrocontexto de fluxos migratórios, na medida que os processos de produção artística envolvem atores sociais que de algum modo provêm desse conjunto de experiências. As letras não abordam a imigração de forma explícita. Essa abordagem emerge, sobretudo, das personagens que narram um enredo de apoio, no clipe. Esse enredo de apoio provê a letra com uma espécie de interpretação, estendendo o escopo de sentidos que se instala a partir do texto cantado, da voz, da música e do clipe. Em ambas as canções, há ofertas de sentidos que problematizam ou sugerem formas de convivência social.

Enquanto a canção de Mattafix contém teores mais elevados de crítica social, diagnosticando anomalias sistêmicas, a canção de Bourani tem pendores para a idealização. Ambas ilustram formas de pensar e concretizar a solidariedade. A canção de Mattafix identifica analogias da exclusão, convidando ao diálogo e à resistência; Bourani, por sua vez, conjura um espaço social da tolerância, onde a afirmação da vida, em todas suas modalidades, pode representar resistência à automatização da norma. As duas canções – em sua confluência de letra, voz, música e performance visual – convidam a imaginar a vida e sua afirmação por outros caminhos.



Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BOURANI, Andreas. *Auf uns*. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k9EYjn5f_nE>. Acesso em: nov. 2021.

KASINITZ, Philip; MARTINIELLO, Marco. Music, migration and the city, *Ethnic and Racial Studies*, v. 42, n. 6, 2019, p. 857-864.

LYOTARD, Jean François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MATTAFIX. *Big City Life*. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4mtfnfQoAco>>. Acesso em: out. 2021.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, v. 20, n. 39, 2000, p. 203-221.

ROY, William G.; DOWD, Timothy J. What Is Sociological about Music? *Annual Review of Sociology*, v. 36, 2010, p. 183-203.

SCOTT, James. *Weapons of the Weak*. New Haven: Yale University Press, 1985.

TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, v. 1, n. 2, 2003, p. 7-24.

Recebido em 03 de novembro de 2021.

Aprovado em 20 de janeiro de 2022.

