

La tradición literaria en la música popular. Reflexiones sobre Cordel do Fogo Encantado

Julieta Kabalin Campos

Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC

julietakabalin@gmail.com

Resumen

Este trabajo consiste en la presentación de resultados parciales de la investigación que estoy llevando a cabo sobre dos bandas de música popular, Cordel do Fogo Encantado (brasileña) y Arbolito (argentina). Entiendo que éstas se vincularían por formar parte de un mismo espacio cultural y un mismo momento histórico: América Latina en el periodo de transición del siglo XX al XXI. Ambas ingresarían, así, en una disputa por los sentidos que definen dicho espacio construyendo identidades latinoamericanas diferenciadas desde sus respectivas prácticas discursivas.

En esta ponencia nos concentraremos en el análisis de una selección de canciones de la banda brasileña en las cuales se realiza una recuperación de obras provenientes del campo literario para su resignificación en un nuevo contexto semiótico. Esta apropiación, junto con otras operaciones, será una de las opciones que le permitirá a la banda construir su posición diferencial en el sistema de relaciones en las que se inscribe. Este estudio sienta sus bases teórico-metodológicas en la idea de que todo discurso debe entenderse como una práctica social productora de sentidos. Es decir, como proceso de producción de opciones y estrategias discursivas realizadas por los agentes sociales en determinadas condiciones de producción, definidas a su vez por el lugar que éstos ocupan en el sistema de relaciones sociales del que forman parte (Costa y Mozejko 2002). La gestión estratégica de los recursos que la banda posee le permitirá inscribirse en una determinada tradición –“tradición selectiva” para Williams (1980)– y poner en valor su propio decir como agente social legítimo. Veremos, en este sentido, cómo el recurso analizado se torna significativo en la medida que permite configurar un sujeto enunciador legitimado por su capacidad de ofrecer un decir alternativo en relación con ciertos discursos dominantes que generan definiciones identitarias totalizadoras acerca de la nación y el ser nacional.

Abstract

This article is a presentation of partial results from the research I am developing about two popular bands: Cordel do Fogo Encantado (Brazil) and Arbolito (Argentina), which would be linked to form part of the same cultural space and the same historical moment: Latin America in the transition of the XXI century. Both ones foment a dispute of the senses that define this space and build Latin American identities in many different ways based in their discursive practices. In this paper, we focus on the analysis of a selection of songs from the Brazilian band, which performs a recuperation of literary works in order to redefine them in a new semiotic context. This re-appropriation, and other operations, will be one of the options that will allow the band to build its differential position in the system of relations in which it enrolls. This study provides its theoretical and methodological bases on the idea that all speech should be understood as a social practice producer of meanings.

That is, like a process of production of choices and discursive strategies made by the social agents under certain production conditions, defined by the place they occupy in the system of social relations they are in (Costa and Mozejko 2002). The strategic management of the resources that the band owns will permit to get inside a particular tradition –“selective tradition” in Williams’s term (1980)– and thus, develops its own voice as a warrantable social agent. We will see, in this sense, how the analyzed strategy becomes significant to configure a legitimized speaking subject by its ability to offer an alternative voice against certain dominant discourses that generate totalizing definitions of identities and about nation and a national being.

Cordel do Fogo Encantado (CFE), banda brasileira conformada en 1997 en la ciudad de Arcoverde (Pernambuco), llegó a mis oídos trayendo en su música y su poesía una visión de mundo que poco tenía que ver con la imagen del Brasil más divulgada: la de playas paradisíacas y mulatos hermosos. Voces venidas del *sertão*¹ decían y cantaban desde un lugar hasta entonces desconocido para mí –y quiero acentuar el lugar de extranjería desde el cual intento comprender a la banda, lo que sin dudas le otorga un matiz particular a mi investigación. Esta banda, que anuncia su separación en el año 2011 teniendo en su haber tres discos y un DVD, a través de su propuesta artística es capaz de introducirnos en el mundo invisibilizado del interior brasileiro, alejado de las grandes metrópolis y de las playas soñadas. El fuego, el polvo y el agua, la vida ritmada por el tiempo de la sequía y la espera ansiada de los tiempos de lluvia, el misticismo, las fiestas y creencias cristianas y paganas que se confunden en profecías y rezos aunados en la esperanza de un tiempo mejor, el negro y los trabajos de *umbanda*, el *pajé* de las tribus *xucurus* de la región, poetas populares, cantadores de viola, improvisadores, *aboiadores* y literatura de cordel son algunos de los aspectos que conforman el mundo evocado por la banda. Sin embargo, y a pesar de su impronta local, ésta logró traspasar los límites de su ciudad interiorana y ser una banda de proyección nacional. Estas características posibilitaron que se creara en torno CFE una imagen que los hacía representantes y abanderados de las tradiciones de la región.

Hablar de tradición puede suponer, la mayoría de las veces, la idea de conservación. Al ser entendida como un conjunto de prácticas y saberes ancestrales y esenciales, la tradición pareciera ser aquello que sobrevive del pasado siendo perteneciente y definidor de una comunidad; y que, por ello, es deber de la misma mantenerla generación tras generación. Preservar y resguardar las tradiciones es por ello, para muchos, un deber impostergable y tarea ineludible para quien pretenda ser reconocido como “auténtico” miembro de una comunidad (ya sea en términos familiares, religiosos, nacionales, etc.). ¿Es este el sentido que debemos adjudicarle a la práctica de CFE? La idea de “tradición selectiva” de Raymond Williams (1980), cuando preguntas como estas emergen, continúa siendo sumamente movilizadora para comprender los procesos sociales en su complejidad. Desde su propuesta, la tradición no debe entenderse como un segmento inmutable del pasado que ha pervivido y se mantiene en el presente como tal, sino justamente como “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social” (Williams 1980:137).

¹ La palabra *sertão* proviene de *desertão* –aumentativo de desierto–. Designa la región semiárida del Nordeste brasileiro que comprende los estados de Sergipe, Alagoas, Bahia, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará y Piauí, caracterizada por sus pocas precipitaciones durante todo el año.

En este trabajo nuestro objetivo es advertir algunas de las opciones estratégicas de CFE que le permitieron legitimar su decir teniendo en cuenta la posición marginal que ocupaba dentro del campo de la música popular brasileira. Creemos que algunas de ellas estarán en gran parte dirigidas a configurar una tradición literaria particular en la cual se reconocen y donde, en tanto continuadores, su decir se vuelve valioso.

“Cordel estradeiro” (2001), el séptimo tema del primer disco de CFE, es particularmente interesante para comenzar nuestro análisis, ya que nos permite advertir las elecciones y valoraciones puestas en juego para construir una identidad que se sostiene por asentarse en una determinada tradición. Me interesa advertir el modo en el que el sujeto enunciador, en tanto construcción textual producto de las elecciones operadas por el agente social (Costa y Mozejko 2002), es configurado para generar dicho efecto de sentido.

El enunciador en esta canción, para comenzar, apela directamente al consentimiento y validación de otro a través de su bendición: “A bença Manoel Chudu”. Esta apelación es una estrategia discursiva por la cual el enunciador y su decir no sólo buscan ser ubicados en continuidad con un antecesor, sino que además se constituye en un claro gesto de reconocimiento de ese otro que, por ser poseedor de determinados atributos, se volvería capaz de validar y legitimar su práctica:

O meu cordel estradeiro
 Vem lhe pedir permissão
 Pra se tornar verdadeiro
 Para se tornar mensageiro
 (CFE 2001)

Varias cosas debemos señalar a partir de estos primeros versos: en primer lugar, la poesía es definida en los términos de “*cordel estradeiro*”, otorgándole desde el comienzo características particulares por no ser cualquier poesía la que se recitará; en segundo lugar, se pone de manifiesto el criterio de legitimidad de la palabra que depende de su capacidad de ser verdadera y por lo mismo mensajera; finalmente, dicha capacidad deriva de la validación externa otorgada por un tercero autorizado. Pero, ¿quién es Manoel Chudu y qué lo hace portador de dicha autoridad? Lejos de ser un referente de la música popular brasileira o de la literatura nacional, es sí un referente para la poesía oral de la región de donde la banda proviene. Fue un reconocido poeta popular de improvisación –un *repentista*–, oriundo de São José dos Ramos, del estado de Paraíba, pero la referencia no concluye con esta apelación, sino que se completará con la introducción de la voz del mismo poeta a través de la citación de uno de sus poemas con el que la banda decide concluir. La palabra oral del poeta *repentista* es retomada, registrada y reproducida en un contexto diferente.

En este punto, creo pertinente remitir a una reflexión del vocalista del grupo durante una entrevista que me fue otorgada y en la cual me contaba sobre el inicio de su trayectoria artística en el medio de los cantadores populares de su región:

Eu já escrevia, já fazia poesias, mas eu devia muito dos outros. A minha escola, o povo com que eu andava, os cantadores de viola, os poetas *repentistas*, eles valorizavam muito você dizer poesia dos outros. Era um gesto de humildade, um gesto de (...) de... é... isso aí. Respeito e... E depois que eu entrei na coisa do mercado e quando comecei a comercializar, essa coisa se inverteu, né? “Os outros” já tinha um peso autoral e tal... mas no meio que eu vivia isso era muito

interessante. A pessoa era elogiada por isso: “Ah, ele diz poesia dos outros!”

(Lira Filho 2012)

En esta apreciación el cantante del grupo hace una distinción interesante entre lo que él reconoce como el medio donde se origina su poesía y el medio en el que la banda, de la cual era miembro, se insertó y disputó un lugar; pero además nos da la pauta de un mecanismo de legitimación que responde justamente a las prácticas de ése, su lugar de origen, y que él respetará haciéndose continuador de esa tradición.

Una vez peticionada la bendición al repentista Manoel Chudu, comienza la recitación de la poesía que, como vimos, es definida en una primera instancia como *cordel estradeiro*. Aunque el término *cordel* pueda remitirnos a un tipo de literatura del Nordeste, llamada *de cordel*, sabemos que el término para la banda tiene otras connotaciones y el cantante lo explica así: “A palavra cordel era sinônimo de história, não era uma homenagem exatamente à literatura.” (Lira Filho 2012). Pensemos además en la importancia de esta elección, dado que el término también es usado para el propio nombre del grupo. En este sentido, completar la idea con el adjetivo *estradeiro* suma un elemento a la descripción y al sentido que tiene la palabra *cordel* para el grupo. *Estrada*, ruta o camino en español, remite a una idea de desplazamiento, de viaje. Es de este modo que *cordel estradeiro* puede entenderse como una historia que emprende un viaje y es por ello que necesita ser reconocida desde su origen como verdadera y con la capacidad de transmitir el mensaje, en este caso del *sertão*.

Como es característico en el resto de las composiciones de la banda, y sobre todo en este primer disco, las imágenes que ingresan efectivamente remiten de inmediato al mundo del *sertão* a partir de representaciones antagónicas de la sequía y la tormenta: los truenos y su fuerza que dirigen a la época de lluvias intensas; las *tanajuras* que son hormigas que habitan en la región y anuncian la lluvia cuando aparecen; el *xiquexique* y el *facheiro* que son plantas cactáceas propias del Nordeste brasileiro; y la infaltable figura del *cangaceiro*,² que es sin dudas una de las más representativas de la región (baste a modo de ejemplo sólo algunas obras canónicas de la literatura brasileira como son *Os Sertões* de Euclides Da Cunha y *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa). Esta descripción, además, convoca una región bien específica del *sertão* cuando dice “meu moxotó coroadó”, en una referencia al río estacional que pertenece a la región del Sertão do Moxotó, donde se ubica Arcoverde.

Sin embargo, lo interesante y particular en esta poesía se da cuando el propio enunciador se autoproclama *cangaceiro* –ampliando así el sentido acotado que referiría al momento histórico del *Cangaço*– y se dispone a definir su palabra desde allí:

Eu também sou cangaceiro

E o meu cordel estradeiro

É cascavel poderosa

(CFE 2001)

² *Cangaço* es denominado un fenómeno socio-cultural que se extiende desde mediados del siglo XIX hasta principios del siglo XX en el Nordeste brasileiro, caracterizado por la acción de bandas armadas ilegales (bandas de *cangaceiros*) que vivían del robo o el vandalismo. Sus prácticas estaban fuertemente ligadas con los problemas latifundiaristas de la región derivados del sistema de organización político social y territorial adoptada por Brasil por entonces. La relación que éstos establecían con los sectores de poder y con la población en general no era homogénea, por lo cual la valoración que existe sobre ellos tampoco lo es.

La palabra es configurada como el arma de este *cangaceiro* y la descripción de ésta continúa: “é chuva que cai maneira”, “é planta”, “é seca”, “é inverno e é verão”, “é canção de lavadeira”, “peixeira de Lampião”, “as luzes do vaga-lume”, “alpendre de casarão”, “a cuia do velho cego”, “terreiro de amarração”, “ramo de rezadeira”, “o banzo de fim de feira”. Como es posible advertir, además de reiterarse la definición de la palabra como cordel estradeiro, se convoca, a partir de representaciones bien sedimentadas del imaginario cultural sobre el *sertão*, desde el encadenamiento evocativo de una serie de imágenes, prácticas y sujetos que están impregnadas en la palabra del enunciador. La realidad y la experiencia *sertaneja* se constituyen así en un aspecto central de la identidad construida por esa voz que pronuncia.

Luego de este discurrir en el que las imágenes del *sertão* se conjugan para definir la poesía del recitador y antes de terminar con la cita de Manoel Chudu, el enunciador se vale de la citación de otro repentista, pero esta vez pernambucano: Ivanildo Vilanova, que como el anterior es, dentro de este campo, un sujeto de amplia trayectoria y reconocimiento. Por ello, remitir a esta voz va en continuidad con la intencionalidad de construir una tradición de la poesía popular en la que ellos buscan ser reconocidos. En este sentido, la estrofa elegida cumplirá una función central en el enunciado porque, como veremos, en ella se establecerá una clara distinción que contribuye a completar el efecto de sentido que hasta aquí se ha ido provocando:

Vocês que estão no palácio

Venham ouvir meu pobre pinho

Não tem o cheiro do vinho

Das uvas frescas do Lácio

Mas tem a cor de Inácio

Da serra da Catingueira

Um cantador de primeira

Que nunca foi numa escola

(CFE 2001)

La distinción no casualmente está dirigida a diferenciar dos tradiciones contrapuestas dentro del campo literario: la de los palacios y vinos de uvas del Lacio y la del cantador que sin ir a la escuela y valiéndose de palabra oral –en tanto es palabra que no es leída, sino oída– llega a ser considerado “de primera”. La disputa permite definir negativamente al enunciador, porque aquí se deja en claro cuál es la porción del pasado que no es elegida como tradición. Poesía popular en contraposición de la poesía erudita –la del poeta del cuarto de marfil–,³ incapaz de transmitir la realidad del *sertão* que requiere de la palabra proveniente de la experiencia. La disputa es establecida con los espacios institucionalizados del saber, de formación y producción de conocimiento, entre los cuales la literatura canónica es sin duda uno de los más importantes. No es la escuela la que hará verdadera la palabra, sino la experiencia sensorial –el ver y el oír la *caatinga*– que legitimará esa voz. CFE consigue desde su discurso poner en valor un aspecto que constituye su competencia en tanto agente social y su capacidad de diferenciación en su relación con los otros (Costa y Mozejko 2002), teniendo en cuenta

³ Cabe aquí remitirnos a uno de los representantes del movimiento parnasianista brasileiro que recurre la metáfora de la flor de Lacio para hablar de la lengua portuguesa en otra perspectiva y concepción de la palabra. Ver: “Língua portuguesa”, de Olavo Bilac.

que son músicos que no provienen de los grandes centros políticos y comerciales del país, ni siquiera de su propio estado.

El breve análisis realizado hasta aquí cumple la función de introducir la problemática que nos hemos dispuesto a abordar en este trabajo. Es decir, la referencia realizada por CFE a obras y poetas del campo literario, ya sea popular o no, en tanto creemos constituye una de las estrategias elegidas por el grupo que le permitió distinguirse en el marco de las relaciones del cual formaba parte. Por ello me interesa advertir cuáles son estas referencias y el modo en el que éstas son introducidas en la producción de CFE para entender su funcionamiento en el contexto semiótico particular de la canción. Para esto señalaré brevemente tres recursos utilizados para esta selección estratégica: 1) Apelación al mundo poético del *sertão*, 2) La recitación de la “poesía de otros” (recuperando las palabras del cantante de CFE) y 3) El diálogo con otras obras. Vale aclarar que, dados los límites de extensión de este trabajo, me detendré sobre éstos sucintamente, con la intención de presentar una problemática que demanda una necesaria profundización a ser desarrollada en trabajos subsiguientes.

I

En el primer punto, quiero hacer hincapié en la remisión a un mundo poético que configuraría el ser *sertanejo*.⁴ El ejemplo que hemos analizado anteriormente es sólo un caso que muestra el modo en el que los poetas y la poesía popular de la región ingresan en la producción poética de la banda. Podemos distinguir dos recursos principales utilizados para realizar esta introducción: 1) la remisión a poetas como personajes de la poesía, 2) alusiones y aclaraciones que dan cuenta de una inspiración que proviene del contexto poético-musical del *sertão*.

Un ejemplo interesante donde son aludidos poetas que forman parte del enunciado como personajes del mismo se observa en “Chover (ou invocação para um dia liquido)” (2001). Artistas de la región, junto con otros referentes de la cultura local⁵ y otros personajes, son referidos dentro de la poesía como agentes de alguna acción particular donde todo se conjuga en una acción comunitaria –la de la invocación de la lluvia– a partir alusiones como las siguientes: “Cego Aderaldo (por Aderaldo Ferreira de Araújo, poeta de Ceará) pelega para ver” o “Inácio (por Inácio da Catingueira) e Romano (por Romano Mãe D'água) meu verso e o teu”.

Dentro del segundo punto, debemos destacar enunciados como “Os Oim Do Meu Amor” (2001) que, como se aclara en el libro interior del disco, es producto de la interpretación de imágenes que vienen de la música de los *emboladores*. Ésta es otra forma típica de poesía de improvisación donde la destreza se pone de manifiesto en un desafío entre dos que se enfrentan. Se destaca en las producciones que recurren a este tipo de estrategias, entre otros aspectos, la intencionada marca de oralidad que se mantiene de estos discursos inspiradores en el nuevo formato de producción discursiva. Esto se evidencia en la canción aludida, por dar un ejemplo, en la contracción que genera la palabra *oím* usada para reemplazar *olhinhos* (es decir, ojitos). Otros ejemplos de alusiones al mundo poético-musical *sertanejo* vemos en canciones como “A Chegada de Zé do Né na Lagoa de Dentro” (2001), “Salve” (2001) o “Foguete de Reis (ou a

⁴ No debe confundirse aquí el término *sertanejo* con los géneros musicales denominados de igual modo y que remiten a otro campo de la música brasilera, por ejemplo, el *sertanejo* universitario.

⁵ Como es el caso de Lula Calixto, uno de los fundadores de una expresión típica de la localidad: Samba de Coco Raíces de Arcoverde.

Guerra)” (2001) donde se pueden recuperar desde *aboios* –canto con el cual los vaqueros movilizan al ganado–, poesías religiosas de romerías, oraciones cristianas, poesías anónimas y/o de dominio popular, o hasta formas poéticas populares como es el caso de la abertura de Reisado –fiesta popular que anticipa el Día de Reyes.

II

En segundo lugar, me interesa destacar la estrategia de la citación como uno de los medios predilectos elegidos por la banda para introducir la voz del otro y donde un doble movimiento de legitimación es provocado en este juego. Ellos ingresan en el mecanismo de legitimación que pertenece a los cantores populares donde decir “la poesía de los otros” es un medio para el reconocimiento. A la vez, la banda, al convocar la palabra de aquellos, legitima y configura una tradición literaria que existe por fuera de los cánones literarios.

Las citaciones pueden incorporarse como estrofas dentro de una poesía de la banda, como vimos en el caso de “Cordel Estradeiro” (2001) y como también se da en “O Espetáculo” (2003), donde se cita al propio Manoel Chudu, pero también a Manoel Filó y Jó Patriota –ambos poetas pernambucanos. Del mismo modo se da en “Chover” (2001), donde son intercaladas dos recitaciones de estrofas de otros poetas –João Paraibano y Bio Gomes más concretamente.

Otra manera de incorporación se da cuando, con cierta autonomía, se musicalizan poesías completas o trechos completos de obras de otros poetas, como son los casos de “Ai Se Sesse” (2001), de Zé da Luz, “Dos Três Mal-Amados. Palavras de Joaquim” (2003), de João Cabral de Melo Neto, y “Tlank” (2006), de Manoel Filó.

III

En el diálogo con otras obras se establece necesariamente el diálogo con otros enunciadores. Por ello, en este punto queremos reflexionar sobre la disputa (y en ella una puesta en valor de la propia palabra). Principalmente –aunque no necesariamente–, por los sentidos configurados en torno al *sertão* y que se ponen de manifiesto al hacer referencia a obras canónicas pertenecientes al campo literario. Tres ejemplos puntuales nos permitirían explayarnos al respecto, pero que en esta oportunidad sólo podremos mencionar: “Sobre as Folhas (O Barão nas Árvores Canto dos Emigrantes)” (2006), “Pedra e Bala (Os Sertões)” (2006) y “Morte e Vida Stanley” (2006). Estas canciones aluden directamente a obras de escritores reconocidos, respectivamente a: Ítalo Calvino, Euclides da Cunha y João Cabral de Melo Neto.

Palabras finales

Como ha sido posible advertir en nuestro trabajo, gran parte de las estrategias que pudimos reconocer de la propuesta de la banda están dirigidos a dar cuenta de la vinculación que su producción establece con lo local. La tradición configurada apunta a revelar las continuidades con la producción cultural popular de su ciudad de origen, de su estado o bien de su región cuando la alusión es al *sertão* nordestino en una visión más general. Estas características particulares se tornan significativas en la medida en que permiten configurar un sujeto enunciador legitimado por su capacidad de ofrecer un decir alternativo (una verdad otra, otra visión de mundo, diferente) en relación con

ciertos discursos dominantes que generan definiciones identitarias totalizadoras acerca de la nación y el ser nacional. Por ello creemos que ésta es una de las grandes apuestas realizadas por la banda y lo que, en definitiva, le proporcionó un lugar diferencial en el marco de las relaciones en el que su práctica se desarrolló.

Bibliografía

Costa, Ricardo Lionel y Mozejko, Danuta Teresa (org.). *Lugares del decir: competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 2002.

Lira Filho, José Páez de. Entrevista concedida a Julieta Kabalin Campos. Belo Horizonte. 7 de julio de 2012. Inédita.

Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Prólogo de J. M. Castellet. Traducción de Pablo di Masso. Barcelona: Península, 1980.

Discografía

Cordel do Fogo Encantado: *Cordel do Fogo Encantado*. Prod. independiente. 2001.

_____. *O Palhaço do Circo sem Futuro*. Prod. independiente. 2003.

_____. *Transfiguração*. Trama. 2006.