

TECNOMACUMBA: RELIGIOSIDADE E CULTURA NA MÍDIA

Carlos Henrique Dias
cdias_cdias@yahoo.com.br
<http://lattes.cnpq.br/3848614474837777>

Regina Rossetti
rossetti@uscs.edu.br
<http://lattes.cnpq.br/8926938260180321>

RESUMO

Este artigo trata dos aspectos culturais da religiosidade de matriz africana projetados na mídia e a midiaticização da fé na obra da cantora maranhense Rita Benneditto em seu box Tecnomacumba – A Tempo e Ao Vivo. Por se tratar de uma obra que permeia, além da música, o campo religioso, este trabalho visa apontar a relevância da musicalidade e de sua relação com a fé, principalmente nas religiões de matrizes africanas. Outro aspecto importante presente neste artigo é a conexão da música de Rita Benneditto com a Comunicação e com isso mostrar a relação com o experimentalismo e aspectos inovadores presentes na obra.

Palavras-chave: Comunicação; música; religião.

Introdução

Esse texto trata de conceitos temáticos que permeiam a obra *Tecnomacumba – A Tempo e Ao Vivo*, de Rita Benneditto, uma vez que o álbum aborda questões culturais e religiosas, pois trata-se de um show étnico inspirado nos ritos da umbanda e do candomblé.

Rita Benneditto é uma cantora maranhense que está no eixo comercial da música popular brasileira desde 1997, porém ganhou visibilidade quando resolveu apostar na obra *Tecnomacumba – A Tempo e Ao Vivo*, lançado em 2009. Esse álbum trata-se de mistura de cânticos ancestrais da umbanda e do candomblé com batidas de música eletrônica e inserção de tambor-de-crioula, estilo maranhense de percussão.

O objetivo desse artigo é buscar a relação dos conceitos de cultura, hibridismo cultural, sincretismo e experimentalismo presentes na obra *Tecnomacumba - A Tempo e Ao Vivo*, da cantora maranhense Rita Benneditto, a fim de apontar os fatores de inovação na comunicação expressos na obra.

A partir de pesquisas bibliográficas, será possível conceituar as ideias de cultura, defendido por José Luiz dos Santos (1983), de hibridismo musical em suas mestiçagens, assim como aponta Herom Vargas (2007), do sincretismo de André Droogers (1989) e Massimo Canevacci (1996), do experimentalismo de Umberto Eco e da questão da inovação na comunicação como colocada por Regina Rossetti (2013).

Este artigo analisa aspectos culturais da religiosidade projetados na mídia e a midiaticização da fé por meio da análise documental de Tecnomacumba – A Tempo e Ao Vivo que revela os elementos de cultura, hibridismo e sincretismo de forma a compreender a inovação na comunicação que ali se expressa. Por tratar-se de um produto midiático inovador no sentido dos hibridismos musicais, vimos a oportunidade de galgar relação entre o hibridismo, o sincretismo e o experimentalismo, não podendo deixar de lado os aspectos envoltos acerca da cultura e da inovação.

Aspectos culturais do álbum *Tecnomacumba*

Embora com definições distintas, o conceito de cultura está quase sempre atrelado aos costumes, crenças e processos de civilização do homem. Como é sabido, a concepção de cultura defendida por Norbert Elias, em sua obra *Processo civilizador* (2011), está presente nas sociedades, seja de maneira popular ou de maneira erudita, ou seja, não podendo ser mensurada e rotulada. Todavia, se direcionarmos o foco para o Brasil, podemos notar que, desde sua descoberta, nossos primeiros “brasileiros” nasceram com traços de no mínimo três etnias – a europeia, a indígena e a negra (RIBEIRO, 1995), logo, outros apontamentos de cultura foram surgindo.

Podemos então, de certo modo relacionar os conceitos de cultura ao hibridismo, já que este está intrinsecamente relacionado ao outro. Não precisamos ir muito além para percebermos tais relações: basta verificarmos o que mudou na linha histórica do homem – que evoluiu. Diante disso, o que podemos entender por cultura? Se nos ativer em saber o significado, vamos encontrar diversas concepções a respeito, porém podemos nos apoiar na literatura de José Luiz dos Santos em sua obra *O que é cultura* (1983), que defende a existência de duas concepções:

A primeira dessas concepções preocupa-se com todos os aspectos de uma realidade social. Assim, cultura diz respeito a tudo aquilo que

caracteriza a existência social de um povo ou nação, ou então de grupos no interior de uma sociedade. [...] Vamos à segunda. Nesse caso, quando falamos em cultura estamos nos referindo mais especificamente ao conhecimento, às ideias e crenças, assim como às maneiras como eles existem na vida social. [...] Entendemos nesse caso que a cultura diz respeito a uma esfera, a um domínio, da vida social (SANTOS, 1983, p. 24-25).

Isto posto, podemos então nos apoiar nas duas concepções, uma vez que o significado de cultura se baseia nos estudos exploratórios de grupos sociais distintos e também diz respeito à vida social desses grupos. Mas ainda podemos nos questionar sobre a relação da obra Tecnomacumba – A Tempo e Ao Vivo de Rita Benneditto com a cultura. Uma vez que a cantora alicerça seu trabalho em torno da cultura digamos, popular, podemos sim afirmar que se trata de um trabalho cultural, pois nos mostra músicas ancestrais africanas da umbanda e do candomblé que foram trazidos pelos negros escravizados desde o descobrimento do Brasil. Músicas essas que foram passadas de geração em geração com forte presença no cotidiano das religiões afro-brasileiras como se pode verificar na própria obra de Rita Benneditto.

Sincretismo religioso

Inicialmente podemos entender o sincretismo como uma pluralidade de “coisas” ou significados. Sintaticamente, sincretismo pode estar relacionado à fusão de religiões, de ideologias e filosofias ou de algo que, apesar de possuir as mesmas raízes e matrizes, possuem concepções diferentes. Aqui a proposta é entender o sincretismo presente na obra Tecnomacumba – a Tempo e Ao Vivo da cantora Rita Benneditto e, logo, buscar o sentido exato do sincretismo torna-se *sine qua non* para que este se “encaixe” adequadamente. O sincretismo voltado a uma proposta de uma antropologia híbrida e inovadora utiliza-se de linguagens plurais para se chegar a algo criativo. A compreensão da transformação do processo de globalização, podemos entendê-la como sinônimo (CANEVACCI, 1996).

O sentido mais comum que encontrarmos em relação ao sincretismo é quando o relacionamos com a religião e principalmente se o relacionarmos com as religiões afro-brasileiras que os negros africanos e escravizados trouxeram quando aportaram no Brasil

e seus donos eram contra qualquer tipo de manifestação religiosa que não fosse o catolicismo, dogma este sendo um dos motivos do imperialismo português em terras brasileiras. Já que não podiam cultuar seus orixás, os negros resolveram relacioná-los aos santos católicos, assim poderiam cultuar livremente. Desse modo, Oxóssi passou a ser São Sebastião, Santa Bárbara Iansã, Nossa Senhora Iemanjá e Oxum e assim por diante, completando o enredo de orixás (SANGIRARDI JR, 1988).

No campo religioso, podemos afirmar que o sincretismo pode ser a maneira como as religiões como um todo enfrentam para encontrar o caminho da verdade e da salvação perante o Divino (DROOGERS, 1989), como podemos conferir:

No âmbito das religiões, a palavra sincretismo de vez em quando, tem o mesmo som negativo. Todo caso, em que a pureza de uma religião é ameaçada por ideias e práticas que têm a sua origem numa outra religião é considerado caso sincretista. Neste sentido o culto a Baal no Israel do Antigo Testamento é sincretista. Mas podemos pensar também em exemplos brasileiros, como a introdução de divindades da África Ocidental, os orixás, no catolicismo brasileiro, ou talvez melhor, à introdução de santos na religião africana dos escravos. Ou a atividade de curandeiros nas comunidades evangélicas luteranas. [...] Uma outra interpretação de sincretismo, parecida com a precedente, fala de sincretismo como a tendência de encarar todas as religiões como caminhos legítimos para a salvação. Cada religião teria uma parte da verdade, mas somente o conjunto de todas as religiões ofereceria toda a verdade. A meta é construir uma religião universal que pode ser a religião de toda a humanidade. (DROOGERS, 1989, p.141-142)

Diante disso, será que podemos afirmar que o sincretismo diz respeito somente à religião? Se estamos tratando das mestiçagens imbuídas na obra Tecnomacumba, parece que não. Embora o disco e o show ocorram acerca de cânticos e ritos religiosos afro-brasileiros, o sincretismo aqui aparece de duas maneiras, a da qual acabamos de relatar e o próprio sincretismo presente na elaboração dos hibridismos musicais presentes na obra. Durante muito tempo, o que é sincrético ficou relacionado à fenômenos religiosos, motivo este responsável por essa ligação até os dias atuais (CANEVACCI, 1996). Ainda sobre o “desapego” do sincretismo somente ao religioso, Massimo Canevacci relata em sua obra “Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais” (1996), quando resolveu, em 1984, fazer uma etnografia pelos rincões do Brasil para estudos correlatos a etnias, apontou que ele (o sincretismo) está mais relacionado ao lado cultural:

[...] Uma das coisas que mais chamou minha atenção foram os hibridismos étnicos. Para cada novo conhecido, a quem metodicamente perguntava sua genealogia, aparecia um sistema de parentela em que pais e avós pertenciam, geralmente, a nações diferentes. As etnias diferentes. Um sorriso acompanhava a reivindicação dessa pluralidade genealógica, à qual se seguia, em geral, a frase: “aqui é toda uma mistura”. [...] No fim de minha pequena investigação, os resultados indicaram que cada pessoa era uma micro etnia (CANEVACCI, 1996, p. 18).

Nesse sentido, conseguimos perceber que o sincretismo não se define apenas por um só significado e no caso de Tecnomacumba, o sincretismo se faz presente nas músicas e no palco, tanto nas coreografias, quanto nas indumentárias de Rita Benneditto e de seus bailarinos. Na música que abre o espetáculo (Saudação – Abertura), já é perceptível na vestimenta da cantora que está com um cocar de caboclo (entidade umbandista representada por indígena) e com um sarongue com estampas étnicas.

No que tange às coreografias, nas canções *A Deusa dos Orixás* e *É D'Oxum*, bailarinos paramentados com vestimentas de divindades africanas representando Iansã e Oxum (divindades femininas da umbanda e do candomblé) traz para a realidade os elementos cantados nos versos musicais.

Hibridismo e experimentalismo musical

Se entendermos a cultura como um processo de construção de saberes e conhecimentos – sejam eles apoiados em senso comum ou crítico – e de grandes miscigenações de crenças, costumes, raças e etnias, podem então relacioná-la ao hibridismo. Em sua análise linguística, entendemos que híbrido ou hibridismo é algo característico daquilo que é oriundo de naturezas distintas e que se misturam, ou ainda em seu sentido figurado como sendo algo composto por elementos diferentes, como um determinado gênero de música ou de dança ou qualquer outra forma de expressão cultural. Ainda podemos nos ater o que nos diz a literatura:

O conceito de hibridismo tem sido muito discutido nas últimas décadas, em grande parte motivado pelos estudos sobre a pós-modernidade e, especialmente, sobre a cultura latino-americana. Ele pode vir indicado por sinônimos mais ou menos próximos como mestiçagem, miscigenação, sincretismo e mulatismo; ou ainda englobando ideias tais como mescla,

mistura amálgama, fusão, cruzamento, relação etc. (VARGAS, 2007, p. 19-20)

Diante do conceito mais formal do determinante “híbrido”, entendemos a hibridização como algo elástico, múltiplo, que torna o objeto cultural flexível e essa predisposição ao deslocamento do que é comum, assusta os que são mais racionais e acostumados a trabalhar de forma ordenada.

Tratando do objeto cultural, podemos então discutir acerca do híbrido no campo musical. Obviamente que não é novidade a hibridização no meio musical, ou seja, vem de tempos remotos, no início do século XX, presente na música erudita de músicos como Schoenberg e Webern, porém de maneira voltada às misturas de tons e sons (SÁ, 2007). No Brasil, já podíamos perceber o hibridismo musical desde a década de 1960, presentes no Tropicalismo de Caetano Veloso e Gilberto Gil e também em outros gêneros como os nordestinos de Luiz Gonzaga:

A música brasileira se coloca no terreno do hibridismo. A exemplo, do gênero baião – inventado por Luiz Gonzaga e seu parceiro Humberto Teixeira – e o tropicalismo, movimento que teve a participação do letrista/poeta Torquato Neto, sofreram efeitos da hibridação. O que é híbrido se realiza pelas misturas de gêneros, nesse sentido, parte do repertório de Luiz Gonzaga e as canções dos tropicalistas fizeram fusões musicais (MORAES, 2010, p. 4).

Embora não seja algo novo, a forma de hibridizar pode variar suas formas. Não podemos dizer que o híbrido praticado nos anos 1960 por Luiz Gonzaga ou por Clara Nunes entre 1970 e 1980, são iguais aos que são feitos atualmente, e tampouco compará-los ao proposto por Rita Beneditto na obra *Tecnomacumba – A Tempo e Ao Vivo*. Rita utilizou-se da música eletrônica e de ritmos como o tambor de crioula maranhense para fazer valer as miscigenações musicais encontradas no disco e no show. Também é possível encontrar hibridismo musical nos anos 2000 na extinta banda Capim Cubano, formada por brasileiros de Recife, porém que cantavam músicas cubanas (de cantores populares de Cuba como Célia Cruz), misturadas à instrumentos musicais como a sanfona e o acordeon, por exemplo, e nem por isso podemos deixar de dizer que há

hibridação ou mestiçagem musical. Para desmistificar as possíveis distorções sobre o que é realmente híbrido, podemos recorrer à teoria:

[...] se trata de processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. [...] A hibridação, como processo de interseção e transações, é o que torna possível que a multiculturalidade evite o que tem de segregação e se converta a interculturalidade. As políticas de hibridação serviriam para trabalhar democraticamente com as divergências, para que a história não se reduza a guerra entre culturas como imagina Samuel Huntington. Podemos escolher viver em estado de guerra ou em estado de hibridação (CANCLINI, 2008, p. XXVI e XXVII).

Assim como o hibridismo, o experimentalismo na música popular brasileira também não é tão recente e marcou presença nas décadas de 1960 e 1970, mas no campo científico o que podemos entender como experimental? O que vem a ser o experimentalismo no processo de comunicação?

A literatura acadêmica nos mostra que, uma de suas definições para o experimentalismo, um método experimental dá-se a partir de uma quase insatisfação de um pesquisador com determinado objeto de estudo e, por conseguinte, propõe-se a estudá-lo de outra maneira para chegar a uma nova conclusão do que já havia sido investigado (ECO, 1970). Da mesma forma, o autor nos aponta que

[...] O método experimental se propõe como um método que não só decide estudar o objeto diretamente que, ao invés de contemplá-lo através de um olhar deturpante, tradicional e autoritário, mas sim que decide, ao mesmo tempo, trocar o método de estudo, adequando o fenômeno que se deseja estudar. Em poucas palavras, a essência do método experimental consiste no feito de que, no momento em que se pergunta o que é o fenômeno, o científico decide não acreditar em tudo o que já sabia anteriormente, e começa a estudar novamente desde o princípio (ECO, 1970, p. 235 – tradução nossa).

Tratando de experimentalismo, no campo da arte, essa maneira de se pensar o novo não fica restrito somente à música, mas sim em outros meios, pois todo artista contemporâneo quando dá início a uma nova obra, coloca em dúvida tudo o que já sabia a respeito de como se fazer arte e se põe a pensar (ou repensar) de que maneira irá

expressar essa arte. Diante dessa concepção, é o que nos ajuda a diferenciar uma obra experimental e contemporânea de uma obra tradicional ou clássica (ECO, 1970).

A década de 1960 foi repleta de acontecimentos: movimentos sociais intensos corriam o mundo, o rock'n'roll com forte presença na juventude, tabus sendo quebrados e não diferentes comportamentos sendo alterados.

Também não foi diferente no Brasil, pois vivíamos um governo ditatorial persecutório que afetava todas as dimensões sociais, a televisão que aumentava sua participação na diversão das famílias, os movimentos estudantis e sindicais estavam em uma crescente constante, e as manifestações culturais e sociais em pleno exercício. No campo artístico, também não foi diferente, principalmente na música, uma vez que os artistas embutiam em suas letras verdadeiros discursos contra o regime, o que não deixava de ser uma manifestação experimentalista, buscando a construção de uma criatividade que causasse impacto no público (VARGAS, 2000).

Diante dessa grande esfera de acontecimentos sociais, a música popular brasileira embrenhava-se no experimentalismo no campo da criatividade. Já ao final da década de 1960, um grupo marcou seu território no meio musical, destacando o hibridismo e o experimentalismo tecnológico, Os Mutantes.

O grupo mais importante e influente do Brasil nesse período foi Os Mutantes, que teve o início da sua carreira fortemente ligado a tropicália e que se tornou o símbolo do rock brasileiro dos anos 60-70, com certeza um dos pioneiros em perceber a importância da tecnologia dentro do processo criativo da música (PAIVA, 2012, P. 1-2).

Já na década de 1970, recém-saídos do período Tropicalista, os cantores brasileiros passaram a tratar a música com outras conotações.

A MPB experimental dos anos 1970 tinha características nítidas, apesar de os compositores assim definidos não terem criado nenhum movimento e de não terem nítidas afinidades estéticas a ponto de serem identificados coletivamente. O que em princípio os unia, além da época em que produziram, era o perfil experimental das canções, tivessem elas sucesso comercial ou não. De forma geral, o que se definiu como pós-tropicalismo foi o trabalho de compositores influenciados por três circunstâncias: o tropicalismo e sua abertura à pesquisa estética em sintonia com a contracultura, as pressões das ações censórias dos governos militares e o contexto de expansão das indústrias midiáticas. (VARGAS, 2012, P. 15)

Ou seja, o experimental estava voltado às críticas dos governos militares, e o que as inovações midiáticas prometiam em seus avanços tecnológicos. Ponto importante a ser destacado nessa década, foi o forte apelo pela contracultura que jovens artistas e intelectuais levantavam como bandeira. Obviamente que as músicas experimentais da MPB não estavam focadas somente às críticas à ditadura, mas inclinava para isso quando as críticas ao regime eram traduzidas em forma de canção.

A atenção à linguagem da canção, a ênfase em novas subjetividades e a postura marginal são dados relevantes da contracultura para se entender o experimentalismo na MPB da década. Assim se deu o exercício, a pesquisa e as tentativas de criação nos meandros da linguagem poético-musical da música popular. (VARGAS, 2012, P. 19)

No mundo da arte é quase que frequente ouvirmos falar em técnicas experimentais e inovações, logo, entendemos a relação do experimental com o empírico. Na obra Tecnomacumba – A Tempo e Ao Vivo, além do híbrido e do sincrético, podemos também relacioná-la com o que é novo, diferente, resultado de uma experiência. Tecnomacumba – A Tempo e Ao Vivo é um desdobramento do álbum anterior (Tecnomacumba de 2006) da cantora e nasceu, inicialmente, como um projeto de Rita Benneditto. Esse projeto quase itinerante (a cantora se apresentava em diversas casas de shows com a mesma apresentação), virou realidade graças à ousadia da cantora em querer inovar e querer mostrar ao seu público o que havia de novo e conceitual em seu novo trabalho.

Não podemos retratar aqui o experimentalismo na música se não tratarmos de inovação. Não que Rita Benneditto tenha inventado o novo, mas sim, buscou desenvolver uma nova maneira de misturar música, fé e tecnologia. Se o experimental é fazer algo novo, podemos pensar em seu sentido como:

Primeiro, pensada como efeito, a inovação indica o próprio produto novo e diz respeito tanto à coisa nova que surge do ato de inovar como ao sujeito que se inova: é a inovação entendida como substantivo e precedida de um artigo (a inovação). Trata-se do novo, isto é, de algo que não existe e passa a existir. Trata-se também da novidade, que pode ser a qualidade do novo ou pode ser propriamente aquilo que é novo, isto é, a coisa nova. Em certos casos, pode-se admitir que a novidade de que se trata é a novidade de coisas, substâncias ou entidades. Em outros casos, trata-se

da novidade de qualidades e propriedades. A inovação entendida como efeito é dita como substantivo e diz respeito à coisa nova, ao produto novo. (ROSSETTI, 2013, P. 65).

Nos é claro que no mundo da música, quanto mais criatividade, maior chance de o intérprete/compositor mergulhar no circuito comercial, porém não basta somente ser criativo, mas sim inovador. Partindo do conceito explicitado por Rossetti (2013), podemos afirmar que no álbum *Tecnomacumba – A Tempo e Ao Vivo*, a questão da inovação se faz presente, não só pelo hibridismo encontrado nas batidas de música eletrônica e dos sons de tambor-de-crioula, mas também no que tange os aspectos plásticos e estéticos da obra. Nesse caso, a inovação está no conjunto da obra – e não em parte dela – e com isso, podemos afirmar que a obra da cantora Rita Benneditto, além de experimental é inovadora ou renovadora.

Comunicação e música no álbum *Tecnomacumba*

E já que o hibridismo musical permeia a mestiçagem e a mistura nos é claro sua relação intrínseca com a cultura, uma vez que esta também é arraigada em temperanças de crenças e costumes. Até aqui conseguimos relacionar cultura e hibridismo, cruzando seus significados e sua aplicabilidade na música, além de o tema bastante relevante que também permeia as culturas híbridas, o sincretismo. Assim, tratamos até este ponto sobre os paralelos encontrados entre conceitos culturais, hibridismos e sincretismos, mas nesse processo de pluralidade cultural não podemos nos esquecer dos aspectos comunicacionais presentes em *Tecnomacumba*, quando os relacionamos com a música. É evidente que as expressões musicais são produtos culturais, porém qual a intersecção com a música? Embora a música popular massiva esteja em voga, não há ainda uma definição concreta a respeito sobre seus efeitos midiáticos (JANOTTI, 2006):

Apesar do espaço ocupado pela música popular massiva em termos econômicos, sociais e estéticos na cultura contemporânea, poucos são os estudos centrados nas especificidades da produção de sentido desses produtos culturais em seus aspectos midiáticos. Nesse sentido, a análise dos aspectos plásticos da canção, seja através de suas configurações de gênero e/ou das performances implicadas nas canções deve levar em

consideração tanto as condições de produção, bem como as condições de reconhecimento da música como um fenômeno de linguagem da cultura contemporânea (JANOTTI, 2006, p. 1).

Logo, podemos entender que a música, como produto midiático e intrinsecamente relacionado às produções da indústria cultural de massa, e sendo assim, também nos aparece como forma expressiva de comunicação. Em recente apresentação no programa *Ensaio da TV Cultura*, a sambista paulista Maria Aparecida, popularmente conhecida como Tia Cida dos Terreiros, afirmou que uma letra de música nada mais é do que uma carta cantada e musicada. Se partirmos dessa concepção, podemos relacionar ainda mais a música com a comunicação e como forma eloquente de expressão.

Outro aspecto importante e relevante a ser observado é a questão da performance da música e nesse caso, independe do gênero. Para Janotti (2006), essa performance é um ato de comunicação que coloca em contato de maneira direta o intérprete e o ouvinte, ou seja, nesse processo de codificações, o processo comunicacional se faz presente de forma marcante e arraigada. Ainda na visão do autor, outra relação com a comunicação nos fica claro, a partir das reações corporais que dão início logo que a música é decodificada e percebida pelo ouvinte/receptor.

Um dos campos privilegiados para se abordar a materialidade do sentido na música popular massiva é a observação das performances que envolvem não apenas a configuração dos gêneros musicais, mas as características individuais dos diversos intérpretes. A performance musical é um ato de comunicação que pressupõe uma relação entre intérprete e ouvinte. Nesse sentido, ela aponta para uma espiral que vai das codificações de gênero às especificidades da canção. Mesmo que de maneira virtual, a performance está ligada a um processo comunicacional que pressupõe uma audiência e um determinado ambiente musical. Portanto, ela define um processo de produção de sentido e, conseqüentemente, de comunicação, que pressupõe regras formais e ritualizações partilhadas por produtores, músicos e audiência, direcionando certas experiências diante dos diversos gêneros musicais. (JANOTTI, 2006, p. 41-42)

Não menos importante, há outro ponto a ser observado em relação à comunicação são as questões imagéticas presentes na música e no caso de *Tecnomacumba – A Tempo e Ao Vivo*, que ficam evidentes quando analisamos o show de Rita Benneditto. O

show que é composto pelas mesmas músicas presentes no CD de mesmo título, é completamente permeado de performances e presenças de palco que remetem ao público, justamente o que a cantora expressa nas músicas. Seu arcabouço foi construído rente à fé e ao imaginário das religiões afro-brasileiras e com isso, a presença das divindades (orixás) só faz realçar as questões do sincretismo e hibridizações.

A questão da comunicação, em relação à imagem, constrói uma tríade formada pela relação entre intérprete, ouvinte e o que a própria imagem do intérprete remete (JANOTTI, 2006), e no caso de Rita Benneditto fica mais marcante, pois além do já dito sobre as características do show, Rita Benneditto se apresenta com todo cuidado no que tange sua indumentária, que aborda temas religiosos estampados em suas vestes, bem como adornos como colares, cocares, adereços e instrumentos utilizados por entidades da umbanda, fazendo com que essa relação seja mais fidedigna ainda.

Não obstante, é plausível relacionar essa mesma contribuição africana na formação das ditas religiões afro-brasileiras, bem como a conexão da fé com a música, desde os tempos remotos da escravidão no Brasil. Talvez pela recente chegada dos negros que traziam ainda bastante reluzentes na memória a questão das línguas nativas e dos costumes, fez com que trouxessem contigo características fortes da sua cultura local, a fé e a musicalidade (PRANDI, 2005). O autor ainda afirma que

E como parte integrante do culto, e ao mesmo tempo como elemento constitutivo do cotidiano do negro, preservou-se no Brasil um dos mais ricos filões culturais da África: a música, mais especificamente, a música sacra, com seus ritmos, instrumentos e formas de composição poética (PRANDI, 2005, P. 177).

A contribuição dos negros africanos escravizados em relação à música, mesmo que sacra, é bastante relevante na construção da identidade cultural não somente no Brasil, mas sim em toda a América Latina e Caribe, assim como podemos observar na literatura de Quintero Rivera (1999):

São muitas as possíveis contribuições das tradições musicais africanas à confirmação da expressão musical no Caribe que seria conveniente investigar com atenção. Ainda reconhecendo grandes lacunas de conhecimento, podemos afirmar que muitas dessas contribuições estão vinculadas ao elemento rítmico da música. Toda música tem ritmo; e tudo

isso torna-se importante. Mas frente à tradição europeia, que privilegiava a melodia, nas culturas africanas de onde partiram para a América grande contingente de negros escravizados, o ritmo aparece com uma importância maior; ocupando, inclusive, um papel protagônico em suas formas de expressão. (QUINTERO RIVERA, 1999, P. 202-203 – tradução nossa).

Rita Benneditto desenvolveu sua carreira na música popular brasileira, o que garantiu a ela certa fatia de público fiel que admira sua obra justamente por ser considerada diferente na tentativa de inovar com as músicas “misturadas” à ritmos e instrumentos musicais como as batidas eletrônicas, tambor de crioula, atabaques, xequerês etc. Diante de todas as características estudadas e analisadas no CD e no show *Tecnomacumba – A Tempo e Ao Vivo*, podemos relacionar a música popular cantada por Rita Benneditto com processos e estratégias comunicacionais.

Considerações Finais

Apesar de sabermos que as “mesclas” musicais estão presentes na música popular brasileira há muitas décadas, percebemos que há uma gama de compositores e intérpretes que focam seus trabalhos em arranjos e rearranjos de composições de cunho popular-religioso de maneira diferente, seja na percussão ou na inserção de novas “batidas” rítmicas, buscando antes de tudo a inovação. A proposta de Rita Benneditto em sua obra *Tecnomacumba – A Tempo e Ao Vivo*, foi justamente a de fazer algo diferente e inovador.

Ao pesquisar o tema desse artigo, foi possível compreender que as concepções de cultura, hibridismo, sincretismo e experimentalismo demonstraram estar, se não interligadas, muito próximas ou complementares uma das outras. Apoiados em análise documental do produto midiático e em literaturas, pudemos observar essa forte relação entre os eixos apresentados.

O hibridismo, por si só, acosta-se nas músicas de Rita em todo o CD, bem como nos *takes* do show – de mesmo nome – quando é possível a percepção da música eletrônica e dos toques de tambor-de-crioula. Por outro lado, o sincretismo religioso também é observado a partir do momento que se traz uma obra repleta de simbolismos retirados pura e unicamente da umbanda e do candomblé. A relação entre o que é híbrido

e sincrético nos fica claro, se nos apoiarmos em Canevacci (1996) para a explanação do tema.

No que tange a cultura, por se tratar de um produto que envolve não somente canções, mas a expressão corporal apresentadas no espetáculo que trata de uma relação entre o sagrado e a música, já nos expressa o sentido cultural da obra, principalmente quando tratamos de uma cultura híbrida, já que a cantora retrata os simbolismos sincréticos das religiões afros (ou com matizes africanos, como é o caso da umbanda), que faz parte da cultura popular brasileira.

Debruçados na literatura de ECO (1970), pudemos compreender o sentido do experimental contido no álbum citado, se arrolarmos que o show que começou como um projeto da cantora transformou-se num espetáculo que percorreu o Brasil fugindo do arquétipo tradicional, podemos apontar a aderência ao experimentalismo. Mesmo que o ato de hibridizar e utilizar elementos sincréticos não sejam tão recentes, a maneira como as músicas e o espetáculo são apresentados, nos mostra um produto inovado, uma vez que o ato de inovar não se concebe somente em fazer algo novo, mas sim o de reinventar algo tradicional em um produto diferente que não existia e passa a existir (ROSSETTI, 2013), logo, pudemos observar também a relação do experimentalismo ao conceito de inovação que é a proposta da cantora Rita Benneditto no álbum *Tecnomacumba – A Tempo e Ao Vivo*.

Referências

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4ª ed., São Paulo: Edusp, 2013.

CANEVACCI, Massimo. **Sincretismos**: uma exploração das hibridações culturais. São Paulo: Stúdio Nobel, 1996.

DROOGERS, André. Syncretism: The Problem of Definition. The Definition of the Problem. In GORT, J.; VROOM, H.; FERNHOUT. R.; WESSELS, A. (eds.): **Dialogue and Syncretism: An Interdisciplinary Approach**, Amsterdam: W. B. Eerdmans Publishing Co. and Ed. Rodopi, 1989, p 139-149.

ECO, Umberto. "Experimentalismo y vanguardia". In: **La definición del arte**. Barcelona: Martinez Roca, 1970, p. 233-240.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: uma história dos costumes**. v.1, 2ª. ed., Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. Mídia, música popular massiva e gêneros musicais: a produção de sentido no formato canção a partir de suas condições de produção e reconhecimento. In: **XV Encontro da Compós**, UNESP, Bauru (SP): ANPUH/SP, jun.2006, p. 1-4.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. **Música Popular Massiva e Gêneros Musicais**: produção e consumo da canção na mídia. Comunicação, Mídia e Consumo. V. 3, p. 31-48, 2006.

MORAES, Jonas Rodrigues de. Hibridismos musicais: o nordeste na produção gonzagueana e torquateana. In: **XX Encontro Regional de História: História e Liberdade**. Franca (SP): ANPUH/SP, 6-10, set. 2010, p. 1-2.

PAIVA, José Eduardo Ribeiro de. **Os Mutantes**: hibridismo tecnológico na música popular brasileira dos anos 60/70. Revista Sonora, Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), v. 4, nº. 7, p. 1-2, 2012.

PRANDI, Reginaldo. Música de fé, música de vida: a música sacra do candomblé e seu transbordamento na cultura popular brasileira. **Segredos guardados**: orixás na alma brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.175-187.

QUINTERO RIVERA, Ángel G. "Del canto, el baile... y el tiempo". In: **Salsa, sabor y control**: sociología de la música tropical. 2ª. ed., México: Siglo Veintiuno Editores, 1999, p. 202-203.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 2ª. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RITA BENEDITO. Biografia. Manaxica Produções. Disponível em <<http://www.ritabeneditto.com.br/biografia>>. Acesso em 18 out. de 2015.

ROSSETTI, Regina. **Categorias de inovação para os estudos em comunicação**. Comunicação & Inovação, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul (SP), v. 14, nº. 27, p. 65-73, jul.-dez. de 2013.

SAMBA. Ensaio, São Paulo: TV Cultura – Fundação Padre Anchieta, 30 de novembro de 2014. Programa de TV.

SANGIRARDI JR. **Deuses da África e do Brasil**: candomblé e umbanda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. 4ª. ed., São Paulo: Brasiliense, 1983

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

VARGAS, Herom. **Categorias de análise do experimentalismo pós-tropicalista na MPB**. Revista Fronteiras – estudos midiáticos, São Leopoldo (RS) v. 14, nº. 1, jan-abr, 2012.

VARGAS, Herom. **A música popular brasileira na década de 1960: engajamento e experimentalismo.** Comunicação & Inovação, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul (SP), v. 1, nº. 1, p. 69, jul.-dez. de 2000.

SOBRE O AUTOR:

Mestrando em Comunicação Social pela Universidade Municipal de São Caetano do Sul. Possui graduação em Licenciatura em Ciências Sociais pela Universidade Nove de Julho. Atualmente trabalha como professor efetivo das disciplinas de Sociologia, Filosofia e História pela Secretaria Estadual de Educação na Escola Estadual Professor Orestes Rosolia e como professor de Sociologia na Instituição de Ensino Colégio Amorim.

SOBRE A AUTORA:

Possui Doutorado e Pós-doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo, Mestrado e Graduação em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atualmente é docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul – USCS.