

A saga do *Rei Bantu*: Nostalgia e modernidade na performance midiática e musical de Jorge Du Peixe

Rei Bantu's journey: Nostalgia and modernity in Jorge Du Peixe's mediatic and musical performance

Luiz Claudio Ribeiro Sales Fonseca¹

Resumo: O presente trabalho busca analisar os aspectos musicais e comunicacionais da canção *Rei Bantu*, mais especificamente a partir da regravação do cantor Jorge Du Peixe, lançada em 2021 como um *single* do álbum *Baião Granfino*. A partir de três eixos de análise, são eles: 1) performance de gosto e querelas dos *fandoms*; 2) mídia e nostalgia; e 3) performance e coerência expressiva, procura-se investigar de que forma a interpretação de Du Peixe articula e tensiona dimensões como modernidade e tradição a partir do seguinte corpus: 1) a música per se; e 2) o *post* de lançamento do *single*, divulgado nas redes sociais do artista. A conclusão é a de que o trabalho joga entre vertentes distintas de gosto, coadunando tradição e modernidade com a criação de um lugar entre esses dois tipos ideais.

Palavras-chave: *Rei Bantu*; Performance de gosto; Nostalgia; Coerência expressiva; Redes sociais.

Abstract: This paper seeks to analyze the musical and communicational aspects of the song *Rei Bantu*, more specifically from the re-recording by singer Jorge Du Peixe, released in 2021 as a single from the album *Baião Granfino*. Based on three axes of analysis: 1) taste performance and fandom disputes; 2) media and nostalgia; and 3) performance and expressive coherence, the aim is to investigate how Du Peixe's interpretation articulates and tensions dimensions such as modernity and tradition based on the following corpus: 1) the song per se; and 2) the single's launch post, published on the artist's social networks. The conclusion is that the work plays between different strands of taste, combining tradition and modernity by creating a place between these two ideal types.

Keywords: *Rei Bantu*; Taste performance; Nostalgia; Expressive Coherence; Social Networks.

Introdução

Em 30 de julho de 2021, o cantor e compositor pernambucano Jorge Du Peixe anunciou em seu perfil no Instagram o lançamento do *single Rei Bantu*, um maracatu que prenunciava seu primeiro álbum solo, *Baião Granfino*, dedicado a releituras da obra de Luiz Gonzaga. Lançado originalmente em 1950, pela gravadora RCA-Victor, *Rei Bantu* foi composto por Gonzaga em parceria com o médico e compositor pernambucano Zé Dantas, e gravado em um arranjo que mesclava instrumentos percussivos do maracatu, como a alfaia – também chamada de zabumba –, com a sanfona e o triângulo característicos do repertório de Gonzaga.

Por sua vez, figura constante na Nação Zumbi, Jorge Du Peixe passou a integrar os vocais da banda em 1997, ano da morte de Chico Science, vocalista e idealizador do grupo. Como parte do movimento *Manguebeat* – formado no Recife, capital de Pernambuco, por

¹ Doutorando em Comunicação na Universidade Federal Fluminense (PPGCOM-UFF), Brasil. E-mail: pwluiz@gmail.com.

conjuntos como Mundo Livre S/A e Mestre Ambrósio –, a Nação Zumbi destacou-se na década de 1990 por aliar o toque do maracatu com instrumentos elétricos como a guitarra e com gêneros diversos, criando “uma fusão entre o rap-repente e um hip hop – maracatu” (TASSER, 2007, p. 74). Durante o período como *frontman* da banda, Du Peixe se dividiu ainda em outros projetos, a exemplo do grupo Los Sebosos Postizos, com o qual lançou regravações de Jorge Ben Jor e de Bob Marley.

Desse modo, divulgado também nas redes sociais do cantor, o álbum *Baião Granfino* foi lançado em dezembro de 2021, com releituras de canções como *Qui Nem Jiló* e *Cacimba Nova*. Entretanto, no presente artigo, proponho focar a análise em *Rei Bantu*, evidenciando o seguinte *corpus*: 1) a letra da canção, que evidencia questões ligadas à diáspora africana, aliada com os arranjos da versão atual; 2) o *post* de divulgação do *single*, em que aparecem termos como “empoderamento” e “resistência”.

Considerando que se trata de uma música lado B de Gonzagão – com apenas cinco versões, em comparação com mais de 100 gravações de *Assum Preto*, por exemplo (IMMuB, s/d) – e que o maracatu é uma manifestação central no trabalho de Du Peixe à frente da banda Nação Zumbi, pretendo analisar de que forma o cantor dialoga – enquanto fã e enquanto artista – com dimensões como nostalgia e modernidade na música pernambucana, articulando, através do seu trabalho e das redes sociais, sua persona midiática a uma performance política ligada à cultura.

Assim, analisar o modo com que Jorge Du Peixe dialoga com a obra de Luiz Gonzaga implica, primeiramente, em fugir de pedantismos regionalistas, considerando tanto Du Peixe quanto Gonzaga como cantores de – e *em* – um país no qual, como aponta Janotti Júnior, “somente a distinção pop não dá conta das transculturalidades que atravessam a produção local” (2020, p. 26). Se Gonzagão tornou-se “o primeiro produto industrial da cultura nordestina, [...] um fenômeno de massa, comparável, num nível nacional, aos futuros Elvis Presley e Beatles” (DREYFUS, 1996, p. 158), Jorge Du Peixe procura reverenciá-lo como uma espécie de discípulo e atualizador de sua obra, ainda que para isso, de modo inquieto, precise negociar com os *fandoms* dedicados ao Rei do Baião e com elementos musicais do maracatu.

Dessa forma, o artigo está dividido em três partes, para além da Introdução e das Considerações Finais: 1) a primeira é dedicada aos aspectos que formam o gosto e que guiaram, de alguma maneira, a gestação do trabalho de Jorge Du Peixe. Há, aqui, um pequeno subtópico dedicado às querelas entre as comunidades gonzaguianas e como isso se aproxima do trabalho de Du Peixe. Utilizo autores como Hennion (2011) e Freire Filho (2007); 2) a segunda trata da

relação entre mídia e nostalgia a partir de Niemeyer (2014) e Pereira de Sá e Alberto (2021), no contexto lírico e melódico da canção; 3) e, por último, o terceiro tópico se debruça sobre o *post* de divulgação da canção, buscando analisar, em diálogo com os autores Pereira de Sá e Polivanov (2012) e Diana Taylor (2007), conceitos como performance e coerência expressiva vinculados às redes sociais do cantor.

2 A dimensão do fã

O sociólogo Antoine Hennion, em seu texto *Pragmática do Gosto*, defende que o gosto pode ser pensado enquanto uma “atividade reflexiva”, que produz, ao mesmo tempo, “competências de um amador e o repertório de objetos que ele valoriza” (HENNION, 2011, p. 253). Buscando se opor a fronteiras científicas que, por um lado, apontam para uma perspectiva excessivamente materialista e fechada em torno do objeto e, por outro, desenvolvem um pensamento por demais sociologizante, Hennion afirma, através de uma perspectiva pragmática, que as “pessoas são ativas e produtivas; elas transformam incessantemente tanto objetos e obras quanto performances e gostos” (HENNION, 2011, p. 256).

Dessa forma, Hennion busca analisar de que forma esses amadores – ou fãs, embora não use essa palavra – desenvolvem suas práticas e ligações com os objetos de interesse. Para isso, ele propõe que a investigação aconteça por meio de quatro eixos que constituem a chamada “performance de gosto”: 1) o objeto; 2) o coletivo ou o grupo de amadores; 3) os dispositivos ou condições de degustação; 4) o corpo que experimenta (HENNION, 2011, p. 264). Embora assumidos como provisórios pelo autor, podemos nos perguntar: esses quatro eixos se mostram úteis para entender alguns pontos que nortearam, inicialmente, as referências que levaram ao trabalho musical de Jorge Du Peixe?

De acordo com Du Peixe, o projeto que culminaria no *single Rei Bantu* e no álbum *Baião Granfino* começou com um convite para se apresentar em uma edição do programa musical *Clubversão*, dirigido pelo produtor Fábio Pinczowski. Após a exibição do programa, Pinczowski manifestou a vontade de trabalhar com Du Peixe, que citou Luiz Gonzaga como figura a ser homenageada.

Ele [Pinczowski] fez “putz, sou muito fã de Luiz Gonzaga”. E na sequência eu mandei a *playlist*. Tem um montante aqui. A obra dele é gigante. Separei algumas. 40 e tantas músicas. Na semana seguinte ele já tinha cortado. Deu uma enxugada em tudo e [adicionou] outras que eu não conhecia, no caso de Rei Bantu. Um maracatu-canção [...] (CURTA!, 2022).

Refletindo a partir desse relato, pode-se afirmar que, a priori, o LP ou o disco de 78 Rotações por Minuto (RPM) passam a circular pela Internet – seja através de acervos institucionais como o do Instituto Moreira Salles, seja por meio de plataformas como o YouTube – como um arquivo MP3, articulando as dimensões do objeto e do dispositivo que, em um “estado aberto”, marcados pelas imbricações entre o analógico e o digital (HENNION, 2011, p. 265), dão vazão à “sede de garimpar” por parte de audiófilos e fãs. Como aponta Machado (2015, p. 459), o “prazer e a obsessão em colecionar registros musicais atravessam os tempos e parecem ser definidores para a criação de acervos sonoros construídos sob diferentes perspectivas da memória, da história e do esquecimento”.

Nesse sentido, o conceito de “escuta conexa”, tal como proposto por Janotti Júnior (2020), pode ser útil ao articular as dimensões supracitadas com o aspecto do coletivo como parte importante na formação do gosto. De acordo com o autor, o ambiente virtual é marcado por sistemas de algoritmos que envolvem customização e recomendação de música atrelados a recortes interseccionais de raça, classe e gênero. Pensando nas múltiplas maneiras de se ouvir e compartilhar música nesses espaços digitais, Janotti Júnior afirma que

A narrativização da escuta conexa incorpora aos atos de ouvir música tanto a presença dos artefatos de escuta/audiovisualização quanto comentários nas redes sociais, likes, dislikes, sistemas de recomendação, etiquetagens, compartilhamentos e criação de playlists como ajuntamentos heterogêneos e sinestésicos que integram música, videoclipes, entrevistas, apresentações ao vivo, lives, biografias e modos de acesso aos conteúdos em streaming através dos aplicativos das plataformas digitais (2020, p. 30).

Assim, a partir de uma *playlist* criada por um fã de Luiz Gonzaga em diálogo com outro, a gravação original de *Rei Bantu* transforma-se em um arquivo digital que pode ser adicionado – de modo heterogêneo – a outras canções, compartilhado e retrabalhado, adquirindo assim novas possibilidades de uso e de fruição. Dessa forma, a regravação do maracatu é, além de uma interpretação de um cantor consagrado, uma homenagem de um fã, com todos os conflitos que isso pode acarretar.

3 Relação com o *fandom* gonzaguiano

De acordo com Freire Filho (2007), haveria uma distinção entre o fã fervoroso, muitas vezes menosprezado pela crítica, e os *connaisseurs*, amantes daquilo que se costuma considerar

enquanto “alta cultura”, isto é, objetos como literatura, música erudita ou artes plásticas. No entanto, descreve o autor que a partir dos anos 1990,

Em contraposição às tradicionais “análises doutrinárias” (Tulloch e Jenkins, 1993: 21-22), foram confeccionadas investigações teóricas e empíricas mais compreensivas (nas duas acepções do termo) a respeito da etiologia e dos impactos culturais, sociais e políticos do complexo fenômeno da idolatria (FREIRE FILHO, 2007, p. 82 *apud* TULLOCH; JENKINS, 1993, p. 21-22).

Transitando por entre o fosso conceitual que costuma separar a Música Popular Brasileira (MPB) de produtos musicais tidos supostamente como menores, os fãs do forró – e de seus subgêneros e gêneros próximos, como o maracatu – fazem parte de uma comunidade que se constituiu como uma das mais engajadas com sua “causa”, isto é, esses agrupamentos debatem e se envolvem de maneira intensa com o cancionário iniciado nos idos da década de 1940 e continuado por artistas e bandas como Marinês e sua Gente, Trio Nordestino e Santanna, o Cantador².

Entretanto, essa idolatria, que tem sua base na figura de Luiz Gonzaga, não acontece sem conflitos internos, principalmente no que podemos chamar, ecoando Freire Filho, de “violência do cânone” (2007, p. 87), ou seja, um tipo de deturpação de valores clássicos atribuídos àquela obra específica.

No caso do forró, essa questão apareceu em inúmeros momentos. Na década de 1980, no LP *Forró In Concert*, Oswaldinho do Acordeon, influenciado por bandas de rock progressivo e hard rock, fez uma versão forrozeira da Quinta Sinfonia de Beethoven, mesmo sabendo “que ia encontrar resistência em um meio que considerava conservador” (MARCELO; RODRIGUES, 2012, p. 177).

Nos anos 1990, a banda Mastruz com Leite passou a dominar o cenário musical com o gênero “forró eletrônico”, também chamado na imprensa do Sudeste de “oxente music” ou “new forró”. Rapidamente, foi formada uma “tropa de resistência” que, composta por nomes como Alcymar Monteiro e Maciel Melo, queixava-se de “um grupo predador na música nordestina que tem muita força e bota no ar uma coisa altamente destrutiva, que corrói o tecido criado pelos grandes artistas” (MARCELO; RODRIGUES, 2012, p. 383), são estes, Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga.

² Tal mobilização dos fãs do forró atingiu um de seus ápices em 2011, quando foi formalizado, a partir da Associação Cultural Balaio do Nordeste, da Paraíba, o pedido de registro do gênero como Patrimônio Imaterial pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Em 2021, o gênero foi efetivamente reconhecido pelo Conselho Consultivo do órgão (OLIVEIRA, 2021).

De tal maneira, gravar a obra do Rei do Baião implica, para Jorge Du Peixe, em uma permanente negociação com um *fandom* ativo e complexo, formado por elementos contra – que parecem não levar em consideração o fato de que o próprio Gonzaga misturou o forró com instrumentos e sonoridades não típicas do gênero (DREYFUS, 1996, p. 252) – e a favor da modernização do legado gonzaguiano. Em entrevista, Du Peixe afirma:

A ideia de modernizar... “Modernizar” é uma palavra perigosa. Complicada. [...] Limita muitas coisas. Tem Lello Bezerra, com uma guitarra afoita, com elementos futuristas, e tudo isso é permissível na obra de Luiz Gonzaga. De qualquer músico. Basta você não travar sua cabeça. [...] Tem que ter um cuidado, claro. E que bom que os Gonzaguianos puristas estão gostando [...] (TV 247, 2021).

Assim, aos olhos de Jorge Du Peixe e do produtor Fábio Pinczowski, a obra de Luiz Gonzaga está inserida em um cenário de disputas de autenticidade, valoração e, talvez mais importante, nostalgia, aspecto que, como aponta o próprio Du Peixe, norteou o contexto de produção musical.

4 Mídia e nostalgia em *Rei Bantu*

Embora à primeira vista pareça pouco evidente, a nostalgia segue como aspecto importante quando pensamos nas relações entre comunidades virtuais e físicas e na conexão entre redes sociais *online*, produção musical e gosto. O que está por trás do *revival* do disco de vinil e de inúmeros perfis de venda e troca de LPs no Instagram? Ou mesmo dos arranjos oitentistas no trabalho de artistas contemporâneos? (GUESDON; LE GUERN, 2014).

Tomando a nostalgia enquanto uma demanda coletiva e contínua, permeada por questões ecológicas, políticas e filosóficas – se aproximando assim da condição de campo de estudos, os “nostalgia studies” –, a pesquisadora Katharine Niemeyer, em seu texto introdutório ao livro *Media and Nostalgia: yearning for the past, present and future*, aponta para a mídia como elemento fundamental na construção nostálgica, e se pergunta: “O que a nostalgia faz, e que papel a mídia cumpre em um contexto de progresso e crise?” (NIEMEYER, 2014, p. 2, tradução minha)³.

Mapeando a origem do termo, Niemeyer afirma se tratar de um jargão médico que apareceu pela primeira vez em 1688, na Suíça. Sinônimo de “saudade”, a nostalgia era atribuída

³ “[...] what is nostalgia doing, and what role do media play in this context of progress and crisis?” (NIEMEYER, 2014, p. 2).

a soldados que, longe de casa, expressavam seu pesar em cartas e outros meios de comunicação. Ao longo dos séculos, foram pensadas diversas maneiras de curar a nostalgia. Descreve Niemeyer:

Nostalgia pode ser curada. Os principais exemplos de cura dados por Bolzinger, baseados em estudos de casos médicos entre os séculos XIX e XX, são: voltar para casa ou ter a promessa de retorno; receber a visita da família ou de uma pessoa com o mesmo sotaque; e música que evoca imagens e memórias da terra natal, por exemplo, no caso dos mercenários suíços, Ranz de Vaches, uma canção de soldados suíços (NIEMEYER, 2014, p. 9, tradução minha).⁴

Desse modo, a música, ora cantada “ao vivo”, ora executada em dispositivos como a vitrola ou o celular, assume o papel ativador – e recriador – da memória, confortando ou inquietando aquele que a ouve. Continua a autora:

A mídia é capaz de liberar duas formas de memória, como definido por Ricoeur em diálogo com Aristóteles: *mnemne*, um simples lembrar, e *anamnesis*, um lembrete, um exame crítico ativo que está relacionado com a distância temporal (RICOEUR, 2000, p. 22). Expressões nostálgicas, sentimentos e criações podem consequentemente serem associadas com a noção de memória e mídia, e, como nós veremos, a mídia participa no processo de rememoração nostálgica. Nostalgia, esse fenômeno que parece um mosaico, está emaranhado com a memória e a mídia em maneiras específicas, ambivalentes e intrigantes (NIEMEYER, 2014, p. 5, tradução minha).⁵

Em diálogo com a escritora Svetlana Boym (2001), Pereira de Sá e Alberto (2021, p. 258) apontam para a existência de dois tipos de nostalgia: a *reflexiva*, que se “conecta diretamente com a memória individual” e possui um tom autobiográfico e reflexivo, e a *restauradora*, cuja força reside na “ideia de regresso ao lar” e é ligada ao conceito de “memória coletiva, territorial” (PEREIRA DE SÁ; ALBERTO, 2021, p. 259).

Esta última, que envolve ainda a ideia de retorno às tradições e aos valores nacionais, parece se afinar, em alguma medida, com a proposta lírica de *Rei Bantu*: ao mesmo tempo em que conta um pedaço da história do maracatu, *Rei Bantu* aponta para a riqueza da manifestação

⁴ “Nostalgia can be cured. The main examples of cures given by Bolzinger, based on medical case studies between the eighteenth and twentieth centuries, are: returning home or having the promise of doing so; receiving a visit from family or a person with the same accent; and music that evokes images and memories of the homeland, for example, in the case of the Swiss mercenaries, Ranz de Vaches, a Swiss soldiers’ song” (NIEMEYER, 2014, p. 9).

⁵ “Media are able to arouse two forms of memories, as defined by Ricoeur in relation to Aristotle: *mnemne*, a simple recall by effect, and *anamnesis*, a reminder, an active research that is related to temporal distance (Ricoeur, 2000, p. 22). Nostalgic expressions, feelings or creations can consequently be associated with the notion of memory and media, and, as we will see, media participate in this process of nostalgic remembering. Nostalgia, this mosaic-like phenomenon, engages and becomes entangled with memory and media in specific, ambivalent and intriguing ways” (NIEMEYER, 2014, p. 5).

artística: “Fiz, eu fiz meu reinado / Fiz meu trabuco / Lá nos carnaviar / Do meu Pernambuco / Ai, ai, Orixalá / Ai, ai, meu pai nagô! / Ó vem abençoar o meu reinado / Que foi feito Só de paz e de amor”.

Aqui, é possível apontar ainda duas faces da nostalgia intrínsecas à canção – tanto em sua versão original, quanto na interpretação de Du Peixe: 1) a dor do escravizado que foi tirado de maneira arbitrária e violenta de sua terra e que, portanto, sente saudade desta. Essa primeira dimensão se expressa no verso escrito por Zé Dantas: “meu avô lá no Congo foi Rei Bantu / Mas aqui eu sou rei do maracatu”; e 2) uma segunda dimensão, que não se passa exatamente no contexto melódico/lírico de *Rei Bantu*, implica em ouvir a canção, e associá-la à figura de Luiz Gonzaga, que pode provocar, por sua vez, a saudade dos sons e dos signos visuais da terra natal. Em entrevista ao site *Monophono*, se expressando, ao mesmo tempo, como ouvinte e como continuador da obra de Gonzaga, Du Peixe afirma que o desejo de interpretar o Rei do Baião vai ao encontro da “memória afetiva”, pois “quem é do Nordeste cresce ouvindo as melodias de Luiz Gonzaga” (CURTA!, 2022).

Por outro lado, no que tange aos aspectos melódicos e harmônicos da versão de Jorge Du Peixe, ouvimos, nos primeiros segundos de música, um coro feminino acompanhado de um pífano, instrumento de sopro cujo som se aproxima da flauta, e de um gonguê, percussão típica do maracatu de baque virado⁶. O uso do *fade-in* – isto é, a técnica de ir lentamente aumentando o volume do som – funciona quase como uma citação à gravação original.

A partir dessa introdução, irrompe uma banda composta por bateria, contrabaixo, violão de sete cordas, sanfona e saxofone barítono. A massa sonora desses instrumentos quebra a languidez do coro e do pífano e, em um arranjo meio samba, meio maracatu, evoca a linha tênue que parte de uma memória puramente saudosa em direção a reconfiguração musical modernizadora.

De acordo com Guesdon e Le Guern, “tanto em esferas simbólicas quanto visuais, o pop se refere a sua história e cada vez mais se sustenta nela” (2014, p. 70, tradução minha)⁷. Assim, seria possível afirmar que a versão de *Rei Bantu*, absorta em repetições, busca homenagear e,

⁶ Como estabelece – ainda que em desacordo com outros pesquisadores (LIMA, 2020) – o maestro César Guerra Peixe em seu livro “Maracatus do Recife” (1980), o maracatu pode ser dividido entre Maracatu Nação (também chamado de Baque Virado ou ainda Toque Virado), mais tradicional e ligado às religiões supracitadas, e o Maracatu de Orquestra ou de Baque/Toque Solto, caracterizado, dentre outros aspectos, pela adição de instrumentos de sopro como o trombone.

⁷ “[...] in visual as well as symbolic spheres, pop always refers to its history and increasingly relies on it” (GUESDON; LE GUERN, 2014, p. 70).

ao mesmo tempo, se desprender da linhagem criada por Gonzaga. Além disso, a interpretação de Du Peixe

libera uma nostalgia ligada à nossa relação com o tempo que ao mesmo tempo nos forma e nos escapa. Na evanescência do pop como arte da aparição, na obsessão pela tons, mas também no sistema técnico de gravação (o qual, como mostrado por Jacques Derrida, imediatamente dobra a presença do enunciador, que se torna um potencial espectador de si mesmo), a progressão do tempo, sua lembrança e sua omissão cria a consciência de uma tensão existente entre “desaparecer” e “retornar” como definição da nostalgia. Essa questão também abre a possibilidade de dramatizar a presença – a insistência – em nós mesmos de um passado emocional que é restabelecido com novos projetos (GUESDON; LE GUERN, 2014, p. 78. tradução minha).⁸

De certa maneira, nessa relação dialética entre ausência e retorno, a regravação de *Rei Bantu*, na condição de uma música pop ligada a uma perspectiva afro-diaspórica, assume um tom político através de uma nostalgia que, multifacetada, aponta para o futuro ao mesmo tempo em que reflete o passado do país em que está inserida. Como descreve Teles (2021):

Jorge du Peixe ressalta também ser oportuno trazer Luiz Gonzaga para o atual momento do país - tanto o político quanto o sanitário: “A pandemia mexeu com o físico, o psicológico, o familiar. Quem não aprendeu, não aprende mais. Hoje temos um lado sombrio, bizarro, como estar num apocalipse. Neste governo, nos ministérios só gente sinistra, plano de saúde matando gente... Então é importante continuar cantando Luiz Gonzaga. [...]”.

Assim, seria justo apontar que essa perspectiva reverbera na postura assumida por Jorge Du Peixe tanto na dimensão melódica e harmônica de sua música⁹, quanto em sua performance nas redes sociais, como analisaremos a seguir.

5 Performance e coerência expressiva no *post* de lançamento de *Rei Bantu*

Conforme debatem os pesquisadores Amaral, Polivanov e Soares (2018, p. 65), há “a necessidade de se delimitar teoricamente o conceito” de performance. Pensando no termo como

⁸ “[...] releases a nostalgia linked to our intimate relation to time which shapes us and escapes us at the same time. In pop’s evanescence as art of appearance, in the obsession of tunes, but also in the technical recording system (which, as shown by Jacques Derrida, immediately doubles up the presence of the speaker, who becomes a potential spectator of himself) the progression of time, its recollection and omission raise awareness of the tension existing between ‘vanishing’ and ‘return’ as a definition of nostalgia. It also opens the possibility of dramatising the presence – the insistence – in ourselves of an emotional past being replenished with new projections” (GUESDON; LE GUERN, 2014, p. 78).

⁹ É possível, de maneira ensaística, atrelar essas “nostalgias” – no plural, como propõe Niemeyer (2014) – ao ditado yoruba “Exú matou um pássaro ontem, com uma pedra que só jogou hoje”, atribuído ao candomblé, religião afro-brasileira.

uma chave de pesquisa e/ou como uma lente através da qual seria possível demarcar e analisar determinado fenômeno, seja ele *online* ou *offline*, diversos autores se debruçaram sobre a etimologia e os significados – acadêmicos ou não – da palavra: esses usos do termo vão desde uma perspectiva dramatúrgica – no viés francês – a uma ideia de desempenho ou competitividade – pela utilização anglófona (AMARAL; POLIVANOV; SOARES, 2018, p. 66-67).

De acordo com a pesquisadora mexicana Diana Taylor, em diálogo com Richard Schechner (1985), uma performance pode ser definida como um comportamento que é mimetizado e, num ciclo de restaurações e alterações, configura-se em atos de transferência que transmitem “conhecimento social, memória, e um senso de identidade” (TAYLOR, 2007, p. 2, tradução minha)¹⁰. Continuando sua argumentação, a autora vai afirmar a existência de duas dimensões que assumem essa ideia de comportamento restaurado ou continuado: o arquivo, materializado em textos, documentos e, pode-se afirmar, discos de música; e o repertório, isto é, a prática incorporada e executada ao vivo entre os atores sociais: para isso, ela usa o exemplo da dança e da língua falada. Dessa maneira, Taylor busca colocar em tensão as inúmeras violências – físicas, psicológicas e epistemológicas – do colonialismo, tendo a lente da performance – ou do *Olin*, termo náuatle que significa “motor da vida” e é cogitado como possível substituto à palavra de origem ocidental, mas logo abandonado – como perspectiva possível de análise.

Embora privilegie o repertório como foco de discussão, é possível ler o *post* de lançamento do *single Rei Bantu* a partir da acepção da pesquisadora de que “muitas performances contemporâneas carregam essas tradições de representação enquanto continuadoras e formadoras de uma corrente viva de memória e contestação” (TAYLOR, 2007, p. 50, tradução minha)¹¹? Como agregar a performance artística de Jorge Du Peixe à sua performance nas redes sociais, especialmente o Instagram?

Pereira de Sá e Dalla Vechia (2020, p. 75-76), ao analisarem o álbum *Kisses*, da cantora Anitta, apontam para o Instagram como engrenagem importante “na construção de um universo transmidiático em torno da star persona de Anitta”, atuando, assim, como uma “extensão” de sua música. De maneira semelhante, o perfil de Jorge Du Peixe na rede social supracitada aponta

¹⁰ “Performances function as vital acts of transfer, transmitting social knowledge, memory, and a sense of identity through reiterated, or what Richard Schechner has called “twice-behaved behavior”” (TAYLOR, 2007, p. 2-3).

¹¹ “Many contemporary performances carry on these representational traditions as they continue to form a living chain of memory and contestation” (TAYLOR, 2007, p. 50).

para uma perspectiva que hibridiza os interesses do cantor e as canções lançadas por ele, criando assim uma *star persona* transmídia.

Com cerca de 84 mil seguidores e 3.000 publicações, o perfil de Du Peixe se divide, de maneira geral, entre fotos de políticos como Luiz Inácio Lula da Silva, fotos do passado – os populares “#tbts” –, registros de shows e *flyers* de concertos que irão acontecer, bem como indicações de discos e livros. Posicionando-se, a priori, como um bibliófilo e um audiófilo vinculado a um público intelectualizado e de esquerda ou centro-esquerda, Du Peixe publica capas de discos de bandas e artistas como The Beach Boys, Luiz Gonzaga, Fela Kuti e Arthur Verocai.

A partir da atuação virtual de Du Peixe, é possível afirmar que o que está em jogo é um “projeto reflexivo do eu”, que se constitui por meio de “modos através dos quais os atores performatizam e mobilizam reflexivamente seus selves, construindo suas identidades tanto off quanto online”, e agenciando uma coerência expressiva que esteja de acordo com o que se pretende transmitir e engajar (PEREIRA DE SÁ; POLIVANOV, 2012, p. 579). Como apontam Pereira de Sá e Polivanov (2012, p. 585), a coerência expressiva implica em um processo

intensamente complexo, precário, inacabado, de ajuste da “imagem” própria aos significados que se quer expressar para o outro, e que é muito fortemente ancorado na utilização de bens culturais midiáticos, tais como letras de músicas, filmes, clipes, etc., utilizados a partir da avaliação pelos atores de sua adequação ao que querem expressar, traduzir, apresentar e comunicar nos sites.

Assim, vale observar como essa dimensão se desdobra no *post* de lançamento de *Rei Bantu* (Fig. 1).

Figura 1 – Post de lançamento do *single Rei Bantu* (Luiz Gonzaga/Zé Dantas), por Jorge Du Peixe.



Fonte: *print screen* do perfil de Jorge Du Peixe no Instagram, capturado em 02/04/2024.

Em primeiro lugar, é possível apontar que a negociação com a dimensão nostálgica se aplica no perfil de Du Peixe, seja nas publicações anteriores, seja no *post* de lançamento de seu *single*. A foto, de autoria de José de Holanda, mostra o cantor trajado como um *crooner*, à maneira de figuras como Frank Sinatra. De terno cinza, Du Peixe posa para a foto segurando um microfone condensador típico de rádios antigos – percepção ampliada pela expressão “No Ar” –, articulando, ao mesmo tempo, uma ruptura com o imaginário atribuído ao maracatu e à Luiz Gonzaga (DREYFUS, 1996), e uma agregação com o ideal nostálgico dos grandes cantores, materializado no já citado dispositivo musical.

Em segundo lugar, lê-se na legenda: “Rei Bantu, um maracatu de grito de *resistência* e *empoderamento*, é um clássico de LG [Luiz Gonzaga] e Zé Dantas” (DU PEIXE, 2021, grifo meu). Como foi citado na segunda parte deste artigo, a letra de Zé Dantas se refere à diáspora africana – conduzida a partir de um processo colonial altamente violento – e ao estabelecimento do maracatu como uma reminiscência e uma forma de luta substancializadas através da música.

Situando-se como uma celebridade politicamente engajada (WHEELER, 2013), Du Peixe exerce, a partir de seu *post*, uma forma de ativismo político que dialoga, através de termos correntes na *web*, com pautas raciais latentes que envolvem a luta por maior representatividade em inúmeros espaços, bem como a busca pela ancestralidade, questões estas que tomam forma na canção em seus aspectos musicais e líricos, e são reverberadas a partir da performance do

cantor na Internet. Refletindo acerca do conceito de “negritude”, postulado pelo pensador e político senegalês Léopold Sédar Senghor (KISUKIDI, 2014, p. 192, tradução minha)¹², pode-se afirmar que a canção articula uma ideia nostálgica de desenvolvimento e continuidade “do mito da África” com um “pensamento antropológico e político que busca a construção de um mundo compartilhado” em perspectivas políticas, tecnológicas, e, especificamente aqui, musicais.

Dessa forma, Jorge Du Peixe, tanto nos aspectos sonoros quanto nos ângulos comunicacionais da regravação de *Rei Bantu*, ao mesmo tempo em que agencia politicamente sua persona midiática, executa uma performance duplamente modernizadora e nostálgica que é influenciada por ideais afro-diaspóricos e se espriam tanto pela sua música, quanto pelas redes sociais.

6 Considerações finais

Este artigo buscou, tendo como objeto de análise a releitura da canção *Rei Bantu* (Luiz Gonzaga/Zé Dantas) por Jorge Du Peixe, e sua divulgação nas redes sociais *online*, estruturar-se em três aspectos: a) a dimensão do fã; b) a relação entre mídia e nostalgia; c) a importância da performance nas redes em diálogo com dimensões como nostalgia, identidade, e a própria obra em questão.

Seja como audiófilo, *crooner*, ou ativo participante do Instagram, Jorge Du Peixe articula aquilo que Chico Science cantou como uma das bases para a Nação Zumbi, isto é, a necessidade de explorar – ou até mesmo de romper com – a linha tênue entre tradição e modernidade, que se estruturam como instâncias de valoração complexas e nem um pouco estanques.

Portanto, a “tradição” gonzaguiana, ligada ao mercado de bens culturais e a ideia de cultura pop desde a sua fundação (DREYFUS, 1996), ecoa de modo ambíguo na voz e na postura de Du Peixe, que por sua vez coloca em evidência a profundidade da canção e sua dimensão étnico-racial nas redes sociais, num exercício ao mesmo tempo artístico e político. O que se tem, por fim, é uma hibridização musical e tecnológica que extrapola a linha que divide

¹² “While Senghorian nostalgia emphasises the development of the myth of Africa and of the race it was once based on, it also plays an important role in the development of an anthropological and political thought that aims at the construction of a shared world” (KISUKIDI, 2014, p. 192).

o arquivo do repertório, mistura *samples*, alfaías e sanfonas, e se expande entre *reels* e *boomerangs*.

Referências

AMARAL, Adriana; SOARES, Thiago; POLIVANOV, Beatriz. Disputas sobre performance nos estudos de Comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas. **Intercom – RBCC**, São Paulo, v.41, n.1, p.63-79, jan./abr. 2018.

ALBERTO, Thiago P; PEREIRA DE SÁ, Simone. As controvérsias de Morrissey e a cultura do cancelamento: uma batalha nas guerras culturais da música pop. **Eco Pós**, v. 24, n. 2, 2021, pg 252-276. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27697>.

BOYM, Svetlana. **The Future of Nostalgia**, Nova Iorque, Basic Books, 2001.

CURTA!. **JORGE DU PEIXE APRESENTA O ÁLBUM BAIÃO GRANFINO**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_z1kgCRstj8>. Acesso em: 02/08/2022.

DU PEIXE, Jorge. **Post “Rei Bantu”**. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CR9NB31gBGU/>>. Acesso em: 01/08/2022.

DREYFUS, Dominique. **Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Ed. 34, 1996.

FILHO, João Freire. Fãs, a Nova Vanguarda da Cultura?. In: FILHO, João Freire. **Reinvenções da Resistência Juvenil**. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2007.

GUERRA-PEIXE, César. **Maracatus do Recife**. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife/Irmãos Vitale, 1980.

GUESDON, Maël; LE GUERN, Philippe. Retromania: Crisis of the Progressive Ideal and Pop Music Spectrality. In: NIEMEYER, Katherine. (Org.). **Media and nostalgia: yearning for the past, present and future**. 1. ed. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

HENNION, Antoine. Pragmática do gosto. **Desigualdade & Diversa – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio**, nº 8, jan/jul, 2011, pp. 253-277.

IMMuB. **Assum Preto**. Disponível em: <https://immub.org/busca?album=&musica=Assum+Preto&interprete_1=&interprete_2=&compositor_1=Humberto+Teixeira&compositor_2=&gravadora=&ano=&tipo_midia=>. Acesso em: 12/07/2022.

JÚNIOR, Jéder Janotti. Reconfigurações do pop e o lugar da escuta conexa em ecossistema de mídias de conectividade. In: PEREIRA DE SÁ, Simone; AMARAL, Adriana; JÚNIOR, Jéder Janotti (Org.). **Territórios afetivos da imagem e do som**. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020. 319 p.

LIMA,IVALDO MARCIANO DE FRANÇA. A distinção dos dois tipos de maracatus: a invenção de uma tradição. **Afro-Ásia**, n. 61, pp. 158-190, 2020.

MACHADO, Cacá. Entre o passado e o futuro das coleções e acervos de música no Brasil. **rev. hist.** (São Paulo), n. 173, p. 457-484, jul.-dez., 2015.

MARCELO, Carlos; RODRIGUES, Rosualdo. **O fole roncou! Uma história do forró**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

NIEMEYER, Katherine. Introduction: media and nostalgia. In: NIEMEYER, Katherine. (Org.). **Media and nostalgia: yearning for the past, present and future**. 1. ed. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

OLIVEIRA, Ingrid. Forró é reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial pelo Iphan. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/forro-e-reconhecido-como-patrimonio-cultural-imaterial-pelo-iphan/>>. Acesso em: 12/08/2022.

PEREIRA DE SÁ, Simone; DALLA VECHIA, Leonam. O álbum visual Kisses e a construção da star persona de Anitta. In: PEREIRA DE SÁ, Simone; AMARAL, Adriana; JÚNIOR, Jéder Janotti (Org.). **Territórios Afetivos da Imagem e do Som**. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2020.

SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

TV 247. Jorge Du Peixe fala sobre o novo disco "Baão Granfino", em que interpreta Luiz Gonzaga. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1kr8irAWNXM>>. Acesso em: 01/08/2022.

TASSER, Paula. Manguê Beat: h́umus cultural e social. **Logos 26: comunicação e conflitos urbanos**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, p. 70-83, 2007.

TAYLOR, Diana. **The archive and the repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas**. North Carolina: Duke University Press, 2007.

TELES, José. O encontro de Jorge Du Peixe e Luiz Gonzaga. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/secoes/resenha/o-encontro-de-jorge-du-peixe-e-luiz-gonzaga>>. Acesso em: 01/08/2022.

WHEELER, Mark. Politicized celebrities: Agency and Activism. In: WHEELER, Mark. **Celebrity Politics: Image and Identity in Contemporary Political Communications**. Cambridge, U.K.; Malden, E.U.A, Polity Press, 2013.

Recebido em: 02/04/24

Aceito em: 02/05/24