

**RAÍZES PROFUNDAS NA ESTRUTURA MUSICAL: O BRASIL DO SÉCULO XXI E  
A EUROPA DO SÉCULO XVII NA DUALIDADE DE “ME GUSTA”**

**DEEP ROOTS IN MUSICAL STRUCTURE: 21ST CENTURY BRAZIL AND 17TH  
CENTURY EUROPE IN THE DUALITY OF "ME GUSTA"**

**Gabriel Vasconcelos Salviano<sup>1</sup>**

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo determinar como a música pop atual articula o esforço contra-hegemônico do decolonialismo estando inserida em um espaço regido pela mesma potência cultural que busca combater. O objeto utilizado neste estudo para determinar os aspectos vitais deste embate é música intitulada *Me Gusta*, lançada em 18 de setembro de 2020 pela cantora pop brasileira Anitta, em parceria com a rapper de ascendência dominicana e trinidadiana Cardi B e o cantor e rapper porto-riquenho Myke Towers. Tal escolha se justifica exatamente por se tratar de uma obra criada e interpretada por artistas latino-americanos, que buscam enfatizar a identidade cultural local em sua produção, mas que se encontra inserida no mercado mundial da cultura pop, atingindo consumo massificado internacionalmente enquanto produto cultural.

**Palavras-Chave:** Decolonial; Hegemonia Cultural; América Latina; Anitta

**ABSTRACT:** This article aims to determine how current pop music articulates the counter-hegemonic effort of decolonization while being embedded in a space governed by the same cultural power it seeks to confront. The object used in this study to determine the vital aspects of this confrontation is the song entitled *Me Gusta*, released on September 18, 2020 by Brazilian pop singer Anitta, in partnership with Dominican and Trinidad-ancestry rapper Cardi B and Puerto Rican singer and rapper Myke Towers. Such a choice is justified precisely because it is a work created and performed by Latin American artists who seek to emphasize local cultural identity in their production, but which is embedded in the global market of pop culture, reaching mass consumption internationally as a cultural product.

1 Gabriel Vasconcelos é bacharel em Artes Interdisciplinares (Universidade Federal da Bahia), pós-graduado em História da Arte (Faculdade Belas Artes), professor de Teoria Musical e Prática do Violoncelo. E-mail: [gvs.dso@gmail.com](mailto:gvs.dso@gmail.com).

<https://doi.org/10.23925/2318-5023.2021.n5.e66620>

**NHENGATU**  
**Revista ibero-americana para Comunicação e Cultura contra-hegemônicas**  
**Volume 1 | Nº 07 | ISSN: 2318-5023**

**Keywords:** Decolonial; Cultural Hegemony; Latin America; Anitta

## INTRODUÇÃO: DA ANÁLISE E DO OBJETO - “ME GUSTA”

Neste trabalho será feita uma observação sobre as proximidades e distâncias encontradas entre a música pop atual, particularmente a partir do objeto deste estudo, e a estruturação musical estabelecida na Europa desde o século III a.c. até XVIII d.c., a partir do ponto de vista das construções harmônicas, melódicas e rítmicas encontradas no objeto analisado e em peças e estudos produzidos por músicos da antiguidade.

Neste trabalho também será discutida a perspectiva do decolonialismo na demarcação de identidade local e a maneira como elementos típicos da cultura latino-americana contrastam com uma estrutura hegemônica eurocêntrica no contexto da música de popularidade global.

Trataremos aqui da música intitulada *Me Gusta*, lançada em 18 de setembro deste ano pela cantora *pop* brasileira Anitta, em parceria com a rapper de ascendência dominicana e trinidadiana Cardi B e o cantor e rapper porto-riquenho Myke Towers (EXPOSITO, 2020). A escolha desta obra se deve em parte à origem latina de seus autores e em parte à sua data de lançamento, enfatizando a distância temporal e espacial em relação à estruturação da teoria musical nela replicada.

A música foi lançada juntamente com um videoclipe que tem uma grande carga de elementos relevantes a esta discussão, como sua ambientação no centro de Salvador, e referências imagéticas no vestuário e no uso de instrumentos típicos, especialmente na percussão. No entanto, a fim de não desviar demasiadamente do aspecto musical, estes elementos visuais contidos no vídeo serão apenas analisados pela perspectiva da significação cultural mais adiante, como parte da observação sobre o decolonialismo, após um olhar mais aprofundado nas questões de teoria e estruturação da música.

## DAS PROXIMIDADES

Para fundamentar esta análise no campo da teoria musical, a fim de demonstrar as proximidades entre o estabelecimento da teoria musical e as músicas compostas nos dias atuais, será necessário observar as origens deste sistema teórico como o utilizamos hoje e como este se estabeleceu tão hegemonicamente no mundo ocidental. Nesta seção, a exposição das fundamentações teóricas no campo da música será trazida em ordem cronológica de acordo com seu aparecimento na história, se atendo sempre aos elementos mais proeminentes ou que serão mais relevantes para a observação técnica do objeto deste estudo.

### a. Tonalidade

No séc. III A.C. surge o que chamamos hoje de “Doutrina do Etos”. Como cita Palisca (2007), Aristóteles propunha que:

A música, (...), imita directamente (isto é, representa) as paixões ou estados da alma — brandura, ira, coragem, temperança, bem como os seus opostos e outras qualidades; daí que, quando ouvimos um trecho musical que imita uma determinada paixão, fiquemos imbuídos dessa mesma paixão... (GROUT, PALISCA. 2007. p.20)

Para aplicar esta relação entre a música e as paixões humanas, os gregos, posteriormente, identificaram e classificaram diferentes intervalos entre notas possíveis, tomando como base a organização do tetracorde (conjunto de quatro notas subsequentes), expandindo esta noção para o intervalo de oitava, que leva de volta à primeira nota, e, enfim, propondo a classificação das tonalidades (*tonos*) em sete, de acordo com a nota em que início e fim de uma oitava coincidem. Esta

definição dos *tonoi*, apesar de coincidir completamente com os *modos* (como serão explicados adiante), não foi criada com o propósito de classificar as escalas por “humor” originalmente, mas sim para facilitar a memorização dos conjuntos (GROUT, PALISCA, 2007, p.21). Sobre as diferentes associações e usos destes *tonoi*, Palisca diz que “poderá ter havido outras associações, nem poéticas nem musicais, como as tradições, os costumes e as atitudes adquiridas (...) para com os diferentes tipos de melodia” (GROUT, PALISCA, 2007. p.28), podendo também se referir a costumes locais, tradições religiosas e aos cantos dedicados a heróis.

Posteriormente, estes modos vindos da estruturação musical grega chegaram ao canto litúrgico nos primeiros séculos do cristianismo. Apesar de os religiosos terem trazido do judaísmo e de tradições bizantinas um conjunto de estruturas que se estabeleceram no canto da igreja católica, a influência da estrutura grega no estabelecimento de modos musicais se deu a partir da classificação dos modos e sua associação com os humores, associação esta que não foi exclusiva destes dois sistemas, mas muito comum em diferentes tradições (“...*rāga* na música hindu, *maqam* na música árabe, *echos* na grega bizantina” (GROUT, PALISCA, 2007. p.37)). Com isso,

as bases do sistema ocidental de modos parecem ter sido importadas do Oriente, embora a elaboração teórica do sistema de oito modos do Ocidente tenha sido fortemente influenciada pela teoria musical grega. (GROUT, PALISCA, 2007. p.37)

Na liturgia cristã, por volta do século IX estabeleceram-se então oito modos com nomes iguais àqueles dos *tonoi* gregos, no entanto com uma formação diferente: contendo oito notas dispostas em escala ascendente (MED, 1996 p.165). Destes oito diferentes modos litúrgicos, permaneceram até os dias de hoje o modo Jônio e o modo Eólio, hoje chamados simplesmente de *modo maior* e *modo menor*,

respectivamente. Esta sobrevivência se faz evidente, inclusive, em nosso objeto de estudo: *Me Gusta* é composta sobre a escala de fá sustenido no modo menor, ilustrando o primeiro aspecto de dependência que podemos observar entre a música popular atual e a estrutura dominante estabelecida na Europa.

A utilização destes modos atualmente se refere unicamente à disposição de tons e semitons entre as notas de uma escala utilizada em uma música. Apesar de ser um conceito simples e aplicável a todas as escalas (diferente dos modos litúrgicos, que começavam sempre em uma mesma nota), a influência desta formação vem desde a Grécia antiga carregando, inclusive, sua associação com as paixões ou disposições humanas. A presença dessa noção pode ser vista inclusive em meios não-acadêmicos, como parte de um conhecimento comum, como escreve o Andrew Bishko, na página *Musical U*:

A maneira mais fácil de reconhecer a diferença entre chaves maiores e menores é considerar a emoção que seus sons evocam - as chaves maiores têm uma melodia brilhante, feliz e alegre; enquanto as menores soam mais melancólicas e tristes. (BISHKO, 2017, tradução nossa).

#### a. Polifonia e Melisma

A respeito das origens da polifonia na música ocidental, Palisca afirma:

Temos bons motivos para crermos que a polifonia existia na Europa muito antes de ser inequivocamente descrita como tal (...) mas a primeira descrição clara da música cantada a mais de uma voz, datada, aproximadamente, do final do século IX refere-se manifestamente a qualquer coisa que já vinha sendo praticada. (PALISCA, 2007, p.97)

Neste trecho o autor refere-se a um conjunto de documentos que descrevem a técnica do canto conhecida como *Organum*, produzido no séc X, em que estavam

escritos textos para músicas litúrgicas acompanhados de representações gráficas indicando como deveriam ser cantadas. No primeiro destes documentos que chegou até nós, se vê a representação de um desenvolvimento do texto cantado a duas vozes, em que uma é designada *vox principalis* e a outra *vox organalis*. Nesta estrutura, a *vox organalis* estaria cantando a mesma melodia que sua contraparte, no entanto, em um intervalo de terça, quarta ou quinta para baixo, criando um movimento paralelo polifônico (PALISCA, 2007 p.99).

Ainda tendo como fonte original os documentos do *Organum*, vemos sendo introduzido na música no séc XII uma nova ferramenta estética: o melisma, conhecida e utilizada até os dias de hoje em uma grande variedade de gêneros musicais.

O melisma consiste em uma desvinculação da divisão silábica do texto cantado com seu desenvolvimento melódico. Até este ponto, cada sílaba carregava apenas uma nota associada a ela, mas com a introdução do melisma uma mesma sílaba poderia ser prolongada no som de sua vogal tendo uma sequência maior de notas associada àquele mesmo som. Esta desvinculação se tornou possível a partir de uma outra mudança igualmente importante que surge em conjunto: a dissociação do texto cantado por cada uma das vozes.

É importante ressaltar que, como o próprio autor de *História da Música Ocidental* cita, este era um “processo comum nas canções folclóricas de certos povos da Europa do Leste e também em muitos sistemas musicais não europeus” (PALISCA, 2007. p.101).

No objeto de estudo deste artigo, é possível observar com facilidade o uso destes elementos, especialmente no refrão da música: No verso “*A mi me gusta*” a sílaba *gu* é de duração alongada e cantada uma escala de terças descendentes, com uma sequência de notas associada a ela. No verso seguinte, as sílabas “*ya ya ya*” que compõem o final desta frase melódica, podemos ouvir as vozes de Anitta e

Myke Towers simultaneamente, emulando a polifonia com texto compartilhado em diferentes sequências de notas que variam paralelamente.

#### b. **Harmonia**

O conceito de Harmonia, que diz respeito à sonoridade particular de um dado número de notas soando simultaneamente, é difícil de ser traçado à sua origem, justamente por ser uma ideia ampla que abrange, inclusive, a polifonia citada no tópico anterior, em que um intervalo de quarta entre as duas vozes faz aplicação deste conceito de forma contínua. Também na música da Grécia antiga, onde uma voz seria acompanhada pela lira tetracorde, produzindo sons simultaneamente. No entanto, foi no período da música barroca que esta ferramenta da composição musical chegou ao ápice em termos de desenvolvimento técnico.

Em meados do século XVII, no entanto, estavam já consolidados novos recursos de harmonia, colorido e forma — uma linguagem comum com um vocabulário, uma gramática e uma sintaxe firmes, na qual os compositores podiam mover-se sem entraves e exprimir adequadamente as suas ideias. (PALISCA, 2007. p.311)

O uso do encadeamento de acordes (que reflete as mudanças de aspecto de uma música em seu decorrer), do ciclo de quintas (muito utilizado por Bach, representa a relação de notas dentro de uma escala e de escalas entre si), do baixo contínuo (a prática de notação musical que envolve enumerar graus de uma escala e seus intervalos para flexibilizar a execução sem perda da harmonia intendida pelo compositor) e de outros recursos ligados à harmonia se tornou comum na composição, sendo a base para o desenvolvimento das melodias, antes tidas como o único elemento presente na música.

No período barroco, então, os compositores passam a “expressar afetos ou estados de espírito, como a ira, a agitação, a majestade, (...) ou a exaltação mística, e de intensificar estes efeitos musicais...” (PALISCA, 2007. p.312) por meio desta manipulação mais consciente das estruturas harmônicas.

Em “Me Gusta”, a harmonia que seguirá embasando toda a música é estabelecida e demonstrada dentro dos primeiros 30 segundos, quando o som de uma guitarra elétrica traz uma sequência curta de acordes (neste caso: fá sustenido menor, ré maior e si menor) em curta sucessão. Determinando a partir disso o conjunto de notas consonantes, o centro tonal da obra, e o “humor” a ser transmitido com cada parte dos versos. A forma como esta base harmônica é estabelecida e se transforma no decorrer de *Me Gusta* está intimamente ligada ao desenvolvimento e aos desdobramentos das técnicas compositivas que definiram a estrutura musical, principalmente através de compositores europeus do século XIV em diante.

### c. Função Harmônica

A função harmônica seria aqui o conceito mais recente a ser utilizado nesta análise. Novamente, o uso desta noção precede a sua teorização, mas para fins de datação, mencionamos aqui a introdução ao tratado de harmonia de A. Schoenberg, onde se lê: “...era ainda mais recente a introdução do conceito de *harmonia funcional* da tonalidade, de responsabilidade do musicólogo Hugo Reimann (1848 - 1919)” (SCHOENBERG. 2001 p.15).

A *função harmônica* refere-se à funcionalidade de cada acorde ou nota dentro de uma música em razão de seu grau na escala adotada. Como Bitondi (2015) explica, cada nota estará numericamente associada a um grau em uma escala, que por sua vez estará associado a uma função dentro da música. Resumidamente, estas funções referem-se à sensação de *suspensão* ou *conclusão* gerada por cada

acorde, podendo criar no ouvinte uma expectativa pela continuidade da música (no caso da suspensão) ou um descanso ao final de ideias ou frases melódicas (no caso da conclusão) (BITONDI. 2015 p.10).

Esta relação de equilíbrio entre a função de *suspensão* e *conclusão* pode ser vista com muita nitidez sendo repetida de forma cíclica a cada dois versos de *Me Gusta*. Quando ouvimos o verso “*every time you look at me*”, este termina em tom suspensivo (ré maior, sexto grau), indicando uma continuação, que se dá em “*a mi me gusta*”, que, por sua vez, conclui a frase (fá sustenido menor, primeiro grau). Este conceito nos permite observar que a estruturação musical padronizada se estende em influência inclusive na forma como o ouvinte *percebe* a música, criando a dependência das obras atuais em relação a esses sistemas.

## DAS DISTÂNCIAS

Neste ponto serão tratados os elementos que, ao contrário do observado no tópico anterior, se distanciam da estrutura musical imposta pela cultura dominante. Aqui a manipulação de diversas ferramentas da composição e das normas estruturais cria rupturas que evidenciam a expressividade dos aspectos culturais. Os artistas demonstram com isso sua autonomia ao se apropriar e manipular princípios estruturais a fim de torná-los adequados ao contexto sociocultural em que estão inseridos, inclusive trazendo para a produção elementos significativos ao pertencimento de uma cultura local.

### a. Quiáltera extendida

Em *MeGusta*, na segunda estrofe cantada por Cardi B, vemos a aplicação de uma mecânica de alteração rítmica denominada, no campo da música teórica, de

quíaltera. Esta mecânica cria uma alteração no ritmo adotado para a música, por exemplo: uma música que utiliza uma métrica rítmica em divisão par (4/4 ou 2/2, por exemplo), pode ter um compasso ou alguns tempos divididos em um número ímpar (MED, 1996 p.206). Por se tratar de um efeito estilístico que quebra parcialmente a continuidade da música, nunca é aplicado por longos períodos dentro de uma música nos moldes da teoria clássica. Quando há a necessidade de alteração rítmica extensa, é possível alterar a divisão dos compassos a partir da estrutura em toda a música, afetando todos os instrumentos, como podemos ver nos primeiros momentos da *Bachiana nº 5* de Heitor Villa Lobos. No entanto, nesta segunda estrofe de *Me Gusta*, que utiliza métrica par em 4/4, a quáter é aplicada por dois compassos inteiros, dividindo-os em três. Gerando uma quebra rítmica prolongada, mas apenas na voz de Cardi B, enquanto os outros instrumentos mantêm a divisão binária.

#### b. Do *Ostinato* à Clave Rítmica

O *Ostinato* é a primeira forma de padrão rítmico repetido que aparece na música. Diferente do que se assumiria, apesar de ser uma forma rítmica este padrão não era produzido por instrumentos de percussão, como explica Guilherme Bernstein:

A expressão trata de uma frase na linha do baixo, repetida diversas vezes enquanto as partes superiores mudam, e, nessa forma, é extremamente comum na literatura organística dos séculos XVII e XVIII, (principalmente nas formas da Chacona e da Passacaglia). (BERNSTEIN, 2008 p.5)

Daqui podemos partir da evolução deste padrão rítmico como exposta por Guilherme Bernstei, afirmando que “ostinatos tradicionais são dinâmicos enquanto o

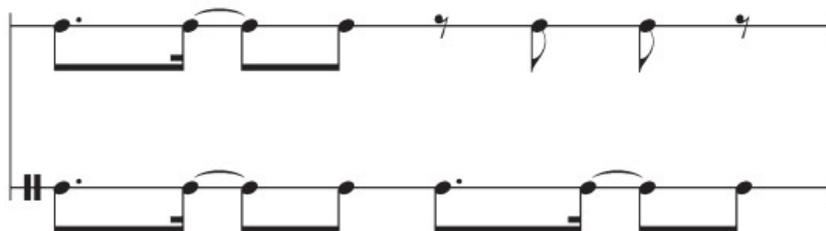
ostinato modernista é estático” (BERNSTEIN, 2008 p.5.) no que diz respeito a seu papel na evolução harmônica e melódica da música. Um padrão rítmico feito apenas por instrumentos percussivos, que não compreendem um conceito melódico, seria justamente *estático* nesta definição. Assim este distanciamento atinge as claves rítmicas.

A própria noção de *Ostinato*, então foi se modificando conforme a aplicação deste padrão rítmico deixou de ser utilizado sobre sequências melódicas para para ser uma estrutura padrão da percussão. Esta reassociação do conceito pode então ser levada ainda mais adiante como João Marcondes explica:

O termo *clave* representa um ostinato – padrão rítmico repetido sucessivamente sobre um pulso constante – e que designa a característica de determinado gênero musical. (MARCONDES, 2019).

O exemplo que podemos observar em *Me Gusta* é justamente a aplicação de uma clave afro-cubana, tida pelo nome de *clave de son*.

Figura 1.: Clave Son:Bombo e Ponche



Fonte: The Clave Matrix: Afro-Cuban Rhythm, Chris Stover (2012)

O padrão reproduzido na figura acima, da clave rítmica afro-cubana, pode ser aplicado sobre o ritmo de *Me Gusta* sem perda alguma para os sons graves mais proeminentes na percussão. Este está aqui representado dentro do sistema de

escrita padronizado no período clássico para organizar e sistematizar a escrita musical. No entanto, como explicado acima, as origens do sistema de escrita e de seu conteúdo são bastante distantes. Um sendo fruto do trabalho de músicos católicos da escola de Notre Dame durante a idade média, e o outro uma evolução moderna de ritmos derivados da percussão africana característica na América Latina. Esta última forma, figurando como base rítmica marcante em toda a extensão de nosso objeto de estudo, *Me Gusta*.

## DA DUALIDADE

Partimos aqui da problemática da colonialidade, bem exposta no estudo produzido pelo MASP em parceria com a instituição Afterall: Estudos Decoloniais.

A colonialidade, em seu caráter de padrão de poder, acarretou profundas consequências para a constituição das sociedades latino-americanas, pois assentou a conformação das novas repúblicas, modelando suas instituições e reproduzindo nesse ato a dependência histórico-estrutural. (ELIZALDE, FIGUEIRA, QUINTERO 2019)

Em nosso objeto de estudo nos deparamos com uma dualidade quando observado pela perspectiva da colonialidade. Vemos esta “dependência histórico-estrutural” muito clara na construção da música (tal como observamos no tópico “Proximidades” deste trabalho) ao mesmo tempo que observamos movimentos musicais, linguísticos, visuais e culturais que criam distância entre o objeto de aplicação desta estrutura e suas origens propriamente ditas.

Em *Music Theory and the White Racial Frame*, Philip Ewell explora e denuncia todo o processo de estabelecimento da teoria musical europeia do séc. XVII como hegemônica no campo da música ocidental atual, baseando-se

principalmente no trabalho do alemão Heinrich Schenker (EWELL, 2020). Sendo este o principal estudioso e teórico da música, cuja produção acadêmica segue sendo a única a propor um sistema ainda hoje obrigatório em todos os cursos de música oferecidos por instituições superiores. Formando assim um padrão claro de hegemonia europeia no campo da música, atingindo, inclusive, a produção musical na América-latina. Foi com base nesta teoria musical que pudemos fazer as análises de proximidades e distâncias aqui apresentadas.

No entanto, a dualidade surge justamente ao tomar em conta outros aspectos de *Me Gusta*, tanto no campo musical quanto no visual e cultural. Como foi apontado na introdução a este trabalho, temos uma série de elementos a considerar que pesam significativamente nesta ambiguidade observada aqui sob o aspecto da decolonialidade.

O primeiro elemento que será observado é o bilinguismo apresentado na letra da música analisada: misturando o inglês e o espanhol em toda a letra, os autores criam um contraste claro entre a acomodação a elementos estabelecidos no mercado mundial da música popular e a reafirmação da identidade local, enaltecida não apenas no uso do idioma dominante na América-latina, mas também na mensagem transmitida pelo texto.

Michael Westphal e Lisa Jansen, em seu artigo, *English in Global Pop Music* publicado na coletânea *Bloomsbury World Englishes* (SCHNEIDER, HEYD. 2021 p.190), demonstram como o inglês em sua forma padrão, baseada no inglês americano e britânico estandardizados dominam, enquanto língua franca, diversas esferas da sociedade, desde a política e o mercado mundial até o ensino do idioma. No entanto, ainda segundo os autores, no universo da música popular esta dominação e padronização perde força, dando lugar a uma forma mais flexível do uso do inglês que absorve e incorpora elementos típicos regionais, criando um efeito

de localização, ainda que partindo dos produtos usuais da cultura popular globalizada, pela qual a música pop encontra seu público:

“Isso significa que o fenômeno global do pop desenvolve adaptações em que diferentes estilos se juntam e formam novas colagens. Assim, as linhas de pertencimento e propriedade são borradas e se dissolvem.” (SCHNEIDER, HEYD. 2021 p.190, tradução nossa).

Além do efeito obtido pela mescla dos idiomas na letra, também pode ser observado o enaltecimento de elementos da cultura e sociedade em que os autores estão inscritos através da mensagem passada pelo texto, especialmente na forma como as mulheres estão inseridas em tal contexto. O efeito pode ser visto com clareza em versos como “*Yo tengo el sazón de una afro-latina*” e “*Pero las más que me gustan son latina*” (EXPOSITO, 2020). É possível observar, portanto, o esforço contra-hegemônico — essencial ao pensamento decolonial — que a obra analisada traz para o ambiente da música pop.

O segundo elemento desta exposição é o local escolhido para a ambientação do videoclipe produzido e lançado para a música *Me Gusta*: a Fundação Casa de Jorge Amado, no Largo do Pelourinho.

A principal razão para a inclusão deste elemento na discussão aqui apresentada é a representação que esta escolha traz para a obra como um todo. Sendo uma produção de larga audiência — já tendo atingido a marca de 150 milhões de visualizações, no momento da produção deste artigo — os aspectos visuais da obra carregam grande peso na percepção de sua mensagem através da carga simbólica. A escolha de tal localidade para a gravação do videoclipe deixa clara a preocupação dos autores em fortalecer o senso de identidade e pertencimento transmitido pela obra: a cidade de Salvador, que abriga “a maior comunidade de negros e negras fora do continente africano” (MARQUES, 2019),

foi palco de inúmeras revoltas, entre as mais conhecidas: Revolta dos Búzios ou Conjuração Baiana (1798), Revolta dos Malês (1835) e a Independência da Bahia, o 2 de Julho (1823), que consolidou a Independência do Brasil (MARQUES, 2019).

O centro histórico da cidade de Salvador é reconhecido pelo seu grande valor histórico e cultural na formação da identidade nacional do Brasil, inclusive sendo tombado como patrimônio pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, como explica a página do instituto:

O conjunto arquitetônico, paisagístico e urbanístico, contido na poligonal do centro histórico de Salvador, é um dos mais importantes exemplares do urbanismo ultramarino português, implantado em acrópole, se distinguindo em dois planos: as funções administrativas e residenciais no alto e o porto e o comércio à beira-mar. Aliada a uma topografia singular, a paisagem dessa área é formada basicamente por edifícios dos séculos XVI ao XIX, na qual se destacam os conjuntos monumentais da arquitetura religiosa, civil e militar. (IPHAN, 2014)

Com isso, fica evidente a relevância histórica e cultural do local de gravação do videoclipe, especialmente nas considerações para uma discussão sobre a decolonialidade através da busca por um espaço rico em elementos estéticos que reforcem a noção de pertencimento e identidade local. A significância deste elemento visual soma-se aos outros aspectos apresentados aqui para conferir à obra o seu impacto no cenário do decolonialismo dentro do universo da música pop.

A escolha dos instrumentos musicais utilizados na gravação do áudio e do videoclipe para *Me Gusta* também traz sua carga simbólica relevante para a discussão acerca do decolonial.

O portal Ableton publica em 2019 o artigo *Drop It: The Kick in Electronic Music*, no qual explica o surgimento do *kick* eletrônico nos Estados Unidos durante a década de 60 e a forma como os desenvolvimentos da indústria fonográfica e a popularização de certos elementos musicais levam este tipo de percussão a se estabelecer no gênero da música pop, pouco tempo depois, de forma predominante (ABLETON, 2019). Tendo se tornado parte reconhecível do modelo dominante de produção musical no estilo, esse se torna mais um elemento passível de ser combatido do ponto de vista da resistência à hegemonia: em *Me Gusta*, a percussão, apesar de incluir sons eletrônicos em sua mixagem, destaca o uso de instrumentos típicos do carnaval brasileiro, que protagonizam o aspecto geral da percussão no decorrer da música e é representado em vídeo com a participação da banda Didá, grupo brasileiro especializado em percussão tradicional.

Por fim, um quarto elemento de relevância significativa para a discussão trazida aqui é a escolha dos trajes usados pelas cantoras e dançarinas no videoclipe. Estes elementos seriam passíveis de uma extensa análise por sua complexidade de símbolos e representações, mas a fim de preservar a extensão deste trabalho, esses aspectos recebem aqui apenas a menção e um breve esclarecimento acerca de sua significância.

A grande variedade de cores em tons vivos que estampam os figurinos das cantoras e das dançarinas que posam ao fundo é predominante em toda a extensão do videoclipe. Com variações de amarelos, azuis e vermelhos somados ao verde saturado que aparece no traje de Anitta, a estética é rapidamente identificada como *nacional*, *brasileira*, ou até *tropical* conforme aparecem estampas florais e acessórios típicos desta linguagem. Em seu artigo intitulado *A Invenção da Moda Brasileira*, Luz Garcia Neira (2008) discute a hipótese de haver uma *estética brasileira*, identificável na moda através de um vocabulário específico de elementos visuais:

“Investigando a procedência desse discurso, constata-se em sua base a presença de um ideal nacionalista estetizado em cores, formas e volumes próprios da gramática visual da moda,” (NEIRA, 2008. p.1)

No artigo referido são explorados acontecimentos do final do século vinte que fortaleceram a identificação de certos elementos visuais como a *estética brasileira* buscada: entre estes, são mencionados por exemplo, a cantora Carmem Miranda, que tornou famoso em escala mundial seu visual carregado de frutas tropicais e acessórios brasileiros; e o desfile de moda promovido por P. M. Bardi nas instalações do MASP, que contou com Burle Marx, Sambonet e Caribé desenhando peças, a pedido de Bardi, que representassem a *estética brasileira*, numa tentativa de instaurar a moda em escala nacional.

Entre diversos trajes que reforçam o mesmo ideal usados pelas cantoras no decorrer do videoclipe, se destaca enquanto marca do discurso de identidade nacional que trazemos para esta pesquisa, o modelo usado pela cantora Anitta durante o segundo refrão: o vestido longo coberto por detalhes de corte no tecido colorido em graduação do vermelho ao azul imitando a plumagem de uma arara-canga — ave comum no norte do país e frequentemente associada à imagem da fauna brasileira.

Figura 2: Cena do videoclipe de *Me Gusta*



Fonte: Vídeo publicado na plataforma Youtube

Todos estes elementos demonstram a dualidade no discurso interno da obra analisada: por um lado observamos a dependência de elementos estabelecidos pela cultura hegemônica a fim de se adequar ao mercado de massa, onde a produção de música pop encontra seu público; mas por outro lado, pudemos identificar uma série de elementos que confrontam ativamente as estruturas dominantes e estabelecem para a obra um local de identidade e de reafirmação da cultura latino-americana, definindo seu valor no movimento decolonial dentro da esfera cultural.

## CONCLUSÃO

A partir da análise aqui proposta, põe-se em evidência o alcance de padrões e estruturas no campo artístico quando validados por instituições de grande poder e influência sócio-cultural e política. Tendo em vista a construção musical adotada pela

igreja católica na idade média atingindo a música consumida em massa nos dias de hoje no Brasil, esta dominação do campo cultural se faz clara mesmo que através de séculos de transformação. No entanto, a necessidade de reafirmação de uma identidade local pode se apropriar de padrões impostos por esta super-estrutura global e remodelá-los em seus próprios termos, trazendo para si a noção de pertencimento e identidade local.

Vera Maria Candau descreve a interculturalidade como um processo necessariamente decolonial que

“Propõe que nos situemos a partir dos sujeitos sociais inferiorizados e subalternizados, que são negados pelos processos de modernidade-colonialidade hegemônicos, mas resistem e constroem práticas e conhecimentos insurgentes numa perspectiva contra hegemônica.” (CANDAUI, 2020. p.4)

Processo este que pôde ser observado na obra analisada ao longo deste trabalho: ao passo que a presença das estruturas europeias antigas nesta música brasileira atual é inegável, vimos que processos sociais distantes do controle de indivíduos podem, por exemplo, transformar e aplicar um padrão rítmico que conflita com a origem e disseminação daquelas estruturas. Assim como a opção por se afirmar parte de uma cultura local na escolha de indumentária e instrumentação podem posicionar o indivíduo dentro de um contexto que favoreça sua identificação cultural própria. *Me Gusta* é um modelo prático da aplicação destes conceitos, sendo parte de um todo, não lança mão de sua individualidade e identidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABLETON. Drop It: The Kick in Electronic Music. Berlin. 2019. Disponível em <<https://www.ableton.com/en/blog/drop-it-kick-electronic-music/>> Acessado em 15/01/2021

BERNSTEIN, Guilherme. A Evolução para o Ostinato Modernista. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008

BITONDI, Matheus. Apostila de Harmonia. São Paulo. 2015

BISHKO, Andrew. Hearing the Difference between Major and Minor Keys. Musical U. Disponível em: <<https://www.musical-u.com/learn/major-minor-keys/>> Acessado em 15/01/2021

ELIZALDE, Paz. FIGUEIRA, Patrícia e QUINTERO, Pablo. Uma breve história dos estudos decoloniais. MASP, São Paulo, 2019.

EXPOSITO, Suzy. *Anitta, Cardi B and Myke Towers Take Brazil in New 'Me Gusta' Video*. Rolling Stone, 18 de Setembro de 2020. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/music/music-latin/anitta-me-gusta-cardi-b-myke-towers-1058248/>>. Acesso em 29/09/2020

EWELL, Philip A. Music Theory and the White Racial Frame. Society For Music Theory, Indiana, Setembro de 2020

HEARING the Difference Between Major and Minor Keys. Musical-U. 14 de fevereiro de 2017. Disponível em: <<https://www.musical-u.com/learn/major-minor-keys/>> Acesso em 29/09/2020

GROUT, Donald. PALISCA, Claude. História da Música Ocidental (5ª edição) Lisboa: Gradiva, Novembro de 2007.

MARCONDES, João. O Que É Clave? Souza Lima Musical. 23 de Maio de 2019. Disponível em: <<https://souzalima.com.br/blog/o-que-e-clave/>> Acesso em 29/09/2020

MARQUES, Lorena de Lima. Salvador, 470 anos: Diáspora, Religiosidade e Resistência. Fundação Cultural Palmares. Salvador. 2019. Disponível em <<https://www.palmares.gov.br/?p=53773>> Acessado em 12/01/2023

MED, Bohumil. Teoria da Música (4ª edição). Musimed, Brasília DF 1996.

NEIRA, Luz Garcia. A Invenção da Moda Brasileira. Caligrama. São Paulo. 2008. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/68123>> Acessado em 12/01/2023

SALVADOR é a capital mais negra do país aponta IBGE, G1, 14 de Novembro de 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/bahia/noticia/2011/11/salvador-e-capital-mais-negra-do-pais-aponta-ibge.html>>. Acesso em 29/09/2020

SCHNEIDER, Britta. HEYD, Theresa (Org.). Bloomsbury World Englishes. Bloomsbury. Londres 2021

<https://doi.org/10.23925/2318-5023.2021.n5.e66620>

**NHENGATU**  
**Revista ibero-americana para Comunicação e Cultura contra-hegemônicas**  
**Volume 1 | Nº 07 | ISSN: 2318-5023**

SCHOENBERG, Arnold. Harmonia. Fundação Editora UNESP (FEU). São Paulo 2001.

STOVER, Chris. The Clave Matrix: Afro-Cuban Rhythm: Its Principles and Origins. Arizona State University, Janeiro de 2012