

Inserção social da música popular em um estudo comparativo: o *corrido* mexicano e a música tradicional irlandesa

Social insertion of popular music in a case study: the Mexican *corrido* and the traditional Irish music

Icles Rodrigues*

Resumo: O presente trabalho consiste numa comparação das principais características de dois estilos/gêneros de música popular: o *corrido* mexicano e a música tradicional irlandesa, tendo como objetivo estudar a inserção social de tais gêneros nos contextos sociais nos quais estes se originaram, o que explica, em parte, sua produção, e tentar responder se tais músicas podem ser encaradas como documentos histórico/literários, como produções ditadas pela memória ou ambas as coisas.

Palavras-chave: Irlanda, México, música.

Abstract: The present work consists in a comparison of the main features of two styles/genres of popular music: the Mexican *corrido* and the Irish traditional music, having as objective to study the social insertion of such genres in the social contexts in where they originated, what explains, in part, their production, and trying to answer if such songs can be faced as historical/literary documents, as memory-driven production or both things.

Keywords: Ireland, Mexico, music.

Irlanda, 1798. Uma série de rebeliões em diferentes condados, entre eles Kildare, Carlow, Wicklow e Meath, foram suprimidas violentamente pelas forças da coroa britânica. Infladas, principalmente, por ação da Sociedade dos Irlandeses Unidos (*Society of United Irishmen*), lutavam pela independência da Irlanda do resto do Reino Unido, trazendo de volta para os irlandeses o comando do país, além de repudiar os abusos cometidos em diversos momentos por contingentes militares britânicos, como prisão, tortura e assassinato de quaisquer pessoas sobre

* Universidade Federal de Santa Catarina.

as quais houvesse qualquer suspeita de confabulação com os republicanos. Obtendo sucesso em Wexford, os rebeldes foram derrotados em ocasiões seguintes, como em New Ross, Arklow e Newtownbarry. Tanto na região sul da Irlanda como no norte, conhecido como Ulster, elas continuaram nos meses seguintes, até que em agosto, cerca de 1.100 soldados franceses – sob comando do General Humbert – desceram em Kilcummin Strand. Apesar de vitoriosos num primeiro momento, suas forças foram derrotadas em setembro e os franceses se renderam. Os membros da Sociedade dos Irlandeses Unidos foram enforcados como exemplo.

Zacatecas, México, 1914. A cidade de Zacatecas era um ponto estratégico no decorrer da Revolução Mexicana. As tropas do governo de Victoriano Huerta faziam a guarnição da cidade, e julgavam-se aptas a defender o local da investida do revolucionário mexicano Pancho Villa, por conta dos obstáculos naturais que a cidade impunha, e que supostamente impediriam o tipo mais comum de ataque usado por Villa: um ataque massivo de cavalaria. Na manhã do dia 23 de junho, as tropas de Villa atacaram por todos os lados, tomando a cidade. Mesmo aqueles que conseguiram fugir – sabendo que Pancho Villa não era conhecido por ser misericordioso –, em sua maioria, foram alcançados e massacrados (KATZ, 1998, p. 348-353).

Dois eventos distantes no tempo e recorte geográfico; no entanto, além de ambos os conflitos estarem relacionados ao desejo de emancipação de determinadas classes e/ou grupos em particular, ambos possuem outra característica em comum: os dois conflitos – e alguns de seus personagens mais conhecidos – foram representados e exaltados, ou mesmo criticados, através da música popular de seus respectivos países. No caso irlandês, através da “música tradicional irlandesa”, ou “música rebelde irlandesa”, gêneros musicais de matrizes semelhantes e que, a respeito do aspecto lírico, supostamente abordam seus temas do ponto de vista do “homem comum”. No caso mexicano, chama mais a atenção o *corrido*, gênero musical popular que continha diversas abordagens, comumente partindo do ponto de vista de classes “inferiores”, tanto de batalhas grandiosas como a Tomada de Zacatecas quanto questões cotidianas, como o amor por uma mulher, ou mesmo um cavalo, normalmente composto de improviso.

Tanto o corrido mexicano como a música tradicional irlandesa carregam em seu conteúdo lírico – e mesmo musical – diversos pontos de reflexão acerca de trocas culturais e, do ponto de vista histórico e social, elementos que propiciam a compreensão da sociedade que produziu tais gêneros musicais, ao analisá-los dentro de seus contextos. Mais do que simples forma de entretenimento, a música pode ser uma forma de transmissão de conhecimento histórico e memória, ainda que mediante diversos filtros, como a “licença poética”, as subjetividades e ideologias por trás de suas letras – e, não nos enganemos, por trás, também, do instrumental. Tal característica de veículo de conhecimentos particulares, por vezes deixada de lado em detrimento do simples entretenimento, merece estudo e atenção.

Para Marcos Napolitano – referindo-se, no caso, à música brasileira, mas podendo aplicar a afirmação a outros gêneros – “a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais.” (NAPOLITANO, 2005, p. 7). Ainda que esta afirmação possa ser aplicada a diversos exemplares da indústria do entretenimento, como cinema, quadrinhos e televisão, tal afirmação é precisa quando percebemos que, em diversos lugares e em diferentes épocas, certos exemplares da produção musical ganham destaque, de acordo com o contexto onde estão inseridos. No Brasil, a MPB e o movimento conhecido como Tropicália são, ainda hoje, valorizados por ter entre seus grandes nomes artistas que, de forma discreta, faziam críticas a determinados aspectos da Ditadura Militar – embora a crítica ao regime não fosse exclusividade deste gênero em particular. Durante a Guerra do Vietnã, nos Estados Unidos, diversos grupos de Rock, em pleno contexto de movimento hippie, ousavam bater de frente contra a guerra e o recrutamento – assim como no caso brasileiro, as críticas não eram exclusividade de um único gênero musical.

“A vida musical é mais rica e complicada do que as ordens classificatórias da teoria” (NAPOLITANO, 2005, p. 53), afirma Marcos Napolitano, não sem propriedade. Diversos gêneros musicais de diferentes locais passam por intercâmbios de técnicas, abordagens e práticas, por vezes se mesclando de forma que uma classificação engessada se torna difícil.

Inicialmente, devemos pontuar o fato de que conceitos como “música popular” são maleáveis de acordo com o interesse de seu uso, portanto, fundamentados historicamente. Na primeira metade do século XIX, músicas identificadas com a burguesia, no que tangem ao seu consumo, eram consideradas “populares”, no sentido de serem de boa qualidade (isto é, apreciadas por aqueles cuja opinião era considerada relevante), sendo “popular”, nesse caso, sinônimo de “ter popularidade” entre determinados grupos, normalmente uma autodeclarada elite intelectual. Após o impacto do Romantismo nas diversas formas de pensamento e valores, “música popular” passou a ser identificada com o “campesinato”, com o “tradicional” e o “nacional”, até que mais tarde, no mesmo século, o termo “*folk*” tomou o lugar de “popular”, que passou a designar músicas do mercado de publicações nos EUA e na Grã-Bretanha (MIDDLETON, 1990, p. 3-4). Já o termo *folk* é derivado de *folklore* (folclore, em português); invenção do período romântico, a palavra é associada a uma suposta autenticidade de expressão de um modo de vida passado ou prestes a desaparecer – ou que deve ser preservado –, mas os estudos a respeito do termo não são conclusivos, tampouco há unanimidade sobre o tema (MIDDLETON, 1990, p. 127-128).

Canções *folk* representariam a vida do homem comum, do camponês, dos “de baixo”, sem mediações mercadológicas ou ideológicas, associadas com “uma classe baixa em sociedades que são culturalmente e socialmente estratificadas, ou seja, que desenvolveram uma elite” (MIDDLETON, 1990, p. 128, tradução nossa). No entanto, falar a respeito de música popular ou *folk* sem discutir implicações ideológicas seria negligente.

Conforme Richard Middleton aponta, a maior parte das abordagens a respeito da música popular ou *folk* estão preocupadas em dividir o campo musical entre categorias como “melhor e pior”, “elite e massa”, “alto e baixo”, entre outras divisões. Em sociedades internamente diferentes, “distinções são necessárias, caso contrário, tensões e conflitos importantes passarão despercebidos” (MIDDLETON, 1990, p. 6, tradução nossa) – ainda que estes conflitos ocorram à revelia da existência de distinções –, mas classificações rígidas descontextualizam e simplificam a complexidade das relações culturais entre classes. Além disso,

classificar determinados gêneros como música “de baixo” – denotando baixa qualidade, inclusive – não é um ato classificatório inocente, mas carregado de aspectos ideológicos: costuma-se associar música “do povo” como algo ruim, enquanto a música “de classes abastadas” é tida como de qualidade. Além do mais, é comum que tal classificação parta de classes burguesas, falando a respeito de classes que julgam inferiores.

Fazendo eco aos argumentos de A. L. Lloyd, Middleton classifica a suposta “autenticidade” da música *folk* não na sua origem social, mas no seu suposto “realismo”, mas em suas condições sociais historicamente determinadas (MIDDLETON, 1990, p. 130).

Nossa conclusão a respeito do conceito de música popular ou *folk* consiste não na análise detalhada da produção de canções. Consideramos menos importante a origem exata de uma canção do ponto de vista de quem seria o seu compositor; no sentido de saber quem, de fato, compôs determinada música. Richard Middleton cita A. L. Lloyd, quando este afirmava que os criadores e transmissores de músicas *folk* não eram ignorantes, mas tendiam a ser os mais educados de sua classe, e as músicas eram compostas por indivíduos em particular que estavam longe do anonimato, mas que muitas vezes desconhecemos pela distância temporal, que por vezes impede esta identificação. Apesar disso, reconhecemos que o conhecimento do autor da música é importante para a contextualização, quando é possível sabê-la, como no caso do autor ser um republicano ou unionista (no caso irlandês) ou quanto a que posicionamento um determinado *corrido* defende, quando, por exemplo, relata algum acontecimento da Revolução Mexicana. No entanto, muitas das canções popularizadas entre os revolucionários mexicanos e os republicanos irlandeses, por conta de sua representatividade política e adesão a pautas do momento, tornaram-se simbólicas, independente da origem de seus compositores.

Por conta disso, julgamos ser mais relevante o contexto no qual ela é produzida – temporal, geográfico, social, político, etc. –, pois os “significados resultam do contexto social de performance e recepção” (MIDDLETON, 1990, p.

242, tradução nossa), e ele possui influencia sobre os criadores de canções. Conforme Napolitano,

é fundamental a articulação entre “texto” e “contexto” para que a análise não se veja reduzida, reduzindo a própria importância do objeto analisado. O grande desafio de todo pesquisador em música popular é mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanicismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica (que possui vários sentidos) e complexa de qualquer documento de natureza estética (NAPOLITANO, 2005, p. 77-78).

Vemos a música dita “popular” ou *folk* como uma fonte muito rica, desde que devidamente inserida dentro do contexto de sua produção e desde que os aspectos instrumentais (que contribuem significativamente para a experiência de recepção musical) não sejam negligenciados. A riqueza da música popular como fonte repousa no fato de que, mesmo produzida por pessoas diferenciadas dentro de suas classes, ainda assim podem carregar ideias de classes ditas “de baixo”.

Um dos desafios de se fazer uma história comparada de dois gêneros musicais contextualmente tão distantes em um trabalho de menor fôlego é a dificuldade em estabelecer critérios de seleção de músicas. O que analisar dentro de dois universos tão vastos? Para o trabalho em questão, decidimos optar por analisar canções que fizeram parte de seleções já publicadas em forma de livro – ainda que, por uma questão de espaço, não seja possível abordar todas. O primeiro deles é *El corrido popular mexicano*, de Alvaro Custodio. Trata-se de uma obra concisa que se dedica a explicar as origens do *corrido*, suas principais abordagens e sua relação com a história do México, principalmente a revolução. A segunda obra é *Irish songs of resistance*, de Patrick Galvin. O livro em questão faz um apanhado de músicas irlandesas que representam eventos de cunho militar ou político na história da Irlanda (seu subtítulo ainda especifica o recorte temporal: entre 1169 a 1923). Ambos os livros fazem um interessante trabalho de inserção de suas músicas dentro do contexto da narrativa da história de ambos os países.

O México é, sem dúvida, um dos países com o folclore mais rico da América Latina. Tendo sido berço de diversos povos originários – os quais muitos eram rivais entre si –, sofrendo dura intervenção espanhola em sua conquista, sendo

invadidos por franceses no século XIX após sua independência e tendo influência da presença estadunidense ao norte, podemos dizer que o país se encontra em uma posição privilegiada no que tange ao contato de diferentes culturas, ainda que, por vezes, numa condição de opressão de umas sobre outras. Esse contato privilegiou o florescimento de diferentes gêneros musicais, como *la ranchera*, cantada pelos *mariachi*. A influência do cinema, contudo, fez com que *la ranchera* deixasse de ser “um produto autenticamente popular, já que letras e músicas são criadas por compositores profissionais para o público que assiste cinema, teatros, centros noturnos, para a televisão e os ouve em discos e fitas K7” (CUSTODIO, 1976, p. 8, tradução nossa).

Se partirmos do ponto de vista de que o termo “popular” na música, atualmente, se refere ao que é vastamente conhecido e propagado pelos diversos meios possíveis, *la ranchera* se encaixa na definição. Contudo, estamos adotando a definição anteriormente citada de a música popular ser produzida pelo “povo” – aceitando os problemas que tal definição carrega e tentando não abrir espaço para conotações ideológicas qualitativas.

O gênero musical mexicano mais propenso a ser chamado de “popular”, no que concerne à sua concepção e criação, é o chamado *corrido* – ao menos em suas décadas iniciais. Musicalmente, sua estruturação é simples, com uma melodia constante e, por vezes, caracterizada por um ritmo de valsa, ora lento, ora acelerado; muitos, inclusive, possuem tanto uma melodia quanto uma estrutura muito parecida, e no geral, não possui refrão.

A constatação de semelhanças estéticas entre o *corrido* e a valsa nos remete às discussões historiográficas a respeito da música como algo impossível de se estratificar socialmente por classe. Elementos musicais de gêneros considerados oriundos de diferentes classes se misturam ao ponto de se fundirem, impossibilitando uma definição restrita de técnicas musicais para alguns elementos, a própria adoção do ritmo de valsa para a composição de músicas populares sobre questões cotidianas, voltada para o povo, é um exemplo disso. Como afirma Middleton, “tipos de música e práticas, mesmo aquelas mais

minoritárias, não podem nunca ser totalmente contidas por contextos sociais particulares” (MIDDLETON, 1990, p. 4).

As letras dos *corridos* não apelam para repetições estruturadas (verso/refrão se repetindo, ou verso/ponte/refrão) e suas rimas costumam ser *abcb*, ou seja: a primeira e a terceira estrofe de cada verso (composto normalmente de quatro estrofes) não necessariamente rimam, mas comumente a segunda e a quarta estrofe rimam entre si. No entanto, isso não é uma regra, e existem diversas exceções.

Liricamente, o *corrido* se destaca. Entre seus temas estão a vida do rancheiro, aparições de santos, feitos extraordinários, batalhas, entre outros.

Parte da classificação simplificada adotada por Alvaro Custodio sobre os principais temas dos *corridos* lista os seguintes: históricos (aqueles oriundos de períodos anteriores ao período revolucionário), revolucionários (referentes ao período da Revolução Mexicana, normalmente aludindo a grandes nomes e grandes batalhas), amorosos (músicas cujo conteúdo aborda infidelidade, morte da pessoa amada, etc.), bandoleiros (sobre bandidos, que se proliferaram no México na época da Revolução), carcerários (sobre personagens que relatam algo de dentro da prisão), panorâmicos (que exaltam locais do México em particular), eventos (desde o descarrilamento de um trem a um crime passional) ou cavalos (o melhor amigo do camponês, aos quais se atribuem sentimentos humanos), entre outros (CUSTODIO, 1976, p. 86-87, tradução nossa). A respeito dos *corridos* históricos, vale dizer que, dentro de nossa conjuntura, os *corridos* do período revolucionário podem ser tratados como históricos, mas certamente Custodio usa essa classificação usando a época da revolução como ponto de partida para sua análise.

O primeiro grande impulso do *corrido* ocorreu durante um período de agitação política e social, sendo fortemente influenciado pelos conflitos pela independência do México, iniciados em 1810 quando o Padre Miguel Hidalgo y Costilla declarou a guerra de emancipação. Tal declaração ficou conhecida como o *Grito de Dolores* (CUSTODIO, 1976, p. 24, tradução nossa). A independência foi conseguida finalmente em 1821, mas foi reconhecida pela Espanha apenas em 1836, e na prática, os povos originários pouco ou nada ganharam com a

independência. O *corrido* abaixo (do qual constarão apenas trechos) representa a angústia que tais povos sentiam, chamado de *Corrido dos oprimidos*:

Três longos séculos, senhores
o índio triste sofreu,
até que logo em Dolores
a liberdade lhe brilhou [...]
Mas em vinte e um o governo
a independência nos deu,
ficando os espanhóis
donos de nossa nação [...]
Por isso o índio sofreu
misérias, fome e dor
esperando que lhe devolvam
suas terras que tanto amou.
É melhor, ele pede ao céu
que deixe de viver
de modo que, melhor morto
já não tem que sofrer (CUSTODIO, 1976, p. 28, tradução nossa)

Ao invés do ritmo dançante de outros *corridos* cuja estética dialoga de maneira firme com a *ranchera*, este opta por um ritmo lento, e a métrica de sua letra não necessariamente se preocupa em se assentar harmonicamente ao instrumental, sendo muito mais uma declamação poética a respeito da miséria dos povos originários que transpassaram os diferentes regimes e governos. A relativa simplicidade estética de uma canção como *Corrido de los oprimidos* facilita sua popularização em um contexto onde equipamentos de reprodução de música são praticamente inexistentes, salvo para alguns membros das elites mexicanas. Sua execução é plenamente possível bastando o conhecimento lírico e um violão, ideal para os contextos de reuniões em espaços de sociabilidade, dentro ou fora do contexto revolucionário.

No século XIX, os Estados Unidos entraram em uma violenta guerra visando anexar o estado do Texas aos seus territórios, culminando na derrota do México em 1847 e a perda dos estados do Texas, Arizona, Novo México, Califórnia, Nevada, Utah e parte do Colorado (CUSTODIO, 1976, p.9-10), no conflito que ficou conhecido como “Guerra Mexicano-Americana” nos EUA e “Guerra de invasão Norte-Americana” no México (GRANT, 2005, p. 223). Como se não bastasse, uma

intervenção francesa (1862-1867) dizimou o país, e foi seguida da longa ditadura de Porfírio Díaz, que culminou no desenlace da Revolução Mexicana anos depois.

Uma audiência sempre curiosa, em aldeias e povoados, propiciou um campo fértil para a propagação do *corrido* como veículo de transmissão de conhecimento, e a Revolução Mexicana com sua efervescência e participação popular em grande quantidade foi o auge desse gênero musical. Mesmo John Reed em seu *México insurgente* percebeu o quão impressionantes eram, como narrativa, as baladas populares e sua construção, por vezes improvisadas em grupo.

Um deles começou a cantar esta extraordinária balada, “*Las Mañanitas de Francisco Villa*”. Cantou um verso, depois outro cantou o seguinte e assim sucessivamente, cada um deles ia compondo um relato dramático das façanhas do grande capitão. Estive sentado ali uma meia hora, observando-os enquanto permaneciam de cócoras, os ponchos caindo dos ombros, e a luz do fogo iluminando seus rostos morenos, singelos. Enquanto um deles cantava, os outros, com os olhos fixos no chão, preparavam mentalmente sua composição (REED, 1968, p. 72).

A estética do *corrido* permitia que mesmo sujeitos sem conhecimentos apurados de teoria musical, e às vezes mesmo algumas noções mais básicas como métrica, ritmo ou harmonização, fizessem parte de suas execuções mediante improvisado. Livre de amarras mercadológicas e obrigações estéticas rígidas, estas canções tinham plenas condições de se popularizar organicamente, tornando-se veículo de memória histórica.

Um dos eventos mais importantes do período revolucionário foi a batalha de Celaya, em 1915, onde o general Álvaro Obregón – lutando pelo então presidente e ex-aliado de Villa e Zapata contra Victoriano Huerta, Venustiano Carranza – infligiu uma pesada derrota a Pancho Villa, sua primeira desde o início dos conflitos (GRANT, 2005, p. 223). A essa batalha são dedicados uma série de *corridos*; abaixo constam trechos de um destes:

No dia 23 de abril
os combates começaram
na cidade de Celaya
os carrancistas triunfaram. [...]
Entre Francisco Villa!
No que és tão famoso?
Na fazenda de Sarabia
correste como um veado.

– Se não corro me alcançam
me abaixam as calças
e me levam pelo rabo
como se eu fosse um rato (CUSTODIO, 1976, p. 12, tradução nossa).

No entanto, não podemos classificar os *corridos* apenas como música pró-revolucionária. A facilidade com a qual surgiam novas composições – e a possibilidade de se espalharem em contextos particulares – permitia tanto a existência de músicas que ressaltavam grandes nomes e eventos a favor da revolução quanto músicas que atacam as figuras mais proeminentes do processo. Conforme afirma Alvaro Custodio, corretamente, “os *corridos* defendem e atacam aos revolucionários. Se trata de uma expressão lírica, não são documentos de arquivo, mas o leitor deve pisar em terreno firme para poder desemaranhar a madeixa de seus acontecimentos [...]” (CUSTODIO, 1976, p.62, tradução nossa). Essa citação reforça a necessidade de contextualização da produção cultural, principalmente ao usar a música como fonte histórica.

Passando para o caso seguinte, analiso a produção da música popular irlandesa e sua relação com a história nos momentos de efervescência política.

Traçar uma genealogia da música irlandesa, com todas suas nuances, é um trabalho complexo que requer um estudo muito aprofundado. A bibliografia sobre a história da Irlanda é vasta, mas carece de trabalhos em língua portuguesa. Ainda assim, nos arriscaremos a condensar, dentro do possível, o que for necessário para a compreensão e a contextualização onde a música Irlandesa se insere. Estamos aqui tentando abordar parte da história da Irlanda a partir do fim do século XVIII, mas principalmente com os séculos XIX e XX (no caso desde último, principalmente do Levante da Páscoa até o fim da guerra civil pós-tratado de divisão das Irlandas em 1923) e os conflitos conhecidos atualmente como *The Troubles*, iniciados no fim dos anos 1960 e que até hoje não foram totalmente resolvidos.

A história da Irlanda é marcada por séculos de ocupação, associada aos ingleses. Entre as memórias tristes solidificadas no imaginário irlandês estão, por exemplo, a invasão por parte de Oliver Cromwell, seguida da tomada de terras, assassinato e exílio. Enquanto as terras da ilha eram tomadas por invasores, que se

tornavam proprietários de terra (os *landlords*), milhares de irlandeses eram forçados a optar pela morte ou o trabalho compulsório nas colônias inglesas, como em Barbados (GALVIN, 1962, p. 14).

Já no fim do século XVII, William III, príncipe de Orange, governante protestante que tomou o trono da Inglaterra de James II, um rei católico, invadiu a Irlanda, ainda majoritariamente católica e apoiadora do Rei. Numa série de batalhas, as forças de William derrotaram os combatentes favoráveis a James II (GALVIN, 1962, p. 14); o resultado foi uma presença ainda maior de ingleses protestantes no território irlandês e a instituição das “Leis penais” em 1697, que obrigavam os irlandeses a resumir suas atividades econômicas a, praticamente, simples subsistência, sob pena de morte (GALVIN, 1962, p. 20-21). Até os dias de hoje ocorrem marchas na Irlanda do Norte onde os chamados “orangistas” comemoram o resultado da Batalha de Boyne, nos dias 12 de julho (COOGAN, 2000, p. 4).

Na segunda metade do século XVIII surge a Sociedade dos Irlandeses Unidos, citada no início deste artigo. Seu incessante trabalho objetivando o crescimento de ideias libertárias na Irlanda em relação ao domínio inglês culminou em diversas batalhas, em um levante que entrou para a história da Irlanda como um de seus eventos mais significativos. Parte de seu apelo advém de seu fracasso, já que o levante foi suprimido, e seus líderes executados (embora seu nome mais conhecido nos dias de hoje, Theobald Wolfe Tone, tenha se suicidado na prisão).

Sobre esse evento existem inúmeras músicas, das quais um bom número delas sobreviveu, como *Boulavogue*, *The Men of the West*, *Bold Robert Emmet*, *Kelly the Boy From Killanne* e uma das mais conhecidas, *The Rising of the Moon*:

Eles lutaram pela pobre Irlanda
E muito amargo foi seu destino –
Oh! Que orgulho e tristeza gloriosos
Enchem o nome de 98 –
Ainda assim, obrigado Deus, enquanto corações estiverem batendo
Com ardente coragem
Nós seguiremos suas pegadas
No nascer da lua! (GALVIN, 1962, p. 35, tradução nossa).

A letra foi criada por John Keegan Casey e publicada pela primeira vez no jornal republicano *The Nation*, em 1865 como um poema. Embora tente não focar em nenhuma batalha em particular, a música faz referência a um combate ocorrido no condado de Longford, perto da pequena cidade de Granard, onde um grupo de rebeldes armados apenas com lanças enfrentou um grupo de soldados treinados e armados com mosquetes, sendo derrotados rapidamente, com cerca de quatrocentas baixas. Já seu instrumental é o mesmo de outra canção, *The Wearing of the Green*, cujo refrão canta “Pelo uso do verde, pelo uso do verde, eles estão enforcando homens e mulheres pelo uso do verde”; a música faz alusão ao fato de que pessoas eram enforcadas por simplesmente usarem peças de roupas verdes, o que supostamente entregaria seu alinhamento com os republicanos (era a cor adotada pela Sociedade dos Irlandeses Unidos) em meados do fim do século XVIII. Em uma época distante de produção musical em massa com fins mercadológicos para todas as camadas da sociedade, como temos visto desde, especialmente, a segunda metade do século XX, e com os limites materiais, sociais e culturais para a propagação de músicas, não é de se espantar que canções fossem recicladas com novas letras de acordo com as necessidades sociais e políticas.

A grande maioria das músicas – que Patrick Galvin chama de “baladas nacionais” – data do século XIX, principalmente a partir da criação do jornal *The Nation*, jornal criado, inclusive, pelo autor de importantes baladas, Thomas Davis. Entre elas, *A Nation Once Again*:

Então, enquanto eu cresci de garoto a homem
Eu me inclinei a esse objetivo
Meu espírito, de cada plano egoísta
E paixão cruel se livrando;
Pois, assim eu esperei um dia ajudar
Oh! pode tal esperança ser em vão?
Quando meu querido país se tornará
Uma nação novamente (GALVIN, 1962, p. 42-43, tradução nossa).

Este século foi palco não apenas de uma série de pequenas tentativas de levantes e do crescimento do nacionalismo irlandês; entre, aproximadamente 1845 e 1850, a Irlanda passou por uma grave crise de fome, por conta de um fungo que destruiu a maior parte das plantações de batata da Europa. Como o vegetal era o

principal alimento do campesinato pobre da Irlanda – que não tinha dinheiro para comprar outros gêneros alimentícios, existentes, mas em sua maioria exportados –, o resultado foi a morte de mais de um milhão de pessoas, além da migração de mais de um milhão de irlandeses, principalmente para os Estados Unidos, numa travessia onde muitos morriam, em navios que eram apelidados de *Coffin Ships* (navios-caixão) (SPIGNESI, 2003, p. 75-77). Este incidente marcou para sempre a memória da Irlanda como nação, e é impossível entender a explosão de canções pró-independência da Irlanda no século XIX se a questão nacionalista e a influência do romantismo não forem integradas ao contexto.

Conforme aponta Eric J. Hobsbawm, o termo “nação” e seus derivados está atrelado a critérios simples como língua, etnia, ou uma combinação de critérios, como a língua, o território comum, a história comum, os traços culturais comuns e outros mais. Em relação ao nacionalismo, o caso irlandês, ao qual Hobsbawm se refere por “anomalia” (por conta de suas peculiaridades em relação a outros casos) se aplica, de certa maneira, à descrição anterior. Os apelos por uma Irlanda independente do Reino Unido – ou ao menos governando a si mesma – estavam ligados normalmente a todos esses fatores (o caso da língua esteve mais em voga a partir do fim do século XIX e início do século XX) (HOBSBAWM, 2011, p. 15) Some-se a esses fatores, a religião. A própria identificação com o catolicismo, no caso irlandês, se mistura com a questão nacional e étnica.

Ainda sobre a Grande Fome, pensamos ser importante citar uma questão em especial, ainda que ela fuja da coletânea de canções que consultamos para este artigo. Na década de 1970, o músico irlandês Pete St. John compôs uma música fazendo menção esta catástrofe (conhecida na Irlanda como *The Famine*). Sua música se chama *Fields of Athenry* e representa um casal, conversando pela janela da prisão, onde o marido será deportado para a colônia penal de Botany Bay, na Austrália, por ter roubado milho de um senhor de terras para alimentar sua família. A música se tornou um grande sucesso na Irlanda e até hoje seu refrão é cantado em espaços público, estádios de futebol, entre outros, tendo diversas variações em sua letra. No entanto, existem outras músicas sobre o mesmo tema, inclusive, mais antigas.

Anos se passaram, e continuaram as tentativas de melhorias nas condições de vida dos irlandeses. Entre elas, as tentativas de se implantar a *Home Rule* (proposta de permitir à Irlanda legislar sobre suas próprias questões, ao invés de ter a Inglaterra esse poder), pequenas tentativas de levantes, entre outros atos por melhorias e/ou independência – ricamente representado em canções, como explanado anteriormente. Eis que, em meados da Primeira Guerra Mundial, mais precisamente na semana de páscoa de 1916, um grande grupo de rebeldes, formados por membros do Partido Socialista de James Connolly, membros do partido republicano *Sinn Fein*, entre outros, tomou o prédio dos correios no centro de Dublin, hasteando a bandeira republicana e declarando uma República Irlandesa soberana e independente (GALVIN, 1962, p. 58). Contudo, a rebelião, conhecida como o “Levante da Páscoa”, onde as forças inglesas superavam os irlandeses “em vinte para um” (COOGAN, 2000, p.19, tradução nossa), foi suprimida e seus principais líderes executados depois de alguns dias de resistência. O ímpeto de mudança, aliado à repercussão negativa sobre a execução dos comandantes do levante fez com que as tentativas de separação se tornassem mais intensas – e violentas.

Em 1921 os britânicos propuseram que uma delegação da resistência irlandesa fosse até Londres negociar a paz. A proposta era clara: ou os republicanos aceitavam a partição de seis dos nove condados no norte – que permaneceriam fiéis à coroa em um estado independente – e ficavam com os vinte e seis demais condados, ou a guerra se intensificaria em violência e brutalidade. A delegação se dividiu; um grupo, encabeçado por Eamon De Valera era terminantemente contra a divisão, por trair tudo pelo que lutavam até então, enquanto o outro grupo, encabeçado por Michael Collins, acreditava que o I.R.A. e os demais grupos republicanos não tinham condições de aguentar mais conflitos. O resultado da divisão foi o fim da “Guerra Anglo-Irlandesa” e o início de uma violenta guerra civil que foi se encerrar apenas em 1923, com a divisão territorial já consolidada. A repartição não só não foi revertida, como foi motivo de violentos conflitos a partir dos anos 1960, na longa série de conflitos conhecida como *The Troubles*. Até hoje estão separadas a República da Irlanda e a Irlanda do Norte.

Diante dessa apresentação condensada sobre a história política de ambos os países, é possível que surja a seguinte questão: tais músicas podem ser encaradas como documentos histórico/literários, como produções ditadas pela memória ou ambas as coisas?

Em primeiro lugar, devemos levar em consideração que os estilos aqui discutidos são, geralmente, produzidos de formas distintas entre si. No caso do *corrido* mexicano, sua produção era, por vezes, coletiva, e não era incomum que os *corridos* surgissem no calor do momento. Se encararmos estas músicas como forma de se obter informação histórica, temos que problematizar: a) a óbvia parcialidade daqueles que as criam; b) a distância temporal entre o evento e a composição, que evita ou amplia a absorção de outras interpretações e a maturação de suas próprias percepções, fruto de reflexão individual ou das nuances da formação de memória coletiva. No caso irlandês, a maioria das letras relativas a eventos históricos são escritas anos, décadas ou mesmo séculos após os acontecimentos ocorridos. Um grande número de composições a respeito do levante de 1798 data de, pelo menos, meio século após o ocorrido; músicas como *Follow Me Up To Carlou*, relativas a combates muito antigos (nesse caso, século XVII), têm cerca de dois séculos de distância entre o evento e a composição.

Além do mais, grande parte das músicas que sobreviveram são notavelmente criações de intelectuais republicanos, publicadas e difundidas com consciência clara de suas intencionalidades, objetivando reações particulares. Esse último ponto é de certa forma óbvio no que tange à produção musical, e é aplicável ao *corrido*. Afinal, como corretamente aponta Marcos Napolitano, o compositor quando cria uma obra, “procura passar uma mensagem diante não só de um contexto específico, mas tendo em mente um grupo social ou um campo sociocultural determinado, incluindo-se aí as implicações político-ideológicas da sua obra” (NAPOLITANO, 2005, p. 100).

É desnecessário discutir o papel do posicionamento político e ideológico na construção de “baladas nacionais” – como Patrick Galvin gosta de chamar as músicas irlandesas de cunho político – como parciais; ainda assim, é importante destacar o papel da memória, em ambos os gêneros.

Segundo Michael Pollak, a memória, “ao definir o que é comum a um grupo e o que o diferencia dos outros, fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento e as fronteiras socioculturais” (POLLAK, 1989, p. 3-15). Independente de estar analisando uma música cuja composição data de um dia após o evento que descreve quanto uma música feita meio século após os eventos descritos – ou mais –, estamos lidando com uma memória constituída de subjetividades e intencionalidades. No momento em que um compositor apela para um evento histórico específico com potencial de identificação, dá ao ouvinte a possibilidade de significar a informação. Nos dois casos aqui analisados, a memória de eventos com apelo nacional, por conta de sua importância dentro do contexto social de seus países originários, possui força extra nesse processo de identificação e significação. Conforme afirma Clarícia Otto, tal processo

ocupa lugar central na educação das diferentes gerações e na necessária conexão entre memória, história e identidade. O ser humano, individualmente, ou no grupo social, não é somente portador de memórias, também as significa. Os sentidos atribuídos à memória decorrem de suas experiências interconectadas ao tempo e ao espaço, tanto do presente quanto do passado (OTTO, 2012, p. 24).

No caso irlandês, temos o caráter de legitimação das aspirações republicanas, com as lembranças da opressão e sofrimento servindo de estímulo para uma luta contínua, onde memória e história se confundem e/ou se complementam. Ainda segundo reflexões de Otto, “Memória e história, sendo conceitos distintos, não podem ser tomadas como sinônimos. No entanto, é das memórias que a história, como operação intelectual, se alimenta, sendo, então, interdependentes” (OTTO, 2012, p. 30).

No caso mexicano, temos uma música imediatista, porém não desprovida de conteúdo por conta disso, e que serve como porta-voz de informações em um contexto onde a comunicação oral era a mais prolífica, a julgar pela grande quantidade de pessoas analfabetas no México no período (o mesmo se aplica à Irlanda). Os dois gêneros, no que concerne à sua produção, são deveras distintos; apesar disso, essa distinção é muito útil para percebemos como determinadas formas de se analisar a música popular estão passíveis de ser aplicadas a diferentes casos, a despeito dessas diferenças entre os gêneros musicais, como uma música de

produção e proliferação rápida sobre os eventos que descrevem (como no caso do *corrido*) ou músicas mais apegadas à história e à memória de acontecimentos antigos (como é o caso da música irlandesa).

Procuramos relativizar a questão da relação entre a produção artística com a estrutura social na qual ela está inserida. Esta produção está relacionada à estrutura, mas não necessariamente é determinada por ela, de forma rígida. “As relações e mudanças culturais não são predeterminadas; são produto de negociações, imposições, transformações, e assim sucessivamente.” (MIDDLETON, 1990, p. 8, tradução nossa). E todas essas músicas de cunho político e/ou ideológico fazem parte dessas negociações e afins. As “maneiras como o pensamento em torno da música popular foram construindo uma esfera pública própria, com seus valores e expectativas, traduzem processos permeados de tensões sociais” (NAPOLITANO, 2005, p. 49).

O *corrido* mexicano, após a curva descendente da revolução se acentuar até seu fim, perdeu espaço no repertório popular. Nos dias de hoje, sua presença mais sentida se dá, principalmente, na região norte do país, na fronteira com os EUA, transfigurado em um novo subgênero: o *narcocorrido*, músicas cujo conteúdo lírico exalta feitos de grandes narcotraficantes, narram acontecimentos específicos e louvam o crime organizado. São normalmente financiados pelos próprios narcotraficantes, que compreendem o valor propagandístico da música e usam isso a seu favor.

A música irlandesa ainda sobrevive. Nos anos 1960, houve um *revival* da música folk na Irlanda (não se resumindo apenas a este país), composto por artistas como The Clancy Brothers, The Dubliners e The Wolfe Tones, coincidindo (ou teria sido fruto dela?) com o crescimento das tensões na Irlanda do Norte entre católicos e protestantes. A violência escalaria até seu ápice, na primeira metade dos anos 1970, onde as diferentes vertentes do I.R.A. e as variantes da U.V.F. (*Ulster Volunteer Force*) se digladiaram, ao custo de milhares de vidas. Algumas das músicas que, durante anos, inflamaram os ânimos de republicanos e entusiastas, hoje por vezes aparecem em estádios de futebol, entre torcedores e jogadores,

acirrando rivalidades e causando constrangimentos às autoridades, que as encaram como músicas sectárias que promovem o ódio.

Esperamos que este trabalho possa contribuir para o entendimento do papel da música dita “popular” em momentos de agitação política como veículos de memória, mas também como representações históricas/literárias de seus próprios contextos de produção. Fica claro que a sobrevivência das músicas, a forma prolífica com a qual os *corridos* eram produzidos e espalhados e frases como “suas músicas são, de longe, muito mais perigosas que os discursos de [Daniel] O’Connell” – ditas pelo *The Times* sobre as composições de Thomas Davis (GALVIN, 1962, p. 78, tradução nossa) –, são indícios significativos de que toda essa rica produção artística não era – e continua não sendo – apenas entretenimento inofensivo.

Bibliografia

- COOGAN, Tim Pat. **The I.R.A.** Londres: Harper Collins, 2000.
- CUSTODIO, Alvaro. **El corrido popular mexicano.** Madrid: Ediciones Jucar, 1976.
- EAGLETON, Terry. **Ideologia: uma introdução.** São Paulo: Editora UNESP: Editora Boitempo, 1997.
- FIRTH, Simon. **Music for pleasure.** Nova Iorque, 1988.
- GALVIN, Patrick. **Irish songs of resistance.** Nova Iorque: Oak Publications, 1962.
- GRANT, R.G. **Battle: a visual journey through 5,000 years of combat.** Londres; DK, 2005.
- HOBSBAWM, Eric. **Nações e nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Saraiva de Bolso, 2011.
- KATZ, Friedrich. **The life and times of Pancho Villa.** Stanford: Stanford University Press, 1998.
- KEE, Robert. **The Green Flag: a history of irish nationalism.** Londres: Penguin Books, 2000.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno.** Bauru: EDUSC, 2001.
- MIDDLETON, Richard. **Studying popular music.** Philadelphia: Open University Press, 1990.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

OTTO, Clarícia. **Nos rastros da memória**. Florianópolis, NUP/CED/UFSC, 2012.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, RJ, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

REED, John. **México rebelde**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SPIGNESI, Stephen J. **As 100 maiores catástrofes da história**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003

Recebido em Setembro de 2016
Aprovado em Junho de 2017

