



TRANS 26 (2022)
RESEÑAS / REVIEWS

Jorge Carrión (ed.). *La Rosalía. Ensayos sobre el buen querer*. Madrid: Errata Naturae. 2021. 264 pp. ISBN: 978- 84-17800-72-7

Mariana Lins (Universidade Federal de Pernambuco)

Existe um risco eminente quando a investigação de fenômenos pop de grande magnitude desenvolve-se no momento em que eles estão acontecendo. Tudo pode mudar rapidamente, entrar em rotas imprevistas ou mesmo diluir-se nas dinâmicas velozes e furiosas das redes sociais. No entanto, o escritor, crítico cultural e diretor do Máster em Creación Literaria de UPF-BSM de Barcelona Jorge Carrión arriscou documentar numa coletânea de textos o que talvez seja o maior acontecimento da música pop recente na Espanha: Rosalía Vila Tobella, ou simplesmente Rosalía. Sob diferentes olhares, o livro *La Rosalía – ensayos sobre el buen querer*, editado por Carrión e publicado pela Errata Naturae, em 2021, reúne ensaios que discutem a performance, os álbuns e o conjunto de referentes culturais que levaram a artista catalã a atravessar as fronteiras espanholas em direção ao *mainstream* global.

Ao todo, 13 autores, entre acadêmicos e jornalistas, refletem acerca da obra da cantora, sobretudo no contexto de seu país de origem, onde desde o início da carreira tem sido igualmente celebrada e acusada de se apropriar da cultura cigana e da música flamenca. O primeiro texto, assinado por Carrión, vai mais além do que apenas um prefácio, à medida que começa realizando um panorama da engrenagem criativa que envolve o fenômeno Rosalía e de como ele se situa no ecossistema midiático. O autor debate, entre outros pontos, o uso estratégico das plataformas de redes sociais pela artista e também de como a poética e as sonoridades de seu trabalho integram-se a elas. Rosalía, em suas palavras, teria *hackeado* (p. 15) o *mainstream* ao costurar as inúmeras referências da música folclórica espanhola à lógica de divulgação por virais na internet.

No segundo capítulo “No tocarla, la Rosalía es así”, o artista e pesquisador Pedro G. Romero enfrenta sem rodeios as insinuações de apropriação cultural que pairam sobre as produções da cantora. Ele mostra como esse argumento, na verdade, revela uma mirada essencialista que despreza a pluralidade da qual se constitui o próprio imaginário flamenco (música, dança, visual etc.), erguido historicamente sobre raízes culturais populares distintas (judeus, árabes, africanos, ciganos) e, por

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/choose/?lang=es>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

isso mesmo, tantas vezes classificado como “arte degenerada” (p. 30). Para Romero, a apropriação sempre foi um dos motores do gênero e a obra de Rosalía, a seu modo, conseguiu devolvê-lo finalmente à posição que havia sido usurpada primeiro pela Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e, logo depois, pela ditadura franquista (1939-1975).

Com seu pernicioso *slogan Spain is different*, o regime militar tentou vender a imagem do país para os estrangeiros, nos anos 1960, como destino exótico e festivo, tendo o flamenco como um dos símbolos da campanha. Esse tipo de apropriação suscitou debates políticos e estéticos sobre os modos de produção, mitificação, valor de uso e consumo culturais que se atualizaram no reconhecimento internacional do trabalho de Rosalía. Sendo ao mesmo tempo “enciclopédico e analfabeto” (p. 50), como afirma Romero, o flamenco sempre tensionou a pureza das estruturas, sem jamais resolver seus próprios paradigmas de autenticidade.

Ainda no tema do sincretismo musical, o ensaio seguinte, de Javier Blánquez, discorre sobre a mistura de referências criativas que torna o álbum *El mal querer* (Sony Music, 2018) difícil de ser categorizado num único gênero, destacando-se justamente pelo que chama de “beleza da indeterminação” (p. 57). A música de Rosalía, em sua leitura, é como um monstro que não se encaixa nas normas, uma espécie de Frankenstein construído a partir da polifonia de *samples*, folclore e cânones pop que se aglutinam –e não raramente conflitam– na realidade líquida em que vivemos. Tentar classificá-lo significa inevitavelmente limitá-lo. A originalidade do disco residiria menos na matéria-prima em si e mais na criação de uma sintaxe *indie-friendly* (p. 65) que o torna palatável a fãs de música pop do mundo todo.

Outro aspecto relevante do fenômeno Rosalía são as instâncias de negociação com a indústria cultural de dentro para fora da Espanha. No próximo texto do livro, Bruno Galindo traça um percurso cronológico desde o lançamento dos primeiros *singles*, passando pelas tratativas com as gravadoras e o planejamento estratégico para a entrada de Rosalía no mercado internacional. Aqui entendemos a importância das conexões com Miami (EUA), epicentro da música pop latina globalizada, onde o gerenciamento das carreiras desenvolve-se na lógica e nos termos da legislação estadunidense, considerada mais segura do que as dos países de origem dos artistas (Martel, 2012). Lá, sucursais de grandes agências de marketing e publicidade unem-se às gravadoras para gerir talentos de países majoritariamente de língua espanhola, formando uma rede que se capilariza e reafirma à medida que novos nomes surgem.

Mais adiante no livro, o ensaio de Marisol Salanova analisa a performance da cantora catalã sob eixos distintos, com especial interesse nas colaborações que a constituem. É o caso do artista croata-espanhol Filip Custic, responsável pela concepção visual de *El mal querer*, no qual explora uma estética de inspiração renascentista que dialoga com iconografias do surrealismo e do universo pop. Outro destaque é a pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954), que surge no videoclipe da canção “A palé” como referência visual, e também biográfica na narrativa criada por Rosalía ao longo do álbum. Salanova mostra como a performance da cantora coaduna-se com as letras, a aparição ao vivo, o videoclipe e as criações visuais com outros artistas, compondo assim “diferentes facetas de um mesmo corpus discursivo” (p. 98).

No texto “Mostrar las uñas”, Reinaldo Laddaga faz uma reflexão sobre um dos elementos centrais da tradição flamenca e que se tornou uma marca de Rosalía: as unhas. O autor recorre à ligação metafórica das unhas como arma e, ao mesmo tempo, artifício de um universo que se incorpora à performance da cantora. Elas seriam a porta de acesso ao repertório de símbolos, imagens e gestos ligados ao imaginário flamenco presentes na obra da artista. Marilena De Chiara, no ensaio seguinte, aprofunda essa discussão pensando como a linguagem da moda engendra o construto das

identidades que Rosalía encarna, ativando a teatralização de suas personas. Não por acaso, a cantora tem assinado linhas de roupas e maquiagem de grifes famosas, inspiradas nas camadas “têxtil e textuais” (p. 120) que emergem de suas performances.

A questão da linguagem se fortalece no ensaio de Martha Asunción Alonso, ao enveredar pela poética de Rosalía e conectá-la a cânones literários. Um deles é a peça “Bodas de sangue”, de Federico García Lorca (1898-1936), cujo fascínio pela liturgia da tourada, religiosidade e cultura popular ecoam, sobretudo, no disco *El mal querer*. A autora também enxerga pontos de convergência entre a métrica das músicas e a da poesia do cancionero clássico flamenco e espanhol, num movimento deliberado de Rosalía para entrelaçar inovação e tradição, sem que para isso precise ater-se a regras estanques do academicismo. Esse processo inclui, portanto, um conjunto de referências poéticas e musicais que vai desde Lorca a Camarón de La Isla (1950-1992), passando por San Juan de la Cruz (1542-1591), La Niña de Los Peines (1890-1969) até chegar a Enrique Morente (1942-2010).

No texto “Rosalía, rito sacrificial”, Agustín Fernández Mallo mergulha nas profundezas da religião e da noção de sagrado para continuar discutindo as ditas apropriações na obra da cantora. Ao refletir sobre o que é considerado original ou artificial numa cultura, ele conclui que qualquer expressão artística ou mesmo científica “se nutre e modifica graças à técnica da apropriação” (p. 152), acrescentando assim novas camadas de atualidade a obras “originais”. Mallo argumenta que o mito do purismo cultural teria raízes na tradição religiosa, uma vez que enxerga o processo de apropriação como uma prática profana capaz de perverter os dogmas estéticos de autenticidade presentes numa determinada cultura –neste caso, do flamenco. O debate resgata o que Giorgio Agamben já afirmava em seu livro *Profanações* (2007), no qual postula que o profano seria uma forma de restituir as coisas ao livre uso dos homens, desativando dispositivos de poder e abrindo possibilidades que ignoram a separação promovidas pelo sagrado.

Além de mostrar as unhas para os essencialismos históricos, Rosalía usa a arte e o corpo para desestabilizar também a estrutura patriarcal que ainda perdura na sociedade. Em seu ensaio, Isabel Navarro reúne sete fragmentos da obra da cantora que desafiam essa lógica por meio de símbolos e alegorias que traduzem uma ira feminina transformadora. Entre os exemplos citados para ilustrar seu argumento, estão personagens ficcionais como Daenerys Targaryen, da série *Game of Thrones*, Imperator Furiosa, do filme *Mad Max: Fury Road*, Mamba Negra, de *Kill Bill*, e também figuras da iconografia sagrada feminina, como Eva, Lilit, Shiva, a Virgem de Macarena e Maria Madalena. Mulheres que, segundo Navarro, “desacatam seu papel de vítima e são capazes de fazer de sua ira um plano de ação” (p. 169). Assim, em *El mal querer*, a autora identifica a preocupação de Rosalía em retratar o impulso erótico e destrutivo que o desejo pode disparar num relacionamento, ressaltando principalmente sua agência feminina –embora nem sempre feminista– na narrativa que constrói.

O texto a seguir, de Cristian Segura, mapeia o *background* da artista desde o início das aulas de dança ainda adolescente no *pueblo* de Sant Esteve Sesrovires, na região metropolitana de Barcelona, onde nasceu. Foi nas ruas de lá que Rosalía deparou-se pela primeira vez com a obra do *cantaor*¹ Camarón de La Isla, indicando um ponto de virada no caminho de formação artística que trilharia nos próximos anos na Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC), onde estudou Interpretação do Flamenco e concebeu *El mal querer* como trabalho final do curso. À medida que se aperfeiçoava tecnicamente, a cantora também se apresentava em bares e *tablaos*² de Barcelona até ser escalada para o festival

¹ Cantor de música flamenca.

² Designa palcos de performances de canto e dança flamencos.

Primavera Sound, em 2017, e despontar mundialmente como a nova cara da música espanhola.

É preciso ressaltar que o percurso criativo de Rosalía deve bastante às ruas de Sant Esteve e à paisagem industrial da comarca a qual pertence, Baix Llobregat. O ensaio de Segura atenta para a estética visual das roupas, dos personagens e das locações dos videoclipes, como em “A palé” ou “Malamente”, como produtos da vivência da cantora na periferia de uma cidade repleta de fábricas. Mais adiante, Mery Cuesta dedica seu texto a refletir sobre as conexões de Rosalía com essa juventude suburbana que permeia um imaginário popularmente conhecido na Espanha como *quinqui*.

O fenômeno *quinqui* surge durante a reta final da ditadura espanhola, na década de 1970, tensionando a normalidade social e a derrocada econômica do conservadorismo no país na figura do adolescente delinquente periférico. Ao longo dos anos 1980 e 1990, o cinema e a música exploraram massivamente a estética *quinqui*, colaborando para torná-la uma subcultura cujo imaginário hedonista estaria ligado sobretudo à vadiagem, ostentação e ao consumo de drogas como expressões de uma certa ideia de liberdade. Rosalía, portanto, incorpora as referências marginais do *Quinqui way of life* (p. 200), como pontua Cuesta, para criar um nova onda do *quinquismo* não apenas no estilo, mas numa estética que glorifica o festivo das periferias quase sempre marcadas pela violência e desigualdade nos grandes centros urbanos.

Na última parte do livro, Berta Jiménez Luesma faz uma lista de “diez artistas de la (con)fusión”, quase todos de países da América Latina e África, que, assim como Rosalía, têm subvertido de algum modo a ordem das coisas e embaralhado noções geográficas, estéticas, raciais, de classe, gênero etc., com inovações na música urbana contemporânea. Por fim, nas últimas páginas, um “remix” de frases da artista catalã parece resumir todas as discussões levantadas sobre seu trabalho no livro, mostrando a diversidade de facetas que a análise de um fenômeno pop pode apresentar. *Rosalía – ensayos sobre el buen querer* pavimenta o caminho, assim, para alargar a compreensão sobre a obra da cantora para além de eventuais rótulos e acusações precipitadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, Giorgio. 2007. *Profanações*. São Paulo: Boitempo.

Martel, Frédéric. 2012. *Mainstream*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Cita recomendada

Lins, Mariana. 2022. Reseña de Jorge Carrión (ed.). *La Rosalía. Ensayos sobre el buen querer*. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 26 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES