



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Decanato de Pós-Graduação e Pesquisa

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Programa de Pós-Graduação em Literatura

**EXPERIÊNCIA MUSICAL BRASILEIRA E CANÇÃO POP NA DÉCADA DE
1990: UM ESTUDO SOBRE CHICO SCIENCE E NAÇÃO ZUMBI EM
PERSPECTIVA FORMATIVA**

Paulo Henrique Vieira de Souza

Alexandre Simões Pilati

Orientador

Brasília – 2014

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Decanato de Pós-Graduação e Pesquisa
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

**EXPERIÊNCIA MUSICAL BRASILEIRA E CANÇÃO POP NA DÉCADA DE
1990: UM ESTUDO SOBRE CHICO SCIENCE E NAÇÃO ZUMBI EM
PERSPECTIVA FORMATIVA**

Paulo Henrique Vieira de Souza

Alexandre Simões Pilati

Orientador

Dissertação de Mestrado Acadêmico apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGL) do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL, do Instituto de Letras – IL, da Universidade de Brasília – UnB, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Brasília – 2014

*A Ana Laura e Deane, pelo exemplo de dedicação
incansável a uma causa coletiva urgente.*

AGRADECIMENTOS

Ao professor Alexandre Pilati, pelo apoio necessário em vários momentos deste processo e anteriores a ele, pela paciência e incentivo diante das limitações e pela eficiência da orientação com argúcia teórica única. Sua ousadia, perceptível desde o aceite em trabalhar com um tema tão controverso, lucidez e postura progressista são responsáveis pela base de algumas das principais ideias desta reflexão.

Às professoras Ana Laura Correa e Deane Ferreira, pelo exemplo de vida, pela base teórica construída coletivamente e pelo sentido conferido à prática acadêmica.

Aos Candidos, fonte de onde surgiu esse trabalho.

Aos companheiros e companheiras de jornada, Camila Chernichiarro, Elisabeth Hess, Luciana Henrique, Melina Costa, Paulo César Costa, Paulo César Custódio, Ricardo Selistre, Rosana Santos, Tatiana Rossela, Tiago Sotilli, que tornaram essa experiência profunda, pelo compartilhamento das agruras da vida acadêmica, por serem referência no caminhar, pela constância no debate e pela germinal contribuição em várias das ideias que aqui vão escritas.

A Côca, Dennis, Mário, Rafinha, Rodrigo e Rosinha, amigos no sentido radical da palavra, que entre beijos, abraços e conversas encheram-me de força e confiança essenciais para que esse trabalho se tornasse realidade.

À Isabella, pela compreensão, pelo aconchego e companheirismo em todos os momentos.

E, muito especialmente, a Paulo, Anita e Dudu, por, da maneira mais íntima, me emprestarem o que são, me ensinando e ajudando a “enfrentar o viver com tudo o que o viver implica”.

RESUMO

Este trabalho realiza uma análise do disco *Da lama ao caos* (1994), de Chico Science & Nação Zumbi (CSNZ), com intenção de averiguar a possibilidade de incluí-lo na dinâmica da experiência musical brasileira. Assim, realiza-se uma discussão sobre essa experiência musical, com fim em demonstrar o papel central da canção popular em seu desenvolvimento, devido ao encontro de culturas populares com uma tradição regionalista e com uma indústria fonográfica dominada por uma elite. Apesar disso, o trabalho questiona a vigência dessa experiência de lastro nacionalizante no Brasil da década de 1990, momento em que um capitalismo transnacional favorece influxos do mercado mundial sobre as manifestações musicais brasileiras, focando-se especialmente no caso de CSNZ. Para pôr à prova esse percurso teórico, analisa-se detidamente quatro canções (“Da lama ao caos”, “Rios, pontes e *overdrives*”, “Banditismo por uma questão de classe” e “Maracatu de tiro certo”) à sua luz, de onde se nota um aprofundamento em sua compreensão, a colocação de novas questões interpretativas e até mesmo uma aproximação da discussão sobre as possibilidades do gênero canção comercial no fim do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Chico Science & Nação Zumbi; experiência musical brasileira; regionalismo; formação do Brasil; mediação estética.

ABSTRACT

This work performs an analysis of Chico Science & Nação Zumbi's (CSNZ) album *Da lama ao caos* (1994), intending to investigate the possibility of including it in the Brazilian musical experience's dynamics. Thus, we make a discussion of this musical experience, in order to demonstrate the centrality of popular song in its development due to encounter of popular cultures with a regionalist tradition and with a phonographic industry dominated by an elite. Nevertheless, this work questions the validity of this national experience in the Brazilian 1990s', time in which a transnational capitalism favors world market inflows on Brazilian music, focusing particularly CSNZ. To test this theoretical route, four songs are carefully analyzed ("Da lama ao caos", "Rios, pontes e overdrives", "Banditismo por uma questão de classe" and "Maracatu de tiro certo") where one is able to note a deepening understanding, new interpretive questions and even an approximation with a discussion about the possibilities of the commercial songs in the late twentieth century.

KEYWORDS: Chico Science & Nação Zumbi; Brazilian musical experience; regionalism; formation of Brazilian nation ; aesthetic mediation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – A COLOCAÇÃO DO PROBLEMA: CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI EM PERSPECTIVA FORMATIVA.....	13
a) Crítica acadêmica em Chico Science & Nação Zumbi.....	14
b) <i>World Music</i> e influências cosmopolitas.....	16
c) Inserção no mercado fonográfico.....	20
d) A relação com a MPB: entre o regional e o nacional.....	22
CAPÍTULO 2 – DO REGIONALISMO À MPB DOS ANOS 1990: UM PERCURSO HISTÓRICO, POLÍTICO E METODOLÓGICO.....	26
a) Regionalismo: seu surgimento, avanços e impasses.....	26
b) Romance de 1930, nacionalização do regionalismo e consciência de subdesenvolvimento.....	31
c) Canção popular e década de 1930.....	34
d) A bossa-nova como consolidação da experiência musical brasileira.....	40
e) Outra vez a “velha praga” do regionalismo.....	43
f) MPB: Canção de Protesto, Tropicalismo e a “linha evolutiva da música popular brasileira”.....	48
g) Tropicalismo como caminho ao “vale-tudo” mercadológico.....	52
CAPÍTULO 3 – O SABOR E O SABER DA FOME COMO FATO SOCIAL: UM CAMINHO PARA INTERPRETAR O PRIMEIRO DISCO DE CSNZ.....	57
a) “Abrindo” o CD.....	57
b) Uma primeira impressão da canção “Da lama ao caos”.....	64
c) De Josué de Castro à teoria do caos (ou do Regionalismo à <i>World Music</i>).....	69
d) <i>Heavy metal</i> de lama.....	74
e) Sobre “Rios, pontes e <i>overdrives</i> ”.....	78
f) Lama, alfaia, síncope, <i>sampler</i> e <i>overdrives</i>	81
g) A subjetividade-coletiva periférica como chave de interpretação.....	83
h) O eu cancional em “Da lama ao caos”.....	86
CAPÍTULO 4 – UM MONÓLOGO QUE FINGE POLIFONIA: O BANDITISMO É UMA QUESTÃO DE CLASSE?.....	89
a) Vinheta e canção.....	89

b) Eu lírico, narrador ou <i>popstar</i> ?	100
c) Canção e vinheta	102
d) O diálogo como bate-boca: “Maracatu de tiro certo”	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
1. Fragmento e totalidade	109
2. A relação com <i>Afrociberdelia</i> e a continuidade do Mangubeat	112
3. CSNZ, o regionalismo, o Brasil e o mundo	117
REFERÊNCIAS	119
ANEXOS	124

INTRODUÇÃO

Pode-se dizer que o exercício crítico deste trabalho parte do interesse por uma questão sugerida por Carlos Sandroni no artigo *O mangue e o mundo: notas sobre a globalização musical em Pernambuco* (2009). Nesta oportunidade, movido pela intenção de questionar a vigência do regionalismo e do nacionalismo na constituição da música popular nacional, o etnomusicólogo discute a trajetória de dois músicos – Siba Veloso e Chico Science.

Sobre o primeiro, Sandroni observa sua trajetória artística profissional desde a tentativa fracassada de ingresso no panteão da MPB pela assinatura do seu grupo, Mestre Ambrósio, com a Sony Music até sua volta a Pernambuco, quando passa a alimentar a demanda de mercados culturais globais interessados em matéria local não mediada por indústrias fonográficas nacionais. Segundo o autor, na fase mais recente da produção de Siba torna-se possível perceber o esfacelamento das categorias empregadas para analisar a música brasileira desde a década de 1960.

Já sobre Chico Science, Sandroni limita-se a recontar sua trajetória, sem arriscar sobre a relação do músico com a MPB, com o mercado fonográfico brasileiro, com o regionalismo e o nacionalismo, apenas sugerindo, pelo fluxo da argumentação, uma influência da mesma demanda do mercado internacional sobre a produção artística de sua banda, Chico Science & Nação Zumbi (CSNZ). Assim, este trabalho surge como tentativa de compreensão das influências internacionais, assim como do regionalismo e do nacionalismo, na consolidação mercadológica de CSNZ com vistas em compreender de que maneira esse sucesso mercadológico e as demais determinações podem influenciar a conformação artística da banda e o seu sucesso estético.

Dessa maneira, o Capítulo 1 configura-se como aprofundamento da sugestão de Sandroni (2009), utilizando-se do embasamento de alguns dos principais estudos já realizados sobre a banda e do aparato metodológico de uma crítica materialista. Surge então o aporte de mais um texto essencial aos argumentos deste trabalho: *O manguebeat e a superação do fosso entre o nacional e o jovem na música*, de Idelber Avelar (2011), que insere a produção da banda na dinâmica da música brasileira, dando lastro para que se pense uma manifestação cancional como reverberação da experiência nacional em relação com as formas artísticas.

Nesta seara, o trabalho confronta-se necessariamente com as categorias já indicadas por Sandroni, tomadas agora em sua historicidade, em um processo onde se articulam impulsos localistas e cosmopolitas que terão reflexo nas obras, sendo, assim, determinantes também na produção de CSNZ.

Por esse motivo, o Capítulo 2 faz uma reflexão mais detida sobre essas categorias, enfocando o regionalismo como fenômeno artístico surgido do projeto literário nacional desde a Independência e relacionando-o à experiência musical brasileira do século XIX e XX, com vistas em compreender o surgimento da canção popular comercial e sua consolidação como experiência artística orgânica no contexto brasileiro. O capítulo demonstra, pela revisão de uma bibliografia sobre o tema, implicações artísticas do contato entre interesse comercial, engajamento e canção, abrangendo um longo percurso histórico, que chega até a década de 1990, para então, analisar o disco *Da lama ao caos* (1994), procurando compreendê-lo como formulação artística dessas questões no contexto do capitalismo globalizado e, ao mesmo tempo, buscando aprofundar as interpretações dos produtos da banda.

O modo de análise aqui praticado privilegia as canções, mas não se restringe a elas, considerando também o seu conjunto gráfico e outros aspectos do aparato espetacular da indústria fonográfica quando necessário. Esta metodologia foi adotada ao longo da pesquisa devido à exigência do próprio objeto, na tentativa de alcançar ao menos um vislumbre desse conjunto de fragmentos como um todo. Procurou-se também, dentro do possível, considerar a canção como gênero composto indissociavelmente por texto e musicalidade, entretanto, as análises centram-se quase sempre no potencial significativo do texto, apoiado pelos sentidos fluidos da música aplicados de maneira prática a seu favor.

Apenas quatro canções são interpretadas, entretanto, acredita-se que as repercussões de suas análises permitem inferências sobre a estrutura do disco e, mesmo, sobre o conjunto da obra de CSNZ, que inclui também o disco *Afrociberdelia* (1996), videoclipes e trilha sonora para cinema.

No Capítulo 3, as canções enfocadas são “Da lama ao caos” e “Rios, pontes e *overdrives*”. De sua análise chega-se a percepção de duas constantes: primeiramente, de uma dialética entre fragmentariedade e totalidade que perpassa o disco inteiro como aspecto coesivo; e, segundo, de uma subjetividade coletiva, constituída pelo eu lírico em relação com a voz cantante e o arranjo instrumental. Da relação entre essas constantes

surge uma aparente repaginação da dialética entre ordem e desordem, identificada por Antonio Candido, em *Dialética da Malandragem* (1993). Essas reflexões encaminham a análise promovida no Capítulo 4, que estabelece um enfoque sobre “Banditismo por uma questão de classe” e “Maracatu de tiro certo” procurando compreender a violência latente, simulada artisticamente, como mediação possível numa sociedade de classes marcada pela presença da indústria cultural.

Ao fim do percurso, apresentam-se considerações finais repletas de ideias a se desenvolverem, comprovando o caráter introdutório deste trabalho, que se debruça sobre um objeto ainda parcamente estudado desde uma perspectiva historicizada como a que se pretende realizar.

Para encerrar estas palavras introdutórias, chamo atenção a uma coincidência interessante: em 2014 completam-se 20 anos do lançamento do disco que analisarei nas páginas seguintes. Como é de costume, a mídia e seu instinto sensacionalista não perdem a oportunidade de explorar o fato até sua extenuação. Então, em meio a leitura das tantas reportagens sobre Chico Science & Nação Zumbi e seu primeiro disco, me vi fazendo uma reflexão um tanto pessoal que agora transiro à dissertação na tentativa de tirar proveito da coincidência e por acreditar que ela justifica algumas das posições adotadas nas discussões seguintes.

No ano de 1994, quando o Manguebeat começava a mostrar-se ao Brasil e ao mundo, eu era uma criança de 8 anos que ignorava completamente a existência de Chico Science, Fred Zero Quatro, Mundo Livre S/A ou Nação Zumbi. Ignorava também, com exceção das garotas de Ipanema, asas brancas e músicas de festa junina, todas as personagens que aparecerão neste texto. Meu desconhecimento não se devia a um desinteresse por música, objeto pelo qual sempre fui apaixonado, mas à distância entre o contexto no qual me criei e os “espaços” em que tais músicas se disseminavam.

Sem pretensão de chegar a qualquer conclusão antes mesmo das análises, interessa o fato de que só vim a conhecer Chico Science mais ou menos dois anos depois, quando ouvi a versão de “Maracatu Atômico”, realizada por CSNZ, em uma fita K7 repleta de sucessos de Ara Ketu, Daniela Mercury, Claudinho e Buchecha, Cidade Negra, Skank etc, que então faziam a minha cabeça.

Vejamos, portanto, em que medida as análises seguintes conseguem utilizar criticamente essas determinações para, se possível, lançar um olhar maduro a esses curtos 20 anos passados.

CAPÍTULO 1

A COLOCAÇÃO DO PROBLEMA: CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI EM PERSPECTIVA FORMATIVA

Na conjuntura dos estudos referentes a objetos culturais produzidos a partir do último quarto do século XX impera uma visão que considera a dissolução das espacialidades, identidades e coletividades. Neste contexto, a ideia da localidade perde sua vigência em favor da abstração que compreende objetos culturais do ponto de vista de um relativismo completo. A intenção deste trabalho é demonstrar como aspectos alusivos à determinação local considerada sob a mediação artística e capitalista podem contribuir para aprofundar reflexões acadêmicas sobre a obra de Chico Science & Nação Zumbi (CSNZ). Pretende-se, assim, mobilizar a teoria formativa da nação, tão em voga em meados do século XX e aparentemente superada diante da reiterada proclamação do fim das grandes narrativas, na consideração crítica da Música Popular Brasileira produzida no início da década de 1990, tomando como base o estudo de um dos seus exemplares mais emblemáticos.

Iniciando, observe-se uma questão que está na base da estrutura do pensamento de Antonio Candido:

Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos. [...] Isto se dá no plano dos programas, porque no plano psicológico profundo, que rege com maior eficácia a produção das obras, vemos quase sempre um âmbito menor de oscilação, definindo afastamento mais reduzido entre os dois extremos. E para além da intenção ostensiva, a obra resulta num compromisso mais ou menos feliz da expressão com o padrão universal. O que temos realizado de mais perfeito como obra e como personalidade literária [...], representa os momentos de equilíbrio ideal entre as duas tendências (2010: 117).

O fragmento apresenta algumas sugestões críticas centrais no pensamento de Candido: inclui-se na discussão a respeito da originalidade da literatura brasileira, da sua possível independência das produções europeias e da eficácia estética de uma literatura transplantada para os trópicos. Candido considera que as manifestações literárias nacionais não puderam negar completamente as determinantes europeias, sob a condição de não perder as instâncias que as legitimaram como algo autônomo e que reconheceram no Brasil uma nação. Ao mesmo tempo, indica também o quanto a literatura brasileira não pôde se estabelecer como cópia fiel da literatura europeia, já que a adequação entre

formas artísticas e sociais não se resolvia do mesmo modo nos dois casos. Destarte, esclarece que a literatura brasileira e a experiência de nacionalidade se deram diante desse impasse, sendo que os melhores experimentos artísticos, aqueles que conseguiram chegar à expressão do universal¹, se realizaram quando o problema desembocou em resoluções formais satisfatórias: matéria da reflexão estética.

Iniciar uma argumentação a respeito de um produto cultural do Brasil da década de 1990 por essa discussão, que se refere, grande parte, à literatura dos séculos XVIII e XIX, momento em que a identidade nacional brasileira começava a tomar corpo, pode parecer inadequado, mas justifica-se pelo fato de que, em geral, a crítica acadêmica a respeito da obra de CSNZ aponta a consideração de aspectos locais e mundiais como uma inovação que seria a base sobre a qual se estabeleceu o êxito da banda. Distingue-se este dado como algo típico do século XX, incluindo sua produção em uma genealogia restrita da arte brasileira, que teria início na parte antropofágica do Modernismo de 1922, passaria pelo Tropicalismo na década de 1970 e por outras expressões de menor vigor que proporião uma representação identitária pouco apegada a valores estanques, considerando a fluidez dos fenômenos locais em um país de história colonial.

Ora, apesar da diferença de objetos enfocados, a citação de Candido (2010) mostra, no mínimo, que o encontro dessas forças em objetos artísticos está longe de ser novidade na arte brasileira, sendo antes a sua condição de existência; assim, a observação, por parte da crítica de CSNZ, da aproximação dessas forças dá pistas de que a permanência da dialética identificada por Candido (2010) ainda pode ser efetiva na compreensão das produções culturais brasileiras do século XX, mesmo que as determinantes e soluções resultem diferentes daquelas observadas pelo autor.

a) Crítica acadêmica em Chico Science & Nação Zumbi

A fortuna crítica acadêmica que diz respeito, de algum modo, a CSNZ ainda é pequena, apesar de constar de artigos, ensaios, além de dissertações e teses para obtenção

¹ A universalidade artística é tema de longos debates teóricos, por isso sua utilização pede um esclarecimento. No caso deste estudo a categoria não é tomada como representação de tudo o que está no mundo em sua infinita diversidade. O sentido que a ela se dá é o da constituição de um mundo próprio da arte, coeso e fechado, que se sustenta como um todo autônomo, mesmo partindo do mundo natural. Essa conformação artificial, necessariamente humana, é que pode dar a ver o movimento da vida, sendo, neste sentido, universal.

de grau acadêmico. A maior parte desses trabalhos analisa o Mangubeat (ou Manguê), cena que ganhou notoriedade nacional junto à banda, em um processo de identificação e cooperação recíprocos. Por esse motivo, as discussões acabam tocando, em diferentes níveis, a produção de CSNZ. Em geral, as problematizações giram em torno de dois pontos recorrentes: uma tendência a observar as reverberações sociais causadas pelas suas ideias; e uma tentativa de compreender sua estética, na intenção de justificar o seu sucesso de público e mercado.

No primeiro caso, as discussões passam ao largo da estética propriamente, mesmo quando tratam da produção musical, fazendo, no máximo, algo como uma sócio-antropologia das repercussões artísticas. Apesar de partirem da coexistência justaposta do local e do mundial, os enfoques são diversos, desde aqueles que procuram as repercussões de maneira mais direta na vida social pernambucana, até os que buscam entender a produção da banda como um modo de inserção na cultura da região, do país e do mundo, tendo uma influência mais visível e mensurável restrita a esse meio.

O segundo ponto recorrente na bibliografia que se refere à banda centra-se na análise estética, ao considerar que a legitimação a ser dada a um fenômeno musical deve avaliar o seu objeto principal: a produção artística. Apesar de variados, ao analisar a obra, os trabalhos mantêm uma perspectiva semelhante, encarando-a como um complexo significativo híbrido, multifacetado, que, devido a sua intrincada formação, impede que se perceba suas determinações, oferecendo-se por completo em seu momento de fruição, sem possibilidade de se abrir a formulações teóricas generalizantes. Este pensamento está bem justificado na formulação de Vargas (2007), quando o autor identifica a obra de CSNZ sob a mirada do híbrido, explicando a categoria como algo em que

[...] está em jogo um processo de misturas que rompe a identificação com algum referencial teórico imediato, seja estético ou histórico, ou modelo único de análise. Numa obra estética de perfil híbrido, não há somente um elemento em questão, mas um leque efetivo de determinantes, referentes e configurações que funcionam de forma complexa.

[...] Não significa que o híbrido seja totalmente indeterminado, mas sua determinação obedece a equações estranhamente distintas e percorre caminhos dificilmente projetados por quaisquer padrões teóricos ordenadores já construídos. [...] o híbrido se deixa levar pela instabilidade da mudança constante e faz com que as observações sobre ele tendam a esterilizar-se, pois dificilmente conseguem absorver essa dinâmica (2007: 20-21).

O híbrido seria um objeto histórico que não se deixa ver como tal, impedindo análises totalizantes. Essa visão está ligada a um enfoque específico da história que

percebe no alto desenvolvimento técnico e político-econômico do capitalismo em fins do século XX a causa da eterna vivência de um presente fragmentado em que disparidades são experienciadas superficialmente, como únicas captáveis pela arte e pela racionalidade. Tal pensamento resolve ao mesmo tempo o problema estético e o histórico, vendo o hibridismo como seu fim último. Nessa direção, Vargas (2007) considera a própria formação da cultura “tradicional” pernambucana como híbrida, além de ver a categoria como organizadora das relações entre o sujeito e a realidade em toda a América Latina (cf. VARGAS, 2007: 23, 24).

Tanto em uma tendência quanto na outra a junção de elementos da tradição pernambucana e do pop mundial é tomada como alicerce para o aprofundamento das reflexões sobre a banda. Isto é explicável pela presença marcante dessa dualidade em seus discos e pelas declarações de seus integrantes, o que faz dela algo de aparente fertilidade crítica. Assim, torna-se necessário atribuir significado a essa junção, colocando-a na dinâmica histórica das produções artísticas nacionais e observando o quanto essa força dupla justaposta, que sob uma visão resulta em um objeto híbrido, pode ser considerada um modo de resolução artística da dialética observada por Candido (2010) na evolução da vida espiritual brasileira. Trata-se, portanto, de compreender como o hibridismo, dado estruturante na obra de CSNZ, responde criativamente aos impasses do seu tempo, sendo uma determinação histórica da tradição musical brasileira e, também, núcleo de significação complexa, que historicizado tem sua força estética potencializada.

b) *World Music* e influências cosmopolitas

Apesar da crítica sobre CSNZ reconhecer na obra da banda a justaposição do local e do mundial, a junção é vista sob um enfoque tacitamente otimista, onde o avanço tecnológico alcançado pelos países centrais (tomado como influência global) é percebido como compensação pelo atraso (essencialmente local), transformando-se em resolução. Esse pensamento baseia-se no mito da isenção autorreguladora das formas capitalistas que contribuiriam pelo progresso técnico-científico para a superação dos aspectos negativos do arcaísmo, criando objetos artísticos completamente novos, capazes de colaborar para uma sociedade plural.

Esta parece ser a justificativa do surgimento, na década de 1980, de um novo nicho mercadológico na indústria fonográfica que seria essencial para a consolidação de

CSNZ²: a *world music*. O alcance global do mercado e a atração pelo exótico fazem-no assimilar musicalidades estranhas ao eixo central da produção, cooptando produtos culturais das mais diversas partes do mundo que ainda não tivessem veiculação comercial e que soassem o mais excentricamente possível aos ouvidos da tradição europeia (é o caso, por exemplo, da produção musical de tribos indígenas da América do Sul; de grupos pigmeus de Camarões; de cantores religiosos tibetanos; de minorias étnicas do leste europeu; de tradições orientais japonesas etc). Ora, este processo causa um efeito claramente contraditório: a aparente valorização de manifestações populares originais e ainda não contaminadas pela lógica industrial só se torna possível pela mediação do mercado, que possibilita a sua distribuição em nível mundial, transformando-a em mais um produto pela dissociação das marcas de origem e pela adequação às regras econômicas que regem a indústria fonográfica.

Esta constatação de que a *world music* transforma esses produtos culturais em mercadoria não visa um desmerecimento apriorístico, afinal esta é a condição para a existência de produções artísticas no mundo capitalista; no entanto pode ser considerada um passo além da visão que o mercado tentou inculcar em seu público: os discos produzidos para este nicho demonstram a voracidade com que o capitalismo assimila grupos deixados de lado pelo seu processo modernizador, utilizando-os como matéria prima para o lucro de multinacionais que ainda faturavam altas quantias financeiras com a veiculação de discos de repercussão mundial.

E é justamente neste aspecto mercadológico que se encontra um dos resultados mais importantes da lógica inaugurada por esse nicho: a desconsideração do âmbito nacional da indústria fonográfica. O caminho pelo qual um artista de país não central poderia tornar-se ídolo mundial modifica-se, pois no modelo usual primeiramente ele precisaria da chancela da indústria local, que o colocaria na posição de artista com qualitativos para ser exportado com possibilidade de representar seu país no centro do capitalismo (esse é o processo pelo qual passaram vários dos artistas da música brasileira, como João Gilberto, Chico Buarque, Caetano Veloso etc). Contudo, no modo de organização da *world music* mais vale que o artista seja desconhecido das massas nacionais, habitante do simulacro de um espaço no qual as regras da sociedade do dinheiro ainda não seriam vigentes; ou seja, o valor está no que aparenta ser mais originalmente

2 A relação entre *world music* e a obra de CSNZ está presente nos trabalhos de Luciana Mendonça (2004) e Glaucia Silva (2008) e Carlos Sandroni (2009).

localista, não globalizado, não hegemônico, fatores que garantem a perpetuação do nicho como algo diferenciado dos demais ramos comerciais da música pop, característica essencial para conservação da sua lógica de funcionamento.

Entretanto, conforme já apontado, o problema está justamente aí: em geral, o salto da realidade onde certa manifestação acontece como experiência popular e coletiva até sua transformação em objeto mercadológico, munido de consciência estética típica da modernidade (ou seja, do capitalismo), mediado por uma subjetividade privilegiada com a missão de difundi-la é muito grande, de modo que as formas artísticas precisariam de anos de amadurecimento orgânico³, em uma ordem mundial diversa da organizada pelo colonialismo para lograrem alcançar um nível de eficácia estética⁴. Neste sentido a articulação mercadológica da *world music* pressupõe um grau de alienação na fruição de seus objetos como condição de sua existência, assim, mesmo que as produções apresentem uma conformação artística avançada para a experiência local, chegam aos centros do capitalismo revestidas de uma aura pitoresca.

No entanto, a adequação deste projeto industrial ao avanço das formas neoliberais faz com que essa tendência ganhe cada vez mais força mundial e, já em fins dos 1980, estabeleça influência sobre o gosto musical da classe média de vários países, inclusive do Brasil. Aqui, a *world music* se encontra com um comércio fonográfico em alto nível de desenvolvimento interno, onde impera artisticamente uma aproximação espetacular entre aspectos de modernidade e atraso como constituinte da cultura brasileira⁵. Tal confluência de fatores contribui para que as produções nacionais voltem-se cada vez mais a essa aproximação espetacular como procedimento desprovido de intenção crítica. Esse processo pode ser observado em manifestações musicais brasileiras de diversas regiões do país que buscavam dar cor local a formas da música pop assimiladas mercadologicamente (ou seja, propunham a justaposição do mundial e do local) como tentativa inconsciente de alcançar as tendências do mercado fonográfico.

³ No capítulo seguinte, uma das principais discussões trata do modo como ao longo da experiência nacional artistas brasileiros construíram possíveis caminhos para esta problemática no nível da nação.

⁴ É provável, entretanto, que a colocação de uma outra ordem social mude as determinações que dão sentido à *world music*, tais quais a ideia de mercado, de nação etc.

⁵ Esta será outra discussão aprofundada no capítulo seguinte, mas desde já observe-se como a exibição espetacular da aproximação entre arcaico e moderno é elevada à tentativa de explicação do Brasil na obra de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes assim como, de maneira diversa e menos consciente, em Jorge Benjor, Raul Seixas e Tim Maia.

Não é coincidência o fato de surgirem juntas, no Recife, bandas que propunham resoluções, até certo ponto, semelhantes para essa problemática, como CSNZ, Mundo Livre S/A e Mestre Ambrósio; além disso, experimentos de aproximação entre o padrão da música de países centrais e sonoridades regionais já vinham sendo empreendidos por artistas pernambucanos, como Alceu Valença e Lenine; não é esquecido o fato de que alguns anos antes da formação das primeiras bandas do Manguebeat, mais ou menos sob a mesma perspectiva, artistas baianos tivessem chegado a um resultado interessante na aproximação do local e do mundial ao criarem a *axé music*; assim como não se pode desprezar o surgimento de bandas como Os Raimundos, em Brasília, com sua proposta de forró-hardcore, ou da Graforreia Xilarmônica, em Porto Alegre, que, sem propor categoricamente uma estética híbrida, fazia uma junção em que funcionavam informações da mídia, do rock e da tradição gaúcha. Tudo isso indica que o surgimento de CSNZ não foi um fenômeno isolado, fruto da genialidade de Science, mas resultado de sua inserção em uma movimentação favorecida por condições nacionais, resultantes de relações cosmopolitas.

Assim, se a aproximação de elementos díspares – a influência de matrizes da música pop mundial e de aspectos culturais locais – era uma constante entre artistas brasileiros, é necessário entender porque CSNZ foi, em seu tempo, a banda que melhor conseguiu agregar sucesso mercadológico e elogio de crítica. Apesar da importância do modo como as influências do pop foram trabalhadas na conformação artística (assunto a ser tratado em capítulo seguinte), a principal justificativa para seu sucesso encontra-se numa engenhosa transfiguração artística da localidade, que para fins analíticos pode ser dividida em dois níveis: uma consciência *regionalista*, advinda da construção histórica de uma identidade fortemente consolidada no Nordeste que se relaciona ao projeto de nação urdido desde a independência do Brasil; e uma consciência que, na falta de termo menos ambíguo, será chamada *popular*, caracterizada como folclórica em grande parte do Brasil e ainda pulsante em Pernambuco, que é oriunda de práticas coletivas associadas a uma vivência pouco permeada pelo espetáculo. Essa segunda tendência seria a mais adequada à *world music*, dada a sua aparência folclórica mesmo no contexto nacional, assim como possibilitaria um contato visceral com formas culturais acumuladas coletivamente por séculos de experiência social.

c) Inserção no mercado fonográfico

Reparando em sua potência comercial, percebe-se que no âmbito regional a presença de marcas sonoras das musicalidades centrais e, principalmente, a utilização da tecnologia em favor da música, juntas, concretizam uma proposta na qual a identificação local coaduna-se ao fetiche tecnológico (vigente em todo o mundo no fim do século XX, mas avassalador em lugares onde a tecnologia é marca de distinção econômica) encarnando um mito de progresso que tende a popularizar o objeto entre o público. Apesar disso, em nível nacional, no contexto da grande mídia, a obra de CSNZ é recebida, a princípio, como síntese pitoresca do processo de globalização no Brasil, caricaturalmente nordestina e estranhamente ligada ao que há de mais avançado em música pop, transformando-se em mais um objeto entre outros produzidos pela indústria cultural, sendo consumido por um público setorizado, sem tornar-se um fenômeno amplo.

Entretanto, conforme bem apontado por Gláucia Silva (2008), a autonomia do produtor da banda⁶ e sua percepção a respeito da potencialidade internacional do som de CSNZ fizeram com que sua obra surgisse no mercado fonográfico mundial como representante brasileiro da *world music* de fusão étnica (uma das subdivisões do nicho), chegando a ocupar o quinto lugar na *World Music Charts* da Europa (MÚSICO, 2013). Essa repercussão internacional⁷ funciona como legitimação da banda, aumentando sua importância no mercado brasileiro, mas não é o bastante para sua popularização, que só acontece sob intensa atuação da mídia durante o lançamento de *Afrociberdelia*, em 1996.

Silva (2008) demonstra que o sucesso alcançado pelo disco aconteceu sob a execução de uma estratégia comercial organizada por Jorge Davidson, diretor artístico da Sony Music, que incluía produção de videoclipes, entrevistas, presença em jornais, cobertura de veículos especializados como a *MTV* e a revista *Bizz*, veiculação em novela, divulgação maciça no rádio e, um dos pontos essenciais, a construção de um *hit* radiofônico. Esse é um dado importante, pois permite notar o quanto questões externas ao objeto afetam sua estrutura em um contexto onde a produção artística está intimamente

⁶ A autora apresenta um estudo detalhado em que demonstra uma mudança ocorrida no padrão da produção executiva que até a década de 1980 era completamente vinculada à gravadora, mas no caso de CSNZ apresentava independência, tornando-se precursora de algo que seria comum na década de 1990, apontando uma fluidez que só tenderia a aumentar ao longo da década.

⁷ Apesar da distribuição da indústria de massa ser mundial, artistas identificados à *world music* despertam interesse mais intenso em países centrais, o que é provado pelas três versões estrangeiras de *Da lama ao caos*, lançadas no ano de 1995: uma estadunidense, uma europeia e uma japonesa.

vinculada ao interesse comercial; assim como as mesmas questões podem ser responsáveis por uma nova relação do público com o objeto artístico, potencializando, contraditoriamente, a sua relação sistêmica com o conjunto de produções do qual faz parte.

A escolha desse *hit* entre as canções da própria banda mostrou-se insatisfatória devido à estrutura musical incompatível com o pop usual, por isso, após algumas tentativas fracassadas, Davidson sugere a gravação de uma “versão mangue”⁸ de “Maracatu Atômico”, de Jorge Mautner e Nelson Jacobina, que não era parte do repertório da banda e por isso só foi incluída em um último momento de gravação do disco (cf. SILVA, 2008: 104). Apesar disso, a canção ganhou quatro versões, tornando-se a “música de trabalho” do disco e a responsável pela veiculação da banda nas rádios. Sem adentrar, por enquanto, em questões específicas da estrutura do objeto, mesmo sendo óbvia a fuga ao padrão das composições da banda, o que provavelmente implique em certa frouxidão na organicidade, é interessante observar como essa inclusão repercutiu. A gravação da canção de Mautner e Jacobina é a responsável pela inserção da banda no mercado fonográfico nacional, integrando-a, por um lado, ao grupo de artistas comerciais do momento, assim como, por referência ao Tropicalismo, oficializa comercialmente sua participação no seletivo grupo ao qual permite-se o uso da etiqueta MPB. Para Glaucia Silva (2008), ambas as repercussões eram previstas pelo diretor artístico da Sony Music, o que pode ser comprovado pelas outras marcas tropicalistas distribuídas no disco⁹.

As referências ao Tropicalismo como requisição de inserção no mercado musical brasileiro e a consciência regionalista são dados que transformam a aparência mundial-pitorescamente-local indeterminável da obra de CSNZ, trazendo-a a um âmbito em que seu aspecto local possa ser discutido com lastro nacional, tornando as soluções estéticas que até então soavam como experimentos mercadológicos de interesse modernizador compensatório em respostas nacionais a problemas da MPB. Entretanto, para refletir efetivamente sobre este movimento de questionamento nacional é necessário

⁸ Pensar numa versão mangue de uma canção implicaria na aceitação da existência de uma estética mangue, ideia completamente refutada pelos integrantes da cena, que a consideram mais como um coletivo de bandas unidos por coincidência ideológica e não estética, tendo como uma das bandeiras mais importantes a diversidade que reservaria espaço a qualquer estilo musical dentro do Manguebeat. Sobre essa problemática, Silva (2008) levanta a hipótese de que, independentemente do ideal da cena, a mídia tenderia a forçar a criação de um “estilo mangue” identificado pelo seu produto principal, a banda CSNZ.

⁹ O disco contém ainda samples de *Bat Macumba* e de *Minha Menina*, ambas em versões tocadas por Os Mutantes; sample de *Louvação*, na versão de Gilberto Gil; e a participação de Gil em *Macô*.

compreender o Tropicalismo e CSNZ como integrantes de um organismo maior¹⁰, em vez de constituintes de uma estirpe de exceção dentro da cultura brasileira.

d) A relação com a MPB: entre o regional e o nacional

Um esforço destacável na percepção da integração efetiva de CSNZ à MPB se encontra em *O manguebeat e a superação do fosso entre o nacional e o jovem na música popular*, de Idelber Avelar (2011), que parte do fenômeno de que o Manguebeat conseguiu chegar a um êxito que colocou algumas de suas bandas no patamar dos artistas de maior repercussão popular do momento. O artigo alude à ideia de que CSNZ teria conseguido, em plena fragmentação da década de 1990, uma solução artística que rearranjava forças sociais internalizadas na obra, recursos técnicos e uma preocupação com a inserção na discussão das possibilidades da arte como projeto coletivo, estabelecendo uma relação (ainda que não se possa falar exatamente em continuidade) com o projeto da canção brasileira das décadas de 1960 e 1970. Desse modo, a inserção na MPB não teria se dado somente como rótulo, mas como tentativa de reestabelecer o seu potencial “contestatório e emancipatório”, em recessão desde a transição da ditadura militar à democracia nacional.

O ponto central necessário para dar continuidade à indicação de Avelar estaria na necessidade de discutir o próprio projeto da canção brasileira das décadas de 1960 e 1970, assim como o seu amoldamento ao termo MPB e, daí, o seu poder contestatório e emancipatório. Enfim, para concordar com o autor sobre inclusão orgânica de CSNZ na experiência musical brasileira designada como música popular brasileira (com ou sem maiúsculas) é necessário afinar o tom crítico com as problemáticas que envolvem essa experiência. Assim, o vislumbre dessas questões na obra de CSNZ passa por um complexo campo de questões que, apesar de turvo, não chega a ser indeterminável, mas dialético: está relacionado a avanços técnicos mundiais com aporte nas formas mercadológicas da *world music*, ao mesmo tempo que depende de um diálogo interno

¹⁰ Em um trabalho essencial para a organização das reflexões aqui colocadas, Manoel Bastos (2009) sugere a formação de um sistema musical brasileiro na síntese promovida na obra de Tom Jobim e João Gilberto, retirando a música popular de seu status de entretenimento para elevação a uma dimensão estética. As discussões sobre a continuidade desse sistema, sua relação com o mercado fonográfico e sua designação sob a sigla MPB serão questões aprofundadas no Capítulo 2.

com a MPB e com as tradições locais nordestinas – tanto as regionalistas, quanto as populares.

Logo, a inserção da banda no contexto nacional deve, sim, à aproximação de formas mundiais e locais incentivadas pelo mercado internacional, mas não pode deixar de considerar o intermédio da grande mídia brasileira para consolidar-se como fato social com alcance de massa. Isto quer dizer que o sucesso comercial da banda e seu possível êxito estético estão associados a uma vivência da nacionalidade criada tanto internamente (na identificação regionalista das canções) como externamente (em sua aderência à indústria fonográfica brasileira) que apontam, ao mesmo tempo, a própria superação pela sua condição de produto capitalista desterritorializado. Enfim, seu êxito está na capacidade de preservação reminiscente de questões nacionais e regionais em tempos de pretensa superação das determinações locais.

Muitos dos, já citados, trabalhos a respeito de CSNZ passam pela discussão a respeito do regionalismo e do nacionalismo com a intenção de desvincular sua obra das tendências chamadas “tradicionalizantes”, exemplificadas na maior parte das vezes pelas concepções de Gilberto Freyre e Ariano Suassuna. Essa posição encontra explicação na aversão declarada dos *mangueboys*¹¹ ao pensamento desses autores, que se caracterizaria, segundo eles, como tentativa de reconstituição de uma estrutura arcaica organizada em favor de uma hegemonia aristocrática que promoveria a folclorização dos elementos populares. No entanto, essa justificativa simplifica de maneira maniqueísta a discussão em torno de categorias coletivas como região e nação que foram base de avanços e retrocessos ao longo da história brasileira. Além disso, a justificativa revela a visão utópica de que a resolução pessoal do artista seria predominante sobre todas as determinações históricas que fazem o complexo social funcionar, de modo que seria possível decidir-se individualmente sobre utilizar-se ou não das mediações regionais e nacionais. O caso brasileiro, no entanto, demonstra que essas categorias ainda fazem sentido na experiência social, sendo fortes o bastante para não desaparecer e tão postíças que exibem constantemente a incompletude de sua realização.

Assim, eleger tais categorias como motor crítico de análise é dar ênfase a uma acumulação intra e extra objeto artístico, considerando as tensões a partir de uma

¹¹ Modo como se chamam os integrantes do Manguebeat. Existe ainda a variação *manguegirl*, utilizada para mulheres, e outras derivações que obedecem à mesma lógica, como *manguenius* e *mangroove*.

experiência da vida nacional (ainda que esta seja fraturada, incompleta), o que possibilita, pelo transbordamento das questões musicais, problematizar quanto há de ruptura e continuidade entre a obra de CSNZ e experiências culturais como o Regionalismo de Gilberto Freyre; a obra artística de Suassuna; a produção teórica e artística do Movimento de Cultura Popular; o romance regional de Josué de Castro e até mesmo dos romancistas de 1930. Certamente, em alguns desses casos é necessário que se considere presenças sutis (e ainda assim, possivelmente estruturantes), porém notáveis concretamente, chegando, no desenvolvimento de suas potencialidades, a influências que se materializam como contradição, onde agente e receptor não estejam em posições estanques, mas em um processo dinâmico que supera a consciência autoral, pela acumulação de categorias que mediam o relacionamento entre sujeito e objeto, ser humano e realidade e, principalmente, artista e produção artística.

Como ilustração dessa possibilidade, é interessante observar a posição de Jomard Muniz de Britto (integrante da onda tropicalista pernambucana) sobre o Mangubeat, apresentando-se como voz dissonante da maior parte da crítica à cena. Sua fala, transcrita a seguir, faz parte de uma entrevista dada a Herom Vargas (2007) e parte da discussão a respeito da perceptível relação do segundo disco de CSNZ com o Tropicalismo, mas acaba chegando a uma constatação que, em partes, confirma uma acumulação que supera o nível de consciência dos artistas. Leiam-se as observações feitas sobre o Mangubeat como extensivas à banda CSNZ:

[...] Eu acho que em todas essas manifestações culturais que já passaram pelo Brasil uma tendência hegemônica é o nacional-popular. [...] E esse nacional-popular na sua manifestação erudita seria o Armorial, e na sua manifestação *pop* seria o Mangubeat. Antes disso, o Ariano fez o Armorial para defender a cultura brasileira desta “praga tropicalista”. Ele diz que não se podia falar na época da ditadura nem em cultura popular. Então ele o fez para legitimar a verdadeira e autêntica cultura brasileira. Dentro desse processo histórico, o projeto do Tropicalismo ainda hoje sobrevive diante dessa hegemonia. Porque também o guarda-chuva imenso do nacional-popular abriga o Mangubeat [...]. Falo às vezes de Mangubeat, mas fico sem saber se estão mais preocupados com a poeticidade nova ou com essa postura política. [...] A proposta tropicalista era arrebentar, sobretudo no plano da expressão cultural, com essas ilusões do nacional-popular, que eu acho que atravessa o Gilberto Freyre, com o regionalismo dele. O Ariano vai dar uma sofisticação erudita a isso, através de *A Pedra do Reino*. E o Mangubeat também é o mesmo projeto, quer dizer, com as suas visões prismáticas, com as suas encenações. [...] Uma visão do Brasil, uma coisa englobadora que trazia a força do Brasil (entrevista a Herom Vargas (2007: 84).

O que interessa nessa declaração não é a afirmação categórica de que o Mangubeat, logo CSNZ, estejam próximos da visão de arte e cultura do Movimento

Armorial, assim como não é o afastamento ou aproximação entre o Tropicalismo e a obra da banda, mas a observação de que em suas formulações estéticas, ou seja, de relação entre formas artísticas e realidade, o resultado se vale de uma tradição encontrada na produção cultural brasileira até a década de 1960 e constantemente diluída a partir de então: um espírito nacional-popular fortemente ancorado na relação com uma ideia progressista de povo vazada artisticamente pela conformação de uma consciência localista regional, nacional e possivelmente universal, confirmando a possibilidade da utilização dessas categorias como caminho para a constituição de obras que veiculem uma visão crítica da ideia de povo, da experiência musical e até da concepção de nação.

Portanto, analisar a obra de CSNZ por via da discussão da formação nacional é uma saída metodológica que mantém viva a dialética entre local e cosmopolita, procurando reestabelecer um percurso crítico onde se possa averiguar esteticamente como é possível falar em superação do fosso entre nacionalidade e experiência musical a partir de uma manifestação cultural que teve impulso na virtual superação da mediação nacional. Esta contradição dá pistas da dificuldade desta empreitada num momento histórico em que a própria ideia de nação parece sem sentido, quanto mais a possibilidade de existência de representações artísticas que a levem em conta, o que é perceptível pelo questionamento de sistemas que chegaram a ter autonomia vigorosa e entraram em aparente crise, como é o caso da Literatura Brasileira e da MPB. Assim, o desafio é buscar compreender pela análise de sua obra de que maneira a banda se insere na tradição interna da experiência musical brasileira e em que medida consegue dar forma artística às contradições das quais surge. O que, em última instância, significa refletir sobre as contradições da vida social brasileira, a capacidade de uma arte concebida no seio do mercado de representar o presente ou, para recuperar a discussão inicial, embasada em Candido (2010), a possibilidade de universalidade artística de um artefato de país periférico no sistema-mundo às portas do século XXI.

CAPÍTULO 2

DO REGIONALISMO À MPB DOS ANOS 1990: UM PERCURSO HISTÓRICO, POLÍTICO E METODOLÓGICO

A trajetória desenvolvida até aqui procurou chamar atenção ao dado local – em sua perspectiva regionalista e popular – constituído na obra de CSNZ, com intenção de demonstrar como esse aspecto está relacionado a um instinto de nacionalidade, contrariando a visão de que a produção da banda se caracterizaria somente pelo salto local-global, sem mediação de identidades coletivas como a região ou a nacionalidade. Para embasar a posição é necessário ir além da intencionalidade do artista, procurando compreender o processo histórico no qual sua produção se insere e o modo como se relaciona com as categorias que organizam socialmente a produção cultural. Daí, o imperativo de demonstrar algumas das determinações que acompanharam a ideia de regionalismo no contexto estético brasileiro e as possíveis motivações de sua constância na produção artística em diversos campos.

No caso específico deste trabalho, será abordada a relação entre a tendência artística regionalista e a produção musical, procurando reflexões a dar consistência à discussão sobre canções comerciais produzidas no Brasil em fins do século XX.

a) Regionalismo: seu surgimento, avanços e impasses

O regionalismo surge na arte brasileira durante o Romantismo, como afirmação da nacionalidade por meio da representação literária das diversas regiões do país, fazendo parte do projeto político-literário de uma elite intelectual que se empenhou em construir uma imagem orgânica de um todo que era marcado pelo descompasso econômico, cultural e histórico, o que deixa claro o seu compromisso ideológico. Devido a isso, nasce como programa artístico, respondendo a uma demanda dupla: ao compor uma identidade nacional, demarca alteridade com relação aos demais países e sugere que a originalidade brasileira estaria em suas diversas regiões a compor um todo.

Esta vinculação entre programa literário e fatores extra artísticos indica uma concepção de país vigente no período que confirma uma limitação imposta pelas condições de produção de tal literatura, surgida em um contexto de periferia da Europa.

Desde o início do Romantismo até as duas primeiras décadas do século XX, prevaleceu entre intelectuais e povo um entendimento de que o Brasil era um país novo, ainda não realizado plenamente, mas que guardava sobre si uma expectativa lançada ao futuro. Assim, o atraso, percebido como incompletude do projeto de nação de molde europeu, era considerado um simples desajuste a ser superado naturalmente com o passar do tempo. Devido a essa consciência amena, tal equação passou a ser resolvida na literatura pelo contrabalanço na representação das potencialidades naturais do país, fazendo com que o louvor da cor local se tornasse também forma de exaltar a nação e o seu futuro grandioso (cf. CANDIDO, 2006a).

Porém, diversamente da literatura indianista, que apresentava um índio idealizado sem pares na realidade, incluindo também a natureza em um âmbito de idealização de um paraíso perdido, o regionalismo guardava um ingrediente que correspondia à necessidade de reconhecimento do espaço brasileiro e, por conseguinte, de seu habitante, que se configurou desde o início como um “outro” do escritor integrante de uma pequena elite letrada. Assim, as contradições inerentes à inserção do Brasil na lógica moderna ocidental por via da literatura levaram o intelectual a colocar-se diante de uma realidade diferente da sua, ao criar uma modalidade literária própria, possibilitando discussões sociais a respeito da organização do país.

Em um jogo de fluxo e refluxo entre processo social e literário, escritores de literatura regionalista rogaram-se a posição de costurar os retalhos que formavam o Brasil oficial com vista na construção de uma totalidade, transformando-a em tema recorrente, com justificado interesse aos habitantes urbanos. E não se pode negar que nesse intuito alcançou-se considerável avanço, chegando-se a uma acumulação de experiências em que, ao fim do período romântico, autores, público e crítica viam o regionalismo como ferramenta a favor do projeto nacional (cf. CANDIDO, 2000).

Este pensamento confirma o programa regionalista do século XIX como viabilizador de avanços estéticos, mas também chama atenção a uma limitação artística onde a obra é fragmento do todo nacional, sendo incapaz de ensejar em sua particularidade o problema por inteiro, de modo dinâmico. Esta contradição reafirma que neste caso seu desígnio primordial não visava a fatura estética, mas a participação em um projeto com interesse ideológico incumbido de representar o país.

Tal concepção, inevitável do ponto de vista histórico e decisivo esteticamente, estava ligada à outra questão de ordem extra artística: a centralidade do Rio de Janeiro e, posteriormente, do eixo Rio-São Paulo no processo político brasileiro.

Em *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido considera a confluência de fatores que fizeram com que um dos momentos decisivos da literatura brasileira, o Romantismo, tivesse como palco principal a Corte. Dentre outros motivos, a cidade foi referência urbana do Brasil durante a maior parte do século XIX, tendo recebido, por sua posição política privilegiada, grande parte dos influxos estrangeiros (inclusive aqueles importantes ao empenho nacional), concentrado impensas e leitores, potenciais consumidores de literatura. Além disso, a tendência do romance urbano consolidou sua imagem como marca da modernidade europeia no país. Assim, por mais que existissem outras grandes cidades com importância política, econômica e cultural localizadas em regiões distanciadas do Sudeste, a centralidade atribuída à região desde o século XVIII, passando pelo período monárquico e, posteriormente, pela República, contribuiu para sua constituição como referência nacional, elevando, além da cidade do Rio de Janeiro, São Paulo a símbolo de modernidade frente ao restante do país.

O problema é que a modernização brasileira constituiu-se sobre estruturas marcadas pela exploração, de modo a transformar o atraso em algo consubstancial, estabelecendo uma dialética em que os símbolos de modernização só fossem possíveis devido a contradições nas quais a desigualdade predominava como manutenção de estruturas arcaicas. Assim, enquanto o Rio de Janeiro ostentava valores europeus, confirmando uma potencialidade brasileira de inserção no padrão ocidental de nação, o antagonismo social permanecia, demonstrando quanto havia de falso na reprodução de tais valores neste contexto (cf. SCHWARZ, 1992).

Mesmo diante da contradição escamoteada pela aparência de modernidade, constrói-se um entendimento de que as demais regiões do país não acompanhavam as cidades referência do Sudeste em sua marcha para a inserção na nova ordem. Assim, a oposição durante o século XIX passa a ser entre a aparência de modernidade, simbolizada pelo contexto urbano do Sudeste, especialmente o Rio de Janeiro, e a aparência de atraso, marcada pelas antigas relações entre elite local e seus dependentes, que perseverava nas demais regiões do Brasil.

Essa falsa oposição acabou por reger o modo como o país se organizou no período imperial; entretanto, colocada na dinâmica histórica, deixa ver a rede causal na

qual está inserida, onde o mantimento das relações arcaicas das regiões afastadas do centro econômico, mesmo que inadequadas como valores liberais aparentes, eram interessantes ao desenvolvimento urbano, que por sua vez também se baseava internamente em relações arcaicas.

Este mecanismo sugere quanto o processo modernizador brasileiro, do qual fizeram parte o projeto de nação e de literatura, teve caráter elitista. A relação entre arcaico e moderno presente tanto nos centros urbanos quanto nas regiões deles distanciadas surge como fator favorável à conservação das elites regionais como classe dominante dependente, pois mesmo tendo perdido em influência nacional devido ao declínio de suas atividades agropecuárias em favor da produção cafeeira e do comércio urbano de Rio de Janeiro e São Paulo, a situação ainda lhes reservava garantia de seus privilégios. Em um nível profundo, conforme já sugerido, a aristocracia rural, que em geral era ostensivamente anti-modernizadora, teve sua parcela de importância no processo modernizador nacional, aumentando ainda mais o nível de contradição das formas modernas praticadas no Brasil.

Considerando que os escritores regionalistas de fins do século XIX eram oriundos das elites, seja de regiões consideradas modernizadas ou não, observa-se como, à revelia de suas intenções, estavam também tomando parte na dialética que rege a vida nacional brasileira entre atraso e modernização. Mesmo que estivessem no polo considerado atrasado, sua relação com o processo modernizador não pode ser negada, já que o custo da modernização de Rio de Janeiro e São Paulo era a manutenção do latifúndio nas outras regiões; e a desagregação política era recompensada pela representação literária. Por esse motivo, mesmo que muitas obras de caráter regionalista apresentassem na temática uma nostalgia das relações arcaicas que elevaram certa região a posições de destaque, favorecendo elites agrárias, seu aspecto modernizador encontrava-se na utilização de formas literárias em voga na Europa (especialmente o romance), força modernizadora do mundo ocidental, para encenar tal temática, pretensamente conservadora, constituindo-se como tensão e reafirmando o aspecto contraditório de qualquer progresso encaminhado pela literatura regionalista.

Mesmo assim, entre o fim do período romântico e a consolidação do Modernismo de 1922, a temática regional e suas repercussões formais ocuparam muitos dos principais autores brasileiros, tornando-se o problema mais urgente enfrentado no meio literário. Dentre as questões levantadas até aqui, uma outra também esteve no centro

das discussões sobre o tema: a presença de certo tom pitoresco na representação literária, onde o fator humano estaria vinculado a uma simplificação da “substância real” concebida nessas obras. Segundo Afrânio Coutinho, nesses casos,

Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna, etc. – como elementos que afetam a vida humana na região; e em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra (COUTINHO, 1966).

As palavras do crítico são interessantes por buscarem definir a substância do regionalismo em sua tendência pitoresca, sem diminuir seu valor artístico *a priori*, permitindo a compreensão crítica deste dado que teve também aspecto de progresso em certo momento da literatura brasileira. Ora, uma substância literária que decorre primeiramente do fundo natural para alcançar a dinâmica de uma região parece sujeita a simplificações do humano em favor de uma visão determinista; assim como a busca de maneiras peculiares de uma dada sociedade esbarra no risco constante de representações estereotipadas, ainda mais quando essas preocupações são estabelecidas como principais motores do fazer literário. Entretanto, a própria condição de ser da literatura, que pressupõe a utilização de formas textuais e mentais construídas ao longo da história ocidental na tentativa de representar a vida, indica a principal inadequação que enfrentariam os autores debruçados sobre a tentativa de representar regiões geográfica, cultural ou socialmente distanciadas do modelo europeu e, ao mesmo tempo, sugere um caminho para a superação do problema. A esse respeito, Antonio Candido diz que

[...] o Regionalismo estabelece uma curiosa tensão entre tema e linguagem. O tema rústico puxa para os aspectos exóticos e pitorescos e, através deles, para uma linguagem inculta cheia de peculiaridades locais; mas a convenção normal da literatura, baseada no postulado da inteligibilidade, puxa para uma linguagem culta e mesmo acadêmica. O Regionalismo deve estabelecer uma relação adequada entre os dois aspectos, e por isso se torna um instrumento poderoso de transformação da língua e de revelação de autoconsciência do País; mas pode ser também fator de artificialidade na língua e de alienação no plano do conhecimento do País (2013: 86-87).

Nesse sentido, a visão pitoresca seria um constituinte de obras regionalistas que tem relação com a consciência amena de país e encontraria no estabelecimento de “uma relação adequada” entre forma e temática a possibilidade de tornar-se elemento crítico. Desse modo, tanto o pensamento de Candido (2013), como de Coutinho (1966) abrem a possibilidade de pensar a permanência de resíduos pitorescos em obras que busquem sua ressignificação em favor de alcançar o movimento da vida, além de permitirem perceber

o quanto a tendência pitoresca teria repercussão direta na conformação linguística do texto, colocando aos escritores um problema central, de onde a resolução infeliz poderia comprometer o sucesso estético da obra, mas de onde se indica o caminho para exploração da contradição na representação do outro.

Logo, apesar das repercussões problemáticas do pitoresco na literatura brasileira do século XIX, a tendência não pode ser julgada apenas como falha de artistas de pequena qualidade literária que compromete a literatura de um determinado momento, mas principalmente como reverberação de uma contradição, de onde se pode atribuir à literatura regionalista um sentido de impulso de interpretação do Brasil que se aproveitou da própria condição a que esteve submetida.

Tanto a tonalidade pitoresca, como a consciência amena do atraso e a limitação estética por apego às particularidades regionais são aspectos que permanecerão, em maior ou menor grau, em grande parte das produções que ao longo do século XX serão consideradas regionalistas. A variação de modo e intensidade dessas características dependerá do trabalho dos romancistas (assim como de poetas, pintores, cancionistas, dramaturgos, cineastas, visto que o regionalismo se alastrará por outros meios artísticos), assim como das condições sistêmicas de cada obra, designando o seu sucesso estético. Portanto, o regionalismo artístico no Brasil carrega consigo a determinação de concretizar uma ideologia nacional que de maneira geral deu maior tendência à visão pitoresca do homem e da natureza. Seu predomínio na literatura se estende durante o Naturalismo de fins do século XIX até o chamado pré-modernismo, momento em que florescem obras de representação regional de variada qualidade estética, e após período de desprestígio no contexto nacional, ressurgem em 1930 disseminando parte de suas determinações entre outras produções culturais e as ciências sociais.

b) Romance de 1930, nacionalização do regionalismo e consciência de subdesenvolvimento

De um ponto de vista sistêmico, durante a década de 1930, vivencia-se no meio literário uma série de avanços devidos às conquistas da primeira fase do modernismo. A mais interessante ao regionalismo é a superação de obrigatoriedades que impediam as obras brasileiras de cumprir seu encargo nacional em favor de imposições decorrentes da submissão aos valores artísticos europeus. Surge daí a retomada de algumas estruturas

artísticas consideradas superadas pelos primeiros modernistas, mas que reaparecem transfiguradas pela consciência de que são constituídas pela contradição de sua origem estar em um processo socioeconômico diverso daquele onde serão utilizadas. Entre estas está o romance realista que, por mais que fosse tomado na Europa majoritariamente como forma narrativa incapaz de alcançar o real e já tivesse sido exaustivamente trabalhada em momentos anteriores da literatura brasileira, funcionou neste momento como avanço estético-político.

Assim, em 1930, o romance regional redimensiona a discussão modernista que até a década de 1920 centrou-se numa oposição entre modernistas (principalmente paulistas) e regionalistas (designados assim, programaticamente, por Gilberto Freyre), tendo por pano de fundo uma disputa pela hegemonia no campo da cultura nacional. A década seguinte, no entanto, possibilita, mesmo sem a percepção dos próprios escritores e agentes dos processos, o estabelecimento de uma continuidade, resultando na aproximação entre as duas tendências, de modo que as transgressões dos primeiros modernistas ganham em consciência política, transformando-se em avanço no reconhecimento da realidade brasileira.

Conforme Antonio Candido,

[Na literatura brasileira da década de 1930], [...] verificam-se [...] alguns traços que, embora característicos do período aberto pelo movimento revolucionário, são na maioria “atualizações” (no sentido de “passagem da potência ao ato”) daquilo que se esboçara ou definira nos anos 1920. É o caso do enfraquecimento progressivo da literatura acadêmica; da aceitação consciente ou inconsciente das inovações formais e temáticas; do alargamento das “literaturas regionais” à escala nacional; da polarização ideológica (CANDIDO, 2006b: 224).

No desenvolvimento desta ideia, Candido demonstra como a superação do purismo gramatical, predominante na literatura produzida até 1930 guardava relações com a mudança política da ostentação de uma cultura de fachada, característica da República Velha, chamando atenção para o fato da incorporação formal e temática do Modernismo ter permitido resoluções que passariam pela depuração antioratória e pela busca da “simplificação crescente dos torneios coloquiais que rompem o antigo artificialismo” (2006b: 225), sendo estas conquistas essenciais para o desenvolvimento de uma literatura de caráter regional avançada na colocação dos problemas nacionais. Nesse sentido é que o autor fala na “sua transformação em modalidades expressivas cujo

âmbito e significado se tornaram nacionais, como se fossem coextensivos à própria literatura brasileira” (2006b: 226).

[O romance do Nordeste passa a ser] considerado naquela altura pela média da opinião como o romance por excelência. A sua voga provém em parte do fato de radicar na linha da ficção regional (embora não “regionalista”, no sentido pitoresco), feita agora com uma liberdade de narração e linguagem antes desconhecida. Mas deriva também do fato de todo o país ter tomado consciência de uma parte vital, o Nordeste, representado na sua realidade viva pela literatura [grifo do autor] (2006b: 226).

O fragmento dá a entender um amadurecimento do programa regionalista que já contava com mais de meio século de acumulação, tendo usufruído do aporte naturalista, das diversas contribuições do pré-modernismo, encontrando continuidade mesmo que não consciente nos esforços de Gilberto Freyre, em sua proposta de regionalismo, e caindo em terreno fértil na nova concepção de país que começava a se formar na década de 1930 e iria se desenvolver até a metade do século.

Portanto, depois de surgir das contradições que faziam do Brasil um país de nacionalidade incompleta, os avanços estéticos conseguidos ao longo de sua existência, junto às problematizações inauguradas pelos modernistas e às condições sociais que permitiam perceber que o problema nacional estava muito além de uma simples falha na engrenagem que se consertaria com o tempo, o regionalismo se coloca novamente como uma imposição da condição de subdesenvolvimento em um país que já tinha a literatura como uma instituição forte (cf. CANDIDO, 2006a).

Assim, o romance de 1930 caracteriza-se principalmente por construir uma consciência aprofundada do regionalismo em sua relação com o Brasil, ou seja, a tendência continua como programa de uma elite intelectual empenhada na discussão nacional, porém não mais como compensação por meio da representação de homens exóticos que vivem em lugares de exuberante cor-local. Uma série de fatores que se acumularam na vida social e na experiência estética faz com que a consciência nacional aprofunde reflexões sobre a influência entre as relações de atraso e o desenvolvimento de algumas regiões, chegando ao resultado de que a principal oposição não é regional, mas de classe, de modo que a permanência da desigualdade estaria relacionada a um contexto maior da dependência nacional em um sistema capitalista cada vez mais internacional.

Autores começam a aterrar suas obras em tal problemática, dando um passo além do regionalismo anterior ao reconhecer que o conflito de classe rege também a literatura,

assim como toda a atividade intelectual brasileira. Nesse sentido, o desafio continua sendo o de representar o outro, no entanto, o sucesso da obra é proporcional a quanto se consegue dar vazão ao impedimento de classe implícito no ato de representar por meio da literatura (cf. BASTOS, 2006).

Esses novos problemas demonstram como a literatura, em suas manifestações mais conscientes, foi capaz de dar vazão a sua insuficiência diante da complexidade da vida, assumindo sua parcialidade como condição para refletir algo da estruturação da experiência coletiva nacional que só viria a ser percebido pelas ciências sociais alguns anos depois¹². O posicionamento indica um trânsito da elite em direção ao outro de classe, porém está longe de ser, é claro, a resolução do problema político. Mesmo assim, esse dado mostra como as contradições nacionais começavam a se desrecalcar no universo artístico.

Esta nova consciência transforma o sentido de engajamento da literatura brasileira, transferindo-o do tema ao objeto artístico como todo, o que realimenta a produção artística de caráter regionalista, colocando-a na dinâmica nacional e, dentro das variadas possibilidades estéticas (conforme demonstra Graciliano Ramos), universal. Além disso, associa novamente o regionalismo a uma atitude engajada, que reconhece a necessidade nacional de se voltar à incompletude do país como tema político e estético. Fato que está na base do processo que mobilizará artistas da música brasileira durante a década de 1960¹³: momento chave para a compreensão do argumento deste trabalho sobre a obra de CSNZ, mas que tem parte de sua explicação na relação entre o contexto da década de 1930 e as produções musicais brasileiras, que partilham, em grande parte, das mesmas determinações do meio literário.

c) Canção popular e década de 1930

Durante a década de 1930, houve uma revolução que pode ser considerada, para além de seu aspecto político, por suas implicações sociais e culturais (cf. CANDIDO,

¹² Antonio Candido observa que a consciência do subdesenvolvimento como fato político-econômico só é manifestada claramente a partir dos anos 1950, no entanto, a mudança de orientação na ficção, especialmente em obras regionalistas, indica uma “força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos” (2006a: 172).

¹³ A percepção de que a canção engajada de 1960 seria um “efeito” de questões projetadas pelo romance de 1930 é apontada por Luís Bueno (apud BASTOS, 2009) e por Manoel Bastos, em sua tese de doutoramento (2009).

2006b). Sem dúvidas, a transição de uma república centrada em valores aristocrático-agrários em direção a um governo de conotação populista interessa pelo menos sob dois aspectos: por ter gerado condições para que aspirações – artísticas, educacionais, sociais, políticas – do decênio de 1920 se tornassem realidade (cf. CANDIDO, 2006b); e por ter iniciado um movimento de saída das populações subalternas do campo em direção às cidades, aumentando consideravelmente o contingente populacional urbano até a década de 1950, quando pela primeira vez na história brasileira o número de habitantes das cidades ultrapassa o das zonas rurais. Essa movimentação é causada pelo avanço técnico aplicado à industrialização brasileira, completando uma incursão no mundo da modernização por via do capitalismo de modelo americano. O trabalho assalariado é organizado por leis trabalhistas e começa a haver uma movimentação de tipo capitalista nas grandes cidades, favorecendo também a produção de objetos de consumo, inclusive os culturais. Todos esses fatores agregados permitem que se considere a década de 1930 como período propulsor de uma nascente indústria cultural que já dava os seus primeiros passos na década anterior, mas que ganha maior espaço com o aumento das populações urbanas e do trabalho assalariado.

Este contexto tem importância para o desenvolvimento sistêmico da literatura brasileira, que atinge, em sentido coletivo, uma maturidade inédita, além de se beneficiar diretamente do aumento de leitores devido à ideia de que a cultura “[é,] pelo menos em tese, [...] direito de todos, contrastando com a visão de tipo aristocrático que sempre havia predominado no Brasil” (CANDIDO, 2006b: 235). Entretanto, apesar de demonstrar os avanços na indústria do livro e na extensão do ensino, Candido é enfático ao atentar-se para a limitação desses avanços:

Não se pode, é claro, falar em socialização ou coletivização da cultura artística e intelectual, porque no Brasil as suas manifestações em nível erudito são tão restritas quantitativamente que vão pouco além da pequena minoria que as pode fruir. Mas levando em conta esta contingência, devida ao desnível de uma sociedade terrivelmente espoliadora, não há dúvidas que depois de 1930 houve alargamento de participação dentro do âmbito existente, que por sua vez se ampliou (2006c: 220).

O avanço em termos de alargamento do alcance cultural é inegável, entretanto não supera as diferenças que baseiam uma sociedade em desequilíbrio econômico. O caráter de incompletude mantém a literatura em sua posição desconfortável enquanto começa a colocá-la em pé de igualdade mercadológica com outras manifestações artísticas que se desenvolviam entre as camadas médias ainda distanciadas dos projetos

de ampliação da alta cultura. Estas manifestações surgem com aspecto menos institucional que o da literatura, assumindo-se como produto para atender às expectativas de lazer urbano. Fazem parte deste contexto o cinema, o rádio e a canção popular, transformada em produto rentável pelas elites mantenedoras das indústrias de disco recém-instaladas no Brasil.

Ao lado desse avanço do mercado cultural produzido para entretenimento, o status da literatura começa a se modificar socialmente, entrando na vala da qual até a virada do século XX não conseguiu sair: sua equiparação às artes de consumo a fizeram tornar-se cada vez mais um produto nas prateleiras, entretanto o sistema literário ainda vigente possibilitou uma sobrevida dessas manifestações com resoluções que em sua continuidade encontraram considerável valor estético, configurando uma consciência dilacerada da nacionalidade e de si mesmas, onde a saída para a reificação da literatura só seria encontrada no superfaturamento estético, numa espécie de compensação pela sua condição contraditória.

Assim, aos poucos, o cinema e a canção ganharam condições, cada um ao seu modo, de constituir trajetórias paralelas, diferenciadas, mas não isentas da influência literária¹⁴, atuando na satisfação da necessidade de ficção inerente ao homem, no entanto mediados mais claramente pela condição mercadológica da produção cultural no século XX¹⁵, fator que os coloca também sob o domínio de uma elite.

Apesar disso, no contexto brasileiro, a canção já trazia uma acumulação histórica inexistente no caso do cinema que lhe favoreceria circunstâncias particulares adequadas a sua colocação consonante ao processo social. Sua tradição mistura-se à da música instrumental, sendo encontradas referências desde *A carta*, de Caminha. Sua existência como fenômeno coletivo advém da mesma pluralidade que formou o povo brasileiro: migrou com os primeiros portugueses a chegarem ao Brasil, como cantos coletivos acompanhados por gaitas galegas e tamboris, típicos das regiões rurais em decadência na metrópole; encontrou cantos e danças indígenas, com os quais guardavam grande

¹⁴ Essa ideia é sugerida por Antonio Candido em *post scriptum* ao texto *A revolução de 30 e a cultura*, quando indica que na música popular do Brasil houve durante a década de 1930 um processo de “generalização” e “normalização” de avanços alcançados em esferas populares rumo às camadas médias e superiores.

¹⁵ A condição da arte como objeto autônomo dentro da lógica capitalista, torna-a inevitavelmente mercadoria, sendo esta a sua condição de existência; entretanto neste caso, a referência à condição mercadológica da produção cultural no século XX é uma alusão à dependência entre produção artística e indústria cultural.

semelhança de função social, pois também se caracterizavam pela participação coletiva e com as quais em poucos momentos se juntariam formando as primeiras atividades musicais da catequese jesuítica; e, posteriormente, durante fins do século XVII, principalmente em Salvador e em seu Recôncavo, integrou-se às tradições africanas, possibilitando a criação de inúmeras novidades na área de diversão popular (cf. TINHORÃO, 1998). Este amálgama musical originou entre o século XVII e XVIII danças (fofa, lundu, fado) e tendências musicais (batuque, lundu, modinha, fado) urdidas na simbiose incerta dessa cultura luso-brasileira, criando, em meados dos setecentos, um substrato que permitiu o surgimento de artistas individuais baseados em material popular coletivo. Nesse sentido, o primeiro artista notável entre brasileiros é Domingos Caldas Barbosa, poeta, compositor e executante de modinhas e lundus que ganhou notoriedade tanto na colônia quanto na metrópole em meio ao século XVIII. No século seguinte, surgem grupos instrumentais formados por pequenos funcionários de serviços públicos que se juntavam para tocar valsas, polcas e mazurcas em um estilo próprio, denominado vulgarmente “ritmo de senzala” (posteriormente, choro), em festas particulares nas casas de pessoas que “não eram tão pobres a ponto de precisar viver nos barracos do Morro de Santo Antônio [antigo bairro carioca] ou em quartos abafados de cortiço” (TINHORÃO, 1994: 200). Da junção desse caldeirão musical às influências das canções francesas surgiria o germe da contemporânea ideia de canção popular, difundida em números musicais do teatro de revista, festas de carnaval e na nascente indústria do disco. Daí, o primeiro surto de sucesso se deu com as marchinhas carnavalescas, praticadas por quase todos os compositores da época, de modo que de seu contato cada vez maior com a comunidade de negros recém libertados provenientes da região urbano-rural baiana, chegados ao Rio de Janeiro originou-se uma gama de estilos com leves variações abrigadas sob o nome *samba*, que apesar da diversidade, foi considerado o primeiro gênero de música popular brasileira a tomar âmbito nacional, impulsionado pela popularização dos gramofones, discos e do rádio.

Conforme se observa, a canção pensada nos moldes praticados no Brasil durante o século XX é uma acumulação que se deu principalmente através das classes subalternas ou de artistas com elas identificados, entretanto sua consolidação como forma artística nacional com possibilidade de permanência só se torna possível devido ao surgimento da indústria fonográfica. A aparente contradição confirma o seguinte dado, verdadeiro para o caso brasileiro: as gravações musicais, apesar de financiadas por empresas interessadas

no lucro daí advindo, portanto, organizadas pelas elites detentoras do capital, veicularam no mercado, que teria como potencial alvo de consumo a mesma elite, primordial e majoritariamente músicas características das classes subalternas.

Parte do fenômeno foi interpretado por Luiz Tatit (2004). O autor chama atenção para o fato de que o advento do fonógrafo muda o comércio musical, que antes era restrito à venda de partituras e à contratação de apresentações ao vivo, ganhando novas possibilidades que passaram despercebidas por músicos eruditos (e populares com formação técnica), que conseguiam sustento no antigo modelo de mercado e ainda tinham garantia do registro de sua obra; enquanto isso, músicos populares, geralmente alheios à formação escolar, viam nos novos recursos a saída para a consolidação de seu material artístico e para a comercialização mais larga de suas obras, concorrendo às gravadoras (cf. TATIT, 2004: 34-35).

O pensamento de Tatit, entretanto, não justifica o interesse das elites pelo produto veiculado no nascente ramo dos discos, permanecendo a contradição gritante de que visando o lucro, o mercado fonográfico amplificou manifestações tipicamente populares que permaneceriam restritas às suas comunidades de origem. Este fato encaminha uma discussão que passa pela observação do papel mediador do mercado no caso brasileiro, que pode ser iluminado por uma ideia de Manoel Bastos (2009), retirada da discussão sobre a reprodução técnica e a experiência musical brasileira, onde observa que

o que [em países de estrutura capitalista desenvolvida] estava determinado como um mecanismo de massificação (em favor do capital) das classes trabalhadoras, na falta da solidez desta, aportou por aqui como artigo de luxo, bem no esquema das ideias fora de lugar, ou seja, como verniz ideológico inexorável, como adoção do padrão moderno (2009: 29, 30).

Assim, os discos despertavam o interesse de uma parcela significativa da elite que podia usufruir de seus avanços técnicos, sem que essa atração fosse motivada pelo objeto artístico propriamente, mas pela sua sugestão de luxo. Esta aproximação cultural de classes distanciadas economicamente traria de início uma dupla fetichização, pois além de veicular a cultura das classes populares filtrada pelos processos técnicos e formais exigidos na gravação dos discos¹⁶, apresentava-a como produto vendável, como objeto

¹⁶ Tinhorão (1998) faz uma apreciação negativa deste fato, considerando que o mercado obrigou artistas populares a uma adequação às normas formais impostas pela limitação técnica assim como aos moldes que renderiam sucesso comercial, formatando manifestações que seriam genuínas das classes populares; no

pronto a satisfazer sua necessidade por lazer, caracterizando uma forma rústica do que viria a ser um ramo produtivo da indústria capitalista sob o nome de *entretenimento*. Ou seja, por mais que essas manifestações chegassem às elites, eram recebidas sem status de produção artística, condição imposta pelo modo como se propagaram, deixando clara sua finalidade abertamente comercial.

Por isso, a música produzida por estes artistas das classes populares urbanas do Rio de Janeiro era vista pela elite (inclusive por seus setores intelectualizados) como objeto exótico, estando muito distanciada a concepção atual de que sua obra seria a base sobre a qual se ergueria grande parte da música brasileira do século XX. Tanto é, que a utilização da terminologia “música popular” para se referir a essas manifestações já era discutida em textos de Mário de Andrade. A contenda, que pode parecer absurda sob a perspectiva atual, encontra explicação, conforme indica Manuel Bastos (2009), justamente nas contradições inerentes a divulgação desta música com interesses mercadológicos, destituídos de seu valor original.

Mesmo com essas ressalvas, interessa no caso da perspectiva adotada por este estudo, dar continuidade ao lampejo indicado por Antonio Candido (2006b) sobre a música popular como acontecimento artístico que se ergue durante a década de 1930 em um caminho inverso ao da literatura, que parte da elite intelectual em direção ao outro de classe; pois na música popular o outro de classe fala e pelo poder do mercado nascente e da modernização forçada sua voz chega à elite, para quem não falava inicialmente, ou seja,

interessa ressaltar [...] a explosão formal e temática deste outro, tendo o romance de 30 como momento-chave, reconhecendo sua importância para a experiência cancional brasileira e para uma possível interpretação dessa experiência pelo conceito de sistema, reconhecendo aí o seu lastro crítico (BASTOS, 2009: 6).

É certo que em 1930 ainda não seja possível falar em um sistema solidificado a partir dessas canções, mas se pode considerar a existência de fatores que tornam o período

entanto, sobre a mesma questão Tatit (2004: 34-35) lança um olhar tanto mais engenhoso, ao considerar que a canção popular como forma artística só se torna possível pelo encontro dos primeiros sambistas com o gramofone, pois as melodias e versos das canções populares se comportavam “à imagem e semelhança de nossa fala cotidiana”, servindo-se de entoações e expressões que acompanham a linguagem oral, desfavorecendo a memorização. Assim, a imposição exigida pela técnica das gravações se somariam à conformação de letra, melodia, harmonia para consolidar a estrutura que daria vazão à expressão de diversos artistas brasileiros.

um dos momentos decisivos para sua formação, encaminhando alguns problemas interessantes a serem reorganizados nos anos subsequentes.

É notável, por exemplo, a necessidade da constituição social de outra consciência pública frente às canções, assim como de uma percepção mais orgânica dos artistas a respeito do imbróglio no qual estavam inseridos, permitindo o estabelecimento de um fio subterrâneo a unir essas amostras musicais comerciais de origem popular, fragmentárias a princípio, como manifestações em funcionamento sistêmico, capaz de ensejar na conformação artística uma consciência aprofundada de suas contradições, refletindo em sua estrutura questionamentos aos moldes nacionais e ocidentais na representação de um problema coletivo, nacional e de classe.

d) A bossa-nova como consolidação da experiência musical brasileira

Ao fundamentar sua reflexão sobre a experiência musical brasileira em “motivos *formativos*”, Bastos (2009) encontra no texto *Sobre música popular*, de Adorno (1986), uma importante pista a respeito da experiência musical em comparação à constituição de um modelo conceitual que a explique. Segundo Bastos, na leitura de Adorno,

fica explícito que a condição histórica dos EUA diz respeito à adoção do padrão cindido [da música nas esferas “popular” e “séria”] sem que a experiência desta divisão seja, por assim dizer, historicamente orgânica – ou, seu sentido histórico não vem da acumulação de experiência, mas da apropriação de uma lógica social “exógena” (BASTOS, 2009: 71).

A partir desta consideração, o autor verifica que a situação brasileira é análoga à norte-americana, de modo que a divisão da música em esferas indicada por Adorno é um modelo explicativo utilizado desde o senso comum até parte do pensamento acadêmico, mesmo sem inferência da experiência musical, sendo por isso um conceito que existe a despeito da própria experiência. Além de detectar tal fato, Bastos demonstra como essa contradição é ao mesmo tempo condição de existência de um pensamento musical no Brasil, assim como base da experiência musical brasileira, alimentada por “esta sensação de defasagem entre um modelo explicativo e as tentativas de produção” (BASTOS, 2009: 72).

Como condição de existência do pensamento e da experiência musical, este problema não pode ser deixado de lado por mais que sua consideração signifique o enfrentamento teórico de uma variedade de dificuldades inerentes à música como

instituição no Brasil. Consciente deste dilema, Bastos (2009) busca uma chave que possa dar conta da dinâmica contraditória que rege a questão, encontrando-a na dialética entre ordem e desordem, trazida à luz por Antonio Candido (1993) como “ritmo histórico e correlato literário estruturalmente reduzido nas *Memórias de um Sargento de Milícias*” (BASTOS, 2009: 54). Tal dialética é desenvolvida em seu argumento pelo acompanhamento das análises de Cacá Machado (2007) e José Miguel Wisnik (2004a) sobre o conto *Um Homem Célebre*, de Machado de Assis (1997). O conto dá notícias de Pestana, um pianista profissional brasileiro no século XIX. Entre seus sustentos, o ensino de música e a composição de peças musicais. O enredo centra-se na figura do pianista que inspirado por grandes artistas da música erudita mundial – Beethoven, Mozart, Chopin etc – somente conseguia compor polcas fadadas ao sucesso popular, tornando-se célebre no Brasil. Sua fama, no entanto, não lhe dava a satisfação que desejava encontrar na escrita de ao menos uma página produzida nos moldes da música que tanto admirava. Este descontentamento o acompanha como tormento pessoal até sua morte.

A análise de Bastos chama atenção à ordem e desordem aí encenadas, onde “a polca é resultado complexo e contraditório de um esforço de ombreamento com os grandes nomes da música – nos termos de Paulo Emílio, tratava-se da ‘nossa incapacidade criativa em copiar’” (BASTOS, 2009: 55). Assim, a produção de Pestana é tomada pela própria personagem (que assume o metro originado da experiência estrangeira) como insatisfatória do ponto de vista técnico, mesmo que provavelmente relacionasse estruturas referentes à música europeia e avanços formais surgidos da dialética com a estrutura social brasileira; em outras palavras: conjecturando a possibilidade de audição da música produzida por Pestana (que, diga-se de passagem, é especularmente, segundo Cacá Machado (2007) e José Miguel Wisnik (2004a), uma estilização literária de Ernesto Nazareth), esta poderia ser considerada de boa qualidade técnica, caso o metro adotado não fosse proveniente da experiência europeia, mas levasse em conta a particularidade do processo social brasileiro do qual sua música é produto e, em certo nível, produtora. Portanto, pela análise do caso ficcional apresentado por Machado de Assis, a questão do pensamento musical coloca-se como uma divergência de metro, sendo ela influência direta sobre a construção artística.

O caso Pestana e as análises aqui indicadas, reafirmam que a experiência musical brasileira tem em seu norte a contradição causada pela separação em esferas, adotada como metro explicativo exógeno. Neste sentido, a constituição de um sistema musical

maduro em relação estreita com a estrutura social brasileira passaria pela maleabilidade advinda da dialética entre ordem e desordem num processo que desestabilizaria essas esferas pela imposição de forma/conteúdo retirados da experiência social¹⁷. Tal fato já estava no horizonte do programa de Mário de Andrade para a música brasileira, encontrando sua realização na bossa nova que, nesse sentido, pode ser tomada como “projeto modernista”¹⁸.

Embasado nas análises de Lorenzo Mammì (apud BASTOS, 2009) e Walter Garcia (1999), pegando mote do clássico estudo de Augusto de Campos (1974), Bastos percebe que, na ausência de um sistema orgânico correspondente à música séria no Brasil, o desenvolvimento da música comercial urbana, originado antes do advento do fonógrafo, em um processo de acúmulo majoritariamente popular, alcançou, na produção cancional de Tom Jobim e João Gilberto, um grau tal de desenvolvimento e adequação ao padrão formal de música moderna que supriu o vácuo da música erudita. Assim, uma musicalidade que estaria convencionalmente na esfera identificada por Adorno como música ligeira consolida nas condições brasileiras uma síntese da experiência musical nacional, sem superar a cisão entre as esferas: mantendo a experiência lacunar da musicalidade brasileira e o conceito musical europeu foi possível – devido a um processo de acumulação social, às condições mercadológicas e ao avanço técnico-formal – que uma prática inicialmente identificada com a música ligeira, comercial passasse a atuar também no campo da música séria, erudita.

Assim, malandramente a canção ocupa o espaço vacante de uma música séria, colocando-se como projeto coletivo nacional onde estariam subsumidas as diferenças de classe em favor de um projeto pátrio brasileiro. A ideal superação das diferenças de classe neste projeto não estaria somente na utilização da totalidade imaginada que é a nação, mas também na natureza múltipla preservada na forma comercial da canção popular, onde

¹⁷ É interessante a tese de Cacá Machado (2007) de que a primeira resolução formal deste problema estaria na obra de Ernesto Nazareth, de modo que o autor teria permanecido como fato aparentemente isolado na acumulação musical brasileira até o advento da bossa nova, quando um processo semelhante se dá por outras vias, tendo como nova característica um caráter coletivo ausente no contexto de Nazareth.

¹⁸ A origem desta afirmação está especificada na dissertação de Bastos (2009), de onde este argumento é retirado. Aqui interessam as linhas gerais do problema: imbuído de empenho formativo, Mário de Andrade compôs em sua atividade intelectual um programa de formação da música nacional brasileira que consistia, grosso modo, da utilização da música popular brasileira (conceito pouco preciso na obra do autor, mas que não tem relação com a ideia de música popular veiculada após a década de 1950, estando mais próxima da música rural, de corte folclórico) como repositório de temas e formas para a música artística (conceito que se aproxima da ideia de música séria em Adorno), conformando uma musicalidade organicamente nacional.

a bossa nova conseguiu agregar acumulação popular, avanço de formas mercadológicas e conhecimento técnico musical, conquistando uma autonomia que justificava a sua existência como experiência artística coletiva. Seguindo o argumento de Bastos,

[...] o trabalho de Tom Jobim, e sua interpretação exata por João Gilberto, figuravam finalmente como uma produção moderna, no sentido que este termo tem no campo da indústria fonográfica, qual seja, aquele que a nós chegava pela loja de discos importados. Tom Jobim não fazia um mero decalque da *popular music* norte-americana, nem apenas justapunha componentes musicais entendidos como nacionais àqueles modernos – Jobim fazia estes se encontrarem naqueles, e vice-versa. [...] a mediação nacional já não se apresenta mais como um enxerto exótico, descolado, menor, desgraçadamente obrigatório, folclórico, apologeticamente raso – em Tom Jobim e João Gilberto, a própria mediação nacional é alçada à modernidade. A forma que lhes servia como modelo é reordenada pelo uso de conteúdos que lhes seriam estranhos, porque nacionais. Assim, formas e conteúdos se encontram de sorte que o som nacional era enfim alçado a primeiro plano (BASTOS, 2009: 77, 78).

Neste sentido, a bossa nova dota o Brasil de uma experiência musical orgânica, tornando possível que se fale, apesar das lacunas, em um sistema musical¹⁹. Tal percepção é confirmada em diversas opiniões jornalísticas, teóricas e no senso comum, que, em geral, vê no período de surgimento da bossa nova um momento de salto da produção musical brasileira. Um exemplo dessa afirmativa pode ser encontrado nas palavras de Brasil Rocha Brito (1974) em artigo que abre o *Balanço da bossa e outras bossas*, organizado por Augusto de Campos e por ele considerado como reunião de “trabalhos [...] dos mais relevantes para a compreensão do que aconteceu com a nossa música, ou a parte mais consequente e inteligente dela” (CAMPOS, 1974: 11). Na introdução de seu texto Brito afirma:

Indubitavelmente, a eclosão da bossa-nova revolucionou o ambiente musical no Brasil: nunca antes um acontecimento ocorrido no âmbito de nossa música popular trouxera tal acirramento de controvérsias e polêmicas, motivando mesas redondas, artigos, reportagens e entrevistas, mobilizando enfim os meios de divulgação mais variados (BRITO, 1974: 17).

¹⁹ Salvo engano, é a ideia de sistema em termos semelhantes aos de Antonio Candido (utilizados para interpretação da dinâmica literária brasileira, composta por autores mais ou menos conscientes de seu papel, obras que estabeleçam relações acumulativas entre si e público onde a manifestação artística reverbera) que guia a reflexão de Manoel Bastos (2009), considerando a particularidade de que na experiência musical o aspecto formativo se dá de forma descontínua, ainda que dotado de um “princípio de totalização” encontrado no confronto entre “resultados musicais particulares” e “os gêneros musicais que lhes dão fundamento” (cf. BASTOS, 2009: 61).

A ausência de rigor teórico e o tom apologético do fragmento exemplificam a euforia com que parte dos teóricos e músicos assimilariam a bossa nova e ainda dá pistas sobre o contexto teórico que já vinha se consolidando desde as produções musicais comerciais da década de 1930 (e já contava com reflexões de artistas-pesquisadores como Almirante e Ari Barroso); sobre a organicidade possibilitada pelo mercado fonográfico e aproveitada pela bossa nova; e especialmente sobre o avanço estético configurado na obra dos principais artistas de sua primeira fase.

e) Outra vez a “velha praga” do regionalismo...

Uma reflexão estrutural sobre a dinâmica da experiência musical brasileira passa pela decantação crítica de sua polêmica multiplicidade. A proporção continental do Brasil faz supor manifestações culturais diversas a florescer nas várias comunidades afastadas da lógica urbana dos centros populacionais, no entanto, ao contrário do que é propagandeado por grande parte dos meios de divulgação cultural, sua assimilação promovida pela indústria cultural e transformada em produto para consumo das massas não é um processo pelo qual essas formas musicais, surgidas da vivência coletiva e de sínteses mais ou menos graduais, passam incólumes, sendo necessárias negociações com os termos colocados pelo mercado que muitas vezes tendem a uma formulação onde sua identidade original é esvaziada, repetindo fórmulas de sucesso comercial devolvidas ao público como tentativa de padronização com vistas ao lucro.

No caso brasileiro, conforme indica Sandroni (2004), na altura dos anos 1950, estabeleceu-se a respeito desta questão um critério conceitual que prevaleceria durante a maior parte da segunda metade do século XX e pressupõe uma diferença entre música popular e música folclórica, com a definição de que a primeira seria urbana, autoral e midiática e a segunda, rural, anônima e não-mediada. Desse modo, toda manifestação que passasse pelo filtro comercial perderia seu caráter anônimo e também rural, o que na estrutura social e no campo musical brasileiros entra, muitas vezes, em tensão com a força massificadora do mercado, fazendo surgir produtos de valor estético considerável. Esse processo é detalhado pelo autor:

De fato, a MPB inteira é, em grande parte, resultado de um processo de elaborações e agenciamentos de materiais e práticas musicais “folclóricas”. (Não vai nisso nenhuma crítica: ao contrário, muito do que há de maravilhoso nela está na maneira como conseguiu combinar, a estes processos, as injunções

e os recursos da indústria cultural, do saber musical acadêmico e da criatividade de seus artífices.) Mas esse grande movimento de “tradução cultural”, devido a suas circunstâncias históricas, recalcava aqueles materiais e práticas, ao mesmo tempo que os transfigurava (SANDRONI, 2004: 33).

Subentende-se do fragmento a possibilidade da música popular urbana, que é comercial, mediar a transmissão desse universo coletivo encontrado no substrato folclórico, dependendo do trabalho de cada artista que consistiria em sua transfiguração aos moldes da indústria fonográfica. Essa condição sugere uma dialética em que a presença do popular, coletivo e rural só seria possível em nível nacional caso mediada pelo mercado, tornando-se individual, urbana e comercial.

O melhor exemplo desta adequação está nas músicas assimiladas pela indústria fonográfica durante as primeiras décadas do século XX, situação em que se configurou um caráter urbano fortemente identificado com a cultura rural. Entretanto, a fixação da estrutura formal do samba e sua identificação com a realidade urbana do Sudeste, fizeram com que aos poucos a marca regional perdesse sua referência ao Nordeste, por mais que a Bahia tenha continuado a figurar num passado mítico do samba nas letras, na figura das baianas e em outras marcas mais diluídas. Desse gradual processo surge, num curioso movimento de continuidade e ruptura (continuidade pela preservação do traço tradicionalista, rural, regional, que marcam o atraso; e ruptura pelo esforço em construir novos campos de atuação mercadológica e formas artísticas), a ideia de uma música regional que aos poucos ganha força no mercado fonográfico brasileiro, procurando estabelecer um nicho comercial que mantivesse relação com uma identidade popular diferenciada daquela das grandes cidades. Este movimento já pode ser notado em pequenas proporções durante a década de 1930, mas toma notoriedade nos 1940, simultaneamente ao florescimento dos sambas-canções e ao aumento da influência da música norte-americana no Brasil.

A ideia comercial de música regional passa a assimilar artistas baseados em outras musicalidades coletivas que permaneciam afastadas do mercado fonográfico e geralmente ainda cumpriam importante valor funcional em rituais e festas populares, ou seja, as manifestações consideradas folclóricas na divisão aludida por Sandroni (2004). Assim, ao tornarem-se subsídio de artistas individuais demarcando identidade comercial a se distinguir da música comercial urbana, ganham contornos críticos particulares, diferenciados dos que servem à análise do samba.

Durante a década de 1940 vários artistas tiveram ingresso no mercado fonográfico abrangidos por essa nova denominação, que de algum modo demarcava-lhes o campo de ação: sua produção deveria estar restrita à determinada identidade musical e direcionada a um público específico, que seria de sertanejos recém-imigrados para as grandes cidades, classes populares residentes em subúrbios e moradores das regiões afastadas dos centros urbanos (cf. CALDAS, 1977). Tais fatores definiriam o status das canções produzidas por esses artistas diante da classe média e da elite urbana, independentemente de sua conformação técnica. Logo, seu lugar no jogo mercadológico seria, muitas vezes, o do caricato e do pitoresco. Assumindo esta condição, essas obras passaram a criar um universo interno favorável a uma visão onde a vida afastada dos centros urbanos aparece mediada pela visão citadina, surgindo como espaço de um atraso natural que às vezes era tratado idealizadamente na conformação de um *locus amoenus* e em outras sob uma autocrítica caricaturizada que beirava a perversidade.

É desse contexto o surgimento dos primeiros artistas de música caipira com repercussão nacional (Jararaca e Ratinho; Raul Torres; Alvarenga e Ranchinho; Serrinha e Caboclinho; Tonico e Tinoco) com catiras, toadas, fandangos e outras variantes de musicalidades sertanejas com a pretensão de representar artisticamente os interiores do Sudeste e o Centro-Oeste brasileiro; sob a mesma lógica, a música tradicional do sul marca presença na voz e no acordeom de Pedro Raymundo; assim como a cultura nordestina, que é estilizada de formas diferentes daquelas do início do século por artistas como Manezinho Araújo e Luiz Gonzaga.

Esse alistamento já sugere algo da artificialidade do projeto regionalista no mercado musical brasileiro, que trata as identidades regionais de modo automatizado, como valores estanques, mais ou menos nos moldes da visão folclórica, conformando uma das facetas da tradução cultural indicada por Sandroni no fragmento transcrito anteriormente. Assim, mesmo consciente de que só uma análise criteriosa poderia opinar sobre o alcance estético de cada obra, não é necessário muito esforço para perceber que a inclusão dessas músicas no mercado configuraria mais um ponto de tensão, sendo simultaneamente fetichismo mercadológico e chão sobre o qual seria possível discutir no campo musical o descompasso da modernização à brasileira e a relação entre regionalismo e nacionalidade.

Exemplo bastante ilustrativo dessa afirmação é o de Luiz Gonzaga, que pode configurar ponto fulcral de problemas que mais tarde serão encontrados em certa medida

também em CSNZ: sua música dá lugar mercadológico a uma região ainda pouco recorrente na canção comercial, sendo necessário, para isso, lograr uma conformação artística inédita, em que se combinaram a experiência acumulada em anos de festas populares na região sertaneja nordestina e as exigências da indústria fonográfica. Segundo Wisnik,

Para isso ele teve que reinventar esse Nordeste, ou, em outras palavras, inventar um gênero midiático-musical com a respectiva instrumentação, um estilo, uma poética, um *layout*. Onde violas de cantadores, danças, toadas, aboios e emboladas coubessem, compactados, em dois minutos e meio de eficácia e sedução (WISNIK, 2014a).

Surge daí o consagrado trio acordeom-zabumba-triângulo como solução para a decantação de uma musicalidade popular sertaneja (cf. WISNIK, 2014a) e um universo ficcional criado em parceria com diversos letristas, configurando em nível geral a explosão de um Nordeste que até então estava restrito à política, à sociologia e à literatura. Torna-se possível a expressão de uma tradição nordestina nos moldes da cultura de massa que preserva algo de original, perceptível tanto em seu aspecto temático, como, principalmente, na conformação musical, onde o canto anasalado, o sotaque regional, a instrumentação, a rítmica e as escalas melódicas estavam semanticamente ligadas ao universo por ele cantado, resultando em uma síntese inédita na canção popular: “Luiz Gonzaga tornou visível uma extraordinária visão da cultura nordestina e imediatamente converteu-a num produto de massas. [...] Ele encontrou uma síntese, num mercado de uma música já industrializado, ele deu uma forma para que aquela tradição fizesse sentido” (WISNIK, 2014b).

As análises de Wisnik (2014a, 2014b) chamam atenção ao escopo mercadológico do cantor, sem negar seu valor artístico e importância social. Esse movimento desnaturaliza a visão sobre o Nordeste veiculada na obra de Luiz Gonzaga, permitindo ver em sua música algo das tensões sociais que a transformaram em produto vendável, mostrando quanto o universo sertanejo veiculado em sua obra tem de consciência amena envenenada por formas musicais que comunicam uma experiência não racionalizável. Desse modo, em uma análise apressada, pode-se dizer que a convivência entre uma musicalidade inédita e a submissão mercadológica produz objetos de qualidade variada na obra de Luiz Gonzaga, mas que, de maneira geral, consegue, por meio da acumulação popular e do seu espantoso tino musical, corporificar uma consciência que estava em consonância com outras manifestações artísticas do momento.

Com base nesta breve reflexão, não é disparate considerar Luiz Gonzaga como ponto adiantado de uma tradição musical popular que, ao ser integrada ao contexto da música comercial urbana, consolida um *ethos*²⁰ surgido no interior do nicho regional: o baião, que desencadeará uma série de variações formais-temáticas balizadoras da produção de artistas surgidos na segunda metade do século XX, ganhando durante a década de 1960 sentido político ao ser retrabalhado (seja como continuidade ou como contradição) por alguns dos mais importantes artistas da futura MPB.

Gonzaga e o baião são provavelmente os melhores exemplos dessa trajetória, mas casos semelhantes podem ser encontrados na consolidação da música caipira, do frevo e das toadas gauchescas, assim como em musicalidades regionais tornadas produtos nacionais entre as décadas de 1940 e 1960.

f) MPB: Canção de Protesto, Tropicalismo e a “linha evolutiva da música popular brasileira”

Após os primeiros passos da bossa nova, surge uma geração que procura adequar as conquistas formais de Tom Jobim e João Gilberto ao clima de agitação social que caracterizava a intelectualidade brasileira do pré-64. Autores como Sérgio Ricardo, João do Vale, Zé Keti e os irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle, além da cantora Nara Leão, foram essenciais nesse momento em que aspectos declaradamente políticos começaram a ser integrados às temáticas cancionais.

Em pouco tempo, essa preocupação disseminou-se culminando em canções de notável coesão músico-literária e em espetáculos teatro-musicais tais quais o *Opinião, Liberdade, Liberdade* e *Zumbi* em que se nota o experimento de procedimentos musicais que viabilizassem uma aproximação entre classes. Este caminho pode ser percebido com maior intensidade nos artistas acima citados, mas não deve ser desprezado em criações do próprio maestro Jobim, que passou a utilizar motivos e estilizações de canções regionais em composições bastante distanciadas do primeiro ideal da bossa nova.

Esta aproximação de classes na experiência musical favorece a continuação do embate entre formas elitistas e populares, justificando o lastro regional surgido

²⁰ O termo é utilizado por Wisnik em alusão a uma concepção musical da Grécia antiga para indicar um *caráter* musical, “um certo padrão de sentido afinado segundo um uso” (2004b).

principalmente da influência ainda latente do romance de 1930 sobre a intelectualidade progressista de tonalidade esquerdizante e da base musical construída por Gonzaga e outros artistas regionais, que adequava forte apelo massivo e, conforme já se observou, interessante relação com formas musicais coletivas.

O ponto máximo de inflexão deste processo seria atingido em meados dos anos 1960, com o surgimento de uma nova safra de cantores e compositores, na qual estavam inclusos Geraldo Vandré, Edu Lobo, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil que, a despeito de sua intenção pessoal, deram continuidade à experiência consolidada por João Gilberto e Tom Jobim, mesmo guardando pouco do princípio formal da primeira bossa nova.

A relação entre esses músicos, a bossa nova e a assimilação de musicalidades populares (o samba e a música regional, devido ao processo de filtragem já estabelecido pelo mercado) é, inclusive, um dos grandes temas do momento, configurando um falacioso bate-boca colocado quase sempre em termos dicotômicos: inicialmente perceptível na disputa entre “música brasileira genuína”, conforme chamavam os seus “defensores”, e iê-iê-iê, que seria produto comercial feito com base no molde imposto pelo imperialismo – de onde se conhece a enfadonha anedota sobre a marcha contra a guitarra elétrica; depois a disputa entre a “canção de protesto”, herdeira natural da anterior vertente da “brasilidade genuína”, geralmente associada pela crítica atual à folclorização da cultura popular (no sentido mais pejorativo que a expressão pode sugerir) e alienação estética em prol do engajamento político, e o Tropicalismo, saudado como continuador da vertente inventiva da bossa nova.

Numa tentativa de aproveitamento crítico destas questões, Bastos (2004) nota como era impossível a estes artistas fugir a algumas determinações como a de estarem produzindo em relação dinâmica com a bossa nova, sendo por isso representantes da mesma “linha evolutiva” (que, como será desenvolvido adiante, diferente da ideia defendida por Caetano Veloso e alguns entusiastas do Tropicalismo, tinha como característica inegável a decadência da experiência musical comercial, podendo ser nomeada mais lucidamente como “linha regressiva”); ou a de estarem todos em relação mefistofélica com o mercado; e ainda a de serem resultado de uma conformação contraditória entre formas elitistas e populares.

Neste sentido, Bastos (2004) chega à percepção de que as nuances dessa discussão são os termos da submissão mercadológica dos artistas, que cria uma identidade

interessante ao comércio de discos e, ao mesmo tempo, ao “progressismo” dominante na cultura entre as décadas de 1960 e 1970, sendo dialeticamente o modo como os próprios artistas enxergavam as suas produções e, por conseguinte, o caminho pelo qual a crítica construiu uma argumentação sobre música popular moderna e comercial no Brasil.

O argumento encontra surpreendente complementaridade na discussão travada por Sandroni (2004), ao observar que é esta geração de 1960 a inauguradora da nomenclatura Música Popular Brasileira, chegando logo ao símbolo MPB, expressão que, a princípio, carrega inerentemente uma concepção de país e de povo brasileiro que estavam em vinculação íntima com as discussões políticas do momento. Assim, em seu curto ensaio, o autor caminha pela proposição de que as categorizações através das quais a música é percebida seriam tão “culturais” quanto os objetos aos quais se referem, estando ambas envolvidas num processo social que é, em última instância, histórico-político. Sem aprofundar em especificidades, Sandroni reconhece na década de 1960 uma força orgânica apreendida pela noção de MPB a permitir que um espectro amplo de artistas (de Nelson Cavaquinho a Tom Jobim) fossem considerados, apesar de sua heterogeneidade estilística, expressão de um gosto musical coerente, servindo de suporte à uma identificação nacional (cf. SANDRONI, 2004: 29-31).

Na visão do autor, esse processo retira sua força da confluência de três fatores: a ideia de MPB servia como categoria analítica distintiva de música erudita e folclórica; configurava-se como opção ideológica identificada a uma noção política (que aos poucos seria mitigada na utilização algo pervertida da sigla, cada vez mais alheia à luta democrática); e produzia um perfil virtual de consumidor.

Assim, tanto Bastos (2004, 2009) quanto Sandroni (2004) reconhecem na noção de MPB, ao menos até a década de 1970, uma liga composta por questões mercadológicas, políticas e estéticas onde a experiência musical resulta diversa, descontínua, porém orgânica. Devido a reconhecer nessa experiência sua aparência de frouxidão, o trabalho de Bastos centra-se em considerar o que as canções tem a falar sobre esse processo. Ao elevar o objeto artístico ao primeiro plano, o autor observa na falta de referentes musicais objetivos da MPB uma falha no motor crítico, chegando à conclusão de que a noção de MPB assenta-se bem a uma instituição ativa no processo histórico nacional, no entanto, desde uma análise que privilegie o aspecto estético de cada obra, inferido de sua estrutura em relação com o contexto particular mobilizado a partir de sua dinâmica interna e do processo social do qual participa seria, antes, uma “impostura conceitual”.

Neste sentido, uma apreciação dinâmica das obras desse período sob a perspectiva de uma experiência musical brasileira como sistema deve colocar-se a questão de como cada artista trabalhará em sua obra esse nó da experiência coletiva, que é até certo ponto popular e nacional. Assim, seja na chamada canção de protesto ou no Tropicalismo, o que estava em jogo eram as mesmas problemáticas, motivo pelo qual o ideal por trás da sigla permaneceu coeso por certo tempo, constituindo uma plataforma (meio e fim) para discussão de questões coletivas filtradas (com consciência variável) por subjetividades artísticas. Por isso, mesmo que as opiniões pessoais a respeito dos destinos da MPB fossem conflitantes, o horizonte era o mesmo, assim como as limitações também, tocando à elaboração estética a possibilidade de configurar avanço na percepção da estrutura social.

Assim, ideias como regionalismo, nacionalismo, povo, imperialismo, populismo, engajamento, revolução acabaram surgindo de diferentes modos em todas as manifestações do momento, encontrando saídas diversas e, às vezes, aparentemente opostas. De qualquer modo, o contexto artístico de música comercial brasileira, sistemicamente estabelecido, passa a reconhecer na MPB, de modo lato, uma consciência de estilização das formas construídas popularmente, significando como ressonância de um processo de aproximação de classes. Nesse sentido, a particularidade da canção popular na década 1960 estava na consciência coletiva de que cada conformação musical corporificava uma proposta política, motivo pelo qual Sandroni (2004) reconhece artificialismo nas palavras de Caetano Veloso na ocasião de um dos festivais de 1968, quando o cantor, ao ser vaiado pelo público, deitou aos seus ouvintes palavras que seriam lembradas muitas vezes: “Se vocês forem em política como são em estética, estamos feitos”.

A curta declaração, se analisada dentro do contexto de impasses de onde surge, dá pistas importantes sobre o caminho pelo qual Caetano e o Tropicalismo pretendiam *resolver* contradições por via de um esteticismo ideal, esvaziado de suas determinações políticas: está subentendida aí a ausência do teor conflitivo da relação entre formas estéticas, políticas e mercadológicas. Bem ao gosto da mídia e da síndrome de autoproclamação do artista, ao destituir o episódio de sentido político, cria-se uma aura espetacular que ganha tons de “ironia do destino”, no estilo de telenovelas, quando é considerado o lugar ocupado pelo mesmo Caetano na cultura nacional. Esta observação, demonstra como, à revelia do poder transgressivo da arte inventiva, a faculdade

alienadora do mercado não pode ser desconsiderada, tendo sido capaz de dissolver contradições que estavam muito além de vanguardismo e puritanismo artístico do que faz parecer o discurso mercadológico afirmativo.

Voltando à perspectiva de um enfoque geral, o período traz uma gama de contradições com repercussões importantes que somente serão reconhecíveis em seu aspecto dinâmico sob análises nas quais as produções musicais, objeto privilegiado da precipitação das tensões sociais, sejam chamadas a dar sua contribuição, consideradas em sua configuração estética, logo técnico-formal, temática, histórica e política; trabalho que ainda está por ser feito²¹ e merece atenção especial, posto que a experiência musical brasileira participava ativamente das discussões nacionais e – apesar da massificação mercadológica, do aumento do poder de fogo da propaganda consumista com o advento da TV, da constituição fetichista de ícones pops na MPB – dizia muito da estrutura social, ainda que pelo seu negativo.

g) Tropicalismo como caminho ao “vale-tudo” mercadológico

A situação da MPB em fins de 1960 era tão contraditória quanto a própria experiência de nação do Brasil. Mesmo assim, parte desses conflitos vinha sendo escamoteada desde antes do golpe militar por setores de interesses políticos empenhados na construção de um país menos desigual por via da ideologia nacional-desenvolvimentista, propagada pela esquerda majoritária naquele momento. Este projeto incentivava a aliança entre setores progressistas e a frente modernizadora da burguesia nacional, chegando a lograr avanços que foram barrados pelo seu ranço populista, por seu foco mais anti-imperialista que anticapitalista e pela união entre elite latifundiária, burguesia modernizadora e exército, resultando na instalação, em abril de 1964, do regime militar no Brasil (cf. SCHWARZ, 1978).

Este acontecimento significou na prática histórica a derrota da experiência nacional-popular-desenvolvimentista-progressista sem que isso tenha refletido imediatamente no contexto intelectual do momento, que continuou a desenvolver pensamento alinhado à esquerda política e, muitas vezes, ainda atrelado à consciência

²¹ Trabalhos de Manuel Bastos (2004, 2009) podem ser considerados como esforços notáveis neste sentido, propondo apreciações sistemáticas da obra de Caetano Veloso, Geraldo Vandré, Chico Buarque e Paulinho da Viola, que aos poucos desvendam fios importantes da organicidade sistêmica da produção deste período.

nacional-desenvolvimentista (cf. SCHWARZ, 1978). A repercussão desse processo na experiência musical brasileira é um fator considerável no fortalecimento da noção de MPB, que ao longo da década de 1960 ensaiou experimentações onde a consciência da derrota histórica do projeto popular-nacional aparecia sob modos e densidades variáveis, muitas vezes recalcada pela permanência da crença utópica na possibilidade da aproximação entre classes, ou na criação de uma expectativa da mudança lançada a um futuro mítico, absolvendo compositores e ouvintes de responsabilidades sobre o processo histórico (cf. GALVÃO, 1976). Neste sentido, o período parecia sugerir a necessidade de uma produção em que a derrota fosse reconhecida como novo dado da estrutura social, lançando novos enfoques sobre a condição contraditória que ocupavam os artistas imersos na indústria cultural.

Surge daí o Tropicalismo, como tentativa de escancarar o impasse da produção cultural do momento pela submissão dos anacronismos brasileiros cristalizados pelo regime militar, grotescos e inevitáveis, à luz branca do ultramoderno, transformando o resultado numa alegoria do país (SCHWARZ, 1978). A combinação entre aspectos de arcaísmo e modernidade é tomada estaticamente, em uma visão conciliadora exercida de dentro do mais poderoso aparato midiático, resultando em uma atitude ambígua entre empenho irônico, iconoclasta e desbunde cínico, desinteressado. Conforme observa Roberto Schwarz,

O resultado da combinação é estridente como um segredo familiar trazido à rua, como uma traição de classe. É literalmente um disparate – é esta a primeira impressão – em cujo desacordo porém está figurado um abismo histórico real, a conjugação de etapas diferentes do desenvolvimento capitalista.

[...]

Sobre o fundo ambíguo da modernização, é incerta a linha entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração. Uma ambiguidade análoga aparece na conjugação de crítica social violenta e comercialismo atirado, cujos resultados podem facilmente ser conformistas, mas podem também, quando ironizam o seu aspecto duvidoso, reter a figura mais íntima e dura das contradições da produção intelectual presente.

Este estatuto dúbio do Tropicalismo tem relação com o momento histórico de onde emerge, aparentando uma dissolução das linhas de todo o contexto cultural. Sua ativação colocaria sob suspeita o próprio discernimento crítico, que se veria impedido em sua razão de ser devido à relativização exigida pelo objeto. É neste sentido que alguns estudos apontam o momento como marco onde seria perceptível no Brasil o desenvolvimento de um contexto identificado à pós-modernidade.

Essa falta de especificação é típica de uma arte de estilo alegórico e obriga a existência de uma familiaridade entre o receptor e as convenções utilizadas na constituição do objeto artístico, que neste caso não são mais direcionadas politicamente, mas pelos ditames da moda internacional. Passa a haver, assim, uma segmentação que excluiria parte do público na própria concepção do objeto, o que não lhe retira o valor artístico, mas dá pistas de um dado importante para a história social da experiência musical brasileira: a MPB, que até então atuava, pela acumulação de experiências e formas, num processo de aproximação de classes no âmbito cultural (mantendo, nos melhores casos, a tensão advinda do fato desse movimento não encontrar similaridade na realidade social), guiada pelo sentido nacional, por mais que mantenha o mesmo ideal em seu nível ostensivo, troca o metro nacional pelo comercialismo internacional, direcionando sua produção às classes detentoras do conhecimento universitário, intelectual e das modernidades oferecidas pelo capital.

A atitude desbragada encenada nas produções cancionais tropicalistas têm uma série de repercussões no contexto artístico do momento, servindo especialmente para colocar em dúvida a eficácia das intenções sustentadas pelos artistas considerados engajados. Ao tentar utilizar o mercado como categoria capaz de mover novos sentidos na discussão da arte comercial, o Tropicalismo lhe atribui valor positivo, onde os antagonismos convivem harmônica e festivamente. Neste contexto, qualquer mal-estar decorrente do conflito entre as benesses da distribuição massiva da música comercial e o desejo de igualdade social é deixado de lado em favor de um cinismo que vê na simples consideração do problema a sua discussão.

O resultado histórico destes acontecimentos foi o de que a assunção do mercado como dado integrante da experiência musical brasileira não potencializou a visualização do papel contraditório estabelecido pela indústria fonográfica ao longo de sua consolidação, mas antes, contribuiu para o apagamento de uma consciência social nacional configurando uma rendição desavergonhada às normas da cultura de massa.

Essa superação da má consciência do artífice pop alastra-se por todo o meio midiático fazendo com que a geração do desbunde assista à nascença da primeira geração que não tem o problema nacional como horizonte de suas discussões (a não ser como

fantasmagoria, ou sombra dos momentos áureos de uma juventude mobilizada²²). A década de 1980, o *new wave rock*, o *punk* à brasileira, a música para novela, os programas de auditório de Caetano & Chico, a abertura política, o movimento sindical organizado, tudo isso configura um novo Brasil que não mais encontra na canção a possibilidade de discussão nacional.

Nesse novo contexto, a MPB torna-se cada vez mais um rótulo comercial a sugerir um estilo musical determinado, abrigo para uma série de novos artistas interessados no status intelectual que a sigla oferece e os (agora) antigos figurões que fazem discos de impressionante qualidade técnica, mas que são sombras da sua antiga capacidade de comunicar.

Esta realidade tem relação com a multiplicidade de um mundo onde as estruturas do capitalismo de tipo neoliberal diminuem as distâncias entre países ao mesmo tempo que relativiza suas identidades culturais. Em acordo com este movimento, a música popular brasileira torna-se cada vez mais um artigo de consumo interno e, em muitos casos, externo, confirmando sua vocação de produto capitalista, em que seu aspecto de maior importância é o valor de troca. Esse contexto estabelece uma estrutura regulada por nichos mercadológicos nos quais essas manifestações permanecem ilhadas pelo acesso restrito de uma classe, passando a ter menos poder de comunicação que os sucessos da música sertaneja romântica, do pagode sentimental e dos grupos de *axé music*.

Este é o contexto de fragmentação da experiência musical nacional onde surgirá CSNZ, fato que se dá, indubitavelmente, pela adequação da banda ao funcionamento dessas regras mercadológicas. A hipótese desse trabalho é a de que influxos externos do mercado de música favorecem contraditoriamente a busca de uma identidade local, que será encontrada no caso de CSNZ tanto no regionalismo, marcado pelas tensões históricas desta categoria com o projeto nacional, quanto na assimilação da cultura popular, vivida em manifestações coletivas ainda usuais em Pernambuco, funcionando de maneira decisiva na conformação estética alcançada pela banda. É também a condição comercial que completa sua sina nacionalizante, já que a necessidade de lucro por parte da gravadora, só é cumprida ao conquistar o ingresso do grupo no mercado nacional.

²² Vide, por exemplo, canções consideradas como tentativas de comunicação da estrutura social como “A gente somos inútil”, da banda Ultraje a Rigor, e “Que país é este?”, da Legião Urbana.

O que se espera demonstrar é que o trabalho criativo da banda foi tão decisivo quanto o funcionamento das formas acumuladas historicamente, assim como as determinações sociais e as condições mercadológicas, possibilitando uma manifestação em que o aparentemente superado status nacional é recobrado, configurando um dos prováveis últimos fôlegos de um complexo sistema nacional com produtos culturais de forte expressividade e curta duração.

CAPÍTULO 3

O SABOR E O SABER DA FOME COMO FATO SOCIAL: UM CAMINHO PARA INTERPRETAR O PRIMEIRO DISCO DE CSNZ

no mangue, tudo é, foi ou será caranguejo, inclusive o homem e a lama

Josué de Castro, *Homens e Caranguejos*

Após uma reflexão de caráter amplo, buscando compreender a produção de CSNZ como participante de uma dinâmica social e política, é necessário recorrer a uma análise detida da sua obra com vista em reconhecer traços que permitam avançar na discussão. Devido à curta extensão deste trabalho o foco recairá sobre o disco “Da lama ao caos”, que será observado, tanto quanto possível, em sua natureza múltipla, porém coesa. Desse modo, a análise se centrará na interpretação de quatro de suas canções, mas transitará, quando estritamente necessário, a outras canções, ao conjunto gráfico do disco e à cena cultural de onde surgiu CSNZ. A intenção é a de encontrar constantes que potencializem a avaliação da eficácia estética da produção da banda e, por conseguinte, as possibilidades artísticas de um produto do mercado fonográfico brasileiro do fim do século XX.

a) “Abrindo” o CD²³

No ano de 1994, o disco *Da lama ao caos*, lançado pelo selo Chaos, integrante da Sony Music, aumentava o alcance público de uma banda estreante no mercado fonográfico e de nome simbólico: Chico Science & Nação Zumbi. O disco, apesar de pouco aclamado em seu surgimento, apresentava características que permitiriam tomá-lo como objeto privilegiado para análise dos alcances e limites da canção pop no Brasil dos anos 1990. Contribuía para isto o fato de ser resultado do amadurecimento de um múltiplo processo de acumulação nacional (regionalismo, MPB, rock nacional e toda variante de músicas comerciais), local (cultura popular nordestina e cena alternativa rock e hip-hop de Recife) e mundial (*world music*); contribuía também o nível de consciência da teia mercadológica concretizado no disco (ainda que intuitivamente), perceptível em uma

²³ Os suportes midiáticos para reprodução da música são diversos, mas *Da lama ao caos* foi lançado no mercado somente em *Long Play* (LP) e *Compact Disc* (CD). As reflexões organizadas aqui referem-se à versão em CD, única à qual o autor teve acesso, principalmente pela maior repercussão desde o momento de seu lançamento. Atualmente, só são vendidas versões do disco em CD.

forma cancional inédita e na exploração criativa dos suportes midiáticos, sugerindo, desde o início, complexidade conceitual.

Na fruição do disco, todos esses aspectos interagem, recobrando uma percepção simultaneamente particular e conjuntural, por isso, mesmo que o objetivo deste trabalho seja analisar *canções* de CSNZ, faz-se necessária breve reflexão sobre fatores que se relacionam dinamicamente com esse objeto.

O primeiro deles, mais imediato, encontra-se nos itens que formam o aparato visual do disco²⁴. O conjunto gráfico foge ao padrão mais comum desde a capa, local onde geralmente se apresentam imagens remetentes ao artista, veiculando em seu lugar uma composição pouco figurativa que, após detidamente observada, sugere o formato de um caranguejo²⁵ e abre possibilidades de interpretação que vão além da simples comunicação direta da imagem do artista responsável pelo disco.

Essa atenção à relação entre capa e canções revela uma utilização da condição mercadológica como constituição de significado, buscando elevar uma ferramenta utilitária – que serve tanto para proteger o disco de danos como para apelo visual propagandístico – à condição de integrante significativo do objeto como arte, borrando as fronteiras entre o marketing e o artístico em produtos culturais de massa veiculados pelo mercado²⁶. Logo, ao mesmo tempo que, neste procedimento, se pode considerar a elevação do aparato de marketing à ordem artística, a recíproca é verdadeira e dá a entender que o mais pretensamente artístico também está colocado em seu caráter mercadológico.

Este disco assume-se, portanto, como mercadoria, como arte e como contradição. Mesmo que essa apreciação soe negativa, ela carrega, inerentemente, um interesse de unicidade oposto à fragmentação causada pelos métodos de popularização utilizados no mercado fonográfico. Portanto, a capa de *Da lama ao caos* (que, com ares conceituais, sugestões de *pop art* e mídia *underground*, exhibe um caranguejo mal dividido

²⁴ Este conjunto de imagens – capa, contra-capa, encarte, impressão do disco, parte posterior da caixinha – será referido pelo termo *conjunto gráfico*. Sua concepção é de Helder Aragão e Hilton Lacerda, conhecidos como Dolores & Morales, encomendada pela banda na tentativa de aludir tanto à sujeira, quanto à diversidade da lama (cf. SILVA, 2008: 83, 84).

²⁵ Anexo – Imagem 1.

²⁶ Tal consciência é encontrada na música brasileira desde o disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, composto por um grupo de artistas entre os quais Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Tom Zé, Nara Leão.

sobre fundo preto no qual se lê o nome da banda e o título do disco) é o primeiro indício da possibilidade de vislumbre de um projeto que guarda seu motivo básico na figura do caranguejo.

Ao abrir o invólucro, a sugestão ganha figuração mais clara numa imagem impressa no próprio disco²⁷, onde se identifica um caranguejo em frente a uma cidade, delineado em linguagem gráfica assumidamente pop (aparentemente retirada de uma história em quadrinhos). A relação entre os dois permanece desconhecida, entretanto a presença do título do disco sugere a associação do caminho referido em “da lama ao caos” como paralelo ao caminho “do lugar onde vivem caranguejos à cidade”, criando uma espacialidade ficcional em que o manguezal se opõe à cidade.

Ao retirar o disco de seu suporte interno à caixinha, mais uma referência tácita parece agregar (ou, em uma perspectiva menos otimista, embaralhar) sentidos ao já complexo objeto: o desenho de uma garra de caranguejo localizado onde é necessário que se faça com as mãos movimento de pinça semelhante para se retirar o disco²⁸.

Esses índices deixam implícita a relação entre o humano e o animal, sem que os termos desta similaridade estejam dados, mantendo a associação indeterminada, numa alegorização que impede sentidos definitivos, ainda que encaminhe algumas questões sobre a proposta do disco: há uma relação entre caranguejos e homens tanto em nível coletivo (manguezal x cidade), quanto individual (garra x mão que retira o disco), entretanto, não se sabe se essa relação é de identificação *ou* de oposição; ou ainda, como parece sugerir a união dos sentidos, de identificação *e* de oposição.

O encarte²⁹ apresenta ainda dois textos que cooperam para a restrição do significado da analogia. A estrutura confusa, característica desses panfletos, possibilita que sua leitura se dê em ordens diversas, mas, caso se tome o padrão ocidental de leitura, que se inicia da parte superior esquerda em direção à direita num movimento descendente, tem-se a seguinte ordem: primeiramente, uma história em quadrinhos, chamada *chamagnathus granulatus sapiens*³⁰; depois o texto *Caranguejos com Cérebro*³¹, conhecido também como primeiro *Manifesto Mangue*.

²⁷ Anexo – Imagem 2.

²⁸ Anexo – Imagem 3.

²⁹ Anexo – Imagem 4.

³⁰ Anexo – Imagem 5.

³¹ Anexo – Imagem 6.

O quadrinho, que é não-linear e quase incompreensível, conta do surgimento de um ser mutante que mistura atributos de crustáceos e de humanos; essa anomalia teria se originado do contato entre caranguejos e resíduos resultantes da instalação de uma fábrica de cerveja sobre um manguezal aterrado. O *non-sense* do enredo é confirmado pelos desenhos quase aleatórios, alusivos a partes da história, narrada principalmente em textos colocados abaixo dos quadrinhos. Assim, apesar de promover a justaposição da estrutura de pares que vinha sendo desenvolvida em um único ser (ainda que dúbio), a história mantém uma imprecisão sobre este homem-caranguejo, ora referido depreciativamente como aberração científica, ora considerado de maneira positiva como ser humano do futuro.

A fraca determinação objetiva só começa a ser superada na transcrição do texto *Caranguejos com Cérebro*, de autoria (não referida no disco, fato importante) de Fred Zero Quatro.

O texto, como aparece no encarte do disco, soma significados desde o seu título. A aproximação que já estava sugerida em aspectos visuais da capa, da figura impressa no disco e tratada pelo humor *non-sense* na história em quadrinhos, ganha o seu aspecto mais próximo de um tom explicativo. Apesar de seu título, os referidos “caranguejos com cérebros” são apenas aludidos ao longo do texto, que explora como motivo básico a ideia de uma cidade estuário baseada em lama, onde vivem seres capazes de injetar-lhe energia e transformar sua estagnação em movimento. Surgem daí os *mangueboys* e *manguegirls*, que, pelo seu poder de manipulação das potencialidades do manguezal, são tomados como mutações do homem comum, o que explica seu aspecto anômalo com carga positiva e negativa.

O caráter ambíguo é perceptível no estranhamento causado pela criação do termo utilizado para designar esses homens-caranguejos dos anos 1990. A palavra *mangueboy*, assim como seu equivalente feminino, conseguem concentrar no nível morfológico o mesmo processo da figura do caranguejo mutante, chegando a um resultado intencionalmente tosco. A justaposição dos morfemas *mangue* e *boy* carrega a determinação social acumulada nas línguas de onde vêm: o primeiro, pertencente à língua portuguesa, ganha campo semântico específico no Brasil, onde está associado a populações miseráveis tradicionalmente empurradas para regiões desprezadas pelas classes dominantes; enquanto o segundo é emprestado do inglês que, mundializado pelo predomínio estadunidense baseado na ilusão racionalista-capitalista, se tornou no Brasil

sinal de status social e de interação com avanços da moda mundial. A aproximação soa grotesca, sem deixar de ser *malandramente* positiva e, ao mesmo tempo, negativa. O termo resultante chega ao êxito de internalizar de modo conciso um lampejo da dinâmica social contraditória a qual está submetido, servindo como indício de que os outros signos analisados até aqui, apesar de frouxamente relacionados, podem encontrar uma coesão geral na consideração do disco como um todo.

A concepção constituída a partir do termo *mangueboy* funciona, portanto, como ponto de fuga das imagens observadas anteriormente, balizando-as como extensão das ideias presentes em *Caranguejos com cérebro*. Estariam justificadas, até certo ponto, as aproximações distribuídas no conjunto gráfico, que seriam correlatos de criaturas excêntricas porque simultaneamente avançadas, devido à influência de fatores de modernidade, e atrasadas, por serem estabelecidas sobre as estruturas fluidas, múltiplas e atrasadas de um manguezal. Neste sentido, mais importante do que conhecer o aspirante a referente do termo *mangueboy* seria compreender as determinações de sua caracterização textual, pois isto implicaria uma ampliação das relações estruturais do disco, funcionando como porta de entrada para as ideias que organizam as canções. Assim, segundo o texto constante no encarte,

Os mangueboys e manguegirls são indivíduos interessados em: quadrinhos, tv interativa, anti-psiquiatria, Bezerra da Silva, Hip Hop, midiotia, artismo, música de rua, John Coltrane, acaso, sexo não virtual, conflitos étnicos e todos os avanços da química aplicada no terreno da alteração e expansão da consciência (CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI, 1994: encarte).

O trecho indica o ponto nodal de uma questão que parece conter três núcleos: 1) o do local, que escorrega entre o pitoresco, o atrasado e a malandragem quando se refere à Bezerra da Silva e repete o termo “mangue”; 2) o do mundial, presente na referência ao hip-hop, a quadrinhos, à tv interativa, a John Coltrane e aos avanços da química aplicados no terreno da alteração e expansão da mente; 3) e o da desilusão para com os aparentes avanços da modernização, perceptível na citação de expressões como anti-psiquiatria, midiotia, música de rua, acaso, sexo não virtual e conflitos étnicos³². Esses núcleos

³² O texto assinado por Zero Quatro e divulgado separadamente do disco de CSNZ conta com algumas outras referências em cada núcleo que confirmaria a separação aqui proposta: no núcleo local aparecem referências a ataques de predadores marítimos, a Jackson do Pandeiro e a Josué de Castro; no mundial são somadas referências à Teoria do Caos, à moda, ao rádio, a Malcom Maclarem e a Os Simpsons; por fim, no núcleo da desilusão com os avanços da modernização surgem referências importantes como ao colapso da modernidade e à sabotagem. Esta outra versão do texto também está nos anexos.

estabelecem alguns novos critérios para a compreensão do *mangueboy*, da aproximação entre homens e caranguejos e, principalmente, das canções, principal foco de significação do disco. Entretanto, a dúvida sobre a abrangência da metáfora permanece. Quem ela alcançaria?

O *Manifesto Mangue* não responde, mas arma a questão em sua estrutura aparentemente pouco artística, de tonalidade cientificista, com ares de objetividade jornalística. Essa lacuna funciona como um requerimento que o texto faz às canções, estabelecendo um diálogo entre o artístico e o não artístico. Assim, a apreciação científica do bioma do mangue e a referência historiográfico-enciclopédica a respeito da condição da cidade do Recife em tom impessoal ganham conotação objetivista, deixando marcas de um humor discreto e engajado que exige o trânsito para as canções, estabelecendo uma contradição: ao mesmo tempo que o manifesto aparenta basear-se em avanços tecnológicos e científicos, depõe contra eles em seu cerne econômico. Ou seja, está dito que a situação global da economia permite que os avanços do centro do capitalismo cheguem ao contexto atrasado do mangue, entretanto, a relação entre essas duas realidades é mediada pela situação econômica, apresentada no subtítulo “Manguetown – A cidade”, que faz com que a presença desses avanços resulte em estruturas estranhas ao centro capitalista e ao padrão ocidental, como caranguejos com cérebro, *mangueboys* e o *Manguebeat*.

Conforme se observa, muitas das formulações constituídas a partir da observação do conjunto gráfico confirmam a fragmentariedade de *Da lama ao caos*, ao mesmo tempo que indicam uma tentativa coesiva. A extensão dessa contradição leva a uma reflexão interessante: a utilização de textos diversos (incluindo-se aqui as imagens do conjunto gráfico), desprovidos de informações sobre autoria, corporifica a fragmentação do trabalho diluído utilizado na produção de um disco pop ao mesmo tempo em que aponta a coesão de uma cena cultural articulada que sustenta aquele produto musical. Assim, um artifício que aparentava ser favorável à alienação (seja a fragmentariedade ou a ausência de autoria dos textos componentes do encarte), torna-se uma tentativa de sua superação (que seria, respectivamente, a tendência coesiva e a tentativa de chamada de atenção à coletividade que baseou o disco).

Essa dinâmica estabelece, no disco de CSNZ, uma lógica diferenciada do padrão mercadológico usual, especialmente no que se refere à pasteurização do trabalho de um grande número de pessoas em favor da imagem dos artistas. Isto, que poderia ser chamado

de “coletivização” do produto fonográfico, opera tanto na revelação das influências diretas atuantes na gestação da obra, que é parte orgânica de uma cena cultural, quanto na elucidação de esforços que, apesar de aplicados em sua produção, são geralmente escondidos no resultado final do produto entre os quais podem-se contar diversos técnicos de som, músicos convidados, compositores, diretores artísticos, mixadores, masterizadores etc³³.

Nesse sentido, o disco surge também como aparente esforço de consolidação de um movimento coletivo que vinha sendo urdido desde alguns anos antes de 1994, mas ganha repercussão nacional quando do sucesso de CSNZ e Mundo Livre S/A. Reconhece-se, assim, menos por afinidades artísticas que ideológicas, uma coesão entre *Da lama ao caos* e *Samba esquema noise*, do Mundo Livre S/A, percebendo em ambos uma intenção de construir um “centro de produção de ideias pop” (CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI, 1994: encarte) que se constituísse também como crítica. O sucesso completo da empreitada é discutível e só pode ser aferido após uma análise aprofundada dos processos engendrados pela cena Mangue, o que exigiria uma difícil superação do sensacionalismo da grande mídia assim como do neobairrismo que oblitera apreciações honestas.

Este trabalho limita-se portanto a reconhecer uma movimentação coletiva de um grupo de artistas com concepções estéticas e sociais distintas que se consolidou como cena cultural peculiar graças ao sucesso mercadológico de CSNZ e Mundo Livre S/A. Assim, distingue-se uma via de mão dupla, onde, por um lado, este impulso coletivista torna-se força produtiva que encontra resoluções artísticas diferentes em cada banda e, por outro, é beneficiado comercialmente pela espetacularização que chega a conceder-lhe status de movimento artístico nacional.

b) Uma primeira impressão da canção “Da lama ao caos”

O disco de música pop tem entre suas características mais marcantes, a aleatoriedade. Por isso, mesmo quando apresenta a intenção de constituir-se como um

³³ Uma visão menos otimista poderia ver no mesmo processo um aproveitamento maldoso do esforço coletivo em favor do sucesso da banda, entretanto alguns dos trabalhos a respeito do Manguebeat destacam a importância do trabalho de bandas como CSNZ e Mundo Livre S/A na consolidação de uma cena centrada na ideia de esforço coletivo. É certo que tal dado pode ser confrontado criticamente, mas este não é o objetivo do presente trabalho, motivo pelo qual serão tomadas como base as conclusões de trabalhos anteriores referentes a esta questão.

objeto coeso, uno, suas unidades menores, as canções, preservam uma autonomia que permite ordens diversas em sua audição, de acordo com o desejo do ouvinte. Isso faz com que, nos raros casos em que a ordem das músicas estabelece algum significado, este seja tênue e de difícil percepção.

Por isso, sua análise precisa ponderar essa tendência à multiplicidade, considerando as canções em seu aspecto simultaneamente independente e relacional, de modo que, mesmo sem haver uma construção linear dos sentidos, seja possível reconhecer um fio significativo que se acumula ao longo do disco, estabelecendo uma unidade.

Diante dessa “multiplicidade determinada”, o início da análise não recebe imposição da ordem de disposição das faixas, mas do interesse do ouvinte ou do caminho interpretativo pretendido. No caso deste trabalho, a primeira canção a reclamar atenção especial é “Da lama ao caos”, que, além de ser homônima ao título do disco, está colocada estrategicamente em seu centro, ao ocupar a sexta posição dentre as 13 faixas.

Segue-se a transcrição de sua letra³⁴.

Posso sair daqui pra me organizar
Posso sair daqui pra desorganizar
Posso sair daqui pra me organizar
Posso sair daqui pra desorganizar

Da lama ao caos
Do caos à lama
Um homem roubado nunca se engana
Da lama ao caos
Do caos à lama
Um homem roubado nunca se engana

O sol queimou, queimou a lama do rio
Eu vi um chié andando devagar
E um aratu pra lá e pra cá
E um caranguejo andando pro sul
Saiu do mangue, virou gabiru

Ô, Josué, eu nunca vi tamanha desgraça
Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça

Peguei o balaio, fui na feira roubar tomate e cebola

³⁴ Neste trabalho, a parte musical da canção e aspectos expressivos da performance são tomados como integrantes da forma cancional, por isso sua audição é essencial para o acompanhamento das análises. Esta canção pode ser ouvida no disco anexo, faixa 1.

A transcrição da letra e a divisão dos versos tem como base o encarte do disco, porém, para fins analíticos, estão representadas textualmente todas as repetições, consideradas como novas estrofes. Além disso, nos raros casos de destoância entre letra do encarte e letra cantada, foi preservado o modo como ela aparece na gravação.

Ia passando uma véia, pegou a minha cenoura
“Aí, minha véia, deixa a cenoura aqui
Com a barriga vazia não consigo dormir”
E com o bucho mais cheio comecei a pensar
Que eu me organizando posso desorganizar
Que eu desorganizando posso me organizar
Que eu me organizando posso desorganizar

Da lama ao caos
Do caos à lama
Um homem roubado nunca se engana
Da lama ao caos
Do caos à lama
Um homem roubado nunca se engana

O sol queimou, queimou a lama do rio
Eu vi um chié andando devagar
E um aratu pra lá e pra cá
E um caranguejo andando pro sul
Saiu do mangue, virou gabiru

Ô, Josué, eu nunca vi tamanha desgraça
Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça

Peguei o balaio, fui na feira roubar tomate e cebola
Ia passando uma véia, pegou a minha cenoura
“Aí, minha véia, deixa a cenoura aqui
Com a barriga vazia não consigo dormir”
E com o bucho mais cheio comecei a pensar
Que eu me organizando posso desorganizar
Que eu desorganizando posso me organizar
Que eu me organizando posso desorganizar

Da lama ao caos
Do caos à lama
Um homem roubado nunca se engana
Da lama ao caos
Do caos à lama
Um homem roubado nunca se engana

Da lama ao caos
Do caos à lama
Um homem roubado nunca se engana
Da lama ao caos
Do caos à lama
Um homem roubado nunca se engana

De início, vale ressaltar a coincidência de títulos entre a canção e o disco que, caso se leve em consideração a história dos suportes musicais midiáticos³⁵, pode parecer

³⁵ O recurso é usual na história da indústria fonográfica, sendo o padrão desde os discos *singles*, que veiculavam apenas a canção a ser trabalhada mercadologicamente como sucesso radiofônico. Nessa estrutura era bastante óbvia a homo nomeação entre disco e canção. Entretanto, desde o surgimento do LP o número de músicas gravadas em um disco aumentou, lançando a possibilidade de uma criação múltipla e, por isso, mais complexa. Mesmo assim, por muito tempo, o LP manteve-se apenas como suporte capaz de comportar maior tempo de música, sem configurar-se como objeto coeso digno de atenção conjunta, o que explica a continuidade da nomeação dos discos coincidente com a principal canção a ser trabalhada

apenas um automatismo, mas a reiteração de pares justapostos e a repetição dos mesmos pares em formas diferentes (conforme se viu anteriormente, a dupla homem-caranguejo aparece repetidamente sob diferentes conformações no conjunto gráfico) evidenciam mais um ponto de consciência artística da banda com relação ao produto fonográfico. Esta proposição ganha força quando se compara o título do primeiro disco ao do segundo, *Afrociberdelia*, que se remete a uma canção do disco anterior, “Coco Dub (Afrociberdelia)”, confirmando uma intenção de organicidade entre os discos e construindo, com o conjunto de canções que o integram, uma relação diferente da arquitetada em *Da lama ao caos*.

Seguindo nesta direção, em que se propõe significar a repetição de títulos, nota-se que, para além da simples homonímia casual, há na canção referência à estrutura observada no conjunto gráfico, baseada na comparação entre a órbita do caranguejo e a do ser humano, o que se torna, ao mesmo tempo, ponto de partida para a análise da canção e possibilidade de aprofundamento dos sentidos daqueles signos aparentemente alegóricos se tomados isoladamente em seu aspecto pictórico.

Na canção, o universo do caranguejo surge de maneiras diversas, sendo notado inicialmente na menção repetida à lama, que devido às demais referências associa-se à ideia do mangue como *habitat* propício à vida dos crustáceos. Soma-se a ela, a referência direta ao animal, nomeado por palavras de uso estritamente regional, como “chié” e “aratu”, e pelo seu nome mais popularmente conhecido no restante do Brasil. Em todos esses casos o universo animal está colocado em analogia ao humano, devido à relação construída desde a segunda estrofe pelos versos “Da lama ao caos/ Do caos à lama” seguidos da afirmativa “Um homem roubado nunca se engana”: por meio de uma relação causal truncada, infere-se que o provável ator do trânsito, que deveria ser um caranguejo, é um homem roubado.

Essa análise pode se prolongar pelo aproveitamento da imbricação de sentidos da canção e do conjunto gráfico. Por esse ângulo, o homem-caranguejo estaria na origem do movimento correspondente ao trânsito do mangue à cidade, havendo uma

mediaticamente. Soluções criativas a romper este padrão na indústria fonográfica começam a ser notadas desde a década de 1960, mas ainda constituem-se como exceções dentro da infinidade de discos descartáveis produzidos por uma indústria ávida por sucessos tão avassaladores quanto passageiros e vazios.

humanização desta trajetória (que no conjunto gráfico era aparentemente só animal), ainda que sob a visada negativa de um homem usurpado.

De qualquer modo, após a estrofe que empresta o título à canção e ao disco, torna-se impossível valorar de maneira dicotômica a lama e o caos, que são colocados em estrutura sintática e melódica exatamente igual, sugerindo equivalência diante do homem roubado:

Si	
Lá#	
Lá	
Sol#	
Sol	caos/ la-ma/
Fá#	
Fá	
Mi	Da la-ma ao Do caos à
Ré#	
Ré	
Dó#	
Dó	
Si	

Os versos colocam o esquema de analogias ambivalentes em um nível tal de aproximação que logram atingir uma qualidade de dialética negativa. Cumprem esse efeito por meio de uma contradição: sua estrutura sintática e melódica, que devido ao transcorrer temporal do cantar sugere movimento e deduz um caminho (ou, mais exatamente, um quase-caminho) e a semântica da preposição *a*, que nesse caso expressa relação de movimento, constroem uma ideia de mudança de lugar; entretanto, a propriedade sintático-musical idêntica, mas de valor semântico-verbal oposto, cria uma anulação da mudança de lugar. Assim, o movimento suposto em “Da lama ao caos”, que naturalmente levaria seu objeto a uma posição diferente da qual se encontrava, depara-se com uma espécie de negação de mesmo valor no verso seguinte, “Do caos à lama”, mantendo a concepção de movimento, mas anulando a mudança de posição.

A estagnação é ainda confirmada pela estrutura melódica do verso seguinte, que após breve arpejo sobre o acorde de Mi Menor volta novamente à nota base, permanecendo nela quase durante a totalidade do verso:

Si	ho-
Lá#	
Lá	
Sol#	
Sol	Um
Fá#	
Fá	
Mi	mem rou-ba-do nun-ca se en-ga-na
Ré#	
Ré	
Dó#	
Dó	
Si	

A predominância exagerada da nota base na melodia da estrofe, interrompida apenas pelo jogo de oposição entre lama e caos e pelo arpejo de um acorde menor, soa pouco convencional para a música pop, sugerindo, devido a seu valor de inovação, um centro de convergência da atenção do ouvinte, a ponto de suprir a ausência da coesão, sem estabelecer o efeito restritivo que os recursos textuais poderiam causar. Constitui-se, então, o sentido de que o homem roubado, surgido do trânsito desiludido entre lama e caos, é fruto de uma estagnação contra a qual não pode se insurgir, mesmo estando consciente de sua posição desprivilegiada. A qualidade de roubado não se refere, portanto, a uma situação particular, na qual algo houvesse sido retirado de sua posse, mas a sua condição de existência, contra a qual ele se percebe incapaz de agir.

Essa construção artística, coesa em sua especificidade, tem uma dinâmica interna em que os aspectos musicais e verbais estão articulados de maneira a construir uma lógica própria, garantindo-lhe existência relativamente autônoma, ainda que baseada em estruturas sociais. Esse processo é o que garante a verossimilhança da situação descrita, tornando-a crível a ponto de revelar algo sobre a realidade social. Assim, em vez de falar a respeito da situação dos explorados que tentam sair da condição opressiva na qual se encontram e são barrados por estruturas contra as quais não conseguem se insurgir, esses versos internalizam esse movimento, dando a ver essa dinâmica.

A repetição desses versos em estrofes seguintes (a primeira estrofe em que eles aparecem é a segunda, depois surgem novamente na sexta e, ainda outras duas vezes, na décima e décima primeira) pode ser compreendida como um refrão, caso seja adotado o molde da musicalidade pop, mas, acima disso, é também a repetição da experiência de fracasso expressa na estrofe. Este sentido permeia a canção, costurando-a sob um tom

negativo que transfere-se a sua estrutura melódico-harmônica. Por isso, mesmo além dos trechos já demonstrados, a melodia encontra poucas variações enquanto a harmonia permanece em uma larga utilização de um acorde de Mi Menor com rara variação em um Si Bemol.

Há, nessa canção e em quase todas de CSNZ, uma valorização da elementaridade musical que estabelece uma estrutura baseada na repetição. Assim, a cada vez que melodia e harmonia repetem-se com variações simples e quase indefinidas (a melodia em alguns momentos beira a fala) reedita-se um eco do movimento sem efetivação de mudança que resulta em estagnação e reforça a ideia da impossibilidade de encerrar este ciclo dentro da estrutura na qual ele acontece.

Depreende-se, assim, um desencanto com as possibilidades de que o homem explorado supere sua condição na estrutura (tanto musical, quanto social) vigente. Por mais que este dado já configure uma espécie de crítica social, ele tem duas possibilidades de desenvolvimento: o estabelecimento de uma visão determinista da condição humana ou uma proposição profundamente progressista. A continuidade desta análise demonstra alguns mecanismos de funcionamento desta canção que conduzem à conclusão sobre a qual das duas possibilidades CSNZ tendeu.

c) De Josué de Castro à teoria do caos (ou do Regionalismo à *World Music*)

As estrofes 4 e 8 da transcrição acima fazem uma referência a algo importante para a construção do sentido na obra de CSNZ, assim como primordial à análise dessa canção. Neste fragmento, a voz lírica evoca nominalmente a atenção de um “Josué”, ao observar as desgraças do homem-caranguejo. Índices da canção e declarações da banda permitem afirmar uma referência à Josué de Castro, médico e sociólogo brasileiro que se dedicou à investigação sobre as causas da fome, desnaturalizando o fenômeno ao imprimir-lhe caráter social³⁶.

A relação entre sua obra, especialmente seu romance, e os discos de CSNZ é abordada em diversos trabalhos³⁷. Talvez por isso José Teles, em entrevista a Rejane

³⁶ A obra do médico pernambucano apresenta uma tendência humanística reconhecidamente influenciada pela literatura brasileira. Entretanto, dentre os mais de 30 livros por ele publicados, somente um é considerado artístico: o romance *Homens e Caranguejos*.

³⁷ CALAZANS (2008); MELO FILHO (2003); MELO NETO (2003); ROCHA (2006); SILVA (2011); SOUSA (2008).

Calazans (2008) sugira que a influência de Josué de Castro sobre a obra de CSNZ seja superestimada:

Recife é cercada de mangue (...) E Chico [Science] fala de caranguejo, porque Chico [Science] morava perto de mangue, cresceu pegando caranguejo. (...) E a primeira vez que Fred [Zero Quatro] e Chico [Science] foram lá em casa, levando uma demo, eu vi a história do caranguejo e eu falei pra eles: “você têm que procurar os livros de Josué de Castro”. Aí fui explicar a história do Josué de Castro para Chico [Science], mas ele nunca leu Josué de Castro. Essa história é viagem do pessoal. Naquela época não tinha livro, era tudo fora de catálogo, porque Josué de Castro foi relançado só em 2000 e alguma coisa, acho que 2001. (...) E Chico [Science] não conhecia. Ele teve só aquela sacada de chamar Josué, ele sabia, deve ter lido alguma coisa de revista. Mas livro, ele não leu. Tenho certeza que ele não leu. Isso é viagem. Ele começou a escrever sem saber (apud CALAZANS, 2008: 146).

Sob a afirmação de um conhecimento limitado de Science sobre a obra do escritor, o jornalista restringe as relações entre os dois artistas, atribuindo maior valor à experiência direta com os mangues do Recife em detrimento da possível acumulação artística. Sem discordar de Teles no que se refere à profundidade do conhecimento de Science sobre a obra de Castro, H.D. Mabuse, amigo do cantor e integrante ativo da cena Mangue, observa a capacidade que tinha Science de captar referências e, mesmo sem compreendê-las a fundo, criar uma rede de conexões comunicativas com funcionamento efetivo na obra (cf. ITAÚ CULTURAL, 2010). Mesmo sem pretensões teóricas, Mabuse parece dar conta nesta afirmação de uma das principais lógicas de assimilação de influências em Chico Science, que é um modelo bastante adequado às exigências pós-modernas, onde a variedade das referências e sua plasticidade imagética importam mais que sua substância.

Há casos, no entanto, que na enxurrada dessa variedade de conexões surgem determinações locais enraizadas em um processo de acumulação orgânico – às vezes despercebido até mesmo pelos próprios artistas, imersos na vigência da pseudonecessidade de informação superficial – que, ao serem transformadas em dado artístico, recebendo elaboração estética adequada, tornam-se essenciais na reflexão das formas sociais. Este parece ser o caso da assimilação da obra de Josué de Castro em CSNZ.

Mesmo assim, os estudos de comparação de suas obras encaminham-se a uma análise em que a influência do autor de *Homens e Caranguejos* aparece nivelada com a de escritores, músicos e modismos estrangeiros, por exemplo; apontando similaridades

em suas visões e discutindo o valor cosmopolita da ideia de “cidadão do mundo”³⁸, trabalhada pelo intelectual, em sua possível reverberação sobre intenções artísticas do grupo.

No campo mais estritamente artístico, a proposição mais constante é a de uma mudança de foco do discurso regionalista na obra de Castro que seria aproveitada em CSNZ. Esta hipótese, fortemente baseada na obra de Albuquerque Júnior (1999), toma o Nordeste como realidade discursiva, levando a crer que sua transformação efetiva passaria pela mobilização dos discursos consolidados historicamente sobre esta região. Neste sentido, a maior parte das obras consagradas ao longo do século XX com referencial na ideia de Nordeste, desde os romances regionalistas do começo do século até parte da música regional da década de 1990, teriam consolidado uma tessitura discursiva em que a região é vista sob inferiorização, mesmo quando a finalidade é exaltar qualidades de seu povo. Assim, a mudança da referência climática, geológica, geográfica da ideia de Nordeste diante do Brasil, que nas obras de Castro e Science é transferida do sertão, de caatingas e engenhos para o mangue semiurbano, implicaria em uma outra percepção sobre a nordestinidade, que em vez da rigidez das estruturas tradicionalizantes da terra dura, árida, rachada e empobrecida do sertão, estaria simbolizada pela umidade cheia de vida dos manguezais³⁹.

De início, nota-se a opção teórica de desconsideração da decisiva influência de determinações materiais nos processos sócio-históricos, além disso, as conclusões interpretativas parecem estar baseadas numa análise pouco aprofundada das obras. Em *Homens e Caranguejos* é, sim, notável uma ambiguidade da imagem do mangue, estando aí, provavelmente o seu maior êxito. O mangue é visto como ambiente de riqueza biológica, como beleza de cores, espaço natural a abrigar o homem espremido entre o campo e a cidade; entretanto, a mediação entre esse espaço e as pessoas acontece pelo espectro da fome, transformando o que é positivo em compensação deficitária para a miséria. Portanto, há no romance uma predominância da negatividade que justifica a presença humana no mangue pela condição estrutural da fome, relativamente superada pela possibilidade de comer caranguejos, animais alimentados por detritos e lama.

Cumpre-se aí o “Ciclo do Caranguejo”:

³⁸ Josué de Castro recebeu duas vezes o título honorífico concedido pela ONU.

³⁹ Esta análise encontra-se melhor desenvolvida em CALAZANS (2008) e em SOUSA (2008).

Alimentados na infância com caldo de caranguejo (...) Seres humanos (...) se faziam assim irmãos de leite dos caranguejos. (...) aprendiam a engatinhar e a andar como os caranguejos da lama e (...) depois de terem bebido na infância este leite de lama, de se terem enlambuzado com o caldo grosso da lama dos mangues e de se terem impregnado do seu cheiro de terra podre e de maresia, nunca mais se podiam libertar desta crosta de lama que os tornava tão parecidos com os caranguejos, seus irmãos, com as suas duras carapaças também enlambuzadas de lama.

Cedo me dei conta deste estranho mimetismo: os homens se assemelhando, em tudo, aos caranguejos, arrastando-se, agachando-se como os caranguejos para poderem sobreviver. Parados como os caranguejos na beira d'água ou caminhando para trás como caminham os caranguejos.

É por isso que os habitantes dos mangues, depois de terem um dia saltado para dentro da vida, nesta lama pegajosa dos mangues, dificilmente conseguirão sair do Ciclo do Caranguejo, a não ser saltando para a morte e, assim, se afundando para sempre dentro da lama (CASTRO, 1968: 12, 13).

Assim, o mangue transforma-se na reedição da estrutura que traga as pessoas, mas dá-lhes o mínimo para manterem-se vivas, imergindo-as em uma teia da qual dificilmente conseguem sair e tornando-as seu combustível.

Essa comparação soa algo determinista caso não se atente à diferença, essencial na obra, entre homens e caranguejos: por mais que haja um exercício de identificação e comparação constantes⁴⁰, em momento nenhum Castro chega a desumanizar o homem, considerando-o um animal incapaz de libertar-se. Sua obra aponta a longínqua possibilidade de superar a fome, o ciclo do caranguejo e a necessidade do mangue pela desfetichização das relações materiais que parecem impô-los como fatos naturais, devolvendo-lhes sua condição de resultado das relações entre homens, ou seja, de fatos sociais⁴¹.

Conforme já foi dito, essa característica básica da obra de Castro é mudada na recuperação feita por Science: são diversos os signos que apontam a completa identificação entre homem e caranguejo de modo a não se poder mais dissociá-los, numa

⁴⁰ O texto de Melo Filho, *Mangue, homens e caranguejos em Josué de Castro: significados e ressonâncias*, trabalha essa comparação como metáfora que se transmuta em outras figuras – a sinédoque e a metonímia – ao longo do texto. O argumento trabalhado no presente trabalho se assemelha ao seu devido a observar uma mudança na utilização que Chico Science faz desta comparação entre homens e caranguejos.

⁴¹ Essa análise vincula artisticamente o romance de Josué de Castro à consciência do subdesenvolvimento, podendo ser considerada uma repercussão tardia da consciência catastrófica do atraso nacional. Nesse sentido, seu lastro estaria na percepção do atraso como consubstancial ao desenvolvimento, de modo que o mangue seria apenas um lugar em que essa coexistência se torna fisicamente perceptível pela convivência de grupos marginalizados da cidade e expulsos da zona rural, estabelecendo-se numa espécie de extensão do rural até seu encontro com a cidade.

animalização do homem. Tal processo não é tomado de maneira completamente positiva, mas está longe de ser negativo.

O caráter “empenhado” desse homem caranguejo no Mangubeat explica seu uso festivo no marketing da cena, dificultando a distinção do funcionamento artístico desse símbolo. Mesmo assim, não se pode negar que sua utilização deflagra a acumulação de formas sociais e estéticas que já permitem reconhecer a fome em seu sabor de lama, em seu saber social, o que já é um aproveitamento da tradição nacional do pensamento, tão dinâmico que pode ser pensado pelo vínculo sistêmico proposto no capítulo anterior.

Uma outra referência, muito mais adequada ao padrão pós-moderno, pode ser percebida na descuidada assimilação da teoria do caos. Segundo se conta, Science teria travado contato com um livreto de divulgação científica e em poucos dias composto “Da lama ao caos” e “Coco Dub (Afrociberdelia)”.

Devido à complexidade da teoria, é realmente improvável que Science tenha aprofundado seu conhecimento sobre ela. Apesar disso, as referências ao caos são tão constantes que parecem guardar um sentido velado pela sua sugestão técnico-científica avançada: uma tentativa de afronta à lógica positivista. É contraditório, pois a exaltação do científico como fetiche da modernidade funciona nesse caso como indeterminação da lógica racionalista cartesiana. Assim, o modo superficial como este discurso é reproduzido torna-se o seu êxito ao realizar uma autocrítica de onde surgem simultaneamente seu caráter não-determinista e sua afinidade com as formas do capitalismo avançado, que o condicionaram. Com esses dados trazidos à tona pela referência “sampleada” à teoria do caos, a figura do homem-caranguejo pode superar o automatismo esquemático a que estaria submetido em um determinismo clássico.

Portanto, apesar de aparentarem surgir de caminhos semelhantes, as referências à obra de Josué de Castro e à teoria do caos demonstram processos de acumulação distintos, resultando em reverberações importantes para a análise da canção. A presença do primeiro se dá por via de uma acumulação nacional, além de especificamente recifense, servindo como identificação de um discurso embasado na luta de classes. Essa assimilação acontece lentamente e confirma seu potencial local e nacional, ou seja, sua tendência regionalista. Já no caso da teoria do caos, a apropriação é desenraizada, mediada por literatura introdutória sobre uma teoria científica avançada, permitindo que seja adaptada ao bel prazer das necessidades momentâneas na constituição de um cientificismo vulgar capaz de tornar-se oposição ao ímpeto hiperdeterminante.

Assim, na oposição entre lama e caos está impressa também a oposição entre a assimilação de Josué de Castro e as influências dos avanços técnicos, como adequação ao padrão modernizador. Nesse sentido, “da lama ao caos/ do caos a lama” seria também a discussão da condição da própria canção, imersa num contexto de periferia do capitalismo em tempos de globalização.

Interessa, neste caso, o fato de que essa discussão é aludida por termos que afirmam uma dupla negatividade e ainda assim subsiste, ou seja, o reconhecimento da acumulação interna e dos influxos externos em sua visada negativa não significa o cessar do canto, motivo pelo qual resplandece uma positividade incerta desse par. Acontece aí uma flexibilização das duas palavras: a lama deixa de ser somente alimento de um ciclo vicioso, tornando-se também rizoma, multiplicidade; assim como reitera-se que o caos não é somente reconhecimento do improvável como possibilidade criativa e progressista, mas a condição bárbara da vida civilizada.

É possível observar essa formulação também no instrumental da canção que funciona como espécie de marca regional-eletrônica e tem algumas características específicas que valem ser observadas.

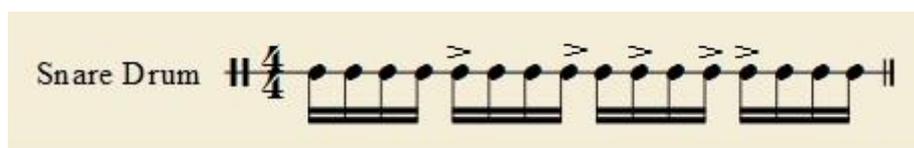
d) *Heavy metal* de lama

O instrumental de “Da lama ao caos” é muito próximo da estrutura que ficou conhecida no mundo como *heavy metal*. A influência do ritmo tipicamente estadunidense deixa de estar somente nos instrumentos isolados (como na guitarra com overdrive, usada em várias canções, ou no contrabaixo bem definido e constante) e aparece na musicalidade como todo, onde se utiliza harmonia baseada em tonalidade menor, guitarras alçadas ao primeiro plano da equalização e *riffs* de guitarra que parecem conduzir o restante da instrumentação.

A escolha do *metal* para a musicalidade da canção que estabelece o caminho da lama ao caos não é casual, pois o rock sempre carregou a ideia de violência atrelada a sua transgressividade. Essa associação aumentou na proporção em que o estilo (melhor seria dizer: o ramo do mercado fonográfico) passou a dar maior vazão aos ruídos em sua musicalidade, alargando a presença da bateria e incluindo distorções intencionais às guitarras elétricas e, por vezes, até ao contrabaixo. Se é certo que a presença de ruídos não caracteriza, por si, transgressividade ou violência, a história do rock e de suas

subdivisões confirma a associação dessas atitudes as suas manifestações artísticas, justificando a constante utilização da palavra *caos* e de seu campo semântico em canções, títulos de discos, nomes de bandas e divulgadores.

Isto explica a recriação desse *ethos* musical, que passa a interagir com o instrumental regional nordestino, especialmente as alfaias de maracatu. Neste caso, porém, o grupo de percussão vai além da simples transposição timbrística da bateria. Em vez da execução de um grande número de notas graves em bumbos duplos, sincronizados com caixas de baixa afinação e conduzidos pela constância de *cymbals*, *rides* e pelo brilho de *crashes*⁴², a condução é feita por uma caixa de maracatu, congas e alfaias, mais ou menos nos modelos de grupos folclóricos. A caixa e a conga baseiam-se em ciclos quatro tempos, com acentos regulares no segundo e no quarto, além de acentos sincopados no segundo e terceiro tempos, conforme demonstra-se a seguir:



Essa mudança rítmica causa estranheza desde o início da canção, composto somente por guitarra e caixa. Após breve introdução, juntam-se a eles uma conga que acompanha a caixa e um baixo que encorpa a harmonia da guitarra. Este instrumental permanece até o fim das duas primeiras estrofes, quando surgem as alfaias que passam a ser os principais instrumentos dessa rítmica primeiramente pela equalização que a mantém acima dos demais instrumentos e também por ser a maior responsável pela instabilização do padrão *heavy metal*.

A aura do *metal* é conseguida pela utilização estrutural do ruído. Apesar disso, há, via de regra, uma submissão aos parâmetros rítmicos, harmônicos e melódicos tradicionais, que são apenas maculados com um toque de indefinição de alturas, sem que isso supere a hierarquia do sistema tonal e da rítmica europeia. Por isso, por mais que o ruído seja assimilado, pode-se dizer que há certo grau de constância musical. Entretanto,

⁴² Estas são as variedades de pratos mais usuais em sets de bateria pop.

no caso de “Da lama ao caos” essa constância tende a desestabilizar-se pela presença da síncope⁴³, que é estranha à lógica pop mundial.

A assimilação da síncope do maracatu exige uma breve reflexão. Conforme demonstrado por Carvalho (2007), o maracatu só pôde ser utilizado como forma musical por indivíduos que não participavam diretamente de sua comunidade de fala após a sua musicização, processo de cristalização estética que lhe retirou o caráter ritualístico, reificando-o e, simultaneamente, adequando-o aos termos da espetacularização. Isto possibilitou o surgimento dos diversos baques⁴⁴ como estrutura padronizada, constituindo o conjunto de ritmos que seria consolidado como maracatu, além de permitir a percepção da alfaia como “instrumento musical”⁴⁵ (cf. CARVALHO, 2007: 52-54).

Assim, o reconhecimento social do maracatu como música já é uma repercussão da mudança de uma tradição coletiva em objeto de fetiche da classe média e sua transformação em objeto vendável, então, é um processo adiantado de sua canibalização (cf. CARVALHO, 2007). Entretanto, devido a inexorabilidade deste processo diante do avanço da forma-mercadoria sobre todas as nuances da ação humana no mundo globalizado é possível que se encontre aí uma de suas últimas possibilidades críticas.

⁴³ Conforme demonstrado por Bastos (2009: 41), a síncope é vista ao menos desde Mário de Andrade (apud BASTOS, 2009: 42) como principal aspecto da proeminência rítmica sobre a música nacional. O autor demonstra que a apreciação do modernista sobre a questão já apresentava um “acerto por vias tortas” (BASTOS, 2009: 43) causado pelo ímpeto formativo que o levou a tomar a nação como unidade não-contraditória, mitigando o caráter de expressão da cisão social do efeito. O argumento organizado por Bastos leva a crer que a versão mais bem acabada da proposição de Mário é encontrada em Sandroni (2001 apud BASTOS), que por meio de uma abordagem comparativa entre o sistema da rítmica ocidental e o sistema da África subsaariana reconhece um modelo explicativo da rítmica na experiência musical brasileira, em que o sistema africano, que não se baseia num compasso marcado pela periodicidade cíclica de tempos fortes, é submetido ao europeu, de métrica compassada, resultando numa síntese da metricidade brasileira, em que o compasso é adotado e assimila desvios tão constantes que se tornam norma: uma rítmica sincopada (cf. BASTOS, 2009: 49-51).

Este argumento explica os mecanismos que resultaram na vigência da síncope como característica nacional conflitiva constantemente reiterada musicalmente, levando à indagação sobre suas diferentes possibilidades de funcionamentos em cada obra: o tensionamento, a resolução e até a diluição do conflito pela repetição acrítica.

⁴⁴ *Baque* é o termo utilizado para nomear ritmos no maracatu. Apesar de serem, de modo geral, baseados em sínopes, sua variedade é enorme, o que torna praticamente impossível designar todas as suas variações, posto que sua característica particular reside justamente na permeabilidade.

⁴⁵ A ressalva simbolizada pelas aspas se deve aqui ao fato óbvio de que em sentido amplo a alfaia sempre foi um instrumento musical, porém, enquanto o maracatu permanecia como evento religioso-social-cultural, ela se mantinha como objeto de função ritual, justificado somente naquele contexto em que estabelecia-se organicamente (cf. CARVALHO, 2007: 51-53).

No caso de “Da lama ao caos”, ao ser incluída na estrutura do *metal*, a alfaia traz uma série de determinações (sua origem ritualística, sua confecção artesanal de madeira e couro animal e até a técnica consolidada nas “marcações” em seu processo de reificação) que culminarão na síncope como condição básica de sua utilização, veiculando, ainda que de forma recessiva, a cisão social à brasileira. Assim, sua colocação como estrutura sobre a qual o metal deve se estabelecer impõe uma desestabilização do padrão métrico do metal⁴⁶. Apesar disso, o instrumento não estabelece sua função usual de dentro do maracatu, pois a estrutura do metal exige uma constância à qual a alfaia não pode se recusar a não ser sob o preço da descaracterização completa do rock.

Acontece então um processo semelhante àquele apontado por Sandroni (2001), na relação entre o sistema musical ocidental e o subsaariano, com a diferença de que neste caso, não chega a haver uma nova síntese, mas apenas uma nova edição do padrão rítmico brasileiro em confronto com os influxos cosmopolitas. Assim, por mais que haja uma tendência à instabilidade pela utilização da síncope como norma, a estrutura do pop, baseada em repetições de compassos, enquadra-a, em um jogo onde não se distingue quem dita a regra: a rítmica nacional ou a pop; a lama ou o caos.

O fato é que a repetição constante dentro da estrutura cancional (compasso a compasso) retira-lhe parte de sua potencialidade transgressiva, permitindo a justaposição de uma aura do maracatu reificado ao rock, num resultado sensivelmente artificial e, até certo ponto, musicalmente disjuntivo, que chama atenção ao seu caráter de reelaboração e de apropriação. Assim, apesar da retenção de conflitos causada pela junção do pop, a elaboração estética desse produto mercadológico consegue armar uma estrutura em que a reificação se exhibe como tal, mostrando seus limites.

Lembrando que o instrumental perpassa a canção, constituindo-a em grande medida, o conflito de classe subsumido na discussão da síncope dissemina-se no tema mais manifesto da canção: a indiferença entre lama e caos como índice da exploração do homem afundado em um ciclo opressor. Desse modo, esta opressão toma referência de classe motivada pela tentativa de sintonização da experiência local, marcada pela exploração, às formas ocidentais do sucesso do capitalismo, constituindo sínteses de

⁴⁶ A inadequação musical deste processo fica clara nas declarações de Liminha sobre a dificuldade de captar os sons das alfaias de maneira satisfatória; na dificuldade da mixagem devido à ausência do set usual de bateria; na insatisfação da banda com o resultado sonoro do disco; e, mesmo, na audição desavisada de um consumidor usual de música pop.

capitalismo sincopado, modernidade enlameada e *bit* no mangue, numa completa imbricação entre o avanço tecnol3gico (teoria do caos, cidades, *metal*, distorções, *samplers*) e a lama (Josué de Castro, mangues e sertões, alfaia, caixa sincopada).

e) Sobre “Rios, pontes e *overdrives*”

Esta reflex3o lembra a forma de outra canção do mesmo disco que pode auxiliar no esclarecimento de algumas quest3es essenciais para o aprofundamento da análise de “Da lama ao caos”: “Rios, pontes e *overdrives*”⁴⁷ traz em seu verso mais marcante um mote que denuncia essa relaça3o. Para fins de análise, segue-se a transcriça3o de sua letra.

At night, over rivers and bridges.

Porque no rio tem pato comendo lama
Porque no rio tem pato comendo lama
Porque no rio tem pato comendo lama

Rios, pontes e *overdrives* – impressionantes esculturas de lama
Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue
Rios, pontes e *overdrives* – impressionantes esculturas de lama
Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue

E a lama come mocambo e no mocambo tem molambo
E o molambo j3 voou, caiu l3 no calçamento bem no sol do meio-dia
O carro passou por cima e o molambo ficou l3

Molambo eu
Molambo tu
Molambo eu
Molambo tu

Rios, pontes e *overdrives* – impressionantes esculturas de lama
Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue
Rios, pontes e *overdrives* – impressionantes esculturas de lama
Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue

É Macaxeira, Imbiribeira, Bom Pastor, é o Ibura, Ipsep, Torre3o, Casa Amarela,
Boa Viagem, Genipapo, Bonif3cio, Santo Amaro, Madalena, Boa Vista, é Dois Irm3os
É Cais do Porto, é Caxang3, é Brasilit, é Beberibe, é CDU,
Capibaribe, é o Centr3o

Rios, pontes e *overdrives* – impressionantes esculturas de lama
Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue
Rios, pontes e *overdrives* – impressionantes esculturas de lama
Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue

E a lama come mocambo e no mocambo tem molambo
E o molambo j3 voou, caiu l3 no calçamento bem no sol do meio-dia
O carro passou por cima e o molambo ficou l3

Molambo eu

⁴⁷ Faixa 2 do disco anexo.

Molambo tu
Molambo eu
Molambo tu

Rios, pontes e overdrives – impressionantes esculturas de lama
Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue
Rios, pontes e overdrives – impressionantes esculturas de lama
Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue

(Mangroove)

Molambo eu
Molambo tu
Molambo eu
Molambo tu

Molambo boa peça de pano pra se costurar mentira
Molambo boa peça de pano pra se costurar miséria
Molambo boa peça de pano pra se costurar mentira (mentira, mentira)
Molambo boa peça de pano pra se costurar miséria (miséria, miséria)

Molambo eu
Molambo tu
Molambo eu
Molambo tu

(Mangroove)

A canção inicia-se por uma estrofe em que versos enigmáticos são repetidos apresentando uma imagem grotesca. Seu componente absurdo parece compor uma completa falta de sentido, sendo possível somente divisar a existência de um rio enlameado no qual vivem patos. Além da óbvia turvação do rio e da brancura dos patos, a ação descrita com verbos no presente do indicativo e no gerúndio parece ser presenciada pelo eu lírico, fazendo com que seu interlocutor se desloque num tempo ficcional, colocando-se numa posição idealmente imediata de testemunho da cena que, ainda assim, permanece inusitada. Junta-se a esse *non-sense* a dúvida a respeito do verso ser uma pergunta (o que daria uma conotação existencialista aos versos e demonstraria uma surpresa do eu lírico diante do fato) ou uma resposta (que devido a ser explicação, soaria como algo lógico para o eu lírico ou, no mínimo, tão prosaico que teria perdido a capacidade de espantar)⁴⁸.

Da imersão nesta imagem a canção salta, de repente, sem coesão lógica aparente, à estrofe que será repetida como refrão. Sua estrutura sintática também é elíptica e

⁴⁸ Esta dúvida poderia ser sanada pela observação da palavra “porque”, que encontra-se no encarte em seu sentido responsivo. Entretanto, optamos por manter a ambiguidade devido à natureza auditiva da obra onde não se percebe a diferença entre “porque” e “por que”.

desprovida de elementos coesivos, motivo pelo qual a relação entre rios, pontes, *overdrives* e as esculturas de lama é apenas sugerida por uma aproximação que leva a conclusão, um tanto imprecisa, de equivalência entre esses termos.

Esta dedução pressupõe um processo onde as palavras da primeira parte do verso são utilizadas metonimicamente em uma gradação ilusória, negada pelo seu final. Neste contexto, a palavra “rios” torna-se especificação da natureza, daquilo que prescinde da ação humana; estando já associada à lama como recorrência da primeira estrofe, essa determinação é reafirmada pela sugestiva repetição da expressão “impressionantes esculturas de lama”, o que confere a esses rios uma característica particular. Enquanto isso, “pontes” remete ao gesto de humanização na relação com essa natureza; o trabalho como superação da completa determinação natural⁴⁹, preservando, ainda assim, um resultado dialético: a consideração da ponte como escultura de lama aponta para sua substância simultaneamente humana e natural, ou seja, o domínio da técnica não elimina a determinação que a deu origem, mas de algum modo exibe-a em seu resultado final, pois se a ponte é resultado da inteligência exigida da necessidade de superar um rio de lama, ela traz em si tanto a determinação natural, que é a lama, quanto a humana, que é o labor utilizado em sua construção. Na continuidade da gradação, a técnica que possibilita a construção de pontes é referida em seu aspecto tecnológico, identificado na referência ao *overdrive* – efeito sonoro conseguido por um pedal de amplificação eletrônico utilizado em várias das canções de CSNZ; assim, o último termo dessa história metonímica da evolução técnica refere-se ao avanço eletrônico, mas também inclui-se na discussão das formas musicais mundiais assimiladas pela banda, trazendo para a discussão da representação, que lida com uma matéria mais delicada que a construção de pontes, um processo de autoquestionamento que desnaturaliza o fazer artístico e empresta a ele uma complexidade em que se considera a determinação natural, a história da técnica desenvolvida para sua superação e, ao mesmo tempo, as determinações sociais e as formas artísticas importadas do mundo ocidental com a intenção de dar vazão às complexidades locais.

Essa estrofe formula, portanto, um aprofundamento da metáfora da lama, que, devido ao seu poder de tornar equivalentes vários níveis que determinam a existência

⁴⁹ Além de símbolo da cidade do Recife, quando se considera que a primeira ponte de grande porte do Brasil e da América Latina foi construída na cidade. Segundo consta, a ponte Maurício de Nassau, que liga o bairro do Recife ao bairro Santo Antônio foi inaugurada em 1644, sendo a mais antiga da América Latina.

humana numa realidade periférica do sistema mundo capitalista, é alçada à condição de particularidade local da dinâmica neoliberal em que se estabelece a canção de CSNZ. Assim, ela deixa de ser apenas mais um signo a se juntar às formas pops com finalidade exótica, tornando-se a própria estrutura da sua construção. Nesse caso, não se trata de reconhecer que formas musicais mundiais estejam, no Brasil, revestidas de uma nota local que lhes dá exotismo, mas de perceber que a estrutura que lhes garante a existência, neste caso, é constituída sobre uma experiência social que já é uma cópia mais ou menos adaptada do padrão de vida europeu, sendo neste sentido, uma escultura de lama.

Assim, a negatividade latente da lama estende-se do natural ao artístico, passando necessariamente pela história social e explodindo como oposição ao padrão asséptico do desenvolvimento capitalista ao dar a ver o fracasso da tentativa de cópia do modelo de organização social dos centros do sistema-mundo, constituindo arremedos dessas formas, estruturas de lama que em última instância, são a nota nacional dessas formas. Por isso a lama é o constitutivo verbo-musical que resiste à pasteurização da *world music* ao manter algo que não se coaduna com o festejo da diversidade aleatória e demonstrar a condição de déficit da inclusão brasileira na pós-modernidade, favorecendo a percepção da parte que toca à periferia na divisão internacional da produção pop.

f) Lama, alfaia, síncope, *sampler* e *overdrives*

Conforme apontado, o constitutivo musical que constrói o correlato da lama verbal nas formas musicais é a síncope que, no caso de CSNZ, é perceptível na utilização de vários instrumentos da tradição local nordestina, especialmente nas alfaias. A demonstração deste movimento empreendida na análise de “Da lama ao caos” encontra novos dados para reflexão em “Rios, pontes e overdrives”, pois enquanto a primeira canção baseia-se na estrutura do *heavy metal*, que é basicamente quadrada e recebe constantes investidas da síncope da alfaia, o que acontece na segunda pode ser considerado o oposto.

“Rios, pontes e overdrives” é baseada num *sample* que aparece em seu início de maneira aparentemente despretensiosa, mas é o pilar de sua construção. O trecho em questão é fragmento da faixa “Light/Fireworks”⁵⁰ e compõe o disco *The Infotainment Scan*, do grupo britânico The Fall. O artefato da banda britânica caracteriza-se por um

⁵⁰ Faixa 3 do disco anexo.

experimentalismo radical, onde aspectos da musicalidade pop estão questionados: o encadeamento melódico vocal não existe e mesmo assim a voz ocupa o centro das atenções numa mixagem que relega o instrumental a um segundo plano no qual ele se torna dificilmente distinguível; o instrumental é em grande parte constituído por sintetizadores e não se submete a regras harmônicas nem rítmicas. O contexto dessas experimentações, sua eficácia estética e alcance social não são o interesse deste trabalho, mas a reflexão sobre o modo como esses experimentalismos foram reinterpretados por CSNZ pode contribuir para mais um passo em direção à uma análise totalizante do primeiro disco da banda.

O fragmento utilizado em “Rios, pontes e overdrives” é muito curto, não chegando a três segundos completos e, mesmo assim, apresenta um verso com sentido completo que iluminado pela audição da canção ganha sentido de diálogo direto, onde “rios” e “pontes” são citados literalmente em sua tradução ao inglês e “overdrives” é sugerido pela preposição *over* junto da ideia de trânsito sobre rios e pontes, sugerindo a expressão “*overdrive*” com conotação de passagem sobre algo, um viaduto. Assim, o *sample* traz germinalmente as principais estruturas (verbais e musicais) desenvolvidas na canção.

Ao observar a canção original, nota-se que alguns dos seus aspectos musicais dão base ao coco eletrônico produzido por CSNZ⁵¹, porém, o instrumental da banda britânica é definitivamente relegado a segundo plano e compõe uma métrica inconstante, em um andamento tão frouxo que atrapalha o pulso. Nesse caso, ao contrário do que acontece em “Da lama ao caos”, a construção rítmica de CSNZ funciona no sentido de uma padronização, que é possível pois a rítmica brasileira, apesar de sincopada, baseia-se no ciclo do compasso, tendo como pressuposto o pulso.

Além de tensionar a interpretação da síncope em CSNZ, mostrando o seu desempenho oposto ao conflito, essa observação demonstra a importância que o *sampler* pode desempenhar na constituição estrutural dos sentidos das canções da banda, numa

⁵¹ “Light/Fireworks” é dividida em duas partes. Na primeira o vocal tem uma função rítmica que se confunde com a do instrumental, formado por um sintetizador. A reunião dos dois forma uma célula semelhante a do coco, base da canção de CSNZ. A segunda parte apresenta um som eletrônico produzido por um instrumento de altura não definida e timbre eletrônico que se assemelha à rabeça eletrônica que perpassa “Rios, pontes e *overdrives*”.

utilização improvável desse recurso tipicamente pós-moderno; reclamando, assim, um aprofundamento da discussão seu a respeito.

O surgimento do *sampler* é relativamente obscuro, mas sua utilização pode ser observada como fato usual ao menos desde a década de 1980, quando artistas começaram a utilizar estruturalmente recortes de trechos musicais alheios como integrantes de suas próprias obras. Tal processo era, então, realizado de maneira analógica, por meio de colagem de fitas magnéticas ou pelo uso simultâneo de dois aparelhos reprodutores de LP. A utilização constante do recurso acabou refinando os modos de samplear trechos musicais, chegando-se a um aparelho nomeado *sampler*, que facilitava as possibilidades do processo, tornando-o mais versátil e prático. Isso contribuiu para uma mudança na produção musical e na lógica de composição pop, para o surgimento de artistas e gêneros abalizados pelas possibilidades de sons sampleados e, como não poderia deixar de ser, para um empobrecimento da força de surpresa da qual o *sampler* já pudesse ter gozado. Seu funcionamento passa consagrar o uso de colagens desconexas de “imagens” do universo sonoro, compondo uma espécie de mosaico ilógico, que tem como decorrência o questionamento da autoria, dos *copyright* e das determinações históricas, encontrando aí uma falaciosa tendência progressista, pela qual muitos artistas justificam seu uso.

No caso de CSNZ, o *sampler* interessa enquanto *modus operandi* do processo de composição. Assim, por mais que se exiba como colagem de recortes aparentemente desconexos, o trabalho musical acaba por deflagrar uma lógica que o justifica em uma perspectiva que busque um significado inteiriço do artefato cancional, tornando-o um complexo significativo cuja coesão não é explícita.

Esse processo acontece com maior eficácia quando a atitude despreocupada do samplear utiliza, mesmo que inconscientemente, fragmentos capazes de mobilizar estruturas enraizadas nas tradições locais, tornando-se índice da acumulação da experiência social brasileira. Portanto, em CSNZ, seu sucesso estético é contrário à intenção de anulação da subjetividade e das determinações históricas, incorrendo na criação de um *sampler* adaptado à necessidade situacional, ou, para dilatar a metáfora, do *sampler* como escultura de lama.

No caso da questão em análise, esse enraizamento encontra-se ainda fortalecido pela identidade subjetiva criada pela voz cantante que encarna um eu coletivo localmente marcado.

g) A subjetividade-coletiva periférica como chave de interpretação

A identificação de rios, pontes, *samplers* e *overdrives* como estruturas de lama formula um cosmopolitismo determinado pela experiência brasileira: sentido que se dissemina por toda a canção, possibilitando compreender sua sexta estrofe.

Os versos apresentam um encadeamento de nomes de bairros inundados de lama (tanto em seu sentido literal, por estarem localizados sobre mangues, como pela correlação artística entre lama, fome, miséria, violência) que espalham sujeira pela cidade, desmistificando sua pretensa adequação à modernidade. Assim, de um encadeamento lasso, surge uma relação explicativa com o enlameamento simulado no verso mote, demonstrando que o cosmopolitismo acontece à custa do atraso no mangue. A relação dessas estrofes torna-se uma apresentação da cidade pós-moderna à brasileira: lama/caos envernizado por modernidade.

A latência negativa da lama possibilita a percepção de que um homem roubado não se engana; ou seja, a falsidade das estruturas de lama dá a ver, por extensão, que o avanço técnico-capitalista é, também em seu contexto, falseador. Assim, a desvantagem econômica, causadora da exploração e dado congênito da modernidade na periferia, transforma-se em dado desfetichizador, vantagem histórica.

Esse sentido torna-se mais claro ao direcionar a atenção ao eu lírico dissimulado por meio de recursos textuais como a já observada ausência de termos coesivos e a tendência a elipse verbal; o uso de formas nominais do verbo; o deslocamento de foco da primeira para a terceira pessoa, em uma espécie de análise distanciada de fatos narrados; a tendência a descrição de imagens que funcionam sem a aparente mediação da voz lírica. Tudo isso, entretanto, esbarra em uma determinação insuperável para a canção: ela só se faz realizável pela presença inalienável do canto acionado pela voz humana (chamado neste trabalho *voz cantante*), o que, mesmo nos casos de maior dissimulação da voz lírica organizadora, denuncia-lhe a presença.

Uma das formas fixas que transita por quase todas as canções de CSNZ é o estilo do cantar, que se coloca na tensão entre o rap e a embolada, chegando, além da mistura exótica, à imbricação dessas realidades no contexto urbano, que guarda resquícios de ruralidade em convívio com as formas urbanas do moderno. Neste caso específico, a dissimulação lírica convive com uma segurança virtuosística da voz cantante na

realização apressada do repente, enumerando grande número de palavras e sílabas em um curto tempo. O fato de essa capacidade ter relação com a especificidade local associa a vantagem da percepção desenganada à execução técnica, demonstrando uma relação orgânica entre formas e conteúdo e sugerindo, junto de seu apagamento textual, uma personalidade que perpassa toda a conformação da canção como força coletivizadora.

Esse efeito, conseguido pelo exibicionismo técnico específico da vantagem retirada da lama, não se configura como principal matéria a ser transmitida pela voz lírica ao receptor, mas como dado expressivo do ato comunicacional, inferindo a exigência de que o receptor domine em algum nível o mesmo código da voz lírica. Esse acordo cria uma espécie de “tu lírico” sugerido em toda a estrutura texto-musical, mas gritante nos versos “Molambo eu/ Molambo tu”. Assim, a voz lírica torna-se uma imagem coletiva que personifica o homem roubado apesar de lúcido. É este eu lírico, indissociável do tu pelos recursos da execução musical, que cria uma subjetividade-coletiva do molambo como boa peça de pano para se costurar miséria e mentira (no nível ficcional urdido na canção) ou música e arte (no mundo das formas sociais).

Esse dado artístico toma força imprevisível quando da repercussão nacional de CSNZ, possibilitada pela comercialização via Sony Music⁵², pois a identificação amplia-se à nacionalidade. Neste processo, o efeito poderia seguir ao menos dois caminhos: tornar-se caricatura da exploração no Nordeste, como se a problemática fosse exótica ao Brasil; ou configurar uma transfiguração para além do limite local, atingindo a nacionalidade pelo viés da permanência da luta de classes.

A confirmação do cumprimento da segunda tendência (ao menos majoritariamente) encontra-se na coerência entre os sentidos levantados pela canção e a estrutura social brasileira: apesar de a lama não ser um signo tão marcante no restante do país como no Recife, a percepção de que as estruturas capitalistas não suportam a dinâmica social local é nacional; a sensação crônica de homem roubado poderia ser a síntese do sentimento do brasileiro que vive em outras grandes cidades do país, onde também pululam os marginalizados das benesses do capitalismo. Portanto, se algumas particularidades mudam de acordo com a cor local, a lógica profunda é a mesma na

⁵² Conforme observado no Capítulo 1, a repercussão nacional de *Da lama ao caos* acontece de maneira discreta durante o período precedente ao lançamento de *Afrociberdelia*, mas a explosão mercadológica nacional da banda a partir de 1996 ressignifica o primeiro disco, mantendo a validade da argumentação desenvolvida neste texto.

canção e na sociedade da qual ela surge: a luta de classes ainda dita os destinos dos homens e qualquer tentativa de desalienação se confronta com essa realidade.

Por isso, se a determinação da tendência interpretativa dominante dependeria de fatores externos ao objeto artístico (como estratégia de marketing, volubilidade do mercado e outros agentes tão aleatórios quanto estes), é certo que dependeria também de sua capacidade de repetir internamente, em elaboração artística, o movimento social, o que acontece em CSNZ nos limites de algumas de suas canções, tomadas isoladamente; assim como na relação dessas unidades entre si e com outros complexos significativos dos discos, constituindo, dentro do possível, algo coeso.

h) O eu cancional em “Da lama ao caos”

Voltar a “Da lama ao caos” com as contribuições de um olhar cuidadoso sobre “Rios, pontes e overdrives”, ajuda no complemento da análise da canção central do disco. Além da aproximação máxima entre lama e caos até o ponto de sua fusão semântica, da compreensão da correlação formal significativa entre esses termos e a estrutura musical e da utilização do overdrive e do *sampler* como signos, essa análise contribui para a chamada de atenção ao modo como se manifesta o eu poético na canção, com a possibilidade de que seja este um elo para desfecho da interpretação proposta nesse trabalho.

Em “Da lama ao caos” o eu lírico é irresoluto. Há uma mudança de perspectivas que causa confusão a ponto de impossibilitar o reconhecimento de uma voz lírica unificada na organização da canção. Aparentemente, acontece uma multiplicidade unida em torno do homem caranguejo: há a perspectiva do próprio homem caranguejo (estrofes 1, 5 e 9); a voz de quem presencia e conhece o seu ciclo, mas não participa dele, sendo capaz inclusive de se espantar com a situação (estrofes 3, 4, 7, 8); e uma voz objetivada, de um eu dissimulado, mas que, pela propriedade com que afirma a impossibilidade do homem roubado se enganar, aproxima-se de sua perspectiva (estrofes 2, 6, 10, 11). A voz cantante poderia soar, devido à múltipla perspectiva, esquizofrênica, mas o equilíbrio mental depreendido pela sua dicção aproxima-a mais de um “delegado” que, após

recolher experiências diversas, transmite-as com uma autoridade intransigente que não permite espaço para questionamento⁵³.

Sua intenção aparenta ser progressista, entretanto a relação de poder decorrente da atitude de que se incumbe é pouco problematizada: ao representar outros, em um só ato, presentifica-os legalmente, confirma suas ausências e rende-se ao embuste da eficiência das formas de representação capitalistas. Desse modo, uma visão de classe média torna-se a responsável indiscutível pelos termos da discussão. O canto de pouca variação melódica e de expressividade quase completamente contida confirma essas inferências da textualidade.

A ação desse delegado soberano, no entanto, precisou superar um grande obstáculo para concretizar a canção como conjunto com alguma coerência a lhe garantir existência: a fragmentariedade da fala dos representados. Essa superação só se torna possível pelo funcionamento orgânico da canção, ou seja, ela não é alcançada pela voz cantante, isoladamente, mas pela sua integração no instrumental arranjado e tocado por diversos artistas. Esse instrumental, caracterizado pelas diversas tensões apontadas anteriormente, integra-se à voz cantante e ao texto, compondo um complexo do qual emana contraditoriamente junto da primazia da classe média a presença popular e a cisão social da nacionalidade brasileira.

Essa amálgama veicula uma tensão que é fruto da dissonância entre coesão e fragmentariedade ou, segundo termos da primeira estrofe, entre ordem e desordem, sem resultar, neste caso, em malandragem, mas em violência: marca constante da obra de CSNZ tanto temática quanto formalmente.

Essa característica é apontada por Luís Bueno (2013) em breve comparação da canção a obras de outros artistas da produção cancional brasileira do fim do século XX, em curto ensaio no qual traz a chave para interpretação crítica da questão. O autor parte da análise operada por Antonio Candido em *Dialética da Malandragem*, recuperando a percepção do abrandamento do choque entre norma e conduta causado pela permeabilidade entre ordem e desordem decorrente do modo abstrato que a primeira foi tomada historicamente no Brasil.

⁵³ Este raciocínio e a continuidade da análise são tributários do texto *Formação e Representação* (2006), de Hermenegildo Bastos, no qual o autor parte de uma observação de Candido (1992) sobre a relação entre o escritor-narrador e a personagem Fabiano, em *Vidas Secas*.

Bueno observa com argúcia que o objeto de análise de Candido, neste caso o romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, suprime as duas pontas da escala social, motivo pelo qual não chega a incorporar com clareza a prática da violência à sua equação, mas traz pela formulação eficaz a dinâmica que explica também a violência estrutural caracterizadora da história do país, assim como de suas manifestações culturais.

Análise semelhante é empreendida por Tânia Pellegrini (2013) sobre o mesmo problema, onde, após argumentação sólida resultante de interpretação crítica do desenvolvimento histórico das formas literárias brasileiras, a autora chega a seguinte formulação, útil ao prosseguimento da análise da obra de CSNZ:

[...] [No Brasil] é muito difícil estabelecer uma linha clara que separe a ordem legitimamente constituída da desordem e da ilegalidade, com gradações e aspectos diferentes [...]; a meu ver, essa *ambiguidade* está na raiz da representação de todo tipo de violência, desde as mais brutais até as mais sutis. (grifo da autora) (PELLEGRINI, 2004: 18).

A eficiência desta formulação para a interpretação do eu lírico de “Da lama ao caos” é certa: anunciada desde a primeira estrofe, a ilegitimidade da diferença entre ordem e desordem é a lógica profunda que rege seu modo de apresentar a realidade e a canção que lhe dá base. Por isso, sem dúvidas a obra de CSNZ integra o rol das representações da violência apontas por Pellegrini (2004), motivo pelo qual vale a pena acompanhar o desenvolvimento das formas da violência em outros exemplos da banda, procurando perceber uma possível significação estrutural desse dado que, sendo artístico, é também base social da concepção de nação no Brasil.

CAPÍTULO 4

UM MONÓLOGO QUE FINGE POLIFONIA: O BANDITISMO É UMA QUESTÃO DE CLASSE?

Eu tô te explicando pra te confundir

Eu tô te confundindo pra te esclarecer

Tom Zé, Tô

A partir da constatação da violência como dado estrutural na estética de CSNZ, torna-se necessário examinar sob que aspectos ela se dá e até que ponto pode ser considerada avanço ou retrocesso no funcionamento estético – em seu âmbito político e artístico – das canções e na sua relação com o disco *Da lama ao caos*. A intenção deste capítulo é demonstrar pela análise de duas canções o quanto a violência é intrínseca ao estilo criado pela banda e tem como referência base, nas canções bem realizadas, uma subjetividade coletiva intimamente associada à figura do *bandleader* Chico Science.

a) Vinheta e canção

A violência perpassa o disco *Da lama ao caos* fazendo-se notar de diferentes modos. Sua presença se dá desde a primeira faixa, composta por uma vinheta⁵⁴, “Monólogo ao pé do ouvido”, e uma canção, “Banditismo por uma questão de classe”⁵⁵. Devido à abrangência genérica inferida do título e por estar posicionada no início do disco, a faixa toma ares de manifesto, sugerindo nexos com a canção “Da lama ao caos” pelo semelhante intento coesivo.

Nos dois casos, a violência se deixa notar em aspectos formais e temáticos, entretanto em “Banditismo por uma questão de classe” sua presença reclama atenção desde o título, que expressa uma *tese* tão propagada nos discursos à esquerda que foi utilizada *ipsis litteris* por Luís Bueno (2013) para nomear seu texto sobre o fenômeno,

⁵⁴ O termo *vinheta* é jargão da área da comunicação. De maneira genérica, pode-se dizer que consiste em um elemento que funciona como adereço a um objeto já estabelecido (cf. FREITAS, 2007). O estudo de suas funções em discos de música pop ainda não está aprofundado, mas parece constituir um caso de neologismo, já que, no universo pop, o termo geralmente designa um objeto que se caracteriza por curta extensão, pela casualidade na composição e pela pequena importância no conjunto do disco. Mesmo assim, em discos pops, a vinheta costuma anteceder canções com as quais se relaciona por fios tênues de significação, que muitas vezes não chegam nem a ser observáveis pelo receptor. Também é chamada comumente de música incidental.

⁵⁵ Faixa 4 do disco anexo.

tão enraizado na prática social brasileira. Apesar disso, a compreensão de seu funcionamento artístico como característica estrutural exige uma análise aprofundada da canção e da faixa, sendo necessário considerar também a vinheta.

Para além da afinidade usual entre vinheta e canção, é interessante prolongar o apontamento de Orlando Ucella e Tania Lima (2013) a partir da sugestão de Moisés Melo Neto (2007) de que a primeira faixa de *Afrociberdelia*, “Mateus Enter”, funcionaria para o disco como anúncio de “chegada” dos cortejos de maracatu⁵⁶. A mesma observação é válida para a relação criada na primeira faixa de *Da lama ao caos*, sugerindo novamente criatividade com as possibilidades do disco pop.

Portanto, vinheta e canção, neste caso, têm identidade mais marcante que o de costume, o que acontece também devido à permanência de um instrumento que marca a unidade de tempo de ambas e serve como ponte no trânsito de uma à outra, fazendo com que seu pulso seja o mesmo e estabelecendo-as como unidades intimamente relacionadas. Esse caráter contínuo atua numa transferência de significados com mão dupla.

Iniciando a reflexão pela vinheta, segue-se a transcrição de sua letra.

Modernizar o passado
é uma evolução musical.
Cadê as notas que estavam aqui?
Não preciso delas,
basta deixar tudo soando bem aos ouvidos.
O medo da origem ao mal.
O homem coletivo sente a necessidade de lutar.
O orgulho, a arrogância, a glória
enchem a imaginação de domínio.
São demônios os que destroem o poder bravio da humanidade.
Viva Zapata! Viva Sandino!
Viva Zumbi! Antônio Conselheiro, todos os Panteras Negras,
Lampião sua imagem e semelhança.
Eu tenho certeza: eles também cantaram um dia.

Sua temática parece confusa, por não seguir, conforme padrão observado em CSNZ, um processo claro de coesão entre ideias. À estruturação linguística, soma-se um arranjo composto por apenas quatro instrumentos – duas alfaias, guitarra elétrica e voz – articulados de modo inusitado. A guitarra, em vez de desempenhar o papel melódico ou harmônico que geralmente lhe é atribuído, repete uma nota durante toda a canção,

⁵⁶A relação é intuída da semelhança dos versos “eu vim com a nação zumbi/ ao seu ouvido falar/ quero ver a poeira subir/ e muita fumaça no ar”, de CSNZ, com a toada “Bom dia, seu Amauri/ Tá Galdino aqui de novo/ Pra fazer seu carnaval/ Pra o senhor e pra o seu povo” (apud MELO NETO, 2007).

funcionando como instrumento percussivo a marcar a unidade de tempo e dar à música um tom fastidioso contraposto pelas alfaias, que repetem sincronicamente células rítmicas semelhantes às de baques do maracatu martelo (cf. VARGAS, 2007: 138), conferindo à música uma força tensiva agravada pela síncope e pela explosão grave do tambor.

Dentro dessa rede instrumental, surge uma voz cantante que não se organiza pelo padrão melódico, mas por variações de duração e acento. Seu ritmo, porém, não é padronizado, aproximando-se do que Mário de Andrade (apud BASTOS, 2009: 42) chama de rítmica prosódica⁵⁷, com a diferença de que neste caso é construída pelo cantor de acordo com um esquema de improvisação permitido pela estrutura formal da música. Os acentos recaem sobre expressões que ganham ênfase, significando de modo diferente em seu contexto. Assim, a conformação musical torna-se um dos principais fios condutores da construção de sentido, favorecendo no receptor a relação entre palavras de um universo relacionado à força contestatória (como *evolução; homem coletivo; lutar; poder bravo da humanidade; viva; Zapata; Sandino; Zumbi; Antônio Conselheiro; Panteras Negras; Lampião*) e outras do campo musical (*notas; soando bem; e cantaram*), acrescentando-lhes significados em uma simbiose semântica que possibilita a edificação de símbolos fortes, dos quais o melhor exemplo é a ideia de canto-resistência realizada na palavra *cantaram*.

Seu modo incisivo e afirmativo, junto ao caráter enérgico que emana dos curtos 1 minuto e 8 segundos, faz de “Monólogo ao pé do ouvido” um trecho poético musical⁵⁸ de expressividade violenta assumidamente engajada. Mesmo assim, sua extensão exageradamente curta aponta a ideia de que seu sentido só se completa pela integração com a canção pela qual é seguida, estabelecendo com ela uma relação de influência mútua, de modo que a carga significativa construída nos segundos iniciais da faixa ainda está em funcionamento quando se inicia a canção. Mais ainda: é impossível divisar exatamente qual é o final de uma e o início da outra, de modo que “Banditismo por uma questão de classe” herda a aura criada pela vinheta, ao mesmo tempo que, na audição da faixa como todo, completa-lhe os sentidos.

⁵⁷ Conforme demonstra BASTOS (2009), Mário de Andrade refere-se à rítmica africana, que desconhecia a padronização utilizada na música ocidental, por isso o termo só se adequa ao modo como a voz “canta” no exemplo analisado sob uma perspectiva limitada, afinal, a própria análise aponta que a prosódia é regida pela métrica designada pela alfaia em acordo com a rítmica brasileira.

⁵⁸ Neste caso, considera-se o fragmento como poético musical devido ao distanciamento da forma canção, onde a entoação melódica é essencial (cf. TATIT, 2002: 9).

Diante dessas questões iniciais, segue-se a transcrição de sua letra.

Há um tempo atrás se falava em bandidos
Há um tempo atrás se falava em solução
Há um tempo atrás se falava em progresso
Há um tempo atrás que eu via televisão

Galeguinho do Coque não tinha medo, não tinha
Não tinha medo da perna cabeluda
Biu do Olho Verde fazia sexo, fazia
Fazia sexo com seu alicate

Galeguinho do Coque não tinha medo, não tinha
Não tinha medo da perna cabeluda
Biu do Olho Verde fazia sexo, fazia
Fazia sexo com seu alicate

Ô, sobe morro, ladeira, córrego, beco, favela
A polícia atrás deles e eles no rabo dela
Acontece hoje e acontecia no sertão
Quando um bando de macaco perseguia Lampião
E o que ele falava, muitos hoje ainda falam:
“Eu carrego comigo coragem, dinheiro e bala”
Em cada morro uma história diferente
E a polícia mata gente inocente
E quem era inocente hoje já virou bandido
Pra poder comer um pedaço de pão todo fodido

Galeguinho do Coque não tinha medo, não tinha
Não tinha medo da perna cabeluda
Biu do Olho Verde fazia sexo, fazia
Fazia sexo com seu alicate

Galeguinho do Coque não tinha medo, não tinha
Não tinha medo da perna cabeluda
Biu do Olho Verde fazia sexo, fazia
Fazia sexo com seu alicate

Ô, sobe morro, ladeira, córrego, beco, favela
A polícia atrás deles e eles no rabo dela
Acontece hoje e acontecia no sertão
Quando um bando de macaco perseguia Lampião
E o que ele falava, muitos hoje ainda falam:
“Eu carrego comigo coragem, dinheiro e bala”
Em cada morro uma história diferente
E a polícia mata gente inocente
E quem era inocente hoje já virou bandido
Pra poder comer um pedaço de pão todo fodido

Banditismo por pura maldade
Banditismo por necessidade
Banditismo por pura maldade
Banditismo por necessidade
Banditismo por uma questão de classe
Banditismo por uma questão de classe
Banditismo por uma questão de classe
Banditismo por uma questão de classe

O tom de continuidade da vinheta não permanece até o fim, sendo uma característica inicial que não se repete no restante da canção. Da mesma maneira, apesar de ser baseada numa imensidade de repetições, a letra cantada no início também não é mais repetida até seu fim, aludindo a uma função introdutória deste trecho.

Nele, quatro sentenças são proferidas por um eu lírico que quase não se deixa notar. Elas utilizam-se de um paralelismo sintático composto a partir do pleonasmos vicioso “Há um tempo atrás”; assim, as quatro sentenças relacionam-se primeiramente por sua sintaxe. Ao observar essa estrutura, torna-se possível superar parcialmente a impressão de aleatoriedade: as três primeiras sentenças apresentam verbo principal em terceira pessoa, indicando indeterminação do sujeito e uma aparente distância entre o eu lírico e o fato de se falar em bandidos, solução e progresso, como se fosse um receptor distante desse “ouvir falar”, o que fica claro pela quarta sentença, em que se indica uma mudança ocorrida pelo transcorrer do passado ao presente.

Nos três primeiros versos, observa-se uma gradação a respeito do que se ouvia falar: anteriormente, falava-se em bandidos, mas ainda cria-se na solução desse problema, que viria pelo progresso. Assim, a ruptura do terceiro para o quarto verso consiste na sugestão de uma nova percepção da realidade que não é, entretanto, apresentada imediatamente, mas lançada a um futuro interno à própria canção, como expectativa. O sinal dessa mudança de percepção surge musicalmente ao fim do quarto verso, pela explosão da guitarra que marca a diferenciação da parte introdutória com relação ao restante da canção, inaugurando um novo momento, onde o instrumental se dispõe de maneira superficialmente diversa, mas a estrutura permanece a mesma.

Além da guitarra, também alfaías e caixa são integradas à música criando uma atmosfera diferenciada da anterior, sem perda completa de vínculo, garantido pela mesma métrica, mesmo pulso e pela continuação do instrumental que já estava presente anteriormente. Essa nova instrumentação cria uma tensão advinda do ruído em um *groove* prolongado que mantém em suspenso a esperança da concretização de sentido iniciado pelos quatro primeiros versos.

Apesar da expectativa, o que se encontra na continuidade é uma apresentação de casos reais de banditismo que, de tão conhecidos no Recife, se tornaram lendas⁵⁹. Esses

⁵⁹ Galeguinho do Coque e Biu do Olho Verde viveram no Recife durante a década de 1980 e ganharam tamanha notoriedade que se tornaram personagens populares da cidade. O primeiro ficou conhecido por cometer crimes e esconder-se no bairro do Coque, subúrbio da cidade, impossibilitando sua captura pela

exemplos são repetidos exaustivamente, constituindo o centro da canção e, mesmo assim, tendo seus significados aparentemente ilhados, como se fossem fragmentos de discurso a se sustentarem independentemente das demais partes.

Um aspecto determinante de sua força está na remissão às lendas e no fortalecimento artístico do caráter lendário de cada um desses exemplos. Segundo o *Dicionário Online Michaelis* (2014):

lenda

len.da

sf (lat legenda) 1 Tradição popular. 2 Narrativa transmitida pela tradição, de eventos geralmente considerados históricos, mas cuja autenticidade não se pode provar. 3 História fantástica, imaginosa. 4 Mentira, patranha. 5 História fastidiosa.

Portanto, não há erro em considerar Galeguinho do Coque, Biu do Olho Verde, a Perna Cabeluda e Lampião como figuras lendárias, por serem todos considerados “históricos” no sentido factual do termo, mesmo que grande parte de seus feitos (no caso da Perna Cabeluda todos os feitos) não sejam comprováveis, tendo se tornado conhecidos pela disseminação popular, ganhando, por isso, tom fantasioso. Esse aspecto lendário ganha ainda mais força pela aproximação da tipologia narrativa, construída pela utilização de uma terceira pessoa que parece querer esconder quem fala, confirmando o caráter indeterminado da autoria e permitindo a inferência de que tais sentenças poderiam ser proferidas por qualquer morador da cidade, como se isso garantisse sua veracidade. Aí, está demonstrado também algo da lógica que determina a vida social, o que a aproxima, para além da etimologia, do vocábulo *legenda*.

Em texto sobre “Morte do leiteiro”, de Drummond, Alexandre Pilati (2007) faz uma leitura crítica do termo, valiosa também para o caso aqui analisado: “‘legendas’ [...] São frases feitas de impessoalidade, mas que, por sua vez, marcam e determinam a vida organizada socialmente” (PILATI, 2007: 2). Assim, as lendas, rearranjadas no interior da canção, funcionam como legendas em desenvolvimento tão avançado que transformaram-se em narrativas coletivas, mantendo o caráter simultaneamente determinante e

polícia; o segundo tornou-se símbolo de brutalidade devido a relatos de assaltos seguidos por estupro e torturas com utilização de alicate.

A perna cabeluda é referência a uma lenda pernambucana a respeito de uma perna humana, destacada do corpo que chutava pessoas nas noites escuras. Segundo Roberto Emerson Câmara Benjamin, os jornais e as emissoras de rádio do Recife divulgaram em várias matérias a aparição deste ser, fazendo a história se espalhar pela região metropolitana da cidade.

explanatório; seu lado de dever e de necessidade; e, até mesmo, a sua função exemplar (cf. PILATI, 2007). Desse modo, condensam-se como formas cifradas da ideologia: naturalizadas, despersonalizadas, reificadas.

Junto dessa verdade pretensamente polifônica e popular, outro fator a determinar sua força como bloco significativo independente do restante da canção está no modo como a voz cantante organiza a estrofe em um trabalho rítmico no qual versos que poderiam ser simplesmente **Galeguinho do Coque não tinha medo da perna cabeluda** e **Biu do Olho Verde fazia sexo com seu alicate**, com teor absurdo já flagrante, tomem potencialidade plurissignificativa pelo surgimento de pares como:

Galeguinho do Coque – medo	Biu do Olho Verde – sexo
Galeguinho do Coque – não tinha	Biu do Olho Verde – fazia
Galeguinho do Coque – perna cabeluda	Biu do Olho Verde – seu alicate

Esse jogo vai contra a conformação linear de sentidos, criando estrofes em que a substância realista presente no lendário é desrecalcada pelo aspecto grotesco das imagens criadas a partir de uma primitivização da língua, concedendo-lhes uma força nova que, de tão marcante, parece fechar-se em si mesma, como se fosse um breve vislumbre da potência desfetichizadora da fragmentariedade como aspecto da dialética ordem/desordem, encenada na relação música/discurso, formalizada na canção⁶⁰.

Há então uma desestabilização do caráter usualmente superficial da lenda e a possibilidade de compreender a fragmentariedade de sentidos como integrante de um processo musical que, contraditoriamente, é capaz de indicar alguma coesão artística na canção: o ritmo do canto nessas estrofes em que os casos de banditismo são apresentados configura uma imitação de células rítmicas de baques do maracatu, que, por sua vez, baseiam o instrumental da canção.

Assim, mais do que uma coincidência ou um apenas recurso técnico criativo, essa relação demonstra a musicalidade como tênue condutora dos sentidos da canção e como princípio regente da maneira de organizar o discurso. Não se trata de,

⁶⁰ Por outro lado, essa primitivização se aproxima também da criação espetacular de imagens grotescas facilmente assimiláveis como mercadoria a satisfazer comercialmente o gosto pelo exótico.

abstratamente, considerar os possíveis sentidos do som, mas de observar o dado sensível de que a lógica do maracatu determina pela forma um conteúdo, possibilitando uma aparência de fragmentação que permite considerar sua integração para além do fragmentário.

Considerando esse fio de ligação, que, apesar de material, é fluido, compreende-se a relação não contínua da primeira estrofe com aquelas que exemplificam os casos de banditismo como sugestão de que o problema deixou de ser mediado pela televisão, passando a ser experimentado diretamente a partir da realidade.

Para demonstrar tal mudança, o eu lírico procura diminuir gradualmente as marcas textuais da subjetividade na tentativa de reproduzir a realidade imediata com a qual ele teria se confrontado após deixar de “ver televisão”. É o que se observa na transição da organização lírica para algo mais próximo da narrativa: os versos “Galeguinho do Coque não tinha medo, não tinha/ Não tinha medo da perna cabeluda”, devido à presença de verbo de estado, ainda estão próximos de uma reflexão lírica; enquanto os versos seguintes, “Biu do Olho Verde fazia sexo, fazia/ Fazia sexo com seu alicate”, já configuram apresentação de ação verbal, aproximando-se da narração, que é completamente realizada em “[...] sobe morro, ladeira, córrego, beco, favela/ A polícia atrás deles e eles no rabo dela/ Acontece hoje e acontecia no sertão/ Quando um bando de macaco perseguia Lampião/ E o que ele falava, muitos hoje ainda falam:/ ‘Eu carrego comigo coragem, dinheiro e bala’”, onde acontece uma suspensão do lirismo com a intenção de, por via da narração, alcançar o presenciar do banditismo como situação social afastada da subjetiva avaliação.

Essa progressão de sentido em direção a despersonalização do eu lírico é acompanhada por um diálogo entre voz cantante e alfaias – principais responsáveis pela condução rítmica da música – que culmina num efeito de reforço do efeito ficcional da narrativa nas estrofes 4 e 7.

No momento em que a segunda estrofe é cantada, a alfaia ataca somente as notas essenciais para caracterizar sínopes simples, que acontecem do último para o primeiro tempo do compasso. Enquanto isso, a voz cantante insere-se nessa tessitura musical em uma linha melódica simples, mas de ritmo elaborado e bastante demarcado que, conforme

dito, reproduz uma variação possível de taróis ou caixas de maracatu pela organização das palavras do verso, conforme demonstram os exemplos seguintes⁶¹:

Mi	Ga-
Ré#	
Ré	
Dó#	
Dó	
Si	
Lá#	
Lá	le-guinho do Co-que não ti-nha me-do não ti-nha/ Não ti-nha me-do da per-na ca-be
Sol#	
Sol	
Fá#	
Fá	
Mi	

Mi	Biu
Ré#	
Ré	
Dó#	
Dó	com seu a-li-ca-te
Si	
Lá#	
Lá	do O-lho Ver-de fa-zia se-xo fa-zia/ Fa-zia se-xo
Sol#	
Sol	
Fá#	
Fá	
Mi	

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Voice' and uses a treble clef. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with accents. The bottom staff is labeled 'Bass Drum' and uses a bass clef. It shows a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, some with accents, corresponding to the voice line. The time signature for both is 4/4.

⁶¹ O fim do verso (duas últimas sílabas) não está representado no gráfico porque não tem altura definida, aproximando-se da fala.

Na repetição da estrofe, a execução da voz cantante permanece a mesma, entretanto, o ritmo dos versos contamina o instrumental que se torna mais sincopado, mais tenso, conforme demonstra a transcrição:

The image shows a musical score for two parts: Voice and Bass Drum. The Voice part is written on a treble clef staff in 4/4 time, featuring a melodic line with eighth notes and some syncopation. The Bass Drum part is written on a bass clef staff in 4/4 time, showing a steady eighth-note pattern.

Essa tensão toma toda a canção e aumenta durante a quarta estrofe, onde o cantar deixa, na maior parte dos casos, de ser sincopado, mas apresenta maior número de sílabas por versos, criando a sensação de velocidade devido ao aumento quantitativo de sons em um tempo constante (maior número de notas em um compasso de mesma métrica e andamento) que, aos poucos, se torna quase insuficiente para as palavras, sons e sentidos que contém.

The image shows a musical score for two parts: Voice and Bass Drum. The Voice part is written on a treble clef staff in 4/4 time, featuring a melodic line with eighth notes. The Bass Drum part is written on a bass clef staff in 4/4 time, showing a steady eighth-note pattern.

O-so-be-mor ro-la-dei-ra cor-re-go-be co-fa-ve-la
a-po-lí-cia a-trás-de-les e-e-les-no ra-bo-de-la

Esse turbilhão simula um movimento, uma corrida aos tropeços causados pela síncope instrumental, que remete à fuga que sobe morro, ladeira; pula córrego e beco na favela. Essa tentativa de reprodução da fuga por soluções cancionais é um recurso engenhoso partícipe da constituição de um pseudo-narrador que utiliza sua posição privilegiada frente à narrativa para manipular os sentidos a favor do seu interesse, diluindo-se nas marcas textuais, para não ser notado. Nesse caso, ele pretende que o receptor vivencie a experiência da fuga para aprender, com essa realidade supostamente imediata, a tese que está sendo urdida no discurso fragmentado e que ainda não foi textualmente expressa.

O clímax dessa curta narrativa encontra-se nos últimos quatro versos, em que são apresentadas duas situações das quais emergem figuras antagônicas, definidas com ar

maniqueísta: primeiramente, a polícia, representante do estado e presença ostensiva da ordem que, por desconhecer a realidade dos morros, mata pessoas inocentes; e, após breve pausa para demarcar a relação causal, os bandidos – materialização da desordem – condicionados à violência como único meio de sobrevivência ainda que indigna. Esses versos demarcam a tese em sua versão “aplicada”, divisando já a estrofe final, que funcionará como conclusão da canção.

No entanto, a estrutura fragmentada e a tendência repetitiva quebram novamente a expectativa de continuidade e, após solo instrumental, três estrofes de letra idêntica são cantadas, com a notável diferença de que a tonalidade vocal é elevada nos dois primeiros versos das estrofes 5 e 6, como se dando a entender uma raiva anteriormente contida que em função da repetição começa a ser parcialmente extravasada, contribuindo para a conformação de uma violência que perpassa a canção, ainda que escamoteada em um discurso que se quer impessoal.

Assim, após a construção de uma tessitura – permeada por violência – em que o eu lírico se esconde na simulação de objetividade, surge no fluxo do canto uma estrofe final, como espécie de conclusão que procura reafirmar toda a imparcialidade construída até então. Ela confirma a tendência coesiva na fragmentação, apresentando pela primeira vez a tese referida no título como desencadeamento dos versos anteriores: o banditismo é uma questão de necessidade ou de maldade?

A conclusão é categórica, apesar de elíptica, cumprindo a premissa *tese + antítese = síntese*, ao opor dois versos repetidos que afirmam ser o banditismo uma questão pessoal (banditismo por pura maldade), a outros dois que afirmam ser coletiva (banditismo por necessidade), formando um conjunto de quatro versos opostos, colocados de maneira alternada, a sugerir a encenação de duas vozes a discutir. A resposta surge de uma terceira voz, distanciada das limitações das outras, absortas em suas limitações; seu tom é diferente das demais e afirma, em um discurso assumidamente politizado, que o problema está para além da contenda encenada, sendo uma questão de classe (banditismo por uma questão de classe).

A afirmação atua junto à falsa isenção do eu lírico, sendo repetida quatro vezes, com vista em superar qualquer dúvida a respeito de sua certeza, soando como palavra final, síntese da discussão, verdade inabalável.

b) Eu lírico, narrador ou *popstar*?

Seguindo a sugestão de Luís Bueno (2013), observa-se que a questão central em jogo na canção tem base na permeabilidade social entre ordem e desordem mediada por uma violência de classe:

[...] a violência da ordem não tem legitimidade por princípio. Ela está ali para garantir o capital mesmo numa situação em que a sobrevivência de toda uma população está em franca oposição a esses interesses. Nesse caso pode ser legítima? [...] se trata de ação irracional, que a ordem em tese não comporta, ou se trata de repressão a uma desordem que deveria vigorar como ordem, porque mais justa do que a ordem que vigora. [...]
Os papéis, como se vê, estão embaralhados, mas não há qualquer possibilidade de congraçamento ou de humanização de relações [...]. A violência corroe de vez essa possibilidade (BUENO, 2013: 3).

Portanto, no caso brasileiro, a violência não pode ser compreendida por si, seja em sentido positivo ou negativo, mas somente como repercussão processual da dialética ordem/desordem, identificada em sua dinâmica básica por Antonio Candido (1993), que estabelece conformações diferentes nos âmbitos da sociabilidade, da experiência criativa e da ordem simbólica. Assim, devido à centralidade desta dialética, a violência torna-se um dado incontornável e inconciliável na discussão das formas brasileiras.

Declaradamente engajada, “Banditismo por uma questão de classe” parte dessa consciência do caráter dialético e incontornável da violência para demonstrar que o banditismo é apenas mais uma de suas modalidades, funcionando como resposta à exploração de classe e à indiferença do estado frente às desigualdades que regem a vida no Brasil. Nesse sentido, a canção chega à beira da propaganda do banditismo, justificando-o como tentativa de superação das condições que originam a violência. Conforme se observa em Bueno (2013) e Pellegrini (2004, 2005) essa temática não é novidade na arte brasileira: pelo contrário, permeia-a (em diferentes intensidades) nas melhores de suas manifestações. Por isso, o que mais interessa é observar o modo como isto se dá no caso de CSNZ.

À primeira vista, a canção aparenta ser uma colagem de recortes sem relação entre si; com um pouco mais de atenção é possível notar uma série de imagens que giram em torno do banditismo, aludido em seu aspecto social; ao tomar a musicalidade como fio condutor, compreende-se que esses fragmentos compõem uma totalidade descontínua

porém coesa, permitindo que a canção seja tomada como discurso, com possibilidade de deflagração de suas prováveis intenções.

De início, na primeira estrofe, é perceptível a ideia do eu lírico: o que impede que a violência seja vista como problema social é a alienação causada pela mediação no conhecimento dos fatos sociais, desempenhada neste caso pela televisão. Surge daí a intenção de dar a conhecer a realidade sem mediações, propósito contraditório desde o seu cerne, baseado no mais raso da ilusão positivista.

As estrofes seguintes apresentam a tentativa de cumprimento desse objetivo pelo autoapagamento gradual do eu lírico até à estrofe final, onde surge a proposição a ser comprovada. Apesar de bastante lógica e aparentemente simples, essa argumentação tem um complexificador: a musicalidade fragmenta o discurso e denuncia pela voz cantante a impossibilidade da transferência direta da realidade à arte sem mediações subjetivas.

Ao delegar à música um papel preponderante de coesão do texto, a estrutura argumentativa realiza simultaneamente dois movimentos: um designado pelo ímpeto organizativo do eu lírico; e outro de desordenação, advindo da regência sincopada da rítmica, que pela fragmentação aponta a possibilidade de integração significativa do todo. Assim, a estrutura da canção recria a dialética ordem/desordem, opondo-se à hiperdeterminação que poderia estar sugerida na temática.

A relação entre eu lírico e voz cantante, indissociável na experiência auditiva, cria um curto-circuito onde a violência é refeita formalmente, perpassando a estrutura da canção, que confirma-a como fruto da mesma atitude incerta vivenciada pelo eu lírico de “Da lama ao caos”, dividido entre organizar e desorganizar. Este efeito tem como consequência a flexibilização da certeza do discurso e consequentemente de sua conclusão, de onde passam a surgir mais perguntas do que respostas, afinal, se o banditismo é uma repercussão da violência de classe disseminada na sociedade brasileira pela permeabilidade entre ordem e desordem, refeita na canção pela relação eu lírico/voz cantante/instrumental, há que se perguntar a que classe essa violência artística serve, considerando-se aí sua vinculação irremediavelmente interesseira com a indústria fonográfica.

A resposta passa novamente pela relação entre as formas sincopadas do arranjo e a organização da voz cantante (e, por conseguinte, do eu lírico), que se apontam mutuamente na configuração de um autoquestionamento (cf. BASTOS, 2007) em que a

forma torna-se conteúdo latente, chamando atenção à canção como produto do labor humano, neste caso, direcionado para composição de um objeto que visa lucro. Essa desnaturalização da canção pop coloca em evidência o artista transformado em *popstar* (do qual Chico Science era uma das melhores concretizações): o homem transformado em espetáculo e inserido forçadamente na classe detentora do capital como condição para repercussão social da representação artística⁶².

Apresenta-se aí uma lógica perversa: no capitalismo avançado, a violência reificadora da arte também é uma questão de classe; a representação é um modo de banditismo ao qual resta expor as marcas do trabalho que a constituiu, a fim de exhibir-se como mercadoria, o que já é um mérito em meio ao contexto da década de 1990.

Assumir-se como produto capitalista é, portanto, essencial para considerar as possibilidades críticas da encenação colérica da violência, que deixa de ser *somente* dado espetacular com fim em satisfazer o mórbido deleite baseado no terror e na piedade, na atração e na repulsa, na aceitação e na recusa (cf. PELLEGRINI, 2004), tornando-se também “abertura para um discurso que comporta um viés político [progressista] necessário” (PELLEGRINI, 2004: 32).

c) Canção e vinheta

Após iniciar a interpretação de “Banditismo por uma questão de classe” a partir da vinheta “Monólogo ao pé do ouvido”, chamando atenção para sua contribuição nos sentidos da canção, vale a pena fazer o percurso contrário com finalidade de interpretar a faixa como todo.

A canção veicula superficialmente um discurso fragmentário favorável a compreensão do banditismo como problema de classe. Em seu nível mais profundo, no entanto, problematiza essa afirmação pela constituição de um processo de autoquestionamento que exhibe as marcas do trabalho que a constituiu, chamando atenção para o seu caráter de mercadoria e para uma voz cancional que organiza pela desorganização, reproduzindo musicalmente a violência que tematiza. Enfim, constitui-se como espaço do incômodo e de auto problematização.

⁶² Essa relação é a concretização da dinâmica apontada no Capítulo 1.

A vinheta que a antecede, por sua vez, tem tom afirmativo e sugere um ativismo militante. Nesse sentido, a faixa como integração dessas duas tendências configura uma contradição entre o desejo engajado de atuar socialmente e a impossibilidade inerente à canção devido aos limites impostos pelas mesmas determinações que condicionaram a sua existência.

Ao juntarem-se, o ativismo da vinheta parece ser contido pelo desencanto surgido da canção que reafirma o pessimismo contido na ideia de monólogo, palavra que pode significar tanto texto feito para ser dito por um ator, assim como conversa consigo mesmo ou, ainda, discurso que não atinge o interlocutor. Nesse sentido, ao contrário do eu/tu inferido de “Rios, pontes e *overdrives*”, há aqui a consciência de um eu/eu, apesar do instinto engajado depreendido da faixa. Há inerência da negatividade desiludida do alcance do discurso: a quem chegará a certeza de que Zumbi, Lampeão e os Panteras Negras cantaram? Quem será convencido de que o banditismo é uma questão de classe?

As perguntas estão armadas e as respostas flutuam pelos índices imprecisos da musicalidade das canções, em seus versos, nos recursos gráficos do disco, nas apresentações da banda ao vivo, com seu performático *frontman*; nas entrevistas televisivas, em fotografias de revistas, nos clipes produzidos pelos cineastas do Mangubeat etc. Estão espalhadas no falatório midiático-espetacular que deixa a voz da canção em um solilóquio vazio e infundável.

d) O diálogo como bate-boca: “Maracatu de tiro certo”

Interessa ainda, para concluir a discussão sobre a violência em *Da lama ao caos*, observar um dos casos do disco em que ela desempenha papel mais fundamental na organização da estrutura cancional: “Maracatu de tiro certo”⁶³, que apresenta também um interessante jogo de vozes urdido textual e musicalmente. Segue-se a transcrição de sua letra:

Urubusservando a situação
Uma carraspana na putrefação
A lama chega até o meio da canela
O mangue tá afundando e não nos dá mais trela

De tiro certo, é de tiro certo
Como bala que já cheira a sangue

⁶³ Faixa 5 do disco anexo.

Quando o gatilho é tão frio
Quanto quem tá na mira: o morto
Ê, foi certo! Ó, se foi!
O sol é de aço, a bala escaldante
Tem gente que é como barro
Que ao toque de uma se quebra
Outros não
Ainda conseguem abrir os olhos
E no outro dia assistir TV

Mas comigo é certo, meu irmão
Não encosta em mim que hoje eu não tô pra conversa
Seus olhos estão em brasa, fumando
Fumando
Fumando
Fumando
Fumando
Fumaça

Não saca a arma, não
Arma não
Arma não
Arma não
Arma não
Já ouvi, calma

As balas já não mais atendem ao gatilho
Já não mais atendem ao gatilho
Já não mais atendem

Porque
É de tiro certo, é de tiro certo
Como bala que já cheira a sangue
Quando o gatilho é tão frio
Quanto quem tá na mira: o morto
Ê, foi certo! Ó, se foi!
Mas o sol é de aço, a bala escaldante
Tem gente que é como barro
Que ao toque de uma se quebra
Outros não
Ainda conseguem abrir os olhos
E no outro dia assistir TV

Mas comigo é certo, meu irmão
Não encosta em mim que hoje eu não tô pra conversa
Seus olhos estão em brasa, fumando
Fumando
Fumando
Fumando
Fumando
Fumando
Fumaça

Não saca a arma, não
Arma não
Arma não
Arma não
Arma não

Já ouvi, calma

As balas já não mais atendem ao gatilho
Já não mais atendem ao gatilho
Já não mais atendem

Seus olhos estão em brasa, fumaçando
Fumaçando
Fumaça

A primeira estrofe da canção é completamente diferente do restante da sua estrutura. Inicia-se com um gonguê realizando uma célula rítmica comum no maracatu, que logo se faz acompanhar de um berimbau. Em seguida inclui-se também a voz cantante que recita versos não relacionados de imediato com o restante da canção. Os versos repetem o estilo já observado: utilizam-se de palavras do dialeto regional (carraspana e um neologismo que soa como regionalista “urubusservando”) e referem-se ao mangue e a lama, identificados à realidade local. Seu sentido concentra-se no último verso, onde a condição de urubusservador revela-se como inclusão na circunstância observada, perceptível pela utilização da primeira pessoa do plural para referir-se à vítima do afundamento no mangue, aproximando-se de outra modalidade da mesma subjetividade coletiva constituída nas demais canções analisadas.

É interessante como a relação instrumental deste trecho com o restante da canção assemelha-se à relação entre a introdução de “Banditismo por uma questão de classe” (onde são cantados os versos “Há um tempo atrás se falava em bandidos [...]”) e a sua continuidade, aludida no primeiro tópico deste capítulo. A inclusão da guitarra, contrabaixo e alfaias, assim como no caso anterior, constitui uma diferenciação que não rompe com o pulso e com a estrutura rítmica que já vinha sendo desempenhada pelos instrumentos anteriores. Nos dois casos, há também a construção de um *groove* que se prolonga criando uma expectativa de continuidade muito semelhante; entretanto, aqui a relação da primeira estrofe com o restante da canção não sugere se tratar de uma introdução, mas de uma espécie de contextualização do que virá em seguida, o que só ficará claro após sua audição por completo.

No prosseguimento, ouve-se um primeiro verso que dá a impressão de ser incompleto, de que não foi ouvido desde o começo, como se o acesso do ouvinte tivesse se dado no meio da elocução. A partir de então, apresenta-se um turbilhão de imagens violentas que se seguem ininterruptamente sem maiores mediações. Todas têm semântica próxima do tiro que leva à morte e realizam-se por meio de figuras de linguagem que as

tornam mais confusas. Destaca-se, então, uma sinestesia, perceptível em “bala que já cheira a sangue”, “gatilho [...] tão frio”, “sol [...] de aço”, “bala escaldante”, “olhos [...] em brasa, fumaçando”, que parece atuar na tentativa de presentificação do que está sendo dito pelo canto. Tendência também perceptível pelo surgimento de interjeições seguidas de sentenças com função fática que, ao serem entremeadas nas imagens, sugerem que a voz cantante está corporificando um diálogo.

A demarcação máxima desse diálogo se dá em dois momentos: no verso “não encosta em mim que hoje eu não tô pra conversa”, de onde infere-se que, além de haver um interlocutor, ele está muito próximo, tendo inclusive a possibilidade de tocar quem fala; e no único momento do disco em que a voz cantante destitui-se da monofonia, dividindo-se em duas vozes instrumentais que dialogam musicalmente e criam novos sentidos na canção⁶⁴.

Em ambos os casos, além da afirmação do diálogo, há uma sugestão de que este não acontece de maneira pacífica. No primeiro, o verso soa como uma resposta a um toque que já aconteceu ou está na iminência de acontecer; no segundo, as duas vozes instrumentais repetem versos iguais num encadeamento justaposto, onde o início de um verso acontece antes do término do anterior, simulando, pela relação com os demais sentidos, uma discussão. Desse modo, as imagens, que eram apenas manifestações de violência desconexa, soam como ameaças lançadas de lado a lado num bate-boca que não se sabe de onde surge, mas é presentificado pela tendência sinestésica e pela simulação polifônica da voz cantante que se divide.

Essa duplicidade da voz cantante potencializa a proliferação de vozes líricas simuladas nos versos “Não saca a arma, não/ Arma não/ Arma não/ Arma não/ Arma não/ Já ouvi, calma”, de onde entende-se que, diante das ameaças, da discussão e do contato físico acontecido ou iminente, o risco de cumprimento da violência é claro, motivo pelo qual há uma tentativa de evitar a sua concretização pelo “deixa disso”. A sequência desses versos encerra-se num aparente reestabelecimento da tranquilidade por um pedido de

⁶⁴ Há em outras canções de CSNZ presença de vozes como *backing vocals* e coros de resposta, entretanto o único caso em que a voz cantante, em primeiro plano, divide-se e mantém importância central é este. Vale ainda um esclarecimento sobre terminologias: o termo *voz instrumental* se refere ao desenho melódico desempenhado por qualquer instrumento ou pela voz enquanto recurso técnico, portanto há em “Maracatu de tiro certo” duas vozes instrumentais desempenhando a função de uma voz cantante polifônica.

calma que sugere que a arma não será utilizada, sendo, no entanto, contrastado pelos versos seguintes onde se afirma que as balas já não atendem ao gatilho.

Há aí um efeito semelhante ao dos versos onde o gatilho torna-se o responsável pela morte (“Quando o gatilho é tão frio/ Quanto quem tá na mira: o morto”) de onde desaparece a possibilidade do homem barrar a violência que o ultrapassa como dado estrutural. Em ambos os casos, a prosopopeia faz com que o acontecimento perca os contornos de acidente individual, tornando-se destino coletivo onde a violência é um dado concreto da barbárie que suplanta o gesto humano⁶⁵.

Portanto, essa polifonia encenada de maneira caótica, onde não se pode distinguir um discurso, nem exatificar personagens responsáveis por cada ação, mas somente perceber a ocorrência de uma confusão possivelmente resultante em morte, afirma uma generalização da violência gratuita. Nesse caso, a estrutura musical, a voz cantante e a conformação textual encontram realização precisa, chegando próximo da objetividade buscada anteriormente. Entretanto, sua relação com a primeira estrofe denuncia a presença onisciente da subjetividade artística organizadora que costura *Da lama ao caos*.

Isso acontece porque, conforme se disse, a primeira estrofe contextualiza o restante da canção, conferindo-lhe determinação artística, histórica e política: a violência estrutural, gratuita e desumanizadora é uma faceta das relações exploratórias locais, referidas em todo o disco pela menção constante ao mangue e à lama. Essa percepção só é possível devido à presença do eu lírico demarcado que, ao mesmo tempo, depõe contra a aparência de presentificação da canção, que se mostra como um exemplo da lama a tragar o homem.

Como nas demais canções, a ação dessa subjetividade permanece ambígua: se por um lado ela traz determinações, por outro diminui o efeito de presentificação; se por um lado costura o disco como elemento coesivo, por outro manipula-o a favor do seu interesse; se por um lado atua de modo ostensivamente progressista, por outro refaz a violência no ato da representação. Por isso, conforme já se mostrou, não há saída para o seu dilema a não ser exibir suas próprias limitações. Talvez esteja aí o sentido inesperado do título desta canção que, por esse raciocínio, transcende seu limite, transformando-se

⁶⁵ Esse raciocínio aproveita-se da análise de Alexandre Pilati (2007) sobre a mesma figura de linguagem no poema “Morte do Leiteiro”.

em nomenclatura eficaz para o estilo de CSNZ, “gênero pop” brasileiro: não é maracatu atômico, menos ainda de baque solto ou de baque virado – é, e assim sabe-se e exhibe-se, um maracatu de tiro certo.

Nesse sentido, “Maracatu de tiro certo”, composição de Jorge dü Peixe com contribuição de Chico Science, funciona como desfecho de uma trajetória interpretativa, que reafirma a intenção de constituir um projeto artístico coeso para além da casualidade em *Da lama ao caos*. O fato de estarem preservadas as características formais em uma composição sem autoria majoritária de Science parece ser mais uma prova dessa hipótese, além de demonstrar o papel essencial da musicalidade composta pela banda e da performance da voz cantante nesse processo. Assim, esse maracatu de violência concentra as formulações do disco e amarra sua interpretação pelo negativo: a presença da subjetividade coletiva a organizar um discurso centrado na imagem do manguê corporifica a dialética atraso/vantagem histórica e desordem/ordem, demonstrando uma saída estrutural em que a violência torna-se mediação em um produto que pretende discutir criticamente a possibilidade de engajamento no seio da indústria cultural. Tem-se aí, enfim, um vislumbre da situação extrema na qual encontrava-se a produção de objetos que se desejavam artísticos em fins do século XX neste país periférico no capitalismo mundial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

1. Fragmento e totalidade

[A capa do disco *Da lama ao caos*] tinha uma fragmentação de ideias que era como você vender a imagem de um lugar, no caso o Recife, representado como se fosse o fragmento de várias pessoas deixando ali o seu recado: um cartão postal, um pedaço de bilhete, uma carta, um quadrinho, alguma coisa. Tudo representando essa cidade que estava se transformando (LACERDA, in: O SOM, 2013).

Este depoimento de Hilton Lacerda a respeito da criação da capa do primeiro disco de CSNZ alude novamente ao fragmentário como tentativa de criação de uma totalidade, reafirmando a dinâmica identificada nas análises deste trabalho, que demonstraram essa ocorrência nas canções, onde o discurso fragmentário, organizado em blocos de significação aparentemente isolada, encontra algo de coesão na musicalidade.

Essa semelhança no processo de composição da capa e das canções reafirma a importância da tensão entre o fragmento e o todo na dinâmica geral do disco, sugerindo que os textos que formam *Da lama ao caos* – canções, história em quadrinhos, manifesto mangue, capa e demais ilustrações – também podem ser fragmentos organizados como partes de um todo vislumbrável no disco coerentemente, superando a concepção de que álbuns pops são amontoados de sucessos radiofônicos.

Nesse caso, o suporte material e a repetição são os aspectos imediatamente responsáveis pela ligação entre esses elementos de natureza diversa, assim como pela garantia de que eles não se percam numa indeterminação alegórica⁶⁶. A possibilidade de atuação simultânea desses elementos só existe devido a sua veiculação conjunta em um suporte material, nesse caso LP e CD; além disso, o recurso da repetição, às vezes velado por metáforas, metonímias etc, abaliza abordagens do tema norteador do disco que o perpassa completamente: o mangue habitado por homens. Deste modo, cada texto conforma internamente expressões, imagens e sentidos que tomados isoladamente correriam risco de soar didáticos, óbvios, aleatórios, sem sentido, mas que na dinâmica artística constituem uma determinação momentaneamente flexível.

⁶⁶ Essa observação pode soar óbvia, mas é importante em um tempo em que a disseminação de canções tem se dado principalmente por via virtual. Neste sentido, aponta-se desde já um provável impeditivo de que a análise produzida neste trabalho se refaça usualmente nos dias atuais.

Essa oscilação causa a sensação de que se está diante de variações sobre o mesmo tema e a de que a compreensão aprofundada de qualquer dessas unidades exige a consideração do conjunto ou, no mínimo, de outra parte dele. O funcionamento desse efeito foi demonstrado na análise do conjunto gráfico em sua analogia com “Da lama ao caos”; assim como no trânsito desta canção a “Rios pontes e *overdrives*”; na reflexão sobre a condição de manifesto-síntese do disco, estabelecida por “Banditismo por uma questão de classe” (que, por sua vez, é precedida organicamente por “Monólogo ao pé do ouvido”) e na sua relação com “Maracatu de tiro certo”. Esse encadeamento poderia ser estendido a todas as canções do disco, o que já configuraria uma organicidade do ponto de vista estritamente cancional, que conta, por sua vez, com elementos coesivos específicos.

Por exemplo, ao refletir sobre a influência dos gêneros musicais do universo pop, as canções de *Da lama ao caos* demonstram uma assimilação fortuita⁶⁷ porém processada por instrumentos e instrumentistas locais que a dão identidade característica, configurando-a como uma das várias “esculturas de lama”. Assim, o uso da percussão de maracatu e de outros instrumentos da tradição popular brasileira cria uma tensão de efeito coesivo.

Essa observação é confirmada por Lúcio Maia (MAIA In: O SOM, 2013), que lembra a preponderância da percussão no disco, sugerindo que arranjo instrumental, linhas melódicas da voz e até letras teriam surgido de *jams sessions* nas quais os tambores davam base a toda a criação⁶⁸. O que remete também ao mais tênue dos itens coesivos: uma subjetividade enérgica surgida da relação entre instrumental, voz cantante e voz lírica.

Conforme demonstrado nas análises, surge da configuração das canções um eu-lírico soberano que não se assume como tal, escondendo-se em um discurso pretensamente objetivo. Sua realização varia a cada canção, mas é unificada pela dicção de Chico Science, pouco melódica, bastante rítmica, remetente tanto à embolada quanto ao rap e completamente vinculada a forma musical e arranjos. Cria-se então uma subjetividade artisticamente construída que, assim como em outros casos, é responsável

⁶⁷ O que não significa, conforme fica claro nas análises, que estas influências não possam funcionar criticamente.

⁶⁸ Algumas exceções óbvias são as canções gravadas por CSNZ mas compostas antes de sua formação, como *Manguetown*, *Etnia* e *A cidade*.

por boa parte do encanto da canção, aparentando ser o seu centro regente e confundindo-se com a pessoa que o corporifica, o que, em partes, explica o endeusamento de cantores mesmo quando não são os compositores das letras.

No caso deste trabalho, demonstrou-se que em CSNZ o canto e a percussão dividem essa centralidade regente numa influência recíproca. Além disso, apesar de Chico Science ser o compositor da maior parte das canções, não se pode dizer que a subjetividade cancional seja uma projeção de Francisco de Assis França. Não se trata de negar influências pessoais (experiências e concepções de vida, corporeidade, voz, expressividade) sobre a obra, mas de perceber que essa subjetividade criada no disco (portanto submetida às regras do mercado) trouxe o homem para fortalecer a personagem Chico Science, transformando tudo isso em mercadoria.

Chico Science é uma persona surgida da proposta de CSNZ, que ao longo de sua consolidação mercadológica foi ganhando solidez⁶⁹. Ao identificar-se a ela integralmente em suas aparições públicas e televisivas, Francisco França cria uma modalidade de *happening* que se relaciona diretamente com a subjetividade criada nas canções, mas anula a publicidade do artista, ou seja, para efeito da indústria fonográfica e do aparato midiático que a sustenta, Francisco França não existiu. Apesar da brutalidade desumanizadora inerente a esse processo, aparentemente, ele caminhava dentro do planejamento do artista, o que faz conjecturar um provável desenvolvimento interrompido por sua morte⁷⁰. O fato é que estas observações encaminham uma série de reflexões que, caso criticamente aprofundadas, podem compor um capítulo à parte na discussão a respeito de pseudônimos no contexto da mídia comercial interesseira e desmitificar muitas conclusões imprecisas em vigor sobre CSNZ.

Retomando a discussão referente à coesão de *Da lama ao caos*, essas marcas apresentadas são suficientes para demonstrar a unicidade que confronta a natureza

⁶⁹ É conhecida a anedota sobre a ideia da caracterização de *mangueboy* para a primeira entrevista à MTV. Segundo conta DJ Dolores, quando Chico chegou ao grupo de amigos vestido com tênis bamba, meião, bermuda florida de chita, camiseta branca e chapéu de coquinho surpreendeu a todos, que não lhe pouparam da zombaria. Este fato demonstra como Chico Science foi sendo composto aos poucos, confundindo até mesmo os que mantinham relações pessoais com o artista.

⁷⁰ A esse respeito, o disco *Rádio S.Amb.A* (2000), da Nação Zumbi, desenvolve um pouco dessas ideias germinadas ainda junto de Science. O disco traz na primeira faixa a canção “Do Mote do Doutor Charles Zambohead/Azougue” que, segundo se conta, é referência a mais um “pseudônimo” de Chico. Neste disco os demais integrantes também adotam nomes tão escandalosos quanto Charles Zambohead ou Chico Science: Tocaia, Mocambo, Amaro Satélite, Pixel 3000, Fortrex, Djeik Sandino e Jackson Bandeira.

múltipla do disco, procurando superar a superficialidade descartável na constituição de um objeto comercial-artístico, ainda que sua base seja a contradição.

Neste sentido, ao pensar o disco como produto inserido no processo social, a dinâmica entre parte e todo parece se repetir outra vez, pois o disco é também fragmento de uma cena que se baseou conscientemente na potência coletiva para sua promoção. Neste caso, os aspectos de ligação do fragmento (disco) ao todo (cena) se encontram na própria obra, em seu caráter de autoria relativamente coletiva enraizada na cidade do Recife (capa de Dolores & Morales, texto-release de Fred Zero Quatro, composições de Otto, Zero Quatro e Jorge di Peixe) reafirmada pela constante referência ao mangue como espaço, como conceito e como cena.

2. A relação com *Afrociberdelia* e a continuidade do Mangubeat

Diante de um objeto com essa aparente potencialidade, compreende-se parte do alarde que, hoje, 20 anos depois, envolve a banda: num saudosismo fetichista potencializado pela morte espetacularizada de Chico Science, ela é tomada, junto de Mundo Livre S/A, como baluarte do Mangubeat, considerado (sem grandes profundidades conceituais) a mais efetiva manifestação artística coletiva da década de 1990; numa perspectiva um pouco mais voltada à sua realização artística, é tomada como continuadora dos avanços artísticos da Música Popular Brasileira consagrada nas décadas de 1960 e 1970. Ambas as visões devem-se, em partes, aos índices aparentemente coletivistas e progressistas de *Da lama ao caos* que, por disseminação, estão também em *Afrociberdelia*.

A segunda visão, caso destituída da tonalidade celebrativa, guarda similaridade com o percurso historicista que baseia a visada sobre CSNZ desenvolvida nesse trabalho. Ao tomar a música brasileira como experiência orgânica, entende-se o contexto da década de 1980 como favorável a consolidação dos influxos comerciais do capitalismo neoliberal no Brasil, estabelecido sob propaganda da modernização econômica e política. Surgem daí, no início da década seguinte, as condições tecnológicas e mentais capazes de estruturar a sobrevivência de artistas sem mediação do mercado fonográfico brasileiro. Interessa, no entanto, que mesmo favorecida por esse contexto, a consolidação comercial de CSNZ em nível nacional somente se dá com o lançamento de seu segundo disco, impulsionado por uma grande gravadora que eleva a banda ao patamar de popularidade

mediática de outros artistas do momento e, ao mesmo tempo, liga a banda à “tradição” da MPB, como manifestação regionalista de lastro fortemente nacionalizante.

Esse processo lança holofotes também sobre *Da lama ao caos*, permitindo a inferência de que sua análise deve considerar, necessariamente, *Afrociberdelia* e vice-versa, pois assim torna-se possível mensurar em que medida o sucesso comercial, que nesse caso significa também repercussão social, é condicionado por retrocesso estético, afinal, se o segundo disco justifica a popularidade de CSNZ, ao mesmo tempo, denuncia o abandono de algumas das características de maior pulsão crítica presentes em *Da lama ao caos*. Essa afirmação, comprovável em dados objetivos, não traz inerentemente uma apreciação valorativa, apenas deixa clara a necessidade de uma análise apurada dos avanços e retrocessos artísticos estabelecidos entre os dois discos para que se chegue a uma visão mais profunda das questões estéticas mobilizadas pela banda.

Estas linhas finais limitam-se, entretanto, a chamar atenção a algumas reverberações da relação entre os dois discos perceptíveis principalmente a partir da análise de *Da lama ao caos*.

O sucesso de *Afrociberdelia* é geralmente indicado como decorrência de uma série de fatores como: o desenvolvimento técnico da banda, devido aos dois anos de estrada e à gravação do primeiro disco; a adequação dos estúdios e técnicos de gravação a sua musicalidade e propostas artísticas, fazendo com que o CD soasse mais próximo daquilo que os integrantes da banda desejavam; a melhoria da estratégia de marketing; a influência da repercussão internacional como chancela de qualidade para o público de um país periférico; a disseminação de referências ao Tropicalismo; e, especialmente, a gravação de um *hit* eficiente.

Esses dados podem ser considerados, sem exceção, ajustamento ao padrão mercadológico, o que não é, a priori, negativo, mas pode causar repercussões no funcionamento artístico.

Se, por um lado, o desenvolvimento da banda e o amadurecimento da sua relação com o estúdio e a gravadora renderam um progresso técnico perceptível na melhor captação do instrumental maracatu, além de ter possibilitado a exploração de alguns experimentalismos com efeitos tecnológicos menos usuais no disco anterior, tornando o som mais cosmopolita, conforme intenção da banda; por outro, essa característica indica

uma superação ainda incompleta da sensível inadequação das formas cosmopolitas do pop ao instrumental e técnicas locais.

Para exemplificar a problemática pode-se discutir o caso da percussão. Em *Da lama ao caos* todas as canções apresentam como base percussiva um grupo de instrumentos advindos da tradição local, executados pela técnica desenvolvida no contexto das tradições populares onde, conforme se viu, a síncope é constitutivo essencial. Por mais que as alfaias tenham sido mal captadas no processo de gravação, como indica a opinião consensual da banda, críticos e produtores, há na sua preponderância sobre a estrutura musical uma preservação da nota local que, quando justaposta às formas pops, torna-se desconcerto do padrão, demonstrando a artificialidade da empresa. Enquanto isso, em *Afrociberdelia*, muitas canções já apresentam o set de bateria comumente utilizado na musicalidade pop, inclusive com pratos⁷¹, ou percussões programadas em *software*. Neste contexto, por mais que as alfaias e outros instrumentos locais tenham sido mantidos e, mais que isso, reproduzidos com maior qualidade técnica na gravação do disco, a lógica percussiva apresenta uma gradual adequação ao padrão eurocêntrico do pop, tornando a musicalidade cada vez mais palatável ao gosto massificado.

A outra repercussão das adequações ao mercado advém da utilização de novas estratégias na tentativa de popularizar CSNZ no Brasil. Conforme demonstrado no trabalho, a Sony insistia no potencial comercial da banda desde o primeiro disco, porém o sucesso almejado só foi atingido em 1996, garantido por novas estratégias, entre as quais a gravação de versões, como “Maracatu Atômico” e “Criança de Domingo”.

É fácil supor que essas regravações não atingiriam o mesmo nível de organicidade entre instrumental, voz cantante e voz lírica presente em *Da lama ao caos*⁷². Essa proposição pode ser confirmada pela audição de “Maracatu Atômico”, canção em tudo distante das composições da banda: sua formulação é adequada ao gosto da aproximação entre música popular e concretismo em voga na década de 1970, de onde se depreende uma tendência a desaparecimento elocutória do eu e a valorização de jogos de sentido provenientes da exploração verbo-voco-visual das palavras, conforme se observa

⁷¹ Esta se tornaria a regra nos discos da Nação Zumbi.

⁷² Vale lembrar que *Da lama ao caos* também veicula uma canção que foge ao padrão da banda, “Computadores fazem arte”, de Fred Zero Quatro, o que seria um aspecto contrário à coesão aqui atribuída ao disco. Entretanto, sua posição no disco estabelece uma importância um tanto menor que “Maracatu Atômico” em *Afrociberdelia*, permitindo que se analise a falta de modos diferentes nos dois contextos.

em “Atrás do arranha-céu tem o céu, tem o céu”, “Em cima do guarda chuva tem a chuva, tem a chuva” e em outros versos de estrutura semelhante; musicalmente, apresenta harmonia e linha melódica da voz desenvolvidas em relativa conformação com padrão usual da MPB, que na interpretação de Chico Science soou próximo do que se observa a seguir:

Si	
Lá#	trás do a-rra-nha- céu, tem o pois tem ou-tro tre-
Lá	céu céu/ céu las
Sol#	
Sol	tem sem
Fá#	
Fá	o es-
Mi	
Ré#	
Ré	a- e de-
Dó#	
Dó	
Si	

Fá	co-
Mi	
Ré#	ta-de de
Ré	ci-ma do guar-da que tem go- mê-
Dó#	
Dó	chu tas tão las
Si	
Lá#	-va tem lin-das que a- von-
Lá	a chu-
Sol#	
Sol	va tem té dá
Fá#	
Fá	a chu-
Mi	
Ré#	va/
Ré	em
Dó#	
Dó	
Si	

É claro o aumento dos torneios melódicos, que vão muito além dos saltos circunscritos aos arpejos que acontecem usualmente em CSNZ. Além disso, a utilização

da escala menor na relação com a estrutura harmônica soa bastante refinada, tornando-se um contrapeso do processo primitivista desenvolvido ao longo de *Da lama ao caos* e na maior parte das canções de *Afrociberdelia*. É, ainda, notável que, apesar da tentativa de criar um arranjo próximo do estilo de CSNZ, a rítmica da voz cantante e a estrutura musical não se articulam com a mesma eficácia no novo arranjo⁷³.

Essas observações demonstram o desajuste dessa canção ao restante da obra, chamando atenção à superficialidade com que a principal referência à década de 1970 é realizada. Compreende-se, portanto, que a presença desta canção no disco não tenha sido planejada com finalidade artística, mas comercial, o que é comprovado pela repetição da canção como *bonus tracks* do CD em três diferentes mixagens que reafirmam a sua artificialidade: “Maracatu Atômico (Atomic Version)”, “Maracatu Atômico (Ragga Mix)” e “Maracatu Atômico (Trip Hop)”.

Confirmam-se, então, no segundo disco de CSNZ, concessões às exigências comerciais que barram o desenvolvimento de algumas potencialidades críticas do projeto ensejado em *Da lama ao caos* e que, ao mesmo tempo, possibilitam a superação do enclausuramento da circulação do produto em nichos, viabilizando uma repercussão nacional da obra da banda e sua inserção no ramo fonográfico da MPB. Portanto, a aura de continuidade do Tropicalismo existe em *Afrociberdelia* como relação fetichizada, construída pela referencialidade vazia, bem cara à pós-modernidade; do mesmo modo, se dá também no disco uma repercussão pública do que há de orgânico na relação da produção da banda com a experiência musical brasileira: uma nova formulação da dialética entre local e cosmopolita, possibilitada pela *world music* e principalmente pelo regionalismo que ainda opera sistemicamente na arte brasileira.

Essa ambivalência dilui aos poucos o teor tensivo da obra e, apesar de não se tratar somente de retrocesso, determina uma perda da potencialidade crítica na popularização espetacular da arte. Assim, *Afrociberdelia* soa como consciência desiludida da esperança utópica do disco anterior, devida ao desvanecimento de possibilidades que aparentavam transformadoras.

A desilusão paira também nas melhores repercussões do Manguebeat pós-Chico Science, assim como na maior parte da obra do Mundo Livre S/A, que desde o seu primeiro disco apresenta uma mistura de *swing* e crítica ácida, sensata e, principalmente,

⁷³ Na versão original da canção, apesar do título, o arranjo não faz referências claras ao maracatu.

descrente. Do mesmo modo, não parece errado atribuir a Otto, Eddie, Karina Buhr a captação desse sentimento, retrabalhado em cada caso de maneira diferente, como reminiscência não celebrativa da coletividade que os originou. É essa a atitude crítica, despida de saudosismo e idealização, capaz de mobilizar avanços na continuidade da cena recifense sem cair na solução fácil da espetacularização da cultura popular como fator regressivo favorável à consolidação de uma ideologia ufanista e elitista ou na falácia da produção independente às custas do avanço tecnológico sintetizado nas possibilidades trazidas pela internet, duas repercussões intimamente ligadas e disseminadas tanto entre artistas quanto público na cena de Pernambuco.

3. CSNZ, o regionalismo, o Brasil e o mundo

A postura de Fred Zero Quatro e da Nação Zumbi de colocarem-se contra o compartilhamento gratuito de músicas pela internet causou burburinho de parte dos seus ouvintes mais intransigentes, que viram na atitude um inexplicável contratemunho (bem no sentido religioso da palavra, mesmo). Entretanto, mais do que “discurso liberal para defender a indústria contra a internet e a troca de informação” (CARVALHO, 2014), a postura apresenta uma consciência da contradição insuperável da música pop como mercadoria (independentemente de ser vendida ou compartilhada de graça) e não como libertação metafísica dos males da vida, como parecem querer alguns dos mais afoitos revolucionários do mundo internético.

Uma despolitização semelhante transparece na utilização da cultura popular (desde seus temas, imagética, instrumental, dicção, linguajar etc) como alimento para produção musical de grupos urbanos ou como arte para fruição da classe média tanto em Pernambuco como em todo o Brasil, o que é também uma repercussão da diluição da indústria fonográfica de poder nacional, fazendo com que a música regional soe tão artificial quanto a sua versão anterior, veiculada pela indústria fonográfica, ou quanto uma música vinda de local longínquo; porém a permanência do discurso de vitimização do nordeste (cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999) permanece na prática social, fazendo da assimilação da cultura regional uma espécie de aproximação ideal com o oprimido ou, conforme voga do momento, com “as raízes” do Brasil, ao gosto de certo Suassuna.

Portanto, em vez de se observar a superação da nacionalidade pela concretização de discursos que não a considerem mais como base organizativa da vida social, há uma

permanência do nacionalismo, que guarda todas as suas contradições, inclusive as de classe. Enquanto isso, a nota particular que identifica uma nação periférica é desconsiderada em favor de um imaginado universalismo atingido pela tecnologia comunicacional. Assim, a alienação a respeito da verdadeira condição social de país explorado no sistema mundo é mitigada pela transformação de pretensas manifestações populares em mercadoria.

Não resta dúvida de que o fenômeno já estava em curso na década de 1990, mas aparentemente a rústica possibilidade de acesso ao mundo virtual obrigou artistas a tomarem a indústria fonográfica como único caminho para sua profissionalização, que quase sempre significava sucesso mercadológico, sem resultado estético. Por isso, por mais que se reconheça em CSNZ um caso de sucesso mercadológico, o que mais interessa é que a banda conseguiu também inserir-se na experiência musical brasileira, por meio da articulação de dados formais, temáticos, comerciais e espetaculares, colocando traços da cultura popular dentro da indústria cultural como dado de funcionamento estético e estabelecendo um questionamento agudo da relação entre o mundo pop e as estruturas populares pela conformação orgânica de uma nova forma cancional.

Assim, apesar de sua surpreendente inserção na experiência musical, seu maior avanço desde o ponto de vista estético está em corporificar artisticamente algo que só aparecerá como consciência crítica quase dez anos depois: a percepção do esgotamento da forma cancional comercial, propagada pelas diversas declarações sobre “a morte da canção” como campo de discussão da vida social brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. Sobre música popular. In: COHN, Gabriel (org.). *Theodor Adorno*. São Paulo: Ática, 1986.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval M. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.
- ASSIS, Machado de. Um homem célebre. In: *Várias Histórias*. São Paulo: Globo, 1997.
- AVELAR, Idelber. O mangubeat e a superação do fosso entre o nacional e o jovem na música popular. *Outra Travessia*, Florianópolis, n. 11, 1º semestre. 2011.
- BASTOS, Hermenegildo. Formação e representação. In: *Cerrados*. Brasília: UnB, nº 21, ano. 15, 2006.
- _____. O que vem a ser representação literária em situação colonial. *Revista Intercambio*, v. 2, p. 1-14, 2007.
- BASTOS, Manoel. *Notas de testemunho e recalque – Uma experiência musical do traumas sociais brasileiros em Chico Buarque e Paulinho da Viola (de meados da década de 1960 a meados da década de 1970)*. Tese (doutorado). Assis: UNESP, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2009.
- _____. *Passagens da afirmação tropicalista – Autoanálise do movimento da música popular brasileira por meio da compreensão em processo das canções de Caetano Veloso*. Dissertação (mestrado). Brasília: UnB, Faculdade de Comunicação, 2004.
- BRITO, B. R. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- BUENO, Luís. *Banditismo por uma questão de classe*. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/040/LUIS_BUENO.pdf>. Acesso em: 28 de setembro de 2013.
- CALAZANS, Rejane. *Mangue: A lama, a parabólica e a rede*. Tese (doutorado). Rio de Janeiro: UFRJ, Instituto de Ciências Sociais, 2008.
- CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Editora Nacional, 1977.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: *Educação pela noite*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2006a.

_____. A Revolução de 1930 e a Cultura. In: *Educação pela noite*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2006b.

_____. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

_____. *Literatura e formação do homem*. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/download/3560/3007>>. Acesso em: 20 de novembro de 2013.

_____. Dialética da Malandragem. In: *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CARVALHO, Ernesto I. *Diálogo de negros, monólogo de brancos: Transformações e apropriações musicais no maracatu de baque virado*. Dissertação (mestrado). Recife: UFPE, Departamento de Ciências Sociais, 2007.

CARVALHO, Oliveira. *Do Mote do Dr. Charles Zambohead*. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/do-mote-do-dr-charles-zambohead>>. Acesso em: 2 de maio de 2014.

CASTRO, Josué de. *Homens e Caranguejos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968.

COUTINHO, Afranio. O regionalismo na prosa de ficção. In: *A literatura no Brasil*. Volume II. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1955.

FREITAS, Leonardo F. *A vinheta e sua evolução através da história: da origem do termo até a adaptação para os meios de comunicação*. Dissertação (mestrado). Porto Alegre: PUCRS, Faculdade dos Meios de Comunicação Social, 2007.

GALVÃO, Walnice N. MMPB: uma análise ideológica. In: *Saco de Gatos. Ensaios Críticos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976. p. 93- 119.

GARCIA, Walter. *Bim Bom – A contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

ITAÚ CULTURAL. Ocupação: Chico Science. 2010. Disponível em: <http://sites.itaucultural.org.br/ocupacao/#!/pt/artistas/97/chico-science/1/inicio>. Acesso em: 28 jan. 2014.

LEÃO, Carolina C. *A maravilha mutante: Batuque, sampler e pop no Recife dos anos 90*. Dissertação (mestrado). Recife: UFPE, Centro de Artes e Comunicação, 2002.

MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MELO FILHO, Djalma A. Manguê, homens e caranguejos em Josué de Castro: significados e ressonâncias. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, vol. 10(2), maio-ago. 2003.

MELO NETO, Moisés. *Manguetown – A Representação do Recife (PE) na Obra de Chico Science e Outros Poetas do Movimento Manguê (“A Cena Recifense dos Anos 90”)*. Dissertação (mestrado). Recife: UFPE, Departamento de Pós-Graduação em Letras, 2003.

_____. *Chico Science: rapsódia afroiberdelica*. Recife: Edições Ilusionistas, 2007.

MENDONÇA, Luciana F. M. *Do manguê para o mundo: o local e o global na produção e recepção da música popular brasileira*. Tese (doutorado). Campinas: UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2004.

MÚSICO criou o Manguê Beat. Folha de S. Paulo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq030233.htm>>. Acesso em: 26 de abril de 2013.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje.

_____. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. *Crítica Marxista*, n. 21, mês. 2005. <www.ifch.unicamp.br/criticamarxista>.

PILATI, A. S. *A lógica da reificação na “Morte do leiteiro” de Drummond*. In: V Colóquio Marx e Engels, 2007, Campinas. Anais do V Congresso Marx e Engels. Campinas: CEMARX, 2007.

SANDRONI, Carlos. O manguê e o mundo: notas sobre a globalização musical em Pernambuco. *Claves*, n. 7, maio. 2009.

_____. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa e EISENBERG, José (orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Volume 1. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

_____. Cultura e política, 1964-69. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SILVA, Gláucia P. “Mangue”: *moderno, pós-moderno, global*. Dissertação (mestrado). São Paulo: USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008.

SILVA, Letícia. *Manguebeat: vanguarda no mangue?* Dissertação (mestrado). Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, 2011.

SOUSA, Mônica S. *A “Reinvenção” do Nordeste na voz plugada de Pernambuco: da tradição à contemporaneidade pelos caminhos do Manguebeat*. Dissertação (mestrado). Rio de Janeiro: UERJ, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, 2008.

RIBEIRO, Getúlio. *Do tédio ao caos, do caos à lama: os primeiros capítulos da cena musical Mangue*. Dissertação (mestrado). Uberlândia: UFU, Instituto de História, 2007.

TATIT, Luís. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *O Cancionista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2000.

TINHORÃO, J. R. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

UCELLA, O.; LIMA, T. O Maracatu Afrociberdéllico de Chico Science e Nação Zumbi. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, Natal, n.4, jul-dez. 2013. <www.rbec.ect.ufrn.br>.

WISNIK, José Miguel. Machado Maxixe. In: *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004a.

_____. Algumas questões de música e política no Brasil. In: *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004b.

_____. De pai para filho. *O Globo*. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/de-pai-para-filho-6812999>>. Acesso em: 07 de janeiro de 2014a.

_____. Um afluente musical (entrevista de Wisnik concedida a Pedro Rocha). *O Povo Online*. Disponível em: <<http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaarte/2012/11/20/noticiasjornalvidaarte,2956862/um-afluente-musical.shtml>>. Acesso em: 07 de janeiro de 2014b.

VARGAS, Herom. *Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

Chico Science & Nação Zumbi. *Da Lama ao caos*. Rio de Janeiro: Sony Music (Chaos), 1994.

_____. *Afrociberdelia*. Rio de Janeiro: Sony Music (Chaos), 1996.

The Fall. *The Infotainment Scan*. Londres: Matador Records, 1993.

OUTRAS REFERÊNCIAS

O SOM do vinil: Da lama ao caos. Direção de Darcy Burger e Charles Gavin. Produção de Guilherme Lage. Rio de Janeiro: Canal Brasil e Bravo Produções, 2013.

ANEXOS

Imagem 1



Imagem 2

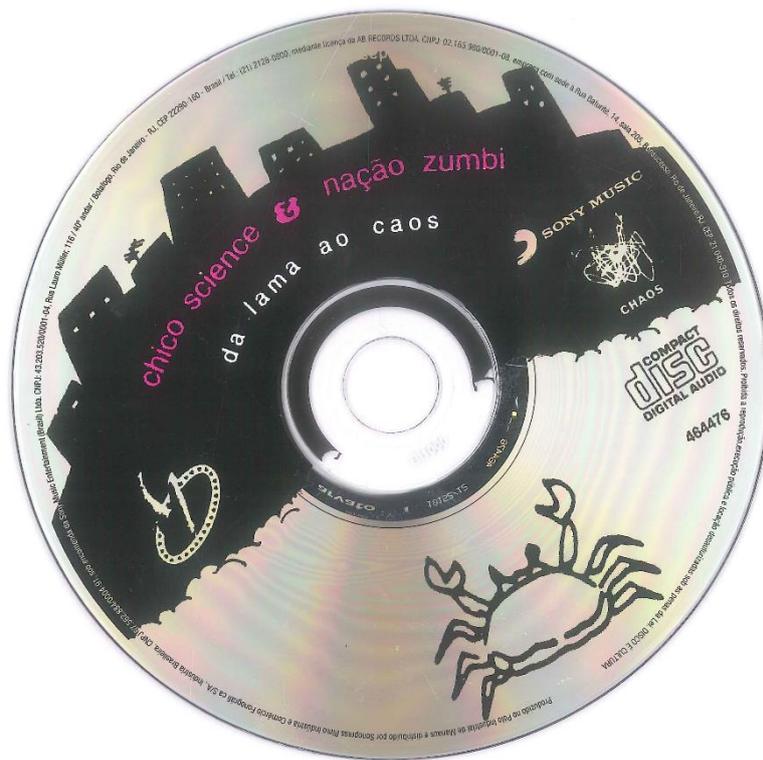


Imagem 6

Caranguejos com Cérebro

Mangue – o conceito

Estuário: Parte terminal de um rio ou lagoa. Porção de rio com água salobra. Em suas margens se encontram os manguezais, comunidades de plantas tropicais ou subtropicais inundadas pelos movimentos das marés. Pela troca de matéria orgânica entre a água doce e a água salgada, os mangues estão entre os ecossistemas mais produtivos do mundo.

Estima-se que duas mil espécies de microorganismos e animais vertebrados e invertebrados estejam associados a vegetação do mangue. Os estuários fornecem áreas de desova e criação para dois terços da produção anual de pescados do mundo inteiro. Pelo menos oitenta espécies comercialmente importantes dependem dos atagadiços costeiros.

Não é por acaso que os mangues são considerados um elo básico da cadeia alimentar marinha. Apesar das mariposas, mosquitos e mutucas, inimigos das donas de casa, para os cientistas os mangues são tidos como os símbolos de fertilidade, diversidade e riqueza.

Manguetown - A cidade

A planície costeira onde a cidade do Recife foi fundada, é cortada por seis rios. Após a expulsão dos holandeses, no século XVII, a (ex) cidade "maurícia" passou a crescer desordenadamente às custas do aterramento indiscriminado e da destruição dos seus manguezais.

Em contrapartida, o desvairio irresistível de uma cinica noção de "progresso", que elevou a cidade ao posto de "metrópole" do Nordeste, não tardou a revelar sua fragilidade.

Bastaram pequenas mudanças nos "ventos" da história para que os primeiros sinais de esclerose econômica se manifestassem, no início dos anos 60. Nos últimos trinta anos a síndrome da estagnação, aliada à permanência do mito da "metrópole", só tem levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e caos urbano.

O Recife detém hoje o maior índice de desemprego do país. Mais da metade dos seus habitantes moram em favelas e alagados. Segundo um instituto de estudos populacionais de Washington, é hoje a quarta pior cidade do mundo para se viver.

Mangue - A cena

Emergência! Um choque rápido, ou o Recife morre de infarto? Não é preciso ser médico pra saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruir as suas veias. O modo mais rápido, também, de infartar e esvaziar a alma de uma cidade como o Recife é matar os seus rios e aterrar os seus estuários. O que fazer para não afundar na depressão crônica que paraliza os cidadãos? Como devolver o ânimo, deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife.

Em meados de 91 começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de idéias pop. O objetivo é engendrar um "circuito energético", capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama.

* Os manguelboys e manguelgirls são indivíduos interessados em: quadrinhos, tv interativa, anti-psiquiatra, Bezerra da Silva, Hip Hop, midiotia, artismo, música de rua, John Coltrane, acaso, sexo não virtual, conflitos étnicos e todos os avanços da química aplicada no terreno da alteração e expansão da consciência.

CARANGUEJOS COM CÉREBRO

(Caranguejos com cérebro. Disponível em: http://pt.wikisource.org/wiki/Caranguejos_com_c%C3%A9rebro. Acesso em: 8 de agosto de 2011)

Mangue, o conceito

Estuário. Parte terminal de rio ou lagoa. Porção de rio com água salobra. Em suas margens se encontram os manguezais, comunidades de plantas tropicais ou subtropicais inundadas pelos movimentos das marés. Pela troca de matéria orgânica entre a água doce e a água salgada, os mangues estão entre os ecossistemas mais produtivos do mundo.

Estima-se que duas mil espécies de microorganismos e animais vertebrados e invertebrados estejam associados à vegetação do mangue. Os estuários fornecem áreas de desova e criação para dois terços da produção anual de pescados do mundo inteiro. Pelo menos oitenta espécies comercialmente importantes dependem do alagadiço costeiro.

Não é por acaso que os mangues são considerados um elo básico da cadeia alimentar marinha. Apesar das muriçocas, mosquitos e mutucas, inimigos das donas-de-casa, para os cientistas são tidos como símbolos de fertilidade, diversidade e riqueza.

Manguetown, a cidade

A planície costeira onde a cidade do Recife foi fundada é cortada por seis rios. Após a expulsão dos holandeses, no século XVII, a (ex)cidade *maurícia* passou desordenadamente às custas do aterramento indiscriminado e da destruição de seus manguezais.

Em contrapartida, o desvairio irresistível de uma cínica noção de *progresso*, que elevou a cidade ao posto de *metrópole* do Nordeste, não tardou a revelar sua fragilidade.

Bastaram pequenas mudanças nos ventos da história, para que os primeiros sinais de esclerose econômica se manifestassem, no início dos anos setenta. Nos últimos trinta anos, a síndrome da estagnação, aliada a permanência do mito da *metrópole* só tem levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e caos urbano.

Mangue, a cena

Emergência! Um choque rápido ou o Recife morre de infarto! Não é preciso ser médico para saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é

obstruindo as suas veias. O modo mais rápido, também, de infartar e esvaziar a alma de uma cidade como o Recife é matar os seus rios e aterrar os seus estuários. O que fazer para não afundar na depressão crônica que paralisa os cidadãos? Como devolver o ânimo, deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife.

Em meados de 91, começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de idéias pop. O objetivo era engendrar um *circuito energético*, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama.

Hoje, Os magueboys e maguegirls são indivíduos interessados em hip-hop, colapso da modernidade, Caos, ataques de predadores marítimos (principalmente tubarões), moda, Jackson do Pandeiro, Josué de Castro, rádio, sexo não-virtual, sabotagem, música de rua, conflitos étnicos, midiotia, Malcom Maclaren, Os Simpsons e todos os avanços da química aplicados no terreno da alteração e expansão da consciência.

Bastaram poucos anos para os produtos da fábrica mague invadirem o Recife e começarem a se espalhar pelos quatro cantos do mundo. A descarga inicial de energia gerou uma cena musical com mais de cem bandas. No rastro dela, surgiram programas de rádio, desfiles de moda, vídeo clipes, filmes e muito mais. Pouco a pouco, as artérias vão sendo desbloqueadas e o sangue volta a circular pelas veias da Manguetown.

(Fred Zero Quatro)