



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

PAULO HENRIQUE VIEIRA DE SOUZA

**MANGUEBEAT E SAMBA: O SISTEMA CANCIONAL
BRASILEIRO EM TEMPOS DE NEOLIBERALISMO**

Brasília-DF

2021

PAULO HENRIQUE VIEIRA DE SOUZA

**MANGUEBEAT E SAMBA: O SISTEMA CANCIONAL
BRASILEIRO EM TEMPOS DE NEOLIBERALISMO**

Tese de doutoramento apresentada para obtenção do título de Doutor em Literatura, área de concentração Literatura e Práticas Sociais, vinculada à linha de pesquisa Crítica Literária Dialética, do Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLIT), Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL), Instituto de Letras (IL) da Universidade de Brasília (UnB).

Orientador: Dr. Alexandre Simões Pilati (UnB)

Brasília-DF

2021

SS729m Souza, Paulo Henrique Vieira de
Manguebeat e samba: o sistema cancional brasileiro em
tempos de neoliberalismo / Paulo Henrique Vieira de Souza;
orientador Alexandre Simões Pilati. -- Brasília, 2021.
218 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2021.

1. Manguebeat. 2. Chico Science & Nação Zumbi. 3. Mundo
Livre S/A. 4. sistema cancional brasileiro. 5. samba. I.
Pilati, Alexandre Simões, orient. II. Título.

À memória do professor Hermenegildo Bastos.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Alexandre Pilati, por aceitar desde o começo o desafio de ler comigo o Mangubeat. Devo muitos agradecimentos, mas aqui me restrinjo a mencionar a orientação inteligente permeada por afeto, generosidade e paciência;

Às professoras Ana Laura dos Reis Correa e Deane Maria de Castro e Costa, a quem devo a aproximação à Universidade de Brasília e à obra de Antonio Candido, momentos decisivos da minha vida. A elas, agradeço também pelo exemplo incansável de dedicação à literatura como aposta no ser humano;

Aos professores Carlos Augusto Leite e Rafael Litvin Villas Bôas, pela leitura do texto de qualificação dessa tese e aos professores Jackson Raymundo, Carlos Augusto Leite e Ana Laura dos Reis Correa, pelo aceite para participação na banca de defesa;

Ao professor Lucas de Campos Ramos, pelos conhecimentos profundos a respeito de violão, choro, samba e africanidades, e pelo debate inteligente em torno do Mangubeat, tudo disfarçado de conversa despretensiosa;

Aos Candidos e às companheiras e companheiros do grupo Literatura e Modernidade Periférica, inteligência coletiva que presentifica as aspirações de uma vida universitária colaborativa e comprometida com a realidade;

Aos companheiros do Núcleo de Estudos da Canção do grupo Literatura e Modernidade Periférica, que seguem na aposta da canção como forma potente; especialmente à Ana Castelo e ao, amigo e irmão de fé, Rafael Gazzola de Lima, que em conversas, leituras, reflexões e debates muito contribuíram para a construção dessa tese;

À Camila Chernichiarro, amiga que contribuiu para essa tese de muitas maneiras, estando presente desde que ela era apenas possibilidade até a sua consolidação enquanto texto. Sua coragem contagiante, inteligência e afeto foram imprescindíveis durante esse processo. Não é força de expressão, sem dúvidas, essa tese não existiria sem ela;

A Côca, Rafinha e Rosinha, pelo amor cheio de intenção construído nos últimos anos, que em tantos momentos justifica a existência;

Ao meu irmão, Dudu, malungo na travessia da vida;

Aos meus pais, Paulo e Anita, pelo amor profundo de toda a vida, por me ensinarem que o cerne da vida é o ser humano e por tudo mais que não cabe no dizer;

À Sol, que mesmo sem querer, me faz estar no lugar certo;

À Ana, que me ensina, todo dia, amor profundo, individual-coletivo, e consegue me inspirar senso de realidade e vontade de viver, agradeço por estar inteiramente comigo nessa empreitada.

RESUMO

Este trabalho consiste na interpretação dos álbuns *Da lama ao caos* (1994), de Chico Science & Nação Zumbi, e *Samba esquema noise* (1994), do Mundo Livre S/A, visando encontrar a sua relação com o fenômeno nomeado pela mídia como Mangubeat, a fim de aferir a sua relevância no fluxo da música popular-comercial brasileira, considerado segundo os critérios do sistema cancional. A abordagem se centra em análises aprofundadas de alguns dos fonogramas presentes nesses álbuns (no caso de *Da lama ao caos*, se analisa “Samba makossa”, “A praieira” e “A cidade”; em *Samba esquema noise*, a análise volta-se a “Samba esquema noise”, “Livre iniciativa” e “Manguebit”), por meio das quais tornou-se possível vislumbrar contradições do neoliberalismo à brasileira. Isso se dá pela presença de uma ideia ampliada e politicamente posicionada de samba.

Palavras-chave: Mangubeat; Chico Science & Nação Zumbi; Mundo Livre S/A; sistema cancional brasileiro; samba.

ABSTRACT

This inquiry dealt with the interpretation of the albums *Da lama ao caos* (1994), by Chico Science & Nação Zumbi, and *Samba esquema noise* (1994), by Mundo Livre S/A, aiming to find their relationship with the phenomenon named by the media as Mangubeat, in order to gauge its relevance in the flow of *música popular-comercial brasileira*, considered according to the criteria of the *sistema cancional*. The approach focused on analysis of some of the phonograms present in these albums (in the case of *Da lama ao caos*, “Samba makossa”, “A praia” and “A cidade” are analyzed; in *Samba esquema noise*, the analysis turns to “Samba esquema noise”, “Livre iniciativa” and “Mangubeat”), through which it became possible to glimpse contradictions from Brazilian neoliberalism, which is due to the presence of an expanded and politically positioned idea of samba.

Keywords: Mangubeat; Chico Science & Nação Zumbi; Mundo Livre S/A; sistema cancional brasileiro; samba.

RÉSUMÉ

Ce travail consiste à interpréter des albums *Da lama ao caos* (1994), de Chico Science & Nação Zumbi, et *Samba esquema noise* (1994), de Mundo Livre S/A, visant à retrouver leur rapport avec le phénomène nommé par le média Manguebeat, afin d'affirmer sa pertinence dans le courant de la musique populaire-commerciale brésilienne, reprise selon les critères du système chansonnier. La perspective se centre sur des analyses approfondies de certains phonogrammes présents dans les albums (dans *Da lama aos caos* on analysera "Samba makossa", "A praieira" et "A cidade"; dans *Samba esquema noise*, l'analyse se penchera sur "Samba esquema noise", "Livre iniciativa" et "Manguebit"), par lesquelles on a pu repérer des contradictions du néolibéralisme à la brésilienne. Cela a été fait par la présence d'une idée amplifiée et politiquement impliquée de samba.

Mots-clés: Manguebeat; Chico Science & Nação Zumbi; Mundo Livre S/A; système chansonnier brésilien; samba.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	–	Capa <i>Rádio S.Amb.A</i>	92
Figura 2	–	“Samba makossa” – fragmento do groove principal.....	104
Figura 3	–	“Samba makossa” – Ritmo da frase entoativa de “Cerebral/ É assim que tem que ser/ Maioral/ É assim que é”	110
Figura 4	–	Exemplo de ciranda, presente em STEPHESON, Roberto. <i>Ritmos bem brasileiros</i> , 2018.....	115
Figura 5	–	"A praieira" – Transcrição do groove da percussão	115
Figura 6	–	"A praieira" – Transcrição do groove	116
Diagrama 1	–	125 e 127
Diagrama 2	–	125 e 127
Diagrama 3	–	125
Diagrama 4	–	125
Diagrama 5	–	126
Figura 7	–	“A cidade” – Transcrição do verso "O sol nasce e ilumina as pedras evoluídas"	126
Diagrama 6	–	132
Diagrama 7	–	133
Diagrama 8	–	133
Diagrama 9	–	135
Figura 8	–	Capa de <i>Samba esquema noise</i>	143
Figura 9	–	Contracapa de <i>Samba esquema noise</i>	143
Figura 10	–	Encarte <i>Samba esquema noise</i> - Globo em negativo.....	144
Figura 11	–	Capa de <i>Samba esquema noise</i>	145

Figura 12	–	Encarte <i>Samba esquema noise</i> – Globo em negativo amarelo	145
Figura 13	–	Impressão sobre o disco <i>Samba esquema noise</i>	148
Figura 14	–	"Samba esquema noise" – Linha melódica do violão	155
Figura 15	–	"Livre iniciativa" – Entoação, cavaquinho e bateria (Parte A)	165
Figura 16	–	"Livre iniciativa" – Entoação (Parte A completa)	166
Diagrama 10	–	167
Diagrama 11	–	167
Diagrama 12	–	168
Diagrama 13	–	168
Diagrama 14	–	170
Diagrama 15	–	170
Diagrama 16	–	171
Diagrama 17	–	172
Figura 17	–	"Manguebit" – Mangue.....	181
Diagrama 18	–	183
Figura 18	–	"Manguebit" – Mangue, manguebit	184

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	ALGUNS PRESSUPOSTOS – CANÇÃO, EXPERIÊNCIA MUSICAL BRASILEIRA, SISTEMA CANCIONAL E SAMBA	21
1.1	O MÉTODO ANALÍTICO DE LUIZ TATIT	22
1.2	EXPERIÊNCIA MUSICAL EM TERMOS NACIONAIS	26
1.3	O SAMBA NA EXPERIÊNCIA MUSICAL BRASILEIRA	34
1.4	O FIM DA CANÇÃO?	46
2	MANGUEBEAT COMO CONSTITUIÇÃO DE UM FENÔMENO MIDIÁTICO	53
2.1	OS CAMINHOS DE MLSA E CSNZ ATÉ O MANGUE	54
2.2	<i>CARANGUEJOS COM CÉREBRO: DA INVENÇÃO DA CENA MANGUE À SUA TRANSFORMAÇÃO EM MANGUEBEAT</i>	74
2.3	MANGUEBEAT E SAMBA	86
3	<i>DA LAMA AO CAOS: SAMBA E MARACATU PRA ENFRENTAR OS URUBU</i>	97
3.1	“SAMBA MAKOSSA”: NEGRITUDE BRASILEIRA E ÁFRICA CONTEMPORÂNEA	99
3.2	“A PRAIEIRA”: CIRANDA COMO SAMBA E CONFRONTO	112
3.3	“A CIDADE”: A ENTOAÇÃO EM CSNZ	121
4	<i>SAMBA ESQUEMA NOISE: ATÉ ONDE VAI A CANÇÃO?</i>	138
4.1	SAMBA E BARULHO NA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA.....	148
4.2	“LIVRE INICIATIVA”: MÚSICA DE TRABALHO	162
4.3	MANGUEBIT, MANGUEBOYS E MANGUETOWN DIVISADOS PELO ESPETÁCULO.....	177
4.4	DESFECHO COM “TERRA ESCURA”	188
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	193
	REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	201
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	202
	REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS	211
	ANEXOS	212

INTRODUÇÃO

O Mangubeat tem sido tema recorrente nos panoramas sobre música brasileira. Sua presença se faz notar desde eventos culturais até dissertações e teses acadêmicas, passando por importantes abordagens bibliográficas comerciais. Os exemplos são diversos: no plano dos eventos, somente na última década, é possível citar a “Ocupação Chico Science” (2010), realizada pelo Itaú Cultural; o “Sarau de Ideias – de Oswald de Andrade ao Mangu Beat” (2012) e o “Festival CCBB Caranguejando” (2014), ambos promovidos pelo CCBB; o festival “Mangubeat: entre mangues e marginais” (2014), realizado pelo SESC Pinheiros. Quanto às publicações sobre música lançadas comercialmente, além dos volumes dedicados exclusivamente a si ou aos seus produtos (cf. GALINSKY, 2002; TELES, 2003; NETO, 2007; MARKMAN, 2007; VARGAS, 2007; BEZERRA e REGINATO, 2017; CALÁBRIA, 2019; TELES, 2019; MENDONÇA, 2020), há as narrativas que, voltadas ao plano nacional, não deixam de reconhecer no Mangubeat algo que merece destaque e, em alguns casos, consideram-no como momento chave¹.

A produção de dissertações e teses relacionadas ao Mangubeat, acompanhando a efervescência, também tem sido intensa. Durante o momento de finalização desta pesquisa, já se contava mais de sessenta trabalhos diretamente ligados ao tema ou aos seus arredores, realizados em variados departamentos. Como seria de se supor, os enfoques são diversos, assim como os objetivos, as bases teóricas e o método, o que faz com que nem sempre as reflexões estabeleçam o devido diálogo entre si. Este, que talvez seja um dos

¹ Como exemplos do primeiro caso, pode-se citar o trabalho destacável de Jairo Severiano (2009), as importantes coletâneas de estudos sobre canção *Decantando a República*, organizada por Cavalcante, Starling e Eisenberg (2004), e *O alcance da canção*, organizada por Fischer e Leite (2016), que guardam capítulo dedicado ao Mangubeat (no primeiro caso, escrito por Maria Rita Kehl, no segundo, por Letícia Silva), além do festivo *Uma árvore da música brasileira*, organizado por Stroeter e Mori (2020), que também reserva capítulo aos pernambucanos, escrito por Junio Barreto. Como exemplo do segundo caso, em que o Mangubeat não é o foco específico da narrativa, mas é tomado como produção decisiva, encontram-se o estudo de retomada ampla das sonoridades pernambucanas, conduzido por José Teles (2012) e o livro de impressões de Ricardo Alexandre (2013) sobre o rock brasileiro das décadas de 1990 e 2000, além do polemista *Tropicalismo*, de Pedro Alexandre Sanches (2000) e do estudo comparativo entre Tropicália e Mangubeat, realizado por Carlos Gomes (2018).

grandes dilemas da vida intelectual nacional, é um problema notável no campo a que se poderia chamar genericamente de “estudos do Mangue” e talvez também se deva às determinações de um momento específico da organização social brasileira e aos seus reflexos na pesquisa acadêmica. Esse contexto, que estava longe do ideal, sofreu um abalo em 2016 e vem cobrando novas posturas de pesquisadores vinculados à universidade pública desde então. A presente tese é fruto desse momento – seus primeiros passos coincidem com o golpe que destituiu a presidenta Dilma Rousseff; e o desenvolvimento das ideias que aqui vão escritas se deu permeado pelos constantes embrulhos de estômago decorrentes da série de retrocessos impostos às classes trabalhadoras e a qualquer projeto minimamente comprometido com a dignidade humana. Por essa razão, esta tese foi escrita como esforço de reafirmar a universidade pública como espaço de resistência e polo para a gestação de um outro mundo possível. O desafio de transformar esse propósito em projeto materialmente viável está vinculado à escolha do Manguebeat como objeto de pesquisa, à percepção de sua influência sobre a produção cultural brasileira (especialmente no que concerne à música comercial) e à disposição de transformar, na medida do cabível, o conhecimento construído por outros trabalhos acadêmicos em acumulação coletiva realizada à custa de investimento público e do esforço de vários pesquisadores.

Por essa via, chegou-se à proposta do presente trabalho, concentrado na interpretação dos dois álbuns que consolidam o Manguebeat: *Da lama ao caos* (Chaos/Sony, 1994), de Chico Science & Nação Zumbi, e *Samba esquema noise* (Banguela Records/Warner, 1994), do Mundo Livre S/A². A intenção é observar como esses objetos conformam o Manguebeat, justificando sua relevância na experiência musical brasileira e inquirindo sobre sua capacidade de revelar aspectos da configuração social. Esse objetivo tem pressupostos que dão pistas sobre as questões a serem desenvolvidas.

O primeiro deles é a centralidade da ideia de álbum e, por conseguinte, de fonograma, na argumentação aqui organizada. Além de sugerir que o Manguebeat tem relação essencial com produtos sonoros comerciais, encontra-

² Devido à extensão do nome das duas bandas, serão utilizadas as abreviações CSNZ, para o primeiro caso, e MLSA, para o segundo.

se aí também a dependência de formatos midiáticos na experiência proposta pelos pernambucanos. Quanto ao formato de álbum fonográfico, trata-se de um conjunto de fonogramas lançado comercialmente, que com o tempo passou a se desenvolver a ponto de se comparar, em complexidade, aos livros (cf. MAMMI, 2021). Já fonograma diz respeito à faixa sonora gravada e divulgada comercialmente. Para Marcos Napolitano, “No caso da música popular o registro fonográfico se coloca como o eixo central da experiência musical” (2020: 1), por isso, considerar o fonograma permitiria sair do plano abstrato da canção em direção a uma de suas manifestações materiais, em que é considerada a performance do compositor, do cantor, do arranjador e do instrumentista, tanto quanto de outros atuantes de “*performance* embutida” (NAPOLITANO, 2020: 2, grifo no original), como os produtores musicais, engenheiros de som e, em muitos casos, diretores comerciais das gravadoras. Enfim, levar em conta o fonograma significa considerar uma execução específica de determinada canção, que engloba a performance de diversos profissionais além dos músicos.

A pressuposição da unidade do álbum é uma das noções que guiam essa pesquisa, e está embasada em reflexões anteriores sobre o Mangubeat, como as de Tatiana Lima (2007) e de Lucas Freitas (2013), assim como na percepção dos próprios manguemoys³, que demonstraram consciência de seu caráter simultaneamente comercial e artístico. Por isso, por mais que as canções dos grupos pudessem ser fruídas em programas de rádio, TV, ou apresentações públicas, a sua versão hiper-produzida e estabilizada nos fonogramas, quando organizadas no álbum em sua complexidade (título, capa, encarte, repertório, arranjo, ordem de disposição dos fonogramas, músicas incidentais), apresentavam-se em seu ponto máximo de realização estética, tornando esse formato favorável à fermentação das diversas informações veiculadas pelos demais aparatos midiáticos, como entrevistas, reportagens etc.

Outro pressuposto do trabalho diz respeito à hipótese de que há algo imanente nesses álbuns que permite sua identificação ao Mangubeat e, mais ainda, de que há sentido em nomear algo como Mangubeat sem incorrer em impostura ou imprecisão conceitual. Essa foi uma das primeiras questões a que

³ O termo é parte do universo do Mangubeat e, grosso modo, se refere aos que dele participam. Além da forma masculina, existe também a feminina, manguemoirl.

se voltou esse trabalho. Para além da nomeação, causadora de confusão⁴, foi necessário demonstrar que o fenômeno é coeso a ponto de justificar o debate, negando a hipótese de que sua nomeação seria apenas um rótulo comercial capaz de viabilizar mais eficientemente o seu consumo.

Quanto às características imanentes dos álbuns que apontassem uma relação entre as duas produções, foi possível perceber dois fatores: inicialmente, uma elaboração midiática sonora, instrumental e entoativa que considera aspectos de sonoridades afro-brasileiras chamadas, com base no ensaio de Muniz Sodré (1998), samba; e em decorrência dessa atribuição, uma formulação que se posiciona contra a organização político-econômica neoliberal. Segundo a linha argumentativa desenvolvida, o termo “samba” não corresponde a uma convenção rítmica, tímbrica, de forma musical ou entoativa, mas sim a uma disposição para a resistência cultural proveniente da acumulação de experiências afro-americanas, amadurecidas ao longo da história brasileira. Como afirma Sodré, nesse sentido, o samba é entendido como “[...] um aspecto da cultura negra – *continuum* africano no Brasil e modo brasileiro de *resistência* cultural – [que] encontrou em seu próprio sistema recursos de afirmação de identidade negra” (1998: 10).

O contexto neoliberal, em voga no Brasil desde o governo Collor (cf. BOITO JR., 2007), é o plano no qual se desenvolvem as movimentações do Manguebeat e de suas duas principais bandas, tendo, por isso, uma presença transversal na argumentação. Entretanto, devido ao foco da reflexão recair sobre a mediação estética, as questões sócio-econômicas referentes ao neoliberalismo dão lugar a uma atenção sobre o modo como essa tendência do capital se manifesta no objeto produzido por CSNZ e MLSA, em sua potência artística e política.

Para encerrar a lista de pressupostos envolvidos no parágrafo que expressa o objetivo geral da tese, resta mencionar, ainda que brevemente, a origem da expressão “experiência musical brasileira”, que relaciona as ideias de música e de nacionalidade. A interação entre essas duas noções do mundo

⁴ Além da opção aqui utilizada, encontram-se variações como Mangue Beat, Manguebit, Mangue Bit, Mangue, Movimento Mangue, Cooperativa Cultural Mangue, que guardam sentidos aproximados.

ocidental moderno – a ideia de música como esfera artística relativamente autônoma e a de nação como comunidade coesa, limitada e soberana – foi trabalhada por Manoel Dourado Bastos (2009) a partir da contribuição de Antonio Candido (2000), demonstrando a sua vinculação e enfatizando sua historicidade no contexto local: no Brasil não se consolidou um sistema de música conforme o sentido que a Europa lhe reservou durante o século XIX, de modo que as sonoridades que fervilhavam nacionalmente, desde então, passaram a compor um outro modo de formulação que culminaria em um sistema cancional (cf. LEITE, 2013; LIMA, 2019) dependente da indústria fonográfica, centrado na canção popular-comercial.

Além de cunhar o termo pelo qual as manifestações do sistema cancional brasileiro serão referidos nesse trabalho, como canções populares-comerciais, é de Walter Garcia (2017) a descrição desse sistema consolidado enquanto

[...] um conjunto articulado de: 1) produtores (compositores, cantores, músicos, produtores fonográficos) e obras, havendo o reconhecimento de influências, continuidades e rupturas, bem como de gêneros e de estilos, que funcionam como exemplo ou como justificativa daquilo que se faz; 2) receptores, ou seja, o público consumidor, sem o qual as obras “não vivem”; 3) meios técnicos de gravação e reprodução aliados a meios de transmissão em massa e a locais de venda; dizendo de outra maneira, meios de transmissão e locais de venda que põem em contato obras/produtores e receptores mediante a atuação de diversos profissionais: empresários, assessores de imprensa, programadores de rádio, apresentadores de televisão, repórteres, críticos, pesquisadores, publicitários, divulgadores, balconistas, etc. (2012: 32)

Essa perspectiva de abordagem da canção, que considera a sua especificidade segundo um sentido materialista da história, transforma-se também em modo particular de reflexão sobre estruturas sociais vinculado à ideia de nação em formação que acompanha o Brasil desde a declaração de sua independência. Assim, é possível dizer, em consonância com Luís Augusto Fischer, que no Brasil a canção pode ser estudada em perspectiva formativa, tomando esse termo como pensamento empenhado, que “interpreta o passado porque quer intervir no presente com vistas ao futuro” (2016: 26). Tal disposição caracteriza um campo de estudos ao qual esse trabalho se filia e encontra seus principais desenvolvedores entre os pesquisadores citados nos dois últimos

parágrafos, entre os quais se faz necessário acrescentar o professor Alexandre Pilati, que desde 2017 conduz o Núcleo de Estudos da Canção como parte da atuação do grupo de pesquisa Literatura e Modernidade Periférica, ligado ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília.

Portanto, subjaz a esse trabalho a intenção de promover um encontro entre os estudos da canção em perspectiva formativa e o campo denominado linhas atrás como “estudos do Manguê”, visando o avanço de ambos em aspectos centrais de sua reflexão. Se por um lado, a base do pensamento formativo permite pela observação do fenômeno cancional comercial como sistema o estabelecimento de referências internas pelas quais as canções passam a ser significadas, fornecendo critérios seguros à avaliação das produções de CSNZ e MLSA; por outro, as formulações do Manguébeat podem funcionar como estágio avançado desse sistema, revelando aspectos da desagregação do país e participando de seus debates mais urgentes.

A partir da exposição das motivações gerais do trabalho, resta conhecer como se dará o seu desenvolvimento. De início, vale o esclarecimento de que, mesmo em contexto acadêmico e dado o seu aspecto monográfico, a formulação dessa tese segue uma tendência ensaística, que estabelece como método o acompanhamento dos movimentos do objeto analisado. Isso faz com que haja uma independência entre os capítulos, que poderiam ser lidos isoladamente, mas ganham em complexidade e adensamento quando tomados em conjunto, segundo a ordem aqui proposta, conformando um todo coeso.

No primeiro capítulo, buscou-se apresentar as bases para a reflexão desenvolvida no restante do trabalho. Para tanto, iniciou-se pela retomada das contribuições de Luiz Tatit sobre o estudo da canção, assim como das bases da experiência musical (cf. BASTOS, 2009) e do sistema cancional (cf. LEITE, 2011; LIMA, 2019) brasileiros. Além disso, nesse capítulo foi apresentada a noção de samba como *continuum* africano (cf. SODRÉ, 1998), capaz de expressar a tensão racial e de classe que baseia a construção da nacionalidade brasileira. Por fim, ainda se apresentou o contexto da indústria fonográfica brasileira nas décadas de 1980 e 1990, que permitiu o surgimento de sonoridades características desse período, das quais se destacam o rap paulistano e o Manguébeat.

O capítulo 2 buscou restringir o foco do trabalho, lançando luz sobre o Mangubeat, demonstrando o seu caráter de fenômeno midiático, criado a partir de estratégias de marketing de seus principais atores. Para isso, realizou-se inicialmente uma reconstituição da trajetória das bandas MLSA e CSNZ, demonstrando o seu desenvolvimento em relação com o contexto da indústria fonográfica do momento até a criação da chamada cena Mangu. Para consolidar essa argumentação, realizou-se uma breve discussão sobre o mecanismo espetacular desenvolvido pelas bandas e pelos demais atores envolvidos com a cena, o que culminou no texto-manifesto *Caranguejos com cérebro*. O segundo tópico do capítulo voltou-se, então, a uma análise desse texto, procurando evidenciar seu aspecto ficcional e demonstrando sua importância para a consolidação de uma imagem convincente da cena como fenômeno midiático a ser confirmado com a disseminação nacional de seus produtos. Por fim, realizou-se ainda, na última parte do capítulo, uma observação mais atenta ao modo como algumas noções de samba em voga na década de 1990 estiveram presentes na formulação dos dois grupos que inaugurariam o Mangubeat.

Passando finalmente às análises, realizadas nos capítulos 3 e 4, apesar de se adotar o álbum como unidade, considerando aspectos de continuidade de uma canção a outra, assim como de seu conjunto gráfico e de outros recursos, a análise não se deu de maneira extensiva, abordando todos os fonogramas. Esse método que provavelmente seria eficiente em captar características transversais do álbum pareceu menos eficaz na captação do funcionamento da elaboração específica de cada banda, aspecto interessante para a abordagem dialética com a qual esta tese está comprometida. Por essa razão, optou-se pela realização de análises intensivas de alguns fonogramas que desempenham papel preponderante na organização dos álbuns.

No capítulo 3 o foco voltou-se para *Da lama ao caos*. Devido a ser um álbum já bastante discutido, partiu-se de achados realizados por trabalhos anteriores, especialmente no que diz respeito ao seu arranjo gráfico e a aspectos de seu conteúdo político, com algumas indicações a respeito da formulação instrumental. A partir de então, se buscou analisar atentamente a formulação cancional de alguns fonogramas, procurando identificar o vínculo entre a forma

e seu posicionamento político. No primeiro tópico do capítulo, analisou-se “Samba makossa”, que pela formulação de um eu coletivo em diálogo com o instrumental característico de CSNZ remete a forças da experiência musical referentes a uma noção afro-brasileira de resistência a que Sodré (1998) chamou samba; em seguida, voltou-se a análise de “A praieira”, de onde o experimento musical e cancional com o ritmo estabilizado da ciranda transforma o componente racial em posicionamento de classe. E, por fim, no último tópico, realizou-se uma análise aprofundada da entoação de Chico Science no fonograma em que se apresenta “A cidade”. Nesse tópico, se observa que além da embolada e do rap, já identificados na formulação entoativa de Science, atua também a tradição do pregão de rua, que complexifica a expressão lírica do texto e estabelece o caráter de uma convocação para a luta.

O capítulo 4 foi dedicado à análise de *Samba esquema noise*. Como a sua fortuna crítica é mais modesta do que a do seu par, nesse caso, fez-se necessária uma observação mais atenta de seu conjunto gráfico, que apresenta alguns motivos essenciais aos sentidos do álbum: o signo do ruído e o do acaso. É por esse mote que a linha argumentativa do capítulo se desenvolveu, iniciando com uma análise de “Samba esquema noise”, fonograma homônimo ao álbum, em que se reconheceu uma organização sonora entoativa realizada pela presença estruturante do ruído, parecendo se afastar dos princípios cancionais observados por Luiz Tatit (2012). A partir dessa canção, reconheceu-se a constituição de um *improviso vocal cancional*, que por ora pode ser sintetizado como uma figurativização (cf. TATIT, 2012) elevada às últimas consequências. Em seguida, desenvolveu-se uma análise de “Livre iniciativa”, fonograma que, em sua maior parte, apresenta conformação próxima da compatibilização cancional. A análise apresentou a modalidade instrumental do MLSA por excelência, um samba marcado pela incompletude. No caso desse fonograma, o arranjo está em consonância com a emulação da voz da propaganda, pela qual a banda chega a um golpe consumado contra a forma da indústria fonográfica daquele momento. No terceiro tópico do capítulo, a análise se fez menos concentrada: apesar da atenção sobre a apologia desiludida de “Manguebit”, foram realizadas considerações a respeito de outros fonogramas, buscando captar a constante de uma descrença que por vezes beira o pessimismo e

noutras aponta um horizonte possível. O capítulo se encerrou com uma breve análise do fonograma que, nesse álbum, mais se aproxima do samba hegemonicamente reconhecido, “Terra escura”, que formula a complexidade de um samba noise.

Essa apresentação demonstra a potência do debate em torno do Manguebeat e a sua capacidade de tocar problemas do tempo presente. Portanto, ainda que o foco se volte a objetos produzidos há quase 30 anos, o exercício de reflexão que se segue não visa reconstruir o passado, exaltando a produção do MLSA e de CSNZ, mas tensionar o presente. Segue-se, então, mais um desafio colocado aos mangueboys.

1. ALGUNS PRESSUPOSTOS – CANÇÃO, EXPERIÊNCIA MUSICAL BRASILEIRA, SISTEMA CANCIONAL E SAMBA

Desde o *Balanço da Bossa*, de Augusto de Campos, os produtos relacionados ao rótulo comercial da MPB se tornaram dignos de atenção dos departamentos de Letras pelo Brasil, o que transformou esses espaços em referência para sua discussão. Apesar disso, parte considerável das reflexões realizadas desde a perspectiva literária se deu tomando a letra das canções *como se fosse* poema, método que, mesmo capaz de captar vetores de força dessas produções, deixa de lado fatores que também compõem os mecanismos da fatura do objeto cancional. Sobre tal problema, a perspectiva adotada por esse trabalho se aproveita largamente dos avanços promovidos por Luiz Tatit (1986, 2003, 2012) a respeito das características da canção enquanto gênero específico. Por essa razão, esse capítulo se iniciará pela observação de algumas das principais contribuições da prolongada intervenção do linguista uspiiano sobre a questão.

Outro aspecto que nem sempre foi bem abordado nos estudos realizados em departamentos de Letras sobre a canção diz respeito à sua definição histórica. Se é certo que a canção, como afirma Luiz Tatit, tem “a idade das culturas humanas” (2006: 54) e esteve presente onde houve língua e vida comunitária, tampouco se pode negar que em cada configuração social ela toma características e funções diferentes, estabelecendo-se como parte da vida concreta. Por isso, o tópico 1.2 buscará constituir o referencial teórico que permitirá compreender a canção inserida no processo histórico brasileiro, o que será feito pela retomada do pensamento formativo, baseado em Antonio Candido (2000), e do prolongamento de suas reflexões a questões musicais, chegando à ideia de experiência musical e de sistema cancional brasileiro, em que as sonoridades afro-americanas são centrais.

A partir de então, o tópico 1.3 realizará um percurso que terá o samba e suas implicações políticas como fios condutores, observando sua relação com o sistema cancional e com as questões da estrutura social brasileira. Por fim, no tópico seguinte, se enfocará o período das décadas de 1980 e 1990, quando a indústria fonográfica chega a um nível tal de desenvolvimento que satura o

sistema cancional permitindo o surgimento de manifestações questionadoras de pontos cruciais desse sistema e da nacionalidade brasileira, momento em que surgem os objetos centrais a esse trabalho.

1.1 O método analítico de Luiz Tatit

As contribuições de Luiz Tatit ao estudo da canção se baseiam na premissa de que o seu mecanismo básico é o *processo entoativo*, que “estende a fala ao canto. Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto” (TATIT, 2012: 9). Em tal perspectiva, a canção não é entendida como gênero híbrido, no qual se misturam formas musicais e literárias para formar um novo objeto. Em vez disso, a explicação do fenômeno se dá pela noção de que para chegar a se tornar canção, a fala se potencializa de tal modo que se compatibiliza com os parâmetros musicais, integrando convenções da comunicação cotidiana às musicais e estabelecendo significado verossímil ao falante. Nesse sentido, a canção é entendida como gênero específico, formulado já como unidade inextrincável entre a expressão lírica e a fala expandida ao canto; e o responsável pela sua realização é o *cancionista*, artífice dessa forma de composição, que realiza o seu trabalho de equilíbrio entre “a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não despendesse qualquer esforço” (TATIT, 2012: 9).

Partindo das especificidades decorrentes da natureza cancional, Tatit tem se concentrado na constituição de categorias que contribuam para a abordagem adequada à compreensão de canções. Em texto curto e esclarecedor, o autor cita pontos de partida para “uma investigação mais detalhada da composição popular” (2003: 7). Dentre algumas possibilidades, chama atenção às inflexões da voz (para a região aguda ou para a grave), assim como à variação de duração de sua emissão como ferramentas que despertam tensão pela percepção de esforço fisiológico investido no ato da emissão, observando que a “tensão física corresponde, quase sempre, a uma tensão emotiva” (2003: 8). A partir de então, Tatit chega à consideração de que na canção o percurso melódico se compatibiliza com as inflexões da fala, fazendo surgir uma tensão própria do discurso oral no discurso cancional, perceptível nos tonemas que, segundo ele, “correspondem às terminações melódicas das frases enunciativas” (2003: 8).

Essas modulações que contribuem para a significação da fala cotidiana também atuam na canção, constituindo significados que entram em fase com o texto e conformam seu conteúdo. Tatit (1986, 2003, 2012) observa três possibilidades físicas de tonemas: a ascendência, a suspensão e a descendência ou distensão. Os dois primeiros determinam a permanência da tensão pela voz que busca a frequência aguda ou sustenta sua altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, e sugere continuidade, afirmando a possibilidade de que se sigam outras sentenças, a título de complementação, resposta ou mesmo como prorrogação de incertezas; já na descendência, a voz inflete para o grave, distendendo o esforço de emissão e procurando repouso fisiológico, movimento que se associa à terminação asseverativa do conteúdo relatado, dando ao trecho um sentido conclusivo.

Os significados entoativos são compreendidos pelos falantes mesmo sem registro racional dos movimentos realizados pelos tonemas, entretanto, devido a sua importância para a análise da canção, Luiz Tatit estabeleceu um sistema de representação gráfica dos torneios melódicos em diagramas, o que facilita a sua percepção e visa ajudar o leitor a elaborar mentalmente os trechos transcritos⁵.

Além da percepção dos tonemas e da consideração de seu significado no funcionamento da canção, outro ponto essencial às reflexões de Tatit sobre a canção diz respeito à utilização de estratégias de persuasão de que o cancionista pode lançar mão a fim de que o processo de comunicação tenha eficácia. Tais procedimentos se restringem a três estratégias, mobilizadas simultaneamente de modo que uma ou mais estarão em destaque a depender do conteúdo a que o processo entoativo esteja vinculado.

Quando a entoação dá ênfase ao contorno melódico pelo alongamento das vogais e pelo aumento da extensão da tessitura melódica, realizado por meio de saltos intervalares e da exploração de frequências agudas, apresenta-se a *passionalização*. Nesse caso, o andamento tende a cair para conceder maior nitidez à melodia e a tensão se expande pela utilização de frequências agudas e pela sustentação de notas. É a estratégia vinculada à paixão, que tende a levar

⁵ A transcrição em diagramas será utilizada nos capítulos 3 e 4 a fim de aprofundar a discussão sobre a entoação realizada nas canções de CSNZ e MLSA. Exemplos grafados em partituras também serão utilizados eventualmente para comodidade de quem eventualmente domine o código, mas sua compreensão não é requisito para o entendimento do argumento.

o ouvinte a partilhar da condição em que se encontra a voz entoativa, mobilizando a modalidade do /ser/.

Diferentemente, no procedimento da *tematização*, há ênfase aos ataques das consoantes que, ao interromperem a continuidade vocálica, estabelecem uma configuração rítmica, transformando os contornos melódicos em motivos processados em cadeia. A tendência é que a progressão melódica seja encurtada, criando um ordenamento de articulações e uma periodicidade de acentos e saliências melódicas caracterizadas pela reiteração e configuradas como *temas*. Segundo Tatit,

A aceleração dessa continuidade melódica, cristalizada em temas reiterativos, privilegia o ritmo e sua sintonia natural com o corpo: de um lado, as pulsações orgânicas de fundo (batimento cardíaco, inspiração/expiração) refletem de antemão a periodicidade, de outro, a gestualidade física reproduz visualmente os pontos demarcatórios sugeridos pelos acentos auditivos. Daí o tamborilar dos dedos, a marcação do tempo com o pé, ou a cabeça e o envolvimento integral da dança espontânea ou projetada (2012: 10 e 11).

Quando há na canção preponderância da tematização, ela se aproxima da modalização do /fazer/, repercutindo na sensação de integração do ouvinte com o conteúdo expresso pela entoação. Conforme se nota, apesar da presença marcante do aspecto entoativo e da sua relação com os sentidos expressos pela letra da canção, as estratégias de passionalização e tematização mobilizam especialmente aspectos sonoros e musicais para o plano da conformação cancional, o que é contrapesado pelo procedimento da figurativização, mais ligado ao aspecto discursivo do fenómeno e, por isso, essencial em todo procedimento cancional.

A *figurativização* é a estratégia persuasiva que mantém aparente a voz que fala dentro do canto; ela mantém a verdade entoativa da melodia da canção. Sempre está presente de maneira sensível, pois é a responsável pelo vínculo entre o texto cancional e o ato entoativo, fazendo com que eles soem como uma cena enunciativa concretizada na execução da canção, criando “a impressão de que o tempo da obra é o mesmo da vida” (TATIT, 2012: 18). A figurativização se dá por meio dos “recursos utilizados para presentificar a relação **eu/tu** [...] num

aqui/agora [...] [contribuindo] para a construção do gesto oral do cancionista” (TATIT, 2003: 9, grifos no original). Esse objetivo se dá pela mobilização de dois recursos: os tonemas, que têm caráter entoativo e já foram comentados anteriormente, e os dêiticos, “elementos linguísticos que indicam a situação enunciativa em que se encontra o *eu* [...] da canção” (TATIT, 2012: 21, grifo no original), têm caráter textual e são concretizados sob a forma de imperativos, vocativos, demonstrativos, advérbios etc.

Dessa maneira se completam as estratégias de persuasão observadas por Tatit, diante das quais afirma:

A presença simultânea da tematização, da passionalização e da figurativização no mesmo campo sonoro e o revezamento das dominâncias de um processo sobre o outro constituem o projeto geral da **dicção** do cancionista. A composição, em si, já propõe uma dicção que pode ser transformada ou aprimorada pela interpretação do cantor, pelo arranjo e pela gravação (2003: 10, grifo no original).

Além de apresentar a ideia de dicção do cancionista (que será mobilizada nas análises dos capítulos 3 e 4) como síntese do modo de mobilizar as três estratégias de persuasão, o fragmento aponta um problema de primeiro interesse às reflexões que se desenvolverão nesse trabalho: a relação do núcleo de identidade da canção (ou seja, a compatibilização entre fala e canto) com outros aspectos influentes em sua composição, tais quais a performance vocal e instrumental, os arranjos e a gravação. O trecho parece ser um eco da afirmação presente em publicação anterior, onde afirma que “O compositor traz sempre um projeto geral de dicção que será aprimorado ou modificado pelo cantor e, normalmente, modalizado e explicitado pelo arranjador. Todos são, nesse sentido, cancionistas” (2012: 11), dando a entender que, ainda que se considere cantores, arranjadores e instrumentistas como cancionistas, sua função é a de aprimorar a criação realizada pelo compositor.

A insuficiência da generalização dessa concepção diante de algumas manifestações cancionais já foi sugerida por Carlos Augusto Leite (2011) em contraponto ao método de Luiz Tatit, onde observa que

[...] a unidade medular da Canção [...] parece não valer para todos os gêneros cancionais, ou, ao menos, precisa ser acrescida de outros elementos para corresponder ao que se percebe na composição das canções. [...] alerta na percepção de que em alguns gêneros cancionais outros elementos compartilham o centro do objeto estético (LEITE, 2011: 21).

Apesar de não ser possível afirmar a que gêneros cancionais o pesquisador se refere, sua observação pode ser aproveitada para discussão de um problema presente no último tópico desse capítulo, que tem relação direta com as elaborações das bandas aqui estudadas: os limites históricos da forma cancional segundo o modo como ela se estabeleceu ao longo do século XX no Brasil. Conforme se verá, é na relação com esses limites que se dará a formulação da entoação que guia a sonoridade de CSNZ e MLSA e, em ambos os casos, “outros elementos compartilham o centro do objeto estético” (LEITE, 2011: 21).

1.2 Experiência musical em termos nacionais

A discussão a respeito de uma experiência musical em sentido moderno (em que a música se estabeleça enquanto esfera relativamente autônoma) associada à nacionalidade brasileira é uma tentativa de aproveitamento de reflexões de Antonio Candido sobre a literatura brasileira ao debate musical, motivo pelo qual, de início, se faz necessária uma remissão às linhas gerais de seu pensamento. Na *Formação da literatura brasileira*, Candido (2000) apresenta um método de abordagem da literatura brasileira para que as obras sejam avaliadas em seu valor e sua função, propondo uma interpretação do nacionalismo em perspectiva progressista. Apesar da importância da leitura da obra como um todo para realização do intento, a sua “Introdução” e os três prefácios presentes a partir da sexta edição oferecem a base teórica do que será posto em prática no restante do livro. Ali, encontram-se a ideia da oposição entre tendências localistas e universalistas como base da experiência literária brasileira, a delimitação de “literatura propriamente dita” como sistema e a noção essencial de tradição literária. No primeiro parágrafo da “Introdução”, Candido afirma:

Este livro procura estudar a formação da literatura brasileira como síntese de tendências universalistas e particularistas. Embora elas não ocorram isoladas, mas se combinem de modo vário a cada passo desde as primeiras manifestações, aquelas parecem dominar nas concepções neoclássicas, estas nas românticas (2000: 23).

O trecho dá o tom dialético sob o qual as análises se desenvolverão, mesmo naquilo que parecia definido pela historiografia convencional: não se pode dizer, a partir do fragmento, que o neoclassicismo é cosmopolita e o romantismo localista, mas que ambos configuram sínteses em que há predominância de uma das tendências e a outra se faz presente enquanto par dialético. O procedimento dialético é a pedra angular de organização da obra, realizando-se também na concepção de história em que se baseia o livro e da qual emerge a noção de sistema literário. A abordagem de Candido para o problema do início da literatura brasileira desloca a discussão do mito de sua gênese para o reconhecimento do seu processo de configuração histórica. Para isso, o crítico reconhece, sem pudores, a literatura brasileira como “galho secundário da portuguesa” (2000: 9), com ralas e esparsas manifestações sem ressonância, no século XVI; que aumentam gradualmente com o surgimento de escritores de porte, no século XVII; e ganha densidade apreciável com as Academias do século XVIII, quando se observa na Colônia

[...] além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros (2000: 23).

A partir dessa composição social, torna-se possível estabelecer a comunicação inter-humana entendida como literatura em seu sentido mais profundo: sistema simbólico por meio do qual se expressam as veleidades do indivíduo e as diversas esferas da realidade ganham manifestação material. Do fragmento acima, ainda é possível extrair a reflexão que levará ao último dos “conceitos” que interessam diretamente ao método de análise da música

comercial que será empreendido nessa tese. Segundo a compreensão usual da ideia de sistema literário, ele seria um triângulo composto pelos vértices autor-obra-público. A conceituação de obra realizada no trecho em questão vai além da descrição de um objeto estático, entendendo-a como mecanismo transmissor, linguagem traduzida em estilos, ligação dinâmica entre autor e público. A utilização do termo “linguagem” remete ao seu caráter histórico-social, sugerindo que as obras resultam de estruturas sociais tanto quanto de outras obras, anteriores a ela. Constitui-se então uma noção específica de tradição em que esse termo não é tomado em seu traço dogmático, legitimador da repetição conservadora das formas passadas, mas como base social precipitada em forma artística, tornando-se baliza, metro, referência das composições consequentes.

A compreensão da literatura brasileira como síntese de tendências localistas e universalistas abre caminho para duas percepções: a de que a literatura no Brasil sempre teve que encarar a tensão de ser princípio formal europeu com aspiração de expressar estrutura social não europeia; e a de que a tensão entre princípios europeus e realidade local encenada literariamente era o mecanismo primordial de organização social brasileiro (cf. CANDIDO, 2010). Portanto, referir-se a *nascimento* da literatura brasileira seria uma arbitrariedade vinculada a uma ideia conservadora de nacionalidade, necessariamente falsa, ao passo que pensar em uma configuração sistemática da literatura brasileira permitiu a constituição de um campo “logicamente constituído, com seus movimentos próprios de valorização, inclusão e exclusão” (SCHWARZ, 1999: 19), funcionando ainda como afirmação do caráter histórico da ideia de nação. Assim, as produções locais ganham sentido em sua função sistêmica, tornando-se parte indispensável da formação sentimental e da visão de mundo de outros autores e do público.

Como se nota, Candido (2000) chegou a uma formulação teórica potente que, segundo ele, deve ser usada como enquadramento para estudar as produções, revolvendo a sua intimidade e as circunstâncias que as rodeiam, não como discussão teórica ou esquema panorâmico. Exatamente por esse motivo, a transposição de suas reflexões sobre a literatura ao universo das manifestações musicais exige algumas ponderações, como as realizadas por

José Miguel Wisnik no enfrentamento da questão em “O minuto e o milênio”.
Segundo ele,

[...] no Brasil, a música erudita nunca chegou a formar um sistema em que autores, obras e público entrassem numa relação de certa correspondência e reciprocidade. Lamente-se ou não este fato, o uso mais forte da música no Brasil nunca foi o estético-contemplativo, ou da “música desinteressada”, como dizia Mário de Andrade, mas o uso ritual, mágico, o uso interessado da festa popular, o canto-de-trabalho, em suma, a música como um instrumento ambiental articulado com outras práticas sociais, a religião, o trabalho e a festa (2004: 177).

O texto integral se debruça sobre o que Wisnik chama de “música comercial-popular brasileira” (2004: 169) dos anos 1970, mas o fragmento realiza um recuo até o momento anterior à industrialização e urbanização que tomaram fôlego no início do século XX. A estratégia do argumento é a de buscar um momento anterior à consolidação da cultura de massa no Brasil para sugerir a continuidade entre manifestações populares comunitárias não mediatizadas e as canções de rádio do momento. Tudo isso embasado pela justificativa de que a música de concerto nunca se formou no Brasil. A adoção ambivalente da divisão entre música erudita e popular, aplicada sem mediação ao contexto brasileiro, estabelece uma regressão ante a dialética local x cosmopolita e ainda simplifica o argumento da passagem das manifestações populares do século XIX às canções gravadas do século XX, como se essa transubstanciação fosse natural, resultando em uma visão mistificadora da questão.

Em sua tese de doutorado, Manoel Dourado Bastos (2009) se propõe a recompor o problema demarcando o seu traço dialético. Para isso, parte também das sonoridades populares não mediatizadas e efervescentes, desenvolvidas especialmente entre “negros e mestiços, escravizados ou não” (2009: 52), reconhecendo que nelas se origina um “impulso de liberdade musical” (2009: 53) extremamente contraditória já que

o impulso de liberdade musical se originaria daquela parcela da sociedade que tinha exatamente sua liberdade cerceada pela lógica produtiva do trabalho escravo e pelo elo ideológico do favor, ou seja, pelos mecanismos do racismo (BASTOS, 2009: 53).

Ancorado na leitura de Muniz Sodré (1998) enquanto fundamento político para abordagem da permanência das sonoridades africanas no Brasil e se aproveitando do debate sobre a síncope como traço constitutivo da cisão social brasileira, Bastos aponta o samba como meio de acumulação da canção popular-comercial⁶ que daria condições sociais e estéticas à consolidação de uma experiência musical brasileira realizada pela bossa nova. Para Bastos (2009), após anos de uma acumulação guiada principalmente pelo samba, a música de Tom Jobim, segundo a execução de João Gilberto, constituiria um amálgama entre formulação artística, reconhecimento externo e repercussão local, que finalmente possibilitaria à canção popular-comercial a ocupação do vazio deixado pela música de concerto. A bossa nova conseguia, por via da indústria fonográfica, superar a aparência de cisão entre esfera erudita e popular, constituindo, no sentido sugerido por Antonio Candido para a literatura, um sistema musical.

O fato de que a experiência musical brasileira fosse baseada especialmente na canção pede uma remissão a outro texto animado pelo ímpeto formativo que, indiretamente, também trava um combate ao posicionamento apresentado por Wisnik no texto citado anteriormente. Em trabalho inaugural sobre o tema, Carlos Augusto Leite se propõe a discutir a “formação da canção popular urbana brasileira” (2011: 9).

Apesar da menção ao método de Antonio Candido, coincidente com a principal referência de Bastos (2009), as empreitadas demonstram enfoques diferentes, mas, segundo a hipótese dessa tese, complementares. Enquanto Bastos (2009), se fia à música enquanto esfera relativamente autônoma, dando enfoque especial ao caráter contraditório que essa experiência tomava em nível mundial diante do advento da indústria cultural, enfocando, portanto, uma hipotética *história dos brasileiros no seu desejo de ter uma música reconhecida como tal em tempos de comunicação de massa*; Leite se ancora na existência perceptível de um sistema da canção no século XX, se propondo a desvendar “pontos de passagem” (2011: 14) de sua formação pela observação de “Autores

⁶ A expressão é de Walter Garcia (2013b, 2017) e será largamente utilizada nesse trabalho com vistas em expressar sua origem em formas sonoras populares e sua dependência dos métodos comerciais de circulação.

que, por alguma característica, traziam novidades quanto ao autor, ao público e/ou à obra no campo da canção popular” (2011: 14), considerados, salvo engano, como momentos decisivos da formação do “quadro privilegiado que se formou na década de 30, em especial em torno da obra de Noel Rosa” (2011: 15). Para Leite,

Os anos trinta consolidaram a formação do sistema cancional urbano carioca, nos moldes da noção proposta por Antonio Candido, que depois foi “exportado” para o restante do Brasil, ganhando, nos anos subsequentes, o caráter de nacional. Um conjunto de autores em constante diálogo, um público familiarizado com a forma da canção popular (por meio dos discos, do cinema falado e, principalmente, do rádio) e uma linguagem suficientemente estável, pela qual autores e público compartilhavam um parâmetro razoável de criação e recepção das canções (2011: 17).

O percurso da argumentação se concentra sobre uma canção de cada um dos quatro dos principais cancionistas das primeiras décadas do século (Catulo da Paixão Cearense, Donga, Sinhô e Noel Rosa), em método proveniente do modelo da *Formação da literatura brasileira*, dando solidez materialista aos argumentos e se opondo à mistificação de uma passagem natural das formas populares não mediatizadas à canção popular urbana. Apesar disso, em comparação com as reflexões de Manoel Dourado Bastos (2009), apresenta-se um dilema produtivo: o fato de Leite se focar em um sistema *cancional* o leva à conclusão de que sua consolidação já havia se cumprido em 1930; enquanto Bastos, por visar a experiência *musical*, só percebe sua consolidação na década de 1960.

O debate é profundo. Exige tempo e envergadura de que essa tese não dispõe, motivo pelo qual se apresentará uma interpretação provisória pela via do que Manoel Dourado Bastos (2009) chamou de dupla formação em Mário de Andrade⁷. Segundo Bastos (2009), o projeto de Mário propunha que os compositores de música de concerto se empenhassem em retomar as sonoridades locais não mediatizadas, realizando uma “estilização artística” a fim de dotar o Brasil de uma cultura musical séria, organizada e produtiva. Seu

⁷ Acompanho aqui a reflexão de Manoel Dourado Bastos (2009) no tópico “(Re)arranjos de uma “utopia do som nacional””, presente em sua tese, assumindo o risco da simplificação de seus argumentos.

caráter de dupla formação reside no fato de que, segundo a concepção de Mário, as sonoridades populares teriam se formado organicamente e de forma “natural”, sendo “a nossa música mais intransigentemente nacional” e configurando uma primeira formação de caráter mítico, que ao serem assimiladas pela música de concerto promoveria a segunda formação. Nas palavras de Bastos,

De um lado, o empenho formativo de Mário era progressista, pois determina a “utopia do som nacional” em chave radical para o momento – afinal, organiza-se tendo o elemento “popular” como peça-chave de sua engrenagem. Por outro lado, a “música popular brasileira” em Mário era um elemento quase-mítico, posto que entendido como um dado natural, a ser capturado e preservado, para ser utilizado na produção “artística”. [...] só a articulação dialética destas partes pode dar uma resposta satisfatória tanto do ponto de vista crítico quanto na atividade musical propriamente dita. Isso significa que a visada mítica da “música popular” necessita ser superada (2009: 68).

Seguindo ainda o argumento de Bastos, que vê na bossa nova a concretização do projeto mariodeandradiano com sinal trocado, a proposta da percepção materialista da formação de um sistema cancional brasileiro, aferível em seus detalhes estéticos e políticos no trabalho de Carlos Augusto Leite (2011), torna-se um dado para a reflexão sobre a consolidação da experiência musical, transformando a primeira formação em um processo não naturalizado, não mítico, e ainda permite uma complexificação de seus desdobramentos no que se refere à multiplicidade de manifestações sonoras a serem assimiladas à experiência musical a partir de então.

Depois das devidas problematizações, parece ser possível dizer, com base nas reflexões seminais de Antonio Candido que, a partir da década de 1960, a música popular-comercial brasileira tornou-se um sistema autorreferente, tendo a canção em posição privilegiada e sendo capaz de estabelecer internamente (ainda que esse interno se conforme pela dialética com os influxos cosmopolitas) seus modelos, seu metro e seu limite, criando uma dinâmica entre as produções em que estas se apresentem como manifestações orgânicas das idiossincrasias nacionais. Efetiva-se um mecanismo relativamente seguro para analisar, interpretar e criticar as manifestações musicais comerciais brasileiras em relação aos problemas de ordem social, o que levaria Walter Garcia a afirmá-la como

[...] um conjunto articulado de: a) produtores – compositores, cantores, músicos, produtores fonográficos – e obras, havendo o reconhecimento de influências, continuidades e rupturas, bem como de gêneros e de estilos, “funcionando como exemplo ou justificativa daquilo que se quer fazer”; b) receptores, “os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive”; c) meios técnicos de gravação e reprodução, aliados a meios de transmissão em massa e a locais de venda – meios de transmissão e locais de venda que põem em contato obras/produtores e receptores; e onde atuam diversos intermediários: programadores, apresentadores, repórteres, críticos, pesquisadores, publicitários, divulgadores, balconistas etc. (2017: 2)

Como se nota dessa abrangente descrição de um sistema conformado no seio da indústria fonográfica, assim como dos argumentos de Bastos sobre a consolidação da experiência musical brasileira por meio do apelo mercadológico da bossa nova, a consolidação da experiência musical e de seu sistema cancional se deram essencialmente por via do interesse de um ramo do comércio, determinando a condição primária de seu objeto central, a canção, como de indisfarçável mercadoria. Essa observação é importante por demarcar um traço essencial de sua constituição material, o interesse em se fazer consumível, o que traz repercussões que vão desde ter a circulação definida por ferramentas características do comércio, como o marketing, a propaganda, a promoção etc.; até desdobramentos político-ideológicos que se manifestam na forma do objeto.

A riqueza das produções cancionais ao longo do século XX, mostra que seu caráter indisfarçável de mercadoria não impossibilita sua apreciação artística, exigindo apenas o cuidado diante do feitiço e a consideração da totalidade do fenômeno, com seu traço ideológico e sua função na lógica do capital⁸. Daí a percepção de Manoel Dourado Bastos (2009), de que a contradição do aproveitamento estético do espólio de liberdade advindo da lógica produtiva do trabalho escravo não poderia ser maior para o caso brasileiro. Mesmo diante do avanço da propagação das formas musicais afro-americanas

⁸ Essas ressalvas se referem à reflexão de Adorno e Horkheimer (2006) sobre indústria cultural, que considera a relação entre os mecanismos de produção em massa e os seus desdobramentos políticos e ideológicos. O problema é da ordem da formulação estética, da sua reprodução massificada/massificadora, de sua recepção e da acumulação econômica proveniente delas, em interação.

e populares até a constituição de um sistema logicamente constituído, permanece o elo ideológico do favor, do racismo e a marca nacional do atraso.

Interessa compreender como essa marca nacional se formaliza na experiência musical brasileira e quais são as suas implicações semânticas nos objetos específicos do sistema, as canções populares-comerciais.

1.3 O samba na experiência musical brasileira

Em trabalho sobre a síncope em Mário de Andrade, Enrique Menezes (2016), demonstra como o recurso rítmico característico da sonoridade brasileira é fundamental para compreender em nível formal musical o descompasso do processo social brasileiro. Extrapolando suas observações, é fecundo trazer à discussão a contribuição de Muniz Sodré (1998) para a interpretação do sentido social da síncope. Entendendo-a como “batida que falta” (1998: 11), Sodré afirma que ela incita

[...] o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal – palmas, meneios, balanços, dança. É o corpo que também falta – no apelo da síncope. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço.

O corpo exigido pela síncope do samba é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira: o corpo do negro (1998: 11).

Longe do rigor formal, a abordagem busca imprimir sentido político à recorrência da síncope, contribuindo para a compreensão da dança e da corporeidade como funções estéticas do efeito musical alcançado pela rítmica do samba. O ensaio de Sodré (1998) encontra-se num meio termo entre manifesto artístico e discurso acadêmico, tendendo ora à resistência afirmativa, ora à melancolia da negatividade. No que toca à discussão empreendida nesse trabalho, o mais produtivo de sua observação se deve à chamada de atenção à ausência física da coletividade negra, causada pela dura repressão; contrariada pela presença individual-musical da síncope e do artista de origem negra na canção popular-comercial brasileira, perceptível por meio do samba entendido como “*continuum* africano no Brasil” (SODRÉ, 1998: 10). Assim,

Na medida em que encontra no passado escravocrata a origem do processo basilar do samba, não parece demais a Sodré reconhecer o samba como um nome genérico à atividade musical negra no Brasil. Com isto, o samba pode caracterizar tanto a música entoada no quilombo de Palmares como na casa de Tia Ciata, definindo aquele *continuum* histórico [...] (BASTOS, 2009: 44).

Essa abordagem do samba, que tira força política de seus próprios caracteres para ultrapassar a noção restrita de gênero com normas específicas, interessa diretamente à abordagem que essa tese se propõe a fazer do Manguebeat. Apesar da amplitude que o termo ganha, uma das maiores forças do texto de Sodré vem do vínculo que o *continuum* africano guarda com o samba enquanto prática localizável no Rio de Janeiro da primeira metade do século XX. Por isso, também é do maior interesse uma reconstituição do que hegemonicamente se convencionou chamar de samba.

Ao se dedicar à questão, Tatit (2004) diz que

[Dos] “batusques negros” voltados para o lazer, mas ainda repletos de signos religiosos e de seu “canto responsorial”, espécie de diálogo de uma voz solo com o coro, nascem as principais diretrizes da sonoridade brasileira. Como já nascem reforçadas por melodias e sons de viola de participantes descendentes de europeus, não podemos deixar de registrar [...] a importante influência branca (por vezes já mulata ou mameluca) nos rituais negros que geraram a música do país (TATIT, 2004: 22).

As diretrizes da sonoridade brasileira seriam conformadas principalmente no contato entre descendentes de africanos e europeus, cabendo aos primeiros a preponderância no processo. Além das características sonoras dessas diretrizes, ao longo do seu texto, Tatit (2004) chama atenção à relação entre elas e os elementos terrenos (o chão, o corpo e a voz) opostos à contemplação da organização do som como algo sublime. É dessa dinâmica que surge, já no século XVIII e principalmente no XIX, uma noção de que a síncope é “característica [...] semanticamente [...] associada com ‘Brasil’, com ‘negro’ e com ‘popular’, três coisas que parecem por sua vez estar associadas entre si” (SANDRONI, 2001: s/n); assim como, no mesmo período, torna-se recorrente a posição discursiva e psicológica de um eu lírico escravizado (cf. SANDRONI,

2001). Consolidava-se uma sonoridade urbana, vinculada à estrutura social de um país predominantemente rural, compondo laços comunitários a partir da vivência de índices sociais referentes principalmente à escravidão como dado estrutural da organização social, atestando o atraso como marca da caracterização da ideia de Brasil.

No início do século XX, a sonoridade urbana carioca ampliaria sua inserção social com a propagação das tecnologias de reprodução sonora no Brasil. A tecnologia utilizada com finalidade lucrativa permitiria que as classes populares se tornassem sujeito de um fenômeno cultural diretamente interessante aos setores médios e às elites que passavam a ser atraídas não só pela atmosfera jocosa das modinhas e lundus, mas também pela aura de modernidade criada em torno das “máquinas falantes”⁹. Esse seria o ingrediente final para o predomínio da canção no meio comercial musical e, por conseguinte, do cancionista como figura recorrente no contexto cultural. Seria também o momento da materialização fonográfica da contradição tecnologia x atraso no caso brasileiro: guiado pelo lucro, que, em última instância, repercute em aumento da concentração do capital, o mercado fonográfico permite o acesso das classes populares urbanas à expressão extensiva, conformando um universo simbólico dessa faixa social em interação com demandas comerciais. Esse é o dilema ao qual a canção popular-comercial brasileira responde desde então, tendo encontrado a sua primeira formulação tensiva no surgimento do samba.

Na segunda metade do século XIX, a crise do escravismo brasileiro culminou na abolição, estabelecendo uma estrutura social em que uma larga faixa de despossuídos sobrevivia de trabalho extenuante e à margem dos direitos civis. Nesse momento, além da comunidade afrodescendente que já vivia no Rio de Janeiro, a cidade recebeu um enorme contingente de ex-escravizados das demais regiões brasileiras, especialmente da Bahia, que se concentrou principalmente na Cidade Nova. A efervescência musical dessa região, alimentada pela tradição milenar das culturas africanas em séculos de

⁹ Tradução literal de *talking machines*, termo utilizado à época para designar os primeiros reprodutores mecanográficos de som.

resistência na América brasileira, junto dos interesses da indústria fonográfica, veio a formatar o que por volta de 1920 estabilizou-se sob o nome de samba¹⁰.

O primeiro fonograma de sucesso reconhecido como samba veiculava “Pelo telefone”, canção de Donga e Mauro de Almeida, gravada em 1917, por Baiano. Nesse momento, as gravadoras esforçavam-se para fomentar o consumo transferido da execução direta para a reprodução mecânica do som. Para tanto, investiu-se na propaganda de seus produtos (tanto dos aparelhos de reprodução quanto dos cilindros e discos, propriamente), na importação de fonogramas estrangeiros e, especialmente, na elaboração de produtos fonográficos locais capazes de despertar interesse do público consumidor, o que explica a gravação de sonoridades urbanas já consolidadas nas décadas anteriores aos 1900.

Grande parte dessas gravações guardava semelhança musical, temática e vocabular com o primeiro samba assim denominado, confirmando a dívida de “Pelo telefone” com canções gravadas anteriormente a si. Entretanto, a peça musical registrada por Donga trazia outras inovações além de sua classificação enquanto samba. Em *Feitiço Decente*, Carlos Sandroni (2001) demonstra como Donga foi capaz de integrar elementos das sonoridades urbanas provenientes do século XIX a estilizações de sonoridades coletivas rurais afrodescendentes em uma só canção, viabilizando-a comercialmente sob a classificação genérica de samba. A força do samba estaria, então, em conformar uma dizibilidade do universo afro-brasileiro/popular carioca, transformando índices diluídos na sonoridade urbana do século XIX em marcas de afirmação identitária que traziam à superfície contradições estruturais da organização social brasileira.

Os primeiros sambas expressaram tensões sociais pela formulação de uma cotidianidade da cultura negra comunicada com *naturalidade e eficácia*¹¹,

¹⁰ Devido à necessidade sintética do trabalho, aqui desvio-me de uma discussão aprofundada a respeito da constituição da ideia de samba que ganha vigência no fim da década de 1910. Para fins teóricos, iluminam-me as considerações de Carlos Sandroni (2001) na parte 1 de *Feitiço Decente*, considerando especialmente os tópicos “Da Bahia ao Rio” e “Da sala de jantar à sala de visitas”.

¹¹ Ambos os termos são provenientes dos estudos de Luiz Tatit. A noção de “naturalidade” para Tatit refere-se “a impressão de que o tempo da obra é o mesmo da vida” (2012: 18), causando um efeito de “camuflagem do esforço e do empenho como parte da canção” (2012: 18). Quanto ao segundo termo, afirma: “A eficácia da canção popular depende fundamentalmente da

constituindo uma imagem verossímil da vivência das classes populares. Esse modelo passa a ser tão preponderante que em pouco mais de vinte anos é alçado a símbolo nacional. A nacionalização do samba, garantida pela popularização do rádio, se dá às custas de um descolamento da sua origem em favor da identificação com o ideal da nacionalidade. Nesse momento, o produto mais representativo da música popular-comercial brasileira integra-se, contribui e influencia de maneira decisiva as disputas em torno dos processos de formação da identidade nacional e do projeto brasileiro de nação.

A participação do samba nessa discussão, em 1930, coloca-se como fato inédito por apresentar-se como contribuição das classes populares para o debate. Hermano Vianna, em *Mistério do Samba*, dedica-se a desvendar foi possível que uma sonoridade surgida da autofiguração das classes populares, especialmente, de seu extrato negro, se tornasse em período tão curto um símbolo nacional. Simplificando bastante, pode-se dizer que Vianna (2004) se concentra na ideia de que mediadores culturais promoveram (ao menos desde o século XVIII) constante interação entre culturas populares e elites econômicas, políticas e intelectuais do Brasil, favorecendo uma acumulação que culminaria na aceitação mercadológica do samba.

Vianna (2004) associa esse processo ao que significou na esfera intelectual o surgimento de *Casa grande e senzala*. Ao observar o “mistério” que permitiu redimensionar a mestiçagem, de raiz dos dilemas brasileiros a fator de identidade nacional, Vianna percebe que

Era como se todos os brasileiros estivessem esperando a “revolução” desencadeada por Gilberto Freyre [...]. Parecia existir uma expectativa generalizada em vários setores do mundo intelectual, que o relacionamento entre intelectuais e músicos populares [...] já deixou entrever, de que uma explicação/destabuzação como aquela desenvolvida em *Casa grande e senzala* surgisse a qualquer momento (2004: 76).

Como o interesse final do autor é a iluminação de questões referentes ao samba, observa-se uma ênfase no relacionamento entre músicos populares e

adequação e da compatibilidade entre o seu componente melódico e seu componente linguístico” (1986: 3).

intelectualidade como fator que permitiria o avanço em dilemas que eram enfrentados pela intelectualidade. Assim, *Casa grande e senzala* surge na argumentação de Vianna a um só tempo como resultado do mesmo processo que gestaria o samba e como subsídio teórico para sua aceitação pela intelectualidade que passou a considerá-lo uma contribuição legítima para o debate sobre a nacionalidade. A junção dessas duas qualidades ao apelo espetacular de uma manifestação ancorada na experiência negra em sua interação com a cultura ibérica justificaria a estratégia do Estado Novo em sua escolha como símbolo nacional da integração mestiça que particularizaria o Brasil.

Assim colocadas, lado a lado, a interpretação de Sandroni a respeito da constituição comercial do samba, em 1917, e o argumento de Vianna sobre a sua transformação em símbolo nacional, a partir da década de 1930, revelam a dinâmica e as tensões pelas quais o samba seria recuperado ao longo do século XX, tanto por outros artistas comprometidos com a música comercial, como por teóricos e comentaristas. Sem negar a mediação essencial de atores da elite movidos por interesse econômico, artístico ou teórico, Sandroni (2001) sugere a centralidade de artistas populares, especialmente negros e mestiços vinculados às experiências afro-brasileiras, na constituição do samba. Ao passo que Vianna (2004) enxerga em sua nacionalização a propagação de uma ideologia que entende a mestiçagem como definidora da identidade brasileira, compreendendo o contributo da cultura africana à cultura nacional pela retirada do aspecto conflitivo do contato entre afrodescendentes e as elites locais. Fato é que, nacionalizado¹², o samba instituiu um sistema orgânico para a canção popular urbana no Brasil, desenvolvendo-se sob diferentes densidades estéticas e modalidades ao longo das décadas seguintes e estabelecendo condições para a assimilação que a bossa nova realizaria de si.

A respeito desse tema, também a referência é Manoel Dourado Bastos, ao afirmar que

¹² Nacionalização forjada desde um ideal em que o Rio de Janeiro se desenhava como padrão da nacionalidade, colocando as particularidades locais e regionais em exceções do ideal nacionalista central.

[...] na medida em que Tom Jobim e João Gilberto almejavam a modernidade musical *dentro do universo fonográfico* (uma espécie de horizonte musical supostamente inevitável do nosso tempo), a bossa nova nada mais era do que a elaboração e estilização do *samba* diante dos parâmetros modernos e das novas técnicas de gravação (2009: 78)

Apesar da simplicidade que o trecho busca expressar, sabe-se que os mecanismos artísticos pelos quais a bossa nova atingiria essa “modernidade musical” foram bastante elaborados, passando pela complexidade harmônica sugerida pelo impressionismo e pelo jazz, assim como pela abordagem específica do problema da rítmica sincopada do samba¹³ que resultaram numa edificação de aparência simultaneamente cosmopolita e nacional. Essa conjunção estabelecia-se como promessa das potencialidades brasileiras ainda que sem anulação das contradições que marcavam a realidade do país, assim, apesar da incompletude do projeto nacional, a potência comportada da bossa nova estabilizou uma forma cancional em que os dilemas apareciam em modo não conflituoso (cf. GARCIA, 1998). Estabelecia-se um campo de convergência em um sistema de formas que atestava a cisão social brasileira e apostava em si mesma como campo de resolução desse problema. Isso explica o crescimento da associação ideológica entre progressismo e canção como desdobramento da crença de que a música comercial desenvolvida na esteira da bossa nova fosse capaz de formular, cada vez de modo mais profundo, as tensões que ainda permaneciam como regra da vida social brasileira. Em célebre debate sobre algo a que já chamavam música popular brasileira, transcrito na *Revista Civilização Brasileira* (1966), Flavio Macedo Soares afirmava que

Num contexto capitalista, uma arte de progresso, de ação, deve ter como premissa básica aguçar as contradições existentes e nunca conciliar o público ou dar ilusão de que ele não está

¹³ A importância do tratamento da rítmica realizada por João Gilberto, é um dos aspectos técnicos abordados por Lorenzo Mammì (1992) em seu texto a respeito da bossa nova como projeto utópico, onde chama atenção à transformação do 2/4 do samba em um 6/8 mais macio e consonante com a prosódia da língua portuguesa, “em que as vogais e os ditongos assumem uma parte da função articuladora das consoantes, enquanto estas, principalmente as nasais e as líquidas, tendem a fundir-se com as vogais que as precede” (MAMMÌ, 1992: 66). Também é sobre a discussão a respeito do ritmo que se dá o argumento central do livro de Walter Garcia (1999), que analisa o modo específico como João Gilberto assimila o samba ao violão, demarcando simultaneamente o pulso do compasso e a síncope característica em sua forma mais sintética, e formulando musicalmente a contradição sem conflitos.

dividido. Ao contrário, tem de provocar, salientar, denunciar essa divisão (apud BARBOSA, 1966: 376).

Esse texto, publicado menos de dez anos após o marco do surgimento da bossa nova, demonstra que a canção havia se tornado plataforma do debate político, de modo que as discussões sobre os destinos das produções musicais comerciais pareciam estar intimamente associadas às possibilidades de mudanças no plano social. A noção de que a arte tinha interferência em questões políticas era um pressuposto dos debatedores. Por esse motivo a opinião geral sobre o iê-iê-iê brasileiro era dura, sob a alegação da inexistência de arte isenta de conteúdo político.

Começavam a florescer as sementes da chamada canção de protesto, da jovem guarda e, poucos anos depois, da tropicália, expressões que se aproveitavam das conquistas – mercadológicas e estéticas – da bossa nova, para levar a cabo a empreitada de manter viva essa fonte de orgulho, entretenimento e reflexão/intervenção sobre a realidade nacional em que havia se tornado a música popular-comercial brasileira. O irônico é que, apesar de posicionamentos tão diversos a respeito das estratégias para alcançar seu fim, as expressões pós-bossa nova guardavam a semelhança essencial de precisarem responder efetivamente às obrigações comerciais. Não havia projeto que se sustentasse sem venda de discos e execuções nas rádios. Devido a essa imposição, na prática, os artistas da música comercial da década de 1960 aproximavam-se pela necessidade de manter ativo o comércio de música nos moldes da indústria fonográfica. Apesar de pré-requisito torpe, os ditames do mercado eram tomados como problemas fundamentais a serem equalizados no objeto do fazer artístico. Apresentava-se a necessidade de que as canções internalizassem as contradições do seu modo de produção, figurando a negociação a que estavam submetidas. Uma formulação dessa ideia se encontra, por exemplo, no posicionamento de Capinan no debate anteriormente citado, presente no volume 7 da *Revista Civilização Brasileira*:

É verdade que o mercado facilita a deformação do produto, modificando suas origens para fazer coincidir a forma com um determinado gosto da época. E se aí encontramos alguma coisa de podre, não devemos esquecer que êle é o principal agente de contemporaneidade, imediatamente do que é oferecido.

Como todos nós discutimos povo e queremos que a nossa arte seja por ele aceita e consumida, jamais poderemos esquecer a urgência que ele tem diante das coisas que obtém e consome. E o mercado não pára esperando que estejamos aptos para satisfazê-lo. Ele produz e vende. E cria distorções. Existe a propaganda, é um fator de vendas. Existe a promoção, é outro fator, e quando Roberto Carlos, Altamar Dutra, Orlando Dias e qualquer outro paralelo da submúsica assume melhor posição nas paradas de disco e, não só isso e muito mais grave, concorre na influência da formação de nossos novos músicos, é porque eles foram mais rápidos e conseqüentes na utilização destas máquinas. E só podemos sustentar estas deformações se possuímos, se montamos máquinas semelhantes de informação, promoção e venda. Não basta fazer música boa e esperar a recompensa e aceitação popular. A música popular brasileira deve surgir agora reconhecendo a necessidade de organizar sua infra-estrutura e revitalizar sua linguagem em intensa pesquisa de raízes e recursos contemporâneos da música. (apud BARBOSA, 1966: 380)

O posicionamento de Capinan confirma existência de uma consciência sobre a condição contraditória da canção comercial comprometida politicamente. Isso faz crer que cancionistas provenientes da vertente participativa da bossa nova – que posteriormente seria chamada de canção de protesto – já fossem guiados por esse dilema, buscando soluções estéticas a ele. A avaliação da eficácia dessas formulações precisa ir além da divisão dos artistas em grupos homogêneos, desviando-se do roteiro das polêmicas e propondo análises das obras em sua particularidade.

A reiteração fetichista da divisão de artistas por grupos, à feição de movimentos artísticos, é uma das bases para a consolidação da tropicália, oportunamente acrescida do sufixo -ismo, tão carregado de sentidos. O tropicalismo surge, assim, do aproveitamento da oposição espetacular entre os grupos de artistas da música comercial, processo reiterado pela programação das rádios e canais de TV, pelo público e, às vezes inconscientemente, pelos próprios artistas¹⁴. Em sua caracterização hegemônica, o tropicalismo consistiu na exploração da ambivalência entre o acerto de contas com o mercado e com o projeto nacional-popular da canção comercial brasileira, ressignificando o

¹⁴ *Uma noite em 67* (2010), filme de Renato Terra e Ricardo Calil, chama atenção a essa narrativa construída a partir dos festivais, chegando a um momento constrangedor em que se pergunta a Chico Buarque qual seria o seu papel naquele enredo e Chico demonstra completo alheamento à figura espetacular que a produção do festival pretendia desenhar de si.

campo da luta pelo ideal de nação ao criticar o que considerava um nacional-desenvolvimentismo ingênuo aplicado à canção. Sua solução para tanto seria a de assumir as contradições que eram condição de toda expressão musical comercial, chamando atenção a elas pela montagem de imagens aberrantes assumidamente vendáveis e, assim, estabelecendo um pacto festivo com o mercado e, ao mesmo tempo, uma possibilidade desavergonhada de resolução no espírito do “o que não tem remédio, remediado está”. Essa estratégia é um outro modo de manter as contradições sem tensões, flutuando entre a desilusão, o cinismo, a crítica e criando, ao contrário do que imaginava, a base para a tendência mais conservadora do nacional-desenvolvimentismo.

A capacidade de articular tais características contribuiu para o estabelecimento de um novo modelo de consciência artística que consistia em reconhecer e emitir as contradições brasileiras, entendendo que sua enunciação acompanhada da demarcação do espaço contraditório de onde se falava, de dentro da indústria fonográfica, seria o ponto máximo de avanço possível à canção popular-comercial, não cabendo nenhuma outra alternativa progressista com validade estética. Assim, por um lado, inegavelmente, o tropicalismo hegemônico colocou no centro do debate a mediação mercadológica, chegando a formulações por vezes agudas, entretanto, o tom geral da autopromoção do eu, que paira, poderoso, frente à realidade tomada como objeto mercantil, acabou por subsumir a crítica à mercadoria pela via da conciliação-justaposição.

A solução tropicalista, portanto, corporificou uma ideia adequada ao momento em que se encontrava: a de que a totalidade é incognoscível e toda síntese é falseadora. Essa premissa, tomada enquanto lei dentro da indústria fonográfica, elevava a comercialização à única mediação cultural real, finalidade última, tomada sempre positivamente. Tal equação resolvia, pelo lado dos artistas, a má consciência decorrente de sua posição privilegiada; pelo lado do consumo, permitia ao público intelectualizado se identificar com a abordagem de questões políticas da realidade brasileira sob perspectiva moderna e antenada com a moda internacional; e pelo lado da indústria, consolidava o modelo de segmentação de mercado que já vinha se configurando há algum tempo. Assim, o alto desenvolvimento da indústria fonográfica e o aumento do poder de consumo do país, encontravam o subsídio ideológico na legitimação do “vale

tudo” como único caminho razoável, consolidando o tropicalismo como padrão despadronizador da experiência musical brasileira. Nesse momento, a expressão MPB estabelece-se como mais uma nomenclatura dentro da segmentação comercial, fortalecendo outros rótulos como música romântica, música sertaneja, pagode, rock nacional etc.

A divisão dos artistas que os festivais e demais aparatos midiáticos construíram deu lugar ao consumo cada vez mais setorizado. Iniciava-se o esfacelamento do sistema cancional brasileiro, que ainda tinha relativa coesão por oposição geral do campo musical comercial ao regime militar, mas começava a apontar para o desvio de um projeto progressista de país em direção a compreensão de música como badulaque. Em pouco tempo, mesmo elaborações com alto grau de desenvolvimento técnico e com intenção abertamente crítica encontravam-se limitadas pela dissolução do sentido coletivo, afogando-se em restos de um nacional-desenvolvimentismo sem lastros sociais.

Em *Tropicalismo: decadência bonita do samba*, Pedro Alexandre Sanches apresenta uma interpretação da consolidação do tropicalismo até o que chama de desagregação ideológica da MPB e poderia ser traduzido aos termos desse trabalho como saturação do sistema cancional com desligamento da experiência musical brasileira. Pela metáfora da morte do samba, Sanches demonstra como os tropicalistas, especialmente Caetano Veloso, formularam de modo atraente, vistoso, “bonito”, o encerramento do que o samba ainda tinha a expressar. Tendo como fio condutor a morte inconclusa do samba, Sanches (2000) sugere o vínculo entre samba e os projetos integradores da nação, transformando o termo em metáfora da experiência musical imaginada nos moldes modernistas e concretizada pela bossa nova. Assim, o samba aparece na argumentação como espécie de passado que precisava ser diluído pelo tropicalismo para o acesso ao padrão pós-moderno de integração social. Apesar de ser anunciado como morto, anacrônico, o samba é, para Sanches (2000), corpo insepulto, fantasma a rondar toda a argumentação, sendo causa e resultado do presente perpétuo imposto pelo espetáculo, desde 1968, e criador e obstáculo dos heróis que vigoram cristalizados (em seus termos, mumificados) desde aquele ano como figuras incomparáveis, ícones.

O desfecho da narrativa – entre necrófila e necrófoba – de Sanches é sugestivo para os fins dessa tese. Em capítulo nomeado “Rios, pontes e overdrives”, o autor realiza uma breve avaliação das principais tendências da canção popular-comercial brasileira às portas do século XXI (fins de 1980 e início de 1990), observando a sua relação com o tropicalismo, com seus princípios e com o samba enquanto experiência nacional fantasmagórica. Apesar da maior parte se dedicar a análise de *Tropicália 2* (1993), o autor arrisca breves afirmações sobre os mais proeminentes artistas do momento. Cita o funk, a discoteca abasileirada e o “fio eclético” da nova MPB como inaugurações pós-modernas dos 1990 e observa resvalos dos estilhaços pós-tropicalistas contra um amplo espectro de artistas – como Daniela Mercury, Carlinhos Brown, Lenine, Zeca Baleiro, Chico César, Mônica Salmaso e Júpiter Maçã. As exceções do capítulo, entretanto, merecem a atenção: a “canção de protesto pós-moderna de Itamar Assumpção” (2000: 288), o “protesto social no terreno do rap e das periferias marginalizadas de grandes cidades” (2000: 288) realizado por Planet Hemp e Racionais MC’s e a “primeira turbulência com contornos de movimento desde o tropicalismo” (2000: 287), capaz de “promover o encontro insólito entre tropicalismo e canção de protesto” (2000: 287) chamada pelo autor de *mangue bit*.

Apesar de encerrar a narrativa sobre a decadência do samba justamente com um mote do Mangubeat (“rios pontes e overdrives” era citação literal tanto de CSNZ quanto do MLSA) e de colocar a produção dos pernambucanos no fim desse percurso, ao lado do rap e de Itamar Assumpção, a relação é pouco desenvolvida, não ficando claro nem mesmo qual é o critério da aproximação e o fator que levou o autor a separar essas três manifestações do que chamou de pós-tropicalistas. Estariam essas manifestações livres da assombração recalcada do samba por terem conseguido, enfim, enterrar o defunto de vez? Ou cada um desses artistas teria uma resposta diferente a dar ao problema colocado pelo tropicalismo?

Aparentemente, a segunda pergunta faz mais sentido. Itamar Assumpção faz parte de um contexto diferente dos outros artistas citados, estando mais diretamente ligado ao campo semântico da MPB, ainda que se tenha estabelecido majoritariamente como artista independente. Quanto aos Racionais

MC's e ao Manguebeat, esses sim, parecem estar lidando com o mesmo problema, chegando a resultados aproximados por caminhos diferentes.

1.4 O fim da canção?

A condição precária da formulação artística consequente não impediu que a indústria fonográfica brasileira se desenvolvesse ao longo dos anos 1970 e 1980. Pelo contrário, conforme demonstra Márcia Dias (2008), apesar de certa oscilação, a tendência geral do faturamento da indústria de discos foi ascendente, guardando relação com a segmentação do mercado, incentivada pelas grandes gravadoras e pelas rádios. Na década de 1980, a indústria fonográfica brasileira encontrava-se consolidada, com esquemas definidos para manutenção dos seus lucros¹⁵.

Esse modelo permaneceu sem grandes alterações até a primeira metade da década de 1990, marcada no Brasil pelo compromisso do país com as soluções econômicas neoliberais e pela diminuição da distância entre objetos de desejo do consumo e consumidores brasileiros. A indústria fonográfica brasileira foi de um dos seus piores momentos, causado pela instabilidade econômica de 1991 e 1992, ao seu boom máximo, em 1995, favorecido pela estabilização da economia e pela popularização do formato do compact disc (CD). Nesse momento de esquecimento das esperanças integrativas, a indústria fonográfica se voltou à busca de novas modas capazes de garantir lucros, compondo um time de cancionistas comprometidos com a meta de lançar a próxima moda musical, elaborando produtos que surgiam em segmentos específicos e alcançavam o sucesso irrestrito pela força da hegemonia midiática da indústria fonográfica em conluio com os demais ramos da mídia.

¹⁵ Segundo Márcia Dias (2008), as gravadoras passaram a organizar castings de artistas dividindo-os em dois grupos: os artistas de catálogo, que tinham liberdade para realização do seu trabalho com pequenas intervenções de produtores, contando com investimento de quantias significativas na sua produção, possibilitando retorno financeiro a médio e longo prazo, pois suas vendas não estouravam, mas permaneciam constantes ao longo do tempo; e os artistas de marketing, que eram completamente conduzidos pela produção da gravadora, que impunha fórmulas de sucesso com baixo custo de investimento na produção e forte concentração na divulgação, o que oferecia resultado lucrativo de curto prazo, mantendo a empresa viável.

Na esteira dessa organização industrial, o samba se viu referido tanto em manifestações que se encaminhariam gradualmente para a repetição esvaziada de fórmulas de sucesso, quanto em projetos que continuariam na tentativa de estabelecer-se no mercado musical sem aderir completamente às regras do comércio hegemônico. Dentre as sonoridades da primeira metade da década, as que tiveram maior impacto simbólico sobre o samba foram aquelas denominadas pelos rótulos do pagode e do axé, devido ao seu avassalador sucesso comercial. Esse fenômeno criou uma caricatura do samba enquanto símbolo de identidade nacional, sugerindo uma dissensão, favorável à segmentação do consumo, entre sucesso comercial e capacidade de expressão de dilemas da realidade. Ganhavam relevância artistas ditos alternativos (tanto aqueles que propunham estética pouco vendável, como aqueles que participavam de um circuito adjacente ao das grandes empresas do ramo musical) que se estabeleciam enquanto opositores do esvaziamento estético das sonoridades hegemônicas em uma tentativa de ombrearem-se aos seguimentos que, mesmo quando pouco vendáveis, estavam consolidados em nichos de consumo.

Conforme demonstra Márcia Dias (2008), o circuito alternativo no Brasil teve raízes em experiências datadas da década de 1910, mas ganhou importância econômica na década de 1980, momento em que a segmentação do mercado permitiu a sua existência enquanto braço relativamente autônomo do comércio das grandes empresas. Ainda segundo Dias (2008), o fortalecimento do mercado alternativo no Brasil teve relação com o barateamento das ferramentas de gravação, que ampliou o acesso a elas e deslocou o problema do comércio alternativo para a distribuição e marketing dos produtos. Esse contexto deu origem a fenômenos interessantes esteticamente, mas relativamente restritos do ponto de vista da propagação massiva. Dentre as diversas sonoridades que poderiam ser citadas como exemplo desse fenômeno, provavelmente a que teve consequências mais impactantes para a dinâmica da experiência musical brasileira seja o rap paulistano.

Apontado como movimentação oriunda do chamado movimento Black Soul, de São Paulo, o rap constituiu-se enquanto prática musical vinculada ao universo negro e à cultura dos b-boys e b-girls, dançarinos de break (cf. AZEVEDO e SILVA, 2014). Segundo Azevedo e Silva (2014), a sonoridade do

rap brasileiro tem influências de ritmos negros estadunidenses e nacionais, com destaque para Tim Maia e Jorge Ben¹⁶. Sua consolidação com características próprias data mais ou menos de 1984, das reuniões no largo São Bento, mas só encontraria registro fonográfico em 1988, nas coletâneas *Cultura de Rua* (integrada pelo primeiro sucesso do gênero, “Corpo Fechado”, da dupla Thaíde e DJ Hum) e *Consciência Black*, que continha “Tempos Difíceis” e “Pânico na Zona Sul”, primeiros fonogramas gravados pelos Racionais MC’s.

Em pouco mais de dez anos o rap e a cultura hip hop fincaram raízes na estrutura social brasileira, especialmente nas suas periferias, estabelecendo formulações artísticas íntimas das contradições de uma sociedade baseada na desigualdade crescente transformada em segregação, racismo e exclusão. O rap expressa a nacionalidade enquanto estrutura favorável aos interesses de classe manifestados na periferia pela ação policial e pelo punitivismo do sistema penitenciário, substituindo o ideal integrativo da nação pela realidade da cisão. O conteúdo do rap, novo no contexto musical, é alcançado pela mudança da temática e por aspectos técnicos como uma outra conformação do sujeito lírico (cf. GARCIA, 2013a e KEHL, 1999), o estabelecimento de uma entoação radical, que neutraliza as oscilações da melodia (cf. TATIT, 2006 e SEGRETO, 2015), a estabilização de um instrumental baseado principalmente em programação eletrônica (cf. SEGRETO, 2015) e, especialmente, pela criação de uma outra sociabilidade em torno da música.

Essa última característica é tema principal da reflexão realizada por Maria Rita Kehl (1999) sobre os Racionais MC’s, ao argumentar que a utilização do vocativo “mano” indica “uma intenção de igualdade, um sentimento de fratria, um campo de identificações *horizontais*, em contraposição ao modo de identificação/dominação *vertical*, da massa em relação ao líder ou ao ídolo” (1999: 96, grifos no original). A mudança é demonstrada pela autora como a promotora de uma nova lógica de interação entre público e artista veiculado pelo objeto fonográfico, na constituição, a cada disco e a cada show, de uma “fratria de excluídos” (KEHL, 1999: 96), em que a “consciência”, jargão referente ao

¹⁶ Nesse trabalho, optarei por me referir a Jorge Ben Jor como Jorge Ben, nome que o artista utilizava quando da gravação de *Samba Esquema Novo*, álbum que exerceu forte influência sobre o Manguebeat.

reconhecimento profundo da condição social que une despossuídos, é uma arma para virar o jogo da marginalização. A sintonia entre o público dos Racionais e o grupo é um fenômeno inédito no consumo de música diretamente interessante às reflexões que avaliam a possibilidade de que a música seja meio de conhecimento e compreensão da realidade em sua totalidade.

A percepção de que a formulação do rap (conteúdo, técnica e sociabilidade) reposicionava a música comercial diante de um Brasil fechado para o projeto de conciliação é que levou Chico Buarque a afirmar, em entrevista de 2004, que talvez “a canção, como a conhecemos” (BUARQUE, 2019: s/n), seja um fenômeno próprio do século passado. Deixando clara a sugestão do esgotamento histórico do gênero cancional conforme constituído ao longo do século XX no Brasil (inclusive no sentido de sua associação ao ideal nacional), Chico continua: “Quando você vê um fenômeno como o rap, isso é de certa forma uma negação da canção tal como a conhecemos. Talvez seja o sinal mais evidente de que a canção já foi, passou” (2019: s/n); e, adiante:

[...] à distância, eu acompanho e acho esse fenômeno do rap muito interessante. Não só o rap em si, mas o significado da periferia se manifestando. Tem uma novidade aí. Isso por toda a parte, mas no Brasil, que eu conheço melhor, mesmo as velhas canções de reivindicação social, as marchinhas de Carnaval meio ingênuas, aquela história de “lata d’água na cabeça” etc. e tal, normalmente isso era feito por gente de classe média.

O pessoal da periferia se manifestava quase sempre pelas escolas de samba, mas não havia essa temática social muito acentuada, essa quase violência nas letras e na forma que a gente vê no rap. Esse pessoal junta uma multidão. Tem algo aí (2019: s/n).

Este conjunto de afirmações é parte da polêmica que ficou conhecida como “morte da canção” e ganhou continuidade sob os mais diversos vieses e graus de profundidade. Interessa a esse trabalho as suas reverberações críticas que propuseram a discussão sobre o limite histórico da canção popular-comercial brasileira em fins do século XX. Em “Cinema-canção”, Francisco Bosco retoma as declarações de Chico Buarque, definindo pré-requisitos para a sua compreensão e procurando retirar delas o máximo de proveito crítico. Após estabelecer pressupostos teóricos para reflexão sobre a conformação específica do gênero cancional no Brasil, dando ênfase a questões históricas e sociológicas

a seu respeito, além de realizar breve histórico do rap desenvolvido no Brasil e em especial dos Racionais, Francisco Bosco chega à formulação de que

[...] o *rap* é toda uma mobilização formal que visa a simbolizar artisticamente uma realidade social, racial, ideológica e existencial; essa mobilização abrange determinadas “atitudes”, revoltosas ou afirmativas, um discurso voltado para a conscientização, crítica, denúncia ou descrição crua da sociedade da perspectiva dos excluídos, e uma espécie de *secura* geral (harmônica, melódica e rítmica) que remete à pobreza e à violência (2007: 81).

Assim, reconhece que, do ponto de vista formal, em lugar da proeminência da melodia e da harmonia, existente na canção brasileira típica do século XX,

[...] o *rap* faz *tábula rasa* da harmonia, e, por definição, da melodia; apresenta uma estrutura rítmica dura, reta, seca, completamente distinta da malemolência da síncope [...]; e as letras são estranhas à tradição da canção brasileira, trazendo à cena um hiper-realismo sem precedentes, lançando na cena cultural um outro *ethos*, uma outra atitude, uma outra representação do Brasil e mesmo um outro projeto de Brasil. (2007: 56, 57).

Aprofundando a discussão sobre os vínculos entre a tradição da canção brasileira e o projeto de nação nela encenado, corporificado especialmente pelo samba, Francisco Bosco ainda observa que

[...] se essa canção é também a história dos sucessivos encontros que formaram uma tradição do encontro, sob esse aspecto o *rap* paulista dos Racionais [...] é, com efeito, uma negação da canção tal como a conhecemos, isto é, a *canção do encontro*: o *rap* é um gênero cantado por negros que reivindicam uma tradição cultural negra – e não mestiça, não do encontro –, que apresentam um discurso de demarcações e fronteiras, que denunciam o aspecto dominador da tradição do encontro, da valorização da mestiçagem. No lugar do país cordial, o país Racional (2007: 62).

Assim, unindo as observações de Francisco Bosco, voltadas especialmente a aspectos técnicos do rap, às de Maria Rita Kehl, que também englobam questões a respeito da sociabilidade em torno de sua fruição artística, é possível dizer que a indicação de Chico Buarque (2019) sobre a relação entre

esgotamento da canção comercial e a ascensão do rap fica teoricamente justificada. De qualquer modo, a ideia de que a canção “já passou” não se esgota aí. Em trecho da mesma entrevista, Chico diz que caso voltasse a compor novas canções teria que disputar consigo mesmo e provavelmente perderia. Entende-se daí que o desnível entre as canções das décadas de 1960, 1970 e as atuais não se dá por incapacidade subjetiva dos cancionistas, mas pela existência de limites de outra ordem, coletiva, estrutural, incluindo a recepção como parte ativa do problema.

Torna-se irresistível o diálogo com a tese de Sanches (2000) , onde o autor afirma que a explicação desse fenômeno se encontra em procedimentos levados a cabo durante a segunda metade da década de 1960 (especialmente 1968), momento em que a indústria fonográfica alcançou poder único de centralização das manifestações musicais, criando e propagando seus ícones, que dentro de pouco tempo endossariam o projeto de segmentação, fazendo de si mesmos figuras incomparáveis no panorama da música comercial. Além disso, o país mudou: a esperança que sustentava ideologicamente a confiança em um futuro nacional desapareceu do horizonte, fazendo das canções, “por mais aperfeiçoada[s] que seja[m]” (BUARQUE, 2019), mera repetição ou franca ingenuidade. Colocados contiguamente, observa-se que os argumentos de Chico Buarque e Sanches dizem respeito ao mesmo fenômeno: a perda do vínculo entre uma modalidade de canção comercial e a experiência da realidade brasileira, ou seja, a desagregação da experiência musical nacional; entretanto o primeiro chama essa modalidade de “canção como a conhecemos” e o segundo a associa ao samba. Assim, Chico Buarque anuncia a morte da canção e Sanches, a morte do samba.

Apesar do tom apelativo dos termos, eles são eficazes na captação de um fenômeno que dá outras pistas de existência: os limites da canção em sua capacidade de formular uma experiência musical não são encontrados somente no surgimento do rap, mas também na consolidação comercial do sertanejo e do pagode romântico, no aumento do consumo de música eletrônica, na propagação do reggae pacifista à brasileira, na consolidação do heavy metal underground e do rock alternativo de classe média, na nova MPB e, é claro, uma

de suas manifestações mais agudas, no que a partir de 1993 começou a ser chamado de Mangubeat.

O rap foi capaz de dar forma ao mal-estar social desde a periferia da indústria fonográfica, estabelecendo com ela uma relação de ameaça e confronto, transformando a segmentação mercadológica em momento da expressão da cisão social como marca da realidade nacional ou, talvez, o descabimento de olhar a realidade local pela categoria da nação. O Mangubeat, por sua vez, explorou a segmentação mercadológica como possibilidade, por meio dela chegou ao sucesso comercial que já não estava disponível a artistas de sua geração e, apesar disso, assim como o rap, também construiu canções que se baseavam na ameaça e confronto: por um caminho oposto ao do rap, o Mangubeat foi capaz de, convincentemente, expressar a cisão social brasileira.

2. MANGUEBEAT COMO CONSTITUIÇÃO DE UM FENÔMENO MIDIÁTICO

Nesse capítulo, pretende-se investigar a transição da cena Manguê¹⁷ ao Manguêbeat, alcunha sob a qual se desenvolveu uma articulação entre artistas, produtores, jornalistas, empresas do ramo fonográfico e mídia hegemônica, que tornou possível a propagação das bandas MLSA e CSNZ pelo Brasil e pelo mundo. Para atingir esse objetivo, o capítulo será iniciado pela observação do surgimento das duas bandas em análise nesse estudo, concentrando-se em aspectos que dizem respeito aos resultados alcançados nos álbuns de 1994. Nesse tópico, também serão observados fatores que favoreceram o interesse da mídia hegemônica pelas bandas pernambucanas, assim como aspectos de sua formulação espetacular.

No tópico seguinte, o debate será direcionado a uma interpretação de *Caranguejos com Cérebro*, texto de Zero Quatro, que amarrou os anseios dos agentes da cena e se tornou baliza para os primeiros álbuns do Manguêbeat, assim como para outras produções associadas ao fenômeno midiático pernambucano. A intenção deste tópico é demonstrar como esse objeto vinculado às imposições midiáticas constituiu-se enquanto unificador de experiências mais ou menos coesas, realizadas na região metropolitana de Recife até então e, ao mesmo tempo, devido a sua elaboração textual, foi capaz de criar uma noção ficcional ampla que tinha nas sonoridades comerciais o seu centro, alçando a produção das duas bandas a patamares artísticos e comerciais surpreendentes para o seu contexto.

O último tópico será dedicado a observar como o samba perpassou a formulação de MLSA e CSNZ, sugerindo a necessidade de voltar-se a esse dado para compreender um aspecto do Manguêbeat que pode explicar a sua capacidade de se referir à experiência musical brasileira e interferir na dinâmica do seu sistema cancional.

¹⁷ Aderindo à terminologia usada pelos seus agentes, além de “cena Manguê”, também serão utilizados os termos “Cooperativa Manguê” e até mesmo “Manguê”, grafados com maiúscula, para fazer referência a essa movimentação coletiva vinculada a Recife e sua região metropolitana que desembocaria no Manguêbeat a partir de 1993 e, especialmente, 1994.

2.1 Os caminhos de MLSA e CSNZ até o Manguê

As reflexões desse trabalho se concentrarão cronologicamente no período de consagração comercial das bandas MLSA e CSNZ, que ocorreu em 1994, quando do lançamento de seus primeiros álbuns, consolidadores do que já vinha sendo chamado de Manguêbeat desde mais ou menos um ano antes. Para compreensão desse fenômeno, será necessária uma volta ao seu pré-requisito, a movimentação de jovens em torno de objetos culturais midiáticos a que seus agentes designaram como cena Manguê, Cooperativa Manguê ou, simplesmente, Manguê. Essa movimentação, por relativamente incipiente que tenha sido, teve papel preponderante na consolidação comercial das bandas, ao mesmo tempo que deve a esses agrupamentos musicais a sua razão de ser. Devido a esse vínculo recíproco, se faz necessário iniciar a reflexão sobre a cena Manguê pela retomada das trajetórias do MLSA e de CSNZ, história que se remete a um processo relativamente longo de gestação, com início em meados da década de 1980, quando, em meio à recessão econômica brasileira, a região metropolitana de Recife começava a assistir ao surgimento de movimentações em torno de manifestações culturais midiáticas provenientes dos centros capitalistas, aportadas no Brasil preponderantemente via São Paulo (cf. RIBEIRO, 2007 e ALVES, 2014).

A maior parte dessas movimentações se constituía pelo vínculo com produtos da indústria fonográfica, indicadores de uma segmentação da recepção que começava a ganhar reverberação no público brasileiro. Aos poucos, góticos, punks, headbangers, MCs e dançarinos de break tornavam-se figuras comuns em Recife, estabelecendo um frágil circuito de objetos culturais que tinham como referência uma cultura internacional-popular¹⁸ centrada na ideia de juventude

¹⁸ A ideia de uma cultura internacional-popular é discutida por Renato Ortiz em *Mundialização e cultura*, onde se afirma que a existência de corporações transnacionais capazes de produzir objetos compartilhados em escala mundial constitui uma experiência cotidiana comum em espaços geográficos distanciados. Esses objetos vão desde produtos alimentícios e bens tecnológicos a produtos culturais como a experiência de passeio por shoppings e consumo de filmes, produzindo uma memória comum que cria um imaginário coletivo mundial unificado pelo consumo. Apesar da argumentação de Ortiz não focar a questão, é possível compreender que a vivência dessa experiência internacional-popular depende do acesso a esses bens de consumo, o que é um marcador socioeconômico determinante. Nesse sentido, interessa a esse trabalho a situação de Recife que, ao mesmo tempo que se encontrava assolado por uma quantidade considerável de mercadorias mundializadas, como produtos alimentícios, cigarros e automóveis, ainda se encontrava isolado do acesso a uma experiência cultural *pari passu* a dos centros capitalistas, o que fica evidente na percepção dos agentes do Manguêbeat de que Recife não

como faixa de consumo (cf. VIANNA, 1992). Assim, uma série de sonoridades comerciais mundializadas pelo alcance tecnológico favoreciam a sensação de familiaridade entre a capital pernambucana e outras partes do mundo também assoladas por assimetrias criadas pelo capitalismo em sua fase neoliberal. Ao mesmo tempo, o contato inevitável com produtos midiáticos provenientes do arranjo autoritário dos meios de comunicação com audiência de massa organizados nacionalmente¹⁹ fazia amadurecer, lentamente, entre alguns grupos, uma nova sensibilidade musical e certa consciência crítica frente à produção fonográfica oferecida pelos meios de comunicação hegemônicos no Brasil.

É nesse contexto que, em 1984, após passar pelo incipiente movimento punk recifense, acumulando experiência em bandas com sonoridade associada ao hardcore (Serviço Sujo e Câmbio Negro HC), Frederico Montenegro adotou a alcunha de Fred Zero Quatro, voltando-se a um projeto musical influenciado por sonoridades propagadas como pós-punk ou new wave. Sua nova banda, MLSA, já tinha o nome pelo qual se tornaria conhecida e, em termos musicais, se afastava dos experimentos anteriores de Fred também pela assimilação de instrumental e arranjos característicos da música brasileira, do funk e de outras sonoridades ainda pouco comuns ao vocabulário roqueiro nacional. O resultado imediato não pode ser considerado um sucesso de público, como demonstra Getúlio Ribeiro (2007), a partir da observação de um show realizado em 1984, no bairro de Candeias, em Jaboatão dos Guararapes, registrado em fita-cassete, pertencente ao arquivo pessoal de José Carlos Arcoverde, o H. D. Mabuse.

Segundo Ribeiro (2007), entre vaias e pedidos de covers de AC/DC por parte de um público que performava o código do “rock com pauleira” (ZERO QUATRO apud RIBEIRO, 2007: 117), o MLSA seguia na execução de seu repertório, ancorado em grooves de bateria e contrabaixo, guitarras na maior

era polo de circulação de ideias pop. Esse detalhe, marca brasileira e recifense do modo de viver a cultura internacional-popular, é perceptível, por exemplo, no farto anedotário sobre as dificuldades de acesso a discos e publicações jornalísticas relacionadas a sonoridades comerciais de circulação mundial, que só eram encontradas na banca do aeroporto da cidade, espaço citado por Ortiz (1996) como manifestação típica da cultura internacional-popular.

¹⁹ Refiro-me especialmente à centralização das empresas televisivas, que já se encontravam em grau desenvolvido na década de 1980, espalhando-se para o rádio e tornando o ramo de produção fonográfica totalmente dependente de si (cf. JAMBEIRO, 2001).

parte das vezes sem efeitos, tamborim, guitarra baiana²⁰ e eventuais intervenções de Zero Quatro, ora fazendo troça da própria banda (ao enfatizar, na apresentação, a baixa qualidade de seus instrumentos), ora do público (ao lançar lhe provocações como o convite/pedido/ordem “Vamos mexer as cadeiras”) (cf. RIBEIRO, 2007).

Dentre as sonoridades ligadas à identidade nacional brasileira, a mais destacável no caso do MLSA, foi a do samba em sua manifestação comercial hegemônica, que tem no paradigma do Estácio (cf. SANDRONI, 2001) o seu principal referencial, ainda que em alguns casos se diferencie dele consideravelmente sob aspectos melódicos, harmônicos, rítmicos e poéticos, como, por exemplo, nas abordagens de Jorge Ben e, posteriormente, dos sambistas associados ao chamado pagode romântico. A preponderância do samba tomado nesse sentido amplo, fazia dessa sonoridade um produto eficiente da indústria fonográfica, ainda mais após o sucesso mercadológico de artistas como Almir Guineto, Zeca Pagodinho e Agepê em meados da década de 1980; ou caso se considere o vínculo entre a força impositiva da Rede Globo de Televisão e a propagação de sambas-enredo durante os primeiros meses de cada ano. Tal hegemonia comercial, favorecida também pela centralização das gravadoras em São Paulo e Rio de Janeiro, fazia com que se disseminasse certa aversão a signos ligados ao samba em circuitos alternativos, nos quais a independência comercial era critério de valor²¹.

A insistência do MLSA em assimilar essa sonoridade pouco convencional em seu contexto de circulação sugere que a opção não foi motivada por força das circunstâncias, mas era consciente e deliberada. Apesar

²⁰ A guitarra baiana é um instrumento brasileiro, proveniente das experimentações de Osmar e Dodô com a eletrificação de instrumentos de cordas. Sua história confunde-se com a dos trios elétricos dos carnavais de Salvador. O desenvolvimento de sua linguagem é proveniente da hibridização de técnicas de cavaquinho, bandolim e guitarra elétrica.

²¹ Sobre a relação entre a produção independente e o rock, Jeder Janotti Jr. afirma em livro referência sobre rock no Brasil que “A longa história da demarcação do que é considerado música *pop* e aquilo que é assumido pelos fãs como *rock* passa também pela divisão entre ‘liberdade criativa’, mercado independente e grandes conglomerados multimidiáticos” (2003: 37); e pouco à frente: “Importa lembrar que a tensão entre as grandes companhias musicais e sua contrapartida, as gravadoras independentes, ganha seu espaço mítico no trajeto dos anos sessenta e mantém, no imaginário roqueiro, o conflito constante entre o *rock*, com sua liberdade criativa e autenticidade, e a música *pop*, com suas fórmulas prontas e adequadas aos ditames do mercado cultural” (2003: 43).

da quase inexistência de declarações dos integrantes da banda a esse respeito e mesmo da pequena quantidade de reportagens e estudos acadêmicos sobre o período, é possível, baseado nas reflexões de Getúlio Ribeiro (2007) e no desenvolvimento da produção da banda, arriscar hipóteses.

Para começar, vale recuperar um comentário presente na versão realizada pelo MLSA da canção “Mexe mexe”, de Jorge Ben, presente no álbum *Por pouco* (2000), onde a voz sai do plano entoativo principal e, totalmente compatibilizada com a entoação da fala²², faz o seguinte comentário:

É isso aí, brother: foi aos doze anos, ouvindo aquele balanço maravilhoso da *Tábua de Esmeraldas*, que eu comecei a chacoalhar um violãozinho e não parei nunca mais. Agora, é só mexer e sacudir o esqueleto (MUNDO LIVRE S/A, 2000. Transcrição do autor).

Além de ser uma espécie de atualização dos comentários ao público citados por Getúlio Ribeiro (2007) e mencionados linhas atrás, o fragmento reafirma cancionalmente algo declarado diversas vezes por Zero Quatro e sugerido outras tantas nas canções do MLSA: a centralidade de Jorge Ben na sua formação. Esse dado tem dimensão afetiva, subjetiva e é, portanto, determinado por questões de difícil aferição. Entretanto, o fato da produção de Jorge Ben ser reconhecida como síntese entre sonoridades mundializadas (blues, jazz, rock, funk) e afro-brasileiras mediatizadas (especialmente o samba) (cf. OLIVEIRA, 2008; NASCIMENTO, 2008 e REZENDE, 2012) faz crer que a potência de seu trabalho tenha se revertido em convicção para Zero Quatro de que o caminho para formular sonoridades mundializadas desde o Brasil fosse por via das sonoridades locais. Ao serem realizadas em contexto bastante diferente daquele de seu modelo, as experimentações de Zero Quatro tiveram ao menos duas repercussões que valem ser mencionadas, pois imprimiram novos sentidos à aproximação entre sonoridades mundializadas e samba, tendo influenciado significativamente o resultado sonoro do MLSA.

A primeira é pista direta do episódio do show citado anteriormente (cf. RIBEIRO, 2007) e se trata do fato de que a assimilação do samba significava um

²² A utilização desses comentários “falados” na introdução ou decorrer dos fonogramas será brevemente discutida no capítulo dedicado a *Samba esquema noise*.

posicionamento de dissonância na relação com o público e ante as expectativas criadas sobre a banda. Esse dado, que a princípio parece ser negativo, foi assumido pela banda segundo a chave do incômodo de linhagem punk, para o qual as dissonâncias do consumo de seu produto são parte essencial do seu significado²³. Nessa linha, o recurso da “auto-gozação”, reconhecido por Ribeiro (2007: 117) naquela apresentação, demonstra-se ferramenta ambígua, em que desponta ironia, e a incompreensão do público parece, antes de problema, um efeito esperado. Essa característica, ainda em fase embrionária no show de 1984, permeou a escolha do nome da banda²⁴, declarações de Zero Quatro e as suas canções, tornando-se um fator decisivo para compreensão dos efeitos críticos das produções do MLSA.

A segunda repercussão diz respeito ao reconhecimento do samba como tradição consolidada, com altos e baixos, complexa e contraditória, composta por resistências e adesões, ligada indiscutivelmente a uma ideia de Brasil. Assim, a banda unia o desejo de formular um universo cancional crítico, transgressor e inovador – valores compreendidos pelos seus integrantes como vinculados às sonoridades do rock, do punk, do hip-hop etc – com enfoque sobre a estrutura social brasileira, organizada pela cordialidade, pelo favor e pela violência proveniente da dialética entre ordem e desordem, mecanismos locais de mediação da tensão de classe que vinham sendo expressos – com variável efetividade artística – e compreendido pelo público sob a sigla de ampla abrangência da MPB.

Ao ser perguntado, em entrevista à revista *Fórum*, a respeito das influências musicais nacionais sobre a produção do MLSA, Zero Quatro afirma:

Na adolescência, eu era bem mais ligado ao rock, embora tenha, paralelamente, descoberto o Jorge Ben da fase de A Tábua de Esmeralda (1974). O que mais escutava eram bandas como Led Zeppelin e, depois, rock progressivo. Sempre curti também black

²³ A discussão sobre o punk e sua influência sobre o Maguebeat e suas bandas será realizada ainda neste capítulo.

²⁴ Segundo Zero Quatro, o nome da banda é proveniente dos discursos realizados do ponto de vista estadunidense sobre a oposição típica da Guerra Fria entre o regime soviético e o capitalismo de modelo neoliberal, considerado como o mundo livre (cf. AZAMBUJA, 2007). A colocação da sigla s/a (sociedade anônima), demonstraria a intenção de crítica irônica à noção de liberdade cultivada segundo o ponto de vista econômico do neoliberalismo.

music, MPB ouvia um pouco no rádio, mas não me influenciou tanto. Se bem que um disco do Chico Buarque me marcou pra caralho: Meus Caros Amigos (1976). Também o estouro inicial de Raul Seixas – Ouro de Tolo, eu tinha 11 ou 12 anos, foi um soco no estômago, virou um hino (ZERO QUATRO, 2019).

A declaração evidencia, além da influência marcante de Jorge Ben, já comentada, a preponderância das sonoridades estrangeiras sobre o gosto do adolescente Fred e demonstra a força mercadológica de artistas como Chico Buarque e Raul Seixas, enfatizando a sua relação com uma ideia de nacionalidade. Como seria de se esperar, em consonância com essa declaração, o início da prática musical de Zero Quatro foi fortemente influenciado pelo rock e pelo ideal do *do-it-yourself*²⁵, que o levou a interessar-se pelo violão e pela possibilidade de fazer música, ainda que, simultaneamente, permanecessem quase inevitáveis as influências do que era entendido por ele como MPB: além dos artistas citados nessa entrevista, sabe-se da influência que os discos ouvidos por seu pai, entre os quais se encontravam serestas, sambas, choros, frevos etc. tiveram sobre a formação musical do líder do MLSA (cf. BEZERRA e REGINATO, 2017). Portanto, assim como para parte dos brasileiros da geração de Fred, por mais que seu interesse se voltasse ao rock e a sonoridades de dicção anglófona, é muito provável que grande parte do seu repertório musical fosse composto (ainda que a contragosto) por sonoridades nacionais radiofônicas.

Ao se propor a comunicar com eficiência aqueles valores associados ao rock, o MLSA percebeu a necessidade da aproximação de uma filtragem da música comercial brasileira que, decantada, resultaria na sonoridade identificada com o samba, realizando a um só tempo uma dissonância com a expectativa de seu público e uma espécie de desrecalque do gosto médio brasileiro sem que isso soasse caricato, pedante ou artificial. Desse modo, a má vontade com que o samba era recebido pelo primeiro público do MLSA, fazia com que a assimilação do universo sonoro e significativo do samba se desse como problema, e não como celebração; por outro lado, fazia com que a afronta e o nihilismo que poderiam se desdobrar da atitude “do contra” constituída em suas

²⁵ Conhecido lema do movimento punk londrino que se propagou pelo mundo a partir do fim da década de 1970. No Brasil também é referido pela tradução “Faça você mesmo”.

composições, ganhassem também um tom propositivo de tentativa de expressão de um conteúdo crítico brasileiro, repercutindo, ao mesmo tempo, em uma sonoridade simultaneamente agressiva e dançante.

Essas tendências estão na raiz do motivo pelo qual o MLSA conseguiu plasmar desde seu primeiro álbum uma união plausível entre samba e rock, mas não explica por que a cena Mangue convenceu o mercado fonográfico de que seu produto musical seria rentável ao comércio de canções. Para compreender esse elo é necessário lançar o olhar sobre o outro polo do que viria a se tornar o Manguebeat, acompanhando o surgimento de CSNZ.

Enquanto o MLSA seguia seu caminho rumo à conformação musical que o caracterizaria, os núcleos formadores de CSNZ encontravam-se em diferentes momentos e ainda completamente desagregados: Francisco França e José Jorge de Lira (futuros Chico Science e Jorge du Peixe) estavam envolvidos com as primeiras manifestações do hip-hop em Recife²⁶; Lucio Maia e Alexandre Salgues Costa (futuramente conhecido como Dengue) começavam a se aventurar nos instrumentos com os quais se tornariam notáveis; enquanto Gilmar Correia, então conhecido como Chibata, Toca Ogan, Canhoto, Gira integravam o bloco afro Lamento Negro, iniciativa vinculada ao complexo cultural Daruê Malungo²⁷. Ao tratar do tema, José Teles observa como na banda

[...] encontraram-se sem ranço, nem paternalismo, todos os estratos sociais. De Chão de Estrelas, Peixinhos, vieram músicos negros, cuja perspectiva de escapar do gueto era praticamente nula. De Rio Doce, classe média baixa, saíram os mulatos Chico Science e Jorge du Peixe. Não fosse a música, ambos acabariam em algum empreguinho burocrático na Emprel ou na Vasp. Ainda em Rio Doce, mas já próximo ao mar, morava Lúcio Maia, que provavelmente, se o manguebeat não vingasse,

²⁶ O aprofundamento a respeito do envolvimento de Chico e Jorge com as primeiras movimentações do hip-hop em Recife pode ser encontrado no trabalho de Francisco Gerardo do Nascimento (2019), além de Calábria (2019) e no documentário *Chico Science – Caranguejo Elétrico* (2016).

²⁷ O Daruê Malungo é um centro de educação e cultura localizado em Chão de Estrelas, bairro da periferia de Recife. O espaço, criado e conduzido por Gilson José de Santana, o mestre Meia-Noite, e sua esposa, Vilma Carijós, promove, desde 1988, atividades baseadas em manifestações culturais locais, com foco em dança, capoeira e percussão (cf. BENTO, 2019). Foi em suas instalações que o Lamento Negro se consolidou enquanto atividade atraente a jovens dos bairros próximos. As principais referências a esse respeito e sobre a relação do Lamento Negro com a cena Mangue e o Manguebeat são José Teles (2003 e 2012), Rejane Calazans (2008), Cristiano Alves (2014), Renato Ferraz (2018) e Francisco Gerardo Nascimento (2019).

talvez tivesse trocado a guitarra pelo diploma de engenheiro químico, que chegou a cursar na UFPE (2012: 274).

Apesar de apresentar uma variedade de estratos sociais menor do que anuncia, o trecho é eficiente em demonstrar a diversidade de vivências dos futuros integrantes de CSNZ com as várias sonoridades disponíveis em Recife, uma vez que, se por um lado, a experiência dos moradores de Peixinhos tinha vínculo com festejos coletivos como o afoxé, o maracatu, a capoeira e até rituais de religiões afro-brasileiras; a sensibilidade musical de Lúcio Maia e Dengue era proveniente principalmente do rock (cf. CALABRIA, 2019); e Chico e Jorge se aproximavam cada vez mais do hip-hop (cf. NASCIMENTO, 2019). Foi nesse período, fins da década de 1980, que Chico formou a Orla Orbe, banda na qual, além de cantar, se dedicava à composição das letras e beats eletrônicos. Em pouco tempo, junto a Jorge, passaria a variar a atenção entre a Orla Orbe e a Bom Tom Rádio, projeto da dupla de amigos em parceria com H. D. Mabuse. A Bom Tom Rádio permaneceria restrita aos experimentos caseiros, enquanto a Orla Orbe chegaria a realizar apresentações nas quais a sua propensão ao hip-hop se confirmaria. Nesse período, começavam a se desenvolver as bases do que desembocaria na cena Mangue, por meio da interação entre os integrantes das bandas de Chico e de Zero Quatro com figuras como Renato Lins (Renato L.) e Helder Aragão (DJ Dolores).

Apesar de relativamente restrito, esse foi um momento de acumulação coletiva decisivo para a conformação das principais bandas da cena. Um resultado palpável desse processo foi o surgimento da Loustal que, segundo Lúcio Maia, era uma “Orla Orbe em versão melhorada” (apud CALÁBRIA, 2019: 32). Levando a brincadeira à sério, é provável que Lúcio se referisse especialmente ao fato de a banda ter retirado um integrante e posteriormente substituído o seu baixista por Dengue, chegando a uma formação mais enxuta, composta por Chico (que na época utilizava o codinome Chico Vulgo), nos vocais; Lúcio Maia, nas guitarras; Alexandre Dengue, no contrabaixo; e Vinícius Enter, na bateria.

É possível ainda levar o chiste do guitarrista além, caso se considere outras declarações presentes no livro de Calábria (2019), por meio das quais surge a sensação de que a melhoria indicada por Lúcio Maia tem relação com a

vivência da experiência coletiva favorável a uma acumulação artística. O primeiro desses depoimentos é do próprio Lúcio, ao arriscar que a convivência de Chico com Fred teria sido uma das influências que o levariam a escrever sobre novos prismas: “Havia uma necessidade de Chico de querer abordar temas mais adultos. Quando ele viu Fred enfocando assuntos mais consistentes, quis fazer parte daquilo. Passou a ser menos romântico e mais centrado, panfletário” (apud CALÁBRIA, 2019: 55). Para além de se pensar em uma influência de Fred sobre Chico, o insight de Lúcio dá pistas de quanto era orgânica a relação entre as bandas e os demais integrantes da cena. Um outro depoimento que vai no mesmo sentido trata-se da avaliação que Renato L. faz da performance de Chico na Orla Orbe e, posteriormente, na Loustal. Sobre a primeira vez que assistiu a uma apresentação do vocalista, ainda na Orla Orbe, diz: “É a lembrança mais antiga que carrego dele. Deve ter sido em 1989. Fomos eu, Fred Zero Quatro e Mabuse e, engraçado, gostamos mais da outra banda escalada, o KZF, parecia mais original. Achamos o Chico muito na cola do LL Cool J” (apud CALÁBRIA, 2019: 30). E depois: “Loustal era a melhor banda mod brasileira, depois do Ira!. Chico, como performer, evoluiu muito rápido nessa época, de b-boy estilo LL Cool J para um híbrido difícil de rotular” (apud CALÁBRIA, 2019: 35). Diante dessas duas afirmações despretensiosas, não é forçado supor que a “evolução” de Chico se deva àquela sutil dinâmica de feedbacks e adaptações possível somente na convivência do dia a dia. Sobre tema semelhante, Zero Quatro afirma: “[...] eu mudei minha forma de subir no palco, de me comunicar com o público, ao ver o carisma de Chico e a marra dele – antes eu baixava a cabeça no show, não tinha aquele lado espaçoso, no bom sentido, de saber me impor” (apud CALÁBRIA, 2019: 55).

Essas afirmações por parte de personagens díspares da mesma história, demonstram influência significativa das experimentações e discussões nos resultados das conformações artísticas de cada um deles. O amadurecimento coletivo e a troca de influências poderia ainda ser observada em aspectos extramusicais, como no interesse comum do grupo por quadrinhos, literatura, cinema, tecnologia aplicada às experimentações artísticas. Enfim, a “melhoria” da Orla Orbe até sua transformação em Loustal foi também uma construção coletiva, assim como o amadurecimento do MLSA. As duas bandas seguiam

dando concretude – junto das festas, das produções visuais e das demais experimentações multimídia daquele grupo – a muitas ideias surgidas dessa convivência intensamente produtiva.

Enquanto o MLSA avançava no projeto de fazer soar simultaneamente o samba e o punk, a Loustal baseava-se na experimentação da mescla entre a entoação do rap e arranjos próximos do funk e de outras sonoridades negras mundializadas. A banda já buscava a mistura dos matizes mundiais da cultura negra às sonoridades nacionais. Uma amostra dessa tentativa se encontra por exemplo, em “Etnia”, canção gravada pelo grupo em 1992 e transformada em videoclipe veiculado por emissoras locais²⁸. Segue-se a transcrição do texto entoado em versão disponível no *YouTube*²⁹:

PARTE A	Somos todos juntos uma miscigenação E não podemos fugir da nossa etnia Todos juntos uma miscigenação E não podemos fugir da nossa etnia
PARTE B	Índio, brancos, pretos e mestiços Nada de errado em seus princípios O seu e o meu são iguais Corre nas veias sem parar Costumes, é folclore, é tradição Capoeira que rasga o chão Samba que sai da favela acabada É hip-hop na minha embolada
PONTE	É o povo na arte É arte do povo E não o povo na arte De quem faz arte com o povo É o povo na arte É arte do povo E não o povo na arte De quem faz arte com o povo
PARTE A'	É porque Por detrás de algo que se esconde Há sempre uma grande mina de conhecimentos E sentimentos Eu disse Por detrás de algo que se esconde Há sempre uma grande mina de conhecimentos

²⁸ Essa canção se tornaria parte do repertório de CSNZ, especialmente após sua gravação em *Afrociberdelia*.

²⁹ O videoclipe pode ser encontrado em <https://www.youtube.com/watch?v=Rq3gUoPCd9w>.

E sentimentos
De sentimentos

PARTE B'

Não há mistérios em descobrir
O que você tem e o que você gosta
Não há mistérios em descobrir
O que você é e o que você faz
Não há mistérios em descobrir
O que você tem e o que você gosta
Não há mistérios em descobrir
O que você é e o que você faz
E o que você faz
E o que você faz
E o que você faz

PARTE C

É o novo som
da cidade do Recife
Os rios vão ferver
Maracatu psicodélico
Capoeira da pesada
Bumba meu rádio
Bumba, bumba
Berimbau elétrico
Frevo, samba, cores
Cores unidas e alegria
Por isso
Nada de errado em nossa etnia

A ideia da mistura encontra-se, nesse caso, anunciada na letra e planejada num instrumental entre funk, ska e maracatu (este último, perceptível principalmente pela menção do arranjo da bateria nas partes A e A'). A letra apresenta uma voz lírica muito distinta da que será a mais comum em CSNZ, conformando uma subjetividade que entende as sonoridades brasileiras como folclore e tradição, componentes de uma etnia mestiça. Apesar da tentativa de se incluir no processo de mistura, perceptível especialmente pela primeira estrofe (em que uma 1ª pessoa do plural afirma “Somos todos juntos uma miscigenação”), o restante da entoação confirma um distanciamento característico de uma visão folclórica das manifestações culturais populares e mesmo de uma noção não complexa de povo. No clipe, pouco se vê da performance de Chico, de onde se observa uma desenvoltura regular, indumentária discreta, contando com poucos dos trejeitos que o caracterizariam; mesmo a identidade entoativa, já bem desenvolvida, soa nesse momento mais como limitada do que inovadora.

Apesar de a letra, sua entoação e a harmonia serem semelhantes a versão gravada por CSNZ, em 1996, há um fator relevante para a diferença de fatura observada nos dois casos. Como se sabe, a ideia de mistura está na base dos argumentos elogiosos a CSNZ, de modo que mais de uma vez se observou que o grupo conseguiu realizar misturas de sonoridades heterogêneas de maneira inédita até então. Essa característica, tão incensada, não parece, porém, realizada na versão de “Etnia” da Loustal e isso se deve, salvo engano, à ausência de um fator musical coesivo, que só seria encontrado após a junção com a percussão do Lamento Negro. No caso da versão gravada em 1992, observa-se uma série de quebras entre os diferentes momentos da canção: os 16 primeiros compassos (que vão de 0:10 a 0:34), introdutórios, apresentam uma guitarra distorcida, contrabaixo e bateria que executam uma levada diferente daquela realizada após o início da entoação da parte A (na introdução, a sonoridade é associada ao rock, apresentando também uma levada de caixa semelhante a de ritmos brasileiros tradicionais, enquanto nas partes A e A’, realiza-se uma mistura em que a bateria sugere uma levada de maracatu e os demais instrumentos dialogam com ela, realizando células rítmicas regulares); nos trechos referentes às partes B e B’, o ritmo volta-se a uma mistura de reggae e funk, realizada por todos os instrumentos; entre essas partes, o único fio condutor é a entoação de Chico, que já estabelece certa força coesiva, mas não encontra correspondência orgânica no arranjo instrumental. Enquanto isso, na versão de “Etnia” de 1996, o arranjo é costurado pela presença marcante das alfaias, mixadas com o devido destaque, a executar uma levada (caracterizada por síncopes que mencionam o maracatu) enquadrada em um 4/4, compasso típico do rock e de outras sonoridades comerciais mundializadas sob o rótulo do pop³⁰.

Fica evidente que a Loustal já guardava o gérmen do que seria CSNZ, mas ainda lhe faltava o elemento sonoro decisivo capaz de desencadear toda a potencialidade de sentidos eminentes em sua formulação, o que ocorreria após

³⁰ Na versão de CSNZ, as alfaias variam basicamente entre uma levada identificada por Ernesto de Carvalho (2007) como Baque de Malê, porém tendo as notas não acentuadas omitidas, e uma estilização das figuras realizadas pelo bumbo da bateria funk, com a modificação do tempo três pela figura rítmica composta por semicolcheia colcheia semicolcheia, recorrente nas sonoridades afro-americanas. O mais importante ao argumento aqui levantado refere-se ao timbre das alfaias e a sua sincopação, que imprimem uma unicidade existente na versão da Loustal.

o encontro entre Chico e Gilmar Correia, que, conforme dito, participava do bloco afro Lamento Negro, inspirado nos baianos Ilê Ayê, Olodum e Muzenza. A sonoridade do Lamento Negro tinha no ijexá³¹ e no samba-reggae³² as suas principais referências, guiando-se pela valorização de uma concepção de cultura negra proveniente da disseminação midiática dos afoxés soteropolitanos. Apesar de não guardar vínculos religiosos, como acontecia com a maior parte dos seus modelos, o Lamento Negro era desdobramento do Daruê Malungo, motivo pelo qual o seu ideário engajado na causa negra em relação com a desigualdade de classes era latente. A acumulação de conhecimento a respeito desse tema era, no caso de muitos de seus integrantes, vivencial, dando sentido ao processo de valorização dos grupos de percussão como autoafirmação diante da estrutura racista enfrentada por eles diariamente (cf. FERRAZ, 2018).

Ao se referir aos músicos do bloco de Chão de Estrelas, José Teles menciona não só Gilmar Bola 8, Toca Ogan, Canhoto e Gira, que viriam a integrar CSNZ definitivamente, mas também Maia, um dos fundadores do Lamento Negro, e Maureliano Ribeiro, o Mau, que além de percussionista do grupo, confeccionava instrumentos de percussão e seria, junto de Chico, o principal responsável pela constituição das levadas que buscariam transpor os arranjos da Loustal à percussão do Lamento Negro.

A aproximação entre os dois grupos foi gradual. Inicialmente, Chico passou a frequentar os ensaios do bloco e durante intervalos cantava um trecho sobre uma ou outra levada ensaiando intervenções vocais. É com relação a esse período que Maureliano afirma: “Só tambor, caixa e repique, eu passava os arranjos da guitarra pro repique, sopro pros tambores. Era confuso porque não tinha uma definição de melodia” (apud TELES, 2012: 269). O grupo chegou a se

³¹ Ijexá é um ritmo proveniente de rituais afro-brasileiros. Fora do contexto religioso, ele se consolidou por meio dos blocos afros e da sua incorporação pela canção popular-comercial, inicialmente, em Dorival Caymmi e, depois, em Gilberto Gil, Caetano Veloso, Djavan e outros (cf. IKEDA, 2016).

³² O samba-reggae é considerado como uma criação dos blocos afros soteropolitanos, sendo definido por Cláudia Sigilião como “um estilo percussivo que recria sonoridades afro-americanas. Em termos conceituais, esse estilo se caracteriza pela apologia do negro. Esse ritmo, que é percussivo, foi criado a partir de um diálogo musical entre instrumentos de percussão e vocais. Enquanto o *reggae* é executado com o uso de instrumentos harmônicos como a guitarra e um baixo, o *samba-reggae* define sua forma de expressão pelo uso de tambores como surdos, taróis e repiques” (2009: 211).

apresentar como Chico Science e Lamento Negro. Com o passar do tempo, Chico passou a convidar Lúcio Maia para os ensaios, nos quais o músico experimentava os primeiros riffs em diálogo com um número tão grande de tambores que sua guitarra ficava completamente inaudível (cf. CALABRIA, 2019). Esse foi apenas o primeiro desafio técnico para viabilizar a junção. Ao se estreitar a relação dos dois grupos até a união definitiva em uma única banda, notou-se a necessidade da diminuição do número de tambores e do afixamento de alguns integrantes, estabelecendo uma seletividade estranha ao agrupamento de um bloco, onde a diversidade do nível técnico não impede a participação dos integrantes, que está condicionada a outros vínculos.

Aos poucos, descobria-se qual era a formação mais conveniente do Lamento Negro para acompanhar a Loustal, assim como a Loustal revia seus arranjos para que soasse melhor na junção com os tambores. Esse processo perdurou até o ponto de não fazer mais sentido falar na junção entre dois grupos, mas em *uma banda* de formação bastante exótica para os padrões da época: surgia, enfim, CSNZ.

Se no caso do MLSA foi necessário aventar hipóteses sobre as razões que levaram a banda a se aproximar de sonoridades associadas ao samba como recurso de formulação artística, em CSNZ, a reconstituição dos fatos que repercutiriam em sua formação é, devido à presença do Lamento Negro, uma afirmação incontornável da influência de uma noção de samba, tomada em acepção menos consagrada do que a do paradigma do Estácio. Conforme se pode notar nas declarações de Chico Science e de Gilmar Bola 8 (os dois integrantes de CSNZ que mais se manifestavam em entrevistas, quase que como porta vozes daquilo que anteriormente formavam os dois núcleos), o termo samba constantemente aparece como referente central das misturas sonoras que culminaram no arranjo da banda, dividindo importância com o “maracatu”.

Voltando, pois, à transformação dos experimentos da Loustal e Lamento Negro em CSNZ, interessa notar que a mudança traz duas repercussões semânticas importantes. Primeiro, a justaposição de dois grupos independentes (Loustal, entendida como núcleo da voz, guitarra e contrabaixo, e o Lamento Negro, como núcleo percussivo) para um grupo só: a Nação Zumbi como banda entrosada, onde misturam-se os elementos dos dois grupos anteriores a

acompanhar um frontman. O segundo diz respeito à semântica do novo nome. Em “Lamento Negro”, que Gilmar Bola 8 afirma ser inspirado na banda de Bob Marley, The Wailers (cf. NASCIMENTO, 2019), há uma melancolia que reverbera o sofrimento e a dor da experiência negra no Brasil. Depreende-se daí, junto da injustiça histórica, uma condição passiva das populações negras. Em “Nação Zumbi”, destaca-se o símbolo brasileiro de luta e resistência negra, Zumbi dos Palmares. Além disso, “Nação” é menção direta à denominação que recebem os diversos agrupamentos de maracatus pernambucanos e ainda se remete à ideia de país, sugerindo a conformação de uma brasilidade ligada a negritude como valor, não como mestiçagem, mas como força de resistência contra séculos de brutalidade sistematizada.

Um outro aspecto da semântica do novo nome é a notoriedade que ganha o frontman. Ainda que haja uma tendência de destaque dos vocalistas nos grupos comerciais, quando uma banda é apresentada a um público desconhecido, compreende-se que os seus membros desempenham funções mais ou menos semelhantes em importância para a atenção do espectador. Depreende-se daí, que o vocalista está enleado entre os demais integrantes e a fruição do que ele fala precisa ser tomada horizontalmente. Em um nome em que se destaca algum dos integrantes da banda, a informação é diferente. Compreende-se que aquele que está em destaque conduz os demais, restando saber que tipo de relação se estabelece entre ele e o seu grupo, se é um caso de necessidade em que o primeiro só se justifica na união com os demais, ou se numa relação em que o grupo pode ser facilmente substituído ou até subtraído sem prejuízo à figura destacada.

Em CSNZ, o fenômeno parece se dar fundamentalmente a partir do primeiro caso, afinal, conforme observado na versão de 1992 de “Etnia”, algo da dicção de Chico já estava desenvolvido quando ainda se apresentava como Chico Vulgo e integrava a Loustal, entretanto, a assimilação do Lamento Negro pela Loustal até a sua transformação em Nação Zumbi, os sentidos desencadeados pelos tambores (primeiro, pelos surdos, timbales e caixas do samba-reggae e, posteriormente, pelas alfaias e caixas, do maracatu) e o desejo de fazer letras mais engajadas transformaram o vocalista num frontman destacável, misto de MC, líder revolucionário, matuto, vendedor ambulante,

malandro, intelectual. Essa persona que já vinha se compondo durante o período de “Chico Vulgo, o louco das ideia”³³, ganha verossimilhança na tonalidade marcial dos tambores e materialidade visual diante de uma banda numerosa composta por personagens variados, muitos deles negros, colocados na retaguarda de alguém que se apresenta como o líder de uma nação, constituindo finalmente Chico Science.

A origem do novo epíteto utilizado por Francisco França (que segundo Renato L. deve o “Science” a um apelido endereçado a um tio seu que gostava de histórias de ficção científica) faz parte do repertório de anedotas a que Rejane Calazans (2008) considerou como mitos de origem ou “lendas do Manguê”, expressão cunhada por Roberto Azoubel em entrevista concedida à pesquisadora. Ambas as expressões se devem às imprecisões das narrativas contadas pelos partícipes da cena Manguê. Citando Roger Bastide, Calazans mobiliza a ideia de que a narrativa mítica se constitui tanto pelo seu conteúdo quanto pela sua forma, observando nos relatos aspectos que não são “exclusividade[s] da narrativa de Renato L. mas perpassa[m] todo o discurso de surgimento e constituição do Manguê” (2008: 24).

É possível perceber nesse ritual de retomada das origens do que se constituiria como a cena Manguê – colocado em prática nas entrevistas a atores ligados direta ou indiretamente às bandas, nas apresentações em programas de TV, em reportagens impressas ou televisivas e, especialmente, no texto *Caranguejos com cérebro* – uma tendência a mencionar momentos em que as personagens aparecem inconscientes de seu futuro destacável, mas estabelecendo ações justificadoras de sua centralidade. Os episódios narrados, ainda que perdidos num passado sem intenção de construção do futuro promissor, estabelecem uma gênese do Manguêbeat. Pela tendência à espetacularização dos meios que regulam a propagação de fenômenos culturais no capitalismo neoliberal, os manguêboys entenderam que a forma adequada à narração dos fatos constituintes da cena se daria pela ênfase em fatos imagéticos, histórias memoráveis, cenários específicos etc. Tomando emprestada a expressão de Eugênio Bucci e Maria Rita Kehl (2004), em sua

³³ Segundo Calábria (2019), durante o período da Loustal, além do apelido “Vulgo”, Chico também apresentava-se utilizando o aposto explicativo “o louco das ideia”.

reflexão sobre a TV brasileira, é possível dizer que as narrativas criadas pelos atores da cena Mangue saltaram da mitologia à videologia, ou seja, ao mito constituído sob a predominância da imagem.

Aqui, abre-se um parêntese teórico, a fim de desenvolver um termo que apareceu parcialmente no parágrafo anterior: a noção de sociedade do espetáculo, proposta por Guy Debord (2017), em livro de mesmo nome, publicado na França, em 1967. A forma aforística, parte essencial do seu conteúdo político, faz da necessidade de sintetizá-lo um trabalho estéril. Cabe, portanto, a esse breve comentário, apenas mencionar aspectos da discussão que serão mobilizados nas reflexões sobre a produção do MLSA e CSNZ, que se seguem. De início, o termo espetáculo sugere uma sociedade baseada em algo *que pode ser visto* e, mais, algo *produzido para ser visto*, não se tratando, entretanto, “de um ver qualquer e sim daquele que é instituído pela mediação tecnológica, econômica e política que define os meios de comunicação” (CHAUÍ, 2004: 7). Se a ideia remete diretamente às ferramentas tecnológicas que possibilitam o consumo de massa, a percepção desse aparato não basta para compreender o sentido mais profundo do espetáculo como mediação social. Conforme afirma Anselm Jappe, a “onipresença dos meios de comunicação de massa [...] representam somente o [...] aspecto mais visível e mais superficial [do espetáculo]” (2021: s/n). Afinal, segundo o próprio Guy Debord,

[...] o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares [...], o espetáculo constitui o *modelo* atual da vida dominante na sociedade.

[...]

O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens (2017: 38, grifos no original)

No estágio de desenvolvimento atingido pelo capitalismo na segunda metade do século XX, o espetáculo torna-se princípio e fim do modo de produção, ainda baseado no fetiche da mercadoria, conforme reconhecido por

Marx³⁴, porém apresentando-se como uma totalidade esvaziada: “A realidade considerada *parcialmente* apresenta-se em sua própria unidade geral como um pseudomundo *à parte*, objeto de mera contemplação” (DEBORD, 2017: 37, grifos no original). A fragmentariedade com aparência de totalidade do espetáculo capta e produz um *momento* da realidade em que esta é descaracterizada, pois

Não é possível fazer uma oposição abstrata entre o espetáculo e a atividade social efetiva [...]. O espetáculo que inverte o real é efetivamente um produto. Ao mesmo tempo, a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo e retoma em si a ordem espetacular à qual adere de forma positiva. A realidade objetiva está presente dos dois lados. Assim estabelecida, cada noção só se fundamenta em sua passagem para o oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Essa alienação recíproca é a essência e a base da sociedade existente (DEBORD, 2017: 39).

Este mecanismo, com aparência de totalidade, é contingencial e não só pode como precisa ser superado pela investida enérgica sob o seu cerne: o modo de produção do capital. Reconhecer o funcionamento do espetáculo significa, portanto, reafirmar a permanência estrutural da sociedade de classes sob uma tomada de posição crítica com relação à sua configuração aparente, caracterizada pelo capital elevado a um “tal grau de acumulação que se torna imagem” (DEBORD, 2017: 49). Daí a importância de uma ação que se guie pelas leis do espetáculo, entendendo-o como *momento*, sem aderir ao seu encanto, senda pela qual se buscará compreender o desenvolvimento do Mangubeat e a formação das suas principais bandas.

Retomando o assunto que trouxe à reflexão sobre o espetáculo, Gerardo Nascimento (2019) observa as estratégias de Francisco França para a formulação da persona espetacular de Chico Science como modo de expressão da aparência do capitalismo neoliberal em sua manifestação periférica. Apesar de ter usado o nome Chico Science ainda durante as primeiras apresentações

³⁴ “O caráter misterioso da forma-mercadoria consiste [...] no fato de que ela reflete aos homens os caracteres sociais de seu próprio trabalho como caracteres objetivos dos próprios produtos do trabalho, como propriedades sociais que são naturais a essas coisas e, por isso, reflete também a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação entre os objetos, existente à margem dos produtores” (MARX, 2017: 147).

com o Lamento Negro, o pesquisador observa como a consolidação dessa persona espetacular se daria, afortunadamente, quando de uma entrevista à MTV, na qual a imagem do nome ganharia referente videológico. Sobre o episódio, vale a reprodução do relato de Helder Aragão:

Quando eu vi Chico vestido de Chico Science pela primeira vez foi muito engraçado. Foi quando eles vieram fazer, Mundo Livre e Chico Science, a primeira entrevista para a MTV. [...] A gente olhou, assim, eu e Fred, a gente falou “Meu irmão, que roupa horrível. Velho, tu vai dar entrevista para a MTV. Tu vai desse jeito?” [...] Foi o momento em que ele construiu um personagem que seria duradouro, que está até hoje naquela estátua horrorosa da Rua da Moeda, mas que a molecada até hoje copia. Enfim, ele tinha essa visão de futuro, de comunicação, de marketing, que a gente não tinha. A gente não foi capaz de perceber naquele momento como aquilo era brilhante (apud CHICO, 2016. Transcrição do autor).

Como ocorre usualmente, o relato de Helder Aragão vem acompanhado de uma perspicaz capacidade de análise que, nesse caso, aponta para a composição de Chico Science como personagem ficcional que precisaria, além da genialidade do seu autor, da ação da mídia referida pelos termos comunicação e marketing. Entretanto, cabe ressalva ao seu posicionamento no que diz respeito à percepção de que a habilidade para lidar com as ferramentas espetaculares disponibilizadas pelo contato com a mídia era atributo exclusivo de Chico. Conforme se pode conferir no mesmo documentário, a ideia da criação de personas fictícias para os integrantes das bandas já havia sido inaugurada por Frederico Montenegro ao se declarar Zero Quatro em sua empreitada no MLSA; assim como apelidos se disseminavam quase como regra entre os demais integrantes das duas bandas e outros atores empenhados na formulação da cena Mangue, demonstrando, no mínimo, uma intuição de sua potência espetacular³⁵. Portanto, o “salto espetacular” (NASCIMENTO, 2019) que permitiu a consolidação de Science se deu não só por sua capacidade criativa, mas também pelo impulso da atmosfera coletiva e pela ação da mídia, que

³⁵ No caso de CSNZ, entre os oito integrantes, somente Lúcio Maia permaneceu sem apelido. Já no MLSA, dentre os cinco integrantes, Fabio Montenegro e Otto mantiveram-se sem apelidos até a gravação do segundo álbum da banda, quando passaram a se chamar Fábio Malandragem e Otto Fuleiragem. Além disso, não é demais lembrar dos codinomes de H. D. Mabuse, Renato L., Dolores & Morales.

começava a ver o potencial vendável daquelas imagens pitorescas, constituídas por métodos vistosamente modernos.

Efeito semelhante se dava na impressão causada pelo nome escolhido pelo MLSA, que criava uma imagem ficcional de si baseada na ligação, inusitada para o momento, entre uma banda pernambucana e a enunciação da liberdade mundial. Mais ainda, o fato da inclusão no nome da banda da sigla S/A (sociedade anônima, ferramenta administrativa do funcionamento neoliberal do capitalismo), imprimia-lhe uma espécie de selo de modernidade, transformando-a em produto *chic, up to date*, ao mesmo tempo em que captava e exibia abertamente o aspecto integrado do espetáculo que, “sob a máscara da democracia, [...] remodelou totalmente a sociedade segundo a própria imagem, pretendendo que nenhuma alternativa seja sequer concebível” (JAPPE, 2021). Também nesse caso, os sentidos apenas sugeridos no nome-imagem encontrarão continuidade e complexificação no desenvolvimento de sua produção cancional.

Por fim, para completar o trânsito das personagens individuais até a sua integração coletiva, vale ainda uma breve observação sobre o surgimento da terminologia que designaria a cena e está na origem do Mangubeat: o termo Manguê. Assim como nos demais pontos dessa gênese, também nesse encontram-se informações imprecisas. Entretanto, a narrativa mais usual, presente, por exemplo, em Calazans (2008) e Calábria (2019), retoma o relato de Renato L. sobre o tema:

Estávamos reunidos no bar Cantinho das Graças, quando Chico chegou dizendo: “Fiz uma jam session com o Lamento Negro, aquele grupo de samba-reggae, peguei um ritmo de hip hop e joguei no tambor de maracatu... Vou chamar essa mistura de manguê”. Aí todo mundo sugeriu: “Não, cara! Não vamos chamar de manguê só uma batida ou limitar ao som de uma banda. Empréstimo esse rótulo pra todo mundo, porque todos estão a fim de fazer alguma coisa...” Então foram surgindo ideias de todos os lados. Foi realmente uma viagem coletiva (Renato L., 2020).

Está aí, novamente, o apelo espetacular observado também nos exemplos anteriores. Se a cena parece esquemática, imagética demais, não se

pode negar a sua capacidade de, exatamente por isso, acrescentar verossimilhança à personagem Chico Science, à noção de coletividade que teria guiado os interesses daquele grupo de jovens, à existência de um círculo de pessoas que se identificariam enquanto mangueboys e manguegirls e ao cenário mencionado por parte importante das produções de MLSA e CSNZ. Tudo isso construído por uma poética que não é mais exatamente verbal, mas visual, para a qual a palavra-imagem mangue caiu como uma luva, fazendo com que a partir de então aquele grupo de artistas aderisse à ideia, buscando justificá-la. Surge assim o manifesto; as canções que tematizam a cidade, o mangue e o caranguejo como bandeiras; e a composição coletiva de uma imagem de Recife que ganharia o restante do país pela capacidade metonímica de falar o Brasil.

2.2 *Caranguejos com Cérebro*: da invenção da cena Mangue à sua transformação em Mangubeat

Em meados de 91, começou a ser gerado e articulado em pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de ideias 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. (ZERO QUATRO, 1992: s/n).

O fragmento acima integra um texto de Zero Quatro, publicado em 1992³⁶, desenvolvido em torno de eventos interligados, que a partir de então passariam a ser reconhecidos como cena Mangue. Intitulado *Caranguejos com cérebro*, o texto é dividido em três partes (Mangue: o conceito; Manguetown: a cidade; e Mangue: a cena) e propõe a atribuição de novos sentidos ao termo “mangue”, que passa a ser reconhecido como “conceito” e “cena”, ao mesmo tempo em que se torna parte do neologismo “Manguetown”. Fica clara, portanto, a vinculação entre a noção de cena Mangue e *Caranguejos com cérebro*, sendo necessário,

³⁶ José Teles (2012) afirma que a primeira publicação desse texto data de 1991, quando ele teria sido distribuído a jornais locais acompanhado de ilustrações feitas em computador por Helder Aragão, entretanto a versão aqui utilizada é de 1992 e difere em alguns detalhes daquela transcrita por Teles. Optei por essa versão devido a ser a mais propagada, tendo inclusive integrado o acervo do extinto site “A Maré Encheu”, importante ferramenta de divulgação das produções fonográficas recifenses da década de 1990 (cf. SILVA, 2008). Existe ainda uma terceira versão desse texto transcrito no encarte do álbum de estreia de Chico Science & Nação Zumbi, *Da lama ao caos*. Todas as versões encontram-se integralmente nos anexos deste trabalho.

de antemão, fazer um breve esclarecimento sobre o uso do termo “cena” em meios de circulação de música mediatizada, assim como de seu aproveitamento em estudos acadêmicos.

Conforme observa Will Straw (2013), o termo é proveniente do uso cotidiano no seio de culturas urbanas por jornalistas, turistas e habitantes das cidades, mas permaneceu à margem de textos acadêmicos até os esforços de estudiosos entre os quais ele se inclui. Em seus termos,

Cena [...] designa determinados conjuntos de atividade social e cultural sem especificação quanto à natureza das fronteiras que os circunscrevem. As cenas podem ser distinguidas de acordo com a sua localização [...], o gênero da produção cultural que lhes dá coerência [...] ou da atividade social vagamente definida em torno da qual elas tomam forma [...]. Uma *cena* nos convida a mapear o território da cidade de novas maneiras enquanto, ao mesmo tempo, designa certos tipos de atividade cuja relação com o território não é facilmente demonstrada (2013: 12).

Trata-se de uma categoria tão maleável quanto o seu uso cotidiano, o que dificulta sua delimitação, questão perceptível em declarações de alguns dos atores da pretensa cena Mangue. Por exemplo, para além de *Caranguejos com cérebro*, é possível encontrar declarações de Zero Quatro ou Renato L. que tomam a ideia de cena como fato sem maiores questionamentos (cf. TELES, 2012 e CALAZANS, 2008), enquanto Helder Aragão, participante ativo dos eventos de então, por sua vez, sugere em texto provocativo que “O mangue nunca existiu” (ARAGÃO, 2018: s/n). Apesar da imprecisão, com base em Straw, é possível afirmar que, por mais incipientes que fossem as produções do grupo que se reivindicava como referência de *Caranguejos com cérebro*, sua mobilização produzia uma “sociabilidade urbana móvel” (STRAW, 2013: 14) que oferecia “um pretexto para sair pela cidade, para consumir cultura em momentos de interação coletiva que se enquadram na vida pública mais difusa das cidades” (STRAW, 2013: 14), mobilizando energias locais e acionando-as em múltiplas direções: “para frente, até as suas próprias reiteraões mais recentes; para fora, até tipos mais formais de atividade social ou empreendedora; para cima, até uma coalescência mais ampla das energias culturais nas quais as identidades coletivas se formam” (STRAW, 2013: 12).

A partir desses pressupostos, o Manguê pode ser considerado uma cena, tendo *Caranguejos com cérebro* como ponto crucial de sua consolidação entre aqueles jovens agitadores culturais e os poucos consumidores dos produtos colocados em circulação por eles. O texto foi capaz de, ao mesmo tempo, agenciar potencialidades disponíveis no momento e de criar uma agenda diante da qual as produções se guiariam dali em diante. Essa função balizadora fez com que ele fosse tomado também como *Manifesto Manguê*³⁷. Em entrevista a José Teles, seu autor afirma:

A gente agiu à maneira de Malcolm McLaren. Vimos que ali havia elementos para criarmos uma cena particular. Então bolamos gíria, visual, manifesto. Quase todas as músicas que fizemos depois disto continham palavras extraídas dos manifestos” (ZERO QUATRO apud TELES, 2012: 274).

Além da intenção deliberada de identificar a atuação do grupo de agitadores culturais do qual fazia parte como uma cena³⁸, a declaração de Zero Quatro interessa pela referência a McLaren, observada também em *Caranguejos com cérebro* e repetida em outras entrevistas. Apesar da recorrência dessas menções, as relações entre os princípios que guiaram McLaren e sua influência sobre os agentes do Manguê foi pouco discutida³⁹. Considerando que esta pode ser uma chave para compreensão do desdobramento da cena Manguê em Manguêbeat, vale uma breve reflexão sobre esse inglês que contribuiu decisivamente para a resignificação da atuação de uma série de bandas responsáveis pela liberação de um espírito de revolta juvenil com forte apelo midiático, reconhecido como punk.

O modelo declarado dos mangueboys teve sua atuação artística – dos primeiros estudos em pintura no *Goldsmiths College* até suas vídeo-instalações

³⁷ A partir de 1998, tornou-se retroativamente conhecido como 1º Manifesto Manguê, devido à publicação do que se tornaria o 2º Manifesto Manguê, texto de Zero Quatro e Renato L., publicado logo após a morte de Chico Science, com o título de “Quanto vale uma vida?”.

³⁸ A mesma intenção poderia ser observada na declaração de Renato L. a Rejane Calazans, em que afirma: “A gente, na época, lia a palavra cena, encontrava muito essa palavra nas matérias que falavam da cena *rave* inglesa. [...] Era uma coisa bem coletiva, o cara fazia camisa, fazia clipe, aí a gente pescou, *sampleou* essa palavra [...]”. (apud CALAZANS, 2008: 53 e 54).

³⁹ Entre trabalhos sobre o Manguê que abordam a questão, é possível citar a dissertação de Glaucia Silva (2008) e a tese de Rejane Calazans (2008).

Shallow 1-21 e *Paris, Capital of the XXIst Century*, passando pela moda e por incursões musicais – guiada por um projeto de inspiração situacionista que entendia a plataforma da cultura de massa como campo de batalha do mundo do espetáculo primariamente comprometido com o capital transformado em imagem alienante. Assim, McLaren desenvolveu a sua carreira como uma espécie de longa performance questionadora dos limites entre o artista e o empresário, levando à confusão intencional e exibicionista entre arte e *business* (cf. JOHN HANSARD, 2015 e MARCUS, 2010). Sem pretensão de aprofundamento nas questões específicas do projeto artístico de McLaren, não parece enganado dizer que suas intervenções escancaravam a relação entre o circuito artístico vigente e o lucro, numa proposta de autorrepresentação desmistificadora e debochada dos meios. Essa é a imagem construída, por exemplo, pelo filme *The Great Rock'n'Roll Swindle* (1980), escrito e dirigido por Julien Temple, com contribuições diretas de McLaren, que também atua, representando a si mesmo. O filme é construído a partir de uma mistura de gêneros televisivos, sempre em chave paródica, remetendo-se especialmente ao documentário, que, narrado desde a perspectiva da personagem de McLaren, se propõe a explicar a estratégia de marketing usada pelo empresário para formar os Sex Pistols, alçar-lhes ao sucesso e tornar-se um milionário, processo assumido como um *golpe*⁴⁰ contra gravadoras, seu aparato midiático e seu público.

Apesar das várias nuances da relação entre o filme e a trajetória dos Sex Pistols, o que mais interessa a esse trabalho é o fato de que uma peça cinematográfica assumidamente ficcional tenha sido capaz de reorientar e confundir a interpretação a respeito do sucesso mercadológico da banda. Sua formulação – realizada pela mistura de animações, registros da banda ao vivo, cenas de cobertura jornalística e cenas produzidas para o filme, nas quais os integrantes da banda interpretavam a si mesmos em situações absurdas – foi capaz de revelar o aspecto farsesco da experiência do mundo constituído pelo espetáculo midiático, apesar de ter sido pouco eficiente em romper com o

⁴⁰ A palavra *golpe* aqui é uma tradução do termo *swindle* utilizado no título do filme e de sua canção tema, portanto tem o sentido de trapaça, burla, engano. Apesar disso, em consonância com o restante da discussão, pode ser tomado também, em sentido conotativo, como pancada contundente.

“encanto” que o mantém em funcionamento. Desse modo, o filme retoma fatos pelo exagero, pelo bizarro, pelo grotesco, transformando-os em cenas, slogans, cliques, que confundem realidade e fantasia midiática e, assim, revelam o espetáculo como liga que une os fatos do filme e da realidade cotidiana, ambos gestados pela busca do lucro.

Um dos fatores mais surpreendentes relacionados a esse filme consiste em seu aspecto ficcional ter sido constantemente ignorado pelos espectadores, fazendo de sua apreciação um ato do qual muitas vezes surgiram debates sobre sua veracidade factual. Essa recepção endossa o projeto do filme, sendo ao mesmo tempo a comprovação de sua capacidade de formalizar eficientemente uma atmosfera verossímil da realidade (por mais absurda que pareça) e um desdobramento de seu projeto, no qual o destino da banda na indústria fonográfica e o debate acalorado em torno de si funcionaram como continuidade de sua trama, realizada fora do cinema, mas dentro do espetáculo midiático: a morte de um dos integrantes da banda, as novas bandas formadas por seus ex-integrantes e até as intrigas envolvendo McLaren e seus antigos agenciados, tudo isso é um desenvolvimento factível do produto criado por Temple por via do narrador McLaren e do poderosíssimo aparato midiático de então.

Essa longa digressão sobre uma parte da trajetória de McLaren se deve à tentativa de compreender adequadamente a referência de Zero Quatro ao artista. Ao citá-lo, Zero Quatro se refere não só a um empresário, um artista ou a alguém decisivo para os processos da indústria fonográfica, mas também a um “conceito pop” (ZERO QUATRO, 1992: s/n) em si. Conforme afirmado, uma avaliação possível de suas diversas incursões sobre arte, business e espetáculo seria a de que McLaren logrou o apagamento das fronteiras entre a produção do artista, sua imagem espetacular e sua vida cotidiana. O sucesso de sua empreitada fica evidente na plausibilidade com que sua imagem saltou da condição de artista plástico/empresário para personagem ficcional cinematográfica indigesta, soando em ambos os casos excêntrica, porém possível. Desse modo, a referência dos magueboys tanto pode ser tomada em sentido estrito, como uso da estratégia pela qual foi possível dar expressão midiática adequada (ou seja, consumível) a um produto que, não estando plenamente acabado, também se conformou ao ser assimilado pela indústria

fonográfica e seus mecanismos de marketing; quanto em um sentido mais amplo, ao considerar que a história dos Sex Pistols só atingiu o seu grau máximo de verdade espetacular após a representação ficcional (o filme *The Great Rock'n'Roll Swindle*), que comprovou sua efetivação, deixando claro que a estratégia de marketing deixou de ser exterior ao objeto, transformando-se em seu âmago. Assim, propaganda, embuste e ficção apresentam-se em uma correlação que pode ser sintetizada pelo termo *fenômeno midiático*, sempre voltado ao lucro dos oportunistas do momento, mas, a depender dos artifícios para expressão da autoconsciência de seu funcionamento, um “veneno na máquina” (ZERO QUATRO apud VARGAS, 2007: 83) do capital em sua fase imagética, uma trapaça, um golpe, *a great swindle*.

A partir dessa discussão, é possível dizer que *Caranguejos com cérebro* criou a cena Mangue e, ao mesmo tempo, definiu seu objetivo central: estabelecer um “circuito energético” para que Recife voltasse a ser polo nacional de produção e consumo de objetos culturais de massa. Essa proposta soava ambiciosa ao Brasil do início da década de 1990, quando a cidade era considerada pelo *Institute Population Crisis Committee* a quarta pior para se viver em todo o mundo (cf. CALAZANS, 2008) e o circuito cultural nacional estava centralizado pela grande mídia no eixo Rio-SP, porém, parecia cabível aos jovens que, conforme demonstrado algumas linhas atrás, vinham, desde a década de 1980, buscando na região metropolitana de Recife alternativas de diversão e circulação de produtos culturais midiáticos independentes do financiamento das grandes empresas.

Voltando, enfim, ao texto de *Caranguejos com cérebro*, nota-se que sua organização se dá pelo uso de uma voz em 3ª pessoa. Seu tom é de uma objetividade que se desestabiliza no decorrer do texto, indo da aparência de sobriedade, característica do discurso científico emulado no primeiro tópico, até a animosidade que beira o fantástico e caracteriza o tópico final. Essa instabilidade, entretanto, não prejudica a percepção do texto enquanto caricatura de informe científico, o que é confirmado pela atmosfera de sci-fi⁴¹ em que

⁴¹Esse neologismo diz respeito ao transbordamento da ficção científica desde a literatura até qualquer outro meio. Citando Spinrad, Adriana Amaral afirma que, apesar de ter, por vezes tomado sentido pejorativo, o termo sci-fi é “identificador de uma subcultura, que inclui a audiência, o mercado, as convenções, os filmes, enfim, todo e qualquer tipo de produto que

aspectos fantasiosos se misturam à constatação negativa da condição da cidade de Recife quanto à circulação de produtos da indústria do entretenimento.

No primeiro tópico do texto, encontra-se a conceituação da palavra “mangue”, que se inicia em tom de descrição enciclopédica e chega, em seu último parágrafo, a uma observação de efeito humorístico, ao contrapor a figura estereotipada de donas de casa aos interesses, que se apresentam como superiores, do conhecimento científico. Assim, apesar de se estruturar pela contraditoriedade, o conceito acaba por tender majoritariamente ao elogio.

MANGUE: O CONCEITO

Estuário. Parte terminal de rio ou lagoa. Porção de rio com água salobra. [...] Pela troca de matéria orgânica entre a água doce e a água salgada, os mangues estão entre os ecossistemas mais produtivos do mundo. [...] Pelo menos oitenta espécies comercialmente importantes dependem do alagadiço. [...] Apesar das muriçocas, mosquitos e mutucas, inimigos das donas-de-casa, para os cientistas são tidos como símbolos de fertilidade, diversidade e riqueza (ZERO QUATRO, 1992: s/n).

Ao observar essas mudanças abruptas do que chama de enfoque discursivo, Francisco Rocha (2006) associa o recurso a cortes cinematográficos, captando um conteúdo importante a partir desse recurso formal. Segundo Rocha,

Soa cômica a forma como essas vozes, muito mais complementares que excludentes, emergem no discurso manguebitiano. O efeito é esse: o ethos que vai surgindo gradualmente da combinação de vozes aparentemente tão díspares combina, sem qualquer cerimônia e num diálogo incessante, discursos que figuram normalmente em âmbitos diferentes (2006: 61).

A frieza da construção de um texto científico começa a ser desmentida pela sua própria constituição. O tópico seguinte, que se concentra na caracterização da cidade de Recife, apresenta-a pela primeira vez sob o termo Manguetown. A composição desse neologismo aparece aqui como expressão de um procedimento repetido à exaustão pelos mangueboys: a justaposição de

esteja de alguma forma envolvido com a Ficção Científica, que há muito transcendeu as páginas dos livros” (2006: 49).

termos ibero-latinos a anglicismos. O recurso é tão constante que se tornou objeto de artigo de Eduardo Diniz Figueiredo (2015), além de ter sido discutido, entre outros, por Francisco Rocha (2006), Rejane Markman (2007), Orlando Ucella (2014) e Larissa Locoselli (2019). A abordagem da questão varia de acordo com o foco de cada estudo, estabelecendo um leque de hipóteses a ser discutido, mas, no que toca aos interesses desse trabalho, é manifestação de uma lógica geral do funcionamento artístico do Manguebeat e pode ser apontada como uma tendência satírica, nesse caso, alcançada por formulações léxicas que estabelecem uma relação imediata e intencionalmente tosca entre realidades aparentemente díspares, mas profundamente ligadas em sua necessidade econômica: o atraso social de uma cidade-mangue que caracteriza a sua inserção mundial, referida pelo vocábulo *town*.

Neste trecho, predomina, ao contrário do anterior, uma apreciação negativa da cidade pela observação do seu processo de constituição. Recife não é tomada somente em seu presente. Em poucas linhas realiza-se uma contextualização histórica que procura explicar como uma das cidades economicamente mais importantes do país, a “‘metrópole’ do Nordeste” (ZERO QUATRO, 1992: s/n), tornou-se uma das piores cidades do mundo para se viver. A explicação volta-se ao passado mítico fundacional recifense, fazendo referência ao título de cidade maurícia e chega ao presente, observando que o termo metrópole é utilizado como ilusão de avanço a esconder uma “cínica noção de progresso” (ZERO QUATRO, 1992: s/n), causadora de esclerose social. Segundo o texto, a manifestação material desse cinismo, além da situação econômico-social degradante, é o “aterramento indiscriminado” e “destruição dos manguezais” (ZERO QUATRO, 1992: s/n). O texto liga o fenômeno ambiental ao econômico-social, transformando-o em signo contraditório, na medida em que a cidade e seus habitantes só existem pela supressão dos manguezais, que por não serem completamente liquidados, permanecem como marca do processo desordenado que originou a cidade, tornando-se potência de superação complexa dos dilemas do presente.

Finalmente, no terceiro tópico, no qual se apresenta a acepção de “mangue” como nome de uma cena, o texto toma um tom apelativo (perceptível

pelo uso de interjeições, pontos de exclamação e perguntas retóricas) e atinge o ponto máximo de exibição do seu caráter ficcional:

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 a cidade? 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 (ZERO QUATRO, 1992: s/n).

Trata-se de linguagem sensacionalista, comum na propaganda. A associação da estrutura apelativa a tonalidades naturalistas e escatológicas reproduz uma atmosfera presente em filmes, séries de TV, best-sellers e quadrinhos, assim como no noticiário cotidiano. Constitui-se, então, uma sensação de desajuste em que o avanço tecnológico convive com a degradação, parecendo favorecê-la. Essa atmosfera, experimentada em Recife, tanto quanto em outras grandes cidades brasileiras, vincula-se a uma tradição ficcional comercial elaborada pela indústria do entretenimento estadunidense: a ficção científica e uma de suas vertentes desenvolvidas durante a década de 1980, o cyberpunk. Mais que figurinha do álbum de curiosidades do Mangue, essa informação chama atenção ao caráter ficcional de *Caranguejos com cérebro* e estabelece continuidade com as produções do MLSA e CSNZ, que também se referem constantemente à sensibilidade fantástica dos romances de ficção científica.

É nesse trecho que Recife aparece como um organismo à beira da falência, diante do qual é necessária uma intervenção urgente para desobstruir suas veias. Essa personificação redimensiona o restante do texto, que passa a funcionar como descrição do paciente e como parte de uma diagnose, revelando a frieza e até certo cinismo da ciência diante do caso potencialmente fatal. Nesse contexto, surgem os mangueboys e manguegirls (termos compostos segundo a lógica observada anteriormente, no caso de Manguetown) como seres provenientes da cidade em colapso, capazes de pôr em funcionamento uma “fábrica mangue” que, por inferência, se relaciona à cena. Devido ao adensamento emotivo da voz narrativa, assim como à intensificação literária do

texto, além do claro sentido de desfecho do tópico em questão, nota-se a importância desses seres que são os únicos candidatos a referentes dos caranguejos com cérebro, citados no título. Sua importância, no entanto, contrasta com a maneira pouco convencional pela qual são caracterizados. Enquanto o mangue e a cidade, seus pressupostos lógico-argumentativos, foram descritos em suas características físicas, geográficas e históricas, os seres capazes de manter Recife vivo são apresentados pelo seu interesse por produtos-conceito-imagens. Apesar do esforço de Francisco Rocha (2006) em destrinchar essas referências, procurando captar sua força contra-hegemônica a fim de estendê-la automaticamente aos mangueboys e manguegirls, em termos narrativos, o procedimento repercute em uma caracterização realizada, sem ação ou descrição, por meio da associação imagética, técnica que os integra no ato enunciativo ao *modus operandi* do espetáculo:

[...] os mangueboys e manguegirls 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, Malcolm McLaren, Os Simpsons e todos os avanços da química aplicados no terreno da alteração e expansão da consciência (ZERO QUATRO, 1992: s/n).

A sentença tem formulação atípica, pois, apesar de estar na ordem direta (sujeito + verbo de ligação + predicativo do sujeito), ocorre uma assimetria que promove acumulação semântica em um dos termos sintáticos. Como se sabe, o verbo de ligação não tem sentido de ação, retirando a força narrativa do trecho; apesar disso, a caracterização do sujeito também não é realizada diretamente por um elemento estático e imediatamente posposto ao verbo, mas pelo complemento nominal do núcleo do predicativo, o que também dilui o seu caráter descritivo; nessa estrutura, o núcleo do predicativo (“interessados”) apenas medeia a relação entre o sujeito e os termos que realmente o caracterizam, os complementos nominais. Devido a essa estrutura, ao grande número de termos usados como complemento nominal e, especialmente, à sua força imagética, a caracterização dos mangueboys e manguegirls quase que se destaca da determinação sintática, chegando perto de soar como enumeração de signos,

isolados do sentido total da sentença na qual se encontram, funcionando em sua superficialidade plástica. Tal formulação exprime um aspecto central da realidade dos mangueboys ao captar algo da lógica televisiva, em que as imagens-mercadoria aparentam vida própria e apagam todas as suas determinações, reforçando o caráter inventivo do texto, enquanto aponta a sua relação com a lógica do espetáculo.

Para fins práticos, a multiplicidade de interesses dos mangueboys e manguegirls se desdobra em uma série de possibilidades que, entretanto, permanecem apenas no campo das expectativas, pois, por um lado, exigem conhecimento prévio ao texto, ligado ao mundo do espetáculo (seja diretamente mediado pela indústria do entretenimento, como nos casos do hip-hop, da moda, de Jackson do Pandeiro etc. ou pela espetacularização de âmbitos outros, captados pela mesma lógica, como nas ideias de colapso da modernidade, Caos, ataques de predadores marítimos etc.) e, por outro, direcionam o leitor para fora do texto, estabelecendo nos demais aparatos da mídia uma continuidade do seu mundo ficcional. É por esse motivo que os integrantes de MLSA e CSNZ passaram a se remeter reiteradamente aos signos de *Caranguejos* ou a ele relacionados. É o caso, por exemplo, da utilização, em entrevistas, de termos do texto para explicar sua concepção de mundo ou de expressões de um léxico desdobrado do seu universo ficcional; os esforços para utilização de figurino que mistura o pitoresco pernambucano ao cotidiano urbano cosmopolita; a reprodução de trejeitos que simulam o movimento de caranguejos; e, principalmente, a busca de constituir um universo cancional que integrasse toda essa gama de ações significativas em uma formulação potente.

O resultado era, mesmo antes da gravação dos primeiros álbuns, de uma verossimilhança espetacular surpreendente e altamente inovadora quando comparada ao que a mídia nacionalmente hegemônica vinha realizando. Assim, a cena Manguê mostrava o potencial comercial e vaidosamente moderno de seus produtos que, em ressonância com todas as demais camadas da produção, expressavam um choque entre o refinamento do seu produto sonoro-midiático com os signos associados nacionalmente ao atraso. A coesão enunciada em *Caranguejos com cérebro* e confirmada nas apresentações dos mangueboys causou ao centro-sul a impressão de que aquela cena tinha muito a ensinar ao

restante do país. A Cooperativa Mangue foi tomada de imediato como lição do Brasil profundo ao Brasil envernizado apresentado pela mídia hegemônica, causando euforia em um contexto no qual já surgiam outras manifestações independentes e distanciadas de Rio de Janeiro e São Paulo (cf. ALEXANDRE, 2013).

Durante o ano de 1993, a cena Mangue começou a entrar em evidência nacional, fazendo com que as atenções se voltassem a Recife. Ao mesmo tempo, os artistas da cidade respondiam com uma efervescência que impressionava os visitantes, perceptível na Soparia de Roger de Renor, nas encenações multimídia de H. D. Mabuse, nos textos jornalísticos de Renato L., no cinema de Cláudio Assis, em festivais como o Abril pro Rock e o Projeto Rec Beat, comprovando a capacidade criativa de atores até então desprezados pela indústria do entretenimento. Toda essa agitação pode ser entendida como o início do cumprimento do objetivo de colocar a cidade no circuito de produção e circulação de “conceitos pop”.

Entretanto, tal repercussão significou o fim da cena Mangue, ou melhor, a sua transubstanciação em Manguebeat, termo apontado como decorrente da cobertura midiática, que ao ouvir a canção do MLSA, “Manguebit”, acabou associando “-bit” e “-beat”, quase homófonos, e criou o portentoso nome pelo qual os caranguejos com cérebro se tornariam conhecidos. Apesar de ser fruto de uma deformação imprevista pelos atores da cena⁴², o termo é eficiente por seguir o método de composição observado em diversas outras palavras urdidas na cena, além de ser um exemplo da capacidade de autorreprodução da imagem espetacular, comprovando um nível de ingerência do produtor sobre o objeto produzido no seio da indústria de massa, quando atuam sobre ele o interesse possivelmente artístico de seus atores, em concorrência com interesses comerciais das gravadoras, comerciantes, jornalistas e do público. Essa junção de fatores repercute no surgimento do Manguebeat enquanto potente fenômeno midiático.

⁴² Em declaração de Zero Quatro a Lorena Calábria (2019), ele afirma que previu a confusão ao cunhar o termo, deixando claro que essa ingerência é uma aposta na produtividade do aleatório conduzido pela reprodução midiática.

Ao ser assimilado pela mídia hegemônica, o vínculo cotidiano-espetacular perde a sua substância cotidiana e se ficcionaliza definitivamente, tornando-se incondizente com o sentido de cena. Ocorre, então, uma mudança de configuração com decorrências na maneira de circulação do objeto e, por conseguinte, nas condições de seu consumo e fruição. A transformação de uma cena em fenômeno midiático não repercute em ruptura total com os sentidos da primeira, sendo antes uma síntese na qual alguns de seus sentidos se perdem, outros se reposicionam e outros permanecem praticamente intactos.

Conforme demonstrado, esse caminho da cena Manguê ao Manguêbeat se deu por mérito da estratégia de autopromoção de seus atores, tendo contado também com o interesse da indústria fonográfica por sonoridades exóticas aos centros da produção musical comercial. O fenômeno não foi exclusivo, já que outros grupos – por exemplo Skank e Raimundos – parecem ter sido favorecidos pelo mesmo expediente. No caso dos pernambucanos, no entanto, houve um fator diferencial: seu ingresso significou também uma intervenção na dinâmica dos valores culturais dessa indústria, em outros termos, pelo acesso à indústria fonográfica, os manguêboys se remeteram ao que restava de uma experiência musical brasileira.

2.3 Manguêbeat e samba

Conforme demonstrado, o Manguêbeat só se consolidou ao atingir a sua verdade espetacular, ou seja, quando a sua complexidade forjada foi reconhecida pela mídia hegemônica, especialmente aquela do sudeste brasileiro, o que transformou a cena em fenômeno de massa e potencializou sua ficcionalidade, criada por *Caranguejos com cérebro* e continuada na performance das bandas. Por isso, uma parte importante desse processo consistiu na criação de objetos capazes de promover uma propagação mais estável de seus experimentos midiático-artísticos do que reportagens, apresentações e transmissões televisivas. Esse instrumento de mercantilização sonora já se encontrava fixado na forma de álbuns fonográficos e, em tese, deveriam ser capazes de exprimir toda essa complexidade. Possivelmente isso explique por que Ricardo Alexandre afirma que durante a gravação de seu primeiro álbum CSNZ parecia “muito mais preocupada em disseminar as bases

conceituais de sua música (as ilustrações do encarte, os chapéus-coco nas fotos, as palavras certas para as entrevistas de TV) do que com a música em si” (2013: 70). A avaliação parte de uma divisão incondizente com a concepção dos mangueboys, mas, ainda assim, dá notícia de que era perceptível o fato de haver no álbum algo para além da produção de um disco de sucesso.

Lançados em 1994, *Da lama ao caos*, de CSNZ, e *Samba esquema noise*, do MLSA, são tomados nesse trabalho como objetos privilegiados de análise e foco das reflexões a serem realizadas nos capítulos seguintes. Apesar disso, uma breve observação da atuação das duas bandas durante o período entre 1992 e 1994, quando já haviam chamado a atenção da mídia nacional, tendo se tornado “*the next big thing*” (ALEXANDRE, 2013: 70) do meio comercial-musical brasileiro, pode ajudar a demonstrar o modo pelo qual ambas tomaram o fio da meada e incluíram-se no fluxo da experiência musical brasileira.

Inicialmente, observe-se o caso de CSNZ que, mesmo tendo chegado ao contrato com a Sony com menos tempo de amadurecimento do que seu par de cena, conta hoje com maior número de registros desse período⁴³. Como já foi indicado, na trajetória de sua constituição, que passou pela união da Loustal com o bloco afro Lamento Negro, houve um momento em que o mecanismo de funcionamento de banda se impôs ao de bloco, exigindo uma seleção de percussionistas que formaria um núcleo definitivo para integrar o grupo. A mudança tem, em si, um significado político que ainda precisa ser discutido e exigiria uma reflexão de cunho etnomusicológico, impossível a esse trabalho, que se restringirá a reflexões provenientes da observação das mudanças na formulação da banda em cotejo com informações disponíveis em publicações e trabalhos acadêmicos.

Seguindo uma cronologia do desenvolvimento de questões formais de CSNZ, é possível observar em que medida as soluções encontradas pela banda e, posteriormente, pelo staff da Sony, adensaram ou diluíram o potencial estético

⁴³ Infelizmente, os arquivos não comerciais referentes a CSNZ e MLSA ainda não foram catalogados, organizados e publicizados devidamente. Esse trabalho vem sendo realizado de maneira amadora pelos interessados, que se utilizam das redes sociais em voga no momento. Apesar de reconhecer a precariedade dessas informações e o risco de imprecisão delas decorrente, optei por me servir de parte desse repertório, disponibilizado na plataforma *YouTube* nos canais “TV VIVA”, “Pernambuco Você é Meu” e “Nação Zumbi (Oficial)”.

de sua formulação até o registro do primeiro álbum. Para tanto, observe-se, a princípio, um vídeo veiculado pela TV Viva no ano de 1992⁴⁴. Além de breves falas de participantes das bandas vinculadas à cena, o vídeo apresenta um clipe realizado sobre o fonograma de “A cidade”, produzido para divulgação da banda na coletânea *Caranguejos com cérebro*, que não chegou a ser lançada devido a um impedimento imposto pelo contrato da Sony (cf. FREITAS, 2013). No clipe, é possível notar experimentos audiovisuais que já dialogam com a identidade prevaiente nos álbuns, entretanto, sonoramente, dois pontos chamam atenção: 1. O set percussivo conta com caixa e surdos, instrumentos característicos de escola de samba e samba-reggae, em vez das alfaias do maracatu; 2. Um andamento desacelerado se comparado com a gravação presente no álbum de 1994. O som dos surdos, prolongado e com pouco ataque, soa menos agressivo do que o das alfaias, e parece ter relação com o andamento recuado, produzindo uma atmosfera que se aproxima bastante dos blocos afros baianos. Encontra-se nesse clipe um CSNZ que aparenta estar mais próximo do Lamento Negro do que da combatividade Zumbi.

Em vídeo com imagens um pouco posteriores, tomadas do primeiro Abril pro Rock⁴⁵, realizado em 1993, constata-se uma formulação instrumental bastante distinta. Há substituição dos surdos por alfaias, que influenciam um andamento mais adiantado do que o do vídeo anterior; junto ao set de tambores graves e caixa, nota-se a adição de percussão auxiliar com congas, ganzás e gonguê; além de um instrumentista dedicado exclusivamente ao timbal, instrumento característico das sonoridades baianas associadas a axé music. Esses fatores tornam a proximidade com a sonoridade de *Da lama ao caos* flagrante, mas os contrapontos rítmicos do timbal, que soam estranhos a um ouvinte atual de CSNZ, mantém algo da linguagem de samba e dão uma informação importante: apesar do arranjo instrumental parecer se distanciar dos

⁴⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=SevdIMfDpkc&t=166s>.

⁴⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sOtuK4P-Vao>. Além de registro de um momento de transição da formulação de CSNZ, do ponto de vista da narrativa das origens do Manguebeat, esse show teve um papel especial, estabelecendo definitivamente o contato da mídia especializada (MTV e revista Bizz) com a cena e abrindo caminho para o contato com as gravadoras (cf. CALABRIA, 2019).

blocos afro, uma relação profunda permitia uma fluidez entre sonoridades ali engendradas e outras da tradição afro-brasileira.

O vídeo que completa esse percurso⁴⁶ também é de 1993, quando da apresentação de CSNZ no Programa Livre e parece se tratar de uma pré-divulgação do álbum, o que pode ser percebido pela formação, finalmente consolidada, pelos arranjos instrumentais, muito semelhantes aos do álbum, e pela execução de canção inédita e homônima ao álbum. Nessa apresentação, nota-se o abandono definitivo do instrumental do samba-reggae e a efetivação do set de percussão com alfaias, caixa, congas, gonguê e bongô. O resultado é o da sugestão de uma violência que não se encontrava no primeiro exemplo aqui observado, e foi alcançada por uma série de fatores convergentes, como a adequação da guitarra à explosão das alfaias, a letra de teor abertamente social e a performance da banda, com apelo corpóreo inegável.

Essa reconstituição linear sugere que a banda tenha abandonado o samba-reggae em favor do maracatu. Compreensão compartilhada por Lorena Calábria:

Quando exatamente Chico resolve eliminar o samba-reggae e inserir ritmos pernambucanos [...], como o coco de roda, o maracatu, a ciranda, ninguém sabe precisar. “Essa é uma pergunta que eu nunca consegui a resposta”, lamenta DJ Dolores, intrigado. “O uso da referência do maracatu é muito mais funk que o samba-reggae.” Além de ser o momento da virada na concepção musical do grupo, havia ali outra descoberta: “A valorização de um orgulho que não existia no pernambucano [...]”.

Jorge du Peixe [...] acredita que a transição tenha se dado paulatinamente. “Aos poucos, Chico foi botando na cabeça dos caras que eles tinham que mexer com maracatu [...]” (2019: 40).

Apesar de citar duas importantes vozes do Mangubeat, o trecho não deixa claro se Dolores e du Peixe compartilham da visão de que o uso do maracatu por CSNZ significou ruptura com o samba-reggae. De qualquer modo, a argumentação desenvolvida até aqui sugere ser mais interessante entender a inserção de “ritmos pernambucanos” (CALABRIA, 2019: 40) nos arranjos da banda como uma ampliação do leque de sonoridades afro-brasileiras, expressas

⁴⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5u-Z7FrI7M4&t=96s>.

difusamente por rítmicas sincopadas, que a rigor em momento algum podem ser plenamente identificadas com o samba-reggae ou com o maracatu. A percepção de que em 1992 o som de CSNZ estava mais próximo do samba-reggae, se deve preponderantemente ao uso de instrumental característico dessa sonoridade, o que vale também para a sua aproximação do maracatu, ocorrida ao longo de 1993 e consolidada em 1994. Com essa proposição, não se pretende sugerir que mudanças instrumentais não tenham repercussão na estrutura (o que se nota pela variação de andamento, observada a partir dos exemplos em vídeos; pela tendência a certos tipos de síncope, a depender do tambor usado; e pela maior eficiência na emulação dos bumbos do funk pelas alfaias, conforme observação de Dolores citada acima), mas que essas mudanças não têm repercussão profunda, inclusive devido a se tratar de sonoridades provenientes da mesma raiz: as tradições africanas desenvolvidas em séculos de interação com as estruturas sonoras, culturais e políticas americanas.

Se sonoramente a pretensa oposição entre samba-reggae e maracatu em CSNZ é apenas superficial, vale observar como se dá essa diferenciação em um nível a que podemos chamar de discursivo. E aí também o ponto de partida pode ser o livro de Calábria (2019), a se iniciar pela mesma declaração de Dolores, transcrita na última citação, onde o artista associa as experimentações sonoras de CSNZ à retomada de um orgulho pernambucano, sugerindo a oposição entre sonoridades locais e o samba-reggae, provavelmente associado por ele à Bahia. Se por um lado a afirmação é quase inegável em sua constatação da relação entre um revival do bairrismo pernambucano e a produção de CSNZ, a pressuposição de que isso significa o abandono do samba-reggae parece falsa, mesmo considerando o nível discursivo. Tanto é que em passagem do mesmo livro, Calábria (2019) cita uma ideia expressa por Renato L., que vem a calhar:

Carlos Freitas, que chegou a tocar guitarra com o Mundo Livre e foi dono da Discossauro, defende a tese de que o Mangubeat surgiu no dia em que eu, ele e Chico estávamos escutando som, e alguém comentou sobre uma crítica da Siouxsie [...] na revista *Bizz*. Diante de uma apresentação do Ira!, antes do seu show em São Paulo (1986), Siouxsie teria sentido falta de escutar um 'psycho-samba'. Carlos diz que não esquece a expressão de Chico ao escutar esse rótulo (apud CALÁBRIA, 2019: 41).

É claro que no fragmento o termo samba significa mais do que se atribui hegemonicamente a ele, estando próximo de uma designação genérica de música brasileira. O recurso, por mais casual que seja, não pode passar em branco numa discussão que visa refletir sobre a presença do samba no Manguebeat, pois é uma das provas de que a noção de samba gozava de grande elasticidade semântica naquela comunidade de fala.

Sobre discussão semelhante, o trabalho de Larissa Locoselli (2019) a respeito de CSNZ e da Nação Zumbi⁴⁷ observou a tendência das bandas em transformar o fazer musical em “objeto discursivo por meio da irrupção de referências a *práticas* ou *gêneros* [musicais] específicos” (LOCOSELLI, 2019: 69). Ao fazer o levantamento de quantas referências a práticas e gêneros musicais específicos existem na totalidade dos álbuns das duas bandas, afirma:

De modo geral [...], ao longo da produção de CS(NZ), as referências mais reiteradas são ao maracatu e ao samba [...]. Enquanto o lugar do “samba” nessa metalinguagem sobre o fazer musical nos parece, em alguma medida, mais ambíguo e complexo [...] aquele que possui o “maracatu” parece relacionar-se a algo mais programático (2019: 71).

E à frente:

[...] chamou-nos a atenção o fato de que, além de bastante frequente, o “samba” parece possuir um determinado protagonismo enquanto objeto de discurso na produção da banda. [...] sob uma perspectiva analítica, entendemos que a [...] recorrência de uma relação semântica entre a representação do fazer criativo, nessa banda, e os elementos simbólicos ligados ao maracatu, além dos processos de regularização discursiva em torno de objetos discursivos como “o Nordeste” e Pernambuco, visto a partir da perspectiva hegemônica na indústria cultural brasileira, pode chegar a obnubilar a percepção desse protagonismo (2019: 85 e 86).

A partir dessa percepção nada convencional no que se refere à produção de CSNZ, Locoselli (2019) volta-se a uma argumentação que tem seu centro no título do primeiro álbum autoral que a Nação Zumbi lançou após a morte de Francisco França, *Rádio S.Amb.A* (2000), atentando-se para o efeito de

⁴⁷ A pesquisadora utiliza a sigla CS(NZ) para referir-se à unidade existente entre as duas bandas sem desconsiderar a reconfiguração obrigada pelo falecimento de Francisco França.

paranomásia ocorrido na capa do álbum, decorrente da relação entre S.Amb.A (sigla para Serviço Ambulante de Afrociberdelia) e “samba”.

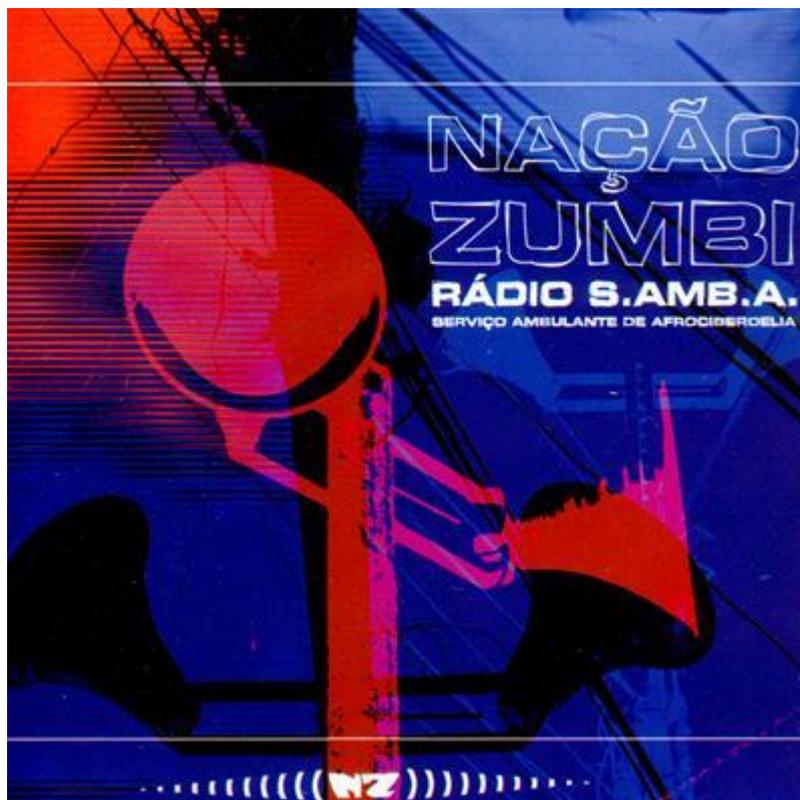


Figura 1: Capa *Rádio S.Amb.A*

O argumento da pesquisadora segue na direção de que o equívoco em tomar “Serviço de Afrociberdelia” como samba estabelece um gesto de interpelação da “memória musical *brasileira*” (LOCOSSELLI, 2019: 87, grifo no original) revelando que “‘há mais’ por detrás do familiar e imediato ‘samba’” (LOCOSSELLI, 2019: 87). A partir de então volta-se a análise de três canções da banda, nas quais considera que o samba seja “objeto central de discurso (LOCOSSELLI, 2019: 87): “Samba makossa”, “Samba do lado” e “Arrancando as tripas”. Sua argumentação desenha um arco que vai de *Da lama ao caos* (1994) a *Rádio S.Amb.A* (2000) e desenvolve a ideia de que CSNZ promove, por um processo de metonímia, a partir da diversidade de sua própria elaboração, uma flexibilização da noção hegemônica de samba em favor da diversidade de sambas existentes em Pernambuco e em todo Brasil.

A leitura de Locoselli (2019) ecoa a declaração de Jorge du Peixe sobre o álbum, em entrevista a Moisés Neto, na época de lançamento de *Rádio S.Amb.A*: “[é] samba sem pandeiro. A valorização do samba é positiva porque

ninguém está sendo purista. É um modo de mostrar que samba não é só carioca. O samba nunca foi carioca. É tão carioca quanto o baião é de Luiz Gonzaga, não tem dono” (apud NETO, 2018). Entretanto, há nessa fala de Jorge, assim como em sua entoação no álbum, no texto da faixa-título e em parte significativa dos arranjos uma espécie de extremação da violência que já podia ser sentida na formulação de CSNZ desde a apresentação do Programa Livre, citada linhas atrás. Ao que parece, essa violência ainda está por ser compreendida em seu sentido político, sendo este um dos desafios colocados à análise que se desenvolverá a seguir.

Antes de encerrar essa digressão sobre o modo como se dá a presença do samba em CSNZ, vale ainda uma breve observação a respeito de um dos vários episódios narrados por Lorena Calábria (2019) em que a autora acompanha a visão de Rodrigo Brandão sobre uma das primeiras apresentações de CSNZ no Sudeste, realizada no bar Drosóphila, em Belo Horizonte. Em certa altura, Calábria afirma: “Rodrigo lembra da ‘versão maloqueira’ de ‘A banda do Zé Pretinho’, de Jorge Benjor. A letra original foi trocada por ‘a banda de Chico Science chegoou/ para ZOAR a festa’” (2019: 69, grifo no original). O episódio, despretensiosamente colocado entre tantos outros, chama atenção ao fato de que Jorge Ben era referência direta (porém nada canônica, como se observa pela versão paródica do famoso verso de “A banda do Zé Pretinho”) também aos experimentos promovidos pelo grupo, sendo uma das bases que o possibilitou perceber a associação direta entre sonoridades afro-brasileiras, sonoridades de origem africana mundializadas e samba⁴⁸.

Reconhecendo em CSNZ a presença do samba nos termos colocados por Renato L. (apud CALABRIA, 2019), Larissa Locoselli (2019) e Jorge du Peixe (apud NETO, 2018), é possível perceber na abordagem de CSNZ a disputa de um samba que não se associe à nacionalidade brasileira constituída sob a

⁴⁸ Uma comprovação da influência de Jorge Ben na sonoridade de CSNZ surgiria por volta de 2006 na forma de um projeto conduzido por Jorge du Peixe, Lúcio Maia, Dengue e Pupillo (na época, integrantes da Nação Zumbi) que visava tocar canções do artista carioca. O grupo, chamado Los Sebosos Postizos, gravaria um álbum de mesmo nome em 2012, no qual contaria também com Guizado, no trompete; Bactéria, nos teclados; Da Lua, na percussão e Bárbara Eugênia, nos backing vocals. Nesse álbum, arranjos elaborados propõem reinterpretções de Jorge Ben que aludem fortemente a sonoridade elaborada pela Nação Zumbi nas últimas décadas.

conciliação, mas retome a tradição negra como problema, inadequação, confronto: samba como resistência e enfrentamento.

Se, conforme demonstrado, a cena Mangue e *Caranguejos com cérebro* foram eficientes em estabelecer uma associação espetacular direta entre a cena, a cidade de Recife e suas duas bandas principais, objeto desse estudo, isso significa que as reflexões traçadas até aqui sobre CSNZ estabelecem relação direta com os sentidos midiáticos constituídos pelo MLSA, numa troca de referências difícil de aferir superficialmente, mas confirmada pela surpresa que o MLSA causava no público do sudeste por não utilizar alfaias em seus arranjos. De qualquer modo, a carga semântica construída por CSNZ resvala, inevitavelmente, no MLSA. O contrário também acontece, motivo pelo qual se faz necessária atenção ao agrupamento capitaneado por Zero Quatro. O problema dessa empreitada, no entanto, diz respeito ao fato de que o registro e publicização de materiais referentes ao período imediatamente anterior à gravação de seu primeiro álbum se mostram bastante limitadas, sendo praticamente inexistentes⁴⁹. De qualquer modo, os relatos ocasionais dos mangueboys e de trabalhos sobre o tema afirmam, conforme já apontado, que “O mundo livre, [...] banda parceira do Nação Zumbi nessa história, quase não trabalha com sons regionais; a parada deles é música pop com samba” (L., 2020: s/n); ou “A proposta inicial [do MLSA] era misturar estilos e fazer uma música dançante, um “*psychosamba*” que fundisse tamborim e guitarra baiana, o *punk* com o samba de breque” (AZAMBUJA, 2007: 27); ou ainda:

[...] o mangueboy Fred 04, [...] ao contrário de seu lendário companheiro de criação, o “cientista” [...] dos ritmos Chico Science – absorve em menor medida a diversidade afronordestina em sua sonoridade, dando mais ênfase ao samba enquanto forma já revisitada e hibridizada com outros gêneros afrodescendentes (principalmente o Rock, o Funk, e a Soul Music) (ROCHA, 2006: 88).

⁴⁹ Sabe-se da existência de um material sob posse de H.D. Mabuse, ao qual Getúlio Ribeiro (2007) teve acesso durante o período de realização de sua dissertação e de alguns fonogramas veiculados em uma fita demo, da qual se tem uma breve apresentação no documentário de Ricardo Alexandre.

Diante das poucas pistas sobre os avanços de formulação na banda de Zero Quatro, é importante lembrar de sua primeira formação, que contava com Zero Quatro nas guitarras, Fábio Montenegro no contrabaixo, Neguinho na bateria e Avron, que se fazia acompanhar de uma guitarra baiana, informação incapaz de expressar a maneira como o instrumento soava e de qual a sua importância no arranjo das canções, mas que demonstra o interesse (ainda que, possivelmente, mais visual do que sonoro – o que não é desprezível para a lógica do espetáculo) de aproximação com sonoridades estranhas ao rock. As diversas mudanças de formação da banda em sua fase diletante, conforme classificação realizada pelo próprio Zero Quatro (cf. AZAMBUJA, 2007) levaram o vocalista a integrar ao seu set um cavaquinho no qual passou a se revezar com a guitarra. Essa mudança possivelmente seja importante para a formulação da sonoridade da banda, pois, pela indisponibilidade simultânea dos dois instrumentos, a transição de um ao outro se tornava mais difícil (por exemplo, para passar da guitarra ao cavaquinho, era necessário tirar a alça que mantém a guitarra presa ao corpo, repousá-la sobre um suporte e pegar o cavaquinho, procedimento mais difícil do que a narração faz parecer), favorecendo a busca por soluções rock no cavaquinho, assim como soluções samba na guitarra⁵⁰.

O meio de caminho dessa imagem em que o cavaquinho tenta se resolver no rock e a guitarra tem que se adaptar ao samba diz muito do projeto do MLSA, ao qual se poderia direcionar perguntas como: Por que não incluir outro músico e resolver esse problema de limitação técnica? Ou: Por que não abandonar de uma vez por todas um dos dois instrumentos para concentração no desenvolvimento da sonoridade de um dos dois? Também nesse caso, as respostas exigiriam pesquisa mais aprofundada, entretanto é possível observar que o trânsito desses dois instrumentos nas mãos do frontman dá um sentido visual ao desencontro que insiste em permanecer nas canções do grupo. E é justamente aí que reside o traço característico do samba no MLSA: ele não atinge a sua plenitude como tal, soando sempre *quase*. O álbum que coroa a

⁵⁰ Conforme se notará no capítulo de análise, durante o tempo em que o tecladista Bactéria integrou a banda tornou-se possível em algumas ocasiões a simultaneidade do cavaquinho e da guitarra, tocada pelo tecladista. Esse fato, porém, não invalida o argumento, posto que acontecia com baixa regularidade e somente em período avançado da formação da banda, próximo à sua assinatura com o selo Banguela Records.

trajetória manguebeat da banda, lançado pela Abril Music, se chama *Por pouco* (2000) e é dedicado a variações de sambas que não são. Sua narrativa se inicia pela desmistificadora “O mistério do samba” e se encerra com o desarranjo da brasilidade conciliadora de “Garota de Ipanema”. O ano de lançamento coincidente com o do álbum apontado por Larissa Locoselli (2019) como chave de interpretação do samba em CSNZ dá pistas do quanto as duas bandas permaneciam mobilizadas pelos mesmos problemas, vendo no samba a questão central a ser enfrentada, em cada caso à sua maneira.

A interpretação que esse trabalho dá a essa coincidência é a de que ela aponta para a falência do fenômeno midiático reconhecido como Manguebeat, ocorrida principalmente pela mudança nas leis de funcionamento da indústria fonográfica, um de seus pilares, e pela iminência de um ciclo espetacular relativamente diverso daquele da década de 1990, perceptível no plano midiático pela disseminação da internet; no plano político, pelo advento de forças de esquerda ao poder federal e no plano econômico, por uma momentânea efervescência.

Segundo essa interpretação, o desfecho realizado pelas duas bandas nos álbuns de 2000, questionador, violento e, à primeira vista, descrente, seria a ponta final de um processo com início (*Da lama ao caos* e *Samba esquema* noise – 1994), ápice (*Afrociberdelia* e *Guentando a ôia* – 1996), crise (morte de Chico Science – 1997; *CSNZ* e *Carnaval na obra* – 1998) e fim (*Rádio S.Amb.A* e *Por pouco* – 2000), que pela retomada ampla e não festiva de tradições sonoras negras desenvolvidas localmente (maracatu, coco, ciranda, samba), midiaticizadas nacional (samba paradigma do Estácio, samba Jorge Ben, samba-reggae) ou internacionalmente (rock, punk, hip-hop, reggae, ska, dub) foi capaz de se ligar organicamente à dinâmica da experiência musical brasileira por via de seu sistema cancional, num momento de crise da própria noção de brasilidade, no qual, contraditoriamente, ainda era possível falar à totalidade formulada televisiva, midiática, espetacularmente a que se chamava Brasil.

O resultado da empreitada precisa ser aferido caso a caso, trabalho no qual essa tese pretende colaborar pela interpretação dos primeiros álbuns de cada banda.

3. DA LAMA AO CAOS: SAMBA E MARACATU PRA ENFRENTAR OS URUBU

A banda CSNZ chegou ao reconhecimento nacional impulsionada pela ficcionalidade criada em *Caranguejos com cérebro* e demais estratégias traçadas pelos mangueboys por volta de 1992. Foi essencial ao seu sucesso a formação incomum para os padrões de bandas comerciais da época, tendo a bateria substituída por um naipe percussivo baseado no instrumental do maracatu, especialmente, na alfaia, que até então se encontrava praticamente restrita ao contexto dos maracatus pernambucanos (cf. LOCOSELLI, 2019). Não se pode retirar dessa receita a capacidade criativa dos músicos, a verve poética de Chico Science e Jorge du Peixe e, principalmente, o carisma da banda no palco, liderada pela performance de Chico Science. Tudo isso, sintetizado em algumas apresentações e em uma fita demo, convenceu a Sony a contratar o grupo, viabilizando o seu primeiro álbum, lançado em 1994.

Álbum de estreia de CSNZ, *Da lama ao caos* (Chaos/Sony, 1994) foi gravado no estúdio Nas Nuvens, entre abril e julho de 1994, sendo lançado em setembro do mesmo ano. A formação da banda incluía Chico Science (vocalis), Alexandre Dengue (contrabaixo), Lúcio Maia (guitarra), Jorge du Peixe (alfaia), Gilmar Bola 8 (alfaia), Gira (alfaia), Canhoto (caixa) e Toca Ogan (percussões e efeitos). Lançado originalmente nos formatos LP e CD, tem duração de 50 minutos e 19 segundos, divididos em 13 faixas que contam duas composições instrumentais (“Salustiano Song”, de Lúcio Maia e Chico Science, e “Lixo do mangue”, de Lúcio Maia), oito canções de autoria de Chico Science, duas parcerias (Chico Science e Zero Quatro, em “Rios, pontes e overdrives”, e Chico Science e Jorge du Peixe, em “Maracatu de tiro certo”) e uma composição de Zero Quatro. A direção artística é de Jorge Davidson e a produção de Liminha; a mixagem foi realizada por Vitor Farias e Liminha.

O álbum materializava, ao lado do lançamento do MLSA, em um objeto consumível, toda a potência do construto midiático que havia se originado da cena Mangue, então já reconhecida como Manguebeat. Na verdade, conforme se observará a partir da análise desses álbuns, além de se beneficiarem do universo construído pelo Manguebeat, eles lhe acrescentariam sentidos que

seriam determinantes para a sua consolidação como fato do sistema cancional brasileiro.

O álbum já foi observado sob diversas perspectivas, motivo pelo qual conta com uma bibliografia considerável, tanto na academia quanto fora dela; mas aqui, interessa especificamente o conteúdo político que lhe tem sido atribuído. Uma análise interessada em compreendê-lo integralmente deve considerar também o seu conjunto gráfico⁵¹, revelando, além da importância central da mitologia Mangubeat, com caranguejos, mangues, lama e tecnologia, uma insistência nos temas da fome, da desigualdade de classes e da violência. O caminho argumentativo consiste no seguinte: em *Da lama ao caos*, a fome aparece como signo maior da desigualdade de classes, repercutindo em uma violência sentida em toda a estrutura do álbum e aferível pela marca formal da composição instrumental, que mistura aspectos das sonoridades locais e das internacionais mundializadas (cf. SOUZA, 2014).

Ainda segundo essa linha argumentativa, seria possível dizer que o álbum deve sua eficácia, entre outros fatores, à retomada do romance *Homens e Caranguejos*, de Josué de Castro (1967), que tem no motivo base de sua narrativa certa semelhança com o universo midiático-ficcional inaugurado por *Caranguejos com cérebro* (cf. SOUZA, 2014). Essa ligação significou o contato de CSNZ com uma tradição artística do pensamento progressista brasileiro, vigente ao menos desde a década de 1930, quando do surgimento de romances que ficaram conhecidos sob o signo do regionalismo de 30. Não há exagero em afirmar que o romance de Josué de Castro, baseado na consciência de subdesenvolvimento⁵² e de seu corolário (cf. FARIA, 2008 e SOUZA, 2014), é uma repercussão tardia dessa produção, assim como, em termos sistêmicos, há

⁵¹ A análise do conjunto gráfico de *Da lama ao caos* foi abordada em diversos trabalhos, dos quais destaco Lima (2007) e Souza (2014).

⁵² A ideia de consciência de subdesenvolvimento é utilizada aqui segundo os termos de Antonio Candido, que afirma: “não é difícil ver a repercussão que traria a consciência do subdesenvolvimento como mudança de perspectiva [...]. A visão [...] é pessimista quanto ao presente e problemática quanto ao futuro [...]. Desprovido de euforia, ele é agônico e leva à decisão de lutar, pois o traumatismo causado na consciência pela verificação de quanto o atraso é catastrófico suscita reformulações políticas. O precedente gigantismo de base paisagística aparece então na sua essência verdadeira - como construção ideológica transformada em ilusão compensadora. Daí a disposição de combate que se alastra pelo continente, tornando a ideia de subdesenvolvimento uma força propulsora, que dá novo cunho ao tradicional empenho político dos nossos intelectuais” (2006: 171).

plausibilidade em considerar a relação entre o regionalismo de 30 e a produção cancional comercial da década de 1960, que ficou conhecida como canção de protesto.

Desse modo, em uma recuperação residual de aspectos da formulação literária, dispersos no contexto da década de 1990, CSNZ conseguiu reinserir em produto ansiado pela indústria fonográfica o velho engajamento político, tão fora de moda no começo dos anos 1990, e mesmo assim foi festejado por muitos dos adeptos da hegemonia que impunha a narrativa do fim da história. Talvez, o fenômeno se justifique pela aparência de modernidade que emanava da junção das tradições sonoras locais e mundiais, inebriando o senso crítico em vez de aguçá-lo e transformando a ferramenta em fim. Dessa maneira, o tema das canções se apresentaria como “denúncia”, mas nunca como aspecto formal que também determina a concepção do objeto. Não é de se estranhar que, por esse caminho, tantas vezes o Manguebeat tenha sido entendido como continuidade do tropicalismo e suas canções como composição estetizada das agruras brasileiras.

Seguindo em direção contrária, serão realizadas algumas reflexões que visam aguçar a percepção de questões formais mobilizadas por CSNZ em seu primeiro álbum, a fim de captar o seu gume político e distinguir, por meio de um dos seus mais destacados produtos, as possibilidades críticas realizadas de dentro da indústria fonográfica na década de 1990, à beira de uma reformulação forçada que incidiria sobre aspectos estruturais da produção, circulação e apreciação de canções comerciais.

3.1 “Samba makossa”: negritude brasileira e África contemporânea

Um dos pontos centrais da argumentação desse trabalho é a contraposição às posições que enxergam ecletismo na sonoridade urdida por CSNZ. Se essa percepção pode surgir de sugestões do próprio álbum, que apresenta menção a diversas sonoridades em seus títulos, letras e arranjos⁵³, é

⁵³ Em *Da lama ao caos* há uma série de títulos referentes à temática musical (por exemplo, “Rios, pontes e **overdrives**”, “**Samba Makossa**”, “**Maracatu** de Tiro Certo”, “**Salustiano Song**” e “**Coco Dub**”), assim como referências ao universo musical comercial distribuído pelas letras (caso de “Monólogo ao pé do ouvido”; “Rios, pontes e overdrives”; “A cidade”; “A praia”);

por via da análise aprofundada de sua estrutura que se revela a preponderância de uma concepção politicamente comprometida de samba como ordenadora de todas essas sonoridades, passando longe do caráter assistemático sugerido pelo ecletismo e seus congêneres⁵⁴. Tal posicionamento pode ser divisado pela interpretação de “Samba makossa”, que desempenha um papel fundamental na arquitetura do álbum. Segue a transcrição de sua letra, que precisa ser acompanhada pela audição da faixa 5 de *Da lama ao caos*.

- 1 Samba maior!
Onde é que você se meteu antes de chegar na roda, meu irmão?
A responsabilidade de tocar o seu pandeiro
É a responsabilidade de você manter-se inteiro
- 5 Por isso chegou a hora dessa roda começar
Samba makossa da pesada
Vamos todos celebrar
- Cerebral
É assim que tem que ser
- 10 Maioral
É assim que é
Bom da cabeça e um foguete no pé
Samba makossa sem hora marcada
É da pesada
- 15 Samba, samba, samba, samba, samba, samba, samba
- Onde é que você se meteu antes de chegar na roda, meu irmão?
A responsabilidade de tocar o seu pandeiro
É a responsabilidade de você manter-se inteiro
A responsabilidade de tocar o seu pandeiro
- 20 É a de você manter-se inteiro
Por isso chegou a hora dessa roda começar
Samba makossa da pesada
Vamos todos celebrar
- Cerebral
É assim que tem que ser
- 25 Maioral
É assim que é
Bom da cabeça e um foguete no pé
Samba makossa sem hora marcada
- 30 É da pesada
Samba, samba, samba, samba, samba, samba, samba

“Samba Makossa”, “Antene-se”, “Coco Dub”) e levadas características associadas a sonoridades consolidadas comercialmente (como o coco em “Rios, pontes e overdrives” e “Coco Dub”, a ciranda em “A praia”).

⁵⁴ Uma posição semelhante a essa foi desenvolvida no já citado trabalho de Larissa Locoselli (2019), do qual me vali na construção do argumento.

35 Makossa iê
Makossa iê
Samba, samba, samba
Makossa

O que primeiro chama a atenção na escuta é o destaque que ganham os versos 1, 8, 10, 24 e 26. Como a canção não tem refrão, ambas as estrofes se repetem (com pequenas variações), sugerindo sua importância equivalente e instaurando seus versos mais sonoros como apoios da memória. Desde o início, portanto, destaca-se a centralidade de “samba” nos significados da canção e instaura-se uma pequena dissonância que se refere ao fato de se tematizar o samba em uma canção que não parece fazer referência sonora a ele.

A quebra da expectativa faz com que o restante da entoação seja experienciada já com a sensação de estranheza causada por esse aparente descompasso inicial, ao qual vale dedicar mais atenção. Sendo a primeira palavra entoada por Science nessa canção, “samba” se estabelece como núcleo de uma sentença ambígua, uma vez que não é possível saber se se trata de um substantivo ao qual o adjetivo “maioral” vem qualificar ou de um verbo conjugado na segunda pessoa do singular, no modo imperativo, sendo seguido pelo vocativo “maioral”.

Observando a fortuna crítica do álbum, nota-se que a questão não está resolvida. Lorena Calábria (2019), sugere compreender o verso considerando “samba” como substantivo ao afirmar que “O samba [...] é tratado com reverência na letra” (2019: 149); por outro lado, a interpretação de “samba” como verbo é clara no trabalho de Tatiana Lima, ao afirmar que “a letra [...] focaliza um sujeito, o sambista. Ele é repreendido: ‘Onde é que você se meteu antes de chegar na roda, meu irmão?’, mas é aceito por ser o ‘maioral’” (2007: 107). Também, Locoselli (2019) se debruça sobre essa ambiguidade, questionando se o samba é tratado como alocutário ou como personagem.

Na primeira possibilidade, há uma personificação do “samba maioral”, que é cobrado pelo eu lírico no verso seguinte e ainda é tratado com a horizontalidade quase ameaçadora que se entende de “meu irmão”. Nessa chave de leitura, a imagem de um samba que toca o seu pandeiro para manter-se inteiro é pouco reverente. Mesmo assim, ao início da roda, instaura-se uma

atmosfera diante da qual todos celebram, ainda que à sombra da cobrança enérgica que acabou de acontecer.

Por outro lado, caso se entenda “samba” como verbo no modo imperativo, a primeira estrofe passa a apresentar uma discussão entre a voz lírica e um destinatário, de onde se expõe uma contradição: apesar da voz lírica referir-se ao destinatário como maioral, é ela quem se coloca na posição ativa, dando ordem ao seu interlocutor (“Samba, maioral”), questionando-o sobre seu atraso (“Onde é que você se meteu antes de chegar na roda, meu irmão?”), ameaçando-o (“A responsabilidade de tocar o seu pandeiro/ É a responsabilidade de você manter-se inteiro”) e, por fim, dando aval – ou, no mínimo, reconhecendo habilmente o momento adequado – ao começo da roda de samba (“Por isso, chegou a hora dessa roda começar”). Apesar de essa proposta de interpretação parecer compor uma situação assimétrica, a posição imponente desse eu lírico frente a seu interlocutor não reverbera em impressão de presunção de sua parte ou de humilhação daquele com quem fala, sensação que decorre do fato de que as cobranças realizadas pela voz lírica têm relação com responsabilidades atribuídas coletivamente ao interlocutor. Esse caráter coletivo é explicitado no verso final da estrofe, onde o verbo volta a ser utilizado no modo imperativo, no entanto, na primeira pessoa do plural.

Como se vê, a mudança da significação do termo “samba” no primeiro verso acaba por desencadear interpretações que se desenvolvem por caminhos distintos. A ambiguidade presente na entoação não permite a recusa de nenhuma das duas possibilidades e, mais que isso, promove uma espécie de sobreposição dos sentidos de ambas. Os versos da primeira estrofe, entoados por linha melódica pouco reiterativa, acompanhados por um instrumental intenso e de andamento acelerado, fazem com que o reconhecimento da situação enunciativa fique prejudicado na audição. Consolidam-se assim duas figuras mais ou menos delimitadas: uma, constituída pela voz lírica legitimada pela coletividade, reforçada pela persona espetacular de Chico Science; a outra, seu interlocutor, misto de homem e samba, maioral e “vacilão”, bambambã e integrante a tomar consciência de sua função comunitária.

Além dessa sobreposição de sentidos sobre o remetente do texto entoado na canção, há um outro aspecto dessa ambiguidade que se espalha pelo

fonograma. Quando substantivo, o termo “samba” tende para um sentido estabilizado no cotidiano brasileiro, sendo tensionado apenas pelo qualitativo “makossa”; utilizado como verbo, no entanto, seus sentidos tornam-se menos exatos, pois além de soar, segundo uso corrente, quase como um sinônimo de dança⁵⁵, sem relação estrita com o samba estabilizado comercialmente, a ordem expressa pelo verbo é o indício de uma postura pouco condescendente que perpassa a canção. Utilizado dessa maneira, o termo afasta-se do seu uso mais comum, onde se encontra constantemente associado ao conagraçamento.

Portanto, na primeira estrofe, paira uma atmosfera de cobrança para com quem se fala, referente a responsabilidades coletivas, o que imprime ao campo semântico do samba sentidos como a ameaça, a valorização da coletividade no lugar do individual e a roda de samba como festejo urgente, necessário, a ser garantido a qualquer custo. Esses sentidos são incomuns à tradição do samba comercialmente hegemônico e dão mais força à sensação de estranheza com relação ao samba a que se refere a canção. Tomando por base a letra, o termo que aparece como possível responsável por essa desestabilização de sentidos usualmente atribuídos ao samba é o desconhecido “makossa”. Desse modo, o significado construído pela própria canção deixa estabelecido que em um “samba makossa da pesada” se estabelecem regras distintas das que se reconhecem em outras rodas.

A revelação informa a existência de um samba de outra natureza, marcado pelo sentido político de compromisso com a coletividade, ainda que se caracterize também como um modo de celebração, estando na convocação a ela, no fim da primeira estrofe, a sugestão de que um samba conformado sobre outras normas se refere, também, a uma conformação musical distinta. Um momento crucial a essa percepção é o do término da primeira estrofe, quando, diante do convite à celebração, a voz entoativa se cala por oito compassos (do minuto 0:50 a 1:05), promovendo concentração do ouvinte sobre a conformação instrumental. Mesmo que sua estrutura já estivesse em funcionamento desde o início do fonograma (na verdade, o groove se inicia em 0:15, sendo precedido

⁵⁵ Além de ser utilizado para designar a dança realizada no samba estabilizado comercialmente, a palavra serve também à designação da dança proveniente do samba de roda, samba de coco e até para folguedos como maracatus e cavalos-marinhos.

por um sample de "Brown Rice", do trompetista Don Cherry), só após a enunciação dos versos da primeira estrofe ela é alçada a referente de um samba designado como makossa.

Desse modo, antes da passagem à segunda estrofe, se faz necessária uma digressão sobre os aspectos musicais da formulação dessa canção, a fim de se estabelecer a significação integral do efeito cancional. Para ajudar na reflexão, segue a transcrição do groove predominante no instrumental.

The image shows a musical score for a piece titled "Samba makossa". The score is written for seven instruments: Guitarra 1, Guitarra 2, Guitarra 3, Contrabaixo, Conga, Caixa, and Alfaia. The music is in 4/4 time. Guitarra 1 and 2 play melodic lines in the treble clef, while Guitarra 3 plays a rhythmic accompaniment. The Contrabaixo (double bass) plays a steady eighth-note pattern. The Conga and Caixa (snare) play complex rhythmic patterns, with the Caixa having many accents. The Alfaia (alfalaia) plays a simple, steady pattern. The score consists of two measures of music, each ending with a double bar line.

Figura 2: "Samba makossa" - Fragmento do groove principal

Desconsiderando as pequenas variações rítmicas que ocorrem em quase todos os instrumentos⁵⁶ (a exceção fica por conta das alfaias, que após o sample inicial permanecem rigorosamente contínuas), é possível dizer que nesses dois compassos está transcrita a base musical da canção. Conforme dito, a configuração sonora representada por essa transcrição só é interrompida no trecho localizado entre as duas primeiras estrofes, em que o contrabaixo e as

⁵⁶ Proceder pela desconsideração dessas variações pode soar como contrassenso no caso de uma canção baseada em sonoridades populares, nas quais a sutileza rítmica é tamanha que se torna praticamente impossível grafá-la em partitura, entretanto, a intenção aqui é demonstrar os movimentos mais característicos do ritmo instrumental, procurando desenhar a intenção básica de cada um, sem esgotar as infinitas variações sutis presentes no fonograma e nas diversas execuções da música em apresentações ao vivo.

guitarras 1 e 2 mudam suas células rítmicas e desenhos melódicos: essa *ponte*⁵⁷ é repetida duas vezes, sendo que na segunda observam-se a justaposição de samples de cuíca (sem identificação de origem na ficha técnica do álbum) e de sopros (retirados da gravação de “Soul Makossa”, de Manu Dibango, mas também não creditados).

Do ponto de vista das alturas, a composição instrumental está baseada na pentatônica menor, sem chegar a configurar acordes, abolindo assim as relações discursivas tonais. Tanto instrumentos de altura indefinida quanto os harmônico-melódicos são utilizados buscando compatibilizações rítmicas e tímbricas. Essa característica, partilhada por várias das sonoridades baseadas em tradições africanas, dá ao arranjo musical, desde o ponto de vista das alturas, um caráter cíclico, transferindo a outros parâmetros musicais, como o ritmo e o timbre, a função de colocar a energia sonora em movimento.

O groove cita diretamente a rítmica afro contemporânea que se mundializou como afrobeat. Além da referência das guitarras, que se restringem a frases com poucas notas, de valor eminentemente rítmico, a explorar o efeito proveniente da repetição contínua, com mínimas variações; do contrabaixo que colado à linha da guitarra principal, dá chão e densidade ao instrumental; e das congas, instrumento de timbre essencial na sonoridade do afrobeat; há dois outros pontos que reafirmam a sonoridade africana contemporânea nessa canção e declaram-na como marca de CSNZ. O primeiro é proveniente de declaração de Lúcio Maia, presente no livro de Lorena Calábria, ao discutir o fonograma de “Samba makossa”:

“Ela era mais rock. Eu tocava um riff mais pesado e não estava muito satisfeito”, revela o guitarrista Lúcio Maia. “Contei pro Liminha, e ele falou: ‘Cara, pra mim isso soa como juju music.’ Juju music? Lúcio não conhecia aquele estilo de música popular da Nigéria. Liminha então pegou a guitarra e tocou algo do gênero. Lúcio adorou. “Achei demais aquilo. Fomos gravando juntos; depois Liminha tirou a guitarra dele e deixou umas três ou quatro minhas.” (CALABRIA, 2019: 149)

⁵⁷ Termo utilizado no jargão da música comercial para indicar pequeno trecho que tem função de realizar transições entre suas partes.

Essa observação abre campo para uma série de reflexões sobre a maneira como o trabalho de estúdio deu à sonoridade de CSNZ o arremate comercial necessário, afastando-a do samba-reggae, já dominado pelo axé, e forjando detalhes que sedimentariam o caminho da banda rumo ao nicho da world music⁵⁸. Além disso, o fragmento demonstra como o direcionamento ao maracatu, decorrência do uso de alfaías, ecoava já algo da sonoridade africana do momento, deixando clara a ligação histórica desses construtos culturais. Esse aspecto é confirmado pela continuidade da narrativa de Calábria: “Orientado por Chico, o percussionista Toca Ogan deu sua contribuição. ‘Ele me conheceu como tocador de ogã. E me pediu essa pegada de terreiro em ‘Samba Makossa’” (2019: 149).

Apesar do vínculo com as sonoridades africanas contemporâneas já estar devidamente esclarecido, vale ainda observar uma última referência, devido à sua centralidade para a canção: trata-se da menção ao álbum de Manu Dibango, *Soul Makossa* (1972) e ao fonograma “Reggae Makossa”, presente no álbum *Gone Clear* (1980). Como se percebe, a ideia de um samba makossa busca conscientemente participar de uma “cultura internacional popular” (ORTIZ, 1996) na qual a noção de negritude se constrói espetacularmente, religando, algo contraditoriamente, manifestações dispersadas pela diáspora africana. Essas sonoridades (tanto as africanas tais quais as aqui citadas, afrobeat, juju e makossa; quanto as estadunidenses e jamaicanas) foram entendidas por meio de noções mais ou menos vagas como as de pan-africanismo e *blackism* (*black nationalism*), compondo uma noção transnacional de música negra (cf. STEWART, 2013).

Voltando à formulação de “Samba makossa”, é necessário observar como CSNZ conseguiu estabelecer relação com essa sonoridade afro mundializada não só mantendo a relação com os dilemas nacionais, mas sendo capaz de transformar esse apelo à necessidade mercadológica-espetacular em ingrediente mordaz para discutir problemas profundos da sociedade brasileira. Focando na análise de seu instrumental, nota-se a coesão do conjunto e o papel central das alfaías, como condutoras do groove: enquanto os demais

⁵⁸ A discussão sobre a relação entre a consolidação comercial de CSNZ e a world music está realizada em SILVA (2008) e SOUZA (2014).

instrumentos realizam uma levada que se fecha em um só compasso, com tendência à reprodução da célula semicolcheia-colcheia-semicolcheia (que contém em si a “síncope característica”) nos tempos 1 e 3, a alfaia necessita de dois compassos para completar o seu desenho rítmico.

O prolongamento do ciclo das alfaias, relativamente simples quando observado na transcrição, soa impactante na sonoridade conformada pela banda. A assimetria entre o primeiro compasso, formado por várias notas sincopadas, em comparação com o segundo, onde se executa apenas duas notas na cabeça dos tempos 1 e 3; o uso da célula semicolcheia + colcheia pontuada, com acento na colcheia pontuada, atípica nas sonoridades afro-brasileiras mediatizadas até então; e o timbre explosivo das alfaias compunha uma identidade sonora que era confirmada pela visualidade desses tambores feitos de madeira e afinados pelas cordas que prendem sua pele. Esse é o componente mais chamativo da conformação sonora da banda, sendo que, aparentemente, em pouco dialoga com o samba.

Para ir além dessa aparência, é necessário fazer uma breve incursão sobre uma discussão musicológica que, apesar de cansativa, será eficaz ao que se pretende demonstrar. Inicialmente, observe-se o comentário de Carlos Sandroni (2001) sobre a ideia de síncope característica, mencionada por Mário de Andrade (2006) e, utilizada frequentemente para comentar sonoridades locais brasileiras.

Procurando os sentidos sociais da preponderância da síncope nas sonoridades brasileiras, Sandroni (2001) volta-se à contradição expressa pelo fato de o conceito, proveniente da teoria musical europeia, que indica desvio da rítmica regular, ser tomado como fator característico da brasilidade. Para chegar às consequências desse problema, o autor se volta às bases teóricas da rítmica ocidental, de lógica *divisiva*, demonstrando como nesse caso a síncope é sempre desvio, e a compara à rítmica de tradições africanas, em que a lógica é *aditiva*, onde se somam figuras de tempo binário e ternário em continuidade, construindo um efeito de imparidade rítmica na qual a padronização pressuposta na ideia de compasso perde sentido. Nessa tradição africana, seria inadequado tratar a contrametricidade como síncope. Assim, o autor observa que em muitos casos, as características rítmicas de sonoridades brasileiras, como por exemplo o

tambor-de-mina maranhense, o maracatu pernambucano, o candomblé baiano e o samba carioca, seriam mais bem compreendidos pela lógica aditiva do que pela divisiva. Mesmo assim, o musicólogo compreende que foi pela síncope que elementos da rítmica africana vieram a se manifestar na escrita musical brasileira e, por isso, é por meio dessa “categoria nativa-importada” (SANDRONI, 2001: s/n) que esse efeito sonoro tem sido compreendido também na prática musical. Conforme sua observação, “hoje em dia não são apenas os teóricos e os músicos de conservatório que falam das ‘síncopes’ brasileiras: a palavra entrou no vocabulário do leigo e dos músicos populares, conheçam eles ou não a leitura musical” (SANDRONI, 2001: s/n), e completa: “a síncope reiterada e elevada a norma muda de sentido, configurando um outro sistema que não é mais africano nem puramente europeu” (SANDRONI, 2001: s/n).

As reflexões de Sandroni, além de assentarem a discussão em aspectos objetivamente definidos, apontam uma similaridade entre a estrutura do maracatu e a do samba carioca. Está claro pela sua argumentação que a semelhança se deve à sua formulação por meio da lógica aditiva. A mudança da lógica divisiva para a aditiva não é simples: repercute em alteração completa do modo como a música é vivenciada, tanto por seus ouvintes (quase sempre intuitivamente), quanto por seus produtores. A maneira divisiva pressupõe a compreensão da música segundo uma tendência racionalista, baseada em certa previsibilidade, enquanto no pensamento aditivo o fluxo da incerteza é que guia o fazer musical, mais diretamente ligado à vida cotidiana. Mesmo assim, nas tradições africanas há um mecanismo muito importante para a organização da manifestação sonora com intenção musical, chamada linha-guia e descrita por Gehard Kubic como

[...] um elemento regulador presente em muitos tipos de música africana [...] o padrão da linha-guia representa o núcleo estrutural de uma peça musical, algo como uma expressão condensada e extremamente concentrada das possibilidades de movimento abertas aos participantes (músicos e dançarinos)” (apud MENEZES, 2018: 82).

Enrique Menezes (2018) afirma haver uma linha-guia recorrente na África centro-ocidental reconhecida como “standard pattern de 16 pulsos” (MENEZES,

2018: 82) a partir da qual é possível transcrever padrões rítmicos tomados como característicos do samba do Estácio, assim como de outras sonoridades afro-brasileiras, entre as quais se incluem duas diretamente vinculadas ao interesse desse trabalho, a do ijexá e a de diversos baques de maracatu. Englobando tamanha pluralidade de sonoridades, essa linha-guia se caracteriza pela utilização de 16 pulsos e pela imparidade rítmica, ou seja, pela constituição de padrões nos quais há impossibilidade de dividir o ritmo em duas partes iguais. O que interessa aqui, mais do que os detalhes técnicos, sobre os quais os musicólogos ainda se debruçam (cf. MENEZES, 2018), é o fato de que por esse recurso torna-se possível reconhecer muitos dos ritmos chamados populares ou tradicionais como manifestações da continuidade da tradição africana no Brasil.

Por esse registro, faz sentido trazer ao debate o ensaio de Muniz Sodré (1998), onde o samba aparece como prática de amplo espectro geográfico e temporal, compondo uma concepção que está para além dos ritmos estabilizados em fórmulas, sendo compreendido como enquadramento da vida sob o ritmo local, ou seja, sob uma fantasia nacional estabelecida, social e economicamente, pela cisão, de onde a síncope e a noção de continuum negro como resistência.

A essa altura, já é possível afirmar que a familiaridade entre as sonoridades que compõem a base local dos arranjos de CSNZ não é eclética, mas está posta como mais uma realização pertencente ao continuum africano como compromisso coletivo, a que cabe chamar samba. Com essas informações, se pode, enfim, voltar à segunda estrofe de “Samba makossa”.

Os primeiros versos da segunda estrofe apresentam adjetivos (“cerebral”, “maioral” e “bom da cabeça”) que, além de aparentarem não ter relação entre si, não deixam claro a quem se referem. A repetição do termo “maioral” poderia sugerir uma presença implícita do remetente da estrofe anterior, hipótese que não pode ser descartada devido à ambiguidade observada na primeira estrofe. Porém, o mais plausível do ponto de vista sintático é que o núcleo da significação seja “Samba makossa”, que aparece somente no sexto verso da segunda estrofe. A distância e a ordem indireta fazem com que a relação entre os termos seja confusa, equívoca e ainda faz com que os adjetivos ganhem mais destaque do que o núcleo de significação. A adjetivação exagerada e a ordem sintática

não linear transmitem uma sensação caótica, aversiva à compreensão racional do que é emitido pela voz lírica, que por sua vez também não parece estar preocupada em se fazer entender. O valor regente da composição desses versos não parece estar no seu conteúdo, mas na maneira como eles são emitidos.

Observando a entoação dos dois primeiros versos, se notará que eles compõem uma frase rítmica completa⁵⁹, significando que, do ponto de vista musical, eles cumpriram seu objetivo. O fato de se estabelecer uma relação entre os adjetivos “cerebral” e “maioral” dentro de uma unidade lógica, é lateral, sendo mais resultado do imperativo musical do que efeito da composição textual. Essa atitude da voz lírica em íntima relação causal com a voz da entoação unifica o mundo formulado textualmente com a experiência sonora da canção, permitindo o vislumbre de que a situação enunciativa de onde decorre o ato de fala do eu textual é o do transe musical experimentado no ato da audição. Ou seja, não se fala *a respeito de*, mas *de dentro de* uma roda de samba makossa. O contexto comunicativo é, portanto, diferente daquele observado na primeira estrofe, onde a voz lírica se dirigia a um interlocutor, em diálogo (ainda que enérgico). Na segunda estrofe, não foi somente o receptor definido que desapareceu, mas a própria organização textual ancorada no sentido. As palavras ganham intencionalidade primeiramente musical, surgindo ao gosto das necessidades rítmicas, tendo o seu valor substantivo colocado em segundo plano e favorecendo, assim, o transe tanto na esfera sonora, composta pelo instrumental e pela entoação, como na textual, composta por sentenças pouco mediadas pelo rigor racional.

Os versos dessa estrofe se materializam a partir da emissão de impressões sobre uma roda de samba em curso por parte de alguém com legitimidade para fazê-lo, uma vez que fala de dentro da experiência, encontrando-se até mesmo em posição de regência. Apesar de não ter intenção de organizar discursivamente seus pontos de vista, marcas textuais deixam escapar o seu posicionamento ativo, que diz, não em tom normativo, mas como

59



Figura 3: "Samba makossa" - Ritmo da frase entoativa de "Cerebral/ É assim que tem que ser/ Maioral/ É assim que é"

constatação afirmativa de uma posição anteriormente acordada, *como é e como tem que ser* uma roda de samba makossa. Esses versos (9, 11, 25 e 27), comentários às características de “samba makossa”, portanto, acessórios do acessório, seriam, do ponto de vista sintático, dispensáveis; entretanto, na intrincada relação entre o plano interno ao texto e o da experiência musical do ouvinte, eles são também pontos de contato dos sentidos. Ao se caracterizarem como avaliação do eu lírico sobre a roda, que tem formulação musical no conjunto do arranjo instrumental em relação com a voz, é possível afirmar que esses versos são também comentários a respeito da própria canção. Assim, a avaliação sobre a circunstância específica de uma roda vivenciada no plano textual transfigura-se em afirmação incisiva e ampla sobre samba.

Essa afirmação é reiterada pela presença do verso “Bom da cabeça e um foguete no pé”, citação sintética e paródica dos canônicos “Quem não gosta de samba/ bom sujeito não é/ É ruim da cabeça/ ou doente do pé” de Dorival Caymmi. Ao mencionar o ethos sambista, malandramente complexo, marcado pela permeabilidade racial, presente na canção de Caymmi, e transformá-lo em verso positivamente chapado, de tendência surrealista e adequação perfeita ao flow⁶⁰ que mantém o transe em funcionamento, a voz lírica reposiciona o viés político do seu fazer, comprometido com a continuidade da rítmica, da roda, do transe e da celebração coletiva comprometida e marcadamente negra. Essa é uma noção de samba mais aproximada do rap, que terá diversos desenvolvedores alguns anos depois.

Os sentidos percebidos até aqui pela análise estão embaralhados pelo fluxo descontínuo e por um aparente ilhamento causado pela dificuldade de estabelecimento das relações sintáticas. Conforme indicado desde o início, essa não é uma canção em que os sentidos se mostram definidamente. A sua identidade é essa significação em falso, que só encontra a completude dos seus sentidos no aporte essencial da formulação instrumental.

O resultado dessa análise reverbera, em certa medida, a opinião de Carlos Oliveira Filho (2016), que entende tanto “Samba makossa”, quanto

⁶⁰ Termo, comum entre MCs, DJs, produtores e estudiosos de rap, que designa articulação entre uma entoação vocal predominantemente rítmica e o instrumental que a acompanha.

“Samba do lado”, presente em *Afrociberdelia* (1996), como canções identificadas com o samba, interessadas em deslocar os sentidos sonoros estabilizados enquanto gênero com fim em alcançar efeito crítico. De fato, a análise aqui realizada permite entender que a presença marcante dos símbolos do samba no plano do conteúdo e seu tensionamento promovido ao longo do fonograma por aspectos sonoros e textuais permitem que se afirme a centralidade de um debate sobre o samba em seu desenvolvimento. Além disso, o vínculo da formulação musical dessa canção com o restante da produção da banda sugere a possibilidade de tirar ainda mais proveito da observação de Oliveira Filho (2016), entendendo “Samba makossa” como campo de disputa capaz de aglutinar simbolicamente a diversidade de sonoridades afro-brasileiras a ponto de permitir que CSNZ participasse coerentemente do comércio musical internacional da negritude espetacularizada.

3.2 “A praiaira”: ciranda como samba e confronto

Há dois pontos do último tópico que precisam de mais atenção. Primeiramente, a proposta de que essa noção específica de samba, proveniente de Muniz Sodré (1998), como continuum africano no Brasil, seja capaz de expressar de maneira justa a diversidade de sonoridades mobilizadas em *Da lama ao caos*; assim como, também, a demonstração de que tal conformação, em CSNZ, se desdobra em um posicionamento de classe que enuncia, de dentro da indústria fonográfica, disposição para a luta.

Tanto para um caso quanto para o outro, parece cabível proceder à análise e interpretação de uma canção que faça referência instrumental a sonoridades específicas, estabilizadas enquanto gêneros⁶¹, procurando demonstrar como, ainda assim, o projeto do álbum, identificado em “Samba makossa”, se faz perceber.

É com essa disposição que se propõe a audição de “A praiaira”, que tem a letra transcrita a seguir.

⁶¹ Casos de “Rios, pontes e overdrives” e “Coco Dub”, com o coco; “Maracatu de tiro certo” e “Risoflora”, com o maracatu; e “A praiaira”, com a ciranda.

No caminho é que se vê
A praia melhor pra ficar
Tenho a hora certa pra beber
Uma cerveja antes do almoço é muito bom
Pra ficar pensando melhor

ESTROFE 1

E eu piso onde quiser
Você está girando melhor, garota
Na areia onde o mar chegou
A ciranda acabou de começar

ESTROFE 2

E ela é
E é praieira
Segura bem forte a mão
E é praieira
Vou lembrando a revolução
Vou lembrando a revolução
Mas há fronteiras nos jardins da razão

REFRÃO 1

E na praia é que se vê
A areia melhor pra deitar
Vou dançar uma ciranda pra beber
Uma cerveja antes do almoço é muito bom
Pra ficar pensando melhor

ESTROFE 3

Você pode pisar onde quer
Que você se sente melhor
Na areia onde o mar chegou
A ciranda acabou de começar

ESTROFE 4

E ela é
E é praieira
Segura bem forte a mão
E é praieira
Vou lembrando a revolução
Vou lembrando a revolução
Mas há fronteiras nos jardins da razão

REFRÃO 1

Vai pisando, ê
Segurando, ê
Arrastando, ê
É praieira
É praieira
É praieira

REFRÃO 2

E na praia é que se vê
A areia melhor pra deitar
Vou dançar uma ciranda pra beber
Uma cerveja antes do almoço é muito bom
Pra ficar pensando melhor

ESTROFE 5

Você pode pisar onde quer
Que você se sente melhor
Na areia onde o mar chegou
A ciranda acabou de começar

ESTROFE 6

E ela é
E é praieira
Segura bem forte a mão
E é praieira
Vou lembrando a revolução
Vou lembrando a revolução
Mas há fronteiras nos jardins da razão

REFRÃO 1

Vai pisando, ê
Vai girando, ê
Segurando, ê
Arrastando, ê
Arrastando
Arrastando
Arrastando
É praieira
É praieira
É praieira
É praieira

REFRÃO 2

No caminho é que se vê
A praia melhor pra ficar
Tenho a hora certa pra beber
Uma cerveja antes do almoço é muito bom
Pra ficar pensando melhor

ESTROFE 7

Sobressaem-se três referências simultâneas, ainda que abordadas em níveis diferentes do discurso: o passeio à praia (a partir do qual surge a figura de uma menina), a ciranda e a revolução. O ponto de união entre essas referências é a sua qualificação como praieiras. Por isso, vale iniciar a reflexão pela observação desse sentido tão forte que chega a intitular a canção. A atmosfera praieira é recorrente na canção popular-comercial brasileira, encontrando-se referida em produções tão diversas quanto as de Dorival Caymmi, da bossa nova e da axé music; apesar disso, pouco dessas sonoridades se faz ouvir na canção aqui enfocada, sugerindo a constituição de um outro campo de sentidos para um cenário que se tornou símbolo da brasilidade espetacularizada. Nesse caso, para se compreender a que atmosfera praiana a canção faz referência, é necessário voltar a atenção ao seu arranjo, baseado na rítmica da ciranda.

Apesar da parca produção bibliográfica sobre a ciranda (cf. CAMPANA, 2011), a presença da dança em práticas musicais de grupos percussivos é extremamente comum, havendo certo consenso em torno do fato de ser predominantemente percussiva, utilizando tambores graves, chocalhos diversos, caixa e, por vezes, agogô. A título de confirmação, segue um exemplo de ciranda

transcrito por Roberto Stepheson (2018), em comparação com a transcrição do set percussivo encontrado em “A praiaira”.

1. Chocalho
 2. Agogô (ou blocos de madeira)
 3. Caixa/tarol
 4. Tambor grave (*som abafado)

Figura 4: Exemplo de ciranda, presente em STEPHESON, Roberto. *Ritmos bem brasileiros*, 2018

Ganzá
 Caixa
 Alfaia

Figura 5: "A praiaira" - Transcrição do groove da percussão

As diferenças são mínimas, tornando difícil negar a referência e o poder de remissão musical do arranjo de CSNZ ao que se convencionou entender como a rítmica da ciranda. Desse modo, revela-se o primeiro aspecto praieiro da canção, já que a ciranda se tornou, conforme demonstra Evandro Rabello (1979), “dança da moda” associada a Pernambuco, local em que, desde então, sua prática se dava recorrentemente nas praias. Além de uma referência semântico-sonora que reitera a experiência local pernambucana para o campo dos sentidos praianos em termos de música popular-comercial brasileira, a ciranda na conformação musical de CSNZ interessa por ser uma manifestação musical que não acontece dissociada da dança.

Segundo estudos a respeito do tema (cf. RABELLO, 1979; DINIZ, 1987; CALLENDER, 2013), as cirandas são dançadas, por regra, em círculo e de mãos dadas, tendo, para além dessas características, diversas variações que não vem ao caso para as reflexões desse trabalho. Interessa especialmente o fato de ser uma dança coletiva, na qual as pessoas do grupo interagem simultaneamente, constituindo uma simbologia igualitária. É marcante, no entanto, que, apesar da presença da ciranda enquanto formulação rítmica do instrumental da canção, não haja registros ou relatos de casos em que, em show de CSNZ, durante a execução da canção, tenha se formado uma ciranda. Tal fenômeno se deve, provavelmente, aos sentidos da rítmica cirandeira estarem ativos, mas outros aspectos da conformação sonora não permitirem a consolidação da sensação musical de uma ciranda. Para aprofundar a reflexão, observe-se a transcrição de dois compassos do instrumental da canção.

The musical score for 'A praieira' is presented in a multi-staff format. It includes parts for three guitars, an electric bass, and three percussion instruments: Ganzá, Caixa, and Alfaia. The key signature is two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The score shows the first two measures of the instrumental. Guitarra 1 plays a melodic line with a dotted quarter note and an eighth note. Guitarra 2 plays a rhythmic pattern with accents marked 'full'. Guitarra 3 is silent. The Contrabaixo (electric bass) plays a simple bass line. The Ganzá, Caixa, and Alfaia provide a complex rhythmic accompaniment with various accents and patterns.

Figura 6: "A praieira" - Transcrição do groove

Nesse exemplo, nota-se o acréscimo do contrabaixo elétrico e de duas guitarras elétricas ao ritmo anteriormente demonstrado. O instrumental, estranho a práticas relatadas por Diniz (1987) e Rabello (1979), é parte das chamadas influências globais que, em aproximação com as sonoridades locais (nesse caso, a ciranda), caracterizaria a inovação de CSNZ. Apesar de também estarem colocados de maneira eminentemente rítmica, sua lógica não é a da ciranda,

baseando-se em riffs. A melodia realizada pela guitarra 1 e contrabaixo, em uníssono desde o início da canção, demarca sua identidade tanto quanto trechos da letra cantada por Science. Ao início da entoação de Science, as guitarras 1 e 2 são substituídas pela guitarra 3, que realiza uma levada baseada no acorde de Cm com breves variações, enquanto o contrabaixo permanece repetindo o trecho apresentado até o fim da canção⁶². Essa configuração instrumental, sobreposta à rítmica da ciranda, imprime-lhe uma outra carga, de onde não desaparece completamente o caráter dançante, que, no entanto, ganha outra atmosfera sonora.

A diferença é reiterada ainda por um detalhe importante na formulação da ciranda realizada por CSNZ. Conforme se observa no exemplo de Stepheson (2018), o tempo 1 é enfatizado por um toque acentuado sobre o tambor grave, enquanto os demais tempos são marcados pelo toque realizado sobre a pele abafada. Essa é a característica essencial da ciranda, que favorece a dança em roda e o sentido de conjunção, uma vez que a cada reinício de ciclo do compasso os dançantes acompanham o acento musical com um passo para a frente no qual se enfatiza o som dos pés sobre o chão, estabelecendo uma reiteração sonora e física que se mantém em suspenso até o retorno do ciclo ao tempo 1. Na versão de CSNZ, a ênfase ao tempo 1 das alfaías é preservado, entretanto, o toque nos demais tempos ocorre sem que a pele seja abafada, mantendo praticamente a mesma intensidade da nota do tempo 1, o que diminui o seu destaque e impede o efeito de suspensão até o reinício do ciclo do compasso. É como se a cada tempo a reiteração sonora se desse quase integralmente, desfavorecendo a acumulação de desejo pela volta do tempo 1 e, assim, a sua necessidade física. Isso não significa dizer que a formulação de CSNZ não impele à dança, até mesmo porque essa não é a única informação musical da

⁶² Apesar de esse não ser o foco principal da argumentação, é notável que o acompanhamento realizado por Lúcio Maia na guitarra 3 parecer ser o ponto chave em que a união entre a sonoridade do rock e da ciranda se consolida. A levada dessa guitarra se caracteriza pela composição de um groove baseado em acorde, mas que não chega a compor um campo harmônico, evitando, assim, retirar a canção do campo modal no qual se move. Além disso, as células rítmicas realizadas pelo guitarrista, baseadas na rítmica do funk e da música negra internacionalizada, acompanham a rítmica da voz entoada por Science e ainda se utiliza de *voices* em que a nota da melodia do acorde acompanha a melodia do canto, estabelecendo uma espécie de dobra da melodia do canto, comum em cirandas tradicionais. Essa configuração permite que a sonoridade da guitarra respeite a predominância rítmica da ciranda e, ao mesmo tempo, lhe dê o tempero exótico da sonoridade mediatizada da música negra comercial.

canção, mas que, sob o aspecto rítmico, o impulso para o movimento vem mais pela reiteração do tempo, aproximando-se de um sentido marcial que apresenta desde o instrumental a disposição para a luta.

Assim, ao iniciar o fonograma, o ouvinte é exposto a essa série de sugestões musicais com as quais a entoação entrará em diálogo formulando os sentidos da canção. Desse modo, demonstra-se a necessidade de atenção ao que é entoado. Na primeira estrofe, a voz que entoa faz uma afirmação genérica, hipotética, utilizando o presente do indicativo, sem deixar claro qual é o destinatário (“No caminho é que se vê/ A praia melhor pra ficar”; “Tenho a hora certa pra beber/ Uma cerveja antes do almoço é muito bom/ Pra ficar pensando melhor”), configuração que se estende até o primeiro verso da segunda estrofe (“E eu piso onde quiser”). O tempo verbal, que não pretende expressar acontecimento imediato, coloca, de chofre, a questão da canção: a ida à praia é, para quem fala, uma experiência simultânea de diversão e de disputa ou, no mínimo, de negociação.

No segundo verso da segunda estrofe, a configuração sintática muda, pelo uso de um presente gerúndio, trazendo o que é dito para o momento da enunciação e inserindo no ato enunciativo um tu (“Você está girando melhor, garota”). Esse verso obriga uma reorganização das informações anteriores, pois transforma “E eu piso onde quiser” em fala paralela de “Você está girando melhor, garota”. Tal acontecimento, centro das atenções do eu que fala na canção, também é, por sua vez, explicado por versos posteriores a si, enunciados em uma espécie de pretérito imediato, quase presente (“Na areia onde o mar chegou/ A ciranda acabou de começar”), dando pistas de que a reconfiguração de informações dadas anteriormente é um método da canção e construindo uma atmosfera distinta da tensão anterior, na qual se presentifica a diversão da dança de ciranda. Até aí, constituíram-se duas atmosferas distintas, estruturadas sobre um mecanismo de ressignificação retroativa.

Nesse sentido, abrem-se possibilidades diferentes de compreensão para esse refrão que, ouvido isoladamente, parece compor uma afirmação de verdade, expressa por “ela é praieira”; mas, quando considerado o efeito de revelação posposta com o qual a canção vai se compondo, soa também como constatação íntima de que “ela é praieira”, soando como uma fala para si mesmo

que resulta da descoberta realizada no percurso (“No caminho é que se vê”), portanto, não programada.

De qualquer modo, permanece a dúvida sobre o qualitativo “praieira” devido à impossibilidade de se saber exatamente a quem ele se refere, se à garota que dança ou à própria dança que permitiu essa percepção. A afirmação com que a estrofe anterior se encerra em consonância com a experiência, em nível sonoro, de uma ciranda, cria a sensação de que toda a enunciação da canção se dá dentro da ciranda que acabou de começar, justificando o entrecorte da estrofe pelos versos “Segura bem forte a mão” e “Vou lembrando a revolução”, que funcionam como erupções do presente da ação a permear o discurso que o eu tenta organizar⁶³. O primeiro desses versos reproduz a fala de alguém que visa o bom funcionamento da ciranda (cabe a interpretação de que seja uma ordem a si mesmo), enquanto o segundo se caracteriza por um efeito que a dança causa no sujeito que tenta organizar o discurso: a dança coletiva da ciranda, realizada de mãos dadas, o remete à revolução. Essa interpretação leva mais uma vez ao acréscimo de sentido em versos colocados posteriormente, uma vez que “revolução” também passa a compor um dos possíveis substantivos núcleo da significação de “praieira”, como menção direta aos intentos empreendidos pela chamada Revolta Praieira, ocorrida em Recife em meados do século XIX, contra o II Reinado, o que traz à canção, novamente, os sentidos tensivos constituídos na primeira estrofe.

O recurso do reposicionamento do sentido com a colocação de versos pospostos torna a compreensão da canção descontínua e ecoa sua temática: tanto na ondulação, presenciada à beira da praia; quanto dos giros da roda de ciranda; e do embotamento da razão causada por goles de cerveja antes do almoço. Esse modo de se expressar, é decorrência direta de “pensar melhor”. Nesse contexto de embaralhamento, perfeito pelo refrão, o âmbito da tensão, expresso pela menção à revolução, e o da diversão, do prazer, expressos por

⁶³ O efeito é semelhante ao observado em “Samba makossa” e dá a ver uma tentativa constante de transformação das sonoridades em experiências vivenciais a se realizarem no ato da audição. Isso ocorre também em “Maracatu de tiro certeiro” e faz pensar em um método espetacular que tenta expressar algo da performance de palco da banda, onde se reproduzem trechos de sambada de coco (dançado com maestria por Toca Ogan) e de maracatu (reproduzido por Science vestido de caboclo de lança).

menina e por ciranda, são justapostos na repetição dos versos “Ela é/ É praieira”, sobre os quais não é possível definir o conteúdo ou o caráter. A canção permanece ambígua e, na medida em que a ideia da revolução é reiterada, ameaçadora.

Assim como ocorre nas estrofes 1 e 2, também nas 3 e 4, 5 e 6, misturam-se momentos que expressam sutilmente, sem violência aparente nas imagens, a tensão da disputa por espaço na praia, confirmada posteriormente pelo refrão em que se presentifica a dança, remetendo a voz lírica à revolução. O processo inteiro, assim refeito, se dá por três vezes, prolongando a zoadá na praia, promovida pela ciranda. A imagem da ciranda poderia, aos poucos, ir tomando sentido de integração dos que estão na praia, porém se mantém, após todas as repetições dos refrãos, a presença de versos que expressam a disputa. A fala e o instrumental não se adensam, assim como não arrefecem: permanecem constantemente tensos, do início ao fim, deixando claro que se não estouram a revolta sugerida pela revolução, também não abaixam a guarda.

Desse modo, “A praieira” se insere na tradição de canções praieiras na música comercial-popular brasileira e, pela estrutura da permanência de uma ciranda que não para de girar, figura um mal-estar elevado ao extremo nos últimos anos, decorrência do que Schwarz (2020) chamou de “desigualdade social degradada”, bastante conhecida de frequentadores de praias: este é um dos espaços privilegiados para o encontro entre classes sociais, antípoda do clube e desorganização do condomínio. A canção capta esse momento pela perspectiva de alguém que, assim como em “Samba makossa”, se posiciona entre a coletividade comprometida e uma altivez sem afetação, uma voz consciente de que um passeio à praia pode, para ele e para os seus, desencadear muito mais do que diversão, por isso, mais uma vez, “no caminho é que se vê”.

Para encerrar a reflexão, cabe uma ênfase a algo que possivelmente já esteja claro. Os sentidos aguerridos provenientes da entoação se criam *no* instrumental de ciranda estilizado pela Nação Zumbi. Se a estrutura musical desse instrumental não tem relação com o padrão africano de linhas-guia, mencionado no tópico anterior, isso não muda o fato de que a conformação específica recebida na execução de CSNZ, o instrumental escolhido, as

intenções, as soluções musicais, cancionais, líricas, midiáticas e o viés político o identifiquem com o samba em sentido amplo, como proposto em *Da lama ao caos*.

3.3 “A cidade”: a entoação em CSNZ

O percurso realizado até aqui procurou captar aspectos da formulação cancional de CSNZ, voltando-se especialmente à relação da entoação com o arranjo instrumental. Essa opção configura uma tentativa de contribuição para o debate sobre análise da canção popular-comercial, uma vez que para o caso específico de CSNZ (e também do MLSA, como se verá) a relação da entoação com o instrumental característico da banda parece ser um núcleo de significação mais pulsante ou, no mínimo, tão pulsante quanto a compatibilização entre fala e melodia, caracterizadora da entoação.

Essa observação não visa questionar a importância da análise da dicção desses artistas e, menos ainda, do arsenal teórico de Luiz Tatit. A questão importa somente como percepção de que para os dois principais representantes do Manguebeat a análise cancional precisa transbordar os limites da entoação, o que pode ser um indicativo de que caminhos cancionais não previstos na forma comercial praticada até então estavam surgindo naquele momento, dentro e fora da indústria fonográfica. Para os dois casos a serem observados nesse trabalho, interessa o fato de que a influência desses fatores “externos” à entoação obrigou os cancionistas a encontrarem soluções entoativas inéditas. A fim de observar esse resultado e as contribuições que ele pode trazer à reflexão aqui proposta, sobre *Da lama ao caos*, será realizada uma análise de “A cidade”, faixa 3 do álbum.

Segundo José Teles (2019), o lançamento de *Da lama ao caos* foi planejado sob uma estratégia comum naquele momento: além do aparato midiático patrocinado pela gravadora (clipe, entrevistas e apresentações promocionais), escolhia-se uma “música de trabalho”⁶⁴, que deveria ser o

⁶⁴ O termo é utilizado aqui segundo o jargão do meio musical comercial e jornalístico. No caso de “A cidade”, os esforços de promoção chegaram até mesmo a bancar a participação da canção na trilha sonora da telenovela global *Irmãos Coragem*.

fonograma de maior apelo comercial do álbum, para cumprir a função de desbravar a selva do comércio de canções, conquistando o gosto do público e as rádios. A escolha para o álbum foi por “A cidade”, composta por Chico Science ainda durante os experimentos da Bom Tom Rádio, antecedida pelo sample de trecho de “Boa noite do Velho Faceta/ Amor de criança”⁶⁵.

O sucesso comercial não correspondeu, de imediato, ao que se esperava, mas a canção funcionou como cartão de visitas da banda. Segue a transcrição de sua letra.

[omissão do texto do sample de “Boa noite do Velho Faceta/ Amor de criança”]

O sol nasce e ilumina as pedras evoluídas
Que cresceram com a força de pedreiros suicidas
Cavaleiros circulam vigiando as pessoas
Não importa se são ruins, nem importa se são boas

ESTROFE 1

E a cidade se apresenta o centro das ambições
Para mendigos ou ricos e outras armações
Coletivos, automóveis, motos e metrô
Trabalhadores, patrões, policiais, camelôs

ESTROFE 2

A cidade não para, a cidade só cresce
O de cima sobe e o de baixo desce
A cidade não para, a cidade só cresce
O de cima sobe e o de baixo desce

REFRÃO

A cidade se encontra prostituída
Por aqueles que a usaram em busca de saída
Ilusora de pessoas de outros lugares
A cidade e sua fama, vai além dos mares

ESTROFE 3

No meio da esperteza internacional
A cidade até que não está tão mal
E a situação sempre mais ou menos
Sempre uns com mais e outros com menos

ESTROFE 4

A cidade não para, a cidade só cresce
O de cima sobe e o de baixo desce

REFRÃO

⁶⁵ O Velho Faceta é uma personagem de pastoril profano que se tornou bastante conhecido após a gravação de quatro álbuns com canções baseadas nas anedotas, chistes e piadas de seus espetáculos – *Pastoril do Faceta Vol. 1* (1978), *Vol. 2* (1979), *Vol. 3* (1980) e *Os grandes sucessos do pastoril* (1981). O sample que compõe o fonograma em que se encontra “A cidade” pertence ao segundo álbum do Velho Faceta e a sua relação com a canção de CSNZ e com o restante do álbum *Da lama ao caos* ainda precisa ser devidamente estudada. Uma pista a ser trilhada diante da ausência em CSNZ do humor do palhaço de pastoril no nível do conteúdo é a de que a referência possa se dar no nível da gestualidade corporificada pela voz de Science, ideia desenvolvida por Orlando Ucella (2014) a respeito da influência da personagem Mateus sobre a subjetividade lírica composta nas três primeiras canções de *Afrociberdelia*.

A cidade não para, a cidade só cresce
O de cima sobe e o de baixo desce

Eu vou fazer uma embolada, um samba, um maracatu
Tudo bem envenenado, bom pra mim e bom pra tu **ESTROFE 5**
Pra gente sair da lama e enfrentar os urubu

Eu vou fazer uma embolada, um samba, um maracatu
Tudo bem envenenado, bom pra mim e bom pra tu **ESTROFE 6**
Pra gente sair da lama e enfrentar os urubu

Num dia de sol, Recife acordou
Com a mesma fedentina do dia anterior **ESTROFE 7**

A cidade não para, a cidade só cresce
O de cima sobe e o de baixo desce **REFRÃO**
A cidade não para, a cidade só cresce
O de cima sobe e o de baixo desce

[omissão do texto do sample de “Boa noite” das Baianas de Ipioca]

“A cidade” é uma canção com estrutura regular, composta por estrofes intermeadas por um refrão marcante. Observa-se em sua letra a descrição de uma cidade por meio de oposições (pedras evoluídas x pedreiros suicidas; cavaleiros que circulam x pessoas vigiadas; pessoas ruins x pessoas boas; mendigos x ricos; trabalhadores x patrões) e imagens que não chegam a definir a cidade, mas dão notícias de algumas de suas dimensões: na primeira estrofe, conhece-se seu aspecto de amontoado de construções e sua condição de espaço controlado; na segunda, chama-se atenção à sua condição de ponto para onde concorre uma variedade populacional sugerida tanto pela presença de “mendigos ou ricos”, “Trabalhadores, patrões, policiais, camelôs”, quanto pela multiplicidade de meios de transporte, variável de acordo com a renda de quem os utiliza; nas terceira e quarta estrofes, a cidade ganha contornos personificados, encontrando-se ora em posição passiva (“A cidade se encontra prostituída”), ora ativa (“[A cidade é] Ilusora de pessoas de outros lugares”) e se destaca a sua imersão no contexto internacional.

O ponto máximo de polarização se encontra no refrão, em que dois pares são repetidos como que a justificar as demais oposições distribuídas no restante da letra (parar x crescer; subir x descer). Esse refrão dá, de maneira sintética, uma informação essencial ao sentido da canção: o crescimento urbano está vinculado ao aumento da distância entre “o de cima” e “o de baixo”, o que,

conforme já observaram Carlos de Oliveira Filho (2016) e Lorena Calábria (2019), refere-se tanto ao crescimento urbano vertical, quanto à discrepância econômico-social. A partir da relação entre as estrofes e o refrão, torna-se possível compreender que a configuração da cidade apresentada nas estrofes é inteiramente comprometida pela diferença entre os que sobem e os que descem.

Apesar do evidente caráter crítico, a observação dessa letra não basta para o desvendamento do conteúdo formulado em “A cidade”. A pista que leva a esta afirmação se encontra em uma declaração de Arnaldo Antunes ao documentário *Chico Science – Caranguejo elétrico*, onde afirma:

Eu me lembro que a primeira vez que eu ouvi [CSNZ], [...] ali, já fiquei surpreso com a originalidade daquilo. Não só com o som da banda Nação Zumbi, mas o canto do Chico, aquilo me chamou muita atenção. O sotaque com o jeito como dividia, enfim, era um canto diferente de tudo o que eu já tinha ouvido (apud CHICO, 2016. Transcrição do autor).

A declaração sugere a importância do modo de cantar de Science na formulação da sonoridade da banda, algo evidente, mas pouco discutido em seu aspecto cancional⁶⁶. Assim, a partir da observação de Arnaldo Antunes e da premissa de Luiz Tatit (2012), que entende a entoação como ponto nodal do fazer cancional, observe-se a transcrição do desenho melódico da voz nas primeiras estrofes e refrão a fim de estabelecer uma interpretação da dicção de Chico Science.

⁶⁶ Segundo me consta, o trabalho que mais se aprofundou na discussão sobre a entoação de Science foi realizado por Orlando Ucella (2014). Ao analisar os primeiros fonogramas de *Afrociberdelia*, Ucella tira grande proveito das sugestões de Amarino Queiroz (apud UCELLA, 2014) sobre a aproximação entre embolada e rap no modo de cantar de Science. Apesar das reflexões que se seguem caminharem por trilhas bastante diferentes das de Ucella, chamo atenção ao fato de que as nossas interpretações não se invalidam; pelo contrário, dão ênfase a aspectos diferentes do mesmo fenômeno.

Diagrama 1

Mi	nas-	ce-
Ré#	/	/
Ré	O sol	Que cres-
Dó#		
Dó		
Si		
Lá#		
Lá	ce e i-lu-mi-na's pe-dras e-vo-luí-das	ram com a for-ça de pe-drei-ros su-i-ci-das
Sol#		
Sol		
Fá#		
Fá		
Mi		

Diagrama 2

Mi		por-
Ré#		/
Ré		Não im-
Dó#		
Dó	cir-cu-	do as pes-so-as
Si	/	/
Lá#		
Lá	Ca-va-lei-ros	lam vi-gi-an- ta se são ruins por-ta se são bo-as
Sol#		/
Sol		/
Fá#		/
Fá		/
Mi		nem im-

Diagrama 3

Mi		di-
Ré#		/
Ré		Pa-ra men-
Dó#		
Dó	se a-pre-	
Si	/	/
Lá#		
Lá	E a ci-da-de sen-ta o cen-tro das a-ten-ções gos ou ri- ar-ma-ções	
Sol#		/
Sol		/
Fá#		/
Fá		/
Mi		cos e ou-tras

Diagrama 4

Mi		do-
Ré#		/
Ré		Tra-ba-lha-
Dó#		
Dó	au-to-	
Si	/	/
Lá#		
Lá	Co-le-ti-vos mó-veis mo-tos e me-trôs res pa-trões ais ca-me-lôs	
Sol#		/
Sol		/
Fá#		/
Fá		/
Mi		po-li-ci-

uma síncope. Esses recursos mobilizam o ouvinte fisicamente, impelindo-o ao movimento e favorecendo o estabelecimento de temas, aproximando-se do modo de compatibilização chamado por Luiz Tatit (2012) de tematização. O tema mais característico da canção é aquele que se apresenta desde o primeiro verso – um salto de segunda maior ascendente a partir do quarto grau, seguido de quinta justa descendente, que chega à tônica. Este desenho ocorre em todos os diagramas apresentados. Observe-se a sua repetição no primeiro diagrama.

Diagrama 1

Mi			
Ré#			
Ré	O sol		Que cres-
Dó#			
Dó			
Si			
Lá#			
Lá	ce e i-lu-mi-na's pe-dras e-vo-luí-das		ram com a for-ça de pe-drei-ros su-i-ci-das
Sol#			
Sol			
Fá#			
Fá			
Mi			

Esse tema é a impressão digital da entoação e a sua reiteração ao longo do devenir melódico é a principal garantia de coesão da canção. Apesar disso, vale notar que, na maior parte de suas aparições, ele tem uma continuação diferente da realizada no primeiro diagrama. Nos demais segmentos apresentados, após curta permanência na tônica, realiza-se um salto de quarta justa descendente, alcançando a nota mais grave da tessitura, sua oitava justa descendente, para posteriormente retornar à tônica.

Diagrama 2

Mi						
Ré#						
Ré				Não im-	por-	
Dó#						
Dó		cir-cu-		do as pes-so-as		
Si						
Lá#						
Lá	Ca-va-lei-ros		lam vi-gi-an-		ta se são ruins	por-ta se são bo-as
Sol#						
Sol						
Fá#						
Fá						
Mi						nem im-

Esse encadeamento de temas desenha um salto de oitava entre as duas notas mais extremas da tessitura (Mi⁴ e Mi³), com breve passagem pela tônica, estabelecendo uma oposição que perfaz em nível sonoro os contrastes enunciados para caracterizar a cidade. No caso do refrão (diagrama 5), a relação entre o que é enunciado e o movimento da linha melódica da voz chega quase à relação direta.

A tematização e a utilização das possibilidades rítmicas e melódicas do canto demonstram a habilidade de Chico Science como cancionista, entretanto, seguindo as sugestões de Luiz Tatit (2012), a prova dos nove para a averiguação da eficácia de uma canção está na sua condição figurativa, ou seja, na capacidade de adequar a entoação da fala à do canto, e é nesse processo que se encontra a inovação promovida por Science e observada por Arnaldo Antunes.

Conforme dito no capítulo 1, para Tatit (2012), os cancionistas utilizam dois recursos com fim em alcançar a figurativização: os dêiticos e os tonemas. No caso de “A cidade”, interessam especialmente os tonemas, que são lineares (em nenhum dos versos uma das três últimas sílabas apresenta movimento de ascensão ou descenso), finalizando, na maior parte das vezes, na própria tônica. Tal configuração corresponde, segundo Tatit (2012), ao tonema suspensivo, que deveria sugerir prossecução, insinuando complementações, respostas ou prorrogação de incertezas e tensões emotivas. Se, por um lado, a canção exprime em seu conjunto uma noção de continuidade (proveniente não só da linha melódica da voz, mas também do arranjo harmônico e instrumental), por outro, os sentidos decorrentes dos tonemas suspensivos na maior parte das vezes expressam versos de semântica asseverativa e conclusiva, sem prejuízo à inteligibilidade, sendo o refrão um caso exemplar dessa afirmação.

Esse fenômeno faz supor que a situação que o canto está emulando não é a de um colóquio usual, mas a de uma circunstância em que a fala é utilizada sob leis alteradas. Das diversas possibilidades em que essas alterações podem se dar (bate-boca, discurso, murmúrio etc.), para o caso de Chico Science, parece ser possível afirmar que a dicção do cancionista retoma a entoação de

uma modalidade comunicacional bastante comum às cidades brasileiras, a do pregão de rua⁶⁸.

A sugestão dessa comparação surge inicialmente pelo fato de que três referências bibliográficas relevantes sobre o pregão de rua no Brasil (ANDRADE, 2006; ASSANO, 2007; GARCIA, 2013b) apresentam transcrições com tonemas suspensivos ou que tendem para isso⁶⁹, demonstrando semelhança com a entoação proposta por Science em “A cidade” e em outros fonogramas de *Da lama ao caos*. Essa semelhança se desdobra em outras, perceptíveis especialmente através do trabalho de Assano (2007), das quais destacam-se: 1. a utilização de trecho melódico repetido com pequenas variações a entoar diferentes textos; 2. melodia com variação restrita de alturas; 3. tendência a um canto com pouco controle musical; 4. valorização de parâmetros como o ritmo, o timbre e a prosódia; 5. uso de vocalizações especiais e palavras de encorajamento ou engajamento; 6. tendência a criar uma identidade particular a partir do manejo do canto. Além disso, a comparação entre a dicção de Science e a entoação dos pregões ainda é favorecida por outros dois argumentos: a afirmação de Tinhorão de que “[...] no Nordeste, onde a cana-de açúcar constituía praticamente a economia exclusiva da região, desde o início da colonização, a voz dos vendedores de roletes marcou profundamente a alma sonora das cidades” (2005: 69); e a proposição de relação entre a canção popular-comercial e os pregões de rua, construída por Walter Garcia (2013b).

Tanto Tinhorão (2005) quanto Garcia (2013b), consideram o pregão como canto proveniente da fala, impelido por necessidades imediatas. Em capítulo dedicado ao tema, Tinhorão afirma que

⁶⁸ “Trata-se de uma prática [...] em que um vendedor apregoa seus produtos ou oferece seus serviços por meio de um “anúncio sonoro”, provocando reações nos ouvintes que, muitas vezes, são seduzidos pela melodia do pregão” (ASSANO, 2005: 8).

⁶⁹ Estou considerando que intervalos ascendentes ou descendentes de até um tom tendem a um efeito suspensivo. Assim, ao se observar os 6 pregões transcritos por Mário de Andrade nos anexos do *Ensaio sobre a música brasileira*, apenas o quarto (“Pinhão”) e o sexto (“Empadas”) não têm tonemas suspensivos puros e mesmo assim enquadram-se nos casos de tendência à suspensão. Entre os 5 exemplos anotados por Walter Garcia (2013b), apenas um é suspensivo, outros três tendem a suspensão e um é descendente. Já o trabalho de Christiane Assano (2007), devido a ser centrado exatamente no estudo de pregões, contém enorme quantidade de transcrições contendo todos os tonemas, que são analisados à luz da teoria de Luiz Tatit.

[...] o pregão revela tendência inapelável para transformar-se em música, uma vez que o apregoador, ao ir descobrindo aos poucos as amplas possibilidades da modulação da sua voz, acaba invariavelmente cantando em bom sentido os nomes dos artigos que tem para vender ou que deseja comprar (2005: 59).

No mesmo sentido, Garcia observa como nessa modalidade de utilização da fala, a mudança de intensidade repercute em outros efeitos. Segundo ele,

Entre a fala, o grito e o canto, há uma passagem lógica regida pela intenção de se fazer ouvir por um público mais numeroso. Mas a diferença de um ponto (a fala) a outro (o canto) acusa não somente alteração na intensidade do som (volume) como, principalmente, uma mudança na forma de o pensamento se expressar. Essa mudança foi tratada por Mário de Andrade como a passagem da palavra falada de “instrumento oral” a “instrumento musical”. Aplicando a ideia ao caso que nos interessa, o pregão, ao ser gritado ou cantado, aspira à “imediatez fisiológica do som musical”, pretendendo, com isso, atingir “necessariamente a nossa psique pelo dinamismo que nos desperta no corpo”, enquanto deixa em segundo plano “a inteligibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra oral” (2013b: 42).

Esse par de citações compõe a noção a partir da qual se pode entender o pregão como outro ponto de chegada possível para a compatibilização entre palavra falada e canto, sendo algo distinto da canção popular-comercial. Por mais que o pregão aspire à intensidade psicológica do som, ele está mais próximo do uso comunicacional da palavra falada, podendo também funcionar como modalidade a ser emulada pela voz cantada em uma canção popular-comercial. Esse é o caso de vários exemplos citados por Tinhorão (2005), assim como o mote do estudo de Walter Garcia (2013b).

Em *Melancolia, Mercadorias*, Garcia (2013b) compreende o pregão de rua como uma das matérias primas da canção popular-comercial, demonstrando a articulação entre as duas esferas e revelando a natureza estética e comercial de ambas, a fim de trazer à tona determinações políticas da canção comercial-popular no Brasil. Para tanto, realiza uma recuperação histórica do pregão de rua no contexto brasileiro, demonstrando como essa modalidade comercial esteve constantemente vinculada aos escravos urbanos e demais classes pobres, funcionando como arrimo a uma faixa da população marginalizada de

funções de trabalho regularizadas. O arco desenhado em sua argumentação se encerra na ideia de que as formas de pregão de rua ainda observáveis em grandes cidades brasileiras no século XXI dão testemunho de uma continuidade entre a mão de obra de escravos, escravos forros, demais trabalhadores pobres violentamente explorados e o trabalho informal (e até mesmo o ilegal) realizado como condição de sobrevivência nos centros urbanos brasileiros ao longo de seu processo de modernização⁷⁰.

Apesar da atenção de Garcia às relações entre o pregão de rua e a canção popular-comercial, o foco de seu estudo incide principalmente sobre dois casos específicos da utilização do pregão, um em que o canto é colocado diretamente dentro da canção (“A preta do acarajé”, de Dorival Caymmi) e outro em que o pregão é estilizado enquanto canção popular-comercial (caso de “Carioca”, de Chico Buarque). Ao se compreender a dicção de Chico Science como uma emulação do pregão, entretanto, essa característica toma uma centralidade inédita na canção popular-comercial brasileira, passando a compor a identidade gestual da voz que conduz todas as canções do grupo, sendo, portanto, um agente coesivo por excelência ao lado do instrumental.

A afirmação da emulação da voz do pregão de rua na dicção de Chico Science não nega o diálogo dessa entoação com outras modalidades de canto regional, da qual se destaca especialmente a embolada, assim como da entoação característica do rap, influência fundamental para Science⁷¹. Além disso, em alguns casos a força entoativa do pregão se dissolve em direção à uma entoação mais comum para a canção popular-comercial (fenômeno presente, por exemplo, em “Computadores fazem arte” e em alguns fonogramas de *Afrociberdelia*). Independentemente desses fatores, nesse momento, é importante a noção de que, mesmo alcançado de maneira intuitiva, o complexo de sentidos associados ao pregão de rua ressoa em “A cidade”. O texto, quando entoado, perfaz “uma melodia curtida no esforço do trabalho e na integração do sujeito à cidade” (GARCIA, 2013b: 39), produzindo uma personalidade coletiva

⁷⁰ Esse parágrafo sintetiza, com o risco da perda de nuances importantes, o argumento que se encontra no 1º capítulo de *Melancolias, Mercadorias* (GARCIA, 2013b), já citado. Seu desenvolvimento ocorre entre as páginas 23 e 39.

⁷¹ A relação de Chico Science com o rap e a embolada é reconstituída por Francisco Gerardo Nascimento (2019) e explorada em suas consequências estéticas por Orlando Ucella (2014).

que integra as contradições do processo de modernização à brasileira. Assim, além de remeter, por meio de um recurso formal estruturante, ao burburinho de uma metrópole latino-americana em fins do século XX, a entoação de Science retoma uma tradição profundamente enraizada na experiência social de um país marcado pela exploração do trabalho escravo, imprimindo à letra e à subjetividade lírica sentidos essenciais para a compreensão do efeito geral da canção.

Pensando na subjetividade lírica desenvolvida a partir da ideia do pregão de rua, a entoação compõe uma personagem com intensidade psicológica que está funcionando quando a voz entoa a canção. Para melhor compreensão do que possa ser chamado de subjetividade lírica em “A cidade”, vale uma observação mais atenta da quinta e sexta estrofes, trecho no qual se destaca um posicionamento lírico da voz textual, já que até a quarta estrofe, o efeito é próximo do gênero narrativo, apesar da modalidade textual descritiva⁷².

Nas estrofes 5 e 6, que são idênticas, a canção diferencia-se tanto do ponto de vista musical, quanto do textual. Musicalmente, a melodia do canto apresenta uma variação entre duas notas, efeito que, segundo Tatit (2012), é tipicamente utilizado em casos de enumeração, mas em “A cidade”, compõe também uma imitação do movimento físico da dança, num apelo direto à interação corpórea.

Diagrama 6

Mi	
Ré#	
Ré	
Dó#	
Dó	Eu vou fa- em-bo- sam-ba ra-ca-
Si	
Lá#	
Lá	zer uma la-da'um um ma- tu
Sol#	
Sol	
Fá#	
Fá	
Mi	

⁷² As reflexões que se seguem, sobre as estrofes 5, 6 e 7, ressoam ideias de Tatiana Lima (2007) sobre o mesmo trecho.

Diagrama 7

Mi	
Ré#	
Ré	
Dó#	
Dó	Tu-do ve-ne- bom pra bom pra
Si	/ / / / / /
Lá#	/ / / / / /
Lá	bem en- na-do mim e tu
Sol#	
Sol	
Fá#	
Fá	
Mi	

Diagrama 8

Mi	gen-te
Ré#	/ /
Ré	Pra
Dó#	
Dó	
Si	
Lá#	
Lá	sa-ir da la-ma'e tar os u-ru-bu
Sol#	/ /
Sol	
Fá#	
Fá	/ /
Mi	en-fren-

O movimento de alternância entre Dó e Lá é finalizado pelo tema característico da canção, reafirmando a relação semântica entre essas estrofes e o restante da entoação. Já do ponto de vista textual, encerra-se a modalidade narrativo-descritiva de intenção objetiva e abre-se um espaço à modalidade lírica, de onde é possível conhecer informações a respeito da subjetividade que se materializa pela voz de Science. Essa voz garante (pela manutenção das características tímbricas, da região da tessitura vocal e pela imagem espetacular de Chico Science) a ligação desse eu com o narrador observado no restante da canção.

Além das informações sugeridas pela entoação figurativa do pregão, ou seja, seu desfavorecimento econômico, a necessidade prática como gatilho do canto e o caráter público da manifestação, o texto também permite a compreensão de que:

1. o sujeito lírico se reconhece como cancionista capaz de realizar emboladas, sambas e maracatus, sonoridades estabilizadas comercialmente como gêneros;
2. essas sonoridades guardam familiaridade entre si, uma vez que podem ser realizadas pela mesma pessoa e ser utilizadas como arma para o enfrentamento;
3. a habilidade de cancionista do sujeito lírico é ativada pela necessidade de enfrentamento, mas nem por isso se exclui dela o gosto pela experimentação sugerido pela vontade de que as sonoridades sejam boas e envenenadas⁷³;
4. o lugar de onde se fala é a lama, espaço no qual se encontram outras pessoas, inclusive o seu interlocutor.

Ao conectar esses elementos às demais informações cancionais, é possível chegar a algumas conclusões. De início, completa-se a situação comunicacional encenada na canção: alguém pertencente aos baixos estratos econômicos se reconhece como um cancionista capaz de realizar artefatos que servem à agregação dos seus iguais e ao enfrentamento de opositores identificados como urubus. Essa é a mesma pessoa que antes de se revelar cantava uma cidade por meio de descrições imagéticas de onde se destacava sua capacidade de manter o flow⁷⁴ rítmico-melódico, impelindo mais à integração física e emocional do que ao raciocínio. Tal habilidade, central aos sentidos da canção, provém de uma acumulação da qual esse sujeito lírico é apenas mais um momento, dentre tantos outros apregoadores, cantores e trabalhadores informais.

Por fim, a entoação se vale ainda de um recurso de engajamento, ou encorajamento, comum aos pregões (cf. ASSANO, 2007), quando a voz lírica se coloca ao lado do interlocutor sugerindo-lhe uma necessidade – nesse caso, o

⁷³ O termo “envenenado” pode ser tomado nesse trecho segundo a utilização corrente na variante linguística de grupos juvenis, em uma semântica próxima à expressa pelo verbete presente no *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, segundo o qual seu sentido figurado é “Acrimonioso; virulento” e, por desdobramento, “Cheio de rancor ou amargor. = ACRIMONIOSO, VIOLENTO”, sentido figurado atribuído à “virulento” no mesmo dicionário. Conforme se nota, a multiplicidade semântica do termo pode abrir ainda outras discussões sobre o verso em questão.

⁷⁴ A opção pela utilização do termo visa manter no horizonte a noção de que o fato da entoação de CSNZ ser proveniente do pregão de rua não nega a proximidade do resultado com a sonoridade do rap.

enfrentamento. Ao longo de toda a canção, o apregoador agiu ao modo de um cancionista, mudando de posição nessas estrofes, em que anuncia que irá fazer produtos sonoros com um objetivo, se aproximando, então, da figura de apregoador. Segundo Walter Garcia, “o conteúdo do pregão [...] é o anúncio de uma mercadoria ou de um serviço, enquanto a canção vende a si mesma” (2013b: 43). Acontece que a mercadoria anunciada é a canção nomeada pelas suas sonoridades. O jogo de metalinguagem, nesse caso, não repercute em autoquestionamento, traço praticamente ausente da produção de CSNZ. O que acontece no trecho é o contrário, quase que uma chave explicativa para o álbum: todo objeto produzido pela voz que entoa ao modo de um apregoador é caracterizado pela combatividade. Ao afirmar que vai fazer embolada, samba ou maracatu, o eu corporificado pela entoação deixa claro que não há diferença profunda entre esses produtos, pois todos estão unidos pelo que interessa: servem de arma para o enfrentamento aos urubus.

Essa formulação consolida a ligação entre os sentidos da entoação de pregão e o posicionamento declarado, indisfarçavelmente político, assim como ecoa o ponto principal da argumentação traçada até aqui, de que as sonoridades em CSNZ não são tomadas como fatos congelados e essenciais, sendo, antes, estruturas formuladas por seres humanos em contextos específicos, mobilizadas em acordo com sua necessidade.

Por fim, antes de voltar ao refrão em sua última repetição, surge uma curta estrofe.

Diagrama 9

Mi	di-	mes-
Ré#	/	/
Ré	Num	Na
Dó#		
Dó		
Si		
Lá#		
Lá	a de sol Re-ci-fe'a-cor-dou	ma fe-den-ti-na di-a'an-te-ri- or
Sol#		o-
Sol		
Fá#		
Fá		
Mi		do

Melodicamente, não há novidade: o tema repete-se confirmando a vigência da estrutura reiterativa. Textualmente, o eu desaparece, dando lugar ao narrador que preponderou na maior parte da canção. O foco volta a ser a cidade, porém nesse caso particulariza-se o conglomerado urbano, identificado como Recife. A marca regional, comunicada até então somente por signos sonoros, ganha força pela especificação literal da cidade, que até então soava como um estereótipo. A imagem do dia de sol em que Recife acorda, repetindo a sua fedentina, recapitula os primeiros versos, marcados pela imagem do sol que “nasce e ilumina as pedras evoluídas”. Apesar disso, a estrutura indireta faz com que a referência a Recife não seja restritiva, mantendo a possibilidade de identificação entre as características da cidade descrita na canção e outras metrópoles, o que transforma a capital pernambucana em uma representação metonímica do Brasil⁷⁵, estabelecendo relação de continuidade entre o sentimento de déficit expresso pela canção e a experiência específica da vida nacional brasileira em fins do século XX, caracterizada pela fratura social.

A análise da formulação entoativa em “A cidade”, desvenda características específicas do trabalho de cancionista de Chico Science, contribuindo para a interpretação do resultado a que chegou CSNZ em seu primeiro álbum. Como se nota, a explicação da coesa vinculação entre a entoação de Chico e o instrumental da Nação Zumbi se relaciona à coincidência de sua raiz comum, negra e popular, o que justifica também a sua potência artística e agudeza política.

Conforme explicitado nas primeiras linhas do capítulo, as conclusões aqui expressas são provenientes das três análises, mas foram pensadas a partir da dinâmica do álbum como todo, motivo pelo qual expressam um sentido geral de sua conformação. É claro que com essa afirmação não se pretende esgotar as interpretações de um objeto plurissignificativo, mas sugerir que a consideração desses achados quando da abordagem de outras canções pode contribuir para a percepção de outras nuances e particularidades.

⁷⁵ Essa hipótese parece ser reafirmada pela apresentação de CSNZ no *Hollywood Rock in Concert*, ocorrido em 1996, transmitido pela MTV Brasil (disponível no *YouTube* em <https://www.youtube.com/watch?v=mXP6lwQ62CE>), quando, na estrofe final de “A cidade”, Science substitui a palavra “Recife” por “o Brasil”.

Por fim, apenas a título de atar as duas pontas da argumentação, ainda que frouxamente, cabe uma breve menção à noção de engajamento pela remissão a Josué de Castro e à noção de subdesenvolvimento, citadas no início do capítulo. Se, por um lado, não há dúvidas de sua importância para designação de um processo de acumulação de formas, por outro, as reflexões aqui desenvolvidas deixam claro que qualquer associação direta incorreria em anacronismo. O Maguebeat é resposta inédita porque dada num contexto em que os problemas apresentados também o eram. Não há mais crenças na integração e de dentro da indústria fonográfica se conclama a um gesto que a destruiria. A voz que entoava em CSNZ não é um intelectual tomado de ímpeto integrativo: é a ralé tomada de ódio revolucionário. Isso está em *Da lama ao caos* e está também, de modo bastante diverso, em *Samba esquema noise*, do MLSA, como se verá a seguir.

4. SAMBA ESQUEMA NOISE: ATÉ ONDE VAI A CANÇÃO?

Samba esquema noise (Banguela Records/Warner Music, 1994) foi o primeiro álbum gravado pelo MLSA, após dez anos de existência sob as dificuldades do circuito alternativo recifense. Naquela altura, a banda era composta por Zero Quatro (vocais, guitarras, violão e cavaquinho), Bactéria (teclados e guitarras), Fábio Montenegro (contrabaixo), Chefe Tony (bateria) e Otto (percussões). Tendo sido lançado originalmente em LP e CD⁷⁶, tem duração de 56 minutos e 5 segundos, divididos em 13 faixas com canções compostas por Zero Quatro, em alguns casos só, em outros, em parceria com membros da banda. A direção artística é assinada por Carlos Eduardo Miranda e pelos Titãs, enquanto a mixagem foi realizada por Beto Machado, Ana Lúcia Carvalho, Charles Gavin, Carlos Eduardo Miranda e pelo próprio Zero Quatro. O álbum contou com 23 participações especiais, entre as quais se destacam as de Naná Vasconcelos, Syoung, Paulo Miklos, Nando Reis, Nasi, Gastão Moreira e dos então integrantes de CSNZ: Gilmar Bola 8, Toca Ogan, Gira, Canhoto e Dengue; demonstrando como o MLSA se encontrava integrado ao setor comercial musical e quanta expectativa o grupo despertava nesse meio.

Em livro sobre o contexto brasileiro da década de 1990 e suas bandas, Ricardo Alexandre não hesita em afirmar que *Samba esquema noise* “é mesmo o grande disco daquela leva” (2013: 70-71). A opinião não se baseia somente em avaliação pessoal, mas também na percepção da crítica jornalística especializada em música comercial para consumo juvenil, da qual Alexandre participou como funcionário da revista *Bizz*, que premiou o álbum como o melhor de 1994. Apesar da caprichada produção, que excedeu prolongadamente as horas de gravação previstas, e da sugestão de que a banda tenha sido tomada como carro chefe do nascente selo alternativo subsidiado pela Warner, sua vendagem foi baixa, cerca de 3 mil cópias (cf. AZAMBUJA, 2007), entrando para o anedotário de importantes álbuns renegados comercialmente, tão adequado aos clichês da indústria fonográfica. O desacordo expresso pela oposição entre a opinião da crítica e os lucros da gravadora constituiu a primeira impressão

⁷⁶ A reflexão deste trabalho foi realizada tomando por base a versão em CD.

causada pela banda no meio midiático, determinando a sua posição no fenômeno do Manguebeat, o que é reconhecido pelo próprio Zero Quatro:

O disco [*Samba esquema noise*] (...) não teve aquela vendagem que a gravadora esperava, então foi uma maldição, de certa forma pra banda, foi uma maldição pro Banguela, e aí a gente ficou meio como uma banda pouco indigesta para a indústria fonográfica desde o primeiro disco e aí foi uma sucessão de experiências conflitantes a partir daí, mas desde então a gente passou a ser encarada como uma banda que tinha que ser levada a sério (ZERO QUATRO apud AZAMBUJA, 2007: 60).

A contradição entre o reconhecimento da crítica e a baixa repercussão comercial não interessa como afirmação fetichista da qualidade da banda, mas como vetor de significação de sua produção, funcionando como atributo para determinado nicho de consumo e repercutindo diretamente em sua fatura estética⁷⁷. Pretende-se observar *Samba esquema noise* como força aglutinadora de sentidos importantes para compreensão do Manguebeat como fenômeno coeso e crítico, sendo necessário, para isso, observar aspectos estruturais do álbum que expliquem sua lógica de funcionamento.

Iniciando pelo seu título, a expressão da qual se utiliza é identificável como referência ao célebre álbum de estreia de Jorge Ben, *Samba esquema novo* (Philips, 1963). A retomada do artista carioca, no entanto, se dá como pastiche, flutuando entre a homenagem e a crítica, procedimento reconhecidamente pós-moderno (cf. JAMESON, 1985). Observe-se, por exemplo, a centralidade do termo “samba” nos dois álbuns: no primeiro, ele aparece qualificado pela expressão “esquema novo”, de conotação indubitavelmente positiva, enquanto no álbum de 1994 “esquema noise” borra o significado atribuindo ao samba uma ambivalência na qual dificilmente seria possível optar pela preponderância de semântica positiva ou negativa. A presença de Jorge Ben nos discursos do MLSA (e também de CSNZ) coloca o compositor de “País tropical” em posição de destaque no quadro de referências do Manguebeat, trazendo à discussão aspectos ligados aos efeitos de sua produção cancional.

⁷⁷ Tatiana Lima (2007) desenvolve sua análise dos dois primeiros álbuns do Manguebeat pela comparação entre a aproximação de uma estética underground, no caso do MLSA, e do *mainstream*, no caso de CSNZ.

Desse modo, destaca-se a associação de Jorge Ben à ideia de inovação, que nega vinculação exclusiva com o samba, assim como com a bossa nova e posteriormente com a Jovem Guarda, apresentando uma sonoridade que ressoava a “nossa música popular primitiva” (PITTIGLIANI apud JORGE BEN, 1963), ao mesmo tempo em que era capaz de fazer soar sonoridades consideradas modernas no Brasil, como a do blues, do jazz, do rock e, posteriormente, do funk (cf. OLIVEIRA, 2008; NASCIMENTO, 2008 e REZENDE, 2012). Esse fator, destacado pela própria gravadora desde o primeiro álbum, associa a imagem midiática do artista a uma experimentação sonora que não entra em oposição com o sucesso comercial. Tal avaliação é endossada por Renato Rezende (2012), que demonstra como Ben assimilou sonoridades diversas, das tradicionais afro-brasileiras⁷⁸ às internacionais, compondo uma variedade estilística que tornaria sua produção dificilmente classificável, apesar de sempre ancorada no samba. Nas palavras de Rezende,

Transitar entre diferentes gêneros musicais – geralmente relacionados com alguma origem “afro” – foi uma constante ao longo de toda a carreira do artista. Contudo, pode-se dizer que sua “raiz” (ou aquilo que esteve presente ao longo das mais diferentes manifestações da sua música) sempre foi o samba. As síncopas, temáticas e instrumentação do samba sempre serviram como ponto referência para a sua música. Mesmo quando os seus arranjos aproximavam-se mais do rock [...] ou do *funk* norte-americano [...], os elementos do samba sempre estão presentes (2012: 12).

Apresenta-se, assim, a pista de que o samba na produção cancional de Jorge Ben é um substrato afro-americano que sustenta sua sonoridade. Nesse ponto, toca-se o segundo aspecto importante da alusão do Manguebeat a Jorge Ben: conforme se pode observar a partir dos principais estudos acadêmicos a respeito do artista – Nascimento (2008), Rezende (2012) e Amaral (2020) –, a formulação de elementos afro-diaspóricos assimilados pelas regras do comércio fonográfico brasileiro é o principal trunfo de sua obra, transformando sua produção em parâmetro para vários artistas que teriam força expressiva associada à identidade negra, tornando-se, assim, essencial para a explicação

⁷⁸ Em entrevista à Folha de S.Paulo, de 1978, o artista afirma: “Quando senti que tinha alcançado uma faixa de vendagem que me permitia impor o que quisesse, passei a mostrar o que sempre quis. Candomblé, maracatu, samba, tudo misturado” (apud REZENDE, 2012: 79).

da constituição de sonoridades populares-comerciais célebres na década de 1990⁷⁹.

Com essas informações, é possível voltar ao título do álbum do MLSA para desvendar o ponto de fissura na relação com o primeiro álbum de Jorge Ben: a substituição do vocábulo “novo” por “noise”⁸⁰. A inserção de uma palavra anglófona em um contexto no qual parte considerável do público é incapaz de compreendê-la estabelece uma barreira comunicacional que perfaz o ruído anunciado. Essa compreensão do termo faz eco à discussão de Lílian Campesato (2010) na retomada do trabalho de Claude Shannon para atribuir aos termos “informação” e “ruído” significados técnicos. Segundo Campesato, no trabalho de Shannon, “informação foi definida como uma medida de diminuição na incerteza e ruído era qualquer interferência randômica na informação e não mais apenas os ‘chiados’ ou ‘barulhos’ que usualmente ocorriam numa linha telefônica” (2010: 1389). Dessa maneira, o termo “noise” seria uma interferência randômica na expressão consagrada por Jorge Ben e largamente reconhecida na tradição da canção popular-comercial brasileira. O termo teria ainda o mérito de realizar tal feito nomeando-o, sendo capaz de chamar atenção à realização do procedimento, em um processo de autoconsciência do fenômeno cancional comercial.

Assim, “noise” se associa ao campo semântico da desagregação, referindo-se às condições de produção de um esquema de samba 30 anos depois do feito inaugural de Jorge Ben. O transcorrer dos anos que separam os dois álbuns repercute em uma mudança considerável em aspectos da organização social brasileira e mundial, especialmente naquilo que diz respeito aos objetos culturais impulsionados pelo avanço tecnológico, como é o caso das produções fonográficas. Se o álbum de Jorge Ben o apresentava em um contexto em que a canção brasileira se encontrava no centro do debate nacional,

⁷⁹ Felipe Trotta (2006) associa o surgimento do pagode romântico da década de 1990 a desenvolvimentos de formulações do artista; Gabriel Feltran (2013) e Acauam de Oliveira (2015) afirmam sua importância para as sonoridades do rap paulistano e do funk carioca. Esse trabalho segue na mesma direção, apontando a importância de Jorge Ben e sua noção expandida de samba para os experimentos do Mangubeat.

⁸⁰ O termo, do inglês, pode ser traduzido como “barulho” ou “ruído”. Em texto sobre o tema, Antonio Méndez Rubio lembra que o ruído não é um fenômeno natural, portanto, “o condicionamento social é a chave para definir o que é ruído ou não”. (2016: 24)

entendida como formulação moderna capaz de refletir as potencialidades políticas do país, o Manguebeat surgia das desilusões nacionalistas, em um contexto em que a canção popular-comercial dava demonstrações de seus limites e a ideia de modernidade se mostrava anacrônica diante da profusão de acontecimentos que simulavam um presente perpétuo.

Por outro lado, não se pode perder de vista que o termo “noise” está no centro da discussão musical desde o início do século XX, integrado aos debates de vanguardas como o futurismo e o surrealismo, tendo influência direta na concepção estética de importantes compositores de meados do século, como John Cage, Pierre Schaeffer e Edgar Varèse e incidindo desde então como princípio criativo de nichos da música comercial tais quais o rock, a música eletrônica e o hip-hop. Considerando essa tradição do ruidismo (cf. RUBIO, 2016), o termo torna-se também referência a uma vertente de experimentalismo musical que imprime certo cosmopolitismo ao grupo, funcionando como afirmação do “estar antenado” propagandeado pelos mangueboys. Ao trazer essas questões ao que interessa diretamente a esse trabalho, será necessário observar como o ruído atua na sonoridade de *Samba esquema noise*, buscando aferir suas repercussões estéticas, a fim de compreender em que medida é dispositivo de tensionamento ou apenas adesão maneirista a sonoridades que ganharam lugar garantido nas prateleiras de lojas de discos para o público juvenil.

Portanto, mantendo o foco sobre o seu título como parte integrante dos sentidos do álbum, nota-se a utilização do termo “noise” enquanto ruído comunicacional que aposta na impossibilidade de discernimento exato de seu sentido como procedimento, fazendo dele índice de indefinição, imprevisibilidade, incerteza: em síntese, de acaso. Enriquecido pelas associações com o acaso, o ruído estabelece ligação entre o título, o conjunto gráfico e suas canções, mostrando-se como um dos principais aspectos coesivos do álbum.

Ao realizar uma análise de *Samba esquema noise*, Tatiana Lima (2007) iniciou pelo que chama de discurso visual do álbum, observando a recorrência de formas arredondadas e de sua ligação com a ideia de globo, orbe, planeta, vinculando tais recursos ao nome da banda. De fato, além da capa que

apresenta uma foto borrada pelo movimento circular, sobreposta pelo nome da banda e do álbum, encontra-se na parte traseira do invólucro uma outra fotografia que se utiliza do mesmo efeito, sendo sobreposta pelos títulos das canções na ordem de sua disposição e retomando o movimento circular presente na capa.

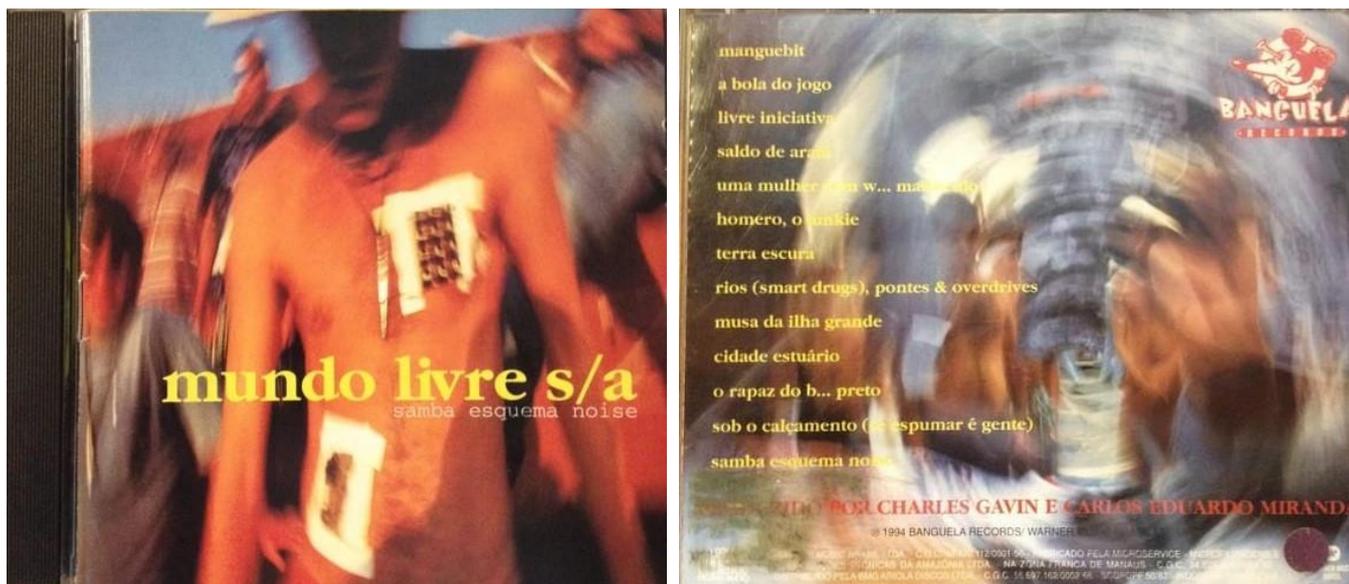


Figura 8 e 9: Capa e contracapa de *Samba esquema noise*

No livreto que compõe o encarte, repete-se a ênfase ao nome da banda (que, vale reiterar, traz internamente a ideia circular de “mundo”), pela sua utilização como plano de fundo em grandes letras brancas vazadas sobre amarelo, e a um objeto de forma circular, o globo de bingo, impresso sobre o CD, repetido na contracapa do encarte, em negativo, e parcialmente reproduzido em uma estilização do negativo em que a cor preta é substituída pela amarela.

MANGUEBIT (65044823) 3:54
Música e letra: Zero Quatro

Sou eu um transistor?
Recife é um circuito?
O país é um chip?
Se a terra é um rádio,
qual é a música?

Manguebit - Manguebit

O vírus contamina
pelos olhos-ouvidos, línguas,
narizes-fios (elétricos),
ondas sonoras, vírus
condicionados a cto, mp,
antenas-agulhas

Eleticidade alimenta
certo quanto oxigênio
(nessas palavras ligadas)
Informações entram pelas
narinas
e da cultura sai
mas hábito (ideologia)

Sou eu um transistor?
Se a terra é um rádio
Qual é a música?

Manguebit - Manguebit

Zero Quatro: voz, guitarras
Chefe Tony: bateria
Fábio: baixo
Otto: bongo, sino de vaca, pandeiro e gaita
Zé: backing vocal
Tatiana Bortoluzzi: backing vocal
Músico: piano

A BOIA DO JOGO (65044823) 4:24
Música e letra: Zero Quatro

Olha, olha, olha
olha, olha, olha
olha, olha, olha
O meu olhar mais fundo
Entra, entra, entra
entra, entra, entra
Senta, senta, senta
Ben vinda ao Novo Mundo

Milhas pernas são bastante
fortes
como as de todo trabalhador
Meus braços são de aço
como os de todo operário
Mas como já dizia um velho caçca
"A marda dos trabalhadores
é sua alma indelével"
E eu tenho uma alma que deseja e sonha
Mas como já dizia um velho caçca
"A alma de um trabalhador
é como um carro velho,
só se trabalha"

Tira, tira, tira
tira, tira, tira
Deixa, deixa, deixa
Não apaga o meu fogo
Suba, suba, suba
suba, suba, suba
Gira, gira, gira
é a bola do jogo

Zero Quatro: voz, guitarras
Chefe Tony: bateria
Fábio: baixo
Otto: bongo, sino de vaca, pandeiro e gaita
Zé: backing vocal
Tatiana Bortoluzzi: backing vocal
Músico: piano

LIVE PICAPIAVA (65044720) 2:52
Música: Zero Quatro e Tony Montenegro
Letra: Zero Quatro

Trabalho
Trabalho novo
Trabalho
Trabalho novo

Uma jóia furecante na mão
(uma jóia relucente)
uma arma furecante na mão
e uma idéia na cabeça

Quem se importa de onde vem
a bola?
Qualquer dia tu acorda cheio
Quem se importa de onde vem o
disquete?
Tu tem que ter o bolso sempre
cheio

(só não dá um passo em falso)
Zero Quatro: voz, caracinho e backing
vocal
Chefe Tony: bateria
Otto: gaita e pandeiro
Músico: guitarra
Músico: baixo
Charles Gavin: pandeiro

TERRA ESCURA (65044746) 3:11
Música: Zero Quatro
Letra: texto extraído de "O Eu
Dividido", de R. D. Laing

Zero Quatro: voz, caracinho e bendo
Otto: surdo e tamborim

SALDO DE ABATU (65044333) 5:50
Música: Mundo Livre S/A
Letra: Zero Quatro

Me acordo pensando em comar esladado
As sove em ponto recebo um papel
do banco dizendo que eu não tenho
nada
(um zero, vírgula, dois zeros)

Me deito pensando em minha
memorada mas logo na memória
acendem três dígitos
sinalizando o quanto resta
me lembram que eu não tenho nada

Zero vírgula zero zero
Zero vírgula zero zero
Zero vírgula zero zero
Zero vírgula zero zero

Mal, eu sei que tô mal
Zero vírgula zero zero

Um aratú
Olha o meu saldo atual

Zero vírgula zero zero

Zero Quatro: voz e guitarra
Chefe Tony: bateria
Bateria: piano, sint-sorg e teclado
Músico: baixo
Otto: gaita, pandeiro e tamborim
Músico: backing vocal
Músico: guitarra
Músico: piano
Músico: backing vocal
Tatiana Bortoluzzi: backing vocal

UMA MULHER COM W... MAIÚSCULO (65044738) 3:45
Música: Mundo Livre S/A
Letra: Zero Quatro

Bu quero um mulher
Eu quero uma mulher com W, maiúsculo
Eu quero uma mulher com W...
Uma mulher assim como Mânia!

As mulheres são quase todas
muito iguais
mas algumas são menos,
muito menos que outras

Mânia (por exemplo) tinha um W, mesmo
mânia tinha um W, mas um W enorme!
Mânia (por exemplo) tinha um W, maiúsculo
Um W, inigualável, bem maior que a minha testa...

Zero Quatro: voz, violão e guitarra
Chefe Tony: bateria
Bateria: teclado
Fábio: baixo
Otto: bongo

NUMERO O JUNKIE (65044754) 3:36
Música: Zero Quatro, Fábio Montenegro e
Tony Montenegro
Letra: Zero Quatro (inspirado no livro
"2455 Cota da morte", de Caryl Chessman)

Zero Quatro: voz, violão e guitarra
Chefe Tony: bateria
Bateria: teclado
Fábio: baixo
Otto: bongo
Músico: congas e caxixá
Músico: backing vocal

MISA DA ILHA GRANDE (65044770) 4:20
Música e letra: Zero Quatro

Ei não vou sair daqui
sem ver ela sair da água

ela entrou de biquíni branco
Soltou a blatinha na areia
Depois um sorriso pra trás
Me deixou com a cabeça cheia
(de idéias)

Lá em casa 'tso chiando
Onde que o mané se meteu?
Disse que voltava logo
Será que o doído se perdeu?
O alimpo lá esfriando
Sei que já perdi a hora
Mas hoje eu não saio daqui
antes de ela ir embora

Du não vou sair daqui...

Zero Quatro: voz, violão e guitarras
Chefe Tony: bateria
Bateria: teclado
Fábio: baixo
Otto: congas
Músico: acordeão: voz, apito, caxixi e
pito
Músico: backing vocal

**RIOS (SMART DRUGS),
PONTES & OVERDRIVES** (65044791) 3:57
Música e letra: Zero Quatro

Quase sempre vejo a pena
a gente ter uma sombra
- Camê mais uma vez, Bob
(Quase sempre vale a pena)
- Está fazendo teu trabalho!!

Rios, vozes, vis
Fios, margens, cabais

Bracos, berços, fontes
Fios, leitões, marginais

Rios (smart drugs)
Pontes, overdrives

Zero Quatro: voz e guitarra
Chefe Tony: bateria
Bateria: disco e clarinete
Fábio: baixo
Otto: bongo
Músico: acordeão: berimbau e efereco: viola

CIDADE ESTUÁRIO (65044771) 5:03
Música e letra: Zero Quatro

Maternidade - Diversidade -
Saliñidade
Fertilidade - Produtividade
Recife - Cidade - Estuário
Recife - Cidade - Es - Tu ...

Água, Salobra, Desova e criação
Materia Orgânica, troça e produção
Recife - Cidade - Estuário
Es - Tu ...

lo manguê injeta,
abastece, alimenta,
recicra as bacterias
da Veneza esclerosada,
gestulada,
depauperada,
embrutecida...

Manguê - Manguetown
Cidade complexo
Cao portuário
Bercário/Caus
Cidade estuário

Zero Quatro: voz e guitarra
Chefe Tony: bateria
Bateria: orão e piano
Fábio: baixo
Otto: conga e conga
Chico Amara: sax tenor
João Vinícius: trapupe
Arranjo de metais: Chico Amara, João
Vinícius e Charles Gavin

Baria

Fábio Montenegro

Zero Quatro

Chefe Tony

Otto

RAPAZ DO B... PRETO (65044781) 4:12
Música: Mundo Livre S/A
Letra: Zero Quatro

Olha só quem vem chegando
É o rapaz do bonezinho preto

Com um bonezino lindo,
esperto, quente e preto como
esse
qualquer contribuinte vira
Super-Women

Qualquer recifense vira
paulistano
Seu design é radical!
Suas linhas transgressivas
Temp não é só um bonezinho
É um tratado de estética
aplicada

Mordaxino - reservista de
primeira
Severino - brasileiro de segunda

Zero Quatro: voz, caracinho e guitarra
Chefe Tony: bateria
Bateria: piano e órgão
Fábio: baixo
Otto: pandeiro e tamborim
Músico: teclado e backing vocal
Tatiana Bortoluzzi: backing vocal
Músico: backing vocal
Músico: bongo

**SOB O CALÇAMENTO
(SE ESPUMAR É GENTE)** (65044843) 6:16
Música e letra: Zero Quatro

Nada como um poste
atrás de um poste
Por baixo dos trens
estão os trilhos
Nada como um século
após o outro
Nos buchos das mãos
incham os filinos

Terra por si só
não vira metalito
Entre o concreto e o Pavelli
o chestacoila morre
A carne gruda
O sangue escorre
Onde há calçamento
pode crer que havia - Manguê

Nada como um poste
após um poste
Por baixo dos trens
estão os trilhos
Nada como um século
atrás de um século
Os filinos vão nos bagos
Saem dos péris
Com dos sacos dos filinos dos filinos

Zero Quatro: voz, violão e guitarra processada
Bateria: sint-sorg
Otto: conga
Charles Gavin: baixo de Lind Sappho e Alack Sababa
Músico: baixo
Músico: teclado e sintetizador
Músico: guitarra distorcida
Músico: backing vocal
Músico: toca e dilatar, conga
Músico: e giro: perussato
Músico: sino de vaca
Músico: processamento de guitarra pelo sint-sorg
Músico: backing vocal

SAMBA ESQUEMA NOISE (65044742) 4:37
Música e letra: Zero Quatro

A felicidade (como a morte)
é como um concurso milionário
da TV.

Existe um infinito globo
Com bilhões de bolinhas
Girando em algum lugar.
A cada instante uma deusa
retira um número, que pode
ser o meu.

Por isso, nada
de pudores,
Ou você explora
o próximo, ou o próximo
é você.

Esta é a única e
verdadeira moral do Mundo
Livre.

Zero Quatro: voz, violão e guitarra
otro
Bateria: piano
Otto: congas e gaita
Músico: backing vocal e teclado
Charles Gavin: berimbau

Figura 10: Encarte Samba esquema noise - mundo livre s/a

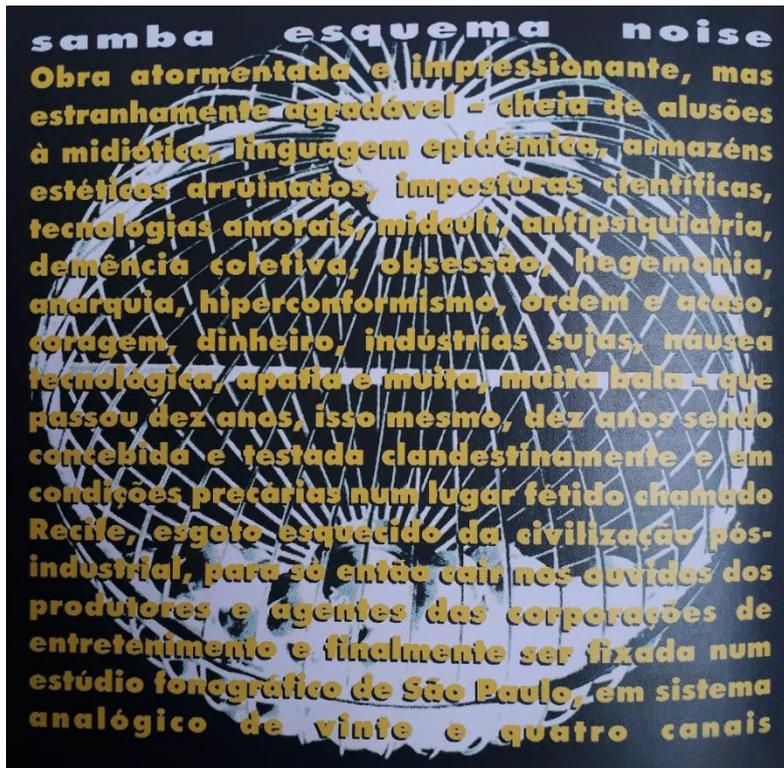


Figura 11: Encarte *Samba esquema noise* - Globo em negativo

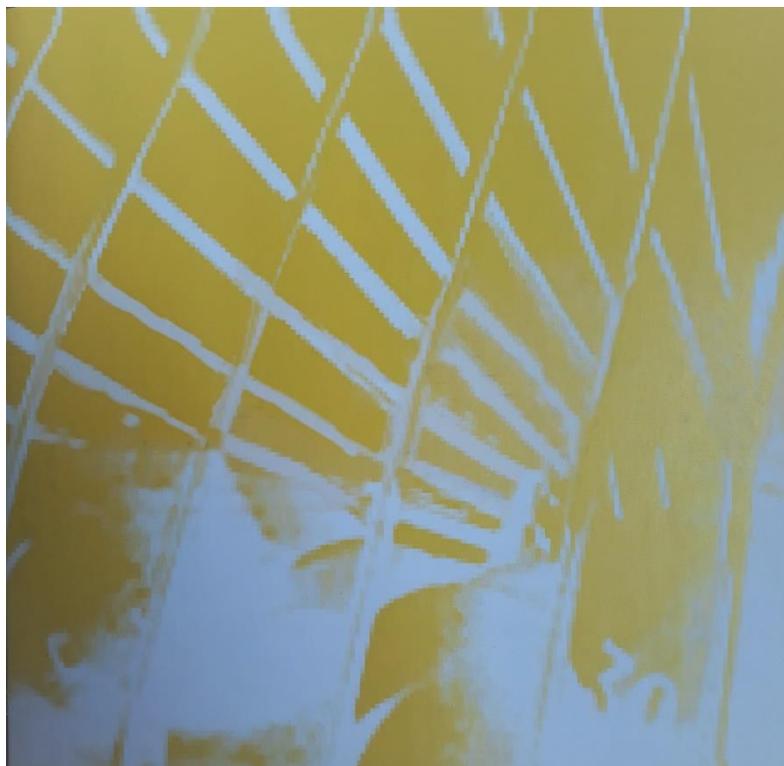


Figura 12: Encarte *Samba esquema noise* - Globo em negativo amarelo

Esses símbolos sugerem a vinculação entre as ideias do movimento circular, de um mundo livre e de uma modalidade de acaso vinculado ao jogo com interesse financeiro. A montagem do encarte enfatiza essa ligação e, como observa Lima (2007), parece ter como foco principal o nome da banda, algo comum em álbuns de apresentação de artistas estreantes na indústria fonográfica, como é o caso do álbum em questão. Essa percepção demonstra como parte dos aspectos ficcionais levados a cabo por MLSA e CSNZ tinham vínculo com o nome de cada banda e com as referências a eles desenvolvidas em seus álbuns de estreia, considerando tanto as canções quanto o conjunto gráfico de cada um. Desse modo, com vistas em compreender o álbum de maneira ampla, vale despende alguma energia na reflexão sobre a sugestão de aproximação entre a ideia de mundo livre e o globo de bingo, ambos colocados em movimento circular por forças aparentemente casuais.

O globo de bingo é ferramenta-símbolo de jogos que envolvem lucros financeiros baseados no sorteio. Sua forma circular ecoa a roda da fortuna, imagem medieval de sentido amplo que se referia à vida como um todo. O globo de bingo, por sua vez, se restringe à sorte na aquisição de produtos, vulgarizando a noção de fortuna, ou sugerindo por associação que a vida como um todo, no que está sendo chamado de mundo livre, possa ser expressa pela aquisição de bugigangas.

A comparação favorece a percepção da aquisição de mercadorias mediada pelo globo de bingo como emulação das relações no mundo livre. O princípio de um jogo de aposta é o do sujeito que se rende à sorte cega, acreditando que as chances de sua vitória são correspondentes às de seus competidores. Ao apostar, estabelece-se uma submissão ambígua ao acaso que sempre se apresenta, ainda que sutilmente, como oposição entre a glória e a ruína⁸¹. Apesar disso, a atmosfera dos jogos de aposta constantemente surge

⁸¹ É conhecida, por exemplo, a afirmação de que ganhar na Mega Sena uma vez é menos provável do que ser atingido por uma descarga elétrica atmosférica. Independentemente da veracidade da afirmação, o seu uso corrente parece trazer à tona o fato de que os mesmos aspectos indomáveis da realidade que podem levar o sujeito à glória máxima (a riqueza), podem levar-lhe à completa ruína (à morte). Também nesse caso, o jogo aparece como medidor do sentido da vida segundo requisitos financeiros.

associada a inúmeros casos de trapaças⁸² que mostram que o acaso nem sempre é o único a decidir a quem a sorte contemplará; além do que, mesmo jogos de comprovada lisura são organizados segundo regras rígidas de probabilidade que garantem o lucro do organizador. Assim, o jogo de sorte sugere a preponderância da mercadoria como medidora do girar mundial, transformando-se em símbolo de puerilidade e, ao mesmo tempo, do misticismo da mercadoria fetichizada, como se sua lógica fosse de impossível apreensão.

Se o jogo é tomado ambigualmente e o encarte sugere a aproximação do mundo livre com o globo de bingo, percebe-se a intenção de que o nome da banda seja tomado de modo ambivalente, ou seja, o encarte está voltado a apresentar o MLSA e o seu produto comercial, *Samba esquema noise*, como algo que contém em si a multiplicidade do jogo de aposta, sem se esquivar de apresentar-se como produto primeiramente comprometido com o lucro, tensão já inscrita no nome do grupo pela presença do termo S/A, reforçada no conjunto gráfico e em pelo menos duas de suas canções: “A bola do jogo”, em que a expressão do título aparece, nos versos, aproximada da ideia de novo mundo⁸³; e, principalmente, “Samba esquema noise”, canção homônima ao álbum que, não por acaso, é colocada como seu desfecho e servirá a esse trabalho como entrada para a análise do fazer cancional do grupo liderado por Zero Quatro.

Antes de iniciar a discussão do fonograma que encerra o álbum, entretanto, vale ainda observar mais um aspecto interessante da composição do seu material gráfico. Voltando à ideia de circularidade, trabalhada pelos efeitos de câmera nas fotos e pela presença do globo como objeto de movimento circular, nota-se um curioso fator de interatividade: a impressão da imagem de um globo no CD faz com que o funcionamento da mídia estabeleça uma rotação em que a imagem necessariamente será colocada em movimento circular.

⁸² O termo, utilizado por Zero Quatro como nome de sua primeira banda, Trapaça (cf. RIBEIRO, 2007), chama atenção à relação entre a atmosfera criada pelos signos visuais do álbum do MLSA e os produtos ligados à história dos Sex Pistols e Malcolm McLaren, especialmente o filme *The Great Rock'n'Roll Swindle*, discutido no capítulo 2.

⁸³ Ambas as expressões aparecem nos versos finais de suas estrofes, tendo entoação compatibilizada com o mesmo desenho melódico. Ao fim da primeira estrofe, encontra-se “Bem vinda ao Novo Mundo”, enquanto “É a bola do jogo” encerra a terceira.



Figura 13: impressão sobre o disco *Samba esquema noise*

Assim, a associação entre o globo e o mundo livre torna-se concreta: se o globo não girar, o MLSA não será ouvido e a parte que mais interessa de *Samba esquema noise*, sua música, estará impedida de se propagar. Para isso não acontecer, o público precisa agir, inteirando o ato performativo do Manguebeat: comprar o disco e colocá-lo para tocar. Assim, *Samba esquema noise* estabelece-se como um jogo, pelo qual o ouvinte necessariamente precisará pagar para participar, gerando lucro para um ente misterioso que não aparece, mas rege a condição do seu giro, permitindo a sucessão de riscos e promessas de felicidades a uma série de consumidores. Nesse ato, unem-se o acaso, a tentativa crítica, o interesse comercial, o gesto do público: a sorte está lançada. O acaso, na forma da lei da oferta e da procura, determinará o destino de um objeto realizado em um mundo não tão livre e bem pouco casual.

4.1 Samba e barulho na indústria fonográfica

O último fonograma do álbum de estreia do MLSA chama-se “Samba esquema noise” e a ocorrência de homonímia com o título do álbum dá pistas do

seu destaque. À primeira vista, o título sugere a intenção de promoção do álbum pelo apelo comercial de uma canção, pressuposição que ganharia plausibilidade diante da lembrança de que ela deu origem a um dos primeiros videoclipes da banda⁸⁴. Entretanto, sua estrutura lírica e musical dificulta sua fruição, mesmo considerando o nicho ao qual o álbum era destinado. Tal dissonância, longe de sugerir imperícia na lida com as regras do mercado musical, demonstra antes a capacidade irônica da banda frente a elas, que chega a ter condições de jogar com as expectativas do público a fim de criar, de saída, ruído.

Sua estrutura é tão atípica que o início da reflexão passa pelo questionamento da viabilidade de considerá-la como canção. Para isso, retome-se novamente a aceção de Luiz Tatit (1986), para quem a canção é caracterizada pela compatibilização adequada entre fala e melodia. Alguns anos depois, visando ampliar o alcance de sua formulação, Tatit substituiria “melodia” por “canto”, a fim de contemplar a entoação baseada na “fala explícita que neutraliza as oscilações ‘românticas’ da melodia e conserva a entoação crua, sua matéria prima” (2006: s/n), incluindo assim as entoações do rap no campo das canções. Como se verá, o último fonograma do primeiro álbum do MLSA se insere nesse debate reafirmando a centralidade da palavra entoada na composição da manifestação sonora comercial, questionando, entretanto, a condição musical dessa equação.

Em sua audição, é possível notar desde os primeiros segundos dois sons essenciais para a sua estrutura: um violão folk com cordas de aço que soa junto de um ruído discreto e constante, como que causado pela leitura de uma fita magnética – esse detalhe que, se fosse entendido somente como ambientação para que o violão não soasse sobre o silêncio cristalino da qualidade digital, já daria notícia da necessidade estética de certo nível de interferência para a verossimilhança do som, no caso desse fonograma terá ainda mais importância, pois coloca lado a lado, integrados em um resultado desejável, o som de altura definida e o ruído. Sobre a presença pouco intensa, contínua e quase imperceptível do ruído, o violão realiza acordes que exploram o prolongamento

⁸⁴ O álbum *Samba esquema noise* contou com dois videoclipes. O primeiro, produzido pela Warner, se baseou em “Livre iniciativa”, enquanto o segundo, realizado a partir de “Samba esquema noise”, teve produção independente, com roteiro e direção de Dolores e Morales (Helder Aragão e Hilton Lacerda).

da vibração de suas cordas, favorecendo um clima de suspensão introdutória até o momento em que inicia uma levada de chord melody, entregando o caminho pelo qual a sua execução se guiará. Essa levada do violão é acompanhada da inserção de um chocalho sutil que demarca a rítmica regular da melodia, identificando-a com um 4/4 simples, estruturada pelo campo harmônico de Ré Maior. Sobre essa configuração instrumental, se integra também a entoação de Zero Quatro, que busca o máximo de efeito figurativo, em uma intencionalidade demarcada. O tripé (ruído, violão e voz) é a estrutura sobre a qual a organização sonora se dará e sua interação é seu motor⁸⁵. Dentre os três, o âmbito que se sobressai é o da voz, que segundo o encarte, entoaria o seguinte texto:

A felicidade (como a morte)
é como um concurso milionário
da TV.
Existe um infinito globo
Com bilhões de bolinhas
Girando em algum lugar.
A cada instante uma deusa
retira um número, que pode
ser o meu.
Por isso, nada
de pudores.
Ou você explora
o próximo, ou o próximo
é você.
Esta é a única e
verdadeira moral do Mundo
Livre.

Ao ouvir a canção, no entanto, observa-se que o texto como está descrito, não é dito uma vez sequer. Para além de atestar o flagrante descuido no trato com a transcrição das letras das canções, esse caso e outros no mesmo álbum dão notícia de uma questão mais profunda: a impossibilidade de registro gráfico do texto entoado em sua execução. No caso do MLSA, o registro de letras de canções pela transcrição de seus versos é sempre insuficiente, funcionando, no

⁸⁵ A análise que se segue ecoa a percepção de Luciano Azambuja em trabalho dedicado ao MLSA, onde afirma que o “‘ruído’ tende a desordenar o sistema de informações que a performance [da banda] tende a transmitir; por outro [lado], esse ‘barulho’ é parte constituinte do discurso musical da banda” (AZAMBUJA, 2007: 103, 104).

máximo, como apresentação do seu mote⁸⁶. A explicação das razões pelas quais esse fenômeno ocorre exige um parêntese para focar a dicção de Zero Quatro enquanto cancionista. Conforme se verá, o mangueboy constitui sua especificidade entoativa pela exploração máxima da figurativização, estabelecendo uma modalidade composicional da qual Jorge Ben se tornou “um paradigma na história da canção brasileira” (TATIT, 2012: 220), mas que teve também importantes desenvolvimentos em cancionistas tão diferentes quanto Belchior e Tom Zé.

A entoação de Zero Quatro traz para o centro da significação musical aspectos expressivos da fala cotidiana de uma maneira radical, simulando transpô-los diretamente para o contexto cancional. Entretanto, mesmo que a compatibilização musical pareça ficar em segundo plano, ela cobra sua realização a fim de não deixar o objeto se desintegrar em artificialidade. O ponto chave é que o aspecto “musical” com o qual a fala se compatibiliza é antimusical, colocando-se como desestabilização dos padrões do circuito comercial radiofônico. As regras sonoras que estão no horizonte musical do MLSA não são disciplinadoras, pois estão ligadas ao ruído. Estabelece-se, então, uma compatibilização com o experimento, de modo que as veleidades da fala cotidiana, altamente dependentes do contexto comunicacional, é que se tornam o principal lastro de organização sonora, dando ao conjunto uma aparência de instabilidade musical, que mantém a centralidade radical da palavra entoada como fala⁸⁷.

Há casos em que esse fenômeno se dá de maneira aparente, de onde a fala surge como se estivesse em seu contexto natural, o que acontece em

⁸⁶ Luciano de Azambuja (2007) sugere opinião semelhante a essa ao discutir “Novos Eldorados”, canção de *Carnaval na Obra* (1998). Amparado principalmente em Paul Zumthor (apud AZAMBUJA, 2007), o pesquisador atribui as diferenças à motivação gráfica da letra escrita, de natureza distinta da “função da enunciação que projeta a voz na textura musical da performance instrumental” (AZAMBUJA, 2007: 109).

⁸⁷ Experimentos musicais que partem da palavra entoada melodicamente para tocar os limites da canção popular-comercial já foram nomeados como descanção (TATIT, 2004), canção expandida (WISNIK e NESTROVSKI, 2018) e até pós-canção (MAGIOLI, 2012). Apesar de cada termo se relacionar a experimentos específicos, seu uso parece plausível diante de alguns dos arranjos sonoros do MLSA e de CSNZ. Ainda assim, continuarei a me referir ao fazer musical das bandas aqui estudadas como canção, enfatizando a ressalva de que se encontram nessa zona em que as formas estéticas e sociais encontram limites provenientes de seu desenvolvimento.

“Samba esquema noise” e em “Terra escura”, assim como em exemplos dos álbuns seguintes (“Militando na Contra-Infamação”, “Guentando a ôia”, “Novos Eldorados”, “Batedores”; para ficar apenas nos álbuns manguebeat da banda); porém na maior parte dos casos ela encontra uma compatibilização musical, ora mais melódica, ora mais rítmica, que precisa ser flexibilizada para causar o efeito de fala cotidiana. É quando surgem os trejeitos do cancionista Zero Quatro, recursos expressivos da performance vocal que para se realizarem precisam de um texto adequado, portanto, adaptado ao gosto do momento⁸⁸. Se dá, então, uma espécie de *improviso vocal cancional*, já que o texto é moldado pela ocasião em íntima vinculação com os recursos expressivos da entoação e do arranjo. Sua realização acontece na mobilização simultânea da entoação em seu aspecto melódico e rítmico, que muda as intenções expressivas segundo o contexto sonoro criado pelo arranjo, e do texto, que se impõe um limite léxico e semântico capaz de manter a canção identificável, permitindo, porém, pequenas inserções ou elipses, assim como uma livre reconstituição de sua ordem sintática, sempre em acordo com as necessidades da entoação. O resultado é uma improvisação diferente tanto da lógica mais estritamente musical do jazz quanto da objetividade discursiva do rap, pois valoriza o discurso em sua potência polissêmica pela exploração de recursos expressivos – não há mudança efetiva do tema ou das palavras que compõem o texto, mas sim das intenções expressivas que repercutem sobre elas: pausas, adiantamentos, aceleração, deslocamento, variação de intensidade, mudança de acento, modulação tonal, experimento de timbre etc.

Esse apelo radical à voz que fala também pode ser entendido como índice de multiplicidade com tendência ao aleatório, o que fica evidente pela observação de apresentações da banda ao vivo, nas quais as canções mudam sensivelmente. Tal observação permite chegar à conclusão de que o fazer

⁸⁸ Esses recursos expressivos ainda precisam ser analisados em suas repercussões musicais e poéticas, sendo possível, por ora, apenas apontá-los sumariamente: a) repetição de alguns trechos e a sutil mudança de outros, tanto do ponto de vista da letra quanto da melodia e do ritmo, fazendo-os irregulares; b) utilização exagerada de recursos fáticos (tanto daqueles previstos no universo interno da letra, quanto daqueles que parecem convocar o ouvinte, por exemplo, o recorrente “chegaê, chegaê”); c) divisão da voz principal, utilizando sobreposições e pergunta e resposta, diminuindo a clareza unívoca e linear; d) utilização de registros inusitados para a canção e pouco afeitos à regulação de alturas como gritos, sussurros e efeitos sobre a voz; e) tendência à diminuição de torneios melódicos.

cancional do MLSA não se coloca como resultado fechado, mas como processo errante a se reconstruir a cada nova execução, mais ou menos como quando na fala cotidiana busca-se a reorganização de um texto com a finalidade de torná-lo mais eficiente à situação enunciativa. A reorganização das informações que compõem o núcleo da canção do MLSA carrega a potência de criar, a cada nova execução, acertos e erros, trazendo ao seu âmago a condição de efemeridade das canções comerciais na década de 1990, chegando, assim, em alguns casos específicos, ao limite da experiência musical estabilizada socialmente. Apesar de, no álbum, as canções encontrarem-se cristalizadas em uma versão definitiva, sua formulação constitui uma sensação de *improviso* como característica estrutural.

Tendo em vista o objetivo de captar essa formulação, observe-se novamente a letra de “Samba esquema noise”, porém, agora, transcrita segundo a tentativa de reproduzir todas as palavras enunciadas pela voz de Zero Quatro e de submeter a estrutura dos versos à entoação⁸⁹.

	A felicidade
	Como a morte
	É como um concurso milionário da TV
	<u>Existe um globo</u>
05	<u>Infinito</u>
	Com bilhões de bolinhas
	Girando
	Em algum lugar
	A cada instante uma deusa
10	Retira um número
	Que pode ser o meu
	<u>Dá pra entender?</u>
	Por isso
	Nada de pudores
15	<u>Dá pra entender?</u>
	Ou você explora o próximo
	Ou o próximo
	É você
	Esta é a única moral
20	Do mundo livre
	<u>Dá pra entender?</u>
	A felicidade
	Como a morte

⁸⁹ Os versos sublinhados são aqueles que sofrem alguma mudança na comparação com a versão transcrita no encarte ou que simplesmente não existiam naquela.

25	É como um concurso milionário Da TV <u>Existe um globo infinito</u> <u>Com milhões, bilhões de bolinhas</u> Girando em algum lugar <u>Dá pra entender?</u>
30	A cada instante Uma deusa retira um número Que pode ser o meu Por isso, nada de pudores <u>Dá pra entender?</u>
35	Ou você explora o próximo Ou o próximo é você Essa é a única e verdadeira moral Do mundo livre <u>Dá pra entender?</u>
40	<u>A felicidade</u> <u>Girando em algum lugar</u>

Na representação acima, a entoação foi dividida em três estrofes, sendo, segundo esse aspecto, bastante distinta da transcrição presente no encarte do álbum, na qual encontra-se apenas uma. A diferença se deve à consideração de cada quase-repetição do texto como uma nova estrofe em que as palavras são reorganizadas em versos de métricas diferentes. Essa transcrição pressupõe que o deslocamento de uma ou outra expressão e a simples repetição da ideia geral expressa pelo conjunto de versos constituem um conteúdo específico ao qual a letra do encarte não chega nem mesmo a fazer menção, mas é essencial para a compreensão da canção. Já de início, a transcrição aqui proposta permite ver que as repetições têm um verso inicial coincidente e que as duas primeiras contam praticamente com as mesmas palavras e sentenças, entretanto desenvolvidas em versos de métrica diferente (a primeira estrofe tem 21 versos; a segunda, 18; e a terceira, apenas 2). Esse fator, junto da empostação da voz conforme o uso cotidiano, contribui para a sensação de inexatidão rítmica, mas também deixa clara a mudança no agrupamento das palavras em diferentes versos e sua adequação ao mesmo espaço métrico musical (33 compassos) sob um andamento que não muda (a fala não acelera ou retarda). A diferença do número de versos repercute, portanto, no agrupamento maior de palavras e em pausas maiores entre elas, o que, isoladamente, diz pouco sobre o conteúdo, mas na interação com os outros âmbitos sonoros ganha importância.

Voltando ao violão, nota-se que ele se baseia em um desenho melódico de onze compassos e é repetido nove vezes ao longo da canção, estabelecendo um loop não coincidente com a quadratura regular; sua melodia pode ser representada graficamente por algo próximo do que consta na figura seguinte.



Figura 14: "Samba esquema noise" - Linha melódica do violão

Observando a transcrição da melodia, revela-se uma rítmica com forte tendência ao binário, com ênfase no que seria o tempo fraco do compasso, especialmente nas ligaduras do compasso 3 ao 4 e do 4 ao 6, perceptível também na apojatura do compasso 7 e na retomada do que, em caso de binário, seria a unidade de tempo no compasso 8. Entendida dessa maneira, é possível tomar a melodia do violão como alusão ao samba, citado no título. Independentemente da aceitação da aproximação, é difícil negar um nível de tensão gerado pelas síncopes que acontecem do terceiro ao sexto compasso e deixam a levada sem chão em suas primeiras execuções. A tensão rítmica é reafirmada pela base da melodia que realiza um jogo entre sensível e tônica, assim como entre tônica, superdominante e mediante, mantendo a força atrativa da nota ré, frente à qual se busca um retorno, alcançado a cada ciclo de onze compassos, demonstrando certa regularidade do violão, único componente estrutural que funciona estritamente segundo as convenções musicais.

Ainda considerando a melodia do violão e seu caráter ordenador dos sons nesta canção, vale ressaltar sua relação com os dois outros âmbitos sonoros com presença destacada: o ruído e a voz. A constância do violão enfatiza a liberdade da voz entoada como imitação da fala, já que o texto escapa constantemente das limitações determinadas pelo compasso, ao mesmo tempo que não lhe tem em total indiferença, conforme se pode observar na enunciação dos versos 1 a 8 em comparação com os do trecho que vai de 22 a 29, seus equivalentes. Naqueles, a enunciação dos primeiros versos ("A felicidade/ Como a morte") se inicia no primeiro tempo do segundo compasso do ciclo, enquanto o oitavo ("Em algum lugar") se dá sobre o ritornelo que indica a volta do décimo primeiro ao primeiro compasso do ciclo, a fim de que seja repetido. Já nos versos

da segunda estrofe, a enunciação de “A felicidade/ Como a morte” se dá ainda no primeiro compasso e o conjunto de versos se encerrará antes da conclusão do ciclo, já que mesmo a pergunta “Dá pra entender?”, verso 29, ainda se encontra completamente dentro do décimo primeiro compasso. Nota-se, portanto, que a observação analítica da voz e do violão em planos distintos permite que se perceba como a sua articulação é decisiva para os efeitos semânticos produzidos na audição do arranjo sonoro. Se um princípio da produção do MLSA é a transformação da voz em material musical visando produzir o aleatório, então a permanência da linha melódica funciona como contraponto que enfatiza a liberdade da voz.

Algo semelhante ocorre no vínculo entre o ruído e a lógica musical do violão, que imprime à canção um sentido progressivo, mesmo que marcado fortemente por uma sensação de repetibilidade. A linha melódica do violão, reiterada incansavelmente, traz em si um significado, já que em música, assim como nas outras artes temporais, repetição é acumulação – se fosse pensada isoladamente, expressaria permanência, continuidade. Por outro lado, o ruído, que tende à desagregação, impulsiona o arranjo de “Samba esquema noise” em progressão. Apesar de tediosa, vale uma observação da ligação entre a permanência do violão e o desenvolvimento do ruído, acompanhada a cada nova execução da melodia.

Conforme observado, o fonograma se inicia com a presença discreta do ruído sobre o qual o violão realiza acordes prolongados, perdurando até a apresentação da melodia do violão, que vai de 00:29 a 00:52 e divide atenções com voz, chocalho e o discreto ruído já mencionado; a repetição dessa melodia vai de 00:53 a 01:16, nela, acrescenta-se somente um teclado, que desenha uma melodia de simples contraponto consonante ao violão; já na terceira execução da melodia, de 01:17 a 01:40, o mesmo teclado realiza notas dissonantes e acrescentam-se o som de um líquido sendo despejado, uma guitarra aguda equalizada em volume quase imperceptível e, ao final da sequência, um som grave que começa a marcar o tempo, também em baixa intensidade; a quarta execução da melodia se dá entre 01:41 e 02:04, apresentando um adensamento dos ruídos, já que o som grave que marca o tempo ganha mais destaque na mixagem e outros ruídos indiscerníveis surgem, também a guitarra começa a

ficar mais perceptível; na quinta execução, de 02:05 a 02:29, inicia-se a segunda estrofe e o texto volta a ser dito em um ambiente sonoro já completamente distinto daquele em que se iniciou: os ruídos permanecem em destaque e o teclado se solta em contrapontos discretos, mas livres da tonalidade; na sexta execução do ciclo melódico do violão, de 02:30 a 02:53, aumentam os sons de uma ambiência tumultuada, os ruídos acumulados (palmas, passos, objetos aleatórios percutidos etc) já são tantos que chegam a rasurar a voz, como se percebe no verso 32, em que a última palavra soa quase inaudível; a sétima execução, de 02:54 a 03:15, acrescenta ao arranjo de barulhos o som de uma moeda que cai sobre superfície rígida, signo quase visual, de semântica forte, que é repetido por inúmeras vezes até o término do fonograma; no oitavo ciclo da melodia, 03:16 a 03:39, há intensificação dos sons aleatórios pelo aumento do volume de mixagem, ouve-se um objeto que aparentemente cai e se quebra e um trecho de conversa incompreensível, além disso, há maior destaque ao teclado e à guitarra, o que é enfatizado pela ausência da entoação; por fim, a nona e última repetição, iniciada em 03:40, se dá com o grau de tensão ruidosa elevada a tal nível que se transfere finalmente à voz que entoa o texto, perceptível pela mudança de registro, pois passa de uma tonalidade que expressa certo desencanto e cansaço a uma exaltação meio desesperada que precede a desistência de continuação da repetição do texto e do violão.

Conforme se observa, a prolongada repetição do motivo melódico é contraposta pela dinâmica do crescente ruído, estabelecendo uma relação inversamente proporcional entre os dois âmbitos sonoros: se no começo as leis musicais do violão prevalecem sobre o discreto ruído, ao longo de seu desenvolvimento, com o aumento da intensidade e da quantidade de ruídos, esses tomam a condução do sentido pelo desenho de um *crescendo*, fazendo a melodia soar como mais um dos sons que compõem a sinfonia de barulhos entre os quais a voz insiste em falar. De qualquer modo, ainda que retirada do centro da significação, é a melodia do violão quem dá o pulso sobre o qual se estruturam os sons e o seu ciclo de compassos garante uma inteligibilidade da massa sonora como conjunto, permitindo que se entenda a profusão de sons como composição cancional, potencializando, assim, os sentidos da expressividade da entoação e do texto entoado, ao qual, finalmente, cabe dedicar alguma atenção.

O discurso entoado por Zero Quatro apresenta uma subjetividade que compreende a vida por meio de uma imagem aberrante: a felicidade e a morte são momentos que, pela oposição entre si, funcionam como limite espetacular dentro do qual a existência ordinária se dá, e sua explicação é um concurso milionário de TV. Novamente, o jogo de sorteio que promete a possibilidade do enriquecimento é a régua de uma existência rebaixada, na qual os anseios humanos são substituídos pela crença na sorte, que virá das mãos de uma divindade de existência condicionada pelo espetáculo, ligando o plano do concurso milionário de TV ao momento da enunciação (“A cada instante/ Uma deusa retira um número/ Que pode ser o meu”).

O prosseguimento da letra apresenta pela primeira vez o recurso da pergunta direcionada ao interlocutor (“Dá pra entender?”), que se repetirá no decorrer da canção. Além de conferir veracidade situacional ao texto, “presentificando o tempo e o espaço da voz que canta” (TATIT, 2012: 21) e imprimindo-lhe um tom de conversa de foro íntimo, esse verso ocupa uma posição importante, situando-se entre o que pode ser considerado uma divisória de dois blocos da estrofe: o primeiro, que vai do verso 1 ao 12 e exprime uma verdade, e o segundo, que se estabelece como sua consequência lógica introduzida pela expressão “Por isso” e é apresentada do verso 13 ao 21. O elo entre esses dois blocos, porém, não é automático como sugere a organização sintática, pois há uma lacuna entre o conselho (“Por isso/ Nada de pudores/ [...] Ou você explora o próximo/ Ou o próximo/ É você”) e a afirmação de que a felicidade, a morte e o enriquecimento são frutos do acaso. Há um vão entre a afirmação e sua repercussão que na canção é disfarçado pelos elementos sonoros e pode parecer um deslize de quem organiza o discurso, entretanto, a recorrência da indagação que questiona a compreensão do interlocutor denuncia uma pressão sobre si, como que a forçar uma resposta afirmativa alcançada pelo constrangimento.

O resultado é mais contundente do que a brutalidade aparente do conselho: mesmo que não haja relação de necessidade entre o princípio apresentado e a saída, a aparência de plausibilidade causada pela contingência, que nesse caso são a entoação, a melodia do violão e os ruídos, é o suficiente para que o argumento ganhe curso sem causar estranheza imediata. Isso

corresponde, nos termos do álbum, a dizer que o espaço do aleatório (no caso da canção, a lacuna causal entre os dois blocos) tende a ser invadido pelas formas da estrutura, mantendo a ordem onde a sorte (da felicidade) e o azar (da morte) são menos prováveis do que o tédio cotidiano. Daí o desencanto dilacerante da voz e a falta de alternativa que desponta na saída desumana expressa pelo conselho. A segunda estrofe, repetição do mesmo mote realizada por uma entoação que explora variações expressivas constitutivas de sentidos discretamente novos, funciona, diante da estrutura, como virtuosismo técnico que dispersa a atenção, fazendo-a recair sobre detalhes, como se eles tivessem valor isoladamente. As possibilidades semânticas da improvisação criam variações do mesmo sentimento de desencanto, porém sob uma sensação de maior atordoamento, visto que é expresso pela segunda vez (e repetição é acumulação), acompanhado do adensamento do barulho. Assim, uma espécie de torpor é conduzido pela canção, tendo como centro de significação um discurso truncado que ganha plausibilidade pelo seu vínculo com a formulação sonora cíclica, contraditoriamente direcionada pela tendência disruptiva do ruído.

Esse ciclo de compassos que se repete por nove vezes pode ser compreendido, segundo o trabalho de Ricardo Monteiro (2002), como forma musical circular que, baseada na repetição simétrica, tende à sugestão de um *motu perpetuo*, uma vez que “estabelecida a repetição cíclica, gera-se um simulacro de suspensão do devir e do próprio sentido devido à alta previsibilidade” (MONTEIRO, 2002: 179)⁹⁰. Considerado o contexto da canção em questão, essa possibilidade significaria também a continuidade da repetição do mote do texto entoado *ad infinitum*, assim como o aumento dos ruídos até a constituição de uma massa sonora ensurdecidora. Para que tais efeitos se constituíssem, seria necessário manter o desenvolvimento do processo lógico apresentado pelo trio voz, violão e ruído, o que seria possível, por exemplo, pela utilização de fade out, a realizar um gradual desaparecimento do som. O que se encontra nesse caso, entretanto, é um desfecho completamente diferente.

⁹⁰ Fortemente ancorado nas reflexões de Luiz Tatit, o trabalho de Ricardo Monteiro, *O sentido na música*, propõe fundamentos para o estudo do que chama de “modulações cíclicas” (MONTEIRO, 2002: 14), dividindo-as em circulares e espirais. Em seu trabalho, o aspecto cíclico está para além da repetição de compassos, pois vincula-se também à formulação harmônico-melódica, alcançando uma gama ampla de manifestações musicais, fato que, acredito, não inviabilize o uso de seus argumentos na reflexão aqui proposta.

Na última repetição da melodia do violão, a voz volta a entoar um texto que se inicia pelo verso “A felicidade”, similar às estrofes anteriores, realizando, porém, uma pausa prolongada, logo em seguida. Apesar de a entoação ter se organizado ao longo da canção pela utilização consequente de seus efeitos expressivos, o prolongamento da espera pela continuação do texto e o uso de um outro registro na entoação, no qual o desânimo dá lugar a uma aparência de aflição e angústia, sugerem que o tensionamento entre a repetição do violão e o aumento do ruído afetou a entoação, repercutindo finalmente em um aspecto estrutural da canção. Ainda assim, o conjunto dá indícios de sua continuidade. Entretanto, no nono compasso do ciclo, antes de seu desfecho regular, a entoação desfere um golpe sob o qual toda a organização desvanece, com o verso final. A estrofe foge ao princípio do mote que regeu as anteriores ao substituir a comparação, base da argumentação anterior, por uma sentença no presente imediato (“A felicidade/ [está] Girando em algum lugar”), sugerindo um reconhecimento mais direto do mecanismo de seu funcionamento. Não por acaso, o verbo utilizado é girar, remetendo-se não só ao mecanismo da própria canção, como ao álbum como um todo, em reafirmação da autoconsciência que exhibe o próprio fazer como artifício.

Esse desfecho surpreendente consegue inverter o seu sentido político, que parecia apontar à determinação completa da estrutura sobre o desenvolvimento formal, mantendo em aberto as possibilidades de cumprimento da felicidade – improváveis, mas não impossíveis. Conforme se observa, o texto não contradiz completamente a ideia central trabalhada até então, de que a felicidade depende de uma carga de sorte. O que o faz ganhar uma força de superação da hiper determinação pessimista sugerida no restante da canção não é só o *que* é dito, mas *como* e *quando* é dito. Como já foi apontado, a estrutura da canção possibilitou que a entoação de seu texto se desse em outro registro, dando verossimilhança entoativa à possibilidade de que a cantilena da repetição do mote das outras estrofes fosse interrompida. A quebra do texto com arremate da entoação, tira a força de legitimidade da repetição da melodia do violão, que perde seu sentido e abandona a base rítmica (o fato de seu encerramento se dar no meio de um ciclo fortalece esse sentido de “abandono”, “desistência), deixando sobrar ruídos desavisados: a guitarra noise, que se retira

aos poucos; a moeda que cai mais uma vez; gargalhadas cínicas e o sugestivo desfecho realizado por congas que, essas sim, se espraiam em um fade out.

Se o fade out, conforme afirmado anteriormente, é um efeito que sugere uma continuidade indeterminada do som, é possível entender que os curtos 28 segundos finais nos quais tocam as congas se prolongam, ultrapassando a fronteira do final do fonograma e do álbum. Colocadas exatamente após o término da última repetição do som da moeda que cai, elas realizam uma levada baseada em 6/8, mixada em um efeito ondular entre as saídas de som da esquerda e da direita no aparelho de reprodução sonora. Os créditos de performance, constantes no encarte, oferecem uma pista para sua interpretação. Neles se lê:

Zero Quatro: voz, violão e guitarra noise

Bactéria: piano

Otto: congas e folia

Miranda: barulhos e efeitos

Charles Gavin: barulhos (MUNDO LIVRE, 1994: s/n)

Como se nota, a descrição utiliza-se de um nível de informalidade condizente com o álbum, ainda assim, chama atenção a presença da folia como parte da execução de Otto. Tal informação enfatiza a diferença de atmosfera da levada das congas perante o restante da canção: os tambores percutidos trazem uma intensidade rítmica que remete à energia pulsante do movimento, fazendo menção à dança e à presença do corpo, até então pouco requisitada. Essa força direta de mobilização do corpo encerra o fonograma e o álbum intitulados homonimamente por uma expressão que tem em seu núcleo significativo o termo “samba”, levando a reflexão de volta ao título, que, vale lembrar, utiliza o termo em um sentido pouco ortodoxo: samba é retomada do esquema novo proposto por Ben, funcionando menos como manutenção das características formais de uma sonoridade específica do que como potencial criativo subsidiado pela diversidade sonora afro-brasileira.

Conforme se observará, a retomada do samba no MLSA é programática, sendo constantes ao longo do álbum menções ora mais diretas, ora quase imperceptíveis. Assim, quando a sonoridade hegemonicamente associada ao

samba não é citada diretamente em uma canção na qual o vocábulo compõe seu título, cria-se uma expectativa que não é cumprida, fazendo o título funcionar como reiteração da ausência do samba, que deixa a pergunta “Em que medida isso é um samba?” soando ao longo de seu desenvolvimento. Essa pergunta é reafirmada em recursos como a estrutura binária mencionada na melodia do violão, as síncopes da mesma melodia, a ausência do cavaquinho ou do pandeiro. Por isso, o surgimento das congas nos segundos finais do fonograma, além de ser uma oposição completa ao ambiente sonoro constituído pela descrença do texto, é também uma afirmação da retomada do poder da sonoridade africana, funcionando como realização ampliadora do anseio pelo samba, já que, apesar de não fazer parte de seu instrumental mais tradicional, o timbre das congas já está consolidado comercialmente no samba ao menos desde as gravações de Clara Nunes, na década de 1980, ecoando os atabaques de rituais religiosos afro-brasileiros.

O desfecho sublinha, no fonograma e no álbum, a permanência de possibilidades que teimam em dar o ar da graça, tanto em seu título, como nas informações visuais do encarte e, principalmente, na formulação propriamente cancional. Mais do que se referir ao samba (o que acontece ao longo de outras canções do álbum), esses segundos finais identificam num instrumento de percussão sem altura definida uma gama de sonoridades recalcadas culturalmente que insistem em voltar à superfície como *noise*. Desse modo, o álbum conforma uma noção de samba que, prescindindo do desejo de ser entendido como novo, constitui um conteúdo tenso, num contexto em que suas manifestações comerciais majoritárias, comprometidas com a satisfação de seu público consumidor, transitavam entre a bossa nova transformada em música de elevador, à veneração conservadora do nascente nicho do samba de raiz e à crescente formatação do pagode romântico.

4.2 “Livre iniciativa”: música de trabalho

Se “Samba esquema noise” poderia se passar enganosamente por música de trabalho do álbum, o caso de “Livre iniciativa” não deixa dúvidas. A canção não só ganhou clipe, como alcançou algum sucesso comercial, chegando a ser a mais requisitada no programa *Disk MTV*, o que leva a crer que

as apostas mercadológicas da gravadora recaíam sobre si (cf. AZAMBUJA, 2007). Nesse caso, novamente, o título se apresenta com um potencial irônico anunciado, pois nomear o principal fonograma do álbum com um jargão do linguajar neoliberal é uma afirmação estridente da natureza mercadológica de sua formulação estética. O termo é eficiente ainda como eco do nome da própria banda, já que por uma lógica pouco rigorosa seria fácil imaginar que a prática da “livre iniciativa” resultaria em um “mundo livre”, fazendo ressoar uma liberdade abstrata, mas vistosa comercialmente.

Tomado sem a sua carga política inescapavelmente neoliberal, o termo tem uma capacidade apelativa que provavelmente explique o motivo pelo qual se tornou recorrente no vocabulário do senso comum. Inclusive, parece ser esse o objetivo primeiro da canção: fazer emergir as formas cotidianas que justificam o desejo da imposição da livre iniciativa em uma realidade marcada pela desigualdade de oportunidades. A fim de averiguar o tratamento artístico dado à questão, segue a transcrição do texto entoado por Zero Quatro na performance do álbum de 1994⁹¹.

**FORA DA FORMA
DA CANÇÃO**

O recado é o seguinte:
A hora é agora e vamo que vamo

PARTE A

Trabalho trabalho novo trabalho trabalho novo trabalho
[trabalho novo trabalho trabalho novo
Trabalho trabalho novo trabalho trabalho novo trabalho
[trabalho novo trabalho

PARTE B

Samba esquema noise
Uma joia fumegante na mão
Uma Uzi reluzente
Uma arma fumegante na mão
E uma ideia na cabeça

PARTE A'

Quem se importa de onde vem a bala?
Qualquer dia tu acorda cheio
Quem se importa de onde vem a grana?
Tu tem que ter o bolso cheio
Trabalho trabalho novo trabalho trabalho novo trabalho
[trabalho novo trabalho trabalho novo trabalho

⁹¹ Seguindo o mesmo procedimento do fonograma anterior, estão sublinhados os versos que não aparecem na transcrição do encarte do álbum.

PARTE B'

Samba esquema noise
Samba esquema noise
Só não dê um passo em falso

Conforme o ocorrido na observação de “Samba esquema noise”, também aqui a transcrição do texto entoado está em desacordo com o texto apresentado no conjunto gráfico do álbum, já que além da divergência na divisão de versos e estrofes, dois trechos da entoação se encontram suprimidos do encarte: os dois primeiros da transcrição acima e o grito exclamativo que anuncia o nome do álbum por três vezes. A ausência desses trechos no encarte os sugere como comentários ocasionais que não fariam parte da letra da canção propriamente dita, apesar de guardarem relação com ela. Assim compreendido, é possível reconhecer este como um recurso comum em canções gravadas, funcionando como dêiticos pré-cancionais que constituiriam uma espécie de incursão da persona espetacular do artista sobre o mundo criado pela canção⁹². Tal recurso é utilizado sistematicamente em *Samba esquema noise*, porém ao ser combinado com o improviso vocal cancional, citado anteriormente, torna-se parte essencial do seu conteúdo, borrando os limites da canção. Nesse sentido, o caso de “Livre iniciativa” é exemplar.

Por opção metodológica, a análise desse fonograma se iniciará pelos trechos que têm versos transcritos no encarte do álbum, ou seja, os versos da parte A, que são entoados por Zero Quatro sobre um *groove* realizado por bateria, contrabaixo e cavaquinho. Em uma entoação tipicamente cancional, com clara compatibilização melódica, a voz explora os vocábulos “trabalho” e “novo” sob uma rítmica em diálogo com a levada de samba realizada pelo cavaquinho, fortalecendo a impressão de que a fala inicial não é integrante do seu núcleo

⁹² A discussão sobre esse recurso poderia ser prolongada, mas para me ater aos fins desse trabalho, lembro que essa fala pode se dirigir ao público ou a um provável receptor presente no ato da gravação ou da apresentação (que pode ser um outro cantor, algum instrumentista, o técnico de som etc) encontrando duas variações de seu uso: 1. Em que essas falas têm vínculo contingencial com aspectos da canção, motivo pelo qual nem sempre se faz presente e dificilmente se repete quanto à forma ou ao conteúdo; 2. Em que essa fala participa conscientemente do mundo ficcional pressuposto e composto pela própria canção, incluindo-se como parte necessária de suas execuções. Um exemplo célebre do primeiro caso seria o dos comentários de Tim Maia durante seus shows e gravações; quanto ao segundo, mais raro, encontra-se um caso exemplar em “O Calhambeque (Road Hog)”, de Roberto Carlos.

significativo; enquanto a rítmica do samba favorece o apelo ao movimento do corpo e, junto do uso do campo harmônico maior, contribui para formulação de uma atmosfera festiva. Apesar disso, não se pode dizer que, em seu conjunto, essa parte da canção expresse positividade, o que tem a ver com aspectos de sua formulação. Conforme dito, ao observar a entoação, nota-se sua adequação à lógica rítmica do cavaquinho, principal instrumento a mencionar o samba nesse trecho, fazendo surgir uma frase melódica em que a presença da síncope provoca sensação de imparidade rítmica. Entretanto, ao considerar a bateria nesse conjunto, nota-se que, apesar de realizar um acompanhamento possível, sua lógica rítmica é relativamente estranha ao samba, devido à ênfase à cabeça do tempo 1 pelo ataque grave do bumbo e do 2 pelo ataque médio da caixa clara. Ainda que se alcance certo suingue pelo acento na terceira semicolcheia dos *hi-hats*, os sons mais preponderantes conformam um compasso que, ao contrário do que se vê no cavaquinho e na voz, tem tendência preponderantemente cométrica, em uma regularidade oposta a imparidade do samba.

The image shows a musical score for three parts: Voz, Cavaquinho, and Bateria. The Voz part is in a 2/4 time signature with a key signature of two flats (Bb and Eb). The lyrics are: "Tra - ba - lho tra-ba-lho no-vo tra - ba - lho tra-ba-lho no - vo tra -". The Cavaquinho part follows the vocal line with a melodic line that includes syncopation. The Bateria part shows a complex rhythmic pattern with accents on the first and second beats, indicating a 2/4 time signature.

Figura 15: "Livre iniciativa" - Entoação, cavaquinho e bateria (Parte A)

Tal efeito é importante para o sentido específico dessa canção, mas é também característica da maneira como o samba aparece no primeiro álbum do MLSA: ele não se completa, perfazendo uma disjunção ou, até mesmo, se assume ausente. Isso não significa que o arranjo “soe mal”, mas que apresenta certa estranheza devida à junção de signos de remissão ao samba estabilizado comercialmente como “tradicional” (sejam estruturas rítmicas, cadências harmônicas, clichês melódicos ou apenas instrumental característico, como o recorrente cavaquinho, pandeiro, tamborim, ganzá, congas, surdo), criando uma expectativa frustrada por algum outro aspecto do arranjo. Essa função é

recorrentemente atribuída à bateria e em cada caso apresentará soluções distintas, mas constantemente produzirá uma sensação de tensionamento do samba hegemonicamente estabelecido⁹³.

No caso aqui observado, a organização rítmica encontra ressonância na formulação da entoação. Conforme afirmado, diferentemente de “Samba esquema noise”, em “Livre iniciativa”, a entoação está compatibilizada com uma melodia que tem sentido musical. Sua análise revela um dilema produtivo: a melodia é fortemente dependente do desenvolvimento harmônico, em uma frase estendida pela repetição de um intervalo que ganha novos sentidos na relação com os acordes, sendo simultaneamente a mesma e diferente. Segue uma representação gráfica da melodia acompanhada da indicação harmônica pela notação de cifra.

Figura 16: "Livre iniciativa" - Entoação (Parte A completa)

Estabelece-se uma relação entre a permanência do que se ouve em primeiro plano, a melodia-texto, entoada pela voz de Zero Quatro, e a mudança do valor das notas repetidas dentro dos acordes que se movem, perceptível somente pela consideração da estrutura musical integral⁹⁴. Apesar do que o

⁹³ Devo a observação do arranjo de bateria de Chefe Tony como marca sonora do MLSA a Lucas de Campos Ramos, em conversa pessoal a respeito da produção do MLSA.

⁹⁴ Não é foco dessa leitura aprofundar a análise harmônica do trecho, mas não custa apontar que as notas Mi bemol e Sol teriam valores harmônicos distintos dentro de cada acorde: em Eb elas fariam parte da tríade do acorde perfeito maior; em Gm, Sol é tônica e Mi bemol uma sexta menor; em Fm, Sol é uma nona e Mi bemol uma sétima menor; em Bb, Sol é uma sexta maior e

recurso tem em si de tensão entre novidade e repetição, o que mais interessa no momento é a observação do sentido da frase musical criada por ele. Observando a conjugação entre aspectos harmônicos, melódicos e rítmicos, é possível afirmar que a frase iniciada na anacruse do compasso 9 se finda no compasso 16, onde se inicia uma segunda frase, encerrada no compasso 23. Essa é a justificativa da divisão da entoação da parte A, proposta na transcrição acima, em dois versos longos, compostos pela repetição indiscernível dos trípticos trabalho-trabalho-novo, trabalho-novo-trabalho e novo-trabalho-trabalho. Seguem diagramas com a transcrição da entoação dos versos:

Diagrama 10

Dó	
Si	
Sib	
Lá	
Láb	
Sol	ba- no- ba- no- ba- no-
Solb	/ \ / \ / \ / \ / \ / \ /
Fá	/ \ / \ / \ / \ / \ / \ /
Mi	/ \ / \ / \ / \ / \ / \ /
Mib	Tra- lho tra-ba-lho vo tra- lho tra-ba-lho vo tra- lho tra-ba-lho
Ré	
Réb	
Dó	

Diagrama 11

Dó	
Si	
Sib	
Lá	
Láb	
Sol	ba- no-
Solb	/ \ / \ / \ / \ / \ /
Fá	/ \ / \ / \ / \ / \ /
Mi	/ \ / \ / \ / \ / \ /
Mib	vo tra- lho tra-ba-lho vo
Ré	
Réb	
Dó	

Mi bemol uma quarta justa. Um fenômeno semelhante se daria ao analisar a repetição de Sol e Si bemol na comparação com a mudança harmônica.

Diagrama 12

Dó	
Si	
Sib	ba- no- ba- no- ba- no-
Lá	/ \ / \ / \ / \ / \ / \ /
Láb	/ \ / \ / \ / \ / \ / \ /
Sol	Tra- lho tra-ba-lho vo tra- lho tra-ba-lho vo tra- lho tra-ba-lho
Solb	
Fá	
Mi	
Mib	
Ré	
Réb	
Dó	

Diagrama 13

Dó	
Si	
Sib	
Lá	\
Láb	\
Sol	vo tra-
Solb	\
Fá	ba-
Mi	\
Mib	lho
Ré	
Réb	
Dó	

A entoação explora um movimento temático repetitivo, baseado em intervalos de terça, reforçado pela composição dos versos, que se utilizam de apenas duas palavras. A tendência conjuntiva da tematização, adequada à rítmica sincopada do cavaquinho, é contida e até contraposta pela sensação algo maquinal criada pela repetição contínua e regular da melodia em acordo com a composição dos versos. O que desponta desse trecho é a ampliação de significados de um substantivo apelativo para o contexto nacional do período e de um adjetivo que expressa valor espetacular positivo. A emissão do termo “trabalho” em uma conjuntura em que o desemprego afetava milhões de pessoas (cf. QUADROS, 2003) é, sem dúvidas, relevante, ainda mais por ser acompanhada do qualitativo “novo”, ganhando aura de oportunidade ou de melhoria de condições. Apesar disso, a estrutura cancional já demonstrada, reforçada pelo gesto vocal de *desânimo* impresso por Zero Quatro, desmentem a positividade desses termos, apresentando na entoação a previsão de que a repetição do trabalho superará a ilusão de novidade e revelará a regra, tão velha quanto a modernidade, de que trabalho reproduz exploração. Não é por acaso

que a palavra “novo” aparece menos do que a metade das vezes que “trabalho”, estabelecendo também num nível atomizado um desequilíbrio no qual a reiteração contraria a novidade celebrada, além do que uma síncope nada casual é enfatizada na entoação de “novo”, de onde se cria uma forte sensação contramétrica, questionadora da novidade. Há, portanto, em “Livre iniciativa”, uma tendência à união entre a repetição maquinal, proveniente do mundo do trabalho explorado. com o apelo dionisíaco da dança, em que o resultado, em vez de ser uma visão festiva das contradições, é a percepção desiludida da novidade.

Observando, ainda, a transcrição da entoação, nota-se que o período musical constituído pela melodia se estabelece pela estrutura de pergunta e resposta, em que a frase demonstrada nos diagramas 10 e 11, com células rítmicas bem definidas e estrutura melódica baseada em um intervalo de terça maior, é respondida por uma frase paralela transposta uma terça acima, constituindo uma melodia em que os intervalos característicos passam a ser de terça menor. A leve diferença, pois as notas permanecem restritas ao acorde perfeito maior da tônica da tonalidade (Mib-Sol-Sib), causa um pequeno tensionamento da repetição, que acaba em um retorno à tônica no tonema conclusivo, encontrado no diagrama 13, concedendo ao trecho um sentido afirmativo. Desse modo, essas palavras, que não chegariam a compor frase alguma fora do contexto cancional, são alçadas a um sentido comunicativo de tendência afirmativa dependente da formulação musical.

Encerra-se, então, a parte A e nos compassos de 25 a 28, se introduz a parte B. O cavaquinho abandona a estrutura harmônica do campo maior, passando ao seu relativo menor⁹⁵, e os demais instrumentos que o acompanhavam são substituídos momentaneamente por um pandeiro a realizar uma levada de samba. Ao fim desses breves compassos, após uma virada de bateria, o pandeiro é interrompido e o conjunto instrumental anterior é retomado e acrescido de duas guitarras distorcidas, inaugurando uma outra atmosfera. No novo contexto, o cavaquinho ocupa um segundo plano do arranjo, conduzido

⁹⁵ A mudança de um campo harmônico maior ao seu relativo menor significa que, objetivamente, as notas que o compõem não mudaram, mas a relação entre elas, sim, causando uma mudança na atmosfera sonora.

pela distorção da guitarra e pela levada da bateria com *hi-hats* abertos. Apesar da nova atmosfera, a permanência tímbrica dos instrumentos da parte A e, principalmente, a entoação de Zero Quatro, ainda que sob uma leve mudança na intenção, garantem a continuidade entre os dois trechos. Seguem diagramas com sua transcrição.

Diagrama 14

Dó	
Si	
Sib	
Lá	
Láb	
Sol	jo-ia fu-me- U-zi re-lu-
Solb	/ \ / \
Fá	gan- na zen-
Mi	/ \ / \
Mib	te mão te
Ré	/ /
Réb	/ /
Dó	U-ma U-ma

Diagrama 15

Dó	
Si	
Sib	
Lá	
Láb	
Sol	ar-ma fu-me- de-ia na ca-
Solb	/ \ / \
Fá	gan- na be-
Mi	/ \ / \
Mib	te mão ça
Ré	/ /
Réb	/ /
Dó	U-ma E u-ma i-

Conforme se observa, todos os versos têm tonemas descendentes que ecoam a conclusão da parte A. Nos três primeiros casos, seu caráter é menos definitivo, já que no campo harmônico de Dó menor, Mi bemol não tem função tônica, situação diferente do quarto verso, quando o ataque à nota final coincide com o retorno ao campo harmônico relativo maior, demarcando a volta à parte A. Essa característica dá a cada verso tom afirmativo, apesar de leve suspensão, num processo de acumulação que incidirá sobre sua significação, reforçando um elo causal ainda indefinido devido à ausência verbal. Esse processo estabelece,

Diagrama 17

Dó				de				gra-			
Si				/	\			/	\		
Sib	Quem		por-	/	on-		vem	/	na		
Lá			/	\	/	\	/	\	/		
Láb			/	\	/	\	/	\	/		
Sol		se im-	ta		de		a		tem	ter	bol-so chei-
Solb								/	\	/	\
Fá								/	que	/	\
Mi								/		\	/
Mib							Tu		o		o
Ré											
Réb											
Dó											

Mais próximos da fala, os versos aparentam pouca rigidez musical (tanto rítmica quanto melódica) e baixa sustentação vocal, quase presentificando uma conversa. Essa é uma das situações em que a entoação de Zero Quatro tende para a palavra falada, sem, no entanto, chegar ao limite observado na análise anterior. De qualquer modo, o que se vislumbra nessa situação comunicacional é a voz que entoa assumindo um posicionamento, o que ainda não havia acontecido. Por meio das perguntas retóricas “Quem se importa de onde vem a bala?” e “Quem se importa de onde vem a grana?” (que pelo paralelismo sintático novamente aproximam a ideia de algo valioso à violência) surgem respostas que recaem sobre um tu. Apesar de a 2ª pessoa geralmente expressar comunicação com quem se fala, mantém-se a ambiguidade, uma vez que essa estrutura pode funcionar também como recurso expressivo em que o enunciador se utiliza de um tu genérico, no qual ele mesmo se inclui. Nesse sentido, o verso “Qualquer dia tu acorda cheio” seria correspondente a algo como “Qualquer dia a pessoa acorda cheia”. A sentença utilizada na canção favorece a permanência da dúvida a respeito da reflexão realizada pela voz lírica, mantendo a situação enunciativa no limiar entre um monólogo interior e uma tentativa de convencimento do receptor.

Observando a linha melódica desenhada pela entoação, nota-se a preponderância dos intervalos de terça, em uma tendência a repetir a direção geral da parte A. Basta observar a permanência na mesma região intervalar dos versos representados no diagrama 16 (compassos 9 a 16 de A') se comparados aos versos dos diagramas 10 e 11 (compassos correspondentes de A), algo

semelhante ao que ocorre na comparação entre o diagrama 17 (compassos 17 a 24 de A') e os diagramas 12 e 13 (compassos correspondentes em A). Apesar de o cotejo revelar semelhanças, há uma diferença ocorrida no terceiro verso de A' (diagrama 17), momento em que a melodia atinge o seu pico (Dó4) em “de onde vem a grana”, imprimindo intensidade, e até certo grau de impaciência, à pergunta e dando destaque ao seu conteúdo. No conjunto da estrofe, sabe-se que essa pergunta não tem sentido interrogativo real, pois compõe parte da argumentação que afirma a acumulação financeira como obrigação. Esse trecho entrega uma característica da voz lírica que, conhecedora dos dilemas de quem trabalha repetitivamente sem mudança da situação econômica, se abstém de escrúpulos, ponderando a partir da lei da acumulação financeira socialmente estabelecida. A constatação aumenta as probabilidades de ligação entre a violência e a necessidade de sair da repetição, de modo que a plausibilidade dessa opção a transforma em saída logicamente correta. Mesmo assim, o fato de os versos da parte B não apresentarem verbo deixam em suspenso a concretização de qualquer ato violento, mantendo a possibilidade de que sejam apenas conjecturas.

Nesse sentido, a retomada do verso baseado na repetição dos trípticos, que ocorre logo em seguida do jogo de pergunta e resposta, funciona também ambigualmente, pois pode soar como indício da não consolidação da violência, devido à retomada da condição maquinal de repetição de uma novidade superficial, mas também pode ser entendida como prática tão usual da violência que eleva as atividades que se realizam com uma arma na mão a trabalho corriqueiro, fruto de uma boa ideia. Independentemente da interpretação que se lhe dê, nesse momento, o verso reitera a temática central da canção, encerrando A' com uma menção direta à A.

Na continuidade da canção, em estrutura semelhante ao início de B, o cavaquinho, acompanhado pelo pandeiro, estabelece novamente uma transição ao campo harmônico relativo menor, sobre o qual as mesmas guitarras distorcidas realizam a condução de uma atmosfera ruidosa, com duração de 12 compassos, prolongando-se até o desfecho do fonograma. Esse trecho, parte B', apresenta composição vocal peculiar. Nela, é possível discernir palavras entoadas por Zero Quatro em sobreposição de registros variados ao enunciar os

termos da sentença “Só não dê um passo em falso”. Textualmente, o trecho é mais que um verso, pois as palavras, organizadas pela replicação simultânea e em intenções levemente diferenciadas, entram em fase com o arranjo, criando uma trama em que a fala permanece com importância, mas perde sua centralidade linear. Usada em registro próximo ao do grito, também nesse caso a voz se aproxima mais do ruído do que da melodia de alturas definidas, tendendo a maior valorização do timbre que da harmonia – o que significa mudança decisiva no mecanismo de funcionamento da estrutura cancional, pois em A, conforme se demonstrou, o desenvolvimento harmônico era essencial aos sentidos. Essa é uma modalidade de organização da fala em sentido musical comparável ao que José Miguel Wisnik e Arthur Nestrovski (2018) chamaram de canção expandida⁹⁶.

Seguindo a linha de interpretação aqui proposta, o trecho mantém as incertezas: diante da ressalva que fica entre o aviso de precaução e a ameaça, tanto continua sendo possível que o ato violento já tenha ocorrido, quanto que esteja por acontecer; assim como a 2ª pessoa depreendida de “não dê (você/tu)” deixa soando a ambiguidade entre monólogo e diálogo efetivo. O aspecto sob o qual o trecho é verdadeiramente decisivo é o da sua formulação, ao descentrar a linha organizativa da canção em estilhaços sonoros e desestabilizar a relação harmônica, criando uma conformação musical de sentido associativo capaz de ampliar o leque de significações no turbilhão de ruídos, expandindo os planos sonoros e textuais. É a partir desse aspecto expansivo da composição, ou seja, de uma exigência do próprio objeto, que a análise se voltará aos versos não transcritos no encarte. Vale reiterar que, na fruição do fonograma, durante a audição, esses versos funcionam desde o momento de sua enunciação, permeando-a continuamente, e sua divisão conforme essa proposta interpretativa se deve meramente à organização da argumentação.

⁹⁶ Inserindo-se no já citado debate sobre o fim da canção, Wisnik e Nestrovski (2018) utilizam-se do termo canção expandida para se referirem a uma prática cancional que eles afirmam desviar-se da tradição bossanovista. Segundo os estudiosos, a incorporação de sons instrumentais, eletrônicos e ruídos compõe “texturas” ou “lagoas” sonoras que promovem um descentramento da unidade coesiva de modo a requerer uma escuta flutuante, diferente da atenção concentrada exigida pela canção em que a melodia remete à harmonia, que por sua vez remete-se à letra, tendo esses elementos encadeados em isomorfismo. Para eles, a canção expandida se construiria sobre planos de superposição de camadas que deixam o ouvinte em estado de deriva associativa, de tal modo que, depois de sua audição, seria difícil dizer do que ela fala.

A voz que inicia o fonograma praticamente sem preparação musical, sendo precedida somente por meio compasso de um cavaquinho, preserva intacta a entoação da fala, sem relação de necessidade musical com o acompanhamento. Apresenta, ainda, descontinuidade com o restante da canção, observável nos aspectos sonoros e na situação comunicacional, sensivelmente diversa. Em “O recado é o seguinte/ A hora é agora e vamo que vamo”, encontra-se uma voz que se vê na posição de dar um recado com repercussão coletiva, demarcada pela presença do verbo na 1ª pessoa do plural. Esse breve comentário revela que o emissor vê a si mesmo como alguém em condições de anunciar o avanço de um grupo do qual é parte. Há aí uma definição afirmativa que não aparece em nenhum outro momento do fonograma e é tão incisiva que se aproxima da forma do anúncio publicitário, em sua força apelativa e senso de urgência. Todas as diferenças, no entanto, não mudam o fato de que a voz que dá corpo a esses comentários é a mesma que entoará os demais versos, fazendo da identidade tímbrica um dado concreto de identificação entre elas.

Em um nível mais colado à interpretação proposta até aqui, esses comentários podem ser entendidos como prenúncio da violência enquanto caminho capaz de retirar o trabalhador da situação repetitiva do trabalho explorado e colocá-lo na posição de dono da sua força de trabalho. Em outros termos, mais adequados à propaganda neoliberal, a voz anuncia a possibilidade de saída da condição de trabalhador explorado para empreendedor da iniciativa privada. O substrato indutivo dessa lógica falha, que deveria depor contra si, concede-lhe, antes, maior verossimilhança por ser a lógica social da afirmação da propagandeada meritocracia, justificando de uma só vez o cinismo de quem vê num camelô um empreendedor, assim como a raiz dos dilemas que justificam iniciativas violentas tais quais assaltos, sequestros e atividades afins enquanto ofício.

Considerando que esses comentários são as primeiras formulações linguísticas presentes no fonograma, é possível dizer que, por mais que esse conteúdo não fique completamente compreensível no momento de sua enunciação, há desde o início uma expectativa criada sobre o teor decisivo do momento, em uma tensão eficientemente equilibrada durante a parte A, que

explode na parte B. Conforme demonstrado, essa sensação é formulada não só pelos aspectos entoativos, mas também pelo arranjo instrumental, que permite a criação de uma atmosfera diferente para cada parte da canção. Os versos que introduzem as partes B e B', funcionam como anúncio capaz de nomear a explosão: a expressão "samba esquema noise" torna-se a realização da violência que pairava como ameaça e tem íntima relação com os sentidos consolidados em torno do samba. O fato desse grito trazer o termo "samba", associa-o ao debate da violência e da exploração e coloca em perspectiva a formulação cancional. Ao associar o samba com o momento do desrecalque da violência, afirma-se a potência transformadora de um "samba noisy", justificando que para tanto seja necessário um arranjo específico relacionado à compatibilização entre melodia e fala; ao vínculo da linha melódica com a harmonia, na parte A; ao groove instrumental da mesma parte; à formulação musical ruidosa de B e B'; e à composição da textura sonora de B'. Desse modo, é possível afirmar que a composição da estrutura cancional que permite que o samba seja signo transversal a essa canção não está somente nas relações convencionalmente cancionais, mas em toda sua conformação sonora, perfazendo uma presença do samba completamente diferente daquela observada em "Samba esquema noise".

A remissão ao fonograma analisado linhas atrás favorece a percepção de que os gritos que nomeiam como samba a explosão de violência são expressão comum no álbum (assim como o são as referências sonoras ao samba), chegando inclusive a nomeá-lo. Essa coincidência abre caminho ainda a um último campo de sentidos possíveis a coexistir em "Livre iniciativa", um tanto mais alegórico, porém, ainda assim, cabível. Caso se entenda as intervenções pré-cancionais como presentificação da persona midiática do cancionista, abre-se a possibilidade de que o diálogo seja abertamente dirigido ao público. Considerando os indícios de que esse seria o fonograma a servir de "música de trabalho" do álbum, é plausível entender como remetentes dos comentários os possíveis ouvintes do MLSA. Com tais evidências, os versos da parte A podem ser compreendidos como provenientes do tédio causado pelo sem número das novidades fugazes propagadas pela indústria fonográfica nacional, diante da qual "samba esquema noise" (compreendido tanto como álbum, como

fonograma e até mesmo como um termo genérico para as experimentações sonoras do MLSA) seria não uma novidade, mas uma tentativa violenta de desestabilização, destruição, sem deixar de ser também interessada no possível lucro advindo da empreitada. Essa interpretação não encontraria ressalva nos versos de A', que, pelo contrário, aguçariam o seu sentido trapaceiro, encontrando um ponto de espraiamento e ligação com os demais sentidos possíveis da canção na entoação de B'.

A identificação do fazer artístico com a violência é reforçada pelo clipe em que os integrantes ora aparecem portando seus instrumentos, ora portam armas. Assim, por mais que estruturalmente a canção não aponte essa interpretação, a força sugestiva de alguns elementos não pode ser desprezada. Mesmo que o núcleo significativo da canção tenha uma coesão própria, os sentidos alegóricos se estabelecem com certo sucesso, amplificando os sentidos da violência na canção e transformando-a em parte da autorreflexão sobre o que significava participar da indústria fonográfica brasileira em fins do século XX. Além de transformar a canção simultaneamente em propaganda e problematização, essa interpretação finalmente resolveria a dúvida sobre a realização ou não da violência, pois que sua execução seria mais que ato consumado, um ato consumante. Assim, mais do que defender um banditismo por questão de classe, a canção perfaria esse banditismo.

4.3 Manguebit, mangueboys e Manguetown divisados pelo espetáculo

A violência que se insinua em “Livre iniciativa” está sugerida em diversas outras canções do álbum, marcando presença desde a sua abertura, com “Manguebit”, fonograma que desempenha um importante papel na ligação entre o universo interno criado pelas canções e o fenômeno midiático reconhecido como Maguebeat.

INTRODUÇÃO

Sou eu um transistor?
Recife é um circuito?
O país é um chip?
Se a Terra é um rádio
Qual é a música?

Introdução

ESTROFE 1	Manguebit Mangue Manguebit Mangue	Parte A
ESTROFE 2	O vírus contamina pelos olhos, ouvidos Línguas, narizes, fios elétricos Ondas sonoras, vírus conduzidos a cabo UHF Antenas agulhas, Antenas agulhas	Parte B
ESTROFE 3	Mangue Manguebit Mangue	Parte A
ESTROFE 4	Eletricidade alimenta Tanto quanto oxigênio Meus pulmões ligados Informações entram pelas narinas E a cultura sai mau hálito	Parte B'
ESTROFE 6	Ideologia	Parte A'
ESTROFE 7	Mangue Manguebit Manguebit Mangue Manguebit Manguebit Meus pulmões ligados Se a terra é um rádio Qual é a música? Manguebit Mangue Manguebit Manguebit Mangue Manguebit Meus pulmões ligados Se a terra é um rádio Qual é a música?	Parte C
ESTROFE 8	Se a terra é um rádio Qual é a música? Mangue Manguebit Mangue Se a Terra é um rádio Qual é a música?	Parte C'

Mangue
Se a Terra é um rádio
(Fade out)

De início, visando a comparação, vale retomar a observação de Herom Vargas (2007) sobre os dois primeiros álbuns de CSNZ, na qual o pesquisador percebe que ambos se iniciam por uma espécie de “chamada” – em *Da lama ao caos* essa função é desenvolvida por “Monólogo ao pé do ouvido” e em *Afrociberdelia*, mais claramente, por “Mateus enter”. Em desenvolvimento dessa ideia, Orlando Ucella (2014) examina a importância de “Mateus enter” para o álbum e ainda demonstra a recorrência de um fonograma introdutório também no primeiro álbum do grupo de rap pernambucano Faces do Subúrbio, de 1997, sugerindo sua semelhança com loas de chamadas dos maracatus⁹⁷. O pesquisador entende se tratar de rastros/resíduos de sonoridades africanas que conectariam essas manifestações à musicalidade afro-brasileira.

Independentemente da explicação das causas da coincidência, a percepção de Ucella quanto à recorrência de uma primeira faixa a funcionar como loa de chamada parece também poder ser aplicada aos dois primeiros álbuns do MLSA. Conforme se observará, a posição de “Manguebit” no álbum tem relação com sua estrutura interna e denuncia a sua importância não só para o trabalho da banda, como para todo o fenômeno midiático que alçou os mangueboys ao reconhecimento nacional, estando inclusive no centro da polêmica que explica a transformação da nomenclatura referente ao coletivo representado pelas duas bandas, que passou de Mangue a Mangubeat. Como se observa, a menção às reflexões de Vargas (2007) e de Ucella (2014) se deve menos à aproximação dos fonogramas introdutórios às loas de maracatu, do que à noção de álbum como objeto coeso que essas canções denunciavam. No caso dos dois primeiros álbuns do MLSA, essa intencionalidade fica ainda mais nítida

⁹⁷ Apesar de Ucella (2014) se utilizar do termo “loa”, na bibliografia sobre os maracatus recifenses é mais comum a utilização de “toadas” para referência aos textos entoados nos maracatus, conforme se observa, por exemplo, em ANDRADE (1982), GUERRA-PEIXE (1981), CARVALHO (2007) e TSEZANAS (2010). As loas de chamada seriam os cantos entoados como convocação do público para apresentação dos folguedos.

pela escolha dos fonogramas de encerramento que, em ambos os casos, recebem o mesmo título do álbum no qual são veiculados.

Voltando a “Manguebit”, observa-se que a canção se inicia por uma entoação radicalmente figurativizada, em íntima vinculação com um arranjo instrumental no qual uma guitarra com *flanger*⁹⁸ determina a estrutura rítmica e o ambiente harmônico, deixando claro que a fala tem sentido musical. Os versos constroem uma gradação que encontra correspondência no discurso rítmico-harmônico e destaca a sentença chave “Se a Terra é um rádio,/ Qual é a música?”, na qual chega a escapar uma compatibilização melódica. No conjunto, se estabelece uma sensação de instabilidade que já pode ser considerada como anúncio da improvisação vocal cancional a ser desenvolvida no restante do álbum.

Esses versos introdutórios estabelecem analogia entre as estruturas humanas e as tecnológicas: o indivíduo se identifica a um transistor, a cidade a um circuito, o país a um chip (sempre em associação especulativa, apresentando o tom de incerteza que prevalecerá nos demais fonogramas), culminando na premissa de que o planeta (o mundo) se identifica com um rádio, diante da qual surge, em vez da conclusão, o questionamento em formato de bordão televisivo: “Qual é a música?”⁹⁹. Assim como no jogo do programa de TV, logo após a pergunta, ouve-se, mais do que uma resposta, a materialização da canção que se apresenta como solução da charada: sobre um instrumental contagiante, composto por bateria, contrabaixo, guitarras e congas, se responde: “Manguebit/ Manguê”.

No trecho identificado como parte A, a canção se anuncia como trilha sonora da rádio-planeta em uma autopropaganda na qual coexistem o sucesso do acerto do enigma e a experiência de sua sonoridade. Sobre um prolongamento do acorde de Lá menor (que no campo harmônico em questão,

⁹⁸ *Flanger* é um efeito gerado por dispositivos acessórios que modificam o timbre da guitarra produzindo o som percebido nessa introdução (cf. VISCONTI, 2010).

⁹⁹ A frase tornou-se jargão do programa de auditório televisivo de mesmo nome, apresentado por Silvio Santos. O principal jogo do programa consistia na execução do trecho de uma melodia com até sete notas, sobre as quais eram dadas dicas relacionadas ao título da canção a fim de que o participante a reconhecesse. Em caso de acerto, o apresentador fazia a pergunta “Qual é a música?” a um ator do programa, que interpretava como se a estivesse cantando. Essa remissão aos programas de auditório inclui “Manguebit” na lista de canções do MLSA que tematizam jogos com interesse financeiro.

Dó maior, tem função de repouso menos definitivo do que do acorde da tônica), os referentes de mangue e manguebit confundem-se pela sugestão de relação com a música comercial radiofônica e com o universo tecnológico-humano mencionado nas perguntas iniciais. A entoação valoriza a semelhança etimológica pela utilização da mesma célula rítmica (colcheia pontuada + semicolcheia) ao mesmo tempo que enfatiza sua diferença pela compatibilização mais figurativa no primeiro verso, realizada pela voz solo, e mais passional no segundo, realizada pelo coro.



Figura 17: "Manguebit" - Mangue

Há nesse trecho uma desierarquização dessas vozes que impossibilita momentaneamente a distinção a respeito de qual é a condutora da canção. A voz solo perde em sua força apelativa por não ter compatibilização melódica e pela mixagem, que a coloca no nível dos demais instrumentos; enquanto o prolongamento vocal da última sílaba de “Mangue”, dá-lhe um destaque confirmado pela sua reiteração no restante da canção, apesar de também não se destacar do instrumental. O prolongamento do acorde de valor tônico, a repetição de sua fundamental na entoação e a ausência de outras determinações textuais dão a esse trecho caráter de expectativa sobre como se desenvolverá a canção, encontrando continuidade nas estrofes (partes B e B’) e conclusão no refrão (partes C e C’).

As estrofes se utilizam de expressões do jargão da informática em vias de popularização no Brasil de então¹⁰⁰ e da remissão a signos como vírus, agulhas e mau hálito, para dar contornos de insalubridade à aproximação entre a biologia e a tecnologia. Assim, manguebit ganha carga negativa, fazendo com que a

¹⁰⁰ Apenas a título de exemplificação da força sugestiva da associação entre biologia e tecnologia contida na linguagem usual do jargão informático em contextos nos quais esses recursos ainda não eram popularizados, lembro-me da dúvida que me assolava quando criança a respeito dos riscos oferecidos à saúde biológica por vírus de computadores. Do mesmo modo, se poderia citar a mistura de fascínio e temor causada pelo famigerado “bug do milênio”, que era acompanhado de previsões quase apocalípticas.

noção de mangue soe modificada pelos avanços contraditórios da tecnologia. Considerando que esses termos se apresentam também como designação da própria canção em execução, compreende-se o fonograma e a estrutura que possibilita a sua existência como parte dessa sociedade tecnológica adoecida, constituindo uma sensação de contradição entre a degradação expressa pelos versos da estrofe e o clima ameno do jogo de TV.

Nessa canção, a alusão à vegetação dos manguezais mantém-se apenas pelo sentido denotativo do termo mangue, de modo que a principal informação passa a ser a da associação entre produção cultural, tecnologias da informação e meios de comunicação de massa, compreendidos como ferramentas contraditórias, pois são, ao mesmo tempo, parte essencial da degradação e ampliação da capacidade de denúncia dessa condição. Na canção, tal contradição é expressa continuamente pela repetição da premissa-pergunta e pela insistência da resposta que relaciona mangue e manguebit. A diferença entre os dois termos, designada pelo acréscimo do sufixo -bit, abreviação de *binary digit* (algarismo binário) que diz respeito à unidade de informação de um computador (cf. SAWAYA, 1999), imprime ao neologismo um sentido algo próximo de “informação computadorizada do mangue”, ou seja, de produto proveniente do agrupamento de artistas que se designaram pelo uso desse termo e, em sentido figurado, de repercussão da ação humana sobre a diversidade natural. Daí, entende-se que a resposta à pergunta crucial capaz de colocar a canção em movimento se configuraria por uma face dupla, implicada uma na outra: a coletiva, expressa por mangue, e a de tendência particular, manguebit, produto problemático e específico proveniente desse grupo.

A aproximação dos dois termos atinge seu ponto máximo na parte C que junto de C' corresponde a mais da metade do tempo do fonograma, soando como consolidação do refrão prometido. De imediato, nota-se que C parece uma forma desenvolvida de A, quando finalmente a linha melódica se expande em uma frase baseada na pentatônica de Dó maior, acompanhada pelo movimento da harmonia que vai da subdominante em direção à tônica, perfazendo um sentido conjuntivo reafirmado pela repetição, realizada por oito vezes em C e mais oito em C'. Apesar de se tratar do prolongamento vocálico da sílaba final do verso, o desenho formado pela melodia, o arranjo instrumental e o andamento

demonstram tratar-se de uma entoação com tendência à tematização, “campo sonoro propício [...] às construções de personagens [...] de valores-objetos [...] ou, ainda, de valores universais” (TATIT, 2012: 23), o que justificaria a sua utilização para consolidação de uma imagem da produção artística proveniente do mangue, designada diante de todas as contradições possíveis como manguebit. Observe-se, a seguir, um diagrama com a transcrição das alturas da entoação.

Diagrama 18

Sol	
Fá#	
Fá	
Mi	Man-gue e
Ré#	\ / \
Ré	e e e
Dó#	\ / \
Dó	e e e Man-gue-bit Man-gue-bit
Si	\ / \ /
Lá#	\ / \ /
Lá	e e
Sol#	
Sol	

Trata-se de uma frase musical que em seu todo desenha um tonema asseverativo, já que o primeiro verso é entoado na altura de Mi₄, enquanto os seguintes o serão em Dó₄, uma terça abaixo. O caminho dessa queda é realizado por um prolongamento vocálico que desenha um tema reiterado insistentemente pelo coro e, em alguns momentos, até mesmo pela voz solo, alcançando um efeito eufórico característico dos refrãos, já que, segundo Luiz Tatit,

Quando há repetição, houve o encontro. Por isso o refrão é o momento do encontro. No refrão, o fato de a melodia ser ela própria repetida, significa o encontro com a própria identidade. [...] Daí a importância do refrão na música: é o momento em que o sujeito sente que se encontrou com o objeto. O sujeito, então, festeja. (TATIT apud CANELAS NETO et al. 2011).

Esse sentido conjuntivo é reforçado, ainda, pelo fato de o refrão ter sido sugerido pela função levemente suspensiva desempenhada pelas partes A e A', sem se consolidar até então, dando ao seu surgimento um sentido de satisfação

que aponta para “Mangue/ Manguebit” como resolução comercial das contradições apresentadas até então. Ainda assim, mesmo que toda essa formulação aparente uma força conjuntiva, permanece nesse trecho algo da tensão disjuntiva da canção. Mais fácil de serem notadas, as interposições de versos chaves das partes anteriores (“Meus pulmões ligados” e “Se a Terra é um rádio/ Qual é a música?”) trazem ao refrão algo da contraditoriedade que caracterizou o desenvolvimento da canção; de percepção um pouco mais sutil, nota-se também o acirramento da aproximação entre as linhas vocais do coro e do solo, que em alguns momentos se sobrepõem, em outros se embolam e se suplantam, aumentando a confusão sonora caracterizada no arranjo musical; e, por fim, em um nível bastante sutil, encontra-se ainda a rítmica do vocalize estabelecido sobre o prolongamento da vogal final de “Mangue”, conforme observado na transcrição a seguir:



Figura 18: "Manguebit" - Mangue, manguebit

A célula rítmica que caracteriza o tema (e também poderia ser escrita como colcheia pontuada + colcheia pontuada + colcheia) é o tresillo, mínimo denominador comum da rítmica de parte significativa da sonoridade afro-americana do século XIX e XX (cf. SANDRONI, 2002). Por sua natureza contramétrica, essa célula funciona como recurso de persuasão somática (cf. TATIT, 1986) e traz para dentro da canção uma formulação intimamente vinculada à sonoridade brasileira, que guarda similaridade estrutural com as formas sociais mantenedoras da cisão racial como característica nacional¹⁰¹. Se não é possível dizer que essa assimilação tem caráter crítico, a menção à violência racial estrutural apresenta-se, no mínimo, como dado incontornável.

Os fatores disjuntivos, que na parte C exigem observação atenta, em C', ganham a superfície. Isso acontece inicialmente pela mudança da levada da

¹⁰¹ A título de ilustração, a mesma figura rítmica é utilizada em um vocalize que introduz a canção “A novidade” na versão performada por Gilberto Gil em seu *Unplugged* (1994), onde o “sabor criollo” (MINKOWSKI apud SANDRONI, 2002: 110) do ritmo se destaca.

bateria, que passa a uma rítmica associada ao frevo; em seguida, pela retomada da voz em compatibilização figurativa com uma intenção *desanimada*¹⁰²; e, por fim, pela execução do teclado em sons dissonantes, que se sobrepõem quase definitivamente à entoação e demais aspectos que guardavam efeito conjuntivo. Essa mistura de tendências do refrão acaba por estabelecer uma atmosfera que aparenta ser festiva, mas não encontra correspondência no conteúdo formulado pela entoação, chegando a uma dicção que repete o feito realizado em “Livre iniciativa”, no qual se mantém uma intenção disjuntiva, desanimada sobre uma atmosfera instrumental temática de tendência conjuntiva, sem que esses sentidos expressem artificialidade. A recorrência desse fenômeno em *Samba esquema noise* demonstra que esse recurso é marca do MLSA, ancorada em sua plausibilidade diante da estrutura social.

Mantendo, por ora, o foco sobre a associação entre mangue, manguebit e manguebeat, nota-se uma identificação ruidosa entre os dois primeiros, tornando-os em certa medida equivalentes, de modo a favorecer a imprecisão que levaria ao surgimento do termo Manguebeat, enterrando qualquer possibilidade de pureza anti-mercadológica. Nesse sentido, a elaboração seria não só sugestiva do termo manguebeat, como teria em seu horizonte a possibilidade de sua formulação. Assim, a combinação entre doença, destruição, tecnologia e música funciona como remissão ao texto *Caranguejos com cérebro*. Segundo declaração de Zero Quatro, presente no livro de Lorena Calábria (2019), a canção “Manguebit” surgiu na esteira de “Manguetown”, que pelos idos de 1993 já estava composta, mas só seria gravada no álbum de 1996. Diz ele:

Quando ouvi “Manguetown” pela primeira vez fiquei com inveja. [...] Pra mim, uma das rimas mais inspiradas de Chico é “na lama do meu quintal/ manguetown”. O cara vindo da periferia falar um troço desses. É um hino instantâneo, pensei. E deu vontade de ter um hino do Mundo Livre também. Já tinha rabiscado algumas coisas como “sou eu transistor, Recife é um circuito”... Bolei “Manguebit” como provocação. Eu trabalhava em rádio, sabia que ia criar certa confusão entre bit e beat. Batida ou informação? Queria gerar discussão” (ZERO QUATRO apud CALÁBRIA, 2019: 46, 47).

¹⁰² Com esse termo pretendo enfatizar que a volta à figurativização mais marcante aparece nesse caso como uma espécie de revelação de um cansaço da entoação melódica, quase que na postura de assumir a sua incoerência diante do conteúdo textual, sua realidade farsesca.

Nesse relato, a intencionalidade estratégica se mistura à tendência espetacular videológica presente no *Manifesto* e faz com que “Manguebit” se torne uma afirmação do Manguebeat como projeto. Outras canções do MLSA confirmam esse compromisso deliberado, remetendo-se a Recife e sua região metropolitana como espaço comprometido socialmente por dilemas econômicos, que encontra sobrevivida na atuação de mangueboys e manguegirls, seres capazes de se aproveitarem das chances deixadas pelo contraditório progresso tecnológico. Uma audição de *Samba esquema noise* revela ressonâncias dessa afirmação em quase todos os fonogramas, ora de modo indireto, como em “Saldo de Aratu” e “O rapaz do b... preto” (no primeiro caso, a remissão ao tema se dá pela utilização da expressão “aratu” em uma acepção figurada, conforme a gíria que os mangueboys tentavam implementar¹⁰³, enquanto no segundo, sugere-se que o portador do bonezinho preto é, à revelia de toda beleza e malícia proveniente do uso do objeto, um recifense identificado como “Nordestino – reservista de primeira/ Severino – brasileiro de segunda”), ora com enfoque assumido sobre a questão, como ocorre em “Rios (smart drugs), pontes e overdrives” e “Cidade estuário”.

“Rios (smart drugs), pontes e overdrives”, referência direta a “Rios, pontes e overdrives”, de CSNZ, e incluído em *Da lama ao caos*, se organiza em dois blocos. No primeiro, com duração de menos de um minuto, um texto baseado em três sentenças de difícil compreensão (“Quase sempre vale a pena/ a gente ter uma sombra”; “Cante mais uma vez, Bob”; e “Estão fazendo o meu caixão”), se estabelece sobre um instrumental organizado pelo padrão rítmico do quaternário simples, em que os tempos fortes do compasso são enfatizados por bumbo e caixa, acompanhados por guitarra, contrabaixo, teclado e conga. No segundo bloco se estabelece um instrumental completamente diferente – bateria e contrabaixo realizam um groove conduzido pela levada de berimbau, configuração à qual se juntam ainda efeitos de voz sem emissão verbal, congas, teclado e guitarra, conferindo uma atmosfera surpreendente ao fonograma. Nesse trecho, a entoação consiste na enumeração de palavras (rios, veias, vias, margens, canais, braços, berços, fontes, fios, plugs, leitões) que reiteram a ligação

¹⁰³ Segundo palavras de Zero Quatro, “aratu é um caranguejinho pequenininho que fica na lama, que na gíria do Mangue significa ‘mané’, ‘otário’” (apud SCIENCE, 2020. Transcrição do autor).

entre um organismo no qual o fluido vital corre por veias e uma cidade entrecortada por rios e vias. Na mesma direção, se associam os demais termos, que ora parecem pertencer ao vocabulário hidrográfico, ora a objetos provenientes da ação humana, destacando-se elementos ligados à eletrificação musical (fontes, fios e plugs). Entoadas com forte tendência figurativa e modificadas por um reverb que constantemente as multiplica, essas palavras, todas dissílabas, criam uma sensação de similaridade entre si e apelo sinestésico pelo uso da aliteração, remetendo à multiplicidade de caminhos tanto dos rios e pontes, quanto de becos e vielas e das formulações musicais comerciais, promovendo também no nível concreto da entoação um descentramento do sentido linear, favorecido pelo clima do arranjo. É flagrante a relação direta com a imagem de tonalidade naturalista-espetacular da cidade como um corpo à beira da morte, presente em *Caranguejos com cérebro*.

Em “Cidade estuário”, mais do que em qualquer outra canção desse álbum, se observa a intenção de reforçar, pela utilização do mangue como símbolo, a identidade ficcional de Recife como espaço de atraso socioeconômico que mantém suas potencialidades. A canção realiza tal feito inicialmente por uma aplicação do improviso vocal cancional, onde substantivos derivados de adjetivos são encadeados em uma emissão que tende a enfatizar a divisão entre o radical e seu sufixo, fazendo com que quase se deem dois sentidos em uma só palavra – o do radical isolado e o da palavra completa (essa estratégia é sensível especialmente nos primeiros versos das estrofes, “Maternidade/Salinidade”). Por mais que os dois significados se aproximem, a diferença sutil do adjetivo ao substantivo abstrato perfaz a transformação da característica contingente à qualidade essencial, além de sonoramente evocar o termo “cidade” que em par com Recife, ocupará o centro do refrão.

Em jogo com a estrofe, também o refrão se estabelece pela ênfase e ritmação diferenciada da enunciação, de modo a constituir o neologismo recifidade e sugerindo que as características/qualidades dos mangues conformam um caráter recifense. A positividade que poderia surgir dessa formulação é textualmente barrada pela primeira vez no trecho da entoação que funciona como ponte entre a segunda estrofe e o refrão, onde se enumeram características ambíguas do mangue (“Água salobra/ Desova e criação/ Criação/

Matéria orgânica/ Troca e produção/ Produção”), em que ainda prepondera o polo positivo. Situação que só será contrapesada em uma espécie de segundo bloco da canção, quando o mangue é expresso como parte da vida urbana degradada, uma vez que “injeta,/ Alimenta, abastece,/ recarrega” as energias da cidade, referida como uma “Veneza/ Esclerosada, destituída,/ Depauperada, embrutecida”, enfim como “Manguetown,/ Cidade complexo, caos portuário”.

Como se vê, há nas formulações textuais de diversas canções que compõem o álbum um esforço transversal na conformação interna de uma imagem de Recife que se dá em associação ao bioma do mangue, por vezes invadido, noutras potencializado por recursos tecnológicos. No plano sonoro, também se dá essa aproximação, realizada de diversas maneiras interligadas: desde as mais facilmente perceptíveis (como a interação musical de sonoridades identificadas com o Brasil e sonoridades da música comercial mundializada, ou o sotaque carregado com o qual Zero Quatro entoa cada texto cancional) até a distensão causada pela tematização sem congraçamento subjetivo, efeito constante na produção da banda.

4.4 Desfecho com “Terra escura”

Conforme se nota pelas reflexões do tópico anterior, *Samba esquema noise* tem compromisso aberto com o Mangubeat. Por isso, as referências a *Caranguejos com cérebro* e aos signos erigidos pelos manguemoys (caranguejos, praia, mangue, lama, rios etc.) são constantes. Observa-se também o uso de uma ou outra palavra do léxico que o Mangubeat tentava instituir e quase sempre algo da atmosfera entre cientificista, tecnológica e grotesca simulada no texto inaugural escrito por Zero Quatro. A presença dessas características tem pelo menos duas explicações intimamente ligadas: a primeira, mais vulgar, diz respeito à necessidade de reafirmar a vigência do Mangubeat, propagandeado pelos manguemoys, por jornalistas e por empresários – nesse caso, tratava-se de manter a sua visibilidade, tornando a carreira artística das bandas vinculadas a ele sustentáveis economicamente; já a segunda explicação tem relação com o princípio declarado pelos manguemoys de se utilizarem do espetáculo para desnudá-lo, intento planejado e abertamente assumido desde a publicação de *Caranguejos com cérebro*.

Segundo os argumentos desse trabalho, ambos os objetivos foram alcançados. A consolidação mercadológica do Manguebeat foi garantida pelo sucesso relativo do álbum e pela ligação com CSNZ, enquanto o projeto de adesão crítica à lógica do espetáculo foi levado à radicalidade, sendo perceptível na formulação cancional. Chama atenção, entretanto, uma dissonância entre os dois feitos: enquanto a consolidação do Manguebeat apresenta vetor positivo e propositivo, no sentido da construção de algo, a crítica ao espetáculo se dá sob o signo da desilusão, do desencanto.

Os fios condutores da formulação crítica se encontram no título do álbum, de onde se percebe a menção a Jorge Ben, ao samba e ao termo “noise”. Conforme demonstrado, a referência ao artista carioca é a declaração de um modelo perseguido desde o surgimento da banda, entendido como síntese do samba com sonoridades afro-americanas mundializadas. Ao mesmo tempo, a substituição do qualitativo de *Samba esquema novo* por “noise”, também coloca o termo em destaque, levando ao questionamento sobre a sua significação no contexto do samba.

Para responder a tal pergunta, foi necessário recorrer a dois âmbitos da formulação do MLSA apresentados no álbum de 1994: o arranjo instrumental e a entoação. No primeiro caso, o traço mais marcante diz respeito ao modo como o samba é retomado, sem se realizar plenamente. Esse problema pode ser notado em alguma medida em todos os fonogramas, mas um dos casos mais exemplares se dá em “Livre iniciativa”, onde o cavaquinho realiza acompanhamento baseado ritmicamente na estrutura do paradigma do Estácio (de lógica aditiva, mas convencionalmente dividido em oito compassos de 2/4) comum para o samba, enquanto os demais instrumentos mantêm-se em uma levada de 4/4 regular, capaz de coincidir com a estrutura de compassos do cavaquinho, mas demarcando uma diferença da lógica, facilmente perceptível a um ouvinte de samba. Tal efeito foi lido em todos os trabalhos acadêmicos que abordaram mais prolongadamente a produção do MLSA (cf. AZAMBUJA, 2007; LIMA, 2007; RIBEIRO, 2007) como procedimento de mistura intencionalmente planejado pela banda. Apesar de o resultado poder ser designado por essa expressão, ela não parece ser a mais eficiente para dizer do seu processo, da lógica de sua formulação, relacionada, antes, à experiência de falta e

incompletude, perceptível por uma breve observação de “Terra escura”. Segue-se a transcrição do texto entoado no fonograma presente no álbum aqui em foco:

Se pudéssemos mergulhar
Nas profundezas da terra escura
Encontraríamos
O ouro brilhante

Ou se pudéssemos penetrar
Na escuridão das águas
Encontraríamos
A pérola do fundo do mar

Se pudéssemos mergulhar
Nas profundezas da terra escura
Encontraríamos
O ouro brilhante

Ou se pudéssemos penetrar
Na escuridão das águas
Encontraríamos
A pérola do fundo do mar

No arranjo, é possível ouvir pandeiro¹⁰⁴, surdo, tamborim e cavaquinho; não há instrumentos associados ao rock ou ao pop. Ainda assim, o resultado sonoro causa estranhamento devido a ausências: para soar mais convencional, seria necessário, no mínimo, o acréscimo de um violão; além do mais, a entoação estabelece um cuidadoso jogo anti completude em que inicia a enunciação em compatibilização melódica, fazendo-se acompanhar apenas de instrumentos percussivos e após cantar as duas estrofes que compõem a letra, ao perceber a entrada do único instrumento harmônico do conjunto, ela abandona a melodia e passa a falar o texto. O efeito de incompletude do instrumental é reafirmado pelos versos que se utilizam do subjuntivo e de um futuro do pretérito para suspender a realização das ações, vislumbráveis como possibilidades, mas impedidas por barreiras que, em sua imensidão natural, parecem insuperáveis. A natureza física dessas barreiras, porém, revela um aspecto da intransponibilidade: o ato de mergulhar se dá sobre a terra e o de penetrar, sobre a água. *Se pudéssemos* inverter os verbos entre as estrofes *resolveríamos* parte do problema e se abririam novas possibilidades poéticas e

¹⁰⁴ Apesar de ser um instrumento característico do samba, o ritmo tocado por Otto nesse fonograma está mais próximo do que se convencionou como coco.

sonoras. A solução é vislumbrável, está na canção como potência, mas ainda não pode ser realizada. O fato de ser entoada, no entanto, é uma prova de que ela pode se realizar, ainda que em seu presente se mostre como insuficiência.

A sensação advinda da canção diz mais da presença do samba no MLSA do que a ideia de mistura. Como o samba não pode ser retomado em sua integralidade, opta-se por uma realização limitada, mas que aponta, em sua precariedade e insuficiência, à necessidade de sua retomada e à força de sua possível completude. Nesse processo, o samba vai ganhando soluções tipicamente locais e adequadas ao sentimento da ordem/desordem brasileira do fim do século, sendo feito como dá, no improviso e pela substituição dos ingredientes raros por aqueles que estão à mão, causando ruídos nas convenções de uma sonoridade que àquela altura já era considerada tradicional. Vale enfatizar que a impossibilidade da realização integral do samba não tem nenhuma relação com as habilidades técnicas dos músicos (que, sem dúvidas, seriam capazes de tocá-lo e configurá-lo segundo o padrão hegemônico), tratando-se exatamente do contrário, pois sua enorme consciência de aspectos musicais-políticos e espetaculares do sistema cancional brasileiro os fez perceber que o samba realizado integralmente, segundo as convenções, seria incapaz de expressar o conteúdo político necessário a jovens recifenses não endinheirados. Ainda assim, a formulação do arranjo instrumental do MLSA, só, não permitiria o alcance do âmago do debate do sistema cancional: tal feito seria realizado pela sua relação com a entoação.

A dicção formulada por Zero Quatro, apesar de diversificada, se ancora radicalmente no recurso designado por Luiz Tatit (1986, 2012) como figurativização, ou seja, na “impressão de que a linha melódica poderia ser uma inflexão entoativa da linguagem verbal” (TATIT, 2012: 20). Nas canções observadas por Tatit (2012), esse recurso se equilibra com outros processos de persuasão entoativa de modo a se edificar um todo que dá à canção popular-comercial o seu aspecto de “canto na tangente da fala” (TATIT, 2004: 42). Zero Quatro explora a estratégia da figurativização a tal nível que subverte sua compatibilização melódica e a identidade musical segundo os preceitos da tonalidade, chegando ao ponto de dificilmente ser reconhecida como um “canto”. Sua elaboração se dá na exploração máxima de recursos expressivos da fala

em contato com o instrumental da canção e com os efeitos provenientes do texto, em um recurso que se optou por designar como um *improviso vocal cancional*. Nesse contexto, a entoação passa a compor um modo cancional que chega ao limite de questionar a própria noção de musicalidade, configurando-se como um ponto de inflexão do sistema cancional, ao esbarrar nos limites de sua concepção. O resultado sensível é a de canções que ora não soam como tal, ora negam-se a si mesmas, ora acusam-se de mal-feitas, tendo por condutora vozes faladas, gritadas, sussurradas e, muitas vezes, tomadas por desafinadas. Como arremate da eficácia desse arranjo enquanto canção, é importante observar como essa formulação sonora se adéqua à ironia que, em geral, emana das letras e se baseia na incerteza e na ambiguidade instauradas também textualmente, pela elipse de termos definidores das condições de produção do enunciado e até mesmo de seu núcleo significativo verbal.

O que emerge da consideração simultânea dos três âmbitos aqui apontados – 1. a formulação cancional de imagens que se ligam ao Mangubeat e ao universo ficcional-espetacular inaugurado por *Caranguejos com cérebro*; 2. um instrumental que menciona o samba como incompletude ou falta; 3. uma elaboração entoativa irônica, que busca reposicionar a canção – é um ponto de vista de alguém em situação de desvantagem, que pela elaboração dos materiais disponíveis na realidade (por mais fugidios que pareçam) estabelece armas de ameaça que, pela sua agudeza, são já ataques em nível espetacular, conformando o contexto de sua iminência na vida cotidiana. Nesse sentido, o MLSA configura uma posição de classe afrontosa que nega a hipótese de que a violentíssima lógica neoliberal é a forma final de organização social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho surgiu da intenção de analisar os álbuns *Da lama ao caos*, de CSNZ, e *Samba esquema noise*, do MLSA, buscando desvendar a lógica de seu funcionamento, a fim de aferir a natureza do fenômeno nomeado como Manguebeat e a sua relevância no fluxo da música popular-comercial brasileira. A empreitada se iniciou pela identificação da dinâmica histórica que determinou seu surgimento, procedimento que exigiu a recorrência à noção de experiência musical brasileira (cf. BASTOS, 2009) e de seu sistema cancional (cf. LEITE, 2011) e abriu questões sobre a formulação artística em vínculo com as empresas da indústria fonográfica. Essa relação teve momentos de tensão e de adesão e chegou à década de 1990 sob um arranjo racionalizado, que o tornava capaz de reproduzir receitas de sucesso, impulsionando sonoridades como a chamada música sertaneja ou, mais importantes no argumento aqui desenvolvido, o pagode e a axé music.

As experimentações sonoras realizadas em Recife desde meados da década de 1980 se davam em contexto desfavorável e repercutiam no desenvolvimento de frágeis circuitos a que os estudos acadêmicos vêm chamando de cenas (cf. STRAW, 2013 e ALVES, 2014), termo também utilizado pelos integrantes das duas bandas aqui enfocadas e por outros atores em contato com elas para designar sua movimentação. O marco do seu surgimento é a publicação de *Caranguejos com cérebro*, que constitui espetacularmente, pela sua enunciação, a existência da cena, tornando-se a base das demais intervenções dos mangueboys: festas, shows e produtos como canções, álbuns etc. Esse era o momento da criação da cena Mangue, que em pouco tempo despertaria a atenção da mídia nacionalmente hegemônica, mobilizando gravadoras e, finalmente, estabelecendo o que ficou conhecido como Manguebeat.

Portanto, o Manguebeat foi um fenômeno midiático, tornado possível por fatores como 1. experimentos com sonoridades comerciais desenvolvidos desde a década de 1980; 2. formulação da cena Mangue e sua reafirmação espetacular por meio de “Caranguejos com cérebro”; 3. repercussão midiática das bandas em nível nacional; e, por fim, 4. consolidação pela gravação de álbuns

subsidiados por grandes gravadoras. Assim pensado, o termo toma sentido mutável, em acordo com a ação de seus agentes. Por exemplo, o Mangubeat já existia e significava algo até o lançamento dos álbuns aqui estudados. A ação da mídia que o propagandeou, dos produtores que escolheram quais bandas contratar, o trabalho dos produtores, diretores artísticos e técnicos de som no estúdio, a campanha de divulgação dos álbuns e, obviamente, os próprios álbuns, mudaram o significado do termo. O que viria a ocorrer novamente com o lançamento dos demais álbuns, com o surgimento midiático de outros artistas vinculados ao Mangubeat e com os demais fatos que envolviam os atores relacionados ao fenômeno.

Sobre assunto aproximado, algo apontado por esse trabalho que ainda merece atenção diz respeito à elaboração espetacular das bandas e da persona midiática de seus integrantes. Esse processo é claramente perceptível na transformação de Francisco França e Frederico Montenegro em Chico Science e Zero Quatro, mas também pode ser notado na utilização de apelidos pelos demais envolvidos com as bandas e no figurino de suas apresentações, que misturava um visual pitoresco local com o, não menos pitoresco, cosmopolita juvenil. Os sentidos imagéticos espetaculares têm forte impacto sobre as produções cancionais dos manguboys, entretanto, seus efeitos foram apenas aludidos, em linhas gerais, como uma tentativa de desnaturalização do processo de constituição mítico-videológico (cf. KEHL e BUCCI, 2004) pela inserção em sua própria lógica.

Partindo para o problema central sobre o qual se buscou lançar luz, se chegou à interpretação de cada um dos álbuns, realizada pela análise de algumas de suas canções, identificando aspectos de sua fatura. Nos dois casos, se observou o aproveitamento de uma ideia de samba que, em interação com outros aspectos da formulação, resulta em um sentido de oposição à organização social pela lógica neoliberal, vigente desde o início daquela década.

A aproximação de *Da lama ao caos* se fez mediada por leituras anteriores, que já haviam reconhecido no álbum a centralidade da fome e da violência como resultados da desigualdade de classes (cf. SOUZA, 2014). Desse modo, se buscou refletir sobre o problema por duas vias: pela constituição do instrumental,

largamente reconhecido como inovador, e pela entoação, ponto nodal da formulação cancional de Science.

Considerando o primeiro aspecto, enfatizou-se a presença marcante do timbre e do apelo visual das alfaias, além do efeito de imparidade rítmica proveniente de seu arranjo e da irregularidade do seu ciclo de compassos (em grande parte dos casos, como acontece, por exemplo, em “Samba makossa”, as alfaias precisam de dois compassos de 4/4 para completar o seu ciclo, de modo que no primeiro sua presença se faz intensamente notável, enquanto no segundo ela apenas marca a cabeça dos tempos fortes). Ainda sobre as alfaias, notou-se também que várias de suas levadas se utilizam de duas células específicas: semicolcheia + colcheia pontuada com acento, eficiente em mencionar a sonoridade de diversos baques de maracatu; e semicolcheia + colcheia + semicolcheia, a “síncope característica”, tão presente nas sonoridades afro-brasileiras. É notável ainda a utilização dos instrumentos harmônico-melódicos de maneira percussiva, abolindo as relações do discurso tonal, constituindo uma remissão a aspectos da sonoridade afro mundializada, especialmente as africanas contemporâneas mediatizadas, mas também as estadunidenses e jamaicanas. Esses fatores favoreceram uma construção sonora reconhecidamente afro-brasileira, mobilizada como manifestação da permanência do continuum africano nomeado por Sodré (1998) como samba e armada enquanto máquina de resistência à predominante lógica de reprodução do capital. Essa noção específica e politizada de música negra comercializada é o samba conforme CSNZ.

Já quanto à entoação de Chico Science, observou-se sua vinculação com o rap e a embolada, de onde surge um flow eficiente na integração com o instrumental e sua estabilização na compatibilização, ainda que não consciente, com o pregão de rua. Ao entender o pregão de rua como uma forma estética utilitária, se procurou demonstrar como o seu desenvolvimento histórico, vinculado ao trauma da escravidão e à lógica do favor, é trazido para a experiência cancional de CSNZ para significar junto do instrumental. Segundo a análise aqui proposta, “A cidade” é canção privilegiada para compreensão da entoação, que se encontra configurada de maneira semelhante na maior parte das demais canções, pois ali é possível compreender também seu vínculo com

uma voz lírica que afirma disposição e, mais do que isso, devido ao caráter propagandístico e historicamente associado à venda do pregão, de conclamação à luta.

Dentre as várias repercussões dessas reflexões, encontra-se uma ressignificação da violência, que deixa de ser vista como resultado lamentável da desigualdade, passando a potencial que, se mobilizado, pode ser direcionado produtivamente para a superação do sistema. Por isso, a violência, mesmo quando ainda não é revolucionária, aparece como potência transformadora. Esse dado básico, assim significado, dá o tom da posição do álbum sobre a maneira de engajamento necessária na década de 1990, significando um aporte para aprofundar leituras de canções como “Banditismo por uma questão de classe” e “Maracatu de tiro certo”, analisados em Souza (2014), ou da genial “Sangue de bairro”, presente em *Afrociberdelia*.

A análise de *Samba esquema noise* iniciou-se pela observação do seu encarte e do seu título, devido à sensação de que esses componentes têm repercussão sobre as canções e são partes essenciais para a percepção do sentido integral do álbum. Isso ocorre também em *Da lama ao caos*, porém considerou-se que essa reflexão já foi relativamente bem desenvolvida para o álbum de CSNZ. No encarte e título de *Samba esquema noise*, o ruído apresenta-se como fator plurissignificativo essencial, ora como impossibilidade de comunicação eficaz pelos meios disponíveis; ora como imprevisibilidade ameaçadora da ordem, musical e social, estabelecida; e ainda como desrecalque de sonoridades populares que vêm à superfície como não-música. Essa plurissignificação, para fazer sentido, precisava encontrar reverberação na formulação cancional. Assim, foram realizadas análises de algumas canções, das quais surgiram aspectos que em nível argumentativo também podem ser divididas nos âmbitos do instrumental e da entoação.

No instrumental do MLSA, os experimentos com o ruído se apresentam de diversos modos. Em um nível sonoro mais superficial, pode-se citar a presença destacada dos instrumentos sem altura definida, desde a mixagem da bateria até as percussões ora mais destacadas (como as congas que fecham o álbum, no fonograma “Samba esquema noise”, ou o berimbau que conduz o groove, em “Rios (smart drugs), pontes e overdrives”), ora assimiladas ao clichê

da canção comercial (como acontece em “Cidade estuário”). Também o ruído se apresenta numa concepção de instrumental atenta aos timbres e à atmosfera criada por eles, de onde surgem distorções nos instrumentos e inclusão de efeitos diversos. Entretanto, a manifestação de ruído mais importante se encontra em sua construção intencional, alcançada pela modalidade específica de samba formulada pelo MLSA. Não se trata, como se viu, de uma maneira específica de tocar samba, mas de um pressuposto a partir do qual o grupo se aproxima de sua sonoridade, definido pela impossibilidade de realizá-lo integralmente. Isso se desdobra, muitas vezes, em uma conformação musical na qual a bateria estabelece dissonância com os instrumentos que mencionam a estrutura do paradigma do Estácio (muitas vezes o cavaquinho, conforme acontece em “Livre iniciativa”), mas também pode ocorrer pela ausência de instrumentos essenciais (como em “Terra escura”) e até pela ausência (como em “Samba esquema noise”).

A entoação, por sua vez, interessa primeiramente sob um aspecto que pode ser chamado de ficcional, ou textual, no qual emula constantemente vozes diversas, como a da ideologia em “Samba esquema noise” e a da propaganda em “Livre iniciativa”, sendo possível observar ainda uma variação ao longo do álbum, que vai dos representantes das classes dominantes (em “A bola do jogo”) a bandidos e loucos (em “Homero, o junkie”). Também interessa o âmbito sonoro da entoação, no qual apresenta-se um virtuosismo técnico de Zero Quatro na realização da figurativização. Conforme observado, misturam-se planejamento, improviso e consciência ficcional à adequação com a conformação instrumental na constituição de uma entoação que por vezes recusa compatibilização rítmica ou melódica e noutras compatibiliza-se com aspectos sonoros que podem ser considerados, com plausibilidade, não musicais. Para designar esse processo amplo, que precisa de estudos mais detidos, recorreu-se provisoriamente à expressão *improvisação vocal cancional*.

No MLSA, o resultado da interação constante entre esses âmbitos varia entre dois posicionamentos: por vezes, o do niilismo pessimista, afundado na miséria do presente imediato; e em outras, uma ironia cortante e destrutiva, focada contra quem determina a ordem dos fatos e, mesmo, contra os mecanismos aparentemente naturais e automáticos que preservam essa ordem

– posicionamento que é já ação e traz, em si, um horizonte de superação das condições degradantes cantadas. A percepção de *Samba esquema noise* como objeto a integrar esses momentos torna possível significá-los em relação, de onde surge o sentido integral do álbum, que expressa, como ocorre no fonograma homônimo ao seu título, as amplas possibilidades da realidade contra a máxima de que “Ou você explora o próximo/ Ou o próximo é você” (MUNDO LIVRE S/A, 1994. Transcrição do autor). Nesse sentido, o álbum do MLSA pode ser entendido como ataque efetivado contra a indústria da qual participa.

Colocados assim, lado a lado, os dois álbuns configuram a face de primeiro momento do Mangubeat: objetos virulentos disseminados pela indústria fonográfica da década de 1990. Em ambos os casos, o samba, entendido de maneira ampla, foi essencial na maneira como as bandas formularam suas sonoridades, o que lhes permitiu integrarem-se à indústria fonográfica (interessada tanto na ideia de mistura quanto de sonoridades negras mediatizadas) e também ao sistema cancional. Entretanto, em nenhum dos dois casos sua vocação era reverente, assim como também não era avacalhadora. O samba é tomado nas duas bandas como dado ativo da realidade e do sistema, como forma viva, capaz de precipitar formas da estrutura social, tornando-se parte essencial de sua resolução artística: em um como mobilização coletiva para a luta; em outro como ruído cortante; no primeiro caso voltado contra os de cima, no segundo, contra as estruturas que permitem a existência dos de cima; ambos, figurando a ruína do poder industrial fonográfico e marcando posição radicalmente contrária às soluções nacionais de adesão ao neoliberalismo.

Por isso, é difícil perceber a continuidade do samba nesses dois representantes. Diferentemente de outros seus contemporâneos, como Marcelo D2 e até o Rappa, o Mangubeat não mobiliza o samba para celebrar o que ele já foi: a celebração de “Samba makossa”, ao contrário do que fazem parecer Marcelo D2 e Charlie Brown Jr.¹⁰⁵, não é do samba enquanto gênero musical,

105 No DVD *Acústico MTV* (2003), do Charlie Brown Jr., há uma versão de “Samba makossa”, na qual Marcelo D2 participa enquanto convidado. Não caberia aqui desenvolver prolongadamente as razões da diferença de substância política quando comparada à versão de CSNZ, mas, para além das mudanças na letra, valeria a pena prestar atenção ao arranjo, em que a batucada geral é substituída pela bateria e se cria uma harmonia que tira a entoação do tempo cíclico; além de que seria necessário observar a entoação de D2 e Chorão, no primeiro caso, tendendo a uma malandragem individualizada e cristalizada na ideia de samba, e no de Chorão, transitando pelos overdrives transformados em clichê desde o grunge.

necessariamente cristalizado pelas convenções, mas do ato de fazer a roda que reconstitui a coletividade, motivo pelo qual pode ser vivenciada também na roda de ciranda à beira da praia ou nas diversas rodas de capoeira, de boi, de rima realizadas nas periferias ou interiores do Brasil. Não há essencialismo tradicionalista na recuperação do Mangubeat, mas posicionamento incondicional pela coletividade (o que já não fica tão claro em D2 ou em Charlie Brown Jr.).

Como se sabe, no lugar do desejo de resgate e de continuidade com a cultura popular ou com símbolos tradicionais, entre os quais o samba tem posição de destaque, os manguboys se propuseram a envenenar a parte desses recursos a que tinham acesso, maculando e, em certa medida, também revelando, sua imagem espetacular. Esse processo tem relação com a eficácia com a qual foram capazes de expressar os limites que se apresentavam na ideia de canção como experiência nacional. Não somente por questões formais referentes ao fazer cancional, mas também devido a aspectos da estrutura social que chamavam atenção à fratura da experiência nacional. Em termos objetivos, os limites da “canção como a conhecemos” (BUARQUE, 2019), foram percebidos na tese pelos problemas colocados pela análise da entoação, que em ambos os casos tendeu a saídas de compatibilização entre fala e canto distintas daquelas praticadas em canções com melodias associadas ao discurso tonal; apresentando também um vínculo essencial com o instrumental, especialmente com seus aspectos tímbricos, considerados usualmente como âmbito mais exterior da composição musical.

Como se nota por meio dessas considerações finais, a interpretação constituída nessa tese está deveras distanciada daquela que enxerga a inserção do Mangubeat no fluxo das produções nacionais brasileiras por via da referência ao Tropicalismo, lendo-a como uma reedição do ideal antropofágico propagandeado como resolução estética de problemas políticos. Pelo contrário, espera-se ter demonstrado que, à revelia das tentativas de reforçar comercialmente a aparência de semelhança entre os dois fenômenos midiáticos, perceptível especialmente a partir de *Afrociberdelia*, os princípios que guiaram a reflexão dos manguboys não guardavam similaridade com os dos tropicalistas, configurando antes uma oposição frontal ao ideal, ele sim populista, de que a

adesão às formas do mercado, organizadas pela pretensamente universal lei da oferta e da procura, significaria a única possibilidade de contato com o povo, devidamente compreendido como massa consumidora. A interpretação aqui apresentada também estabelece uma mudança de viés ante aquela realizada em Souza (2014), que lia a produção de CSNZ, e por conseguinte do Mangubeat, como se fosse guiada primordialmente pelo debate regionalista. Não se pretende negar a vigência das tensões entre as ideias de região e nação para a constituição dos álbuns analisados (inclusive no MLSA, onde a referência ao samba do Estácio, realizada por um “nordestino brasileiro de segunda” (MUNDO LIVRE S/A, 1994) é um dos pontos de fricção da forma), mas colocá-las como aspecto decorrente da tensão mestra entre os de cima e os de baixo, desenvolvendo papel menos preponderante do que o observado naquela altura.

Por fim, não custa lembrar que esse trabalho se refere somente aos primeiros passos do Mangubeat, não chegando a abordar suas manifestações mais maduras, ocorridas entre 1998 e 2000, estando longe de esgotar a questão, afinal uma das intenções que o guiaram foi a de compreender como foi possível o surgimento de álbuns tão agudos como *Carnaval na obra* (1998), *Samba pra burro* (1998) e *Rádio S.Amb.A* (2000), em plena derrocada da indústria fonográfica nos seus moldes do século XX.

Apesar de não ter sido possível abordar a questão, devido ao caráter monográfico de uma tese, subjaz ao argumento aqui organizado a ideia de que o Mangubeat se expandiu para além de CSNZ e MLSA, apesar de ter permanecido dependente das duas bandas até o seu fim (considerando-se, é claro, a Nação Zumbi como continuação de CSNZ). Reconhecer a relação de artistas tão variados como Mestre Ambrósio, Siba, Otto, Eddie, DJ Dolores, Comadre Fulorzinha com o Mangubeat é parte de um desdobramento que comprova a sua importância enquanto fenômeno midiático e seu papel fundamental no desenvolvimento do sistema cancional brasileiro; além disso, demonstra o papel verdadeiramente introdutório dessa tese. De qualquer modo, espera-se que, mesmo em seu escopo limitado, este trabalho contribua com os debates em torno da produção cancional brasileira dos últimos 30 anos e da sua relação com a estrutura política, tema tão importante para pensar os destinos disso que ainda hoje chamam Brasil.

REFERÊNCIAS AUDIO-VISUAIS

CHICO Science – Caranguejo Elétrico. Direção: José Eduardo Miglioli. Produção: Globo Nordeste, RTV, Globo Filmes. 2016.

SCIENCE, Chico. Chico Science – Loustal – Etnia (1ª versão). Publicado pelo canal Manguecrab. 2013. (2m59s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Rq3gUoPCd9w>>. Acesso em: 20 nov. 2020.

SCIENCE, Chico. Chico Science e Nação Zumbi – Hollywood Rock 1996. Publicado pelo canal Nação HipHop Petrópolis. (35m09s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mXP6lwQ62CE>> Acesso em: 20 nov. 2020.

SCIENCE, Chico. Chico Science e Nação Zumbi Programa Livre 1993. Publicado pelo canal Nação Zumbi (oficial). 2017. (8m10s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5u-Z7FrI7M4&t=96s>> Acesso em: 20 nov. 2020

SCIENCE, Chico. Clipe A Cidade Chico Science. Publicado pelo canal TV VIVA. 2018 (6m11s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SevdIMfDpkc&t=166s>> Acesso em: 20 nov. 2020.

SCIENCE, Chico. Vídeo raro com Chico Science e Nação Zumbi no primeiro Abril pro Rock 1993. Publicado pelo canal Pernambuco Você é meu. 2020. (10m37s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sOtuK4P-Vao>> Acesso em: 20 nov. 2020.

THE GREAT Rock'n'Roll Swindle. Direção: Julien Temple. Produção: Virgin Films, 1980.

UMA NOITE em 67. Direção: Renato Terra e Ricardo Calil. Produção: Record Entretenimento e VideoFilmes. 2010.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: Fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- ALEXANDRE, Ricardo. *Cheguei bem a tempo de ver o palco desabar: 50 causos e memórias do rock brasileiro (1993-2008)*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.
- ALVES, Cristiano. *Os circuitos e as cenas da música na cidade do Recife: o lugar e a errância sonora*. Tese (Doutorado em Geografia). Campinas-SP: UNICAMP, Instituto de Geociências, 2014.
- AMARAL, Adriana. *Visões perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk*. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- AMARAL, Marcos Henrique. *Jorge Ben, tradutor do Brasil*. Tese (doutorado). Brasília: UnB, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2020.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.
- ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1982.
- ARAGÃO, Helder. *O Mangue nunca existiu*. Disponível em: <<http://djdolores.blogspot.com/2005/10/>>. Acesso em: 05 de dezembro de 2018.
- ASSANO, Christiane. Pregões: uma reflexão sobre o tema na etnomusicologia. In: *Cadernos do Colóquio 2004-2005*, v. 7, n. 1, p. 8-17, 2005.
- ASSANO, Christiane. *Entre fala, canto e grito: os pregões do centro de Niterói*. Tese (doutorado). Rio de Janeiro: UNIRIO, Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, 2007.
- AZAMBUJA, Luciano de. *Leitura, canção e história: Mundo Livre S/A contra o "Império do Mal"*. Dissertação (mestrado). Florianópolis: UFSC, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Centro de Comunicação e Expressão, 2007.
- AZEVEDO, Amailton e SILVA, Salomão Jovino da. Um raio x do movimento hip-hop. *Revista da ABPN*, v.7, n. 15, pp. 212-239, 2014-2015.
- BARBOSA, Airton Lima (coordenador do debate). Que caminho seguir na música popular brasileira (debate). *Revista Civilização Brasileira*, ano I, nº 7. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.
- BARRETO, Junio. Mangubeat. In: STROETER, Guga e MORI, Elisa (Orgs.). *Uma árvore da música brasileira*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2020.
- BASTOS, Manoel Dourado. *Notas de testemunho e recalque – Uma experiência musical dos 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.
- BENTO, Emmanuel. Em crise financeira, Centro Daruê Malungo faz show beneficente e pede doações. In: *Diário de Pernambuco*. 25 de janeiro de 2019.
- BEZERRA, Júlia e REGINATO, Lucas. *Manguebeat: Guitarras e alfaias da lama do Recife para o mundo*. São Paulo: Panda Books, 2017.
- BOITO JR., Armando. Estado e burguesia no capitalismo neoliberal. *Revista de Sociologia e Política*, nº 28, pp. 57-73, 2007.
- BOSCO, Francisco. Cinema-canção. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *Lendo música*. 10 ensaios sobre 10 canções. São Paulo: Publifolha, 2007.
- BUARQUE, Chico. O tempo e o artista: a canção, o rap, Tom e Cuba, segundo Chico. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, ano 84, n. 27.661, 26 dez. 2004. Folha Ilustrada, p. E4. Entrevista concedida a Fernando de Barros e Silva. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2612200408.htm>>. Acesso em: 23 fev. 2019.
- BUCCI, Eugênio e KEHL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- CAMPANA, Maristela. Ciranda – do canto de roda ao universo composicional contemporâneo. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: UNESP, Programa de Pós-Graduação em Música, 2011.
- CAMPESATO, Lilian. Dialética do Ruído. In: Anais do XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. v. 1, 2010.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte - Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2000.
- CANDIDO, Antobio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- CANELAS NETO, José Martins et al. Entrevista com Luiz Tatit. *Ide* (São Paulo), São Paulo, v. 34, n. 53, p. 33-42, dez. 2011.
- CALÁBRIA, Lorena. *Chico Science & Nação Zumbi: da lama ao caos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- CALAZANS, Rejane. *Mangue: A lama, a parabólica e a rede*. Tese (doutorado). Seropédica-RJ: UFRRJ, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade, 2008.
- CALLENDER, Déborah. Histórias da ciranda: silêncios e possibilidades. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*. v. 10. n. 1, maio de 2013.

- CARVALHO, Ernesto Ignacio de. *Diálogo de negros, monólogo de brancos: transformações e apropriações musicais no maracatu de baque virado*. Dissertação (mestrado). Recife: UFPE, Programa de Pós-graduação em Antropologia, 2007.
- CHAUÍ, Marilena. Prefácio. In: BUCCI, Eugênio e KEHL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.
- DIAS, Marcia. *Os donos da voz*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- DINIZ, Jaime. Ciranda: dança popular. *Estudos Avançados*. Dossiê Nordeste I, São Paulo, v. 1, n. 1, 1987.
- FARIA, Ângela. *Homens e caranguejos: uma trama interdisciplinar. A literatura tofófica e telúrica*. Dissertação (Mestrado em Literatura). Juiz de Fora-MG, Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, 2008.
- FELTRAN, Gabriel. *Sobre anjos e irmãos – cinquenta anos de expressão política do “crime” numa tradição musical das periferias*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, nº 56, junho de 2013.
- FERRAZ, Renato de Oliveira. *África, psicodelia e cibernética: crítica social e questão racial nas composições musicais da banda Chico Science & Nação Zumbi*. Dissertação (mestrado). Rio de Janeiro: PUC-Rio, Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, 2018.
- FIGUEIREDO, Eduardo. English identity and Mangubeat in Brazil. In: *World Englishes*. v. 34, p. 456-470, 2015.
- FISCHER, Luís Augusto. Como ensinar o que aprendi sem perceber. A canção popular brasileira como um curso universitário. In: FISCHER, Luís Augusto e LEITE, Carlos Augusto (Orgs.). *O alcance da canção – estudos sobre música popular*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016.
- FREITAS, Lucas de. *Mangue: Bit, Cena e Autoria*. Dissertação (mestrado). Rio de Janeiro: PUC-Rio, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, 2013.
- GALINSKY, Philip. *“Maracatu Atômico”: tradition, modernity, and postmodernity in the mangue movement of Recife, Brazil*. New York: Routledge: 2002.
- GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- GARCIA, Walter. Elementos para a crítica da estética do Racionais MC’s (1990-2006). In: *Ideias*. Campinas, n. 7, nova série, 2013a.
- GARCIA, Walter. *Melancolias, Mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o Pregão de Rua e a Canção Popular-Comercial no Brasil*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2013b.

- GARCIA, Walter. Conceitos, análises e ideias de Antonio Candido para quem estuda a canção popular. In: *Informe IEB*, Instituto de Estudos Brasileiros, Especial Antonio Candido, 2017.
- GALVÃO, Walnice N. MMPB: uma análise ideológica. In: *Saco de Gatos*. Ensaios Críticos. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.
- GUERRA-PEIXE, César. *Maracatus do Recife*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1981.
- GOMES, Carlos. *Canções iluminadas de sol: entre tropicalismos e manguebeats*. Recife: Editora do Autor, 2018.
- IKEDA, Alberto. O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. *Revista USP*, nº 111, p. 21-36, 2016.
- JAMBEIRO, Othon. *A TV no Brasil do século XX*. Salvador: EDUFBA, 2001.
- JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos CEBRAP*, nº 12, vol. 2, p. 16-26, 1985.
- JANOTTI JR., Jeder. *Aumenta que isso aí é Rock and Roll – mídia, gênero musical e identidade*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003.
- JAPPE, Anselm. A arte de desmascarar. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 de agosto de 1997. +Mais!. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs170805.htm>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2021.
- JOHN HANSARD Gallery. *Eyes For Blowing Up Bridges: Joining the dots from the Situationist International to Malcolm McLaren*. Press release. Southampton, University of Southampton, 2015.
- KEHL, Maria Rita. Da lama ao caos: a invasão da privacidade na música do grupo Nação Zumbi. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa e EISENBERG, José (Orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Volume 3. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004
- KEHL, Maria Rita. Radicais, raciais, racionais – a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. In: *São Paulo em Perspectiva*, 13(3), pp. 95-106, 1999.
- L., Renato. Mangue não é fusão. Entrevista a Adelson Luna. In: *Manguenius – Música, cultura e diversão*. Disponível em: <https://www.terra.com.br/manguenius/artigos/frme-entrevista-renatol.html>. Acesso em 28 de dezembro de 2020.
- LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. *Catulo, Donga, Sinhô e Noel: a formação da canção popular urbana no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Porto Alegre: UFRGS, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2011.
- LIMA, Rafael Gazzola. *Meu samba é galo cantando antes do sol nascer*. Sérgio Ricardo e a canção de protesto no sistema cancional brasileiro. Dissertação

(Mestrado em Literatura). Brasília: UnB, Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2019.

LIMA, Tatiana Rodrigues. *Manguebeat* – Da cena ao álbum: performances midiáticas de mundo livre s/a e Chico Science & Nação Zumbi. Dissertação (mestrado). Salvador: UFBA, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação da UFBA, 2007.

LOCOSELLI, Larissa. *De rocks, murgas e maracatus: o fazer musical e a construção do “local” sob o neoliberalismo latino-americano da virada do século. Um estudo comparativo das bandas Bersuit Vergarabat (Argentina) e Chico Science & Nação Zumbi (Brasil). Tese (Doutorado em Letras). São Paulo: USP, Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, 2019.*

MAGIOLI, Ailton. MPB Pós-canção. In: *Estado de Minas*. Cultura, 4 de março de 2012.

MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. In: *Novos Estudos CEBRAP*. CEBRAP, nº 34, pp. 63-70, 1992.

MAMMÌ, Lorenzo. A era do disco. In: *Piauí*. Edição 89, fevereiro de 2014. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-era-do-disco/>>. Acesso em: 26 de janeiro de 2021.

MARCUS, Greil. Too fast to live, too young to die: Malcolm McLaren, 1946-2010. In: *Artforum International*. vol. 48, nº 10, 2010.

MARKMAN, Rejane. *Música e simbolização – Manguebeat: contracultura em versão cabocla*. São Paulo: Annablume, 2007.

MARX, Karl. A mercadoria. In: *O capital*. Crítica da economia política. Livro I. O processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.

MENDONÇA, Luciana. *Manguebeat: a cena, o Recife e o mundo*. Curitiba: Appris, 2020.

MENEZES, Enrique. *Mário de Andrade e a síncope do Brasil*. Tese (Doutorado em Música). São Paulo: USP, Programa de Pós-Graduação em Música, 2016.

MENEZES, Enrique. Transformação de padrões centro-africanos no samba urbano do Rio de Janeiro: 1933-1978. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, p. 78-103, ago. 2018.

MONTEIRO, Ricardo. *O sentido na música: semiotização de estruturas paradigmáticas e sintagmáticas na geração de sentido musical*. Tese (doutorado). São Paulo: USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. *O fonograma como fonte para a pesquisa histórica sobre música popular – problemas e perspectivas*. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2napolitano_fonograma.pdf. Acesso em: 26 de novembro de 2020.

- NASCIMENTO, Alam D'Ávila do. *"Para Animar a Festa" – A Música de Jorge Ben Jor*. Dissertação (mestrado). Campinas: UNICAMP, Instituto de Artes, 2008.
- NASCIMENTO, Gerardo. "É hip hop na minha embolada": o salto espetacular do break ao mangue dos jovens Chico Vulgo e Jorge dü Peixe – Recife, 1984-1994. Tese (doutorado). Uberlândia: UFU, Programa de Pós-Graduação em História, 2019.
- NETO, Moisés. *Chico Science: A rapsódia afrociberdélica*. Olinda-PE: Editora LivroRápido, 2007.
- OLIVEIRA, Acauam. *O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro*. Tese (Doutorado em Letras). São Paulo: USP, Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, 2015.
- OLIVEIRA, Luciana Xavier. *O swing do samba: uma compreensão do gênero do samba-rock a partir da obra de Jorge Ben Jor*. Dissertação (mestrado). Salvador: UFBA, Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, 2008.
- OLIVEIRA_FILHO, Carlos de. *Entreatos: a canção crítica no tropicalismo e manguebeat*. Dissertação (mestrado). Recife: UFPE, Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE, 2016.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- QUADROS, Waldir. Classes sociais e desemprego no Brasil dos anos 1990. *Economia e Sociedade*, Campinas, v. 12, n. 1 (20), p. 109-135, jan./jun. 2003.
- RABELLO, Evandro. *Ciranda: dança de roda, dança da moda*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1979.
- REZENDE, Renato Santoro. *Jorge Ben: um negro na MPB nas décadas de 1960 - 1970*. Dissertação (mestrado). Rio de Janeiro: UNIRIO, Programa de Pós-Graduação em música, 2012.
- RIBEIRO, Getúlio. *Do tédio ao caos, do caos à lama: os primeiros capítulos da cena musical Mangue, Recife (1980-1991)*. Dissertação (mestrado). Uberlândia: UFU, Programa de Pós-Graduação em História, 2007.
- ROCHA, Francisco. *Manguebit: uma discursividade literomusical guerrilheira*. Dissertação (mestrado). Fortaleza: UFC, Programa de Pós-Graduação em Linguística, 2006.
- RUBIO, Antonio Méndez. Política del ruido. En los límites de la comunicación musical. *Revista de Ciencias Sociales*, v. 4, nº 1, 2016.
- SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Editora UFRJ, 2001. Livro digital não paginado.
- SANDRONI, Carlos. O paradigma do tresillo. In: *OPUS*, v. 8, p. 102-113, fev. 2002.
- SAWAYA, Márcia Regina. *Dicionário de Informática e Internet*. São Paulo: Nobel, 1999.
- SCHWARZ, Roberto. Sobre a *Formação da literatura brasileira*. In: *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SCHWARZ, Roberto. Desapareceu a perspectiva de um progresso que torne o país decente - entrevista a Marcos Augusto Gonçalves e Rafael Cariello. *Folha de S. Paulo*. 11 de agosto de 2007. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1108200707.htm>>. Acesso em: 22 nov. 2020.
- SEGRETO, Marcelo. *A linguagem cancional do rap*. Dissertação (mestrado). São Paulo: USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2015.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- SIGILIÃO, Cláudia Couto. *Duas tendências de re-africanização: Rio de Janeiro e Salvador*. Tese (doutorado). Brasília: UnB, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2009.
- SILVA, Gláucia Peres. *"Mangue": moderno, pós-moderno, global*. Dissertação (mestrado). São Paulo: USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008.
- SILVA, Letícia. Mangubeat. In: FISCHER, Luís Augusto e LEITE, Carlos Augusto (Orgs.). *O alcance da canção – estudos sobre música popular*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SOUZA, Paulo Henrique. *Experiência musical brasileira e canção pop na década de 1990: um estudo sobre Chico Science e Nação Zumbi em perspectiva formativa*. Dissertação (Mestrado em Literatura). Brasília: UnB, Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2014.
- STEPHESON, Roberto. *Ritmos bem brasileiros*. Rio de Janeiro: Colégio Pedro II, 2018.
- STEWART, Alexander. Make It Funky: Fela Kuti, James Brown and the Invention of Afrobeat. In: *American Studies*. vol. 52, nº. 4 The Funk Issue, pp. 99-118, 2013.

- STRAW, Will. Cenas Culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. In: JANOTTI JR., Jeder (Org.). *Comunicações e territorialidades: Cenas Musicais*. Guararema, SP: Anadarco, 2013.
- TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.
- TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. In: *Cadernos de Semiótica Aplicada*. Vol. 1, nº 2, dezembro de 2003.
- TATIT, Luiz. A Sonoridade Brasileira. In: *O Século da Canção*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2004.
- TATIT, Luiz. Cancionistas invisíveis. In: *Cult*, nº 105, Ano 9, pp. 54-58, 2006.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista*. Composição de canções no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- TELES, José. *O malungo Chico Science*. Recife: Bagaço, 2003.
- TELES, José. *Do Frevo ao Mangubeat*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- TELES, José. *Da lama ao caos*. Que som é esse que vem de Pernambuco? São Paulo: Edições Sesc, 2019.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- TROTTA, Felipe. *Samba e mercado de música nos anos 1990*. Tese (doutorado). Rio de Janeiro: UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, 2006.
- TSEZANAS, Julia. *O Maracatu de Baque Virado: história e dinâmica cultural*. Dissertação (mestrado). São Paulo: USP, Programa de Pós-graduação em História Social, 2010.
- UCELLA, Orlando Brandão Meza. *A poética da criouliização em Chico Science & Nação Zumbi: análise de três canções do álbum Afrociberdelia*. Dissertação (mestrado). Natal: UFRN, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, 2014.
- VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2007.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Editora UFRJ, 2004.
- VIANNA, Letícia. A idade média: uma reflexão sobre o mito da juventude na cultura de massa. In: *Série Antropologia*. Vol. 121, Brasília: DAN/UnB, 1992.
- VISCONTI, Eduardo de Lima. *A guitarra elétrica na música popular brasileira: os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker*. Tese (doutorado). Campinas-SP: UNICAMP, Instituto de Artes, 2010.
- WISNIK, José Miguel. O Minuto e o Milênio ou Por Favor, Professor, Uma Década de Cada Vez. In: *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

WISNIK, José Miguel e NESTROVSKI, Arthur. *O fim do fim da canção*. [s.l]: Rádio Batuta, Instituto Moreira Salles, 29 abr. 2010. Série de aulas-show / podcast. Disponível em: <<http://radiobatuta.com.br/programa/o-fim-da-cancao-o-fim-do-fim-da-cancao/>>. Acesso em: 23 fev. 2018.

ZERO QUATRO. *Caranguejos com cérebro*. Independente, 1992.

ZERO QUATRO. Concerto geopolítico para Solo de cavaquinho. *Fórum*. Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/concerto-geopolitico-para-solo-de-cavaquinho/>>. Acesso em: 28 de junho de 2019.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. *Da Lama ao caos*. Rio de Janeiro: Sony Music (Chaos), 1994.

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. *Afrociberdelia*. Rio de Janeiro: Sony Music (Chaos), 1996.

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. *CSNZ*. Rio de Janeiro: Sony Music (Chaos), 1998.

CONSCIÊNCIA Black. *Consciência Black* (Volume 1). São Paulo: Zimbabwe Records, 1988.

FACES DO SUBURBIO. *Faces do Subúrbio*. Recife: Independente, 1997.

HIP-HOP Cultura de Rua. *Hip-hop Cultura de Rua*. São Paulo: Paralelo (Eldorado), 1988.

JORGE BEN. *Samba esquema novo*. Rio de Janeiro: Philips, 1963.

MUNDO LIVRE S/A. *Samba esquema noise*. São Paulo: Banguela Records (Warner Music), 1994.

MUNDO LIVRE S/A. *Guentando a ôia*. Rio de Janeiro: Excelente Discos (PolyGram), 1996.

MUNDO LIVRE S/A. *Carnaval na obra*. Rio de Janeiro: Excelente Discos (PolyGram), 1998.

MUNDO LIVRE S/A. *Por pouco*. São Paulo: Abril Music, 2000.

NAÇÃO ZUMBI. *Rádio S.Amb.A.* São Paulo: YB Music, 2000.

OTTO. *Samba pra burro*. Rio de Janeiro: Trama, 1998.

ANEXOS

CARANGUEJOS COM CÉREBRO (Primeira versão)

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, apesar de sempre serem associados à sujeira e à podridão.

Estima-se que cerca de 2.000 espécies de microorganismos e animais vertebrados e invertebrados estejam associados às 60 plantas de mangue. Os estuários fornecem áreas de desova e criação para 2/3 da produção anual de pescado no mundo inteiro. Pelo menos 80 espécies comercialmente importantes dependem dos alagadiços costeiros.

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 os mangues são tidos como símbolos de fertilidade e riqueza.

MANGUETOWN: A CIDADE

A larga planície costeira onde a cidade do Recife foi fundada é cortada pelos estuários de seis rios. Após a expulsão dos holandeses no século XVII, a (ex) cidade “maurícia” passou a crescer desordenadamente, à custa do aterramento indiscriminado e da destruição dos seus manguezais, que estão em vias de extinção.

Em contrapartida, o desvario 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 60. Nos últimos 30 anos a síndrome da estagnação, aliada à permanência do mito/estigma de 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 alagadiços e, 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 enfarto. Não é preciso ser médico para saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruir as suas veias. O modo mais rápido, também, de enfartar e esvaziar a alma de uma cidade como o Recife é matar os seus rios e aterrar os seus estuários. O que fazer então para não afundar na depressão crônica que paralisa a cidade? Há como devolver o ânimo, deslobotomizar/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/articulado em vários pontos da cidade um organismo/núcleo de pesquisa e criação de ideias pop. O objetivo é engendrar um “circuito energético” capaz de conectar alegoricamente as boas vibrações do mangue com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama. Ou um caranguejo remixando ANTHENA do Kraftwerk no computador.

Os mangueboys e manguegirls são indivíduos interessados em Teoria do Caos, World Music, Legislação sobre meios de comunicação, Conflitos étnicos, Hip Hop, Acaso, Bezerra da Silva, Realidade virtual, Sexo, Design, Violência e todos os avanços da Química aplicada no terreno da alteração/expansão da consciência.

Mangueboys e manguegirls freqüentam locais como o Bar do Caranguejo e o Maré Bar. Mangueboys e manguegirls estão gravando a coletânea

Caranguejos com Cérebro, que reúne as bandas Mundo Livre S.A., Loustal, Chico Science & Nação Zumbi e Lamento Negro.

CARANGUEJOS COM CÉREBRO (Segunda versão)

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 a crescer desordenadamente às custas do aterramento indiscriminado e da destruição de seus manguezais.

Em contrapartida, o desvario 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 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 ideias 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 manguemoys e manguemoys 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, Malcolm McLaren, 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 mangue invadirem o Recife e comecem 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.

CARANGUEJOS COM CÉREBRO (Terceira versão)

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 os mangues 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 a crescer desordenadamente às custas do aterramento indiscriminado e da destruição de seus manguezais.

Em contrapartida, o desvario 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 60. 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.

O Recife detém hoje o maior índice de desemprego do país. Mais da metade de 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 para 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 paralisa os cidadãos? Como devolver 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 ideias 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 mangueboys e manguegirls são indivíduos interessados em quadrinhos, TV interativa, antipsiquiatria, 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.