



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
CONTEMPORÂNEAS

TATIANA RODRIGUES LIMA

**MANGUEBEAT – DA CENA AO ÁLBUM:
PERFORMANCES MUDIÁTICAS DE MUNDO LIVRE S/A
E CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI**

**SALVADOR
2007**

TATIANA RODRIGUES LIMA

**MANGUEBEAT – DA CENA AO ÁLBUM:
PERFORMANCES MIDIÁTICAS DE MUNDO LIVRE S/A
E CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, da Universidade Federal da Bahia, com requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Jelder Silveira Janotti Júnior

**SALVADOR
2007**

TATIANA RODRIGUES LIMA

**MANGUEBEAT – DA CENA AO ÁLBUM:
PERFORMANCES MUDIÁTICAS DE MUNDO LIVRE S/A
E CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI**

Dissertação apresentada à Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, da
FACOM/UFBA, para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Salvador, 31 de maio de 2007.

Banca examinadora:

Professor Dr. Jelder Janotti Jr. (FACOM/UFBA) – Orientador

Professora Dra. Simone Pereira de Sá (UFF) – Examinador

Professor Dr. José Benjamim Picado (FACOM/UFBA) – Examinador

Para meu pai, José Raimundo Batista Lima (*in memoriam*), que, além de prover a família, trazia “as artes” para dentro de casa.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Dr. Jeder Janotti Jr., pela parceria – efetivada em generosidade e interesse – com que acompanhou todo o trabalho.

Aos colegas do grupo Mídia e Música Popular Massiva da FACOM, pela solidariedade e leitura atenta de trechos desta dissertação.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA e ao CNPq, pelos 4 meses de bolsa.

À minha *corda*: Marcos Botelho, por tudo sempre; Adriana Ghazza Telles, pela revisão, interlocução e contribuições nas abordagens quadrinísticas; Fábio Pinto, pela gentileza e pelas contribuições idiomáticas; Orlando Billy Freire Jr., pelo diálogo interessado e constante e contribuições bibliográficas; Amarino Queiroz, cicerone nas pesquisas, idéias e andadas pelos rios e pontes da Manguetown, por abrir seu acervo de textos raros sobre o tema; e Edileise Mendes, pelos toques lingüísticos e pela empolgação.

À minha mãe, Maria Anita Rodrigues Lima, meus irmãos, Flávio e André, meu sobrinho, Davi, e a todos os amigos e familiares de quem estive ausente durante este percurso.

RESUMO

Estudo sobre as especificidades da comunicação da música popular massiva, a partir dos álbuns *Da Lama ao Caos*, de Chico Science & Nação Zumbi, e *Samba Esquema Noise*, do Mundo Livre S/A. As noções de gênero e cena musical, canção e performance midiática, fundamentam a análise, que envolve configurações sonoras, visuais e lingüísticas dos dois álbuns. A partir do mapeamento das condições de emergência desses produtos, que marcaram a estréia das bandas no formato CD, o texto discute a noção de música popular massiva e seus modos de produção, circulação e consumo. As marcas presentes na materialidade discursiva dos álbuns são relacionadas às suas condições de emergência na cultura midiática, a fim de discutir o que é manguebeat e como essa cena se situa no panorama nacional e mundial da comunicação e cultura contemporâneas.

Palavras-chave: Música Popular Massiva; Chico Science & Nação Zumbi; Mundo Livre S/A; Manguebeat; Gênero; Cena Musical.

ABSTRACT

Study of the specificities of mass popular music's communication, from the albums *Da Lama ao Caos*, by Chico Science & Nação Zumbi, and *Samba Esquema Noise*, by Mundo Livre S/A. The notions of genre and music scene, chant and media performance, form the basis for this analysis, which involves sound, visual and linguistic configurations of both albums. From the mapping of the conditions of the emergence of these products, which marked their first COMPACT DISC albums, the text discusses the notion of mass popular music and its ways of production, circulation and consumption. The marks in the discursive materiality of the albums are related to its conditions of emergence within the media culture in order to discuss what is mangubeat and how this movement is situated in the national and international panorama of contemporary communication and culture.

Key words: Mass Popular Music; Chico Science & Nação Zumbi; Mundo Livre S/A; Mangubeat; Genre; Music Scene.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Recorte do encarte de <i>Samba Esquema Noise</i>	35
Figura 2: Recorte do encarte de <i>Guentando a Ôia</i>	40
Figura 3: Figurino e adereços utilizados por MLSA e CSNZ	88
Figura 4: Movimentos corporais dos mangueboys	89
Figura 5: Compact Disc e Capa de <i>Da Lama ao Caos</i>	91
Figura 6: <i>Chamagnathus granualtus sapiens</i> , HQ – encarte de <i>Da Lama ao Caos</i>	92
Figura 7: Capa de <i>Samba Esquema Noise</i>	118
Figura 8: Contracapa do encarte e compact disc <i>Samba Esquema Noise</i> (conjunto visualizado ao abrir a caixa do disco)	119
Figura 9: Encarte de <i>Samba Esquema Noise</i>	121
Figura 10: Fotomontagem de <i>Samba Esquema Noise</i>	122

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O MANGUEBEAT NO CENÁRIO MIDIÁTICO DOS ANOS 1990 ...	19
1.1 MÚSICA POPULAR MASSIVA	20
1.2 <i>MAINSTREAM</i> E <i>UNDERGROUND</i>	25
1.3 A MPM NA ERA DIGITAL	29
1.3.1 MLSA e os selos <i>indie</i>	34
1.3.2 CSNZ: <i>underground</i> , MTV e <i>major</i>	40
1.3.3 Caranguejos com cérebro antenado no pop	43
1.3.4 Feitos e efeitos dos mangueboys – até onde vamos	49
2 GÊNERO, CANÇÃO E PERFORMANCE NA MÚSICA POPULAR MASSIVA	52
2.1 GÊNERO E MÚSICA POPULAR MASSIVA	53
2.1.1 Regras mais constantes nas classificações genéricas	56
2.1.2 O manejo das rotulações por gravadoras e selos	57
2.1.3 Rotulações nas lojas	58
2.1.4 Gêneros no rádio	60
2.1.5 Ouvintes, promotores do show bizz e crítica	62
2.1.6 Músicos – entre o gênero e a cena	65
2.2 CANÇÃO	68
2.2.1 Tematização	71
2.2.2 Figurativização	72
2.2.3 Passionalização e compatibilizações híbridas	73
2.3 PERFORMANCE E MÚSICA POPULAR MASSIVA	75
2.3.1 Performance midiaticizada	78
2.3.2 O álbum como unidade	80
2.3.3 Vocais e instrumentos: a dicção	82
3 PERFORMANCES MIDIÁTICAS DE CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI E MUNDO LIVRE S/A	86

3.1 CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO VISUAL DE CSNZ E MLSA	87
3.2 <i>DA LAMA AO CAOS</i>	90
3.2.1 Discurso visual	90
3.2.2 Performances sonoras	95
3.3 <i>SAMBA ESQUEMA NOISE</i>	118
3.3.1 Discurso visual	118
3.3.2 Performances sonoras	123
CONSIDERAÇÕES FINAIS	159
REFERÊNCIAS	173
ANEXOS	178

INTRODUÇÃO

Há pouco mais de uma década, uma nova geração de músicos pernambucanos ganhava visibilidade para além dos palcos da cidade do Recife, apresentada sob o rótulo de manguebeat. O estopim foi o lançamento, em 1994, dos primeiros álbuns das bandas Chico Science & Nação Zumbi (*Da Lama ao Caos*) e Mundo Livre S/A. (*Samba Esquema Noise*), concomitantemente à realização de shows dos grupos no Rio de Janeiro, São Paulo e outras capitais do Brasil, inserções de imagens na mídia e participação em festivais nos Estados Unidos e na Europa. Com uma proposta que tensionava as lógicas comerciais e criativas da produção musical, as bandas pernambucanas acrescentavam também novas matrizes ao leque de sonoridades agenciadas no chamado BRock – gênero até então estabilizado num discurso lingüístico que fazia referência a questões locais, porém sem uma presença marcante dos índices de nacionalidade na configuração sonora e bastante vinculado a técnicas do rock norte-americano e britânico.

Na esteira de Chico Science & Nação Zumbi e do Mundo Livre S/A, diversos grupos e jovens artistas pernambucanos projetaram-se para além dos palcos do *underground* recifense. Alguns desses grupos tiveram trajetória meteórica. Outros, a exemplo dos conjuntos Mestre Ambrósio, Cascabulho, Faces do Subúrbio, Cordel do Fogo Encantado e Mombojó, e dos músicos Otto (ex-MLSA) e Silvério Pessoa (ex-Cascabulho), para citar alguns, garantiram seus espaços no cenário nacional¹. Cada um a seu modo levou adiante o gesto de se valer dos dispositivos e estratégias usuais da indústria cultural para produzir um discurso de rasura aos estereótipos e às fórmulas estabelecidas.

A trilha aberta pelas duas bandas aqui estudadas não foi percorrida apenas por músicos da sua geração. O manguebeat trouxe também à audibilidade e visibilidade midiáticas expressões até então circunscritas à redoma do chamado folclore. Nomes como Selma do Coco, a cirandeira Lia de Itamaracá, o mestre de maracatu Salustiano, os emboladores Caju e Castanha, dentre outros, emergiram do terreno do que se convencionou chamar de “música de raiz”, chegaram ao suporte CD e fizeram apresentações em palcos nacionais e do exterior. E mais: a moda, o cinema, a literatura, as artes gráficas e outras formas de expressão dos produtores

¹ O grupo Cascabulho vem fazendo shows com frequência nos EUA, Europa e Canadá. Otto, Silvério e o Cordel do Fogo Encantado também excursionam no exterior.

recifenses ganharam visibilidade e espaço em mercados mais amplos de trocas materiais e simbólicas.

Na dissertação *Manguebeat – da Cena ao Álbum: performances midiáticas de Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi* elegi como corpus os álbuns de estréia das duas bandas citadas no título, *Samba Esquema Noise* e *Da Lama ao Caos*, respectivamente, no intuito de abordar a música popular massiva numa perspectiva comunicacional, considerando tanto a materialidade dos produtos analisados quanto seu contexto de produção, circulação e consumo midiáticos. Parte significativa da bibliografia e dos conceitos empregados no trabalho surgiu das leituras e debates realizados no grupo de pesquisa Mídia e Música Popular Massiva, ligado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia², no qual encontrei um ambiente propício à discussão, produção e troca de conhecimentos. Isto porque o grupo busca desenvolver uma metodologia de análise musical pautada nos aspectos comunicacionais, partindo do princípio de que os gêneros musicais, as performances implícitas nas apropriações da música popular massiva e o ritmo são elementos fundantes do processo de produção de sentido na música popular massiva, dando atenção tanto às estratégias de convenções sonoras (o que se ouve), quanto às convenções de performance (o que se vê, que corpo é configurado no processo auditivo), convenções de mercado (como a música popular massiva é embalada) e convenções de sociabilidade (quais valores são “incorporados” em determinadas expressões musicais).

Entender o contexto midiático de emergência dos produtos enfeixados sob o rótulo de manguebeat foi uma das preocupações que norteou o trabalho. Perguntei-me quais eram as condições de produção, circulação e consumo musicais vigentes quando o Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi – bandas surgidas em Pernambuco, à margem do eixo econômico do Sudeste – obtiveram maior visibilidade midiática, entre 1993 e 1994.

Percebi que a chegada das duas bandas recifenses ao esquema de distribuição de duas transnacionais do entretenimento com atuação na música, cinema, televisão e outros setores, a Warner e a Sony, estava ligada a mudanças no modelo de gestão do negócio musical ocorridas entre os anos de 1980 e 1990. Naquele período, as transnacionais do entretenimento haviam assumido proporções gigantescas, o que dificultava sua ação pontual na prospecção de talentos em todos os países em que atuavam. A criação de subdivisões internas, a aquisição de pequenas e médias gravadoras e a parceria ou compra do elenco de selos independentes eram estratégias adotadas pelas chamadas *majors*.

² O grupo está vinculado ao Laboratório de Análise dos Gêneros Musicais e da Canção Popular Massiva, financiado com recursos do CNPq, da Capes e da Fundação de Amparo à Pesquisa da Bahia.

A reconfiguração da indústria musical propiciava a valorização da figura do produtor e dos selos independentes, que se associavam às *majors* ou criavam redes alternativas de distribuição. E o fortalecimento destas iniciativas relaciona-se também com mudanças tecnológicas no âmbito da produção musical. Principalmente com a tecnologia MIDI, com a qual a gravação digital de áudio passou a ser viável em computadores domésticos, nos chamados *home studios*, barateando tanto os custos de produção de demos quanto a pré-produção de álbuns.

Outro desdobramento relacionado ao contexto de tecnologia de gravação mais acessível e barata, e de reconfiguração do papel do produtor, foi a progressiva segmentação do mercado brasileiro. Um dos seus primeiros resultados foi o *boom* do já citado BRock, direcionado principalmente aos jovens. A partir dos anos 1980, as *majors* passaram a realizar aqui lançamentos destinados a parcelas menores de público: os consumidores de nicho que constituem um mercado numericamente inferior ao do *mainstream*, porém bastante estável, garantindo regularidade nas vendas.

O momento da emergência de Mundo Livre S. A. e Chico Science & Nação Zumbi foi marcado ainda pela popularização do *compact disc* como suporte para escuta musical no Brasil. A transição do vinil para o CD acentuou-se no País com lançamento dos aparelhos do tipo *micro-system*, de preço mais acessível aos consumidores de menor poder aquisitivo, incluindo os jovens ouvintes de rock e pop, que aderiram finalmente ao consumo de CDs.

Outro fato concomitante à emergência do manguebeat, e que movimentou o mercado da música junto ao segmento juvenil, foi implantação da MTV no Brasil. Inaugurada em 1990, com transmissão para o Rio e São Paulo, a MTV expandia seu sinal para outras capitais ao tempo em que abria espaço para os produtos nacionais. A emissora deu visibilidade à música do Recife antes mesmo que as bandas chegassem ao suporte CD. Em seguida, os jornais diários do Rio de Janeiro e São Paulo, e também as revistas musicais, enviaram jornalistas a Recife para cobrir a primeira edição do festival Abril Pro Rock, que tinha como atrações as duas bandas estudadas e outros grupos da cena local. Dois meses depois, a Sony contratou Chico Science & Nação Zumbi para o selo Chaos e o Mundo Livre S/A assinou contrato com o selo independente Banguela Records, criado pelo produtor e crítico musical Carlos Eduardo Miranda e por músicos da banda Titãs.

O panorama esboçado acima é visto com mais detalhes no primeiro capítulo deste trabalho, no qual busco ainda definir o que entendo por música popular massiva, além de fazer uma breve análise do texto *Caranguejos com Cérebro*, que foi redigido por Fred Zero Quatro (letrista do Mundo Livre S/A) e publicado no álbum de estréia de Chico Science &

Nação Zumbi. O texto surgiu como um release de divulgação das bandas e ganhou *status* de manifesto do manguebeat.

Mapeado o contexto midiático em que emergiram as duas bandas, parti, no segundo capítulo, para a definição dos operadores que permitissem uma análise do corpus. Ter encontrado pesquisas em andamento no grupo Mídia e Música Popular Massiva – e poder me associar às discussões – foi de grande valia para fazer o trânsito entre a cultura midiática e as singularidades da plástica sonora do manguebeat. Um dos temas desenvolvidos em leituras e reflexões do grupo – e que foi caro a esta pesquisa – é o papel que as classificações de gênero exerce na música. Por si só, as canções e outras expressões dos álbuns do Mundo Livre S/A e de Chico Science & Nação Zumbi já traziam o gênero à pauta, uma vez que se configuram no crossover de elementos pinçados de gêneros musicais relativamente estáveis.

Entender os gêneros de uma perspectiva comunicacional implicou em transitar tanto pelas regras técnicas e formais (de composição e execução das canções analisadas), quanto por seus aspectos semióticos e econômicos. Encontrei um suporte para a abordagem na convergência de autores como Franco Fabbri, Simon Frith e Jeder Janotti Jr.

Fabbri ajudou a compreender que as comunidades musicais – formadas por músicos, ouvintes, críticos, selos, gravadoras, lojistas, promotores de shows, emissoras de rádio etc. – atuam de forma contraditória na classificação de gêneros. Por isso, tratar do gênero numa perspectiva comunicacional requer encará-lo de forma menos normativa do que faz, por exemplo, a musicologia. Janotti Jr. verticalizou a discussão de Fabbri sobre as regras e operações mais constantes nas classificações genéricas. Suas reflexões permitiram a aproximação com a materialidade dos produtos sem perder de vista a ligação com a cultura midiática.

Em Frith encontrei um desdobramento da proposta de Fabri. E, assim como Frith, tentei mapear, ainda no segundo capítulo, como a rotulação manguebeat foi mobilizada (ou não) em algumas das instâncias da comunidade musical. Cheguei à conclusão de que o rótulo manguebeat foi muito mais acionado pelos promotores de shows, pela mídia (a crítica musical e as rádios) e pelo público do que pelas gravadoras, selos e lojistas.

Na perspectiva da Sony, produções distintas como o “manguebeat” de Chico Science & Nação Zumbi; o pop-rock do Skank e Jota Quest; o rap carioca do Planet Hemp e Gabriel O Pensador; o reggae-pop do Cidade Negra – todos lançados em 1994 pelo selo Chaos – estavam igualados em termos promocionais e mercadológicos como um tipo de produto que podia ser classificado como pop-rock – urbano, dançante, feito por jovens, musicalmente próximo a modelos bem sucedidos nos mercados dos EUA e Europa. Enfim, eram produtos passíveis de atingir um patamar de vendas satisfatório entre consumidores jovens, de uma forma geral.

Já a inclusão do Mundo Livre S/A no *cast* do selo independente Banguela sugere uma classificação da banda, por parte do selo independente, como produto destinado a uma parcela mais reduzida dos jovens – um segmento que busca produções alternativas ao *mainstream*; um nicho de ouvintes abertos ao ruído, à dissonância e mais interessados na atitude ideológica e musical contestatória do que nas harmonias palatáveis.

As classificações dos lojistas variaram entre a inclusão das duas bandas estudadas na prateleira de Pop Rock, nas grandes cadeias; a exposição dos álbuns em seções com o nome do estado de Pernambuco, em lojas menores, e a classificação como *world music* ou *brazilian music*, no exterior.

Já os críticos, da imprensa especializada e da academia, usaram a palavra *manguebeat* como rótulo genérico. Chegaram a (literalmente) generalizar as peculiaridades sonoras de Chico Science & Nação Zumbi, como o uso de matrizes da cultura popular não midiaticizada (maracatu, coco, embolada etc.), como uma regra aplicável ao *manguebeat* como um todo.

O fato de ter comparado, no trabalho, o álbum de Chico Science & Nação Zumbi com o do Mundo Livre S/A – e de verificar que esta segunda banda quase não mobilizava matrizes da música dita “folclórica” – permitiu entender que o *manguebeat* não se constitui num gênero com regras técnicas e formais rígidas. A materialização sonora das duas bandas apontou para o fato de que o rótulo *manguebeat* está mais próximo da idéia de *cena*, um tipo de associação que engloba tanto a partilha de referências quanto a autonomia expressiva, tanto a “fertilização mútua” quanto a “diferenciação estilística”, conforme Will Straw, um dos autores convocados para fundamentar o conceito de *cena musical*. Confrontar gênero e *cena* ajudou-me a adotar uma postura analítica que considerasse a convergência de sentidos e valores, as regularidades, bem como as dispersões proporcionadas pelas distinções plásticas entre as bandas.

Também fundamentou a análise a consideração dos aspectos semióticos da canção. Associei estudos desenvolvidos por Luiz Tatit sobre a compatibilização entre letra e melodia aos demais elementos da performance cancional na cultura massiva. Abordei as canções e os álbuns como performances midiáticas, associando definições de Paul Zumthor, Simon Frith e reflexões em torno do conceito realizadas no grupo Mídia e Música Popular Massiva. A performance midiática, tal como a usei, envolve desde as performances ocorridas durante o processo de gravação e mixagem, até as possibilidades de interação corporal que as canções abrem para o ouvinte.

A análise do corpus foi realizada no terceiro capítulo. A esta altura, já havia delineado algumas questões que norteariam a abordagem: quais são os principais pontos de convergên-

cia e as principais diferenças entre *Samba Esquema Noise* e *Da Lama ao Caos*? Até que ponto as produções caracterizam um gênero e em que medida tensionam as fronteiras desse tipo de classificação? O manguebeat é uma cena musical? De que forma se posicionam as produções do Mundo Livre S/A e de Chico Science & Nação Zumbi no panorama cultural brasileiro e global?

Início o capítulo 3 tratando das convergências entre os discursos visuais das bandas. Em seguida abordo as especificidades visuais de *Da Lama ao Caos* e as performances sonoras desse álbum. As canções são analisadas faixa a faixa, na ordem em que foram dispostas no CD. Faço breves descrições dos elementos lingüísticos e sonoros de cada canção, passando em seguida às interpretações e inferências suscitadas pelo cruzamento de sentidos depreendidos a partir da audição e seu contexto comunicacional. O mesmo procedimento é realizado com o álbum *Samba Esquema Noise*, mas a essa altura do trabalho já é possível estabelecer algumas confrontações entre canções dos dois álbuns estudados.

A comparação entre os álbuns é ampliada nas considerações finais. Inicialmente teço uma breve avaliação de como os operadores teóricos e metodológicos contribuíram para abordar o *corpus* e, em seguida, passo às conclusões obtidas a partir do levantamento das regularidades e dispersões entre as produções de Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi e sua relação com a cultura contemporânea. A análise apontou para a necessidade de pensar como o cosmopolitismo, que marca o contexto global, foi processado nas periferias, tendo como base os álbuns das duas bandas.

Observei em *Samba Esquema Noise* uma tendência ao discurso niilista de descrença na humanidade e de ironia diante da inevitável hegemonia do modelo ético capitalista – tendência bastante próxima dos traços ideológicos do punk rock. A banda usa o tom irônico para fazer crítica social e denunciar os valores aos quais se opõe ideologicamente, mas sem apresentar uma possibilidade de reversão do quadro. Para os personagens configurados nas canções, a única saída é estar do lado de onde “saem das balas” e ter “grana”, como na canção *Livre Iniciativa*; explorar o próximo sem pudores antes de ser surpreendido pela morte (como na faixa-título *Samba Esquema Noise*), conformar-se com a própria condição social (como em *A Bola do Jogo*). A faixa de abertura, *Manguebit*, fala da disseminação musical, mas termina com uma questão no ar: “Qual é a música?”. Nem no plano afetivo, individual, há um alento: embora algumas situações de conjunção tragam distensão à audição, como em *Musa da Ilha Grande*, *Mulher com W* e *o Rapaz do B... Preto*, ao final destas canções não há uma conjunção plena, o que reforça o teor crítico e pouco esperançoso do discurso da banda.

Já em *Da Lama ao Caos*, a afirmação da identidade e a valorização das heranças africanas, que marcam algumas das vertentes da black music presentes na esfera sonora, retornam no movimento de trazer um pouco da fertilidade do mangue e da força dos heróis evocados na faixa de abertura, *Monólogo ao Pé do Ouvido* (Lampião, Zapata, Sandino, Antonio Conselheiro, Zumbi e os Panteras Negras). Apesar do diagnóstico sobre a situação de desigualdade e injustiça social (em canções como *Banditismo por uma Questão de Classe*, *A Cidade e Rios*, *Pontes & Overdrives*), os sujeitos configurados nas canções seguintes, como os jovens de *A Praia* e o “maioral” de *Samba Makossa*, usam sua ginga para envenenar a embolada, o samba e o maracatu; desorganizam o estabelecido para organizar algo que lhes é favorável (como na letra de *Da Lama ao Caos*) e lucram com o paradoxo (como em *Computadores fazem arte*).

No que tange à plástica sonora, percebi que ambas as bandas configuram suas canções na hibridação de matrizes musicais, associando marcas locais (da música brasileira e regional) a gêneros do mundo pop. Mas se diferenciam nas matrizes escolhidas. *Da Lama ao Caos* mobiliza muitas expressões da tradição popular não midiaticizada do Brasil, como maracatu de baque virado, coco de embolada, pastoril profano, ciranda, maracatu de baque solto e coco. Já em *Samba Esquema Noise*, apenas uma faixa (*O Rapaz do B... Preto*) traz células de maracatu, porém executadas pelo baixo e bateria de forma mais acelerada do que o andamento tradicional. No álbum do Mundo Livre S/A, as marcas locais estão relacionadas aos instrumentos e à dicção do samba urbano. Ouve-se, por exemplo, pandeiro, tamborim e cavaquinho, e variações do samba que vão do breque e do partido alto ao samba-soul e samba-rock.

Inferi que, por caminhos diferentes – privilegiando a dicção regional rural não midiaticizada, no caso do *Da Lama ao Caos*, e a dicção urbana midiaticizada, em *Samba Esquema Noise* – ambas as bandas convergem em direção ao uso de marcas nacionais/locais. Considerarei que a forte presença dessas marcas locais na configuração plástica do manguebeat tem relação com o contexto de revalorização do nacional na música jovem brasileira dos anos 1990. Isto porque durante o *boom* do BRock havia uma certa “ressaca” gerada pela apropriação dos signos indicadores de nacionalidade pelo regime militar. Pelo fato de o rock acionar valores ideológicos contestatórios, a ausência de marcas locais na sonoridade da maioria dos grupos dos anos 1980 era uma atitude coerente, na época: opunha-se ao uso político dessas marcas pelo discurso nacionalista autoritário.

A volta dos elementos locais à música jovem, nos anos 1990, mostra tanto uma superação do “trauma” provocado pelo governo militar e a conseqüente ressignificação do nacional, quanto uma sintonia com o movimento mundial de globalização – em que outras expres-

sões marginais aos centros de produção e difusão também tiveram maior visibilidade e audibilidade.

Passando às matrizes do mundo pop, percebi que o uso de sampler e de timbres eletrônicos é uma opção comum às bandas, que as conecta com os processos de produção usuais na música popular massiva global e contemporânea. A presença de instrumentos eletrificados também. Em ambos os álbuns, a guitarra e o baixo quase sempre assumem papéis ligados à configuração de matrizes do rock ou da black music. Num plano macro, o rock e outros gêneros midiáticos ligados à diáspora africana perpassam os dois álbuns. Num plano micro, percebi diferenciações a partir dos gêneros e subgêneros mais constantes em cada um dos álbuns.

Observei que no leque de gêneros urbanos nacionais e globais compartilhados pelas bandas em seus crossovers, estão sonoridades associadas a valores ideológicos e plásticos ligados à idéia de autenticidade: o rock brasileiro, britânico e norte-americano, por seu caráter rebelde, contestador e crítico; os gêneros pós-coloniais por se afirmarem em lugares de exclusão econômica, social e cultural, como ocorre com o samba urbano, o *african pop*, o reggae e o ska caribenhos; o rap e outras vertentes da black music norte-americana, por incluírem no seu ideário a afirmação dos direitos civis dos afro-americanos. Percebi ainda que o agenciamento das tradições não midiáticas pernambucanas aciona também valores relacionados à resistência e a autenticidade.

Isso me permitiu concluir que os dois álbuns confluem no sentido de estabelecer um cânone diferenciado, no qual a cena mangue se inclui e elege como pares expressões ligadas a contextos e discursos periféricos, mas também cosmopolitas, ou expressões antes não-midiáticas que passam a ser inseridas pelas bandas num contexto cosmopolita (como as expressões ligadas ao dito folclore). As duas bandas se inserem no que Angela Prysthon define como cosmopolitismo periférico, um fluxo em direção a “outros” centros: pólos descentrados em relação aos modelos hegemônicos do *mainstream*, mas que são pontos de convergência e ligação das redes *underground*.

O texto que se segue busca, portanto, um trânsito entre aspectos pontuais, específicos da plástica sonora das canções analisadas, e aspectos mais gerais, referentes à minha própria formação, e que dizem respeito a questões da comunicação de massa. Reflete o que pude absorver nas discussões travadas em reuniões regulares do grupo de pesquisa Mídia e Música Popular Massiva, nas quais compartilhei minhas inquietações em relação às peculiaridades do *corpus*, bem como as questões referentes à própria música popular massiva enquanto campo que mobiliza interesses culturais, mercadológicos, identitários e comunicacionais.

Mas esta dissertação resulta também de um outro processo. Ao final do percurso, me surpreendi percebendo que a maioria das matrizes agenciadas por Chico Science & Nação Zumbi e pelo Mundo Livre S/A, em seus diálogos, faz parte da minha memória auditiva e formação amadora, enquanto ouvinte. Essa fruição amadorística migrou para a atividade profissional, nos anos 1990, quando, como jornalista, atuei na cobertura de shows e redação de resenhas de álbuns de música popular massiva. O mesmo jornalismo que me levou à crítica musical me fez enveredar por outros caminhos, no final daquela década, e a iniciar a atuação como docente de Comunicação Social, em 2003. Ingressar no Mestrado e no grupo de pesquisa reatou o elo com a reflexão e a afetividade em torno da música, de uma forma mais fundamentada e verticalizada do que antes. Não obstante as angústias inerentes à inquestionável necessidade cumprir rigor acadêmico e de fazer jus à qualidade das pesquisas dos meus colegas de grupo, a trajetória materializada nestas páginas resulta da felicidade de poder reencontrar-me com a reflexão sobre a música. Foi, portanto, de dentro e de fora da academia que escrevi este trabalho.

1 O MANGUEBEAT NO CENÁRIO MIDIÁTICO DOS ANOS 1990

O tema principal deste capítulo é o ambiente midiático e tecnológico de emergência do manguebeat; porém, antes de avançar nessa discussão é necessário tratar da música popular massiva, a vertente do universo musical no qual insiro a corrente pernambucana. A rigor, existe música sempre que alguém se dispõe a ordenar os ruídos do cotidiano, estabilizando os sons numa duração enunciativa que altera a percepção do tempo e do espaço, valorizando a enunciação, em lugar de descartá-la, ao contrário do que fazemos com a fala e outros signos sonoros como o toque do telefone, a campainha da porta, o apito do guarda de trânsito etc. Ao organizarmos os sons numa enunciação musical, a temporalidade e espacialidade estabelecidas são também instâncias de significação. Como observa o sociólogo Simon Frith:

historicamente, a música era usada para ressaltar um acontecimento especial, a celebração religiosa, os rituais de morte, nascimento e maioridade, das celebrações da vida aos momentos mais tristes. A música ressalta portanto um espaço e um tempo, diferenciando-os do cotidiano”(2006, p. 65)³.

Frith considera que o principal desafio da indústria fonográfica é o de transformar em bem de consumo um produto que “é imaterial”, porque pode ser ouvido, “mas não se pode tocar com as mãos” e “dura tanto quanto dura sua interpretação” (2006, p.53). O sociólogo propõe uma distinção entre as práticas musicais pelas quais não pagamos e aquelas pelas quais pagamos. Entre as primeiras estão os “cantos de trabalho”, como os entoados sob a marcação do ruído de utensílios agrícolas nas lavouras de algodão norte-americanas, pelos ancestrais dos *bluesmen*, ou, como enumera Frith, o ato de cantar no chuveiro, ninar uma criança, ou bater palmas para marcar um ritmo de dança etc. O autor chama atenção para o fato de que: “a linha divisória que separa a música que fazemos para nós mesmos da música que vamos comprar no mercado é muito mais difusa e sutil do que gostaria a indústria da música” (2006, p.53).

A partir das observações acima é possível afirmar que a música popular massiva é um recorte no universo musical mais amplo⁴, já que “a cultura da música popular não é consequência da indústria da música popular” e, por conseguinte, “a indústria da música popular é

³ Original em espanhol. Todos os textos que figuram em espanhol e inglês nas referências são citados em português com tradução da autora desta dissertação, a partir das edições consultadas.

⁴ A fim não perder de vista os conceitos centrais deste trabalho, não me detenho num debate sobre a definição de música tal como é conceituada no campo da musicologia, etnomusicologia, ou outras correntes. Buscarei uma abordagem da música rotulada como manguebeat de uma perspectiva comunicacional.

tão somente um aspecto da cultura da música popular” (FRITH, 2006, p.54). Passo, então, à definição da MPM⁵, já que o consumo mencionado por Frith é um fator a ser considerado junto com outros aspectos, ligados à produção e circulação dos produtos musicais.

1.1 MÚSICA POPULAR MASSIVA

É possível afirmar de forma sintética que o conceito de música popular massiva se refere às expressões musicais surgidas no século XX e caracterizadas pelo emprego do aparato midiático, ou seja, o uso de técnicas das indústrias culturais tanto em sua produção quanto na sua circulação e consumo (CARDOSO FILHO, JANOTTI JR., 2006, mimeo; JANOTTI JR., 2005a, mimeo). Trata-se de um tipo de música que “está indissociavelmente atrelada às redes midiáticas de produção de sentido”, como observam Cardoso Filho e Janotti Jr., acrescentando que

em termos midiáticos, pode-se relacionar a configuração da música popular massiva ao desenvolvimento dos aparelhos de reprodução e gravação musical, o que envolve as lógicas mercadológicas da indústria fonográfica, os suportes de circulação das canções e os diferentes modos de execução, audição e circulações audiovisuais relacionados a essa estrutura. (2006, mimeo)

Seguindo a trilha dos autores, para melhor delinear o conceito, coloco-o em contraste com outras situações e expressões musicais que não se incluem no leque da MPM.

Antes do advento do aparato tecnológico e midiático referido, o consumo da música só era possível em situações em que o produtor (músico-compositor) e o consumidor (ouvinte) se encontravam no mesmo tempo e espaço para a realização simultânea da execução e audição musical, fosse em rituais tribais, salões nobres, palcos burgueses ou feiras livres.

A exigência de um encontro presencial entre compositor e ouvinte tornou-se dispensável com o advento da notação musical e o surgimento de editores que promoviam a impressão das partituras e sua comercialização, no final do século XIX. Mas esta nova situação demandava que, na instância do consumo, alguém dominasse o código da notação musical a fim de solfejar a música, ou ainda que este consumidor dispusesse de um instrumento e conhecesse o seu manejo para que pudesse tocá-la seguindo as indicações da partitura. Se agora a presença

⁵ Para dar agilidade ao texto, adotarei a abreviação MPM – música popular massiva – quando a expressão aparecer em seqüência.

do compositor concomitante à do ouvinte era prescindível, havia ainda a necessidade de que um ou mais músicos, ou leitores do código de notação musical, fossem os “atualizadores” daquela mediação escrita, entre a composição e a audiência. Tais procedimentos implicavam numa ambiência acústica comumente obtida tanto nas salas de concerto, onde se pagava para ouvir instrumentistas formados em conservatórios, quanto na sala de visitas do lar burguês, onde músicos amadores exibiam suas prendas ao piano ou em outros instrumentos. O surgimento da pianola, na mesma época, permitiu ao ouvinte prescindir do executor. Mas em todas estas situações, o alcance sonoro estava condicionado às extensões vocais e/ou dos instrumentos empregados e às condições acústicas do ambiente.

A efetiva popularização da música num espectro mais amplo de ouvintes, independentemente de um encontro presencial entre executores e consumidores, coincidiu com a diversificação tecnológica relacionada à captação, fonofixação, amplificação, reprodução e circulação midiática da música. Conforme Cardoso Filho e Janotti Jr.,

o aumento do consumo da música por uma parcela da população que não possui conhecimento de notação musical está diretamente ligado ao aparecimento dos primeiros aparelhos de reprodução sonora: o gramofone, o fonógrafo, o rádio e o toca-disco [...] por outro lado, popularização de expressões musicais, como o rock a partir da década de cinquenta, está ligada não só à indústria fonográfica, bem como à televisão e ao cinema. (2006, mimeo)⁶

O aparato de produção, armazenamento e circulação agenciado na cultura industrial é, então, um traço distintivo entre a música popular no sentido amplo e a música popular massiva. A indústria vende um produto virtual fixado em suportes comercializáveis que demandarão do consumidor uma valoração afetiva em sua aquisição e uma ação efetiva para sua atualização: ao ligar um aparelho de rádio ou um toca-CD, ajustar os graves e agudos, escolher o volume etc. Daí é possível afirmar que, embora eventualmente remuneremos intérpretes ou compositores para reproduzirem corporalmente músicas (sejam elas massivas ou não), toda a música popular que possa ser armazenada num suporte midiático, distribuída e comercializada é potencialmente massiva.

Já no momento inicial da produção de uma música massiva, podem-se detectar procedimentos em que estão implicadas perspectivas de circulação e consumo. É na produção que se configura, por exemplo, a duração da música. E a decisão quanto ao tempo de audição esta-

⁶ Para mais referências históricas sobre este processo, Luiz Tatit, no livro *O Século da Canção*, detecta a influência da “chegada das máquinas de gravação ao Rio de Janeiro”, em finais do século XIX, e o desenvolvimento da tecnologia de reprodução no predomínio de determinados formatos de composição sobre outros, no Brasil (TATIT, 2004, p.33-35).

rá diretamente relacionada à possibilidade de veiculação em rádios comerciais, cuja organização da grade de programação geralmente segue um padrão estabelecido: o produto musical deve durar entre três minutos e três minutos e meio, embora nenhuma limitação de ordem técnica impeça hoje a veiculação de produtos de maior duração. Em seu ensaio sobre a indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura, Márcia Tosta Dias observa que, a partir de 1948, já havia um suporte para músicas mais extensas. “O aparecimento do micro-sulco [...] permitiu que o tempo de duração do disco fosse dilatado de quatro para trinta minutos”, mas foi nessa mesma época que houve “a instituição da canção de três minutos como padrão” (2000, p.36). A autora acrescenta que “no disco de variedades e entretenimento a canção de três minutos se impôs de forma universal” (2000, p.37). Ocorre que as músicas com um padrão fixo de duração são ordenadas com mais facilidade em blocos separados por intervalos nos quais são veiculados os anúncios publicitários e outros conteúdos.

O mesmo tipo de relação entre produção e circulação pode ser observado na forma de mixar a voz e os instrumentos numa canção. O volume mais alto dos vocais pode facilitar a execução em larga escala, enquanto uma mixagem dos vocais numa altura igual ou inferior à dos instrumentos tende a dificultar a ampla penetração da canção em rádios ou junto às grandes audiências, indicando um consumo segmentado.

De início a configuração dos vocais, assim como da duração de um produto, era atrelada a questões técnicas. Como observa Luiz Tatit, os limites técnicos para a captação sonora, nos primeiros anos do século XX, fizeram com que, no caso do Brasil, o samba se mostrasse mais adequado à fonofixação do que outras expressões musicais bastante populares na época:

Ao correr (e até certo ponto concorrer) por fora da tradição universalmente conhecida da música erudita, e mesmo da música instrumental semi-erudita ou popular de partitura, aquelas pequenas “obras”, que ajudaram o pioneiro Frederico Figner a vender seus gramofones e que, a partir da gravação do samba amaxiado “Pelo Telefone” em 1917, deram voz nacional aos frequentadores dos fundos das casas das tias, fundavam ali uma tradição própria, desprovida de outros projetos ou de intenções outras que não a imediata aceitação do público. [...] Agora, com o disco, ficava claro que esses sambistas sabiam como ninguém juntar melodia e letra, fazê-las flutuar sobre tempos e contratempos da batucada e ainda harmonizar a cantoria com o violão, cavaquinho ou piano. E adaptavam tudo isso aos poucos recursos de gravação: traziam a voz para o primeiro plano, enriqueciam a instrumentação de cordas e sopros e reduziam a participação da batucada, em virtude dos desequilíbrios provocados por sua difícil captação sonora. [...] Iniciava-se assim a era dos cancionistas, os bambas da canção, que se mantinham afinados com o processo tecnológico, a moda, o mercado e o gosto imediato dos ouvintes. Nascia também uma noção de estética que não podia ser dissociada do entretenimento. (2004, p.39-40)

O que era limitação virou padrão estético e comercial. Atualmente, na produção da música popular massiva, gravadoras e distribuidoras chegam a remixar as canções de artistas ligados a estilos em que a mixagem não privilegia a voz, aumentando o volume dos vocais nos chamados CDs promocionais⁷.

Aparentemente mais ligada à forma de circulação e distribuição da música popular massiva, a escolha do suporte de armazenamento das canções também se relaciona aos aspectos da produção e do consumo. Álbuns em vinil ou CDs, CDs com faixas multimídia para serem assistidas em DVD ou arquivos digitais disponibilizados para download na internet, com ou sem a mediação de gravadoras, por exemplo, implicam em diferentes relações de consumo que muitas vezes já são configuradas na instância da produção. Algumas bandas de rap brasileiro, por exemplo, costumam lançar exemplares de seus álbuns ou *singles*⁸ em vinil, recorrendo à única fábrica dos velhos bolachões em atividade no Brasil, situada no Rio de Janeiro, além de disponibilizarem os trabalhos no suporte mais usual do CD. O lançamento da canção em suporte digital e em vinil implica dois endereçamentos: um deles à audiência em geral, consumidora de CDs; e outro voltado para a audiência especializada dos DJs de clubes *dance*, bailes de black music e grupos de rap, que poderão tomar o trabalho como matriz para novos produtos, ao recombinarem as faixas de vinil em seus picapes⁹. Ciente destas possibilidades de consumo, os grupos de rap certamente levam em conta, no momento da produção, as peculiaridades de reprodução de frequências sonoras da leitura analógica da agulha nos sulcos do vinil e dos leitores a laser dos aparelhos de CD.

Ocorre que a maior parte da música processada e vendida pela indústria fonográfica não atinge as massas, embora seja oferecida em formatos que permitem o seu consumo em massa. Muitos produtos da indústria da música, como observa Frith, “são, em termos econômicos, verdadeiros fracassos comerciais que não chegam a cobrir seus custos” (2006, p.62). Segundo o autor, apenas 10% dos produtos lançados por uma gravadora dão lucro, e estes

⁷ É um procedimento comum da indústria fonográfica distribuir, para as emissoras de rádio e jornalistas dedicados à cobertura e crítica musical, CDs com uma ou duas faixas de “músicas de trabalho” dos artistas de seu *cast* com objetivos promocionais. Antes do advento do CD, os compactos em vinil eram o suporte para este tipo de promoção e também para a comercialização. A canção *A Cidade*, do Chico Science & Nação Zumbi, foi distribuída às rádios FM em duas versões, a original e uma remixada (TELES, 2000, p.301).

⁸ Segundo o Dicionário de Música Pop de Roy Shuker (1999, p.255-56), “o single era originalmente um disco de vinil de sete polegadas. O lado A incluía a canção mais indicada para ser difundida no rádio e o lado B, a canção considerada de menor apelo”. Esses compactos eram também vendidos e atraíam “jovens de baixo poder aquisitivo. Para as gravadoras, era mais econômico produzir um single do que um álbum, além do single funcionar como um teste de mercado”. Ao longo do tempo, o *single* passou sucessivamente ao formato de fita cassete e CD. Atualmente continua sendo uma das estratégias promocionais adotadas pelas gravadoras, ao lado de outra peça de divulgação, o videoclipe.

⁹ Para mais informações sobre a ressignificação dos picapes e vinis ver Théberge, 2006, p.39.

êxitos sustentam os outros 90% de investimentos “mal sucedidos”. Ao analisar a cultura das multinacionais da música, Keith Negus também detecta esse paradoxo:

Desde sua aparição ao final do século XIX, o negócio da música gravada (e também a indústria editorial das partituras em que se baseiam muitas práticas deste ramo) se organizou segundo as produções de pequena escala e as vendas a nichos de mercados mutáveis, junto à criação de grandes êxitos e *bo-
ons* (a maioria das gravações lançadas no século XX nunca foi comercializada ou vendeu a um público “de massas”). (2005, p.40)

O que garante a sobrevivência do negócio da música é o fato de que o aparato tecnológico da indústria permite reproduzir rapidamente cópias dos produtos que estão tendo êxito e também interromper a produção daqueles que não vendem (FRITH, 2006, p.64). Ao longo do século XX, as *major*s¹⁰ da indústria fonográfica incorporaram outras estratégias para reduzir seus prejuízos e maximizar seus lucros¹¹. Entre elas, destacarei a associação com os selos independentes, por ter sido a via que possibilitou a circulação do manguebeat, como se lerá adiante.

Simon Frith comenta que a indústria fonográfica organiza-se em duas grandes frentes: uma voltada para a produção, a qual ele identifica como departamento de artistas e repertório; outra voltada para a comercialização, o departamento de marketing, que se ocupa de vender o produto acabado. Também Márcia Tosta Dias identifica esta divisão estrutural nas grandes empresas fonográficas com atuação no Brasil nos anos 1990, que começam terceirizando estúdio, fabricação e distribuição e, ao final, terceirizam a concepção do produto:

O que se observa neste final do século é a definitiva fragmentação do processo produtivo na grande indústria fonográfica, no qual serão terceirizadas, principalmente, as etapas de gravação, fabricação e distribuição física do produto, ficando nas mãos das transnacionais o trabalho com artistas e repertório, marketing e difusão. As grandes empresas transformaram-se em escritórios de gerenciamento de produtos e elaboração de estratégias de mercado. [...] A questão torna-se ainda mais complexa quando a grande empresa passa, em algumas situações, a buscar artistas com seus discos já prontos, **terceirizando mesmo a concepção do produto**, limitando-se a distribuí-lo. (2000, p.17, grifo meu)

¹⁰ O termo *major* (maior ou principal, em inglês) é comumente utilizado pela crítica musical para se referir às gravadoras transnacionais com braços corporativos em outros ramos da indústria da comunicação e do entretenimento, como cinema, televisão aberta e a cabo, internet, fabricação de equipamentos etc. Podem-se citar como *major*s da atualidade as gravadoras Universal, BMG, EMI, Sony e Warner.

¹¹ Como observa Simon Frith, “a principal preocupação da indústria consiste na organização racional de uma série de forças irracionais – o talento, o gosto etc.” (2006, p.78)

A autora sistematizou um organograma da indústria fonográfica, em que apresenta a presidência como instância hierarquicamente superior, da qual partem, de um lado, a direção artística e, de outro, as gerências de marketing, vendas e administração e finanças (2000, p.112).

Como detectam os dois autores, a primeira frente – que tem como tarefa firmar contrato com os artistas, desenvolver sua potencialidade e viabilizar o processo de gravação (FRITH, 2006, p.79) – passou também a ser “terceirizada” como forma de reduzir os riscos da aposta em um novo artista ou grupo. “Durante os últimos vinte anos, a estratégia corporativa para evitar o risco tem consistido, basicamente, em assegurar-se de que sejam os outros quem façam as apostas necessárias”, observa Frith (2006, p.81).

Tornou-se comum que as majors estabelecessem parcerias com selos menores, a fim de incorporar aos seus catálogos produtos já gravados, de cujo investimento inicial na produção não participaram e sobre os quais se encarregarão apenas de promover a circulação. Segundo Frith,

os produtores e os selos discográficos independentes se converteram, na prática, nos departamentos de investigação e desenvolvimento dos selos mais poderosos, posto que hoje descubrem novos artistas e novos mercados até que eles e seus artistas tenham conseguido as vendas suficientes para justificar o compromisso de uma companhia grande. [...] As apostas mais arriscadas do negócio da música (a provisão de serviços de estúdio de gravação, por exemplo) atualmente não correm por conta das gravadoras e sim por conta dos produtores independentes. (2006, p.82)

Ao firmar contratos de distribuição de produtos criados no âmbito independente, a *major* entra no negócio mobilizando apenas seu departamento de marketing e seu aparato logístico. Financia a reprodução das cópias, que pode ser realizada de forma terceirizada em fábricas não pertencentes às grandes gravadoras, promove a distribuição do produto às cadeias de varejo, realiza a arrecadação das vendas e a eventual ampliação da promoção, caso o mercado responda bem ao lançamento.

1.2 MAINSTREAM E UNDERGROUND

A forma como a indústria equaciona a necessidade de lançar novos produtos e minimizar os riscos pode ser associada à subdivisão da música popular massiva proposta por Cardoso Filho e Janotti Jr. (2006, mimeo), que identificam duas vertentes na MPM, utilizando

dois termos bastante usuais na crítica musical: *mainstream* e *underground*. Um dos fatores de distinção entre estes dois segmentos é o nível de ingerência que as esferas da circulação e do consumo exercem na instância produtiva.

O *mainstream* é definido pelos autores como “fluxo principal”. O termo se aplica a produtos “reconhecidamente eficientes, dialogando com obras consagradas e com sucesso relativamente garantido” (2006, mimeo). Nessa parcela da música popular massiva, que abriga os líderes de vendas de gêneros como, para ficar no universo da música brasileira, o sertanejo, o pagode, a axé-music etc., é comum a participação do departamento de artistas e repertório de uma grande gravadora. A produção é comumente realizada em estúdios pertencentes às *majors* (ou contratados por elas), com mão-de-obra técnica de produtores e outros profissionais remunerados por estas empresas e acompanhada passo a passo por seus executivos de confiança. Não raro os autores do produto (a instância criadora) têm com as *majors* contratos que prevêem lançamentos periódicos de álbuns em datas pré-determinadas e comparecimento a atos promocionais, numa relação que pode encontrar paralelos nos vínculos empregatícios formais.

No subgrupo da música *mainstream*, a instância da produção (autores/artistas) fica bastante atrelada às determinações do aparato humano e material das *majors* e relaciona-se de forma indireta com a instância do consumo. Um artista ou grupo musical consumido massivamente, cujos CDs e DVDs são vendidos aos milhares, tem uma expectativa de público tão vasta que dados sobre as preferências musicais, opções políticas, estrato social, faixa etária etc. dos ouvintes só são viáveis em termos estatísticos. As pesquisas mercadológicas da indústria fonográfica servem como guia no processo, de forma a tornar o produto palatável ao espectro amplo de compradores.

Para manter as marcas de vendas, os produtos do *mainstream* se pautam, em termos estéticos, pela redundância; pela repetição de fórmulas consagradas, acrescidas de pequenas doses de informação, o mínimo suficiente para que o consumidor possa distinguir, por exemplo, um álbum recente do anterior. A configuração de arranjos, timbres e temas privilegia opções comprovadamente aceitas pelo grande público, o que torna este tipo de música bastante atrelada à gramática de produção preestabelecida e pouco propensa a expandir as fronteiras dessas convenções.

Cardoso Filho e Janotti Jr. detectaram ainda que a música *mainstream* é veiculada de forma ampla, freqüentemente associada a meios de comunicação de massa como a televisão, o

cinema e a internet¹², às mídias de amplo alcance, também chamadas de “grande mídia, mídia massiva e mídia *mainstream*” na tipologia sistematizada por Simone Sá, a partir de *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, de Sarah Thornton (2006b, mimeo).

Já música *underground* volta-se para um segmento específico de ouvintes, o que faz com que a instância da produção (autores-músicos) identifique-se de maneira mais direta com a instância do consumo (o público). Para Cardoso Filho e Janotti Jr.,

os produtos ‘subterrâneos’ possuem uma organização de produção e circulação particulares e se afirmam, quase invariavelmente, a partir da negação do outro (o *mainstream*). (...) Um produto *underground* é quase sempre definido como ‘obra autêntica’, ‘longe do esquemão’, ‘produto não comercial’. Sua circulação está associada a pequenos fanzines, divulgação alternativa, gravadoras independentes etc. (2006, mimeo)

Por estar fora da grande indústria no momento de sua produção, esta parcela da música popular massiva dispõe de certa liberdade para *tensionar*¹³ os limites das convenções musicais vigentes. Os produtores estão menos sujeitos à pressão de gravadoras ou selos quanto ao cumprimento de fórmulas já testadas e aprovadas pelo público, mesmo quando os autores-músicos se filiam a uma corrente musical pré-determinada como rock, samba, soul etc. Assim, freqüentemente a música *underground* é vista como o celeiro onde se alargam as fronteiras de gênero e onde são gestados subgêneros da MPM¹⁴.

Embora a circulação do produto *underground* atinja apenas um segmento do mercado, nem sempre ela ocorre totalmente à margem das grandes gravadoras. Conforme Frith (2006, p.82), muitos desses produtos chegam aos escritórios das *majors* no momento da circulação e são trabalhados pelos departamentos de marketing das grandes empresas. A indústria fonográfica entra no processo como distribuidora do material que foi produzido de forma independente. Reproduz cópias e cuida da circulação e da arrecadação de lucros, repassando ao produtor

¹² Grande sucesso comercial nos anos 1990, o grupo baiano *É o Tchan!* pode ser apontado com um exemplo dos procedimentos do *mainstream* na música popular massiva. Os CDs lançados seguiam uma mesma estrutura melódica e a lógica comercialmente bem sucedida de associar letra de canção com instruções para passos de dança. Tanto a sonoridade quanto os movimentos e figurinos usados pelo grupo eram uma pasteurização de referências em que especificidades locais eram diluídas no intuito de reforçar imagens presentes no senso comum, o que pode ser notado em álbuns como *É o Tchan! no Havai* (1998) ou *É o Tchan! na Selva* (1999). Mudava a referência geográfica, mas as regras de produção musical continuavam as mesmas. Em conformidade com as observações de Cardoso Filho e Janotti Jr., a cada lançamento, o grupo cumpria uma agenda de apresentação em programas de auditório de grande audiência televisiva, figurava videoclipes cujas imagens reiteravam as letras e temas expostos nas canções, além de integrar a programação das rádios comerciais de maior penetração popular.

¹³ Não existe um verbo *tensionar* dicionarizado, mas tomamos a liberdade de utilizar esta forma declinada com o sentido de criar tensões, de extrapolar uma convenção alargando suas fronteiras.

¹⁴ As classificações de gênero serão tratadas com mais vagar no segundo capítulo.

independente um valor fixo ou percentual sobre as vendas. No Brasil, o procedimento é semelhante:

os artistas, agentes da criação artística, aproximam-se do processo de produção, antes intermediado e realizado pela grande indústria que, na atual conjuntura, passa a ocupar-se especialmente das etapas de gerenciamento do produto, marketing e difusão. O mercado começa a oferecer uma profusão de estilos, subgêneros e mesclas de toda sorte. (DIAS, 2000, p. 41)

Márcia Tosta Dias afirma que “no final dos anos 80, a maioria das gravadoras aderiu a uma estratégia horizontal de atuação, trabalhando com vários estilos, aperfeiçoando a segmentação” (2000, p.88). Ela aponta como exceção a WEA (depois comprada pela Warner Music) que concentrou seus investimentos num único segmento naquela década, o rock brasileiro. André Midani, fundador da gravadora, deu o seguinte depoimento em 1988: “somos a gravadora mais vertical de todas. Nosso público tem de 15 a 35 anos e pertence às classes A e B – especialmente estudantes de colégio e de universidade” (DIAS, 2000, p.89).

Diante do fato de que o consumidor brasileiro diferia, em perfil, dos demais consumidores de música dos países ocidentais, Midani apostou em produtos equivalentes àqueles que, em termos mundiais, atingiam o gosto dos ouvintes mais jovens, até então “excluídos”:

No Brasil durante os anos 70, o comprador de discos tinha mais de 30 anos, sendo que, no mercado internacional, esse comprador tinha de 13 a 25. [...] Midani profetizou: “O futuro imediato da MPB está no rock”. [Assim,] dos segmentos que tiveram sua atuação incrementada nos anos 80, além dos que já estavam em atividade, somente o rock ganhou ares de novidade, seguido, no final da década, por uma remodelagem do segmento sertanejo, que também adquiriu elementos do pop. (DIAS, 2000, p.82)

A WEA conquistou o nicho juvenil do mercado, lançando compactos e depois LPs de grupos como Ultrage a Rigor, Magazine, Ira! e Titãs, cujos primeiros álbuns tiveram vendas superiores a 200 mil cópias. Tais cifras fizeram com que outras gravadoras também se interessassem pelo rock nacional. E além de conquistar um nicho estável de consumidores, atendendo a uma demanda até então latente, a WEA ainda se beneficiou, na época, com o fato de que produção do rock nacional tinha custo menor do que a de outros segmentos da MPM brasileira. O lançamento de compositores e intérpretes de outras correntes musicais demandava a contratação de maestro, arranjador, músicos de estúdio e de orquestra, pagamento de direitos autorais, no caso dos intérpretes, etc. Já a produção de um grupo de rock possibilitava uma redução dos investimentos, pois, segundo apontou o então produtor da gravadora, Pena Sch-

midt, uma vez contratada a banda, “os músicos são os autores, entram no estúdio e não custam nada para trabalhar” (DIAS, 2000, p.85).

Essa concentração de funções nas bandas de rock, que permitiu à WEA grande êxito comercial nos anos 1980, também contribuiu para que os demais grupos de rock se adaptassem ao sistema de produção independente nos anos 90, como se verá adiante.

1.3 A MPM NA ERA DIGITAL

A ‘mensagem’ de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas humanas. (McLUHAN, p.22)

Foi no trânsito entre o circuito independente e as *majors*, consolidado nos anos 1990, que emergiram os dois grupos de manguebeat aqui estudados. Surgidas em palcos e estúdios de ensaio longe do eixo industrial Rio de Janeiro/São Paulo, as bandas Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A estrearam no formato CD fazendo uso dos dispositivos de circulação massiva do *mainstream*, com distribuição de duas *majors* – as gravadoras Sony e Warner¹⁵, respectivamente. Mesmo assim, os dois grupos são considerados *underground* pela crítica e pelos ouvintes, que têm como critério as configurações sonoras forjadas na esfera da produção (tratadas mais adiante, no capítulo 3). A postura afetiva dos consumidores diante da corrente musical pernambucana coincide com o que apontam Cardoso Filho e Janotti Jr. sobre o produto *underground* em geral: “apesar de atrelado às estratégias e lógicas do mercado, no imaginário dos fãs, críticos e colecionadores, suas canções são [tidas como] criativas e calçadas na ‘autenticidade’” (2006, mimeo)¹⁶.

¹⁵ A Sony é uma empresa transnacional de origem japonesa, que surgiu na área de fabricação de produtos eletroeletrônicos. Em 1987 comprou o setor fonográfico da empresa norte-americana CBS, constituindo a Sony Music. A Warner Music é atualmente o braço musical do conglomerado multimidiático AOL Time Warner Inc. No âmbito fonográfico, surgiu das fusões das gravadoras WEA, Toshiba e Continental. (DIAS, 2000, p.36, 41 e 42). Ambas as empresas têm atuação expressiva também em outros ramos da indústria midiática, como o cinema e a televisão e mais: fabricação de equipamentos de captação, processamento e reprodução audiovisual (no caso da Sony); internet e imprensa (no caso da Warner).

¹⁶ A postura afetiva do ouvinte de música *underground* não segue uma única lógica. Se muitas vezes a expectativa é pelo alargamento de fronteiras, também há casos em que o rigor quanto às convenções na produção e até mesmo de circulação são critérios para a classificação de uma música como *underground*. Isso ocorre com produtos que consolidam um público segmentado mas fiel, que valora positivamente a pouca abrangência mercadológica de seus “ídolos”. Como observam Cardoso Filho e Janotti Jr., “algumas bandas e intérpretes são reconhecidos como roqueiros ou autênticos antes de serem contratados por uma grande gravadora, mesmo que em seus lançamentos por essas gravadoras a sonoridade não sofra grandes alterações” (2006, mimeo). Eles dão o exem-

Outros fatores, como a relação de proximidade entre as instâncias de produção e consumo (tratada adiante) permitem acatar a classificação dos grupos como *underground*. A grande indústria endereçaria as bandas manguebeat a um público segmentado, numa estratégia mercadológica que representa uma adaptação ao cenário tecnológico de produção e consumo da época.

Desde seu primeiro álbum, *Da Lama ao Caos*, de 1994, a banda Chico Science & Nação Zumbi esteve vinculada à Sony Music, que se vangloria de ter contribuído para a renovação da música na década de 1990, ao contratar, na época, estreantes como o Skank, Planet Hemp, Cidade Negra, Gabriel O Pensador, Chico Science & Nação Zumbi, Jota Quest e Marcelo D2¹⁷, num momento em que a música das duplas sertanejas era o grande filão de vendas do *mainstream*.

No caso do Mundo Livre S/A, que lançou seu primeiro CD, *Samba Esquema Noise*, pelo selo independente Banguela Records, a distribuição do álbum pela Warner sinaliza para o fato de que, ao comprar a WEA, em cujo *cast* estavam as bandas de rock dos anos 1980, a *major* continuava interessada em explorar o segmento jovem “verticalizado” por Midani, embora tivesse “horizontalizado” mais seu catálogo, com os artistas de MPB e outros gêneros absorvidos na compra das gravadoras Continental e Toshiba.

Mas não é por boas intenções com relação ao gosto das minorias que as *majors* passaram a incorporar a música *underground* às suas divisões de marketing. Além da possibilidade de transferência do investimento inicial para produtores independentes, e do dado de que os consumidores desse tipo de música constituem um mercado que, se não é numericamente superior ao do *mainstream*, é, por outro lado, constituído por ouvintes que consomem regularmente, contribuiu para o acesso das produções independentes aos esquemas de circulação das *majors* o fato de que a música configurada nos “subterrâneos” tinha uma qualidade técnica cada vez mais apurada. Para entender como o aperfeiçoamento e o acesso a equipamentos de gravação do som favoreceram a produção *underground* do Brasil, nos anos 1990, convém fazer uma breve incursão na trajetória da tecnologia de gravação a partir de meados do século XX.

Como levanta o pesquisador de comunicação e música popular Paul Théberge, em finais da década de 1950, com o advento da fita magnética, “a facilidade e o custo relativamen-

plo da banda de *trash metal* Metallica, cujos fãs passaram a repudiar o grupo após a troca do selo alternativo Vertigo pela chancela de uma *major*. Os ouvintes consideraram que a banda passou a ser “comercial”, embora continuasse fiel às convenções do *trash metal*. A circulação pesou mais do que a produção na valorização do público.

¹⁷ As informações estão no site da Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD). Disponível em: <<http://www.abpd.com.br>> . Acesso em: 17/07/2006.

te baixo da produção foram fatores [...] significativos para o florescimento da produção empresarial independente (especialmente para gêneros emergentes como o *rhythm and blues* e o *rock'n'roll*)” (2006, p.32). Os gravadores magnéticos multipistas, que passaram a ter três, quatro, oito, dezesseis e vinte e quatro canais, ao longo dos anos 1960, e a técnica de mixagem mudaram inclusive a forma de compor música. Antes o autor ou intérprete entrava no estúdio financiado por uma grande gravadora com o repertório definido e ensaiado, a ser registrado numa execução única, empregando o menor tempo possível. A partir de então, o estúdio virou um espaço para a composição, por oferecer a possibilidade de experimentação e sobreposição de camadas sonoras, de utilização de timbres modificados por efeitos eletrônicos etc. A partir dos anos 1970, quando surge o primeiro sintetizador, ainda analógico, o *minimo-og*, as bandas de rock de maior êxito comercial começaram a construir seus próprios estúdios, a fim de dispor de maior liberdade de criação. Interessados no mercado desses estúdios domésticos, os fabricantes desenvolveram equipamentos de baixo custo (THÉBERGE, 2006, p.34-36). Na década de 1980, com a tecnologia MIDI¹⁸, a gravação digital de áudio passou a ser viável em computadores domésticos, “consolidando a noção de *home studio*” (SÁ, 2006a, p.10).

No âmbito do consumo, a indústria desenvolveu, também nos anos 1980, seu novo suporte de armazenamento, o *compact disc*, cuja tecnologia surgiu em 1983, numa parceria entre os setores de produção de equipamentos da Sony e da Philips (THÉBERGE, 2006, p.43). O formato ganhou a adesão das demais gravadoras e começou a ser difundido ainda naquela década, quando foram comercializados os primeiros aparelhos reprodutores, com leitores a laser para decodificar os discos de dados, os CD players.

No Brasil, a popularização do CD como suporte de escuta está relacionada principalmente ao lançamento dos equipamentos de reprodução do tipo *micro-system*, um dispositivo compacto, de fácil mobilidade, em que convergem receptores de rádio AM e FM, CD player, caixas de som, amplificador e equalizador de frequências. Os *micro-systems* são vendidos a um custo bastante inferior ao de uma aparelhagem de som em que os componentes são separados. Graças a eles, os consumidores de menor poder aquisitivo puderam substituir seus aparelhos do tipo “três-em-um” (toca discos, toca fita cassete e rádio AM e FM) mais antigos, que não tinham a entrada para “auxiliar” (utilizada para conectar o CD player), por um sistema multifuncional semelhante.

¹⁸ A tecnologia MIDI (Musical Instrument Digital Interface), surgida em 1983, é um protocolo envolvendo hardware e programas (softwares) que permite a simulação digital de um estúdio envolvendo gravadores multi-canais, mesa de mixagem e processadores de sinais. O MIDI possibilitou a conexão em rede entre baterias eletrônicas, *samplers*, sintetizadores digitais e computadores. (Théberge, 2006, p. 36)

A oferta dos toca-CDs baratos gerou conseqüências economicamente vantajosas para a indústria fonográfica. De posse de seus *micro-systems*, os consumidores da música *mainstream* voltaram a comprar CDs de seus ídolos¹⁹. Em meados dos anos 1990, as gravadoras brasileiras conseguiram reduzir expressivamente a fabricação dos discos em vinil. Em 1991 a venda de LPs em vinil chegava a 28,4 milhões de unidades, contra 7,7 milhões de unidades de CD. Em 1994, ano de lançamento de *Da Lama ao Caos* e de *Samba Esquema Noise*, foram vendidos no Brasil 14,4 milhões de LPs e 40,1 milhões de CDs. No ano seguinte, a venda de LPs caiu para a metade, 7,7 milhões, contra 56,7 milhões de CDs (DIAS, 2000, p.106). O novo suporte de armazenamento proporcionou também um incremento nos lucros das gravadoras, com o surgimento de alguns novos filões, como a reedição, em CD, dos álbuns originalmente em vinil²⁰ e a edição de compilações de faixas dos velhos LPs que tiveram maior sucesso. Entre os jovens, o CD player compacto teve efeito comparável ao ocorrido com a comercialização das radiolas de plástico entre os norte-americanos nos anos 1950.

Nos EUA, os grandes rádios-fonógrafos custavam cerca de US\$ 250,00. Mas com a entrada no mercado de rádios e toca-discos acessíveis, uma radiola de plástico era vendida por cerca de US\$ 13,00. Houve uma total reconfiguração do acesso a esses bens. Até então, o aparelho de som era um investimento familiar, [a situação mudou] com a chegada dos aparelhos pequenos, que se multiplicaram pelas casas e serviram inclusive para demarcar espaços como os quartos dos adolescentes, que agora podiam ouvir um tipo de música diferenciada dos gostos das salas de estar. (CARDOSO FILHO, JANOTTI JR., 2006, mimeo)

No Brasil de meados dos anos 1990, a digitalização do som já estava difundida tanto no campo do consumo quanto no âmbito da produção, no qual finalmente o País superava uma defasagem tecnológica de três décadas: “dos anos 60 até o começo dos 90, era procedimento muito comum mixar as gravações locais nos EUA ou mesmo gravá-las em estúdios americanos ou europeus, por imperativos de ordem tecnológica, procedimento este sempre restrito às grandes estrelas do disco” (DIAS, 2000, p.117).

Nos últimos dez anos do século XX, proliferaram no País pequenos estúdios de gravação e ensaio em que se podia produzir com qualidade e menor custo, compondo uma cena semelhante à descrita por Théberge: “é normal que os jovens aspirantes a músicos produzam

¹⁹ Heloísa Valente aponta que “a multiplicação da oferta de discos de canções do gênero pagode e sertaneja, no Brasil,” está relacionada à “multidão que, no meio da década de 1990, passou a ter acesso financeiro a *micro-systems* (2003, p. 94)

²⁰ Como a capacidade de armazenamento do CD (78 minutos) é praticamente o dobro da do vinil, muitas gravadoras fizeram lançamentos do tipo dois em um (dois LPs antigos em um CD).

suas próprias demos inclusive antes de interpretarem suas composições diante do público” (2006, p.35). Esses jovens dispunham ainda de um novo instrumento, que marcou a sonoridade dos anos 1990, o *sampler*, um dispositivo híbrido que permite gravar sons e reproduzi-los. Com o *sampler*, todos os sons criados em estúdio, assim como os sons e ruídos captados em situações diversas, podiam ser armazenados e manipulados no palco. Conforme sintetiza Simon Frith,

a tecnologia digital amplia a definição daquilo de que se pode ser proprietário: desde a obra (a partitura) à interpretação (o disco) e os sons (a informação digital); [...] Em segunda instância, muda a natureza da composição musical desde a escritura ao processamento, gerando a confusão em algumas distinções tão antigas e assentadas como a que separa a música do ruído (a gravação digital, entre outras coisas, transformou a criação musical em uma obra multimídia, tal como nos filmes e videogames). O aspecto mais óbvio desta mudança (já iniciado com a tecnologia analógica) é que não é fácil distinguir os papéis dos músicos e do engenheiro de som; sendo assim a ascensão, durante os anos 90, da figura do DJ como intérprete também supunha um apagamento dos limites que separam a produção do consumo. (2006, p.61)

A possibilidade de incorporação do ruído será bastante produtiva para a plástica sonora do MLSA e CSNZ²¹, como se verá no terceiro capítulo. Por hora, interessa observar que, com a recuperação das marcas de consumo da música *mainstream* após a transição vinil-CD, as divisões brasileiras da indústria fonográfica passaram a se preocupar mais detidamente com o segmento do público consumidor de discos que não era a grande “massa”, mas a parcela juvenil dessa massa, interessada por rock e cultura pop. Para a Sony, que tinha como maiores nomes do seu *cast* brasileiro Roberto Carlos, Zezé Di Camargo & Luciano e Djavan, as bandas emergentes representavam a conquista de um nicho de mercado. E ainda havia a chance de que alguns destes novos contratados alcançassem uma popularidade semelhante à dos já consagrados ou à das bandas de rock que estouraram nos anos 1980. A *major* criou uma subdivisão, o selo Chaos, do qual fez parte, a partir de 1994, o grupo Chico Science & Nação Zumbi.

²¹ Para dar agilidade à leitura, quando os nomes das bandas Mundo Livre S/A e Chico Science e Nação Zumbi aparecerem em seqüência, utilizarei as abreviações MLSA e CSNZ, respectivamente.

1.3.1 MLSA e os selos *indie*

A banda MLSA²² fez suas primeiras apresentações ainda em 1984. Naquela década, o rock nacional era pouco aberto à hibridação de timbres e gêneros. Em decorrência disso, a proposta da banda formada por Fred Zero Quatro (voz, cavaquinho e guitarra), Chefe Tony (bateria e voz), Bactéria (teclado, guitarra e voz), Fábio Montenegro (baixo) e Otto (percussão) causava estranhamento e até alguma rejeição na cena *rocker* de Recife, ainda bastante tributária de tendências britânicas e norte-americanas, com predomínio do heavy metal de grupos como Kamikaze, do futuro produtor do CSNZ e do Abril Pro Rock, Paulo André Pires, do punk rock dos Devotos do Ódio, Trapaça e Serviço Sujo e do hardcore²³ do Câmbio Negro H.C., que chegou a lançar dois discos em vinil. As três últimas bandas citadas tiveram, entre os integrantes, o próprio Fred Zero Quatro. Num artigo publicado no *Jornal do Comércio*, o vocalista do MLSA lembrou que, nos primeiros shows da banda, o uso de um tamborim em músicas que ele define como *psycosamba* chegou a motivar vaias (apud TELES, 2000, p.229-30).

Embora fosse criticado nos subterrâneos recifenses por compor canções que fundiam, por exemplo, *Fio Maravilha*, de Jorge Ben, com o rock pós-punk da banda inglesa The Smiths, além de tocar com aparelhagem artesanal, guitarras baratas e um figurino bastante atípico para shows de rock – roupas e acessórios coloridos compradas em camelôs (TELES, 2000, p.271-72) –, o Mundo Livre S/A apostava na estética diferenciada e no crossover como matriz criativa e estratégia de visibilidade. Partiu do vocalista Zero Quatro a redação e difusão, em 1991, da primeira versão do texto que ficou conhecido como um manifesto da tendência musical que se auto-intitulava *Mangue Bit*, unindo um signo de “fertilidade e riqueza” natural, o

²² Segundo o jornalista Renato Lins, o nome Mundo Livre Sociedade Anônima foi proposto por Fred Zero Quatro e é inspirado no antagonismo entre os países da “cortina de ferro”, aliados da antiga URSS, e os do “mundo livre”, aliados dos EUA, antes da queda do muro de Berlim. O acréscimo da sigla de sociedade anônima dá um tom irônico. A abreviação de uso corrente no jargão dos negócios foi escolhida por Zero Quatro porque realça o “caráter mercantilista que cerca a música pop”. Fonte: A Maré Encheu. Disponível em: <<http://salu.cesar.org.br/mabuse/servlet/newstorm.notitiaapresentacao.ServletDeNoticia?codigoDaNoticia=22375006&dataDoJornal=atual>>. Acesso em: 20/01/2007. A sigla também sugere uma sociedade não-participativa, obscura e apática.

²³ Roy Shuker define o heavy metal com um gênero de “andamento mais acelerado do que o rock convencional; [...] Os instrumentos principais são guitarra, baixo elétrico, bateria e teclado eletrônico” (1999, p.157). O punk rock é “barulhento, rápido e agressivo. [...] Com vozes graves e berradas, o punk enfatiza mais o produto sonoro (voz e instrumentos) do que a letra [...], evitou o uso abusivo de instrumentos eletrônicos (associados ao rock progressivo), apresentando uma estrita formação instrumental de guitarra, baixo e bateria (p.222-23). “Mais duro e rápido do que seu predecessor direto, o punk rock, [...] o hardcore caracteriza-se por suas estruturas percussivas e minimamente melódicas” (p.156).

manguezal, um dos “ecossistemas mais produtivos do mundo”, conforme o manifesto (apud TELES, 2000, p. 255), ao *binary digit* – unidade mínima do sistema digital –, em cujo leque de significações está a própria produção, circulação e consumo mundial da música. “Vimos que ali havia elementos para criarmos uma cena particular. Então bolamos a gíria, visual, manifesto”, afirmou Zero Quatro (apud TELES, 2000, p.274).

Os álbuns do Mundo Livre S/A, em sua totalidade, foram lançados por selos nacionais de pequeno ou médio porte²⁴. Os dois primeiros saíram em 1994 e 1996, pela Banguela Records e Excelente Discos, respectivamente. Ambos os selos foram criados nos anos 1990 numa parceria entre o produtor Carlos Eduardo Miranda e os músicos da banda paulistana Titãs.

O Banguela surgiu primeiro. Miranda, que trabalhava na revista mensal *Bizz*, publicação da Editora Abril especializada em rock e pop, levou algumas das fitas e CDs demo de bandas sem gravadora que chegavam em quantidade à redação da revista para uma entrevista com os integrantes da banda Titãs. Os músicos e o produtor decidiram fundar um selo *indie*, a fim de lançar os “excluídos” pelas *majors*. Entre as demos recolhidas por Miranda estava uma gravação do MLSA, que foi procurado, em Recife, pelo músico e compositor Nando Reis, então integrante do Titãs, durante um modesto show de bandas locais (TELES, 2000, p.249).

O álbum de estréia, *Samba Esquema Noise*, gravado e mixado de março a junho de 1994 no estúdio Be Bop em São Paulo, foi produzido por Miranda e pelo baterista Charles Gavin. A transnacional Warner, gravadora dos Titãs, tornou-se parceira do Banguela para a distribuição dos CDs²⁵. A fim de bancar parte dos custos da produção, o selo recorreu a patrocinadores. Cinco deles (Avenida Club, Choperia Bom Motivo, Fender, Musicos e Vision Street Wear) tiveram suas logomarcas impressas no encarte do álbum, junto aos agradecimentos:



Figura 1: Recorte do encarte de *Samba Esquema Noise*

Dois modelos de negócio distintos diferenciavam os selos surgidos no Brasil nas décadas de 1980 e 90 e ainda podem ser identificados atualmente. Uma parte desses selos, comu-

²⁴ Banguela Records, Excelente Discos, Abril Music e Candeeiro.

²⁵ As informações estão disponíveis em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Carlos_Eduardo_Miranda> e <<http://www.ufsm.br/alternet/zine/miranda.html>>. Acesso em: 17/08/2006.

mente reunida sob a classificação de *indie*, veicula produtos com sonoridades e discursos pouco sintonizados com os padrões dominantes; participa de uma rede de circulação composta por pequenas lojas – consideradas alternativas se comparadas às grandes cadeias do comércio do disco – e por mídias de nicho, atraindo um público restrito mas “fiel”. Frequentemente os *indies* são fundados pelos próprios músicos ou compositores, a exemplo do selo Velas, de música instrumental e MPB, criado por Ivan Lins e Victor Martins, e do próprio Banguela Records. Também há iniciativas que partem de lojas especializadas, como no caso do selo Baratos & Afins, fundado em 1982 por Luís Calanca, dono da loja homônima em São Paulo; do Maniac Records, criado a partir de uma loja de Salvador dedicada ao heavy metal²⁶; ou ainda do Cogumelo, de Belo Horizonte. Empresários de casas de espetáculos voltadas para um tipo específico de música também fundaram seus selos, a exemplo dos paulistanos Kaskatas Records, do qual falaremos a seguir, e do Lira Paulistana, criado por Wilson Souto, o Gordo, fundador do teatro homônimo situado em Vila Mariana, onde se apresentavam os compositores e músicos da chamada vanguarda paulistana, posteriormente lançados pelo selo²⁷.

Em iniciativas como essas, tanto os músicos quanto os empresários do selo partilham uma ideologia de oposição aos padrões vigentes. O modelo tem como foco

o artista que tem uma atitude independente, procurando esse tipo de meio para veicular um produto de proposta estética diferenciada e, muitas vezes, inovadora, sem lugar nos planos da grande empresa e do grande mercado. Numa atitude de protesto, ele [o artista], sozinho ou ancorado numa pequena estrutura empresarial [a *indie*], produz e oferece seu produto no mercado. (DIAS, 2000, p.134)

Já a outra parcela dos selos independentes é criada por produtores musicais com trânsito na indústria fonográfica, com o objetivo de descobrir novos talentos com potencial de bom desempenho no circuito *mainstream*. O passo seguinte, no caso desses selos, é vender o passe dos artistas revelados às grandes gravadoras. Também se propõem a negociar apenas as composições de um artista lançado de forma independente para que sejam gravadas por intérpretes ligados às *majors*. Encontram-se também neste segundo grupo os selos fundados por músicos e compositores de estilos bastante populares que ambicionam chegar ao *mainstream*,

²⁶ Em dissertação de mestrado, Cardoso Filho descreve: “pequena loja de comercialização de artigos musicais especializada em Heavy Metal fundada em Salvador em 1988, a *Maniac*, em 1999, começou a investir em lançamentos das bandas da cena da cidade, de modo que, em 2000, lançou o primeiro álbum com a marca *Maniac Records* [...] O percurso, que vai de loja a selo independente (também conhecido como *indie*), feito pela *Maniac Records* pode ser considerado como usual no âmbito da estruturação de uma pequena gravadora (2006, p. 60-1).

²⁷ Para mais informações, ver: Laerte Fernandes de OLIVEIRA. *Em um porão de São Paulo: o Lira Paulistana e a produção alternativa*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002. Entre os compositores referidos estão Itamar Assumpção, grupo Rumo, Arrigo Barnabé e Premeditando o Breque.

como no caso recente dos produtores do Arrocha²⁸. Nessas situações, os selos servem de vitrine para o ingresso no circuito das *majors*. O produtor musical funciona como o “olheiro” do futebol, porém, ao contrário do agente do mundo esportivo, o caça-talento musical não trabalha para um único contratante. Tanto pode oferecer seus produtos a vários contratantes, como pode fechar um contrato de exclusividade com uma única gravadora. Os dois procedimentos estão ancorados na tendência à terceirização do negócio da música mundial. Conforme o diagnóstico de Keith Negus,

lentas em compreender onde se dão as novas tendências, entorpecidas e incapazes de se mover com rapidez suficiente para atrair novos talentos, as grandes gravadoras esperam e logo correm atrás dos repertórios de pequenas companhias independentes que já tenham ‘provado’ o potencial de seus novos talentos. (2005, p.68)

Em síntese, é possível distinguir, de um lado, os produtores que visam primordialmente fazer circular a música *underground* com a qual se identificam ideologicamente, sem ambições de um faturamento comparável às cifras do *mainstream*; de outro, um modelo em que o selo independente abre mão do “valor agregado de símbolo da qualidade musical e de veículo de críticas e inovações para [...] desenvolver formas previsíveis e consagradas” (DIAS, 2000, p.130). Entre esses dois extremos há selos de porte pequeno e médio, que, assim como os primeiros, dedicam-se a um ou alguns gêneros ideologicamente delimitados, mas que, como os segundos, buscam o trânsito no circuito *mainstream*, para atingirem um determinado segmento de público.

Nos anos 1990, pouco antes do advento do mangubeat, as iniciativas independentes posicionadas na fronteira entre a ideologia e o mercado tiveram êxitos dignos de nota. Na periferia de São Paulo, o Kaskatas Records, dedicado à black music brasileira, revelou o grupo Sampa Crew num CD intitulado *Super Remix* que vendeu 100 mil cópias. O grupo foi contratado pela Sony em seguida. O rap dos Racionais MCs foi manchete na grande mídia quando o selo Zimbabwe vendeu 180 mil cópias do terceiro álbum, *Raio X do Brasil*, distribuído pela Warner (DIAS, 2000, p.144). Em 1994 o selo Banguela lançou mais de uma dezena de

²⁸ Gênero cujo surgimento é atribuído à cidade de Candeias, na Bahia, na primeira metade desta década. Configura-se como um desdobramento da seresta tocada com teclados (de cujo principal exemplo é Lairton dos Teclados, cantor de *Moranginho do Nordeste*) e a música popular romântica surgida nos anos 1970 (rotulada de “brega”). As letras e melodias são do tipo passional e a instrumentação básica é um teclado, baixo e sopro (principalmente saxofone). Entre os principais cantores associados ao gênero estão Nara Costa, Tayrone Cigano, Silvano Salles, entre outros.

bandas, incluindo o Mundo Livre S/A²⁹. Seu produto de maior sucesso foi o CD de estréia da banda brasileira Raimundos, que vendeu 120 mil cópias em seis meses. O resultado positivo, porém, não garantiu estabilidade aos contratados pelo selo. As gravadoras transnacionais foram (e são) as maiores beneficiadas pelos acertos dos selos *indies*.

Na maioria dos contratos com de distribuição com os selos independentes firmados nos anos 1990, as *majors* ficavam com 75% dos lucros com a venda de CDs, conforme revelou o produtor fonográfico Pena Schmidt, que montou o selo Tinitus, distribuído com exclusividade pela Polygram, após deixar a WEA, vendida para a Warner.

As forças desiguais na parceria entre selos e *majors* geraram também empecilhos de outra ordem para os produtos vindos do *underground*, em etapas que vão da prensagem de CDs à divulgação. O músico e compositor Mário Manga, integrante da banda Música Ligeira, lançada pela Tinitus e distribuída pela Polygram, relatou: “Você pode encontrar o disco em grandes lojas [...] mas na hora que acaba, você não sabe quando vai aparecer de novo [...] Fizemos todos os shows de lançamento do disco sem o disco [...] fomos indicados ao Prêmio Sharp e isso não foi aproveitado” (apud DIAS, 2000, p.141-42).

Por atuar no comércio de discos, Luís Calanca percebeu um certo boicote aos independentes por parte dos divulgadores das *majors* com as quais os produtos *indies* tinham parcerias e apontou as razões:

os representantes do departamento de vendas das grandes gravadoras não costumam mostrar os catálogos dos pequenos selos, sendo necessário que o lojista os peça, tendo, muitas vezes que insistir. Os vendedores não têm interesse em vender porque de tais selos o lojista certamente comprará poucos exemplares. (apud DIAS, 2000, p.148)

Algumas formas alternativas de comercialização são comumente adotadas pelos independentes: a venda de CDs diretamente ao público em balcões montados durante os shows, que reforça a relação de proximidade entre produtores e consumidores bem nos moldes do *underground*; a união entre pequenos selos para a distribuição conjunta; a venda de CDs pela Internet com entrega pelos correios; a recente distribuição de CDs em bancas de revistas, implantada pelo selo Universo Paralelo, que encarta seus produtos na revista *Outra Coisa*, especializada em música; a contratação de distribuidoras especializadas, como a Tratore. Discorrer

²⁹ Em 1994, o Banguela Records lançou as seguintes bandas: Little Quail and the Mad Birds, Kleiderman, Mundo Livre S/A, Graforrêia Xilarmônica, Maskavo Roots, Party Up, Psycho Drops, Língua Chula, Maria do Relento, Raimundos, dentre outras. Cf. Carlos Eduardo MIRANDA. Entrevista concedida a Gleber PIENIZ. Disponível em: <<http://www.ufsm.br/alternet/zine/miranda.html>>. Acesso em: 17/08/2006.

mais sobre estes exemplos fugiria ao nosso foco. Interessou aqui mapear as tensões presentes nas parcerias entre *majors* e *indies* nas quais,

as grandes multinacionais atraem as independentes porque podem distribuir discos. Daí que as tensões entre *indies* e *majors* não sejam tanto conflitos de arte *versus* comércio ou democracia *versus* oligopólio (tal como se diz às vezes), quanto batalhas de distribuição para fazer chegar os discos ao público (NEGUS, 2005, p.111)

Voltando ao caso do MLSA, o álbum de estréia *Samba Esquema Noise* obteve mais sucesso junto à crítica musical do que nas vendas. No prêmio anual promovido pela revista *Bizz*, por exemplo, o grupo foi destaque na escolha da crítica nas seguintes categorias: “melhor disco nacional”, dividindo o primeiro lugar com os Raimundos e seguido por *Da Lama ao Caos*, do CSNZ; “melhor grupo nacional”, em segundo lugar, superado pelos Raimundos e tendo o CSNZ em terceiro; “melhor letrista”, com Fred Zero Quatro em primeiro lugar, Falcão do grupo O Rappa em segundo e Chico Science em terceiro; e “revelação nacional”, novamente em primeiro lugar, com O Rappa em segundo e o grupo pernambucano Jorge Cabelleira em terceiro.

Sintomaticamente, no ranking dos leitores da revista – que podem ser considerados também os potenciais compradores dos CDs – o MLSA só figurou num terceiro lugar na categoria “revelação nacional”³⁰. Mas isso não significou um rompimento entre os produtores e a banda. Dois anos depois, quando já haviam vendido o Banguela e criado um novo selo, o Excelente Discos, alguns músicos do Titãs e Carlos Eduardo Miranda lançaram o segundo álbum do MLSA, intitulado *Guentando a Ôia*, expressão comum nas favelas do Recife, empregada com o sentido de “levando a vida”. O CD foi produzido exclusivamente por Carlos Eduardo Miranda, no mesmo estúdio Be Bop onde foi realizado o primeiro álbum. Charles Gavin, Branco Mello e Sérgio Brito, do Titãs, figuram sob o crédito de A&R (Departamento de Artistas e Repertório) e a PolyGram do Brasil associou-se à iniciativa para a distribuição. Dessa vez, nove patrocinadores tiveram suas marcas impressas no encarte do álbum (Company, Subway, Sharp, Choperia Bom Motivo, Bar e restaurante Olivia, Mapex, Gang Instrumentos Musicais, Ária Pro II e Valdélío Tattoo):

³⁰ Prêmio *Bizz* – melhores de 1994. Revista *Bizz*, n. 115, fev./1995, p.34 a 39.

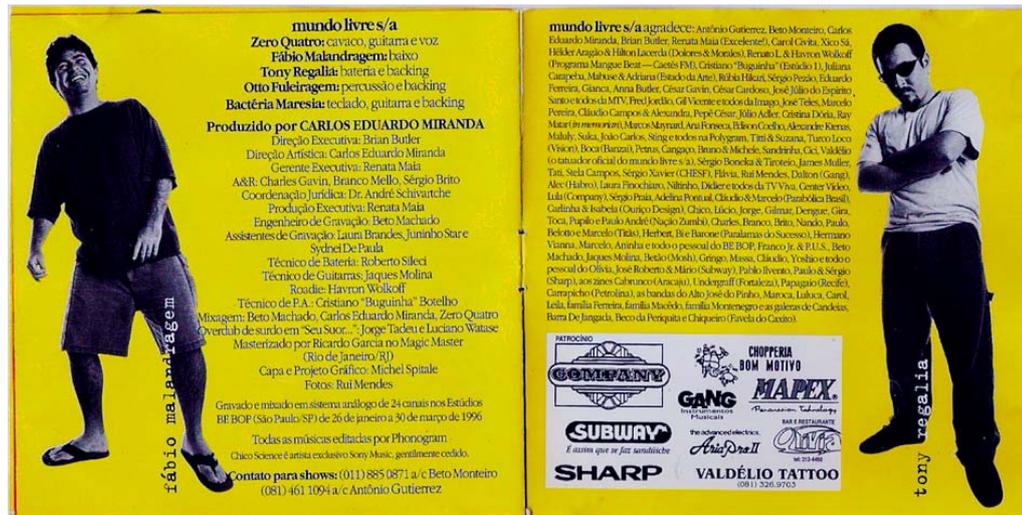


Figura 2: Recorte do encarte de *Guentando a Óia*.

A presença de logomarcas de fabricantes de equipamentos e instrumentos musicais, restaurantes e lojas de confecções nos encartes dos dois primeiros discos do MLSA dão conta de uma alternativa para o financiamento da produção sem a interferência direta das *majors* no momento da produção. A materialização dos dois álbuns se deu em dois momentos: no primeiro, da gravação à mixagem do produto, o procedimento ocorreu nos moldes do *underground*, sem investimentos ou ingerências estéticas de uma *major*, o que motivou a procura pontual por patrocinadores para dar suporte à iniciativa; no segundo, os produtores dos selos *underground* associaram-se à Warner e à PolyGram, respectivamente, a fim de viabilizar a circulação do produto e atingir seu segmento de público em vários pontos de vendas do país, mediante a distribuição e comercialização do álbum nas cadeias de lojas do *mainstream*. Com o CSNZ, o procedimento foi um pouco diferente, como se lerá adiante.

1.3.2 CSNZ: *underground*, MTV e *major*

O grupo Nação Zumbi fez seus primeiros shows em 1991. Na formação inicial, era composto pelo guitarrista Lúcio Maia e o cantor e percussionista Jorge Du Peixe, parceiros do vocalista Chico Science (1966-1996) na banda de soul, funk e hip-hop Loustal³¹, e também pelo baixista Alexandre Dengue, os percussionistas Toca Ogan, Gilmar Bola 8, Canhoto e

³¹ O nome faz referência ao francês Jacques Loustal (1956-), ilustrador e desenhista de histórias em quadrinhos.

Gira, que integravam com Science a banda de samba-reggae Lamento Negro³². O grupo obteve visibilidade nacional após dois anos de atividade em Recife, num momento em que o rock estava na pauta da imprensa brasileira, devido à realização do Hollywood Rock.

Em março de 1993, a Music Television do Brasil apresentou “um especial com Chico Science & Nação Zumbi, no intervalo da transmissão” do mega-festival (TELES, 2000, p.287). A visibilidade obtida pelos mangueboys no contexto das apresentações de bandas como Nirvana, L7, Alice In Chains e Simply Red teve impacto positivo na audiência e gerou notas em revistas direcionadas aos ouvintes de pop e rock.

No mês seguinte, os jornais diários do Rio de Janeiro e São Paulo, e também as revistas musicais, enviaram jornalistas a Recife para cobrir a primeira edição do festival Abril Pro Rock, realizado numa única noite, tendo como atrações o CSNZ, MLSA e outras bandas da cena local. Dois meses depois, o então presidente da Sony no Brasil, Roberto Augusto, foi a Recife com um grupo de executivos da gravadora no intuito de contratar uma banda do manguebeat para o selo Chaos, a subdivisão da *major* dedicada à música jovem. No segundo manifesto mangue, divulgado após a morte de Chico Science, Fred Zero Quatro tratou daquele momento:

Lembro-me muito bem do nervosismo que tomou conta da cidade quanto, em 93 (logo após o primeiro Abril Pro Rock), a diretoria da Sony anunciou que mandaria um representante ao Recife para contratar Chico Science... [...] Depois de vários shows e eventos muito bem sucedidos, e do manifesto “Caranguejos com cérebro” (que transformou, de uma hora para outra, centenas de arruaceiros inocentes em “mangueboys” militantes), parecia que a cidade realmente começava a despertar do coma profundo em que esteve mergulhada desde o início da guerra dos anos 80. [...]

Então, a chegada da Sony representava uma espécie de prêmio coletivo. O significado simbólico era que finalmente podia estar se abrindo um canal de comunicação direta com o mercado mundial, como os caranguejos do asfalto haviam almejado em seu primeiro manifesto. Para todos os agentes e operadores culturais que viam seu talento e potencial atrofiados pela desmotivação, era o estímulo concreto que faltava. Afinal, queiram ou não, discos pop lançados por multinacionais movimentam várias áreas de expressão ao mesmo tempo: moda, fotografia, design, produção gráfica, vídeos, relações públicas, assessoria, imprensa, marketing, música etc. (apud VICENTE, 2005, p.97)

A comitiva assistiu a um show intitulado *Da Lama ao Caos*, em que o Mundo Livre S/A e a então chamada Nação Zumbi³³ pretendiam arrecadar fundos para uma turnê em São

³² O cantor e percussionista Otto fez parte da formação inicial do CSNZ mas saiu antes gravação do primeiro disco para tocar com o Mundo Livre S. A.

³³ A denominação faz referência à Zulu Nation, banda que acompanhava o precursor do rap África Bambaata, e também às nações de maracatu.

Paulo e Belo Horizonte, realizada logo a seguir. Em agosto, a Sony assinou contrato com o grupo, rebatizado Chico Science & Nação Zumbi, e escalou o músico e produtor Liminha, ligado ao rock desde os anos 1960³⁴, para a produção do álbum *Da Lama ao Caos* (TELES, 2000, p.293).

Chico Science & Nação Zumbi e *Mundo Livre S/A* foram as bandas que impulsionaram o movimento oriundo de Recife, que misturava, em seu início, jovens universitários, pessoas oriundas das cenas *funk* e *hip hop*, além de jovens da periferia que tocavam em bandas de *samba reggae*. Como nessa época a MTV possibilitava ao rock uma existência independente do grande mercado fonográfico, as gravadoras começaram a apostar em lançamentos segmentados. Assim, a gravadora Sony lançou em 1994 *Da lama ao caos*, primeiro CD de *Chico Science & Nação Zumbi* que deu novo fôlego ao rock nacional. As 30 mil cópias vendidas inicialmente demonstraram que, apesar da visibilidade e da influência conquistadas pelo álbum o consumo foi segmentado, voltado para um público que troca informações via Internet, que assiste MTV e compra revistas especializadas. As próprias gravadoras investiram no consumo segmentado através de selos especializados, tanto que o primeiro trabalho do *Mundo livre S/A* foi lançado pelo selo *Banguela*, administrado por músicos dos *Titãs* e distribuído pela Warner. (JANOTTI JR. 2003a, p.100, grifos do autor)

Criada em 1981 nos Estados Unidos, a emissora de TV a cabo MTV Networks surgiu como um braço da *major* do entretenimento Warner Communications. Segundo Valéria Brandini, o lançamento deste primeiro canal de TV com o objetivo primordial de veicular música popular massiva se deu “porque a indústria fonográfica norte-americana necessitava encontrar novos nichos de mercado, em vista do declínio das vendas nos anos 1970” (2006, p.6). A MTV brasileira foi inaugurada vinte anos depois, em 20 de outubro de 1990, mediante concessão adquirida pelo grupo Abril (DIAS, 2000, p.165). O sinal para antenas UHF de TV aberta foi captado inicialmente apenas em São Paulo e no Rio de Janeiro. Mas ainda na primeira metade da década de 1990, a emissora estendeu seu alcance a outras capitais brasileiras e passou a se preocupar com o público e a produção locais.

Na fase de expansão do seu sinal pelo território nacional, a MTV do Brasil contribuiu de forma expressiva para a visibilidade das duas bandas pernambucanas estudadas aqui. “Além do papel que desempenhou para a alavancada da indústria fonográfica, ao amplificar o consumo musical, a MTV também consolidou o formato televisivo direcionado para um público específico: a juventude” (GUTMAN, 2005, p.71). A audiência majoritária do canal era

³⁴ Astolpho Lima Filho tocou baixo na banda Mutantes e com outros tropicalistas no auge dos festivais da canção, no final dos anos 1960, e continuou atuando na cena rocker brasileira. Nos anos 1980, produziu vários álbuns de rock, a exemplo do *Ô Blésq Blom* do Titãs, lançado pela WEA, em 1989.

constituída de (e se constitui hoje por) adolescentes e jovens interessados em expressões diversas do rock e da música pop internacional e nacional³⁵, muitos dos quais são adeptos de uma ideologia de oposição aos produtos do *mainstream*.

Embora tenha surgido fora do eixo Rio-São Paulo, o CSNZ encontrou na MTV um veículo de divulgação nacional que possibilitou a conquista de nichos de consumo em outras partes do país, entre jovens que partilhavam das mesmas idéias que norteavam os integrantes da banda (igualmente “universitários, pessoas oriundas das cenas *funk* e *hip hop* e jovens da periferia”). Assim como a audiência da emissora, os músicos dos grupos do Recife eram telespectadores da MTV, leitores de revistas especializadas e alguns tinham acesso à rede mundial de computadores através do sistema de suas faculdades e de outras instituições não comerciais³⁶.

1.3.3 Caranguejos com cérebro antenado no pop

Na versão mais conhecida do release-manifesto *Caranguejos com cérebro*, publicada no encarte do CD *Da Lama ao Caos*, do CSNZ³⁷, a afinidade ideológica entre produtores e consumidores do manguebeat, marcante na música *underground*, se confirma. De forma geral, o texto defende o fomento de condições propícias à produção musical e de outras linguagens

³⁵ Andrew Goodwin identifica três momentos distintos na programação da MTV nos EUA, a partir dos quais se pode deduzir que tipo de estratégia a indústria adotava na difusão de produtos musicais para o público juvenil. No primeiro momento, entre 1981 e 83, predominam na programação as bandas britânicas pós-punk; no segundo, entre 1984 e 85, ascendem as bandas heavy metal. Nessas duas fases, a grade de programação da tem como base a veiculação de videoclipes. A partir de 1986 a MTV norte-americana se abre para a variedade de gêneros musicais e diversifica também a grade, incluindo programas não exclusivamente musicais, incorporando alguns formatos das TVs tradicionais (GOODWIN apud GUTMAN, 2005, p.73) como programas de auditório, de entrevistas, entre outros. Foi esse modelo, mais aberto às várias tendências da música popular massiva juvenil que predominou na versão brasileira da MTV.

³⁶ A exploração comercial e a difusão da rede para o público em geral ocorreria a partir de 1995. José Teles afirma que o manguebeat era composto por músicos de “todos os estratos sociais. De Chão de Estrelas e Peixinhos [bairros carentes do Recife] vieram músicos negros. [...] De Rio Doce, classe média baixa, saíram os mulatos Chico Science e Jorge du Peixe. [...] Ainda em Rio Doce, mas já próximo ao mar, morava Lúcio Maia, que provavelmente, se o manguebeat não vingasse, talvez tivesse trocado a guitarra pelo diploma de engenheiro químico, que chegou a cursar na UFPE. No Recife estava a faceta intelectual (não por acaso todos brancos de classe média, portanto, com mais facilidade de acesso aos produtos culturais) do mangue: Fred e seus irmãos” (2000, p.274). Chico Science e Gilmar Bola 8 não eram estudantes universitários, mas trabalhavam no centro de processamento de dados da prefeitura do Recife, onde tinham acesso à internet.

³⁷ A primeira versão foi distribuída à imprensa e a gravadoras, entre 1991 e 1992, em um press-kit que incluía outros materiais de divulgação. Escrito por Fred Zero Quatro, o texto trazia ilustrações feitas em computador por Helder Aragão, o DJ Dolores (TELES, 2000, p.255). A versão que aparece no encarte do CD *Da lama ao caos* traz algumas modificações, mas será a base da discussão aqui, pelo fato compor o *corpus* estudado e de interessar a este trabalho a emergência midiática das bandas, em lugar de uma delimitação de origens numa perspectiva historicista.

artísticas (como artes gráficas, cinema e vídeo, artes plásticas etc.), mas a maioria de suas linhas é dedicada a questões locais – principalmente ao meio ambiente³⁸ e ao contexto histórico e contemporâneo do Recife, revelando as posições ideológicas do grupo. Os personagens do título são apresentados, ao final, a partir dos seus interesses e preferências musicais, literárias etc. Nota-se uma simbiose entre a instância da produção e do consumo – embora o CD de estreia do CSNZ tenha sido produzido e lançado por uma *major* –, pois qualquer indivíduo interessado nas produções e atitudes elencadas no manifesto pode se considerar manguegirl ou mangueboy.

Ordenado a partir de subtítulos, o manifesto começa delimitando os sentidos do termo mangue, como anunciado na seção intitulada “Mangue – o conceito”, em que o estilo de narração remete a um verbete de dicionário ou a uma descrição científica:

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

Estima-se que duas mil espécies de microorganismos e animais vertebrados e invertebrados estejam associados 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 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 os símbolos de fertilidade, diversidade e riqueza.

Mesmo que não tenha sido redigido com essa intenção, o texto permite uma relação com as operações de configuração cancional realizadas pelos grupos. A imagem do contato entre diferentes fluxos aquáticos (rios, lagoas e mar) no mangue, como um fenômeno produtivo, pode ser associada à hibridação de referências musicais que as bandas promovem. O fato de esta troca ser prolífica em diversidade de espécies é indício de que também os resultados das combinações de fluxos sonoros devem ser variados. Ao contrário de gêneros cujas configurações são delimitadas no campo musical, a exemplo da bossa nova³⁹, no caso do mangue-

³⁸ Aqui, meio ambiente se refere tanto ao ambiente natural quanto ao ambiente urbano. Os dados sobre o mangue foram pesquisados por Zero Quatro quando realizou um vídeo sobre manguezais para a produtora independente TV Viva.

³⁹ A bossa nova é uma combinação de dois gêneros nascidos do hibridismo de culturas – o samba (afro-brasileiro) e o jazz (afro-americano), ambos expressões em que harmonia tonal tradicional é alterada por funda-

beat, não há uma cartilha rígida ou programática que indique: juntou-se um gênero A e B com outros C, ou D e obteve-se um resultado X.

Mas se o manifesto, em suas duas versões (a divulgada na imprensa e a impressa no encarte), serviu como fonte para a composição das letras do grupo – como revelou o próprio Fred Zero Quatro: “quase todas as músicas que fizemos depois disso continham palavras extraídas dos manifestos” (Apud. TELES, 2000, p. 274) –, em se tratando do formato canção, em que melodia e canto são indissociáveis, também as imagens de cruzamento de fluxos diversos podem ter sido sugestivas para a hibridação instrumental, rítmica e melódica na produção de algumas das bandas pernambucanas daquele momento.

A discussão sobre esses últimos aspectos será verticalizada no terceiro capítulo. Contudo, a título de ilustração, chamo a atenção para o fato de que, na arregimentação sonora de CSNZ, há um encontro entre os instrumentos do rock (guitarra e baixo) da música eletrônica (*samplers* e sintetizadores) com as alfaías (tambores de maracatu). No “estuário” do MLSA desembocam instrumentos de samba (cavaquinho, pandeiro e tamborim), o arsenal do rock (incluindo a bateria, ausente no primeiro álbum do CSNZ) e da música eletrônica.

A referência a espécies distintas que se nutrem da vegetação do manguezal está, portanto, coerente com a liberdade de configuração instrumental das bandas. Sugere ainda que o mangue musical seja o epicentro para a divulgação de expressões diversas, o que de fato ocorreu. Nas excursões internacionais de CSNZ e MLSA, por exemplo, havia também a apresentação de músicos de vertentes mais ligadas à tradição popular de Pernambuco, como Mestre Salustiano, Selma do Coco, entre outros, concomitantemente aos shows das bandas.

No parágrafo final do trecho citado, ao minimizar os desconfortos proporcionados pelos insetos comuns nos manguezais diante da valorização científica do mangue, o recorte conceitual do termo mangue fica ainda mais claro: marca a opção por um certo “naturalismo” vocabular próximo ao do médico e geógrafo Josué de Castro, autor de ensaios como *Geografia da Fome* e da novela *Homens e Caranguejos*⁴⁰, esta última foi lida por Chico Science pouco antes da eclosão midiática de seu grupo. Um certo cientificismo será verificado em canções como *Risoflora* (ver análise no terceiro capítulo), mas vale pontuar aqui que, no manifesto, não há menção alguma à acepção popular de mangue dicionarizada como “zona de baixo metrício” (FERREIRA, 1999, p.1.271), nem à gíria decorrente dessa acepção, que associa mangue a bagunça, balbúrdia, confusão, desorganização etc. A ausência é reveladora de uma

mentos modais. A harmonização inclui acordes dissonantes e pausas e silêncios que remetem tanto à vanguarda pós-weberniana quanto ao samba de breque.

⁴⁰ As edições consultadas constam das referências. As edições originais são de 1946 e 1966, respectivamente.

postura que ressurgirá em versos como “posso sair daqui para me organizar / Posso sair daqui para desorganizar / Da lama ao caos / Do caos à lama”⁴¹.

O caos, nesse caso, não estaria na lama do manguezal, ordenada naturalmente de forma prolífica. É associado às conseqüências da interferência humana no ambiente natural. Esse ponto de vista fica claro na segunda parte do manifesto, em que temos uma breve releitura da história do Recife, iniciada com o subtítulo “Manguetown – A cidade”:

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

Em contrapartida, o 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 de estagnação, aliada à permanência do mito da “metrópole”, só tem levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e caos urbano.

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

Subjazem ao texto a relação entre a decadência da economia agrária pernambucana e a mudança no fluxo populacional para a capital⁴². Se o Recife do passado era uma metrópole econômica e também cultural, por ter sido sede da segunda Faculdade de Direito em atividade no Brasil, para onde confluíam intelectuais bem nascidos de todo o Nordeste⁴³, agora era o destino de quem não encontrava alternativas no campo. E a fim de minimizar o quadro econômico e social caótico dos anos 1990, os caranguejos com cérebro do título concluem o di-

⁴¹ Versos iniciais da canção *Da lama ao caos*, de Chico Science (álbum *Da Lama ao Caos*, Chaos/Sony Music, 1994, faixa 7).

⁴² “O processo de pós-modernização pernambucano, notadamente no período de 1970-90, deslocar-se-á de uma sociedade eminentemente agroindustrial (alavancada pela crise do petróleo em 1973), para uma sociedade mista (agrícola, de serviços e com um pólo tecnológico em andamento) que lhe dará uma feição pós-moderna – não no sentido das sociedades pós-industriais do primeiro mundo, mas de uma sociedade ‘ecclética e híbrida’, arcaica, moderna e pós-moderna. [...] levará o abandono e expulsão definitiva do homem do campo, através das secas, violência política (latifúndios), falência do ciclo da cana, e pela sedução das mídias (principalmente a televisão) para a área litorânea, agora detentora do poder econômico e decisório. [...] Caos, exclusão social, mão-de-obra em excesso e desqualificada, infra-estrutura urbana falida e violência serão os sintomas mais gritantes da mudança no modo de produção arcaico-moderno para o pós-moderno” (SALDANHA NETO, 2004, p.10-12).

⁴³ Os poetas Augusto dos Anjos, da Paraíba, Castro Alves, da Bahia, entre muitos outros, passaram pelos bancos da velha faculdade e fizeram referências ao Recife em suas obras.

agnóstico e propõem uma ação, inserindo-se como personagens, a partir do subtítulo “Mangue – A cena”:

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

Em meados de 1991 começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de idéias pop. O objetivo é engendrar um “circuito energético” capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama.

Os 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. [sic]

Se até então o texto do manifesto buscava a referencialidade de um discurso científico ou histórico, sua última parte ganha ares de ficção. A antropomorfização da cidade e dos seres do mangue os torna atores de uma “encenação psicodélica”. Mesmo sem os aditivos químicos citados é possível imaginar a cena, possivelmente transmitida ao vivo pela TV, ou narrada em tiras de quadrinhos: o cenário seria algo próximo de uma sala de emergência hospitalar instalada sobre a lama dos mangues, equipada com parabólicas, fios elétricos, desfibriladores e uma maquete da cidade do Recife. O saxofone jazzístico de Coltrane, o samba malandro do Bezerra, o rap e a música de rua recifense (repentes, emboladas etc.) comporiam a trilha sonora. A ação transcorreria na busca dos personagens pelo “que ainda resta de fertilidade” na natureza para combiná-los com elementos do pop.

E se a proposta era “conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop”, não há nenhum problema, para os mangueboys, em buscar espaço na grade mídia, o que de fato ocorreu. Além das mídias de nicho⁴⁴, nas quais os produtores pernambucanos tiveram circulação privilegiada, como ocorreu com a já citada revista *Bizz*, o manguebeat teve espaço principalmente nas seções de crítica musical dos jornais impressos

⁴⁴ Essas mídias são compostas por veículos especializados em um determinado tema ou voltados para uma fatia específica de público, mas, assim como a grande mídia, têm uma circulação ampla. Diferem, portanto, das micro-mídias, de circulação mais restrita, tais como flyers, “filipetas, fanzines, informações passadas um a um através de celulares” comuns, por exemplo, na divulgação da música eletrônica (SÁ, 2005, mimeo).

editados nas capitais do país, nos quais tradicionalmente há uma abertura para apresentar os produtos do *underground* e toda sorte de música que seja considerada de “qualidade artística”, independentemente de seu potencial comercial. Entretanto, uma mídia ainda mais ligada ao *mainstream*, a TV aberta, contribuiu na difusão sonora do CSNZ, que emplacou uma canção na trilha da telenovela *Tropicaliente*, produzida e exibida pela rede Globo, às 19h, entre 1993 e 1994.

Geralmente movimentadas por cenas de ação e humor e protagonizadas por atores mais jovens do que os das tramas do “horário das oito” – quando predomina o drama para adultos –, as telenovelas “das sete” são endereçadas prioritariamente ao telespectador juvenil. A faixa etária do público, o cenário e sotaque nordestinos da novela ambientada no litoral do Ceará estavam, portanto, em consonância com a produção e a dicção do CSNZ⁴⁵. A veiculação da canção na TV antecipou a chegada do CD *Da Lama ao Caos* às lojas e fez de *A Praieira* um dos carros-chefes do álbum. A canção passou a ser pedida pelo público durante as turnês da banda pelo país e o bordão despretensioso (“uma cerveja antes do almoço é muito bom / Pra ficar pensando melhor”) era repetido em coro pelas platéias.

Difundida em videoclipe, principalmente na MTV, a canção *A Cidade* foi outra faixa do CD de estréia do CSNZ a obter ampla popularidade. Mas a produção de videoclipes, fotos e material gráfico para divulgação, tanto do CSNZ quanto do MLSA, era viabilizada nos moldes do *underground*, a partir de relações próximas, algumas pessoais, entre produtores que passaram a aderir à proposta estética inicial e a desdobrá-la. Numa entrevista à Folha de S. Paulo, em 1996, Chico Science descreveu as relações de cooperação ocorridas no momento de emergência do grupo:

As pessoas que moram em Recife estavam sentindo uma necessidade muito grande de renovar a cultura da cidade. Quando surgiu o manguebeat elas abraçaram a nossa causa. A gente ganhou amigos. Os produtores de vídeo, o pessoal da fotografia, das artes plásticas, do teatro foram aceitando a idéia, trabalhando conosco, isso permitiu que o movimento estourasse fora da cidade. (apud TELES, 2000, p.329)

Fred Zero Quatro também deu seu depoimento sobre aquele momento, no segundo manifesto mangue, de 1997:

⁴⁵ É possível ter uma idéia do alcance da midiático da novela por suas cotas de publicidade. Após investir cerca de US\$ 700 mil em merchandising em *Tropicaliente*, o governo cearense atraiu até turistas russos para o litoral. Cf. Observatório da Imprensa. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/asp27052003991.htm>>; e <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/asp160120024.htm>>. Acesso em: 20/08/2006.

As ruas viraram passarelas de estilistas independentes; bandas pipocaram em cada esquina; palcos foram improvisados em todos os bares; fitas demo e clipes novos eram lançados toda semana, e assim por diante, gerando uma verdadeira cooperativa multimídia autônoma e explosiva que não parava de crescer e mobilizar toda a cidade. De headbangers a mauricinhos, de punks a líderes comunitários, de surfistas a professores acadêmicos, ninguém ficou de fora. Para se ter uma idéia, a frase “computadores fazem arte, artistas fazem dinheiro” (Mundo Livre SA) virou tema de redação de vestibular de uma faculdade local. (apud VICENTE, 2005, p.98)

Já as rádios FMs, mídias estratégicas para a circulação da música *mainstream*, não incluíram a corrente pernambucana em sua programação. “Chico Science é um produto que não é comercial. É muito difícil tocar nas grandes rádios. Quer tocar o Chico Science? Então vem e faz um investimento”, declarou Antonio Augusto Amaral de Carvalho Pinto, um dos proprietários da rede Jovem Pan, em entrevista em 3 de agosto de 1995 (apud DIAS, 2000, p.162). O investimento citado é comumente realizado pela grande gravadora e pode ocorrer tanto mediante pagamento direto ao programador da rádio para tocar uma determinada faixa de um CD (o *jabá*), quanto através da doação de brindes para a emissora distribuir entre os ouvintes (ingressos para shows, CDs, viagens para lançamentos internacionais etc.). Nem a Sony nem a Warner investiram neste tipo de “promoção” após o lançamento das bandas aqui estudadas.

Até mesmo no Recife, cenário de emergência dos grupos, as FMs não veicularam faixas das duas bandas em suas programações (TELES, 2000, p.267). Somente em 1995, quando os grupos já haviam se estabilizado, realizando shows nacionais e internacionais, surgiu o programa radiofônico *Mangue Beat*, que incluía canções dos grupos pernambucanos e músicas do repertório internacional que tinham afinidades sonoras com a cena. O programa era diário e foi veiculado pela Caetés FM, do Recife, das 20h às 21h, até 1998. Com a popularização da internet comercial, a web-rádio Manguetronic (www.manguetronic.com.br), já desativada, também veiculou canções ligadas aos grupos.

1.3.4 Feitos e efeitos dos mangueboys – até onde vamos

A manutenção do grupo Chico Science & Nação Zumbi no *cast* de uma *major* como a Sony está mais ligada ao nicho no mercado estrangeiro, conquistado através da articulação autônoma dos mangueboys, do que a iniciativas da *major*. Em lugar de esperar a divulgação do departamento de *marketing*, o grupo atuou de forma independente a fim de atingir o mer-

cado da chamada *world music*. O produtor da banda, Paulo André Pires, também criador do Abril Pro Rock, aproveitou um show no *Festin' Bahia*⁴⁶ para distribuir CDs do grupo a jornalistas de publicações especializadas, como as revistas *Rolling Stone* e *AfroPop Worldwide* e o jornal *cult Village Voice*. Fez também contatos com representantes de festivais e empresários do circuito da *world music* (TELES, 2000, p.295), que resultaram na primeira excursão do CSNZ aos Estados Unidos, com duas apresentações em Nova York e uma em Miami.

O grupo não obteve financiamento da Sony para essa viagem. As passagens foram doadas pela secretaria de cultura de Pernambuco, após uma abordagem pontual a possíveis patrocinadores bem ao modo das iniciativas independentes. Como as apresentações agradaram aos críticos norte-americanos, inclusive ao editor de música do *The New York Times*, John Pareles, “a Sony Music, com a enxurrada de cliques⁴⁷ das matérias publicadas em praticamente toda revista e jornal importante dos EUA e Europa, fez mais fé no grupo, que começou a trabalhar o que seria seu segundo álbum, *Afrociberdelia*” (TELES, 2000, p.299).

Em meados da década de 1990, o nome manguebeat estava bastante difundido pelos meios massivos, porém os álbuns do MLSA e CSNZ continuavam sendo consumidos por um público que valoriza os produtos alternativos aos de padrão hegemônico, ou seja, o consumidor do *underground*. Os elementos plásticos presentes nos álbuns e outras imagens das bandas haviam se desdobrado numa “discursividade” manguebeat. O rótulo era empregado para classificar novas bandas e compositores que proliferaram no Recife; documentários e filmes de ficção, como o curta-metragem *Conceição* ou o longa *O Baile Perfumado*; trabalhos de estilistas de moda, designers, artistas plásticos, escritores etc., alguns com projeção ampla, outros com menor êxito.

“Na moda, o estilista Eduardo Ferreira⁴⁸ soube criar coleções que se adaptavam ao estilo lançado pelos mangueboys. [...] Além dele podemos citar Andréia Monteiro, Nelsinho e Marcinha da *Período Fértil* e Marcelo Talbot”, registra Moisés Neto (2004, p.23). “Na escultura e pintura podemos detectar a influência do movimento mangue nas obras de Evêncio

⁴⁶ Realizado em Salvador, o *Festin' Bahia* era o foro ideal para este tipo de ação. Pretendia promover o contato de artistas *underground* do país com o chamado mercado da *world music* e contava com a presença de jornalistas e promotores de eventos musicais dos EUA e Europa.

⁴⁷ O *press clipping* é uma reunião de recortes de notícias publicadas na imprensa (*Manual de Assessoria de Imprensa da Fenaj*, 1994, p.19)

⁴⁸ Ver também: SANTOS, Geni Pereira. *A linguagem do vestuário, expressões de culturas: um estudo da produção do estilista Eduardo Ferreira*. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2003. LEÃO, Carolina Carneiro. *A maravilha mutante: batuke, sampler e pop no Recife dos anos 90*. Dissertação de mestrado em Comunicação. Pernambuco: Centro de Artes e Comunicação / UFPE, 2002.

Vasconcelos ('Mangue Building') e Félix Farfan. Também na dança tivemos as coreografias de Sonaly Macedo e Mônica Lira”, enumera o mesmo autor (2004, p.43)

No cinema, a influência mangue se fez presente no *manguemovie O Baile perfumado*, de Paulo Caldas, cuja estética aproxima-se dos conceitos desenvolvidos no Mangue, como a abordagem pop de Lampião, além da trilha sonora que também é basicamente produzida pelos artistas do manguebeat; na literatura, vê-se, com o romance *Balada para uma serpente*, de Paulo Costa, não só a apropriação de temas ligados a essa cena recifense, como a sua pretensão de instaurar, de forma precursora, uma literatura-Mangue. (SANTOS, 2006, p.37)

Dar conta dessas várias configurações – nas artes plásticas, na moda, no cinema e em outras expressões – seria um trabalho muito amplo. A proposta é realizar, daqui em diante, uma abordagem mais detida dos primeiros álbuns dos dois grupos, a fim de identificar os elementos e procedimentos que concorreram para a afirmação e a reiteração da cena manguebeat, assim como os elementos dissonantes, os ruídos e tensões nessa discursividade. Para isso, será necessária uma reflexão teórica sobre o formato expressivo adotado pelas bandas, a *canção*; a materialização deste formato, a *performance* e a *dicção*; e a consolidação do rótulo manguebeat, a partir de um estudo do papel da classificação de *gênero* na MPM, quando algumas informações contextuais eventualmente ressurgirão a fim de aproximar a discussão teórica do *corpus* analisado no terceiro capítulo.

2 GÊNERO, CANÇÃO E PERFORMANCE NA MÚSICA POPULAR MASSIVA

Embora seja tema de inúmeros relatos e publicações histórico-memorialistas, se comparada a campos consagrados no estudo acadêmico – a exemplo da literatura, das artes plásticas, da música erudita etc. – a música popular massiva carece de um referencial teórico e de uma fortuna crítica mais vastos. Entre os pesquisadores de comunicação, os estudos sobre a MPM, a partir de uma perspectiva midiática contemporânea, também resultam em menos reflexões do que o cinema, a fotografia, a televisão e o jornalismo⁴⁹. O grupo de pesquisa Mídia e Música Popular Massiva (MMPM) é uma das exceções nesse quadro. Busca desenvolver conceitos que dêem conta da MPM como fenômeno comunicacional. A proposta é relacionar aspectos mercadológicos, sociológicos e ideológicos dos produtos à sua configuração plástica e, dessa forma, fazer com que o objeto não se torne um mero pretexto para derivações, nem tampouco seja reificado e alienado da cultura e da mídia, em abordagens estritamente formalistas.

É necessário então, identificar o modo como as estratégias discursivas que demarcam os gêneros musicais ou as marcas estilísticas de determinados músicos são forjados não só nos aspectos técnicos da execução musical, bem como nos aspectos midiáticos configurados nas técnicas de gravação, nos arranjos, nas performances e no endereçamento a um público específico.

Neste percurso acredita-se que a abordagem da configuração da canção, dos gêneros e das performances inscritas nos aspectos plásticos da música popular massiva possibilita uma inter-relação teórico-metodológica entre pressupostos semióticos e os estudos culturais em suas aplicações às manifestações musicais. (JANOTTI JR., 2006a, mimeo)

Para abordar o mangubeat sem perder de vista a plasticidade e a materialidade do objeto estudado, a proposta de semiótica musical, formulada pelo lingüista Luiz Tatit, mostrou-se uma ferramenta produtiva, quando associada aos conceitos de “performance” e “gênero”, que, por sua vez, possibilitam investigar a dimensão midiática da produção de sentidos das canções. A abordagem da música popular massiva abrange elementos do contexto cultural em que a produção se insere, pois também diz respeito às condições tecnológicas e ideológicas de

⁴⁹ A pesquisadora Simone Pereira de Sá já apontou que “a compreensão da música na era das tecnologias de reprodução tem merecido menos atenção por parte dos pesquisadores de comunicação brasileiros do que o campo da imagem ou da imprensa. Seja por uma certa naturalização do som como objeto do conhecimento num país tido como intuitivamente musical; seja por predominar nos estudos brasileiros uma vertente memorialista ou tradicionalista ligada à defesa da música popular, a problematização do som como importante vertente da cultura de massa e a história de sua articulação com artefatos tecnológicos não tem recebido o tratamento merecido entre nós” (SÁ, 2006a, p.4).

produção. Por isso, antes de analisar o manguebeat, foi preciso mapear as suas condições de emergência, no primeiro capítulo desse trabalho. Este capítulo tratará dos conceitos e operadores que fundamentaram a leitura aqui proposta.

2.1 GÊNERO E MÚSICA POPULAR MASSIVA

As classificações de gênero são ao mesmo tempo inerentes à música popular massiva e de difícil delimitação. Funcionam como uma espécie de gramática virtual que é atualizada em cada configuração. Um gênero implica em valorações distintas para elementos como estrofe, ponte, refrão⁵⁰, solo, ou técnicas como o *riff*⁵¹, o breque, o *scratch*⁵² etc. É também determinante na escolha por um modo de entoação e de exploração da extensão vocal, na opção por determinadas formações instrumentais, no tipo de andamento de uma canção, no tema e discurso lingüístico cancional, dentre outras configurações. A dificuldade em delimitar um gênero na música popular massiva ocorre porque cada produto musical, ao tempo em que afirma características do gênero ao qual se inscreve, também alarga as fronteiras desse gênero, por mobilizar elementos numa expressão singular. Além disso, é comum na MPM que um mesmo produto mobilize, em sua produção e consumo, elementos de gêneros diferentes, como ocorre acentuadamente no manguebeat e se verá nas análises dos álbuns do MLSA e CSNZ.

Na perspectiva musical midiática, um gênero não diz respeito apenas a aspectos formais, envolve ainda os aspectos sociais, ideológicos e comunicacionais implicados tanto na produção quanto na circulação e consumo dos produtos massivos. Segundo Janotti Jr.,

Os gêneros seriam, então, modos de mediação entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção, entre os modelos e os usos que os receptores fazem destes através das estratégias de leituras dos produtos midiáticos. Antes de

⁵⁰ “O refrão, elemento básico da canção popular massiva, pode ser definido como um modelo melódico de fácil assimilação que tem como objetivos principais sua memorização por parte do ouvinte e a participação (‘cantar junto’) do receptor no ato da audição” (JANOTTI, JR. 2006b, p.134).

⁵¹ *Riffar* é repetir uma seqüência de notas de forma cadenciada. Em alguns subgêneros do rock – e também no manguebeat, como será assinalado nas análises – são comuns os *riffs* de guitarra. Um exemplo bastante conhecido de *riff* pode ser ouvido na introdução e em vários momentos da canção *Satisfaction*, dos Rolling Stones. Nesta e em outras canções do gênero, o *riff* ganha importância comparável ou superior à do refrão. Originário do jazz, o termo é utilizado para identificar “um padrão rítmico-melódico recorrente”, que pode ser executado “às vezes modulando harmonicamente e atingindo, por progressão, tonalidades vizinhas ou estranhas” (DOURADO, 2004, p.281).

⁵² Na tradução literal do inglês, *scratch* significa “arranhão”. Em gêneros como o rap, é uma manobra executada pelo DJ, que altera manualmente a rotação de um disco de vinil produzindo intencionalmente um som próximo ao ruído.

ser um elemento imanente aos aspectos estritos da música, o gênero estaria presente no texto através de suas condições de produção e consumo [...] é uma espiral que vai dos aspectos ligados ao campo da produção às estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos. (2006b, p.137-38)

Franco Fabbri, pioneiro no estudo do gênero com foco no que chamamos música popular massiva⁵³, confirma que “uma teoria dos gêneros musicais não precisa ser necessariamente normativa” (2006, mimeo). Ele se opõe, com isso, à definição cristalizada de gêneros adotada pela musicologia, que tem como base convenções de composição e execução da obra musical. Fabbri sustenta que nem sempre questões formais são determinantes nas classificações de gênero, principalmente no campo da MPM. Para ele, o gênero musical é “um conjunto de feitos musicais, reais ou possíveis, cujo desenvolvimento se rege por um conjunto de normas socialmente aceitas” (2006, mimeo).

O autor afirma que “são as comunidades musicais que decidem (inclusive de maneira contraditória) as normas de um gênero, que as mudam, que as denominam”. Essas comunidades são formadas pelos músicos, ouvintes, críticos e “instituições econômicas” (gravadoras, selos, lojistas, promotores de shows, emissoras de rádio etc.). Logo, as normas de cada gênero “estão submetidas a um processo de negociação permanente do qual participam os diferentes componentes da comunidade que se hierarquizam segundo as respectivas ideologias”. O autor observou que, geralmente, os gêneros emergem de três formas: (1) como “reconhecimento ou codificação de práticas existentes”, (2) em oposição a gêneros já existentes, ou (3) da articulação em subgêneros (FABBRI, 2006, mimeo).

Gêneros ligados ao *mainstream* tendem a incorporar as rotulações surgidas no âmbito das “instituições econômicas”, como rádio, imprensa e gravadoras, de forma menos tensa do que os gêneros da música *underground* – esfera em que o público e os músicos tendem a assumir uma postura ideológica que implica numa visão bastante crítica quanto à legitimidade e a precisão das classificações.

Um exemplo: quem freqüentava os shows de punk rock na Salvador na primeira metade dos anos 80, ouvia os músicos afirmarem sua posição de autenticidade elegendo como opositores as bandas dos blocos carnavalescos locais, cuja música começava a ser assimilada como *mainstream*. A palavra *axé*, que no Yorùbá (aṣé) tem conotação positiva como “o poder vital, a força, a energia de cada ser e de cada coisa” (FERREIRA, 1999, p.243), era empregada pejorativamente pela comunidade *rocker* para adjetivar o sujeito integrado ao “sistema” e à

⁵³ O primeiro texto sobre o tema divulgado por Fabbri saiu em 1981. Foi o artigo *I generi musicali. Una questione da riaprire*, publicado na Itália, na revista *Musica/Realtà*.

música carnavalesca, ao qual os *rockers* se opunham de forma bastante sectária. Versos como “E se quiser ligar o rádio / tem música feita pra lhe sedar / Ôôô, aqui em Salvador / Ôôô, A cidade do axé, a cidade do pavor” (de *Controle total*, assinados por Marcelo Nova e Gustavo Mullem⁵⁴, do Camisa de Vênus) (SACRAMENTO, 2002, p.73) ou “Esse cara é um axé / Tem de ser eliminado / Uma lavagem cerebral / E ele está recuperado” (*Axé*, composta por João Paulo Costa e José Roberto Chicharro, da banda Espírito de Porco) eram cantados em coro por músicos e platéia, numa afirmação de alteridade em relação às expressões musicais que a comunidade *rock* considerava cooptadas pelo *status quo*.

Em certo momento, a crítica de música local passou a empregar o termo axé para identificar os grupos musicais ligados ao carnaval da cidade⁵⁵. Em textos quase sempre desfavoráveis aos sons carnavalescos, começou a aparecer o adjetivo axé-music, numa associação entre o vocabulário dos *rockers* e a forma já empregada para a denominação de gêneros em língua inglesa, como *disco music* e a recém-surgida *world music*. Depois de difundida em críticas na imprensa, principalmente pelo jornalista Hagamenon Brito⁵⁶, no jornal *A Tarde*, a classificação foi incorporada pelos músicos de carnaval, com uma denotação positiva, mais próxima da conotação original do idioma da Nigéria, Benin e Togo. Os promotores dessa música passaram a empregar a rotulação axé-music em seu material de divulgação e a classificação começou a figurar também nas críticas favoráveis, consolidando de vez o gênero⁵⁷.

Em termos mercadológicos, era conveniente encontrar um rótulo que facilitasse a identificação da música dos trios elétricos, diferenciando-a da classificação mais abrangente da música carnavalesca (que engloba marcha, frevo, samba-enredo etc.). A despeito de sua origem derrisória, a categorização do gênero axé-music foi (e ainda é) fundamental nas esferas da produção, circulação e consumo dessa música.

⁵⁴ Trata-se de uma versão da canção punk *Complete Control*, de Joe Strummer e Mick Jones, da banda inglesa The Clash, com letra adaptada para o cenário local.

⁵⁵ Luiz Caldas, Sarajane, Laurinha e as bandas Reflexus, Scorpions, Traz os Montes, dentre outros.

⁵⁶ Também Goli Guerreiro registra que “a expressão axé-music aparece pela primeira vez na imprensa baiana em 1987, na coluna do jornalista Hagamenon Brito [...] Ele conta como foi: ‘Os roqueiros baianos chamavam esse tipo de música de axé e se referiam aos músicos como axezeiros, era uma coisa pejorativa mesmo. Eu resolvi chamar de axé-music e a imprensa toda começou a usar’” (2000, p.137).

⁵⁷ Em entrevista para esta dissertação, o ex-vocalista da Espírito de Porco e jornalista João Paulo Costa afirma que quando assessorava o bloco Internacionais, entre 1992 e 93, o termo axé-music foi empregado de forma positiva nos releases que divulgaram o ingresso de Daniela Mercury no bloco. A cantora passou a ser chamada de “musa” e depois “rainha” da axé-music.

2.1.1 Regras mais constantes nas classificações genéricas

Conforme Jesús Martín-Barbero, “os gêneros não são abordáveis em termos de semântica ou sintaxe: exigem a construção de uma *pragmática*, que pode dar conta de como opera seu reconhecimento numa comunidade cultural” (2003, p.314). É possível, portanto, estabelecer alguns parâmetros que ajudem a entender, num estudo de caso, como a classificação de gênero é processada pelas comunidades. Franco Fabbri (2006 e 1982 apud FRITH, 1996) e Jeder Janotti Jr. (2006a e 2003b) mapearam algumas operações constantes na atividade de classificação genérica e chegaram a cinco e três regras, respectivamente.

Duas dessas regras são comuns aos dois autores: (A) *regras técnicas e formais*, que envolvem a opção por um determinado andamento, volume sonoro, o leque de timbres, técnicas de execução, “quais instrumentos são necessários ou tolerados [...] relações entre voz e instrumentos, entre palavra e música” (JANOTTI JR., 2003b, p.36); e (B) *regras semióticas*, ligadas ao discurso e à comunicação, pois dizem respeito a “como a música funciona enquanto retórica, as formas como o sentido é convencionado”, segundo Fabbri (apud FRITH, 1996, p. 91). Segundo Jannotti Jr., estas regras também dão conta do estabelecimento, pela comunidade, de valores a partir de parâmetros como “autêntico em detrimento da música ‘cooptada’, do modo como as expressões musicais se referem a outras músicas” (2003b, p.36). A definição das regras do grupo B, por Jannotti Jr., abrange aspectos sociais da semiótica⁵⁸ e, portanto, abarca o que Fabbri chama de *regras comportamentais e regras sociais e ideológicas* (apud FRITH, 1996, p.92-93).

O terceiro feixe proposto por Jannotti Jr. – (C) *regras econômicas* – pode ser associado ao que Fabbri chama de *regras comerciais e jurídicas* envolvendo: propriedades, direitos autorais, reinvestimento financeiro, relação entre músicos e gravadoras, esquemas promocionais” (apud FRITH, 1996, p.93); abarca, portanto, “as relações de consumo (e os endereçamentos presentes nesse circuito) nos processos de produção, difusão e audição do produto musical” (JANOTTI JR., 2003b, p.36).

Janotti Jr. adverte, entretanto, que não se pode afirmar que regras genéricas fixem fronteiras, pois os gêneros estão em constante mutação. Somente um gênero já extinto poderia ser mapeado em sua totalidade. A pesquisadora Simone Pereira de Sá, do Laboratório de Cul-

⁵⁸ Na concepção de Eliseo VERÓN. *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa, 2004.

tura Urbana, Lazer e Tecnologias da Universidade Federal Fluminense, também considera as regras genéricas “provisórias, instáveis e flexíveis” (2007, mimeo). Simon Frith (1996, p.75-98) igualmente defende que rotulações não são necessariamente claras ou consistentes, nem são partilhadas da mesma forma dentro de uma comunidade musical. Ele inclusive aponta situações em que executivos da indústria fonográfica, lojistas, crítica, ouvintes, DJs e músicos indexam o mesmo produto musical de forma distinta.

A fim de fechar o foco no *corpus* desse trabalho e criar uma “ponte” rumo as análises subseqüentes, procuro associar o mapeamento das instâncias empreendido por Frith ao modo como foram rotuladas as bandas Chico Science e Nação Zumbi e Mundo Livre S/A. Longe de ser um esquema único e consolidado, o procedimento é uma maneira encontrada pelo sociólogo para abordar o gênero na música massiva que é produtiva para este estudo por levar em conta os aspectos comunicacionais. Será inevitável um retorno a algumas questões contextuais já mencionadas no primeiro capítulo e também a remissão às análises do capítulo que se segue, dado o caráter abrangente das rotulações genéricas.

2.1.2 O manejo das rotulações por gravadoras e selos

Segundo Frith, no âmbito da indústria fonográfica, a pergunta inicial do integrante de um departamento de artistas e repertório, diante de uma *demo tape* ou de um potencial contratado, é: “que tipo de música é esta?”. Subjazem aí outras duas indagações: “com o quê este som se parece?” e “quem vai comprá-lo?”. O autor conclui que, entre os selos e gravadoras, “o gênero é uma forma de definir a música em seu mercado ou, alternativamente, o mercado dessa música” (1996, p.76). A partir da resposta às questões citadas, são tomadas decisões que afetarão a configuração da performance midiática dos artistas, a exemplo da definição de qual estúdio de gravação será utilizado, como serão feitas as fotos promocionais, as capas de disco, cartazes e demais materiais gráficos, como e por quem será produzido o material videográfico etc.

Mais do que uma questão de subdivisão administrativa, a criação do selo Chaos, pela Sony do Brasil, por exemplo, pode ser considerada uma aposta genérica. Na perspectiva da *major*, produções distintas como o “manguebeat” de Chico Science & Nação Zumbi; o pop-rock do Skank e Jota Quest; o rap carioca do Planet Hemp, Marcelo D2 e Gabriel O Pensador; o reggae-pop do Cidade Negra estavam iguais em termos promocionais e mercadológicos

como um tipo de produto que podia ser classificado como urbano, dançante, feito por jovens, musicalmente próximo a modelos bem sucedidos nos mercados dos EUA e Europa, com um teor contestatório aceitável – pois uma certa dose de polêmica até contribui para dar visibilidade a um trabalho –, enfim, eram produtos passíveis de atingir um patamar de vendas satisfatório entre consumidores jovens, de uma forma geral.

Já a inclusão do Mundo Livre S/A no *cast* do Banguela sugere uma classificação da banda, por parte do selo independente, como produto destinado a uma parcela mais reduzida dos jovens – um segmento que buscava produções alternativas ao *mainstream*; um nicho de ouvintes abertos ao ruído, à dissonância e mais interessados na atitude ideológica e musical contestatória do que nas harmonias palatáveis do pop. Isso assegurava que a limitação contingencial de investimentos do selo (em termos de gravação e promoção) não afetaria drasticamente o projeto, dimensionado de forma modesta, se comparado aos padrões das *majors*, e baseado em estratégias de circulação bastante específicas.

2.1.3 Rotulações nas lojas

Se comparamos os procedimentos dos lojistas com os da indústria fonográfica perceberemos, como apontou Frith, que os varejistas da música “não organizam sempre seu estoque da mesma maneira que as gravadoras organizam seus lançamentos” (1996, p.77). Ao expor CDs aos consumidores, os lojistas frequentemente seguem a ordem alfabética por autor e criam subdivisões a partir de critérios como gêneros musicais (Pop-rock ou Rock; MPB, Jazz/Instrumental; Samba e Pagode; Forró, Axé-music etc.), cultura de origem (nacional, internacional ou *world music*), ou gênero sexual (cantor ou cantora), dentre outros.

Essas classificações, que visam facilitar a busca dos produtos pelo possível comprador, não deixam de ser ambíguas. Bandas nacionais com letras cantadas em outro idioma podem ser encontradas nas prateleiras internacionais. Um cantor ou cantora brasileiros cujas letras estão em português pode figurar tanto na prateleira de “MPB” quanto na de “Samba e Pagode”, ou ainda na seção “Cantor Nacional” ou “Cantora Nacional”. E, “muitas vezes, devido ao valor positivo das novidades e da avidez por novas informações por parte dos consumidores, uma boa parte das catalogações das lojas é construída ao redor das prateleiras que oferecem os ‘últimos lançamentos’ ou as ‘promoções’” (JANOTTI JR., 2003b, p.33).

Em prateleiras das lojas de departamentos, como as Lojas Americanas, ou de cadeias que comercializam discos em geral, como a Flashpoint, os CDs do CSNZ (hoje Nação Zumbi) e MLSA são normalmente encontrados na estante dedicada ao gênero “Pop-rock nacional”, ou “Rock nacional”, segundo a ordem alfabética, junto com produtos de rap, funk, reggae, pop e rock. Nesses casos, a classificação coincide com a divisão empreendida pela Sony, em seu selo, e não contempla os critérios conceituais do Banguela.

Já em lojas especializadas, o ordenamento é bastante variado. Diz respeito ao tipo de música que predomina na loja e aos hábitos culturais dos moradores da região onde o ponto comercial é localizado⁵⁹. Numa loja dedicada à música brasileira, como a Pérola Negra, ou ao rock, a exemplo da extinta São Rock, ambas de Salvador, o consumidor encontra (encontrava) uma seção denominada “Pernambuco”, onde figuram tanto os CDs das bandas lançadas a partir dos anos 1990 quanto os de músicos de gerações anteriores, como Alceu Valença ou Lenine. Nesses casos, os lojistas levam em consideração o perfil de seus clientes, muitos dos quais são colecionadores que valorizam o acúmulo de informações em torno dos produtos de sua preferência, interessando-se também por outras produções que tenham alguma afinidade histórica, geográfica ou plástica com o produto que inicialmente almejavam comprar.

Já nas grandes cadeias, CDs de Valença ou Lenine ficam apartados dos contêrreos MLSA e CSNZ, possivelmente nas prateleiras identificadas com a placa “MPB” ou na seção com a identificação “Cantor Nacional”. Algumas gravadoras, como no exemplo recente da Trama, fornecem aos lojistas um *display* personalizado para exposição de seus CDs (tanto álbuns quanto coletâneas), que tensiona ainda mais a subdivisão genérica da loja, pois o álbum de um compositor lançado pela Trama, como Tom Zé, por exemplo, não é usualmente encontrado no *display* da gravadora e sim entre os CDs de MPB.

Já nas lojas fora do Brasil, os álbuns do CSNZ e MLSA, bem como de outras bandas consideradas “pop” ou “rock” pelos lojistas nacionais, e os álbuns dos músicos brasileiros, em geral, são expostos na seção de *world music*, um rótulo coringa, empregado no Ocidente para classificar produções de etnias ou países bastante heterogêneos. Segundo Frith, o gênero *world music* era chamado de *world beat* nos EUA, “quando emergiu, em 1987, de um encontro de onze gravadoras independentes” (1996, p.84-85). Keith Negus também situa o aparecimento

⁵⁹ Como observou Janotti Jr., “em algumas lojas de disco dos shopping centers de Porto Alegre havia uma divisão nas prateleiras entre heavy metal e rock: divisão inexistente em shoppings de Salvador. Na verdade, esse modo de ‘disponibilizar’ os produtos musicais está diretamente ligado à realidade local, uma vez que, já há algum tempo, o pop rock é um dos principais produtos do Rio Grande do Sul, o que pressupõe um contato íntimo com uma arqueologia do rock; uma divisão mais rígida e tensiva dentro do próprio rock. Já o mercado musical de Salvador, fortemente marcado pelas músicas do carnaval baiano, não apresenta tais divisões, uma vez que, para praticamente todas as formas de expressão roqueiras da cidade, o grande contraponto continua sendo a *axé-music*” (2003b, p.33).

do rótulo nos anos 1980, mas afirma que “a categoria se formulou em Londres, depois de uma reunião de empregados de vários selos pequenos que desejavam abrir um nicho de mercado para um grupo diverso de músicas etiquetadas como ‘étnicas’, ‘tradicionalis’ ou ‘de raiz’, cuja popularidade estava crescendo” (2006, p.279).

No caso de uma loja com um grande número de títulos de *world music*, é possível encontrar CSNZ e MLSA numa seção dedicada à Brazilian Music. “A *world music* constitui uma afirmação dos lugares. Implica a reterritorialização do repertório ‘nacional’ antigo ou novo e sua reclassificação como *world music*” (NEGUS, 2006, p.280). Vale pontuar ainda que o rótulo dos varejistas de fora do Brasil foi o mesmo empregado pelos promotores das apresentações dos dois grupos nos Estados Unidos e Europa, onde os músicos da geração manguebeat raramente são associados ao rock ou pop.

Pode-se deduzir que as classificações de prateleira, assim como as de algumas situações de promoção de apresentações, informam pouco sobre as regras técnicas e formais de cada produto. Embora critérios econômicos (principalmente os preços) e semióticos (presentes no próprio ordenamento dos CDs e no material gráfico em torno dos produtos) orientem o consumidor nessas situações, ao comprar um CD ou o bilhete de um espetáculo o ouvinte/espectador mobilizará conhecimentos que extrapolam os critérios de classificação da indústria e dos lojistas. É impensável uma loja que não tenha equipamentos para a audição parcial ou total. No caso dos espetáculos, a decisão tanto pode se basear numa escuta prévia do trabalho (mediante CDs, videocliques, rádio etc.) quanto em critérios ligados à sociabilidade proporcionada pelos shows.

2.1.4 Gêneros no rádio

A veiculação de música em emissoras de rádio, conforme Simon Frith (1996, p.79-80), influencia mais as decisões de compra de consumidores com idade entre 25 e 55 anos do que os ouvintes mais jovens. O autor observou que, nos EUA, as gravadoras geralmente investem em promoções radiofônicas de produtos que julgam de maior penetração nessa faixa etária ou nos produtos *mainstream*, de aceitação massiva em espectros amplos de idade, nível econômico, social etc. O sistema de concessão de emissoras de cada país também tem grande influência no tipo de programação radiofônica, conforme Frith.

No Brasil, onde a exploração privada das concessões públicas é alvo de uma política bastante permissiva, é arriscado traçar um panorama geral da programação sem antes proceder a uma pesquisa sistemática, o que fugiria ao foco deste trabalho⁶⁰. Mas é possível afirmar que, desde a sua popularização, nos anos 1980, as rádios FM brasileiras têm uma programação predominantemente musical e adotam classificações genéricas para definir suas grades. Algumas privilegiam gêneros específicos a depender do horário – como música sertaneja ou MPB para a classe média que se desloca para o trabalho e escuta o rádio do carro, nos horários de *rush*; sucessos internacionais e nacionais “românticos” para a audiência dos namorados à noite e na madrugada etc. –, outras veiculam programas diários ou semanais dedicados a determinados gêneros, a fim de fidelizar determinadas faixas de público e atrair anunciantes de produtos específicos.

Como foi pontuado no capítulo anterior, o MLSA e o CSNZ não tiveram veiculação expressiva nas emissoras FM, o que não chega a ser surpresa para um selo como o Banguela. Mas com relação aos diversos produtos enfeixados no selo Chaos, a Sony certamente tinha expectativas de penetração radiofônica em alguns horários, programas ou estações direcionados ao público jovem⁶¹. As bandas lançadas por essa divisão da *major* em 1994 tiveram níveis de veiculação distintos, com o CSNZ figurando entre os menos executados e o Skank situando-se no extremo oposto.

A aposta da Sony em inserir os produtos do selo Chaos na mídia massiva fica patente, no caso do CSNZ, se consideramos que a gravadora investiu na produção do videoclipe da banda e na inserção da canção *A Praieira* numa telenovela, tendo mais êxito em termos de divulgação nesses dois casos.

Chama atenção também que o único programa em rádio FM a veicular sistematicamente o MLSA, CSNZ e outras bandas pernambucanas, além de músicas internacionais cujas sonoridades tinham algum tipo de vínculo com essas produções, adotou o nome de *Mangue*

⁶⁰ De meados dos anos 1930 aos anos 40 e 50, as emissoras AM, como a pioneira Rádio Nacional, tocavam marchinhas carnavalescas de janeiro a março e sambas-canção, boleros e outros gêneros mais passionais, no restante do ano (TATIT, 2002, p.148-49). Grosso modo, pode-se considerar que em um número expressivo de rádios FM atuais, ainda há a predominância da música carnavalesca entre janeiro e março; de gêneros enfeixados sob o título de forró (variações mais ou menos estilizadas do baião, maxixe, coco, xote etc., gravados com instrumentos tradicionais ou eletrônicos) de abril até os festejos juninos e uma programação um pouco mais variada, incluindo canções e intérpretes consagrados da MPB ou do pop internacional, no segundo semestre, salvo as exceções de rádios especializadas em gêneros determinados e aquelas que veiculam apenas a música *mainstream* nacional e/ou internacional, sob o slogan de “música de qualidade”.

⁶¹ José Teles dá um testemunho curioso sobre a não-penetração do manguebeat nas FMs recifenses. Segundo ele, em 1994, “os mangueboys haviam desentupido as veias enfartadas da cidade, quer dizer, quase todas. Uma continuava precisando de cateter: as FMs, reduto quase intransponível [...] As FMs continuavam ignorando solenemente a nova música local. [...] Quando, por exemplo, a Sony liberou duas versões de ‘A Cidade’ para divulgação, a maioria das emissoras recifenses não tocou o disco por causa da Rádio Cidade. Achavam que estariam fazendo propaganda da concorrente” (TELES, 2000, p.301).

Beat. A utilização do rótulo já estabilizado⁶² ancorou-se, portanto, em parâmetros musicais para estabelecer uma conexão entre as canções brasileiras e as canções de outras nacionalidades que compunham seu *play list*.

2.1.5 Ouvintes, promotores do show bizz e crítica

Se as rotulações de gênero envolvem momentos de convergência e divergência nas instâncias da indústria fonográfica, lojistas e rádio, parece haver um pouco mais de simbiose entre os campos da crítica, dos produtores e DJs de casas noturnas e do público leitor e/ou ouvinte.

A imprensa musical, que é ciente ao apelo dos fãs do pop por um gênero, também os forja em novas consolidações – ideológicas – de leitura; [juntamente com os promotores dos] clubes noturnos, que usam os rótulos musicais em flyers e posters [...] para atrair um tipo específico de público. Leitores e clubbers (diferentemente dos ouvintes de rádio) são uma importante parte do processo de rotulação. (FRITH, 1996, p.84)

Entre as várias possibilidades de classificação do CSNZ e MLSA, incluindo o uso de *mangue*, como sugere o manifesto *Caranguejos com Cérebro*, a fixação do termo *manguebeat* pode ser atribuída a sua difusão na imprensa. A sonoridade do rótulo remete à palavra-valise *manguebit*⁶³, que intitula a primeira faixa do disco de estréia do Mundo Livre S/A, *Samba esquema noise*, mas a grafia e os sentidos foram alterados. A união de *mangue* ao termo *beat* – vindo do inglês e de uso bastante comum no jargão musical para designar batida, pulsação – cria sentidos distintos dos forjados a partir do diminutivo de binary digit.

Às vezes grafado de forma separada *mangue beat*, mas, na maioria dos casos, unido numa nova palavra-valise *manguebeat*, o rótulo tornou-se usual nas páginas de jornais, revistas, cartazes etc. Inicialmente, imprensa, promotores do show bizz e público empregavam a

⁶² Uma vez que o programa da Caetés FM do Recife estreou em 1995, pode-se considerar que, passados quase dois anos desde o lançamento dos dois primeiros discos das bandas estudadas, os dois grupos e a cena pernambucana como um todo já haviam se estabilizado junto a um segmento de público, principalmente em sua cidade de origem. Reforça esta idéia o fato de que o programa foi ao ar durante três anos. Optamos por não incluir as web rádios neste estudo, porque a internet comercial não existia em 1994 e porque essa mídia não era tão expressiva entre 1995 e 96, período em que a maioria dos usuários da rede aberta navegavam em banda estreita, dentre outras limitações técnicas.

⁶³ “Que foi Chico Science quem decidiu batizar o som que eles estavam criando de ‘mangue’ é ponto pacífico (o ‘bit’ que depois virou beat é de Fred 04)” (TELES, 2000, p.258).

rotulação *manguebeat* ao se referir aos músicos oriundos do Recife. Mas não a todos. Somente às bandas jovens que faziam crossover sonoro. A ligação entre o espaço geográfico de origem das bandas e a prática do cruzamento musical era um critério classificatório importante no primeiro momento. Exemplo disso é que a banda brasiliense Raimundos, da mesma geração dos mangueboys, igualmente lançada pelo selo *indie* Banguela e que fazia hibridações de baião e hardcore, não foi associada ao manguebeat.

Entretanto, depois que a cena do Recife consolidou-se numa comunidade de ouvintes mais ampla, o termo *manguebeat* passou a ser empregado pela crítica ao caracterizar bandas oriundas de outros pontos geográficos, desde que participassem do circuito *indie* e fossem adeptas do crossover entre elementos da música popular massiva e da tradição popular. Como observa Frith, os críticos de rock descrevem a MPM “quase sempre por comparações: um novo som X é descrito fazendo referência a um som Y já conhecido” (1996, p.88).

Um caso que ilustra o desdobramento do termo é o das críticas à banda soteropolitana Lampirônicos que, por misturar tambores com instrumentos do rock e eletrônica e tocar um som híbrido de ritmos nordestinos e rock, foi muitas vezes adjetivada de manguebeat pela imprensa. Numa matéria assinada pelo crítico Marco Antônio Barbosa e publicada no site especializado Clique Music, em 25 de setembro de 2001, um dos músicos da banda chegou a comentar a comparação:

Já se ouviu falar muita coisa sobre os Lampirônicos, banda baiana que tem pipocado em menções aqui e ali na grande mídia desde o começo do ano. Já se falou que eles vêm na senda aberta por Chico Science, misturando nordestinidade e contemporaneidade. [...] ‘O baião para nós é a base, a referência mais forte’, explica o baixista Luciano Vasconcelos sobre a peculiar alquimia sonora dos Lampirônicos. ‘Mas acaba que para nós é tudo a mesma coisa, os beats eletrônicos se misturam às levadas mais nordestinas, chegando a um denominador comum. No meio disso é que acaba entrando o rock, o xote, a MPB mais tradicional. Nunca fez a menor diferença a fonte da influência: se é pop, bossa nova, **manguebeat**, tudo acaba misturado sem a gente perceber’.[...]

Os paralelos com o **manguebeat** e o trabalho de Chico Science – de resto, **um marco definitivo para quem quiser misturar pop e regionalismo** – são assumidos pelo grupo, mas com o devido relativismo. ‘Nos anos 90, Chico foi um pioneiro nesta fusão de sons nordestinos com a música moderna e **fomos influenciados** por ele. Mas soamos diferentes da turma do **manguebeat**. É legal que nos comparem a eles, mas não fazemos parte deste cenário’, pondera Luciano⁶⁴. (grifos meus)

⁶⁴ Marco Antonio BARBOSA. Lampirônicos iluminam novo pop baiano. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_materia=3087>. Acesso em 20 de janeiro de 2007.

Nota-se que, no texto, tanto o crítico como o baixista referem-se ao mangubeat como uma classificação estabilizada, que pode ser empregada sem maiores explicações. A rotulação consolidou-se a tal ponto que a imprensa passou a adotar também o termo pós-mangubeat. Um exemplo está na matéria de Marcos Paulo Bin, publicada no site Universo Musical, em 5 de maio de 2005. Trata-se da cobertura de um show realizado no Rio de Janeiro pela banda cearense Soul Zé. O subtítulo já anuncia: “O vocalista Renee, que lembra Chico Science na voz e na aparência, reconhece a semelhança com o ex-líder da Nação Zumbi, mas não muito. ‘Somos de uma geração pós-mangubeat’, define o cantor”⁶⁵.

Embora tenha passado a integrar o leque de rotulações da mídia especializada, a expressão mangubeat não pode ser traduzida em termos de operações técnico-formais. É muito comum uma equivocada associação da sonoridade de Chico Science & Nação Zumbi com um modelo geral de musicalidade mangubeat. Num livro decorrente de dissertação de mestrado em Letras, uma crítica acadêmica, ocorre uma generalização também realizada por críticos ligados ao jornalismo⁶⁶. Depois de definir a síncope, o autor afirma: “O *Mangubeat* buscará essa natureza intervalar na batida do maracatu, mas também no samba, como no trecho citado da música *Samba de Makossa*, contudo é seu flerte com o hip-hop que marcará mais incisivamente seu som” (SANTOS, 2006, p.86-87).

Ora, na configuração das canções do Mundo Live S/A, para ficar no âmbito do corpus estudado, não há um efetivo diálogo com o rap nem com o maracatu⁶⁷, embora modelos de ação coletiva do hip-hop sejam adotados pela banda. Daí a necessidade de uma abordagem mais atenta à configuração musical e do entendimento das rotulações genéricas como indexações flexíveis. Como observado no início desta seção, no leque de produções enfeixadas sob um mesmo gênero, cada manifestação singular afirma algumas das regras genéricas estabelecidas ao tempo em que nega outras, tensionando as fronteiras e ampliando as possibilidades de classificação.

⁶⁵ Marcos Paulo BIN. Universo Musical. Disponível em: <<http://www.universomusical.com.br/materia.asp?mt=sim&id=558&cod=pr>>. Acesso em: 20/01/2007.

⁶⁶ O objeto da dissertação citada são as representações étnicas nas letras das canções do CSNZ. O autor, não investiga o gênero na MPM, embora faça algumas considerações a esse respeito.

⁶⁷ Há uma exceção: a canção *O Rapaz do B... Preto*, conforme será assinalado nas análises.

2.1.6 Músicos – entre o gênero e a cena

Muitos compositores e bandas ligados ao subgrupo *underground* da música popular massiva resistem à idéia de enquadrar sua música num gênero, alegando, com alguma razão, como vimos acima, que as generalizações são redutoras e sua concretização implica num apagamento de diferenças. Porém esses mesmos “músicos populares estão acostumados a usar rotulações de gênero como tipologia básica para sons particulares (*riffs* ou batidas). Isso fica óbvio na maneira como músicos falam entre si no ensaio ou no estúdio de gravação, nas instruções dadas a engenheiros de som sobre suas decisões musicais e sonoras” (FRITH, 1996, p.87).

No manifesto *Caranguejos com Cérebro* não há referência direta a gêneros. O termo pop aparece duas vezes, porém para adjetivar idéias e conceitos. No campo musical, o pop⁶⁸ é uma classificação ambígua:

Designa genericamente os gêneros derivados do rock'n'roll a partir de meados dos anos 1960. Impregnada pela revolução de costumes chamada cultura pop, o gênero disseminou-se pelo mundo após ter contagiado a juventude norte-americana e inglesa, ajudado por festivais como os de Woodstock, Wight e Monterey. (DOURADO, 2004, p. 260. sic)

O rótulo musical pop “nasceu”, portanto, com a eletrificação instrumental e difusão massiva de gêneros populares norte-americanos como blues, country e folk (FERREIRA, 1999, p.1.607), e contemporaneamente é usado na adjetivação de produtos do rock e da black music em geral, por músicos, críticos e ouvintes, quando querem afirmar que o som é mais leve, palatável ou comercial. A classificação é empregada hoje de forma ampla. Algumas versões de peças clássicas, a exemplo das gravações realizadas pelos tenores Plácido Domingo, José Carreras e Luciano Pavarotti, podem ser rotuladas de pop assim como as releituras eletrônicas de composições sinfônicas. Para Roy Shuker,

a expressão ‘música pop’ desafia uma definição exata ou direta. Culturalmente, toda música pop é uma mistura de tradições, estilos e influências musicais. É também um produto econômico com um significado ideológico atribuído por seu público. De certo modo, a música pop abrange todo estilo

⁶⁸ O substantivo, do inglês, significa estouro; o verbo *to pop* pode ser traduzido como estourar, estalar ou salientar. A palavra migrou para o vocabulário artístico nos anos 1940 com a Pop Art norte-americana de Andy Warhol, cujo trabalho foi marcado pelas interferências plásticas usando objetos prosaicos e imagens-ícones de consumo de massivo.

musical que possua seguidores e incluiria, portanto, muitos gêneros e estilos. [...] A música erudita possui um público amplo de apreciadores, podendo ser portanto considerada música popular, enquanto algumas formas de música popular têm um público restrito, como o trash metal. Além disso, o mercado musical contemporâneo é muito homogêneo, diluindo as fronteiras entre ‘alta’ cultura e ‘baixa’ cultura, ou entre erudita e popular. (SHUKER, 1999, p.8-9)

No manifesto *Caranguejos com Cérebro*, a menção ao pop⁶⁹ está mais ligada à afirmação da necessidade de sair do âmbito regional, ampliando a circulação da produção recifense, do que à busca de uma estética musical comercial, pautada exclusivamente nos procedimentos do pop *mainstream*.

Em 1991, os integrantes das duas bandas estudadas constituíram um grupo para a realização de festas e produção de material de divulgação que incluía artistas gráficos e DJs. Conforme narrou o dublê de jornalista e DJ Renato Lins:

Eu estava no Cantinho das Graças, um bar sem qualquer atrativo freqüentado pela galera. Na mesa acho que bebiam Mabuse, Fred [Zero Quatro], Vinícius Enter e outros. De repente, Chico [Science] apareceu e sem nem sentar foi anunciando ‘olha, fiz uma jam session com o pessoal do Lamento Negro e meslei uma batida disso com uma batida daquilo e um baixo assim... Vou chamar esse groove de Manguê!’. Na hora, ficamos sem saber o que era mais interessante, o som ou a palavra usada para sintetizá-lo. Aquele era o rótulo! Como todo mundo tinha um sonho em mente e um esboço de trabalho em conjunto havia se delineado em algumas festas, a tentação de ampliar o conceito surgiu de imediato.

A gente havia se apaixonado por música via movimentos que enfatizavam o coletivo e o faça-você-mesmo, coisas comuns ao Punk e ao Hip Hop. E ainda se lia sobre a acid-house, outra trip envolvendo esforço em conjunto. Daí veio a idéia de criar uma “cena”, uma palavra que permitia a integração orgânica entre nossas diferentes atividades e gostos e que era pouco usada no Brasil.⁷⁰

No caso do punk rock, tanto a proposta de “faça você mesmo” (*do it yourself*), quanto a defesa de um “tratamento de choque” para interferir no cenário cultural da Recife “pré-infartada” podem ser associadas ao repertório musical e convicções ideológicas de Fred Zero Quatro, que além de ter integrado bandas punks apresentava, junto com Renato L., um programa dedicado ao gênero na Rádio Universitária FM da UFPE (TELES, 2000, p.282).

⁶⁹ Refiro-me especificamente ao seguinte trecho: “Em meados de 91 começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de idéias pop. O objetivo é engendrar um ‘circuito energético’ capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop”.

⁷⁰ Renato LINS. Manguê Beat: breve histórico do seu nascimento. Disponível em: <<http://salu.cesar.org.br/mabuse/servlet/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeSecao?codigoDaSecao=724&ataDoJornal=atual>>. Acesso em: 20/01/2007.

Também ancora a atitude manguê a proposta de organização coletiva e autônoma do hip-hop. Dois integrantes do CSNZ, Chico Science e Jorge Du Peixe, haviam participado do coletivo Legião Hip Hop, como dançarinos de break e músicos (MCs e DJs)⁷¹, o que se reflete tanto na postura organizativa quanto nas configurações sonoras do CSNZ, em que pontuam diálogos com gêneros da música black norte-americana (a exemplo do funk e da soul music).

Os músicos e demais integrantes do coletivo manguê, portanto, se apropriaram de regras econômicas que marcaram a emergência dos gêneros rap e punk no intuito criar uma *cena*, a fim de que suas sonoridades plurais – tendendo mais para gêneros da black music, no caso do CSNZ, e ao punk, ska e reggae, no caso do MLSA – ganhassem espaço.

Para Will Straw, a cena é “um espaço cultural em que várias práticas musicais coexistem interagindo entre si com uma variedade de processos de diferenciação” (1997, p.494). Nela são toleradas tanto trajetórias distintas quanto a fertilização mútua. Dela fazem parte tanto afinidades em comum com gêneros internacionais (que a crítica musical, geralmente adepta de procedimentos comparativos, costuma chamar de influência) como práticas locais e traços estilísticos singulares.

Mas como explicar que, passada a emergência momentânea, o termo manguêbeat seja usado de forma genérica, como nos trechos supracitados da matéria sobre os Lampirônicos⁷² e da banda cearense Soul Zé, adjetivada como “pós-manguêbeat”?

Ao abordar o funk carioca, Simone Sá promove uma associação entre os conceitos de Straw e as classificações de gênero. Ela observa que é possível tomar “comunidade e cena como estados momentâneos do processo de construção genérica” (2007, mimeo). Ou seja, o espaço geográfico e temporal em comum permite agregar determinadas práticas coexistentes e solidárias em torno da noção de cena. Passado o momento de emergência (espacial e sincrônica) de uma prática musical, alguns dos elementos que se tornaram constantes e identificadores da cena podem se desdobrar em classificações de gênero. Em seu artigo, Sá levanta a possibilidade de tratar o funk carioca como um subgênero da eletrônica:

Trata-se talvez de um gênero dentro da eletrônica, que se tem afinidades com o electro ou antes disso com o Miami Bass ou a música proto-eletrônica de ícones como Kraftwerk ou Afrika Baambata, criou suas próprias regras *eco-*

⁷¹ Renato Lins define a Legião Hip Hop como “a primeira ‘nação’ de Chico [Science] e Jorge [Du Peixe], surgida na metade da década de oitenta: um coletivo dedicado ao exercício das artes do graffite, do break e do rap, os três pilares básicos da cultura Hip Hop”. Disponível em: <<http://salu.cesar.org.br/mabuse/servlet/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeNoticia?codigoDaNoticia=22374998&dataDoJornal=atual>>. Acesso em: 20/01/2007.

⁷² Refiro-me especificamente ao momento em que o baixista Luciano Vascolcelos diz: “É legal nos compararem a eles [CSNZ], mas não fazemos parte deste [daquele] cenário”.

nômicas, semióticas, técnicas e formais, podendo então ser chamado, como reivindica [o DJ] Malboro, de música eletrônica popular brasileira. (SÁ, 2007, mimeo)

O caráter cosmopolita que Sá e Straw (1997, p.495) atribuem às cenas está presente nos crossovers entre MPM (funk, punk rock, rock psicodélico, heavy metal, ska, reggae) e as práticas locais (samba, coco, maracatu, ciranda, embolada etc.) processados no mangubeat. No cruzamento das instâncias, percebe-se que algumas convergências de sentidos e práticas forjadas na pluralidade da cena mangubeat são pinçadas e aplicados em classificações genéricas em circunstâncias determinadas. Assim, quando grupos como Lampirônicos e Soul Zé, que não surgiram no mesmo lugar e tempo, são comparados ao mangubeat, ocorre uma operação que ativa elementos da cena para tipificar um gênero. As regras genéricas comuns às quatro bandas são enfatizadas, as regras distintas são narcotizadas e as especificidades da cena recifense ficam latentes⁷³. Essa operação pode ser executada pela imprensa, como no exemplo concreto; pelos produtores de festivais de música ao reunir as quatro bandas citadas numa noite por julgar que elas têm um público em comum; por um programador rádio que inclua os grupos num mesmo programa, também criando uma afinidade entre eles, dentre outras situações. Nesses casos, o mangubeat tem suas fronteiras expandidas, do ponto de vista do gênero. Mas a cena mangubeat, mesmo ganhando novas interpretações a partir dessas ações, estará estabilizada no espaço (Recife) e no tempo.

2.2 CANÇÃO

O *Dicionário de termos e expressões da música* define canção como “música breve para canto acompanhado por instrumento, grupo ou mesmo desacompanhado [...] encontrada nas mais diversas formas desde a Antiguidade” (DOURADO, 2004, p.66). O autor faz um rápido mapeamento das “diversas formas de canção com acompanhamento instrumental”, partindo da Itália e França entre os séculos XII e XIV até o romantismo de Debussy (1862-1918).

Num recorte mais próximo do foco deste trabalho, Heloisa Valente emprega o termo “canção das mídias” para tratar “da canção em uma gama de modalidades que tem uma orien-

⁷³ Podem ser ativadas, como faz o baixista da Lampirônicos, quando quer marcar uma distinção no processo comparativo, ou podem permanecer apenas subjacentes.

tação comum: ter nascido no âmbito de uma sociedade já dominada pelos meios de comunicação de massa (as mídias)”. A autora chama atenção para o fato de que o contexto tecnológico do século XX gera uma “canção composta, executada, difundida e recebida segundo os recursos oferecidos pelo conjunto de técnicas do som (e/ou do audiovisual) vigente” (2003, p.60).

Os aspectos comunicacionais discutidos por Valente não dão conta, entretanto, das especificidades na configuração plástica da canção massiva. Um estudo que se aproxima mais das questões iminentes ao produto é a semiótica da canção proposta por Luiz Tatit, o qual enfoca canções que tiveram difusão na mídia radiofônica brasileira. A reflexão de Tatit (2004, 2002, 1999, 1997) prioriza basicamente a produção de sentidos na relação entre canto e melodia. O autor não se ocupa detidamente dos sentidos produzidos pelos demais aspectos plásticos, como arranjo, instrumentação, mixagem, ordenamento em estrofes, pontes, refrão, solos e outras convenções; tampouco trata de aspectos comunicacionais que envolvem a produção, circulação e consumo da canção massiva, nem dos sentidos gerados pelas marcas de classificação de gênero na produção e consumo cancional. Porém, como foi mencionado no início deste capítulo, o modelo proposto por Tatit é uma ferramenta que contribui na discussão de algumas especificidades do formato canção.

Tatit considera o canto uma dimensão potencializada da fala. No formato canção, o canto tangencia a fala de forma peculiar: a construção do texto da letra deixa de ser regida prioritariamente pela norma padrão do idioma e passa a incluir também a “mobilização melódica e rítmica de palavras”, engendrando “uma espécie de oralidade musical em que o sentido só se completa quando as formas sonoras se mesclam às formas lingüísticas inaugurando o chamado gesto cancional” (2004, p.69).

Numa análise da canção seguindo a proposta de Tatit, filiada à semiologia européia, é possível transitar entre o plano da expressão da matéria sonora como um todo, no qual o canto figura como expressão ao lado das “vozes” dos instrumentos musicais, e o plano do conteúdo discursivo, da letra. A relação entre os significados lingüísticos da letra e a melodia tem papel fundamental para a produção de sentidos na canção. “A canção popular é produzida na intersecção da música com a língua natural. Valendo-se de leis musicais para sua estabilização sonora, a canção não pode, de outra parte, prescindir do modo de produção da linguagem oral” (TATIT, 1997, p.87). Como a comunicabilidade de sentidos se dá no entrelaçamento dos regimes discursivos lingüístico e melódico, o nível de abstração interpretativa no formato canção é mais restrito, se comparado ao de gêneros exclusivamente instrumentais, como o jazz, a música eletrônica, entre outros.

Ao abordar as canções do mangubeat, pretendo levar em conta o fato de que esta é uma expressão que se ancora na tensividade entre a letra e a música, mas também considerar que a produção de sentidos da canção se dá no entrelaçamento de enunciados constituídos por letra, canto, melodia, harmonia, ritmo, instrumentação e arranjo; sistematizados na enunciação em estrofes, pontes, refrão, solos e outras convenções, condicionados, por sua vez, aos aspectos midiáticos, como aponta Valente, e pelos aspectos comunicacionais e plásticos implicados nas classificações de gênero.

Para ativar as ferramentas propostas por Tatit, vale perguntar: como se dá tensividade entre letra e melodia? O conteúdo cantado (as significações da letra) associa-se à expressão sonora ora de forma reiterativa, ora de forma opositiva, e o revezamento entre trechos exclusivamente instrumentais, trechos envolvendo canto e instrumentos e trechos em que apenas a voz é ouvida também criam tensividade. A canção não é contínua, é um fluxo composto de descontinuidades, uma sucessão de interrupções que gera um percurso e contribui para uma performance⁷⁴ na qual não só o ouvinte é um actante, os personagens construídos no discurso lírico-musical constituem actantes internos.

Tatit trabalha com o par opositivo tensão-foria, proposto pelo semiólogo J. A. Greimas⁷⁵, identificando, por exemplo, momentos de conjunção entre sujeito e objeto em refrões melódicos de canções. Conseqüentemente, a estrofe, a ponte e outros elementos que adiam a volta do refrão seriam produtores de sentidos de disjunção ou disforia. Na análise dos produtos do mangubeat, creio ser necessário pôr em relação elementos da mesma esfera e também de esferas distintas. Para melhor situar esta abordagem, recorro a dois exemplos: 1) numa canção que tem tambores do maracatu e guitarras distorcidas do rock (numa mesma esfera que é o arranjo), é possível analisar a produção de sentidos através da tensividade-fórica entre estas duas tradições distintas (maracatu-rock); 2) se uma mesma canção traz um vocal cantofalado – ao modo do rap e da embolada – e uma letra tratando de temas amorosos – ao modo do cancionista da MPB (em esferas distintas que são canto e letra) –, também há tensividade e forias implicadas na produção de sentido, uma vez que tradicionalmente as canções brasileiras tratando de amor se valem de vocais mais melódicos e menos sincopados do que os do rap e da embolada.

⁷⁴ A performance será discutida detidamente no item 2.3.

⁷⁵ J. A. Greimas deu prosseguimento à semiologia europeia de autores Ferdinand Saussure e Hjelmslev. Debruçou-se sobre a questão da narratividade, considerando que conjunção e disjunção são pontos de partida para a narrativa. O sujeito em disjunção com seu objeto de desejo dá início à ação. Quando o sujeito recupera o objeto, encontra-se num estado de paixão positivo, fórico; quando está apartado do objeto, está passionalmente disfórico.

Tatit analisou 700 canções que tocaram nas rádios no Brasil e desenvolveu uma tipologia de classificação para elas. O pesquisador chegou a três tipos básicos de compatibilidade entre letra e melodia: *tematização*, *figurativização* e *passionalização*.

2.2.1 Tematização

Segundo Tatit, a *tematização* é caracterizada pela repetição de temas melódicos⁷⁶ e por letras igualmente temáticas. Nesse tipo de canção, “os temas melódicos são muito bem configurados [e] quase sempre se associam a uma letra onde está sendo criado um personagem, ou um ator”. É “como se as repetições da melodia tivessem a ver com a repetição das qualidades, dos atributos”⁷⁷ do tema construído na letra.

O pesquisador constatou que na tematização são comuns as melodias que tendem “à contração, seja pelo andamento acelerado, seja pelas freqüentes reiterações temáticas” (2004, p.76), enquanto o canto percute as consoantes e torna as vogais breves, de forma a favorecer a definição das células rítmicas e seu agrupamento. O arranjo musical privilegia com freqüência os instrumentos percussivos, pois se trata de um tipo cancional ancorado nas síncopes.

Essas canções, em que a rapidez do andamento acelera motivos melódicos, favorecem “às letras de celebração das uniões, das aquisições, enfim, dos estados de plenitude” (TATIT, 2004, p.76). O autor cita como exemplos marchinhas carnavalescas como *Chiquita Bacana*, de João de Barro e Alberto Ribeiro, os sambas de andamento mais acelerado, como *Samba da minha terra*, de Dorival Caymmi, a bossa nova *Águas de Março*, de Tom Jobim. Pode-se encontrar ainda este tipo de compatibilidade em grande parte do repertório da axé-music, pois também aí ouve-se “canções concentradas no refrão, cujas entoações cíclicas indicam identidade entre elementos melódicos, do mesmo modo que, na letra, os sujeitos aparecem em perfeita junção com os respectivos objetos de desejo” (2004, p.76).

Se associarmos a teoria de Tatit às operações empreendidas na poesia, perceberemos que nas canções temáticas é comum o uso de rimas e figuras de estilo baseadas em repetições,

⁷⁶ O termo “tema” vem da música erudita e é usado para designar “a parte mais facilmente reconhecível em uma obra ou trecho musical”. Na forma sonata, geralmente há dois temas principais. No jazz é comum que os músicos usem *standards* como temas para improvisação (DOURADO, 2004, p.326).

⁷⁷ TATIT, Luiz, entrevista ao programa de rádio *Tome ciência*, da Universidade de São Paulo, disponível em: http://www.bibvirt.futuro.usp.br/sons/tome_ciencia/38a.mp3. Acessado em 22 de setembro de 2006.

como anáforas, aliterações⁷⁸. Na tematização, a métrica dos versos e a disposição das notas na frase melódica geralmente têm uma relação de regularidade, de equivalência.

Mas nem todas as canções temáticas celebram a plenitude. Há exemplos em que a tematização constrói personagens disfóricos. O samba-canção *Construção*, em que Chico Buarque descreve os últimos momentos de vida de um operário, é um deles; o samba-rock *Saldo de Aratu*, do Mundo Livre S/A, também pode ser incluído nesse quadro. Nesta faixa, que integra o disco de estréia *Samba Esquema Noise*, ouvem-se temas melódicos cadenciados enquanto a letra, na primeira pessoa, constrói o auto-retrato de um sujeito que avalia sua situação. A letra se vale de anáforas e rimas equivalentes. A estrofe começa com as seguintes frases: “Me acordo pensando / (bis) / em comer salada”... e termina com “eu não tenho nada”. No momento em que o tema melódico da estrofe ressurgue, a voz canta: “Me deito pensando / (bis) / em minha namorada”... e a conclusão é: “eu não valho nada”.

2.2.2 Figurativização

Se na tematização a métrica da letra e as frases melódicas interagem de forma simétrica, no segundo tipo de compatibilização, chamado *figurativização*, a letra freqüentemente “atravessa” a melodia. O canto assume um tom de conversa coloquial, ou de recado, e “as melodias não se reiteram tanto, porque precisam perseguir o que a fala está dizendo”⁷⁹. Nesse tipo de canção, uma mesma melodia pode soar uma primeira vez com uma parte da letra cujos versos são curtos e, depois, pode ser repetida enquanto são cantados versos mais extensos, obrigando o cantor a acelerar sua entoação para dar conta do que precisa ser dito no mesmo trecho melódico. Por serem mais próximas da fala, as canções figurativas freqüentemente trazem versos livres ou brancos⁸⁰ e há mais flexibilidade na métrica da letra.

⁷⁸ A aliteração é figura de linguagem que consiste em repetir consoantes (consonância), vogais (assonância) ou sílabas, sobretudo as sílabas tônicas, num verso ou numa frase. É muito utilizada na poesia, mas pode ser empregada em prosa, especialmente em frases curtas. A anáfora é repetição da mesma palavra no princípio de cada frase. Na publicidade e no cinema, também pode se chamar de anáfora à repetição de imagens, por exemplo: para dar a noção da sucessão de dias, ou rotina, pode-se repetir a mesma cena diversas vezes.

⁷⁹ Luiz TATIT. Tipologia da canção popular brasileira. Entrevista ao programa de rádio *Tome Ciência*, da Universidade de São Paulo. (23min). Disponível em: <http://www.bibvirt.futuro.usp.br/sons/tome_ciencia/38a.mp3>. Acesso em: 22/09/2006.

⁸⁰ Verso livre: “não metrificado, que não atende a outro critério senão as pausas espontâneas do movimento lírico”; Verso branco “versos não rimados; versos soltos” (FERREIRA, 1999, p. 2.064-5).

Segundo Tatit, as canções figurativas geralmente conduzem a “‘letras de situação’, aquelas que simulam que alguém está falando diretamente com alguém em tom de recado, desafio, saudação, ironia, lamentação, revelação etc.” (2004, p.77). O autor dá como exemplos canções como *Palpite Infeliz*, de Noel Rosa, *Acertei no milhar*⁸¹, de Wilson Batista e Geraldo Pereira, *Sinal Fechado*, de Paulinho da Viola, dentre outras. Creio que pode ser enquadrada nesta tipologia grande parte da produção de rap e dub, o samba-reggae dos blocos afros da Bahia, o repente, a embolada bem como muitas canções do MLSA e CSNZ, em que a melodia se transforma numa levada regular, em cima da qual a voz do cantor faz uma enunciação de cadência irregular. Um exemplo é *Monólogo ao Pé do Ouvido*, a faixa que abre o disco de estréia do CSNZ, em que o cantor assume uma entoação de discurso verbal, tendo ao fundo uma célula rítmica de tambores que se repete.

2.2.3 Passionalização e compatibilizações híbridas

Presente em menor quantidade no corpus deste trabalho, o tipo de compatibilização denominado *passional* por Tatit mobiliza melodias em que o percurso no campo das tessituras se dá de forma lenta, envolvendo um passeio por regiões sonoras distantes do refrão. Em geral, a canção passional tem um andamento desacelerado. O desenho melódico só se delineia por completo após um longo encadeamento de notas musicais, que freqüentemente são sustentadas em instrumentos de corda, sopro, órgãos analógicos ou teclados eletrônicos.

O canto, por sua vez, acompanha o desenho melódico recorrendo ao prolongamento da pronúncia das vogais. É comum também neste tipo de canção que as vozes dos cantores e instrumentos transitem por extremos das modalizações e freqüências hertzianas – das notas mais graves às mais agudas, ou vice-versa – de forma a conferir dramaticidade à enunciação.

Segundo Tatit, essas configurações sonoras geralmente são associadas a letras cujas significações lingüísticas tratam de

situações disjuntivas, de abandono, mas com horizontes de conjunção projetados tanto sobre o passado (saudades, lembranças etc.), como sobre o futuro (esperanças, projetos etc.). “O Ébrio” (Vicente Celestino), “Pra machucar meu coração” (Ari Barroso) e “Lábios que Beijei” (J. Cascata e Leonel Azevedo) contêm esse tipo de melodia que se desdobra vagarosamente em rotas

⁸¹ Nesse e em outros sambas de breque, a melodia silencia para que o cantor possa falar.

evolutivas, descrevendo musicalmente as tensões disjuntivas (da perda ou falta do objeto) responsáveis pelas emoções do sujeito no plano da letra. (2004, p.76-7)

É possível identificar numa mesma canção compatibilizações temáticas, figurativas e passionais concomitantes. As delimitações não são tão rígidas a ponto de um tipo cancional passional implicar na ausência total de tematizações e figurativizações ou vice-versa. Se, em muitos casos, o claro predomínio de um desses tipos permite inferir se uma canção é majoritariamente temática, figurativa, passional; em outros, a transição de uma compatibilização a outra numa mesma canção produz resultados tão bem sucedidos quanto a fidelidade a um dos tipos.

Tatit atribui o sucesso comercial das canções da dupla Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, nos anos 1940 – período em que canções tipicamente passionais como o bolero e o samba-canção eram os gêneros dominantes no rádio – à “combinação, aparentemente paradoxal, entre tematização e passionalização [...] uma oportuna fusão entre a tradicional dança da umbigada (baião ou baiano) e a toada, canção sentimental de caboclo”. Essa química resultou, segundo o autor, na concepção de uma canção “semelhante às que tocavam no rádio, mas com um vigor especial de pulsação rítmica sustentada pela base instrumental” (2002, p.148-49).

Se, como já foi dito, o modelo de abordagem semiológica da canção empreendido por Luiz Tatit não será rigorosamente repetido nas análises do mangubeat, as considerações acerca dos tipos de compatibilização cancional permitem que, nas análises, seja possível discutir a dicção do mangubeat. No *corpus* escolhido encontramos tanto canções predominantemente temáticas ou figurativas quanto canções em que a tematização e a figurativização convivem numa dicção híbrida, além de poucos exemplos de passionalização.

Para não perder de vista as marcas de gênero presentes na plástica dos álbuns estudados, o conceito de dicção de Tatit será ampliado, compreendendo também os modos de cantar e tocar. Assim, será possível abordar as hibridações entre o local e o global, a tradição, a psicodelia e a política, dentre outras imagens que constituem os sentidos apreendidos da produção dos manguboys.

2.3 PERFORMANCE E MÚSICA POPULAR MASSIVA

No senso comum, a palavra performance é freqüentemente associada a *happenings* teatrais, recitais poéticos e outras intervenções artísticas com alguma parcela de improviso que não se enquadram num formato de espetáculo ou exposição convencional⁸². Também é empregada como sinônimo de desempenho ou atuação, em áreas que vão da arte ao esporte. Em ambos os casos, o foco é direcionado ao *performer*, que é uma instância importante, mas não a única envolvida no ato performático.

Para a abordagem da música popular massiva é preciso considerar que performance é comunicação e, como tal, mobiliza tanto o produtor quanto a produção propriamente dita e a instância receptora.

Conforme Paul Zumthor, que estudou a performance na poesia oral, promovendo um cruzamento interdisciplinar de etnologia, lingüística, semiologia, sociologia e tradições orais, enquanto “ação (e dupla: emissão e recepção), a performance põe em presença *atores*⁸³ (emissor, receptor, único ou vários) e, em jogo, *meios* (voz, gesto, mediação)” (1997, p.157). Também Simon Frith entende que “o termo ‘performance’ define um processo social – ou comunicativo. Requer uma audiência e é dependente de sua interpretação” (1996, p.205).

A participação do ouvinte na performance da MPM é, portanto, crucial na produção de sentidos, mesmo quando o papel de quem escuta é aparentemente passivo.

O ouvinte engajado na *performance* contracenando, seja de modo consciente ou não, com o executante ou intérprete que lhe comunica o texto. Estabelece-se uma reciprocidade de relações entre o intérprete, o texto, o ouvinte, o que provoca, num jogo comum, a interação de cada um desses três elementos com os outros dois. (ZUMTHOR, 2005, p.93)

Tratando mais especificamente da música massiva, Simon Frith propõe uma abordagem da performance que está em consonância com a reflexão de Zumthor. Ambos postulam a inclusão da recepção: “para entender como funciona o prazer, o sentido e a valoração musical, temos que entender como, enquanto ouvintes, nós performatizamos a música para nós mesmos” (FRITH, 1996, p.203-4).

⁸² No uso contemporâneo, a palavra “foi emprestada da linguagem da dramaturgia pelos etnólogos anglo-saxões do pós-guerra” (ZUMTHOR, 2005, p.140).

⁸³ Os grifos em letra italizada são do autor.

Geralmente associa-se a performance na música popular massiva à situação de show ao vivo, na qual a reação da platéia influencia na apresentação musical que ocorre em palco e vice-versa, num processo claramente perceptível de modo empírico. Isso porque, conforme Paul Zumthor, “no uso mais geral, *performance* se refere de modo imediato a um acontecimento oral ou gestual” em que produtores e audiência se encontram num espaço acústico e visual compartilhado (2000, p.45), como num concerto de rock, por exemplo.

Nós todos assistimos, na grande época do rock, a vastas concentrações organizadas em torno de um cantor e reunindo multidões de jovens dos quais se sentia (até apalpá-la, por assim dizer!) a poderosa unidade passional, de ordem mimética e que dizia respeito ao mesmo tempo à voz, ao corpo inteiro com seu costume e exuberância, até explodir, em certos casos, em ações provocativas e escandalosas, eminentemente representativas da intensidade de um ‘envolvimento’. (ZUMTHOR, 2005, p.94)

Entretanto, até nessas performances em que a produção e a recepção ocorrem num mesmo tempo e espaço, há elementos previamente planejados, o que faz do ato performático algo “encenado, fake”, e não somente “um flagrante do mundo natural” (FRITH, 1996, p.218). Se a tecnologia é um fator determinante na constituição da música popular massiva, como visto no primeiro capítulo, ela também está indissociavelmente ligada às performances ao vivo dessa categoria musical. Num show de MPM, a performance dos músicos é mediada pelo uso do aparato tecnológico de execução – que vai do microfone⁸⁴ e amplificador à mesa de som e iluminação –, e a apresentação gira em torno de canções compostas anteriormente. Há ainda um roteiro e marcações previamente ensaiadas a serem seguidas por toda a equipe envolvida.

A platéia, por sua vez, performatiza um espetáculo de acordo com convenções de comportamento indexadas pelo gênero musical em questão, seja reproduzindo os movimentos sensuais dos dançarinos de um grupo de pagode, seja balançando a cabeça em movimentos regulares para frente e para trás – headbanguando – num concerto de heavy metal, seja alternando o absoluto silêncio com os aplausos e assovios em um show de bossa nova, como os de João Gilberto, para citar alguns exemplos. “No caso do ouvinte, que é também um espectador, a visão dos gestos do intérprete gera, do mesmo modo que a audição de sua voz [...], uma es-

⁸⁴ Segundo Paul Zumthor, nas performances amplificadas, “o microfone, cuja particularidade é a de conduzir a voz para além dos limites acústicos naturais, acresce sua espacialidade. [...] Toda a história dos festivais que se sucedera há um quarto de século está aí para ilustrar a extraordinária potência desse *médium* de natureza particular, uma vez que deixa subsistir, com a visão, a plena presença corporal” (2005, p.94-95).

pera iminente de ação. Ela transfere o desejo para o registro significado pelos gestos do executante; ela conduz, em certos casos [...] ao transe coletivo” (ZUMTHOR, 2005, p.95).

Obviamente existem nesses atos possibilidades de desvio do que foi planejado, motivadas por questões involuntárias, como imprevistos técnicos, ou voluntárias, nas interações entre os músicos, entre palco e platéia etc.

Eu estou aqui, numa multidão pela qual e para a qual é cantado esse canto, que age sobre ela, e que a transforma assim em uma espécie de ser coletivo; ouço um corpo múltiplo, com toda a sua carga psicofísica, suas paixões; meu corpo é parte dela e eis que se põe a gesticular, dançar ou levantar o punho. (ZUMTHOR, 2005, p.89)

Embora considere interações como as dos shows performances mais intensas, Zumthor defende que mesmo no ato da leitura silenciosa, ocorrido em um tempo e espaço posteriores ao da produção escrita, uma performance se realiza: “A leitura é uma apreensão de uma performance ausente-presente; uma tomada da linguagem falando-se (e não apenas se liberando sob a forma de traços negros no papel)” (2000, p.66). O autor afirma que a “performance é reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade” (2000, p.36).

A leitura de um livro é comparada por Zumthor à escuta de uma gravação musical, ou ainda à visão e audição de um videoclipe ou de um show previamente gravado, enquanto manifestações “ausente-presentes”, porque, segundo Zumthor, em todos estes casos, as performances:

1. abolem a presença de quem traz a voz;
2. mas também saem do puro presente cronológico porque a voz que transmitem é reiterável, indefinidamente, de modo idêntico;
3. [...] tendem a apagar as referências espaciais da voz viva: o espaço em que se desenrola a voz mediatizada torna-se ou pode tornar-se um espaço artificialmente composto (2000, p.17).

As gravações, o videoclipe ou mesmo a transmissão simultânea (“ao vivo”) de um recital, pelo rádio ou pela televisão, aproximam-se mais das comunicações presenciais do que a escrita, por mobilizarem uma performatização de sentidos análogos. Trata-se de alguns dos exemplos de *performance mediatizada*, abordada abaixo.

2.3.1 Performance midiaticizada

A performance midiaticizada implica uma perda de elementos, em relação à performance presencial, mas representa um retorno em diferença da oralidade, após séculos de predomínio cultural da escrita. O que se perde nesse tipo de comunicação é a interação sincrônica entre os atores da performance, a que Zumthor denomina “tatilidade”.

É indiscutível que a transmissão mediática retira da performance muito de sua sensualidade. O rádio (o disco ou cassete) só deixa subsistir aquilo que é auditivo. No caso da televisão, a vista funciona. Por outro lado, o que falta completamente, mesmo na televisão ou no cinema, é o que denominei tatilidade. Vê-se um corpo; um rosto fala, canta, mas nada permite este contato virtual que existe quando há a presença fisiológica real [...] Uma performance midiaticizada não é verdadeiramente teatral, no sentido que a entendo; no entanto, essa performance se faz bastante diferente do que poderia ser qualquer forma escrita. E se nós escutamos uma canção de Braessens, qualquer que seja a mediaticização pela qual ela nos chegue, é claro que é bem diferente de lê-la sob a forma de texto. (2005, p.70)

Requer atenção o fato de que, embora possa ser “reiterável de modo idêntico”, a performance midiaticizada não implica uma audiência meramente passiva. No caso específico da audição em CD da canção popular massiva, o ouvinte pode interferir na atualização ajustando frequências hertzianas de graves médios e agudos, alterando volumes e usando o aparato tecnológico e a ambiência acústica de que dispuser para ofuscar ou acentuar determinados timbres, acelerar ou desacelerar andamentos, dentre outras possibilidades de reapropriação do material fixado no compact disc ou transmitido em meios midiáticos.

E não é só no momento da escuta que temos um “espaço artificialmente composto”. Como observa Simone Pereira de Sá, desde os anos 1960, com o advento da gravação magnética e do sistema multicanais, “a gravação em estúdio não é somente o registro de uma sonoridade anterior e original (a da performance ao vivo), mas sim um processo de criação musical per se, com sua própria estética, valores e referências” (2006a, p.8).

A autora chama atenção para o fato de que, na gravação musical contemporânea, ocorre geralmente o que Simon Frith descreveu como “a criação de performances ideais a partir de fragmentos de eventos reais, do conjunto de diferentes *takes* e regravações. A tecnologia torna possível uma experiência musical [no estúdio] que é irrealizável ao vivo” (FRITH, 1996, p.228). Até mesmo na confecção dos chamados álbuns ao vivo, em que a captação da base sonora ocorre durante uma ou mais apresentações, o material gravado é posteriormente ajustado.

tado em estúdio e outros sentidos são agregados àquela produção inicial. “No mundo pop, gravar constitui uma performance, uma propriedade inerente de partida (e o que aconteceu num estúdio em 1935, em um palco em 1965, é agora vendido como um clássico do jazz ou rock)” (FRITH, 1996, p.210).

Ainda segundo Frith, registros gravados – sejam eles produzidos em estúdio ou originados de apresentações ao vivo – são performances cuja existência se concretiza na audição, mas ainda assim conservam um caráter abstrato e transitório. O aparato midiático possibilita a realização de performances que por vezes são inexequíveis em situação presencial.

Eu ouço gravações com todo conhecimento de que o que eu escuto é algo que nunca existiu, que nunca poderá existir como uma ‘performance’, alguma coisa ocorrida em um tempo e espaço únicos, todavia está acontecendo agora, num único tempo e espaço: é ambos, uma performance eu a ouço como única, imagino os performers performatizando mesmo quando isso apenas significa um DJ mixando uma faixa, um engenheiro apertando botões. (FRITH, 1996, p.211)

As manipulações do som emitido originalmente por parte dos ouvintes, no momento da escuta, ou dos produtores, no momento da gravação, potencializam o que, diante da “revolução elétrica” e da popularização do telefone, rádio, disco, televisão etc., R. Murray Schafer denominou “esquizofonia”. O uso do prefixo esquizo, que tem o sentido de separar, fender, dá conta da defasagem, de espaço e/ou de tempo entre a produção sonora e a audição. Conforme sintetiza Heloísa Valente,

o advento da eletricidade, da eletrônica e da informática deu origem às mídias, significando uma revolução com conseqüências sem precedentes em toda a história da paisagem sonora, o mundo tornou-se esquizofônico [...]

Até então, cada som da paisagem sonora era único e irrepitível. As formas de mediação técnica do som [...] abalaram irrevogavelmente tanto a natureza [com os timbres sintetizados eletronicamente], quanto a produção e difusão do som, uma vez que possibilitaram [...] que este se libertasse do espaço e do tempo [...] Por ser transferível espaço-temporalmente, a performance perde suas características ritualísticas [...] Com o surgimento do disco, em suas várias fases, a fruição da obra *in praesentia* tornou-se facultativa. Também uma peça orquestral pode ser apreciada solitariamente [...] Todavia, esta mesma obra pode ser apenas entreouvida, despreocupadamente, enquanto executamos serviços domésticos [...] A escuta pode, ainda, ser interrompida a qualquer momento. (2003, p. 62-63)

Ao analisar a performance de faixas dos CDs estudados, terei como foco principal as performatizações possíveis diante do que foi prefigurado na confecção dos álbuns e das can-

ções – e não a performance regida pelos humores, interrupções e estados ocasionais de um ouvinte empírico. Para Paul Zumthor, “a forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda” (2000, p.39), porém existem elementos que compõem o “núcleo estável de toda performance observável” (2000, p.40).

Com base na reflexão desenvolvida no grupo Mídia e Música Popular Massiva, considerarei que o que núcleo estável das performances midiaticizadas aqui estudadas inclui as performances ocorridas na produção das canções, durante o processo de gravação e mixagem, e também as possibilidades de interação corporal que as canções abrem para o ouvinte, seja através da audição atenta e imóvel, seja através da dança. O uso da tecnologia de gravação disponível nos anos 1990 também será observado para a sustentação da análise da performance fixada pelos grupos do manguebeat.

2.3.2 O álbum como unidade

O lançamento de gravações musicais em álbuns é uma prática relacionada ao aperfeiçoamento das tecnologias voltadas ao consumo da música. Trata-se de um modelo de comercialização de gravações que vem predominando no mercado desde a segunda metade do século XX, mas cuja hegemonia vem sendo tensionada com as novas formas de disponibilização propiciadas pela distribuição digital da música e o desenvolvimento de programas de compressão, transmissão e execução de arquivos de áudio. Assim como a canção, o álbum constituiu-se num formato que pode ser disponibilizado em suportes físicos (a exemplo do vinil, cassette e CD) ou virtuais (páginas na internet, arquivos digitais para download ou para audição on-line, na web).

A trajetória do álbum tal como o conhecemos ainda hoje começa em 1948, quando a Columbia Records lançou no mercado o disco de vinil de 12 polegadas e 33 1/3 rotações por minuto. O suporte com capacidade para armazenamento de 20 minutos de áudio em cada lado, denominado long play (LP), “consolidou-se dentro do consumo jovem até o final da década de 60” (THÉBERGE, 2006, p.43) e ocasionou uma mudança na forma como os músicos concebiam e apresentavam seus trabalhos.

A composição de canções com duração média de três minutos e meio deixou de ser uma limitação de ordem tecnológica relacionada ao tamanho dos primeiros suportes de reprodução. Era possível prolongar as faixas, o que foi explorado em gêneros como o rock psicodé-

lico e progressivo, do final dos anos 1960 e na década seguinte. Apesar disso, a maioria das canções manteve a duração média instituída anteriormente, que facilitava a inclusão das gravações nas grades de programação de rádio.

O que mudou sensivelmente com o LP foi a concepção de álbum como um produto em que era possível (mas não obrigatório) estabelecer uma unidade conceitual entre a apresentação gráfica da capa e contracapa, o envelope de papel que envolve o vinil (encarte), o selo central e a seqüência de canções, dispostas numa média de seis faixas em cada lado do disco. As letras das canções e dados técnicos sobre a gravação passaram a constar com mais frequência nos encartes ou contracapas, cuja área de impressão foi ampliada em função do novo suporte.

O advento do CD alterou a concepção do álbum. Se no LP as músicas eram dispostas em duas seqüências distintas (lados A e B), em função da interrupção da audição para virar o vinil, a escuta das faixas de forma contínua propiciou outros encadeamentos entre as faixas. Embora o compact disc tenha capacidade de armazenamento de áudio maior do que o LP, a maioria dos discos digitais mantém uma média de treze faixas por álbum. As faixas excedentes comumente ganharam a adjetivação de “bônus”. As dimensões de capa e contracapa foram sensivelmente reduzidas com o CD, requerendo uma concepção gráfica com títulos e imagens proporcionais ao novo formato. Já os encartes passaram a ter dobras ou encadernamentos e a apresentar cortes variados – alguns privilegiam a horizontalidade e são dobrados num formato sanfonado, outros seguem as proporções e dobras de um papel de carta, outros são encadernados etc. A tipologia dos textos do encarte também teve o corpo (tamanho da letra) reduzido, numa relação de proporcionalidade com os títulos da capa.

Creio que a atenção às peculiaridades da convergência entre áudio e artes gráficas no álbum é fundamental na abordagem desses formatos no ambiente da música popular massiva, porque neles imagens e sons interagem numa performance mediatizada. No *corpus* aqui estudado já vimos algumas variações ocorridas em decorrência dos recursos disponíveis nos selos *indie* que lançaram o MLSA. Outros aspectos, envolvendo tanto questões comerciais quanto o uso do suporte gráfico do álbum como veículo de divulgação de idéias e valores, serão tratados nas análises.

As imagens presentes no material gráfico que acompanha os CDs, bem como a difusão das bandas no momento de um grande festival de rock, num canal de TV dedicado à música ou numa telenovela de audiência juvenil, também serão tomadas como indexadores das formas de performatização das canções pelos ouvintes.

O ordenamento das faixas, o suporte em CD, a presença das letras das canções no encarte, o uso de fotos dos integrantes das bandas, os temas dessas fotos, a forma como os produtores aparecem nas imagens, abrangendo gestual, figurino, cenário etc. e as demais intervenções gráficas que compõem os álbuns também são considerados indexadores da performance, assim como a relação entre a sonoridade das bandas e o leque de gêneros que são agenciados por elas.

No caso específico do álbum de estréia de Chico Science & Nação Zumbi, a publicação do release-manifesto intitulado *Caranguejos com Cérebro*, que foi redigido por Fred Zero Quatro, principal letrista da outra banda estudada, Mundo Livre S/A, também estabiliza a performatização das canções por parte do ouvinte, uma vez que os temas levantados no texto ecoam nas letras e arranjos das canções de ambos os grupos, estabelecendo pontos de convergência entre as bandas e norteando a forma como o ouvinte se apropriará do produto na audição.

2.3.3 Vocaís e instrumentos: a dicção

Analisar performances midiáticas de canções massivas requer uma atenção especial para a materialidade da voz e dos instrumentos fixados ou transmitidos nos suportes midiáticos. Na performance de uma canção gravada em CD ou em outro suporte de áudio, a voz é um forte elo entre o ouvinte – que atualiza a gravação – e o performer – que a configurou num tempo anterior ao da escuta. Reside nesta capacidade vocal de remeter a um corpo vivo, com o qual o ouvinte se identifica, boa parte do êxito do formato canção no universo da música midiática.

Há uma clara distinção, todavia, entre as competências mobilizadas nos atos de *cantar* e *tocar*. O primeiro depende apenas da ação corporal. O segundo requer no mínimo alguma habilidade em manejar um instrumento, além de conhecimentos técnicos e de notação musical. Embora alguns dos instrumentos – notadamente os de sopro – tenham surgido como uma tentativa de extensão da voz, os vocais possam mimetizar o timbre de instrumentos, ou ainda o corpo possa substituir instrumentos percussivos, “é através da voz do cantor que, geralmente, reconhecemos as bandas – do mesmo modo que reconhecemos, através da fala, as pessoas de nossa vida cotidiana” (DANTAS, 2006, p.62).

Os vocais na MPM são mediados por microfones e efeitos tecnológicos, como já foi discutido, mas sua emissão parte de alguém, e não da interação de alguém com um instrumen-

to – como ocorre com os demais timbres comumente usados. A voz aproxima e até pode fundir autor e receptor na performatização de uma canção. Nos momentos em que a platéia, ou o ouvinte de um CD, canta junto com a banda, há concretamente um ato performático singular.

Assim como os timbres instrumentais, a voz carrega marcas de identidades culturais pontuais. No caso dos vocais, a comunicação envolve traços identitários como nacionalidade (idioma e pronúncia), local de origem (sotaque), gênero sexual (timbre), posição social (variação vocabular, sintaxe) etc. Não só o que é dito, mas a forma de dizê-lo contribui para a performatização da canção. Exclamar num refrão “A gente somos inútil!”, como faz o grupo de rock Ultrage [sic] a Rigor⁸⁵, comunica algo diferente do que seria cantar “Nós somos inúteis”. Aqui, os “erros” de concordância, os desvios da norma padrão, os vocais masculinos desenhavam personagens – ao mesmo tempo o cantor e os ouvintes, “a gente” – com um padrão social, econômico, cultural e poder político um tanto definidos, que reiteram a idéia de inutilidade expressa na letra.

Em qualquer que seja a performance de uma canção midiática, nós “ouvimos vozes como fisicamente produzidas: atribuímos a elas qualidades de guturalidade ou nasalidade, e, mais especificamente, nos ouvimos através de uma performance, através da reprodução (mesmo que só silenciosamente) dos movimentos musculares por nós mesmos” (FRITH, 1996, p.192). Até mesmo quando ouvimos uma música cantada num idioma que não dominamos, ou quando escutamos vocalises e scat-singings⁸⁶, ainda assim, ouvimos “aqueles sons como palavras que não entendemos, ou sons feitos por alguém que escolheu ser inarticulado” (FRITH, 1996, p.190). Eis mais um ponto que aproxima a visão da performance de Frith e de Zumthor, que afirma: na performance, as palavras “são tomadas num conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal faz sentido” (2005, p.87).

Nessas situações, mais do que o conteúdo lingüístico do que é dito, a dicção será o texto principal – composto pela voz, musicalidade, gestualidade etc. “Dita, a linguagem submete-se à voz; cantada, ela exalta sua potência, mas, por isso mesmo, glorifica a palavra... mesmo ao preço de algum obscurecimento do sentido, de uma certa opacificação do discurso: exaltada menos como linguagem que como afirmação de potência” (ZUMTHOR, 1997, p.187).

⁸⁵ Refrão da canção *Inútil*, de Roger Rocha Moreira (álbum *Nós vamos invadir sua praia*, Warner Music, 1985, faixa 6).

⁸⁶ O vocalise é, “genericamente, música vocal desprovida de texto e cantada, como sugere o termo, sobre vogais”. Aparece na história da música, em peças de compositores clássicos como Rachmaninoff e Ravel (DOURADO, 2004, p.361). O scat-singing é uma “técnica de improviso vocal do jazz”, que emprega aleatoriamente sílabas sem sentido de texto combinadas a sons” (p.295)

No momento em que expõe seu método de abordagem da voz na performance, Zumthor revela um procedimento que será levado em conta nas análises: “intencionalmente, operei um desvio da própria língua para seu suporte vocal, tomando este último como realizador da linguagem e como fato físico-psíquico próprio, ultrapassando a função lingüística” (2000, p.13). Zumthor fundamenta seu procedimento no fato de que “a linguagem humana se liga [...] à voz, mas o inverso não é verdadeiro”, uma vez que a voz é anterior à linguagem, “é uma forma arquetipal, ligada para nós ao sentimento de sociabilidade” (p.100-1).

Se, por um lado, a voz cria um elo de identidade entre o ouvinte e a performance, uma vez que o corpo de quem escuta a reconhece e é potencialmente competente para reproduzi-la; os sons ordenados emitidos por instrumentos cujo manejo o ouvinte não domina (necessariamente) marcam com mais intensidade a distinção entre a audição distraída dos ruídos do mundo cotidiano e a performatização auditiva.

Historicamente, desde os tempos mais remotos, sons de instrumentos estão ligados à sociabilidade e seus rituais, segundo Zumthor. Ele afirma que há nas performances contemporâneas de poesia oral “uma conquista progressiva da linguagem poética pela musicalidade”, de tal forma que “em última instância, o texto torna-se inaudível [...] na boca de um bardo Xhosa ou do cantor de rock; entre povos como os Tchérémisses da Rússia, os Watusi da África Oriental, os Inuit polares, ele se dilui em sílabas apenas articuladas” (1997, p.193).

A melodia e a musicalidade como um todo – timbres, andamento, harmonia etc. – suplementam o discurso da letra, podendo inclusive ter uma participação mais decisiva na produção dos sentidos da performance cancional do que o conteúdo lingüístico cantado⁸⁷. Diante da canção popular massiva, ecoam indagações formuladas por Zumthor ao abordar a musicalidade vocal na performance contemporânea:

Dois elementos que funcionam juntos em performance, ‘música’ e ‘texto poético’ (no sentido mais amplo dessas palavras), um não leva necessariamente vantagem sobre o outro, na atenção do auditório? A relação que os une não é simples, nem constante. Uma gradação ideal parece se delinear: um dos seus pólos extremos será uma dicção discretamente ritmada e fracamente melódica, deixando o texto impor sua força e seu peso, como faz a epopéia; o outro, certo ar de ópera comovente pela pura musicalidade da voz [...] A partir de que ponto, se transitamos no longo espaço separando esses extremos, experimenta-se o sentimento de não estar mais na poesia, porém de entrar na música? (ZUMTHOR, 1997, p.192)

⁸⁷ Apesar de tratar aqui da relação entre vocais e instrumentos, vale pontuar que elementos como o gênero ao qual o produto é associado, o suporte, o formato e demais aspectos ligados à produção, circulação e consumo também têm papel fundamental na performance da música popular massiva, como foi discutido no início deste capítulo e no capítulo anterior.

Ao falar de epopéia, ou de ópera, Zumthor mobiliza outro elemento determinante para o entendimento da dicção, o gênero. Afinal, como observa Janotti Jr.

além dos aspectos performáticos ligados ao ritmo e à execução musical, a configuração corporal e vocálica também estão ligadas às estratégias comunicacionais que envolvem a constituição da imagem dos intérpretes da música popular massiva, que possibilita o estabelecimento de vínculos entre músico e ouvinte, envolvendo a tênue relação entre intérprete, personagem e pessoa pública. As diferentes relações de intensidade sonora, reverberação, altura de voz em relação aos instrumentos musicais estão diretamente atreladas aos horizontes de expectativa dos diferentes gêneros musicais. (2006b, p.140)

Na abordagem das performances de MLSA e CSNA, procurarei dar atenção para a interação entre sons vocais e instrumentais e para a dinâmica entre as participações dessas emissões distintas, pontuando os momentos em que um e outro registros ganham destaque; os momentos em que ambos estão no mesmo patamar de significação; e o efeito destas mobilidades no sentido da canção. A proposta é realizar um estudo que não privilegie de antemão um dos dois registros, mas que construa a abordagem a partir do próprio material, da própria canção estudada.

A dicção nas canções será entendida, portanto, como a maneira com que o intérprete – no caso, os grupos CSNZ e MLSA – entoa as letras e dá corpo à melodia através do arranjo dos vocais, das escolhas dos instrumentos e seus timbres. Conforme observa Janotti Jr.,

a ‘corporificação’ da produção de sentido da música popular massiva está atrelada à dicções dos gêneros e canções, ou seja, toda execução musical implica determinadas questões: qual a voz que canta (ou fala)? [...] Quais os corpos que tocam e dançam a música? [...] A performatividade da voz ou do ato de ‘tocar’ descrevem um senso de personalidade, um modo peculiar de interpretar não só determinada música como as próprias convenções de gênero [...] Diferentes canções e gêneros musicais apresentam timbragens, mixagens e dicções características; antes de se reconhecer quem ou o que se canta, a canção é endereçada ao ouvinte através do ‘modo de cantar’. (2006a, mimeo)

A dicção na música popular massiva diz respeito, portanto, aos traços estilísticos particulares do produtor e também ao contexto musical de produção. Permite ainda identificar de que maneira características particulares de determinado compositor e/ou intérprete estão em tensão – de forma opositiva ou reiterativa – com as convenções interpretativas do gênero musical no qual o produto se inscreve.

3 PERFORMANCES MIDIÁTICAS DE CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI E MUNDO LIVRE S/A

Como foi pontuado no primeiro capítulo, a palavra *manguebeat* é empregada para tratar de uma gama de expressões midiáticas e artísticas que vai da moda à literatura. É necessário, então, tratar do recorte deste trabalho. A escolha por uma performance musical midiaticizada se deve ao interesse de discutir como se dá a comunicação nesse formato. Diante da variedade de *manguebands*, fecho o foco nos álbuns de estréia das bandas Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre SA, por serem considerados pela crítica musical (TELES, 2000, p.294-295) e acadêmica (JANOTTI JR. 2003a, p.100) marcos na circulação midiática do *manguebeat*.

Há semelhanças entre as duas bandas: ambas ganharam visibilidade no cenário musical na mesma época, a partir de turnês nacional e internacional planejadas numa produção conjunta, lançaram o primeiro e o segundo CDs exatamente nos mesmos anos (1994 e 1996) e compartilham composições nesses álbuns. Mas há também diferenças que enriquecem a abordagem: as regras formais e técnicas adotadas pelas duas bandas não coincidem, e, quando chegam à gravação, os grupos experimentam situações distintas – o CSNZ vinculou-se uma *major* e lidou com padrões de produção do *mainstream*⁸⁸, enquanto o MLSA teve trajetória completamente *underground*.

Para a análise mais genérica da performance visual, incluo os álbuns lançados em 1996 pelas bandas, por entender que os CDs de estréia geralmente resultam de uma seleção das idéias que os grupos já vinham trabalhando antes da circulação comercial em suporte midiático. Já nos segundos discos, após a projeção inicial, os autores estão aptos a refletir sobre a visibilidade obtida, tomando como parâmetros a proposta de cada grupo.

A seleção das músicas é um segundo plano no recorte. São 27 faixas em dois discos, 14 do CSNZ e 13 do MLSA, incluindo músicas exclusivamente instrumentais. Decidi priorizar as canções e abordá-las na seqüência do álbum para não perder de vista os sentidos gerados por este ordenamento e para estabelecer relações entre a materialização sonora nas canções e os demais elementos constituintes dos álbuns. Nem todas as 27 faixas recebem a mesma atenção. Retorno às canções citadas ao longo do trabalho, e também me detenho sobre

⁸⁸ “Uma estréia cercada por desafios, essa de Chico Science e Nação Zumbi. Primeiro, havia a obrigação de satisfazer a sede de lucros da gravadora, acostumada a relacionar tambores com vendagens astronômicas. Depois, era preciso driblar as dificuldades de registrar em estúdio a força da percussão do grupo, sua principal qualidade ao vivo. Dificuldade agravada pela inexperiência de todos com as minúcias das técnicas de gravação”. Cf. Renato LINS. A maré encheu. Disponível em: <<http://salu.cesar.org.br/mabuse/servlet/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeSecao?codigoDaSecao=647&dataDoJornal=atual>>. Acesso em: 20/01/2007.

algumas canções não citadas antes, mas nas quais identifiquei aspectos produtivos para a discussão.

A abordagem privilegia ora a estrutura rítmica, ora o arranjo, ora a melodia, ora a letra, por entender que cada canção é uma unidade constituída de especificidades que sugerem pragmáticas distintas, embora componham, em conjunto com os aspectos visuais e com o próprio ordenamento das faixas, um corpo coeso – o álbum. A análise não pretende esgotar os sentidos produzidos pelos álbuns, nem desvendar os sentidos que os autores, conscientemente ou não, quiseram produzir. Trata-se de uma leitura que procura estar coerente com os operadores e teorias agenciados no capítulo anterior.

3.1 CONVERGÊNCIAS NO DISCURSO VISUAL DE CSNZ E MLSA

Em alguns trabalhos dissertativos sobre o *manguebeat*⁸⁹ a constituição da identidade visual dos *mangueboys* é associada ao punk rock inglês, mais precisamente à perspicácia empresarial do produtor Malcom McLarem, fomentador de fatos e eventos polêmicos que deram projeção midiática à banda Sex Pistols⁹⁰. É certo que roupas e acessórios usados pelos músicos da cena *manguebeat* não foram escolhidos ao acaso e até inspiraram estilistas pernambucanos, porém essa consciência imagética caracteriza o universo da música como um todo e não alguns gêneros da MPM.

Desde Elvis Presley, Chuck Berry e os primeiros *soulmen* de Detroit, o figurino e os cabelos têm sido elementos distintivos na performance e endereçamento genérico na MPM. Ao longo do século XX, e nestes primeiros anos do século XXI, os músicos “desfilaram” nos palcos com aparências ora ostensivamente diferentes da roupa do cidadão comum (vide *glitters*, *punks*, *darks*, *hadbanguers*, *rastafaris* etc.), ora marcadamente despojadas (na *street ware* esportiva dos *rappers*⁹¹, nas camisas com estampa xadrez e no cabelo despenteado dos *grun-*

⁸⁹ Principalmente em LEÃO, 2002, mimeo.

⁹⁰ Os músicos empresariados por McLarem vestiam peças de inspiração sadomasoquista, com rasgões ou confeccionadas em vinil e couro, criadas pela estilista Vivienne Westwood, da loja Sex.

⁹¹ “Inicialmente, o rap era parte de um estilo de dança que surgiu no final dos anos 1970 entre adolescentes negros e hispânicos nas regiões próximas a Nova Iorque. Em seguida transformou-se num núcleo musical de um fenômeno mais amplo, o hip-hop: roupas, atitude, linguagem, modo de andar e outros elementos culturais associados à colagem [... O hip-hop] inclui o rap, a dança break, grafite, os clubes, os DJs e os trajes esportivos (bo-nés, tênis etc.)” (SHUKER, 1999, p.232).

ges⁹², no figurino bem comportado dos cantores e cantoras de MPB etc.). Há uma clara mediação entre a performance musical e visual, inclusive no universo da música popular não midiática (vide as indumentárias do maracatu, da marujada etc.) ou no universo da chamada música erudita, em que predominam trajes sóbrios, esporte fino ou de gala.

CSNZ e MLSA compraram em mercados populares e bancas de camelôs do Recife boa parte de seu figurino: chapéus de palha com ou sem abas, camisas com estampas berrantes, calças em tecido xadrez, tamancos usados pelos dançarinos de coco, colares e óculos escuros (vide fotos no encarte do CD *Da Lama ao Caos* e *Afrociberdelia*, do CSNZ, e *Samba Esquema Noise*, do MLSA); “garimparam” também acessórios que poderiam estar no lixo, como teclados telefônicos, circuitos de computador quebrados e fios para pregar no corpo com esparadrapo de uso hospitalar, compondo uma imagem de ciborgues periféricos (ver capa e encarte do *Samba Esquema Noise* e *Guentando a Ôia*, do MLSA); também adotaram os tênis esportivos, camisetas e calças largas ao gosto dos b-boys (*Afrociberdelia*, do CSNZ); ou sandálias de surfista e bermudas, marcando a origem praieira (*Samba Esquema Noise* e *Guentando a Ôia*, do MLSA). O cruzamento entre a street ware e surf ware globais, as peças adquiridas em bancas do mercado popular (locais) e o lixo industrial é coerente com as colagens sonoras ouvidas nas canções dos grupos.

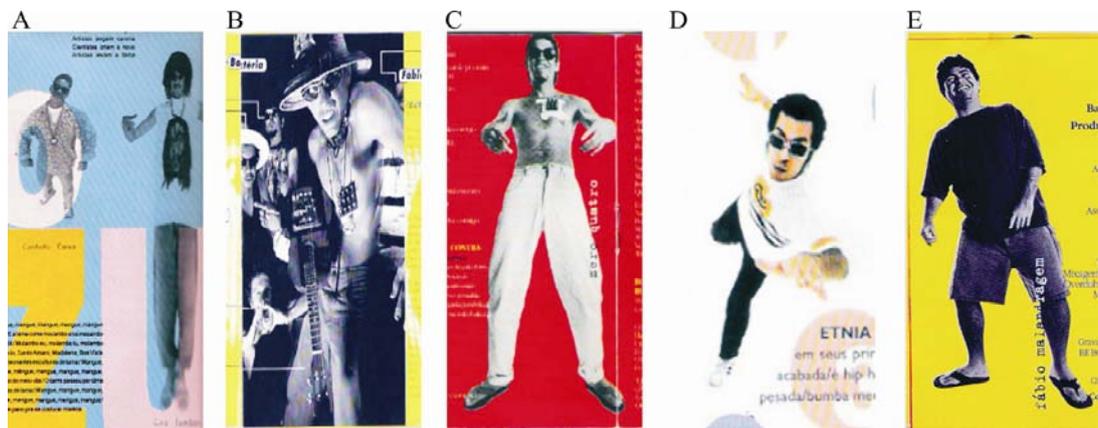


Figura 3: Figurino e adereços utilizados por MLSA e CSNZ⁹³

⁹² “Tanto uma invenção de marketing como um ‘produto sonoro’ identificável [...], a música grunge desenvolveu-se inicialmente na região de Seattle, Estados Unidos, no final dos anos 1980, associada ao influente selo independente Sub Pop. [...] Além de música, o grunge também define um vestuário e uma atitude. O ‘look grunge’ inclui camisa de flanela, bermudões bem folgados e roupas de brechó” (SHUKER, 1999, p.152-53).

⁹³ A) Canhoto e Gira, que mimetiza uma patola de caranguejo com a mão – encarte de *Da Lama ao Caos* (CSNZ); B) Foto de conjunto do MLSA – encarte de *Samba Esquema Noise*; C) Fred Zero Quatro – encarte de *Guentando a Ôia* (MLSA); D) Chico Science – encarte de *Afrociberdelia* (CSNZ); E) Fábio Malandragem – encarte de *Samba Esquema Noise* (MLSA).

Nas fotografias publicadas nos encartes de ambas as bandas há uma clara preferência pela imagem oblíqua, produzida tanto em enquadramentos em que o eixo da lente é inclinado de cima para baixo (*plongée*) e de baixo para cima (*contraplongée*), quanto no uso de lentes de angulação aberta (grandes angulares). Na maioria das imagens selecionadas, os músicos estão com o corpo inclinado (para trás, para frente ou para o lado), fazendo gestos em direção à grande angular, ou ainda afastando os braços da lente, o que torna suas proporções corporais distorcidas. No ato de edição das imagens, efeitos de achatamento vertical ou lateral e borrões, utilizando softwares gráficos, intensificaram os resultados obtidos durante as seções de fotos.



Figura 4: Movimentos corporais dos mangueboys⁹⁴

A distorção dos corpos está em consonância tanto com a distorção sonora presente nos timbres de guitarra, baixo e cavaquinho e nos sons sintetizados utilizados por ambas as bandas (ver análises de canções), quanto com a distorção “biológica” proposta na criação da espécie “caranguejo com cérebro”, obtida mediante a intervenção tecnológica no mangue, daí os teclados e circuitos ficarem presos ao corpo da mesma forma que as parabólicas devem ser fincadas na lama. Trata-se de uma referência direta aos personagens do romance *Homens e Caranguejos*, de Josué de Castro. O escritor afirma que os moradores de mocambos de palha e lama à beira dos alagadiços⁹⁵ se confundem com o alimento que extraem das tocas no lodaçal:

⁹⁴ A) Toca Ogan (com tamancos de coco), Science, Lúcio Maia, Alexandre Dengue – encarte de *Da Lama ao Caos* (CSNZ); B) Maia, Jorge Du Peixe (2 vezes) e Gira – encarte de *Afrociberdelia* (CSNZ).

⁹⁵ “As paredes de varas de mangue trançadas e de lama amassada. A cobertura de palha de coqueiro, de capim seco e de outros materiais que o monturo fornece” (CASTRO, 2001, p.107).

Tudo aí é, foi, ou está para ser caranguejo, inclusive a lama e o homem que vive nela. A lama misturada com urina, excremento e outros resíduos que a maré traz. Quando ainda não é caranguejo, vai ser. O caranguejo nasce nela, vive dela, cresce comendo lama, engordando com as porcarias dela, fabricando com a lama a carinha branca de suas patas e a geléia esverdeada de suas vísceras pegajosas.

Por outro lado, o povo vive a pegar caranguejo, chupar-lhe as patas, comer e lambe seus cascos até que fiquem limpos como um corpo e com sua carne feita de lama fazer a carne do seu corpo e de seus filhos.

São duzentos mil indivíduos, duzentos mil cidadãos feitos de carne de caranguejos. O que o organismo rejeita volta como detrito para a lama do mangue para virar caranguejo outra vez. (CASTRO, 2001, p.26-27)

Os mangueboys desvencilharam-se do atoleiro e foram parar na cidade, saíram do manguezal e viraram “gabirus”⁹⁶. Incorporaram o figurino e a malícia da periferia urbana, porém conservaram suas garras, as patolas (patas dianteiras dos caranguejos e siris), simuladas com gestos manuais: dedos indicador e médio separados e semi-dobrados, e demais dedos totalmente dobrados.

Se os caranguejos costumam ser amarrados em cordas para a venda, agora a corda representa a união entre os mangueboys, a ação coletiva. Essa imagem do homem-caranguejo é delineada tanto nos encartes (em fotos individuais e de conjunto) quanto nos videocliques, fotos de divulgação e figurino de apresentações públicas (não analisados neste trabalho), mas também nas canções em que os personagens da cena são descritos e postos em ação.

3.2 DA LAMA AO CAOS

3.2.1 Discurso visual

A ilustração impressa no compact disc de estréia do CSNZ resume uma narrativa ficcional emblemática para a cena mangue. Ao colocar o CD na posição de leitura do título e do nome da banda, vê-se o desenho de um caranguejo vazado sobre a superfície brilhante (na parte inferior) e a silhueta de prédios e antenas de TV em negro (parte superior), tendo o fun-

⁹⁶ A palavra em geral designa tipos de rato, mas é usada também para adjetivar um indivíduo desajeitado, na gíria do Rio de Janeiro, ou como sinônimo de larápio, gatuno. (FERREIRA, 1999, p.959 e 1.013)

do prateado do CD no lugar do céu. A composição conduz o olhar num movimento entre o corpo menor (do caranguejo), impresso na parte mais clara, e a imagem maior e mais escura (a cidade), reiterando o sentido proposto pelo título: da lama (habitat natural do personagem) ao caos (urbano).

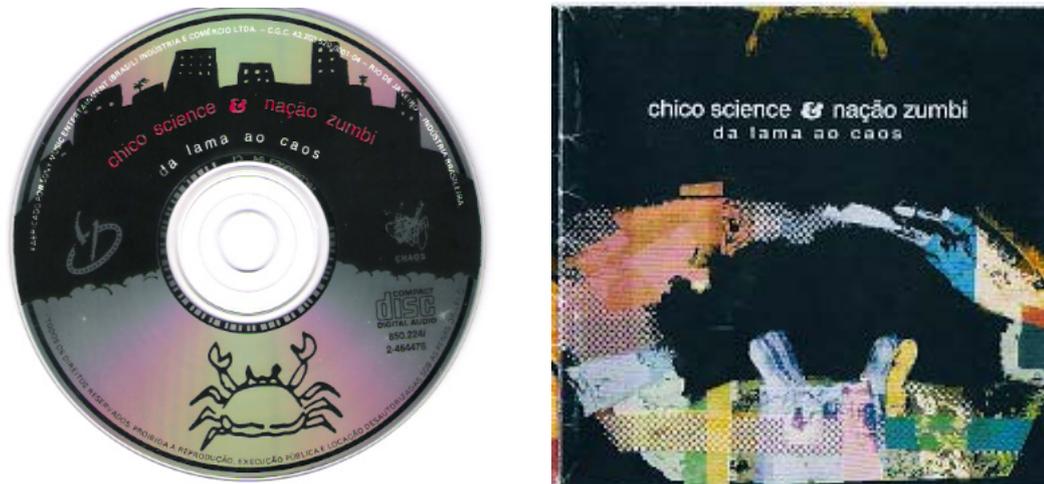


Figura 5: Compact Disc e Capa de *Da Lama ao Caos*

A figura do caranguejo está também na capa do álbum, mas aí seu corpo se delinea através da superposição de retículas com pontilhados e de texturas variadas em tons pastéis, num fundo preto. O fato de a figura não ter contornos tão nítidos quanto na imagem do CD, cujos traços são simples, próximos do estilo *naïf*, sugere que o movimento da lama ao caos, anunciado no título e ilustrado no disco prateado, já foi ou está sendo realizado. O caranguejo aparece aí impregnado de informações cromáticas e de texturas não-referenciais. No alto da capa, um fragmento em tons de amarelo e cobre revela os olhos de outro caranguejo, voltados para a figura que está abaixo. Os dois estão de frente, têm consciência um do outro, como num encontro ou numa ação coletiva.

A indefinição dos contornos e a exposição parcial das figuras na capa do CD são coerentes com o som que se ouvirá, no qual são admitidos o sampleamento de fragmentos sonoros, os timbres distorcidos, beirando o ruído, e as expressões lingüísticas colhidas no falar da periferia recifense – um “ruído” na comunicação, pois a compreensão é restrita, caso o ouvinte não tenha maiores referências locais.

A cor preta é o fundo predominante em todo o lado do encarte em que foi impressa a capa. Na medida em que é desdobrada, essa face revela mais sobre o projeto do manguebeat. É nela que está impresso o texto *Caranguejos com Cérebro*. A inclusão do antigo release no álbum confirma a incorporação, por parte dos integrantes da cena mangue, do sentido de ma-

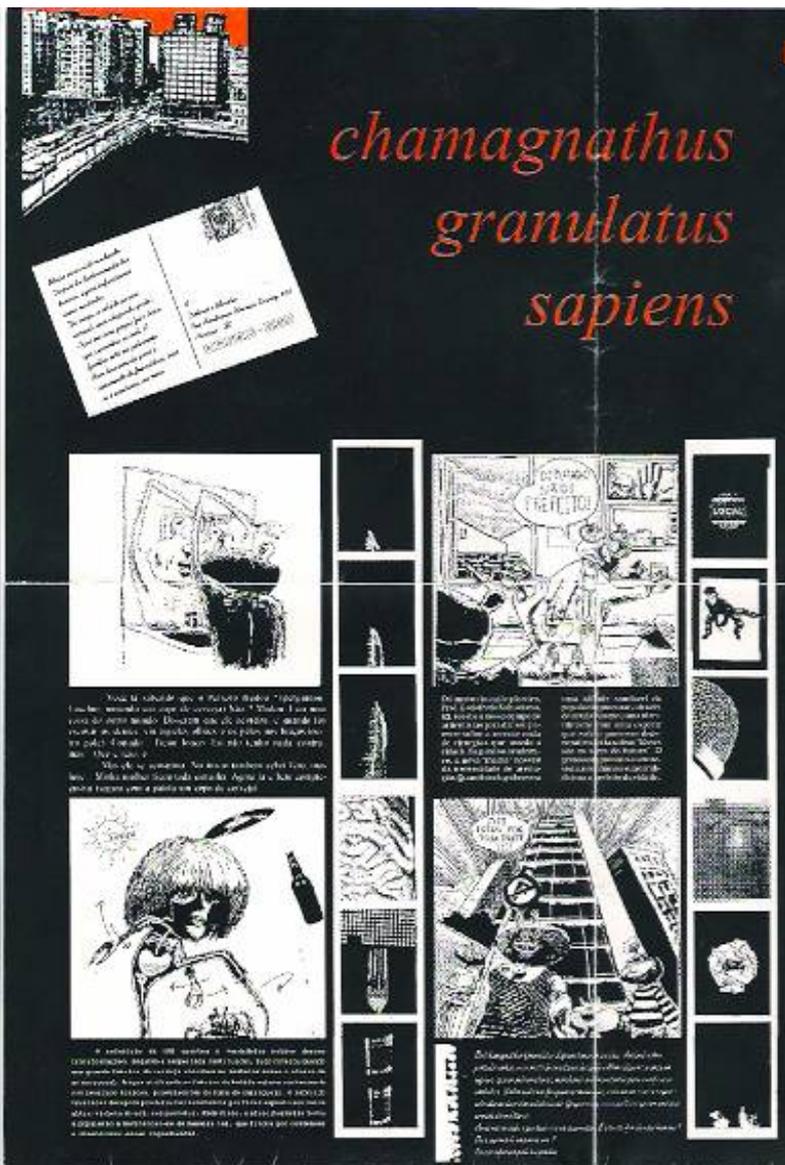


Figura 6: *Chamagnathus granulatus sapiens*, HQ – encarte de *Da Lama ao Caos*

alto contraste do centro de Recife, com prédios recortados sob o céu laranja, situa o espaço da narrativa. Não se trata de uma imagem praieira, do Recife turístico, mas de uma metrópole com construções verticais e trânsito intenso. O texto de um cartão postal introduz o tema: as mudanças ocorridas com o “deslocamento dos bairros”, ou seja, o aterramento dos mangues para a expansão urbana, e o aparecimento dos “seres mutantes”. A HQ filia-se, a um só tempo, ao gênero da ficção científica (sobretudo na utilização da idéia da mutação) e aos quadrinhos *underground*, pelo aproveitamento da página, com requadros de tamanhos e posições

nifesto que o texto adquiriu durante sua divulgação na imprensa. Configura uma estratégia de afirmação da autenticidade dos mangueboys, sua tentativa de demarcação de um espaço autônomo na música pop, encarada como lócus de expressão ideológica, e não apenas como um lugar para a produção musical voltada ao entretenimento⁹⁷.

Ao lado do texto, há uma história em quadrinhos intitulada (em letras minúsculas) *chamagnathus granulatus sapiens*, uma livre criação a partir dos nomes científicos das espécies do caranguejo e humana.

No canto superior esquerdo da página, uma foto em

⁹⁷ A divulgação de manifestos está ligada a movimentos culturais ditos de vanguarda, à “parcela mais consciente e combativa, ou de idéias mais avançadas, de qualquer grupo social [ou a um] grupo de indivíduos que, por seus conhecimentos ou por uma tendência natural, exerce papel de precursor ou pioneiro em determinado movimento cultural, artístico, científico” (FERREIRA, 1999, p.2.046), vide as correntes artísticas europeias do início do século e, no Brasil, a Semana de Arte Moderna de 1922 e a Poesia Concreta, nos anos 1950, entre outras.

irregulares e textos soltos no *background*, sem balões ou caixas de narração, ao estilo de Robert Crumb.

No primeiro quadro, como na novela *A Metamorfose*, de Franz Kafka, um personagem acorda pela manhã e, ao se olhar no espelho, percebe que tem um corpo de caranguejo no lugar do rosto. O diálogo com o clássico da literatura do absurdo é mais um índice da busca de autonomia e da afirmação de autenticidade, por parte dos integrantes da cena mangue⁹⁸. A citação confere ao álbum do CSNZ um diferencial diante dos demais produtos pop lançados dentro da estrutura fonográfica *mainstream*, geralmente pouco afeitos à explicitação de referenciais ideológicos ou culturais. O texto imediatamente abaixo é um diálogo entremeado de goles de cerveja, em copos erguidos por patolas em vez de mãos, e aborda o impacto das mutações.

No segundo quadro, um mutante com cabeça de caboclo de lança do maracatu e patas de caranguejo no lugar de braços e pernas dança sob um fundo branco onde se vê o sol, um vinil e uma garrafa flutuando. O texto na parte inferior explica que um “relatório da OMS apontou o verdadeiro motivo” das mutações: uma fábrica de cerveja construiu suas instalações sobre o aterro de um manguezal e a “água utilizada no fabrico da bebida estava contaminada com resíduos tóxicos, provenientes da baba do caranguejo”, que produziram as alterações corporais nos consumidores.

Uma seqüência vertical, de pequenos quadros sem textos, complementa a ambientação da narrativa: fragmentos de patolas emergindo em três quadros, intestinos, garfo e copos. Suscita também uma metáfora da própria circunstância em que foi gestada a cena mangue: nas conversas em mesas de bar, onde se discutia a organização de festas e outras intervenções culturais. Os encontros e eventos eram regados a música, bebidas e outras substâncias que proporcionam a “alteração e expansão da consciência”, nas palavras do release-manifesto. O consumo de entorpecentes, mencionado também nas canções, aciona valores ligados à transgressão que, desde os anos 1960, caracteriza parte significativa do universo juvenil.

O quadro seguinte denuncia a exploração comercial e política do fenômeno em iniciativas não autênticas. Um “famoso cirurgião plástico” lucra com o implante de pedaços de caranguejo em seres não-mutantes e pretende aproveitar o prestígio para candidatar-se a prefeito. É possível associar essa imagem à expectativa dos mangueboys de que a cena tenha êxito no mundo pop e à consciência/advertência para as possibilidades de cooptação das ações arquitetadas no *underground*, ao atingirem ampla projeção na cultura midiática. A situação re-

⁹⁸ Também o MLSA fará referências à literatura nas letras e arranjos de canções (ver item 3.4.2).

mete à própria circunstância de lançamento do CSNZ por uma gravadora do *mainstream*, às tensões que envolvem a afirmação de autenticidade da banda e sua disposição em obter circulação e visibilidade massivas.

Por fim, vê-se a proliferação de mutantes, autênticos ou não: mulheres, crianças e homens andando pelas ruas, com prédios ao fundo, em *contraplongée*. Eles usam roupas, mas têm partes do corpo que remetem ao caranguejo. No canto direito do quadro, um mutante tem uma antena parabólica na cabeça, em sintonia com os signos da comunicação presentes em mais uma seqüência de pequenos quadros verticais: ficha telefônica, homem-lagarto, fragmento de um microfone, retícula em composição abstrata, pequenos seres parecidos com anfíbios de olhos abertos.

Interagindo com o manifesto, que fica à direita da HQ, esta face do encarte adota uma estética e um discurso próximos ao dos fanzines. A concepção gráfica inspirada na mídia de nicho empregada na difusão de gêneros *underground*, como o punk rock, introduz o ouvinte no universo conceitual proposto pelo manguebeat, expõe os valores e a ideologia da cena.

Abaixo, no quadrante inferior, oposto ao da capa, estão os créditos dos envolvidos: produtores, técnicos e estúdios contratados pela Sony, além dos componentes da cena, responsáveis pela concepção gráfica. Separando os dois blocos de crédito, numa posição central, está a frase “Este é + 1 produto dos mangues do Recife”, a partir da qual se infere que o álbum do CSNZ não pretende ser uma obra inaugural. Ao lado da logomarca do selo Chaos estão os telefones de contato para shows, numa tensão entre a chancela da *major* e a proximidade entre produtores e consumidores que caracteriza procedimentos *indie*. A creditação tem, de fundo, o fragmento de uma patola de caranguejo delineada com texturas sobrepostas semelhantes às da capa. A mesma patola compõe a contracapa do CD, que traz a lista das 14 faixas, logomarcas e código de barra.

Na face oposta do encarte, de fundo azul claro (ver imagens no item 3.4.), está o conteúdo usualmente esperado num encarte. Aí se encontram as letras das canções com créditos de autoria e de participações especiais, fotos dos componentes da banda em preto e branco (identificados pelo nome artístico e a função/instrumento tocado) e o nome do grupo. Nessa superfície com informações mais “convencionais”, em se tratando de álbuns de MPM, a disposição dos dados convida o olhar a movimentos lúdicos sintonizados com o humor postulado pelos mangueboys. A disposição das letras das canções não segue a ordem das faixas, o que exige do ouvinte que adotar uma postura corporal estática para ler durante a audição uma movimentação do olhar, uma dança visual sobre a superfície impressa. O nome da banda é formado por letras grandes e coloridas. Espalha-se pela página e chega a ultrapassar a margem

de corte do papel. Os demais textos (todos em corpo menor e em cor preta) são ordenados em blocos, mas não atendem a uma diagramação rígida. Ao contrário, interagem com as fotos distorcidas em colunas de dimensões variadas. O conjunto remete à dança, conecta-se tanto à sonoridade quanto ao discurso lingüístico e visual, num movimento espiralar.

3.2.2 Performances sonoras

Da Lama ao caos tem 50 minutos e 19 segundos de áudio, divididos em 14 faixas – duas instrumentais e 12 canções. Mas há procedimentos que contribuem para intensificar a coesão entre elas: permanência de frases musicais em canções que se sucedem, curto intervalo entre as faixas, recorrência de palavras e temas nas letras, desenvolvimento de idéias em torno dos conceitos e valores ideológicos da cena mangue; além dos procedimentos mais usuais no universo dos álbuns da MPM – formação instrumental e/ou arranjo recorrente, mais de uma composição do(s) mesmo(s) autor(es), um mesmo grupo de músicos tocando nas várias faixas. Os recursos que reforçam essas conexões serão assinalados nas análises faixa a faixa, a seguir.

Monólogo ao pé do ouvido

A canção de abertura do álbum não traz créditos de autoria, o que transfere a creditação ao CSNZ como um todo. Com duração de 1 minuto e 7 segundos, é uma espécie de carta de intenções. Inicia-se com uma única nota, repetida em *looping* nos quatro primeiros compassos. Trata-se de um som percussivo, possivelmente produzido com a vibração de uma haste de metal. No quinto compasso entram sons graves e médios de alfaías, fazendo uma levada de maracatu. Enquanto os instrumentos percussivos marcam o andamento, a melodia fica a cargo dos vocais, que assumem, no entanto, uma imitação próxima da oratória, num canto sem muitas variações tonais.

A letra trata de procedimentos propostos pela cena mangue – trazer à mídia tradições populares não-midiatizadas e colocá-las em diálogo com a MPM – ao tempo em que saúda figuras do passado histórico, ligadas a movimentos populares ou a atos de rebeldia. O verso

inicial faz uma síntese da cena e fundamenta a evocação das personalidades citadas ao longo da canção: “Modernizar o passado é uma revolução musical”.

A performance instrumental sustenta-se basicamente na repetição das células percussivas delineadas inicialmente. O procedimento é reiterado em versos que defendem um certo despojamento com relação ao conhecimento da teoria musical e com relação à progressão melódica mediante o uso de um grande número de notas: “Cadê as notas que estavam aqui / Não preciso delas! / Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos”.

Sobre a base instrumental já estabilizada, ouvimos a seguir versos ancorados em valores opostos. “Medo”, “orgulho”, “arrogância” e “glória” são associados à paralisia, como peças que favorecem a dominação do “homem coletivo”. A “necessidade de lutar”, o “poder bravio da humanidade” e o ato de “cantar” são associados à ação, à “revolução musical”. A canção que propõe uma aproximação, “ao pé do ouvido” de quem escuta, termina com “vivas” a alguns rebeldes ligados à história de resistência latino-americana (Zapata e Sandino); ao nordeste dos quilombos (Zumbi) e do messianismo (Antonio Conselheiro); à marginalidade de “todos os Panteras Negras” norte-americanos e do nordestino “Lampião, sua imagem e semelhança”; personagens que, assim como a voz que ouvimos, “também cantaram um dia”, como faz agora o ator do monólogo, elegendo seu cânone de sons periféricos e heróis vencidos. Embora a levada do maracatu seja regular, a economia melódica e a enunciação figurativa prevêm uma postura corporal estática durante a audição – requerem do ouvinte atenção aos sentidos sonoros e lingüísticos.

De saída, a faixa anuncia uma proposta sonora pautada na autenticidade, avessa à repetição de padrões do *mainstream* e aberta aos discursos não-hegemônicos. Os sons e versos convergem revelando a proposta mangue: combinar tradições mediatizadas e não-mediatizadas sem repetir a valoração convencionalmente aceita. Se, no mundo pop, os gêneros mais próximos do “regionalismo” são tratados usualmente como expressões exóticas que interessam a um segmento do público desejoso do contato com as ditas “raízes” musicais, ou aparecem como adornos, pontuando nos silêncios da arregimentação convencional, aqui a alfaia ancora o arranjo como a principal “voz” em termos sonoros. O tambor do maracatu, assim como sua levada, sai da redoma purista em que o “folclore” é comumente aprisionado. O movimento é o mesmo que ocorre quando a letra elege heróis de temporalidades e geografias distintas, que têm em comum o fato de serem ícones historicamente ligados a movimentos de resistência, e quando o canto atua na interseção de entoações do rap (gênero midiático) e da embolada (regional).

Banditismo por uma questão de classe

A mesma nota de timbre metálico que introduziu a primeira faixa permanece em *looping* no início desta canção, assinada por Chico Science. A transição entre as duas faixas é sutil, marcada pelo silêncio das alfaias e pela entrada de um solo de congas. O baixo começa a soar no nono compasso, executando uma seqüência de notas que passa a se repetir como um ostinato.

A voz solo assume uma entoação um pouco mais temática, explorando a anáfora. A primeira sílaba de cada verso coincide sempre com a primeira nota da seqüência executada pelo baixo, intensificando a ambiência de repetição: “**Há um tempo atrás se falava em bandidos / Há um tempo atrás se falava em** solução / **Há um tempo atrás se falava em** progresso / **Há um tempo atrás** que eu via televisão” (grifos meus).

A voz cessa e a base instrumental permanece. Ataques da guitarra com timbre distorcido e prolongado contrastam com a seqüência até então estabilizada. Mas logo a tematização se restabelece, com a guitarra executando um pequeno solo cujo começo também coincide com a primeira nota do ostinato do baixo.

Com a volta do vocal, a guitarra passa a fazer um *riff* de notas mais breves, numa levada funk. Os versos tratam de três personagens marginais que viraram lendas urbanas do Recife. O primeiro é Galeguinho, um poderoso traficante de drogas do bairro do Coque, uma favela do centro. Ele ficou famoso pela crueldade e pela resistência que impôs à polícia. Morreu assassinado por um suposto aliado e não por policiais. O segundo personagem é a “perna cabeluda”, um ser surreal inventado pelo radialista de um programa que noticiava ocorrências policiais em tom sensacionalista. Num dia em que faltaram pautas sangrentas, o “repórter” divulgou que pessoas estavam sendo atacadas por uma perna gigante e peluda. A população se apropriou da imagem do incrível monstro e a perna cabeluda passou a ser apontada como o pai de bebês, por mães solteiras, e virou também bode expiatório em casos de furtos e outros pequenos crimes. O terceiro personagem citado, Biu do Olho Verde, era um estuprador que seduzia suas vítimas por ter boa aparência. Atribui-se a ele o hábito de perguntar às mulheres se preferiam “um tiro ou um beliscão” e, em seguida, arrancar o bico do seio da vítima com um alicate. A apropriação das narrativas populares não está dissociada da mídia. Ao contrário, as páginas policiais de jornais e programas radiofônicos foram os veículos de propagação destes mitos urbanos e contribuíram para sua fixação no imaginário recifense.

Para quem não tem acesso às narrativas em torno de cada um desses personagens, ou seja, a maioria dos ouvintes que não reside em Recife – ou, morando lá, não se interessa pelo noticiário policial – a letra ganha ares nonsense. É uma opção claramente anti-*mainstream*. Porém, amenizando uma possível rejeição do ouvinte, a menção aos personagens se dá num canto temático, calcado em repetições (“Galeguinho do Coque **não tinha** medo, **não tinha** / **Não tinha** medo da Perna Cabeluda / Biu do Olho Verde **fazia sexo, fazia** / **Fazia sexo** com seu alicate”), que interage com o som estabilizado na cadência híbrida de *riffs*, ao modo do funk, e das síncopes de maracatu. O conjunto envolve o corpo, permitindo a dança. O vocal valoriza os aspectos rítmicos da dicção, enquanto a letra marca uma distinção em relação ao discurso lingüístico mais comum nas canções temáticas (que geralmente tratam do presente e dos estados de plenitude). Essa rasura nos padrões ocorre também no plano da expressão sonora, com a interação de timbres e andamentos.

A levada prossegue quando o canto assume uma entoação figurativa e a letra deixa o tempo passado. A voz se acelera para narrar, com verbos no presente, uma perseguição envolvendo polícia e bandido. Ação e os vocais reiteram sentidos ligados à velocidade, em contraponto ao instrumental cadenciado pela fusão de funk e maracatu (“Sobe morro, ladeira, córrego, beco, favela / A polícia atrás deles e eles no rabo dela”). Na mesma estrofe, a letra volta a se remeter ao passado, mas o canto continua atravessando a melodia para fazer uma ponte entre as situações persecutórias nas duas temporalidades: “Acontece hoje acontecia no sertão, quando um bando de macacos perseguia Lampião”.

O uso da expressão de baixo calão “no rabo” aproxima o narrador-cantor do universo descrito na canção. Elimina a possibilidade de que o sujeito configurado na enunciação esteja numa posição exógena, apartada do ambiente marginal do enunciado⁹⁹. O engajamento se confirma com a citação de Lampião, herói mítico e fora-da-lei homenageado também no *Monólogo ao pé do ouvido*, e com a entrada de vocais em coro para repetir o verso que reproduz uma frase atribuída ao cangaceiro: “Eu carrego comigo, coragem, dinheiro e bala”. A cadência musical temática não cessa enquanto o canto figurativo volta à carga para apontar distinções (“Em cada morro uma história diferente”) e constâncias (“Que a polícia mata gente inocente”). A tomada de posição fica ainda mais clara, na enunciação, quando a letra afirma que “quem era inocente hoje já virou bandido / Pra poder comer um pedaço de pão todo fodido”.

⁹⁹ Também os produtores/enunciadores tinham bastante “intimidade” com o ambiente da feira e com o falar da periferia. “Nascido em família de classe média baixa, vinda da Zona da Mata para Olinda (o pai, enfermeiro de profissão, chegou a ser vereador olindense), Chico Science não dependeu do manguê para subsistir (embora no início da adolescência fosse com a molecada pegar caranguejos nos mangues para vendê-los, e com a grana pagar a entrada dos bailes funk, que os pais não permitiam que freqüentasse)” (TELES, 2000, p.260).

Uma longa pausa vocal permite ao ouvinte abstrair dos sentidos lingüísticos e fruir um diálogo entre a percussão e a guitarra, que em seguida repete o solo ouvido no início da canção. Toda a enunciação contribui para o envolvimento ativo do corpo, a cadência e a estrutura possibilitam dança, tanto que a ponte instrumental desemboca na guitarra funkeada que marca a sonoridade da estrofe, inteiramente repetida, com os vocais em modo maior. Finalmente entra o refrão, dando uma dimensão social ao tema abordado: seja “por pura maldade”, seja “por necessidade”, o banditismo é “uma questão de classe!”. O último verso é repetido quatro vezes, por vezes em coro, o instrumental da ponte retorna e breves “comentários” da guitarra são superpostos às camadas de percussão e *riff* já ouvidas. A canção termina com um ataque de percussão, uma ação musical explicitamente conclusiva, que reitera o sentido categórico exclamado no último verso do refrão.

Numa comparação dos discursos verbal e melódico delineados até aqui, percebe-se o quanto a seqüência entre as duas primeiras canções de *Da lama ao caos* é calcada na interação de duas temporalidades, um passado referencial e o presente, momento da enunciação. As letras passeiam entre tempos verbais e referências a situações e personagens nesses dois tempos. Os arranjos fazem o mesmo. Em ambas, a “cozinha” (seção rítmica) executa células calcadas no tempo não-datado do maracatu e na espacialidade do cenário rural. Já a harmonia é composta com instrumentos eletrificados, contemporâneos, ligados à paisagem urbana. Em *Banditismo...*, a rede é ainda mais complexa: ao tempo em que executa *riffs* ao estilo do funk, gênero consumido massivamente com a *disco music* dos anos 1970, a guitarra adota um timbre do rock psicodélico dos anos 1960, recorrendo inclusive à distorção dos primeiros pedais de manipulação analógica. Isso confirma que a proposta do álbum é abordar a tradição regional como um dado dinâmico, que não está cristalizado, que pode ser revisitado e ressignificado em hibridações com texturas sonoras da cultura pop. A viagem transversal pelas temporalidades promovida nas canções do CSNZ e também do MLSA, como se verá adiante, reinventa a tradição folclórica e a coloca em pé de igualdade com a tradição da música popular massiva.

Rios Pontes & Overdrives

Se as duas primeiras faixas do álbum do CSNZ evocaram personagens do passado para falar de ações ou sujeitos rebeldes da contemporaneidade, em *Rios, Pontes & Overdrives*, canção assinada em parceria por integrantes das duas bandas estudadas (Science e Fred Zero

Quatro, da MLSA), a questão central é o sujeito no espaço urbano. A canção inicia uma nova seqüência: sobre a cidade e seus habitantes. A partir daqui acentua-se a presença da urbe como elemento central no encontro entre as expressões sonoras, visuais e narrativas presentes no álbum. Ela se configurará como espaço de confluência de tradições sonoras distintas, desigualdades sociais e conflitos ideológicos que motivam a atitude de engajamento politizado das bandas.

Rios e pontes são dados que localizam o cenário do Recife visto na HQ publicada no álbum, mas também poderiam figurar em cenas campestres ou em metrópoles de outras partes do mundo. Já a referência ao *overdrive* decididamente indexa a paisagem à urbe, remete a uma sonoridade tecnológica contemporânea, eletrônica¹⁰⁰ de uma cidade conectada com o global e ao mesmo tempo distinta, com marcas locais.

A canção começa com o sampler de uma voz em inglês, tendo ao fundo um ruído de conversas e de uma agulha sobre um vinil que chegou ao final, mas continua rodando no prato do pick-up: “At night / Over rivers and bridges¹⁰¹”. A escolha do idioma principal do mundo globalizado é tensionada com a entrada de instrumentos de percussão que remetem ao baião e ao xote nordestinos (principalmente triângulo e zabumba), interagindo com um timbre eletrônico contínuo. A entrada do baixo, repetindo um encadeamento de notas em modo descendente, aumenta a tensão. Em seguida, a guitarra “presa”¹⁰², ao modo do funk, estabelece o elo com a faixa anterior, mas cadência não é mais a do maracatu, e sim de outro gênero popular: o coco de embolada¹⁰³. As sonoridades são distintas, mas também fazem uma convocação do corpo do ouvinte à dança, a voz entra em entoação temática, reforçando a possibilidade de movimento corporal: “Porque no rio tem pato comendo lama”, repete o cantor, por quatro vezes.

O refrão vem em seguida e o vocal adota um procedimento comum em alguns tipos de samba, inclusive o coco, o canto com “coro de resposta”. A voz solo começa: “Rios, pontes e *overdrives* – impressionantes esculturas de lama”, os *backing vocals* replicam: “mangue, mangue, mangue...” Aqui há uma referência indireta aos catadores de caranguejo, que cobrem

¹⁰⁰ Segundo Dourado, o termo *overdrive* vem da música eletrônica e designa “um tipo de distorção obtida pelo emprego de sinais de intensidade muito elevada” (2004, p.240)

¹⁰¹ À noite, sobre pontes e rios.

¹⁰² Diz-se que a guitarra é “presa” quando as cordas são pressionadas com firmeza no braço do instrumento.

¹⁰³ No verbete “coco”, Dourado descreve o gênero como “dança e música folclórica essencialmente coral do Norte-Nordeste do Brasil, mescla ritmos trazidos da África pelos escravos no início do século XVIII e elementos indígenas. De letra e melodia freqüentemente improvisadas, o folguedo é liderado pelo puxador-de-coco e respondido pelo coro, e costuma ser acompanhado por palmas ou instrumentos de percussão como o ganzá” (2004, p.85). No coco de embolada os improvisos podem acontecer na forma de um “desafio”, em que dois puxadores se rivalizam. A dupla de emboladores de coco Caju e Castanha é um exemplo da inserção desta tradição na cultura midiática e teve CDs lançados pela gravadora Trama.

o corpo com a lama para minimizar as picadas dos mosquitos que se proliferam nos manguezais. O recurso lhes confere um aspecto semelhante ao de esculturas feitas com barro¹⁰⁴.

O refrão se repete e dá espaço para o canto figurativo que inicia a estrofe. A cadência do coco de embolada continua a ativar a possibilidade de movimentação corporal. Mas os ruídos de fundo somem, a guitarra se integra à “cozinha”, executando notas breves em timbre típico da *soul music*, e o baixo dobra com a zabumba, de forma que a voz fica mais audível. O canto fala da lama que sobe nas enchentes dos rios e de suas conseqüências para o morador ribeirinho, associado a um trapo velho ou a um sujeito de segunda categoria (“E a lama come mocambo / E o mocambo tem molambo¹⁰⁵”). Mesmo tendendo à figurativização, o canto se ancora em rimas no final do verso e na nasalidade do encadeamento de palavras com a letra *m*.

A narrativa prossegue. O homem-trapo deixa sua habitação, mas se dá mal ao fugir em direção ao asfalto. A esta altura, o canto já dispensa as rimas (“E o molambo já voou, caiu lá no calçamento bem no sol do meio-dia / O carro passou por cima e o molambo ficou lá”). Mais uma vez o eu lírico se engaja. Ele se dirige ao ouvinte e o inclui na cena (“Molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu”). A enunciação como um todo envolve corporalmente o ouvinte, com o retorno do refrão escutado no início da faixa.

Na seqüência, uma nova estrofe adota a figurativização, indexando de vez a paisagem sonora. Trata-se de uma sucessão de nomes de bairros pobres e nobres de Recife (“É Macaxeira, Imbiribeira, Bom Pastor, é o Ibura, Iapsep, Torreão, Casa Amarela / Boa Viagem, Genipapo, Bonifácio”...). A mixagem também privilegia os signos da cultura local, com a percussão em volume mais alto que os demais instrumentos, interagindo com a guitarra. Após o encadeamento dos bairros, a seqüência *refrão-estrofe-refrão* retorna e é seguida de uma ponte musical em que a guitarra faz variações, mas sempre ancorada na levada que é nomeada: “mangroove”.

Em mais esta canção o CSNZ recorre a uma seção musical especial para fazer o fechamento. A percussão se mantém, mas a guitarra inicia um novo *riff*, explorando os sons médios. O homem-farrapo é totalmente “coisificado” nos versos desse trecho, vira um suporte onde discursos exteriores são fixados: “Molambo boa peça de pano pra se costurar mentira /

¹⁰⁴ Em *Homens e Caranguejos*, Josué de Castro descreve uma cena em que o protagonista, um garoto chamado João Paulo, vê os catadores por uma ótica parecida: “São três homens jovens e morenos como o corpo todo coberto duma carapaça espessa de lama como se fosse uma verdadeira armadura. Aos olhos de João Paulo, essas figuras humanas aparecem como se fossem figuras de heróis das antigas histórias de cavaleiros armados que lhe contou Cosme. Como se fossem gigantes com o corpo fabricado com grandes blocos de barro, retirados do próprio mangle” (CASTRO, 2003, p.43).

¹⁰⁵ No dicionário Aurélio as duas primeiras acepções de molambo, palavra do idioma quimbundo, referem-se a “1. Peça de pano velho, rasgado e sujo; farrapo. 2. Roupas velhas ou esfarrapadas.”, a terceira é o sentido figurado ligado ao sujeito: “Indivíduo fraco, pusilânime, sem firmeza de caráter” (FERREIRA, 1999, p.1.354).

Molambo boa peça de pano pra se costurar miséria”, repete a voz, que mais uma vez envolve o ouvinte em seu discurso (“Molambo eu, molambo tu”). Os *riffs* e ruídos iniciais voltam a pontuar sobre a levada e a canção termina com um ataque dos tambores. Uma conclusão que ressalta a denúncia politizada: a heteronomia do sujeito pobre (enunciador e ouvinte), levado ao sabor de discursos mentirosos que atribuem sua desgraça a tragédias naturais (enchente) e da contingência urbana (atropelamento) na polis periférica.

A partir de *Rios, Pontes & Overdrives* é possível inferir que a interação entre gêneros regionais e de circulação global não seguirá um modelo esquemático ao longo do álbum. Se inicialmente ouvimos uma fusão de maracatu e funk, nesta faixa o leque de cadências se amplia, com a entrada do coco de embolada e de uma sortida gama de sons eletrônicos. Os sujeitos delineados no discurso lingüístico continuam associados à marginalidade e à exclusão, o tom de denúncia social permanece, mas a opção pela não-repetição da fórmula sonora inicial é um fator que confirma a proposta de privilegiar a liberdade criativa em detrimento da aposta – mais cômoda do ponto de vista mercadológico – em um único modelo de interação sonora, que tornaria o trabalho mais redundante e menos informativo, facilitando sua assimilação massiva. Obviamente a amplificação da circulação e do consumo de sua produção é um desejo dos mangueboys, mas este objetivo não se superpõe à disposição em combinar elementos de forma inusitada.

A Cidade

Pandeiro, sanfona, novamente ruídos de conversa e um dueto com vozes masculina e feminina introduzem esta canção, assinada apenas por Science. Trata-se do sampler de um trecho do “Boa Noite” do Velho Faceta, o líder de um dos grupos de pastoril profano pernambucano. Esta encenação popular é uma versão dessacralizada do pastoril de origem ibérica¹⁰⁶, apresentado nas festas natalinas. As pastoras não são crianças e sim mulheres fogosas com roupas curtas que atuam como vedetes em torno do velho que “conta anedotas, pilheria com os espectadores, vende prendas em leilão, tudo entressachado com cantos e danças” (FERREIRA, 1999, p.1.511). O “velho guerreiro” Chacrinha e suas chacretes podem ser con-

¹⁰⁶ “Pequena representação dramática, composta de várias cenas (jornadas), durante as quais se sucediam cantos, danças, partes declamadas e louvações, e que se realizava diante do presépio, entre o dia de Natal e o de Reis, para festejar o nascimento de Jesus” (FERREIRA, 1999, p.1511).

siderados uma adaptação midiática dessa tradição, cujo texto explora o duplo sentido, trocadilhos e cacófatos de conotação sexual.

O andamento do pastoril entra em conflito com a batida das alfaias tocadas pela banda. O descompasso, coerente com a polifonia urbana, se dissolve com um *fade out* (redução do volume) do trecho sampleado e a entrada de uma guitarra distorcida, que interage em contraponto com a levada dos tambores. A guitarra alterna ataques em que as notas se prolongam em timbre distorcido, ao estilo do *hard rock*, com *riffs* presos mais comuns no funk, enquanto o baixo interage com os tambores, repetindo uma célula rítmica de maracatu. O procedimento se repete em quase toda a canção.

A letra começa descrevendo uma cidade ao amanhecer e seus personagens. A narração, na terceira pessoa, transita entre a linguagem referencial e recursos ao fantástico. Operários (“pedreiros suicidas”) e demais transeuntes estão constrangidos (“cavaleiros circulam vigiando as pessoas”). Além de perigosa, a urbe é o “centro das ambições” e cenário de “armações”.

A visão anti-utópica da estrofe é reafirmada no refrão, que constata uma continuidade do estado de coisas descrito: “A cidade não pára, a cidade só cresce / O de cima sobe e o de baixo desce”. A base instrumental continua praticamente inalterada, o que reitera os sentidos do discurso verbal. Boa para quem ascende, ruim para os demais, a cidade cantada até aqui é um espaço de desigualdades. Mas o refrão também permite a abstração do ouvinte, que pode se deixar envolver por movimentos corporais enquanto letra e sons se repetem.

Numa breve ponte, a tematização funk da guitarra dá lugar a acordes longos e distorcidos. A estrofe logo retorna com a cadência musical dançante, já conhecida, e novos versos sobre as mazelas urbanas: crescimento desordenado, êxodo rural, alto índice de pobreza etc. Até aí não há uma referência explícita ao Recife. Os problemas apontados aplicam-se a muitas das aglomerações urbanas contemporâneas. Apenas o ouvinte que tenha lido o trecho *Manguetown – A cidade*, do manifesto *Caranguejos com cérebro*, associará, de imediato, a paisagem da canção à cidade de origem da banda.

Após o retorno do refrão, entra uma guitarra solando em regiões agudas e com sonoridade menos distorcida, que se distingue do padrão anterior do arranjo e promete uma mudança. A levada inicial retorna, enquanto o canto delineia uma melodia e um discurso até então inéditos. O narrador abandona o tom impessoal e anuncia, em primeira pessoa, uma perspectiva para o futuro: “Eu vou fazer uma embolada, um samba, um maracatu / Tudo bem envenenado, bom pra mim e bom pra tu / Pra a gente sair da lama e enfrentar os urubu”.

Envenenar, aqui, não tem o sentido de matar e sim de potencializar os gêneros citados, empregando tecnologia. Faz referência ao processo mecânico de aumento da potência original dos motores de automóveis, que era valorizado, inclusive, nas letras da Jovem Guarda. Já os urubus, que no verso aparecem no singular – facilitando a rima e marcando o perfil educacional do sujeito-narrador –, serão antagonistas também em outras canções do manguebeat. As aves que se alimentam de cadáveres aparecerão como personagens que pousam na lama, mas não se fixam nos mangues e nem em suas margens. Voam alto, têm mais mobilidade do que os homens-caranguejo; são aqueles que sobem, alimentados com a carne dos que descem.

Depois de reiterar a promessa de ação, com a repetição da estrofe, o canto finalmente nomeia a cidade em questão (“Num dia de sol Recife acordou / Com a mesma fedentina do dia anterior”). O sentido de continuidade da “fedentina do dia anterior” e o retorno do refrão temático contrariam a expectativa causada pela expressão “Num dia de sol...”, clichê de narrativas populares clássicas, como fábulas e contos-de-fadas. Quando a voz silencia, os instrumentos fazem pequenas variações em torno da levada recorrente. A entrada de um novo sampler do pastoril encerra a canção, reatando o elo com a polifonia inicial e as múltiplas representações sociais da metrópole.

O fato de *A cidade* ter sido lançada também em videoclipe requer algumas considerações. Afinal, embora não trate das especificidades do formato audiovisual, este é um estudo pautado na comunicação. A escolha desta canção para o clipe do CSNZ pode se justificar por, pelo menos, dois fatores: a) a sonoridade é ancorada em cadências e estrutura redundantes, temáticas, e num refrão de fácil memorização, o que facilita a penetração junto a uma camada ampla de ouvintes, mesmo que haja certo estranhamento no cruzamento de informações sonoras até então incomuns no circuito *mainstream* – como a peculiar combinação de instrumentos (regionais, eletrificados e eletrônicos), executados com base em técnicas do funk, rock e maracatu, usadas concomitantemente; b) a letra trata de uma temática comum a qualquer cidade contemporânea: a concentração populacional e o acirramento das desigualdades e conflitos sociais, mas também situa o local de origem do grupo (o Recife) e faz referência a conceitos do texto *Caranguejos com Cérebro*, em tom de denúncia, o que de certa forma facilita a assimilação dos procedimentos musicais que configuram, na esfera sonora, o que está escrito no release-manifesto, e contribui para difundir as idéias e atitudes da cena mangue.

A Praieira

Trilha da telenovela *Tropicaliente*, ouvida durante a programação que antecede o “horário nobre” na rede Globo, *A Praieira* parece uma escolha adequada para difusão junto ao público diversificado da mídia *mainstream* de audiência majoritária no Brasil. A composição de Science é uma ciranda típica, com um arranjo eletropop, sob medida inclusive para o rádio: voz com volume acima dos instrumentos e duração de 3 minutos e 36 segundos. Além do apelo natural à dança inerente ao andamento da ciranda, a letra de fácil assimilação estimula a iniciativa de cantar junto.

Melodia e versos literalmente giram em torno da tematização. O tema musical é executado em uníssono por guitarra e baixo dando início à faixa. A conjunção instrumental é brevemente interrompida por uma frase mais acelerada do baixo, que volta ao uníssono inicial. Dessa vez o tema soa mais sincopado, devido à entrada de um chocalho (afoxé), marcando o contratempo. Após a repetição dessa seqüência, a guitarra modifica a harmonia, fazendo uma levada funkeada em notas na região hertziana mais alta, enquanto a seção rítmica, antes aguda, ganha médios e graves – entram tarol e bumbo. Toda a canção se desenvolve nesse mesmo mangroove, com a guitarra ao estilo do funk, executando pequenas variações em torno da melodia vocal e da levada inicial.

Os versos tematizam uma situação conjuntiva e lúdica, com verbos no infinitivo: a busca do melhor lugar da praia para ficar, dançar uma ciranda, deitar e pisar onde quiser; a ciência da melhor hora para beber, relaxar e “ficar pensando melhor”. Um personagem masculino se delinea no início da estrofe. Ele está a caminho de uma diversão acessível e popular (praia, cerveja e dança) e termina totalmente integrado ao ambiente, dirigindo-se a uma personagem feminina que está na hora, no lugar e no ritmo certos: “E eu piso onde quiser, você está girando melhor, garota! / Na areia onde o mar chegou, a ciranda acabou de começar, e ela é!”... conclui a estrofe num tonema ascendente, colado a um refrão de fácil memorização: “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”.

A referência à “revolta praieira”¹⁰⁷ é sutil. Parece fruto de uma livre associação entre o local da ciranda e o fato histórico, cujo sentido pode ser ativado por pernambucanos ou ouvintes que tiveram acesso à educação formal naquele estado. A letra não explora o assunto, que é

¹⁰⁷ Movimento iniciado em 1848, a partir da dissidência em um dos dois partidos oligárquicos de Pernambuco e que envolveu camadas populares, mas não chegou a beneficiá-las.

“lembrado” e, em seguida, circunscrito às fronteiras de um “jardim da razão”, ambiente distinto da beira de praia onde o eu lírico se diverte. “Pensar melhor” na canção tem mais ligação com lazer e o presente do que com a história oficial, embora traga, junto com a musicalidade da ciranda, uma indexação local à cena que celebra a conjunção e a plenitude da brincadeira de roda.

Durante toda a canção, melodia e letra realizam movimentos circulares. A enunciação se reveza da seguinte forma: nas estrofes, as mesmas palavras, imagens e frases instrumentais circulam trocando de posição ou com alterações sutis; há breques para a entrada de um bordão hedonista e desprezioso (“Uma cerveja antes do almoço é muito bom / Pra ficar pensando melhor”) e repetições do refrão. A seqüência repetida após a introdução é *estrofe-refrão-ponte-estrofe-breque-refrão*. Após 1 minuto e 56 segundos, a voz faz improvisos temáticos: “batizando ê, segurando ê, arrastando, é praieira”. Como se um novo dançarino entrasse na ciranda, o novo verso é absorvido na enunciação, reaparecendo e “ampliando a roda”, na seqüência seguinte.

Pouco tensiva e calcada no giro da ciranda, *A Praieira* não cria obstáculos à fruição. No leque de canções do álbum, é a faixa que se mostra mais aberta aos ouvintes não-iniciados na proposta do mangubeat, o que explica sua escolha para a trilha da novela. Entretanto essa abertura à difusão ampla não soa como concessão, está coerente com o tema da canção: a brincadeira da roda, descontraída e inclusiva.

A configuração de uma canção massiva tendo como base sonora a ciranda, normalmente associada ao lazer infantil e/ou ao folclore, não deixa de ser um gesto de autenticidade, que tensiona os limites das estratégias do que se convencionou como pop. É uma atitude que investe na inclusão, na ampliação das fronteiras do *mainstream*, em vez de almejar uma ruptura como fazem os movimentos de vanguarda. Vale lembrar que até mesmo no ato de divulgação do texto *Caranguejos com Cérebro*, os manguboys, embora falassem em choque, não visavam à extinção ou negação do estado de coisas que caracterizava a cidade “enfartada” e sim a sua reanimação. Tratava-se de um release, uma peça usada para dar publicidade e facilitar a compreensão das idéias e expressões sonoras, que ganhou status de manifesto dentro das redações de veículos de imprensa, por iniciativa dos jornalistas. Se o texto não segue a técnica do press-release convencional, isso ocorre também com os textos de divulgação encaminhados à imprensa por outras bandas do *underground*. Para quem se propunha a “estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife”, alcançar a mídia da telenovela é um ato semelhante, porém mais amplo, de reanimação e não uma concessão que ameace o caráter autêntico da cena.

Na música popular massiva, “a idéia de cooptação (e sua contrapartida, a de autenticidade), não pode se valer somente de aspectos históricos, ela depende de uma rede de relações e valorações” (JANOTTI JR., 2006b, p.135), na qual mostrar controle sob a produção, mesmo estando numa *major*, é um valor equivalente a gravar de forma totalmente independente.

Samba Makossa

Um sampler misturando sons eletrônicos e percussão marca a transição para esta faixa que mantém o ritmo da ciranda ouvido na canção anterior, mas promove sua mistura com o samba duro e o gênero africano Makossa¹⁰⁸, difundido no circuito massivo da *world music* por Manu Dibango e outros músicos de Camarões. A guitarra pontua com timbres “limpos” (sem distorção) comuns nas levadas de gêneros do *african pop* e da música caribenha. Sua dicção segue técnicas comuns no highlife e seu desdobramento, o Ju-Ju¹⁰⁹.

A canção, composta por Science, é temática (como a anterior) e a letra dá continuidade ao assunto abordado antes, a dança, mas 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”. Sua chegada marca a hora da roda começar.

Os atributos desse sujeito são enumerados: é preciso tocar pandeiro e “manter-se inteiro” – corpo e mente: “Cerebral, é assim que tem que ser / Maioral é assim que é, bom da cabeça e foguete no pé”. A canção é curta, tem 3 minutos e 3 segundos, mas acrescenta informações que confirmam a proposta manguebeat de diálogo com a música periférica mundial – seja ela tradicional ou midiaticizada – procedimento do qual tanto o samba quanto a Makossa são exemplos. A figura do maioral encontrará paralelos no próprio homem caranguejo, um ser que dança e se diverte mas também usa a cabeça – difunde suas idéias e antena-se com o mundo, conforme propõe o manifesto e se ouvirá adiante.

Mais uma vez a banda comunica que sua abertura sonora aos crossovers não se limitará à insistência em uma única fórmula. Se até então foi priorizado o diálogo entre as sonori-

¹⁰⁸ “Ritmo tradicional de Camarões, no final dos anos 1970. Teve entre seus grandes inovadores Manu Dibango, que mesclou as tradições nativas com o soul e a disco music” (DOURADO, 2004, p.192).

¹⁰⁹ Highlife: “Gênero urbano da moderna música africana semelhante ao calipso, é encontrado na Nigéria, em Gana e na África Ocidental. Tem perdido terreno, em diversas regiões, para uma versão mais moderna, chamada Ju-Ju, que se baseia na música ioruba”. (DOURADO, 2004, p.161)

dades de Pernambuco e do mundo pop anglo-americano, os gêneros mobilizados nesta faixa têm ligações com geografias distintas, da África contemporânea ao morro carioca.

Da lama ao caos

A faixa-título do álbum rompe com a linha de arranjos das faixas anteriores. Os instrumentos elétricos e o andamento acelerado têm clara inspiração no som ruidoso do hard rock e do metal. A voz soa em volume baixo, mixada na mesma altura da guitarra distorcida. Trata-se da canção mais *rocker* de todo o álbum. E, junto com *Antene-se* e *Monólogo ao pé do ouvido*, *Da lama ao caos* tem uma das letras em que as propostas do manifesto e a identidade do mangueboy estão mais explícitas.

No início da canção, é a célula percussiva que imprime aceleração ao andamento. A guitarra distorcida e grave prolonga as notas e cria tensão. Depois os tambores passam a marcar o começo e o final de quatro ataques de guitarra, ampliando o suspense. A repetição da seqüência inicial gera uma leve distensão, mas a voz entra grave, envolvida pelo *noise* da guitarra, e em primeira pessoa, afirmando um poder: “Posso sair daqui para me organizar / Posso sair daqui para desorganizar”. Os versos se repetem. Em seguida entra o refrão, em que o sujeito da enunciação demonstra um saber – a certeza de que estava sendo injustiçado: “Da lama ao caos / Do caos à lama / Um homem roubado nunca se engana”. Nova repetição, seguida de uma ponte em que a guitarra desacelera um pouco, mas mantém o timbre distorcido que dá um efeito de peso ao som.

Na estrofe, a guitarra acelera (com notas soando em duração mais curta), enquanto a letra figurativa narra a agitação do mangue durante a seca (“O sol queimou, queimou a lama do rio / Eu vi um Chié andando devagar / Vi um aratu pra lá e pra cá / Vi um caranguejo andando pro sul / Saiu do mangue e virou gabiru”). Josué de Castro é evocado e o urubu aparece como signo da morte e também como antagonista: “Oh Josué, eu nunca vi tamanha desgraça / Quanto mais miséria tem mais urubu ameaça”.

A melodia ruidosa da estrofe se repete com um trecho de letra em que caranguejo-gabiru rouba comida na feira.

Peguei o balaio, fui na feira roubar tomate e cebola / Ia passando uma véia, pegou a minha cenoura / Aí minha véia, deixa a cenoura aqui / Com a barri-

ga vazia / Não consigo dormir / E com o bucho mais cheio comecei a pensar / que eu desorganizando posso me organizar / que eu me organizando posso desorganizar... (*Da Lama ao Caos*, CSNZ, Chaos/Sony Music, 1994, faixa 7 do álbum homônimo)

Aqui se delineia um personagem masculino, cujo vocabulário desvia-se da norma padrão, comunicando uma situação de carência econômica e educacional. A pronúncia marcante da sílaba final de “tomate” (dento-alveolar), que difere da forma considerada padrão no Brasil (palatal-fricada); das vogais “e” e “o” abertas, ou com som tendendo para “i” e “u”, gerando a pronúncia “cibola” e “durmir”, diferentes do som grave (próximo de ê e ô) praticado no sul e sudeste; assim como o uso do termo “véia”, em lugar de “velha”, e de variações vocabulares como “balaio”, em lugar de sacola ou “cesto de palha”, ou “bucho” como sinônimo de “barriga” comunicam que a voz vem de uma região específica: o nordeste brasileiro¹¹⁰.

A adoção das expressões populares, explorando inclusive o “duplo sentido” – como na associação fálica do verso “Ia passando uma véia, pegou a minha cenoura” – acrescenta humor à dicção. Se a identidade manguebeat é composta por muitos referenciais de exclusão, a capacidade de rir da própria condição e de se opor aos valores dominantes com ironia confere certa leveza aos temas mais constantes: críticas sociais e políticas. O deboche, a zombaria, o escracho e outras pulsões ao mesmo tempo rebeldes e lúdicas presentes na cena mangue – e também nas canções de outras bandas de rock brasileiro¹¹¹ – são ações possíveis frente ao imobilismo decorrente da condição de exclusão, de tendência paralisante.

Apesar de os versos terminarem com rimas, os tonemas são descendentes, aproximando o canto do despojamento melódico da fala. No contexto do álbum, sabemos que o gabiru da feira comete um banditismo por necessidade. Não é o molambo jogado de um lado para o outro e que aceita facilmente as mentiras, é um homem que “nunca se engana”.

A guitarra sola, fazendo um percurso por notas agudas, explorando a região das alturas. Em seguida, a voz volta à carga, repetindo toda a estrofe, porém num modo maior. Os tonemas finais dos versos também são ascendentes. A mudança nas oitavas dá um tom incisivo e convicto ao discurso. A guitarra e a percussão silenciam antes dos versos finais (“Que eu me organizando posso desorganizar / Que eu desorganizando posso me organizar”).

¹¹⁰ Este é um exemplo que se aplica aos vocais das demais canções dos dois álbuns estudados. Também o MLSA e outras bandas da cena mangue preservam o sotaque e acentuam as marcas de origem geográfica através do uso de termos locais.

¹¹¹ Bandas surgidas nos anos 1980, como o *Ultrage a Rigor*, citado no capítulo anterior, e algumas canções do Titãs, como *Televisão*, são exemplos desse procedimento, que encontra precursores em Raul Seixas e em Os Mutantes.

O refrão volta com a voz ainda em regiões agudas. São três repetições em que a guitarra cria tensões, ora com notas breves e graves, ora com solos agudos. A frase final (“Um homem roubado nunca se engana”) conclui a canção novamente sem o fundo instrumental.

Os sentidos do paradoxo “organizando para desorganizar” são amplos, podem ser associados à organização dos músicos na cidade fora do eixo Rio-São Paulo, para desorganizar os esquemas de centralização da produção; podem também se referir ao uso de regras de gêneros musicais distintos numa mesma canção, o que desorganiza as fronteiras genéricas consolidadas. A inversão “desorganizando para organizar” igualmente sugere sentidos de dissolução da ordem estabelecida para a instauração de uma nova ordem.

Da lama ao caos, assinada por Science, é uma composição ao mesmo tempo contundente e concisa em termos de timbres, percurso melódico e arranjo. As temporalidades da letra, no entanto, são complexas. Falam de um passado cíclico de seca e miséria, se remetem a uma obra literária dos anos 1960, narram o passado mais recente de um esfomeado que rouba na feira – cena possível em qualquer metrópole periférica –, trazem um presente de poder e ação e prometem um futuro em que a ordem será revolucionada. Se nas faixas ouvidas até aqui o engajamento corporal previa uma dança ancorada nos contratempos, no balanço e nas sutilezas da cadência irregular, a sonoridade *rock*er desta faixa valoriza os tempos fortes, sugerindo gestos veementes e mais regulares.

A escolha desta canção para o título do álbum confirma as ambivalências do próprio CSNZ, lançado numa major, mas com muitas canções direcionadas ao público mais afeito ao *underground*; disposto a divulgar as canções mais próximas do *mainstream* na grande mídia, mas ideologicamente engajado ao intitular o álbum com o nome de uma das faixas mais pesadas e radicais. Neste ponto da audição, já está patente que a busca de autenticidade por parte da banda passa por tensões e pontes entre expressões sonoras, visuais e gramaticais que afirmam e obliteram os padrões e limites entre as esferas do *mainstream* e *underground*.

Maracatu de Tiro Certo e Salustiano Song

Embora seja introduzida por sons de agogô e berimbau, esta canção de Science e Jorge Du Peixe mantém a fusão de rock e maracatu, propícia à dança, privilegiando as levadas de

baque solto¹¹², enquanto o canto assume a entoação figurativa e acelerada do rap. A letra promove associações entre a contundência sonora do manguebeat e a rivalidade entre maracatus pernambucanos.

Num passado não muito distante, encontros entre agremiações do gênero costumavam ser tensos. Terminavam em brigas e até mortes, fosse na zona rural ou em espaços urbanos (VICENTE, 2005, p.85). A agressividade é evocada na canção, cujo andamento acelerado encontra ressonância nos versos sobre a velocidade e a precisão de um tiro, através de uma elipse: “Quando quem está na mira – o morto! / Eh, foi certo – Oh se foi”.

O inevitável curso das balas que “já não mais atendem ao gatilho” e a autoconfiança do eu-lírico, um atirador que não erra (“Mas comigo é certo meu irmão”), permite inclusive uma analogia com o momento de emergência midiática do manguebeat. O êxito do CSNZ e MLSA foi o estopim para diversos “disparos” culturais no Recife e em outras cidades pernambucanas, como discutido no primeiro capítulo. Mais uma vez está sugerido o desejo de conquistar um espaço no cenário midiático sem perder os elos com os pressupostos ideológicos que constituíram a cena mangue. Não parece ser um mero acaso a seqüência entre esta canção e a faixa exclusivamente instrumental de título emblemático: *Salustiano Song*.

Foi Manuel Salustiano Soares, mais conhecido como Mestre Salu, quem não só conseguiu extinguir as rixas entre maracatus, como fundou uma associação em que os vários grupos se uniram para defender os interesses comuns, como piso para remuneração de apresentações e outras questões¹¹³.

A homenagem ao mestre do maracatu, no título desta faixa exclusivamente instrumental, assinada por Science e pelo guitarrista Lucio Maia, traz um contraponto à canção anterior. A música, com duração de 1 minuto e 25 segundos, usada também na trilha sonora do manguemovie *Baile Perfumado*, constitui-se basicamente na interação entre a guitarra com o sustain¹¹⁴ ampliado pela microfonia, o baixo, alfaías e congas. O título, que mobiliza o nome próprio comum no nordeste e a palavra canção em inglês, reitera a proposta de crossover que marca a instrumentação e o arranjo das duas faixas.

A música exclusivamente instrumental funciona como uma espécie de cortina musical marcando a transição entre a seqüência rocker do álbum e o retorno às levadas de black music. Infere-se, em sua ligação com *Maracatu de Tiro Certo*, uma reafirmação da proposta

¹¹² Numa simplificação, pode-se dizer que o maracatu de baque solto tem menos contratempos e andamento mais acelerado do que o de “baque virado”, em que o instrumentista inverte a posição de uma das baquetas, obtendo um som mais sincopado.

¹¹³ Conforme perfil na revista *Raiz*, nº1, novembro de 2005, p.28-39.

¹¹⁴ Tempo em que uma onda sonora permanece com a mesma amplitude.

da cena mangue de transitar pelas várias tradições sonoras e não se ater a velhos costumes, como ocorreu com os próprios grupos de maracatu, que em vez de se fecharem nas divergências e violência internas, que provocariam a autodestruição, encontraram meio de sobrevivência e profissionalização com a ação organizada. A temática da união e da abertura a diversas influências ecoará também faixa seguinte.

Antene-se

Aqui o CSNZ trata do sujeito na “cena” mangue. O título da canção, no imperativo, solicita a atenção do ouvinte. A frase de baixo, que soa sozinha por duas vezes antes da entrada da guitarra presa ao modo do funk e dos tambores, reforça a convocação. A levada se estabiliza. O canto figurativo, assimétrico, contrapõe-se à regularidade do *groove* para descrever o personagem e seu ambiente. A letra faz referências diretas a dados e situações presentes no manifesto e na HQ que compõem a parte gráfica o álbum.

No verso inicial delinea-se um sujeito franzino, sem nada além de si mesmo para sustentar (“É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo”) que transita no cenário periférico, de urbanização precária. A levada da guitarra e a irregularidade dos vocais (próximos da fala) produzem uma sensação de movimento. O personagem caminha gingando, num cenário acidentado, com as “antenas” auditivas ligadas: “Escutando o som das vitrolas que vem dos mombos / Entulhados à beira do Capibaribe / Na quarta pior cidade do mundo”.

Não há ambigüidade quanto ao cenário (“Recife cidade do mangue / Incrustada na lama dos manguezais”) nem quanto à identidade entre o narrador e os seres mutantes do HQ (“Onde estão os homens caranguejo / **Minha** corda costuma sair de andada / No meio da rua, em cima das pontes”). A referência à corda, a forma como os caranguejos capturados pelos catadores são atados para serem transportados e vendidos, insere o personagem na coletividade. Ele e sua corda estão interessados em informações, “boas vibrações” e diversão.

A cadência musical altera-se no refrão, em que o eu lírico afirma sua identidade: “Sou, sou, sou, sou Mangueloy!”. Agora não há uma única voz, mas um coro afirmando o que é. Quando o personagem se autoneia, o canto parece sair de um megafone, como uma declaração que busca ser amplamente ouvida. Enquanto os versos impressos no encarte indexam os sentidos ao verbo ser (“sou Mangueloy”), a audição possibilita uma associação mais ampla. Se o nome do personagem funde a palavra *mangue*, do português, com *boy*, do inglês, “sou” pode

ser ouvido também como o substantivo *soul* (alma em inglês). Ambas as palavras têm conotações ligadas ao universo da black music, especificamente à *soul music* e ao rap. A construção Manguemboy remete ao termo B-boy, que designa os DJs, dançarinos e grafiteiros do hip-hop.

A estrofe retorna e, no meio dela, o cantor passa a se dirigir explicitamente ao ouvinte: “É só equilibrar **sua** cabeça em cima do corpo / **Procure** antenar boas vibrações / **Procure** antenar boa diversão”. A convocação culmina no refrão. O retorno desse enunciado já conhecido, propício ao engajamento corporal do ouvinte, reforça os sentidos inclusivos da canção, estruturada nas conformidades do gênero: *introdução-estrofe-refrão-estrofe-refrão*, com duração de três minutos e meio. Esta foi a primeira faixa do álbum a ter boa execução na Europa, colocando, inclusive, o CSNZ nas paradas de *world music* em algumas das grandes cidades do velho continente. Considerando que os sentidos lingüísticos da letra são pouco acessíveis ao ouvinte que não domina o português, pode-se apontar como razões da boa aceitação da canção junto ao segmento do público europeu a combinação entre a dicção vocal próxima à dos MCs do rap, o uso de instrumentos eletrificados seguindo técnicas do funk e a marcante presença da percussão, que confere uma assinatura local à canção sintonizada com tendências globais da música contemporânea.

A essa altura da audição do álbum, em que grande parte dos conceitos sonoros e ideológicos foi exposta, a adesão aos padrões usuais do formato canção e o percurso inclusivo da letra – entre o sujeito que narra, seus pares e o ouvinte – reforça a postura gregária e conscientemente organizada da cena manguebeat, como uma expressão que se coloca no entre-lugar: entre a concessão e a contestação, a tradição e o pop, o *mainstream* e o *underground*, a margem e o centro, construindo sua autenticidade justamente a partir desta postura gregária e antenada, em relação à profusão de informações disponíveis no cenário global e midiático, e ao mesmo tempo tecendo uma crítica às exclusões impostas pela participação desigual dos sujeitos na globalização.

Risoflora

Na canção mais próxima da tipologia passional do *Da Lama ao Caos*, há uma marcante tensão entre a entoação e a melodia passionalizadas (no prolongamento das vogais e no percurso melódico extenso) e o arranjo novamente rocker (que enfatiza tanto o peso da guitarra, quanto pulsão dos tambores em andamento acelerado). A tensividade está também no conflito humanidade x natureza, clichês x analogias pouco usuais, presentes na letra da composição de Science.

Uma personagem feminina intitula a faixa. A operação é corriqueira em músicas passionais de diversos gêneros¹¹⁵, mas o nome escolhido é uma corruptela da designação de uma árvore típica do mangue, *Rhizophora*, e do conjunto de espécies vegetais – flora. A letra se ancora em metáforas díspares para ouvintes não recifenses. Algumas envolvendo a cultura do caranguejo e a gíria urbana (“Oh Risoflora! Não vou mais **dar bobeira** dentro de um **caritó**”), outras agenciando signos comuns no discurso amoroso com elementos urbanos (“E aí te deitar de lado **como a flor** que eu tinha na mão / E a esqueci na **calçada** só por esquecer [...] E em meus braços te levarei **como uma flor** / Pra minha **maloca** na beira do rio, **meu amor**”).

A balada passional é, junto com as canções temáticas, um dos tipos cancionais mais propensos ao amplo consumo do universo da música popular massiva. Basta se pensar no êxito da música sertaneja e do pagode de ritmo mais dolente, de um lado, e da axé-music, de outro, para ficar no âmbito da música brasileira. A inclusão de canções passionais em álbuns e shows possibilita, inclusive, o estabelecimento de uma dinâmica na seqüência apresentada. Se nas canções temáticas o apelo à mobilização corporal do ouvinte é acentuado, a balada produz um outro tipo de interação conjuntiva, é o momento do “descanso” e do cantar junto; ela possibilita também estabelecimento de elos entre a narrativa cancional e a história pessoal do ouvinte. Mas em sua incursão nessa tipologia, o CSNZ não desacelera o andamento, não dispensa o vocabulário vinculado aos conceitos do manguebeat, nem opta por um arranjo convencional. A adesão apenas parcial aos padrões da passionalização mais uma vez confirma o posicionamento crítico do grupo, no entre-lugar em relação às fórmulas comprovadamente aceitas no *mainstream*, seja em termos de tematização, quando o discurso politizado marca a diferença, ou neste caso de passionalização.

Computadores fazem arte

A composição é de Fred Zero Quatro, que só a gravaria no segundo disco do MLSA, em 1996. A versão do CD de estréia do CSNZ é introduzida por ataques de guitarra em interação com duas levadas do maracatu – a primeira de baque solto, a segunda de baque virado.

¹¹⁵ Alguns exemplos de sucesso comercial: samba (*Conceição*, de Jair Amorim e Dunga, gravada por Cauby Peixoto, 1956), blues (*Layla*, de Derek and the Dominoes Bluesbreakers, gravada em *Blues Breakers With Eric Clapton*, 1966 e relançada em coletânea), bossa nova (*Lígia*, de Tom Jobim, gravada por ele em *Urubu*, 1975), rock (*Beth*, de Peter Criss, Stan Penridge e Bob Ezrin, gravada pelo Kiss em *Destroyer*, 1976), entre outras.

Com a entrada do refrão (“Computadores fazem arte / Artistas fazem dinheiro”) os instrumentos percussivos aderem ao ritmo de ciranda, a guitarra e o baixo seguem regras técnicas do rock. O canto é passionalizado, com as vogais prolongadas nos finais dos versos do refrão: nas palavras *arte* e *dinheiro*, objetos do desejo e também temas da canção. O discurso do refrão desconstrói os valores auráticos da arte burguesa, ao colocar uma máquina como sujeito do fazer artístico (singular) e o artista como o fazedor de um objeto produzido em série (o dinheiro), numa melodia que é um híbrido de gêneros midiaticizados e da tradição popular.

A letra é curta, a melodia também. A estrutura da canção está ancorada na repetição do mesmo enunciado entremeado pela ponte, que é idêntica à introdução. Ao longo de 3 minutos e 13 segundos, os enunciados aparecem na seguinte ordem: *introdução (ponte)-refrão-ponte (introdução)-refrão-estrofe-ponte (introdução)-estrofe-refrão*. Assim como em *A Praia*, a estrutura cancional cria uma circularidade que remete à roda da ciranda.

A letra da estrofe traz uma provocação inspirada na inversão da teoria de Marshall McLuhan. Se o pensador canadense afirmou que os artistas estão à frente no tempo e espaço, olhando o mundo por um retrovisor, no discurso da canção são os pesquisadores e cientistas que “avançam” e “criam o novo” enquanto artistas apenas “pegam carona” ou “levam a fama”. Nessa parte, a melodia se ancora nas notas prolongadas da guitarra, a percussão fica em segundo plano, marcando o andamento discretamente. A interrupção da cadência instrumental cria uma tensão. O ouvinte, cuja mobilização corporal era estimulada pelo recurso à repetição, explorado pelos instrumentos e pelo canto, tem sua fruição interrompida momentaneamente. A voz ascende e sublinha os paradoxos do discurso lingüístico ouvido até então: ciência x arte, técnica x inspiração. A mudança permite inferir que não é só como livre criação que o manguebeat se apresenta. Sua configuração sonora implica na compatibilização de expressões distintas, mediante pesquisa e domínio da tecnologia disponível.

Uma breve escuta da versão de *Computadores fazem arte* gravada no álbum *Guentando a Ôia*, do MLSA, ajuda a entender como as regras técnicas não são rígidas no manguebeat. No álbum de 1996, há também um andamento híbrido (a mesma operação semiótica da versão do CSNZ), mas se alternam compassos de baião (2x4) e de hardcore (rock de andamento acelerado em compasso 4x4). Há também uma tensão timbrística (outra semelhança entre as duas versões): ouvem-se instrumentos do rock, mas os solos são executados por um instrumento de samba, um cavaquinho, que soa amplificado e com timbre modificado por pedais de efeitos. Chama atenção ainda o minuto final da canção de 4 minutos 48 segundos, em que a melodia inicial desaparece, dando lugar a frases musicais executadas por sintetizadores. Tal mudança pode ser lida como uma alegoria que reforça a suposta autonomia dos computadores a que se

refere a letra e como um indício do contexto em que emerge a corrente musical pernambucana e sua relação com a tecnologia aplicada à música e à comunicação.

Coco Dub (Afrociberdelia)

Também nesta faixa, o título é emblemático. Anuncia uma mistura do coco, gênero popular brasileiro, com o dub, subgênero do reggae jamaicano, surgido “no final dos anos 1970 que emprega efeitos pré-gravados e mixes” (DOURADO, 2004, p.115). A palavra-valise entre parênteses, Afrociberdelia, que inclusive intitularia o segundo álbum do CSNZ, reforça os sentidos do cruzamento dos dois gêneros musicais **afros** (coco e dub), tecnologia **ciber** (presente na configuração do dub) e a **psicodelia**, que designa tanto o subgênero rock psicodélico, presente na sonoridade de algumas canções do álbum, como remete a atitudes elencadas no manifesto (“Os mangueboys e manguegirls são indivíduos interessados em [...] todos os avanços da química aplicada no terreno da alteração e expansão da consciência”).

A remissão ao consumo de substâncias alucinógenas, especialmente a maconha, pode ser localizada também na letra de outras canções do álbum. Em *A Praia*, quando o cantor insere o conjunto de versos “Batizando ê / Vai girando ê / Segurando ê / Arrastando...”, é possível uma associação com a expressão local para roda de pessoas que fumam um baseado, passando o cigarro de mão em mão: a “ciranda de maluco”¹¹⁶. O termo “batizar” é comumente usado como sinônimo de dar o primeiro trago no cigarro de maconha, e “segurar” se refere retardar a expiração após a tragada, para que o fumo faça efeito. Em *Maracatu de Tiro Certo*, os versos “Meus olhos estão em brasa / Fumaçando! Fumaçando! Fumaçando! Fumaça” também insinuam a vermelhidão dos olhos após o consumo de maconha.

Embora mobilize voz e instrumentos, a faixa que encerra o *Da Lama ao Caos* tensiona as convenções do formato canção. O arranjo é calcado na interação entre a guitarra com efeito de pedal cry baby, baixo, as alfaías marcando uma batida de coco e permitindo a participação corporal do ouvinte, timbres eletrônicos, samplers de vozes, sanfonas, ruídos variados e a voz que transita do falsete a registros próximos da fala. A mixagem explora a dinâmica, alternando os volumes de vozes e instrumentos. Não há uma distinção clara entre estrofe e refrão. Também a duração da faixa extrapola o padrão, são 6 minutos e 45 segundos.

¹¹⁶ No disco ao vivo *MTV Apresenta Otto* (Trama, 2006), a faixa 7, intitulada *Ciranda de Maluco*, composta por Otto e Dengue, faz referências mais explícitas à expressão.

A letra da composição de Science soa como uma associação dos signos que figuram na parte textual e gráfica do álbum sem uma amarração sintática clara. As imagens são forjadas na repetição e adição de palavras. Assim após a repetição da palavra casco, que pode ser associada a armadura, cabeça, garrafa de cerveja, carapaça do caranguejo etc., vem o adjetivo multicolorido. Segue-se uma indexação do termo – cérebros – e uma menção ao interesse dos manguelboys pela comunicação, a cibernética e a produção sonora fora do eixo da indústria fonográfica (“cérebros, multicoloridos / Sintonizam, emitem, longe”).

Frases incidentais dos instrumentos e dos vocais prosseguem em *loopings*, mas vão também ganhando acréscimos sonoros que agregam sentidos. Enquanto a letra publicada no encarte mobiliza signos da cena. As vozes captadas nas ruas e os falsetes não registrados como letra simulam o discurso ora de um pedinte, ora de um desabrigado, ora de um biscateiro urbano que carrega sacolas, olha carros, auxilia manobras etc. (“Dona Maria, eu tô de rango... / Eu tô com fome... / Que cheiro bom.../ Eu tô na rua... / Eu tô de olho... / Olha a feira... / Olha o homem...”).

Como explicitado nos últimos versos, “o leito [textual e sonoro] não-linear segue / Pra dentro do universo / Música quântica?”. Está concluída, assim, uma trajetória do homem-caranguejo que pode ser simplificada – num apanhado geral sobre o álbum – em: 1) saída da lama, reconhecimento dos seus pares e consciência política (tema das primeiras faixas); 2) atitude combativa e festiva (faixas a partir de *A Praieira*); 3) imersão no caos urbano e tecnológico (faixas a partir de *Risoflora*).

Ao tempo em que explicitam a identidade regional, as canções de *Da Lama ao Caos* falam das mazelas da globalização, do banditismo e da degradação urbana. São temas bastante distantes de assuntos como a seca, a saudade após o êxodo, as paisagens bucólicas etc., normalmente associadas ao regionalismo. A essa distinção somam-se os arranjos e melodias em que a tradição oral e a musicalidade popular reiteram as marcas locais, porém dialogam com elementos do pop, rock e black music, numa associação tensiva equivalente à relação sotaque *versus* temática das letras.

Ao longo do álbum, o riso, a presença de refrões, a tematização melódica são elementos que propiciam o envolvimento conjuntivo do ouvinte na performance cancional, mas a sonoridade vocal e instrumental é menos redundante do que o exigido nos padrões do *mainstream*. Essa opção demonstra conhecimento das convenções e, ao mesmo tempo, uma disposição de marcar sua diferença dentro do circuito massivo e não à margem dele. Compõe-se,

assim, uma dicção sintonizada com expressões e vozes periféricas de várias partes do planeta¹¹⁷.

3.3 SAMBA ESQUEMA NOISE

3.3.1 Discurso visual

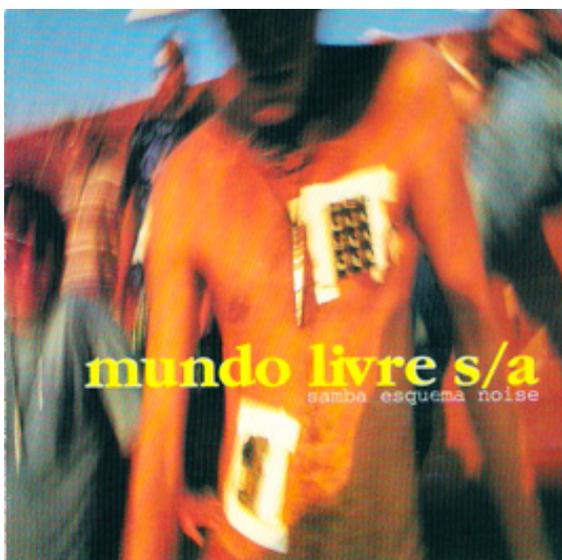


Figura 7: Capa de *Samba Esquema Noise*

No álbum *Samba Esquema Noise*, as formas arredondadas são exploradas nas principais imagens. A foto colorida dos integrantes da banda tem borrões circulares que podem ser obtidos girando a máquina fotográfica no momento do click, com o obturador em baixa velocidade, ou usando efeitos em softwares gráficos. O “ruído” visual impede a distinção da fisionomia e figurino dos fotografados. No centro, mais próximo da lente, um sujeito magro, sem camisa, traz um objeto vertical pendurado no pescoço e objetos retangulares presos ao corpo com algum tipo de

adesivo branco. Em segundo plano, os demais músicos estão quase totalmente irreconhecíveis.

Em contraste com as indefinições da foto, o nome do grupo, *mundo livre s/a*, sobrepõe-se com contornos bem definidos em letras minúsculas de traços largos. O substantivo *mundo* ativa os sentidos do deslocamento giratório (globo, orbe, planeta...) vistos na foto. O adjetivo *livre* também remete ao movimento presente nos borrões. O uso de letras minúsculas indica a irreverência da banda, que adota, em seu nome, uma expressão ligada ao modelo econômico e ético capitalista. Um gesto crítico que será explicitado nas canções. O uso da sigla *s/a* (sociedade anônima¹¹⁸) associa a banda *underground* à rubrica ostentada por grandes em-

¹¹⁷ Ver também as considerações finais.

¹¹⁸ A sigla S/A geralmente designa “empresa de fim lucrativo que tem o capital dividido em ações, limitando-se a responsabilidade dos sócios (acionistas) ao valor de emissão das ações que detenham; companhia, sociedade por ações” (FERREIRA, 1999, p.1.874). Ver também o item 1.3.1 desta dissertação.

presas de capital aberto. Deslocar a abreviatura do seu lugar, o mundo dos negócios, é um gesto irônico que será confirmado na audição do álbum.

O título, *samba esquema noise*, também em minúsculas, figura em letras menores, arredondadas, porém de traços finos. A fonte (courier new) próxima à de antigas máquinas de escrever contrasta com a idéia de avanço tecnológico, quesito em que o dito mundo livre superava seu “outro”, o mundo socialista. Fica clara a opção por destacar mais o nome do grupo (estreado em CD) do que o título do álbum. Embora esteja em letras mais discretas, a expressão fornece pistas para a audição: é uma corruptela de *Samba Esquema Novo*, título do álbum de estréia de Jorge Ben (Universal Music, 1963). Elementos do samba pontuam na configuração de muitas das faixas, mas o adjetivo em inglês “noise” (ruído ou barulho) promete uma rasura no esquema, como ocorre na foto da capa e na sonoridade das canções.

No compact disc propriamente dito (reprodução abaixo), a face impressa traz a imagem de um globo cheio de pequenas bolas, comumente usado em sorteios. A esfera, em alto contraste, destaca-se num fundo amarelo. Remete ao interesse dos mangueboys pelo acaso, explicitado na terceira parte do texto *Caranguejos com cérebro*. Seu uso será o tema da narrativa na faixa-título.



Figura 8: Contracapa do encarte e compact disc *Samba Esquema Noise* (conjunto visualizado ao abrir a caixa do disco)

O mesmo globo reaparece na contracapa do encarte, como um negativo da imagem impressa no CD. Serve como fundo para um texto sem assinatura que apresenta o álbum, tratando de conceitos ligados às composições e também da trajetória da banda, criada nos anos

1980, da visibilidade recente e da tecnologia empregada na gravação. Muitos dos signos do manifesto e das canções do CSNZ reaparecem:

Obra atormentada e impressionante, mas estranhamente agradável – cheia de alusões à **midiótica**, linguagem epidêmica, armazéns estéticos arruinados, imposturas **científicas**, tecnologias amorais, midicult, **antipsiquiatria**, demência coletiva, obsessão, hegemonia, anarquia, hiperconformismo, ordem e **acaso**, coragem, dinheiro, indústrias sujas, náusea **tecnológica**, **apatia** e muita, muita **bala** – que passou dez anos, isso mesmo, dez anos sendo concebida e testada clandestinamente e em condições precárias num lugar **fétido** chamado **Recife**, esgoto esquecido da civilização pós-industrial, para só então cair nos ouvidos dos produtores e agentes das corporações de entretenimento e finalmente ser fixada num estúdio fonográfico de São Paulo, em sistema analógico de vinte e quatro canais. (grifos meus)

O interesse por temas ligados à comunicação, ciência e política, bem como a indexação da paisagem sonora de Recife, ecoa do release-manifesto e retornará nas canções. As alusões citadas comportam contradições: apatia, demência coletiva e hiperconformismo **X** coragem; hegemonia **X** anarquia; “ordem e acaso”; “dinheiro, indústrias sujas”, corporações de entretenimento **X** dez anos de “testes clandestinos” no *underground* recifense. Os paradoxos explicitam uma posição ideológica crítica em relação ao circuito fonográfico e à cultura massiva. Mas, ao mesmo tempo, afirmam a disposição em participar dessas instâncias, desde que preservada a autonomia criativa. Está clara a opção de trocar as “condições precárias”, vividas na primeira década da banda, por uma estrutura de produção profissional (referência ao estúdio) e pela possibilidade de ampliação da circulação e consumo, que ocorre com a chegada à gravação, mesmo se seu lançamento se dá por um selo independente.

Ao longo do encarte, o nome da banda reaparece vazado em letras grandes, porém de contornos indefinidos, num fundo amarelo. As páginas têm fotos em preto e branco e toda a parte gráfica envolve apenas duas cores (preto e amarelo), o que reduz o custo de impressão. As letras das canções seguem a ordem de audição das faixas. Sua disposição nas páginas e a largura fixa das colunas tornam a visualização mais linear, se comparada aos encartes do CSNZ. Apenas duas canções (*Homero, o Junkie* e *Terra Escuro*) não têm suas letras publicadas. Elas aparecem fora da ordem da audição, mas com os créditos de autoria e de instrumentação detalhados, como ocorre com as demais.

A preocupação com a creditação precisa dos compositores e instrumentistas, discriminando a autoria de música e letra, as participações dos músicos e de cada instrumento utilizado, além da já citada referência ao estúdio na contracapa, demonstra que o MLSA prevê um consumidor interessado em informações técnicas e se propõe a estabelecer com ele uma co-

municação precisa, aproximando o ouvinte da instância de produção – um procedimento comum no *underground*, como discutido no primeiro capítulo.

Na única foto da banda impressa no encarte (reproduzida no item 3.2), os músicos aparecem de forma mais nítida do que na capa do CD. Embora alguns tenham o rosto cortado, balões trazem os nomes artísticos de cada um. Nessa imagem, os teclados de telefones, fios e plugs que os manguelboys seguram ou prendem ao corpo (comentados no item 3.2) estão bastante visíveis. Chama atenção também um cavaquinho “preparado” com circuitos presos por fita isolante. O mesmo instrumento reaparece num desenho em estilo *naif* uma página depois. Linhas pontilhadas o ligam a um *case* com pedais de efeitos:

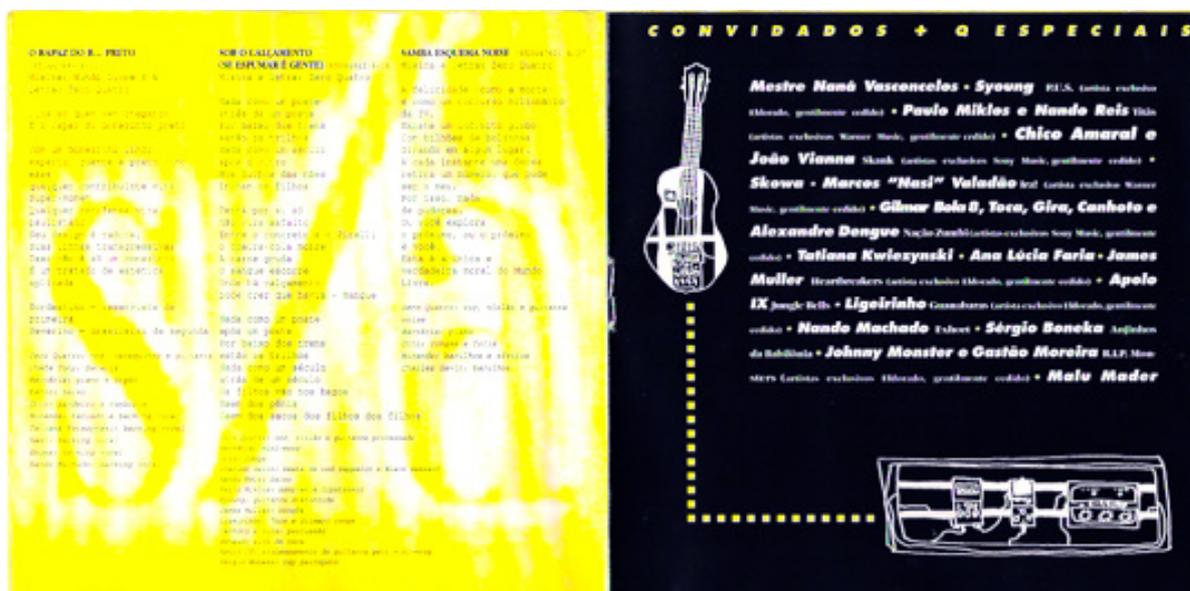


Figura 9: Encarte de *Samba Esquema Noise*

A imagem evidencia uma das operações características da sonoridade do MLSA: a amplificação e distorção do som do cavaquinho. O emprego da tecnologia usual no rock para a potencialização e alteração das notas do instrumento mais comum no samba pode soar – usando os termos do texto do encarte – como uma “impostura” para ouvintes mais conservadores, enquanto outros poderão achar “estranhamente agradável”. Estes certamente constituem o segmento do público ao qual o MLSA se dirige.

Na página seguinte, uma foto da “corda” do MLSA – uma turma numa barraca de praia – é exibida em sépia junto com outras imagens que remetem aos signos agenciados nas canções: acima, um revólver e balas; abaixo, uma fotomontagem em que se distinguem



Figura 10: Fotomontagem de *Samba Esquema Noise*

fragmentos de um mapa-múndi fundido a um vinil, uma ponte, um rosto feminino com maquiagem pesada, comida sendo erguida por um braço de personagem de HQ, a parte listrada de uma bandeira (possivelmente a dos EUA), a estátua da liberdade – os dois últimos fragmentos são ícones oficiais do dito “mundo livre”; à direita, um código de barras, letras, números entre outras figuras menos definidas. Uma frase manuscrita num pedaço de papel pautado faz nova referência a fatos que antecederam a chegada da banda ao suporte midiático do CD: “Inventávamos regras pra sobreviver na ilha grande, pois o continente parecia muito longe e talvez não houvesse lugar pra nós no mundo livre.”. O texto continua além da margem exibida, como sugere a vírgula que pontua o final da oração. A opção pelo efeito de sépia (associado ao envelhecimento) apenas nestas fotos reforça a remissão ao passado, que ocorre no manuscrito e na imagem posada do grupo de amigos, a foto de recordação. O conjunto indica a valorização da lembrança e do passado de semi-anonimato da banda (mencionado também no texto da contracapa), como signos de autenticidade e persistência. O discurso, em que o sujeito (no plural) se coloca inadequado para ocupar um lugar no “mundo livre”, reitera a postura *underground* assinalada nos textos do material gráfico e na disposição de manter-se coerente com a trajetória inicial, apesar da nova etapa, a chegada ao suporte do CD. O conjunto dialoga com a estética dos fanzines, assim como ocorre no encarte do CSNZ, o que aproxima as duas bandas e marca a convergência visual da cena, que valoriza a estética da mídia *underground*, e compõe um mosaico envolvendo referências à cultura pop globalizada e elementos distintivos da cultura local recifense.

3.3.2 Performances sonoras

Nos 56 minutos e 12 segundos de áudio, divididos em 13 canções, de *Samba Esquema Noise*, os valores ideológicos e conceitos do release-manifesto ecoam nas configurações sonoras e lingüísticas, assim como ocorre em *Da Lama ao Caos*. Se a plástica de ambas as bandas se ancora no crossover de tradições, aqui as matrizes diferem, como se perceberá nas análises a seguir. Se por um lado chama atenção a participação de muitos convidados, não integrantes da banda, por outro a presença de canções cuja música é assinada coletivamente, com o nome do grupo, afirma a coesão do álbum.

Manguebit

A primeira canção do álbum de estréia do MLSA trata de procedimentos e propostas do manguebeat, assim como na faixa de abertura do primeiro CD do CSNZ. De imediato, o ouvinte de *Samba Esquema Noise* entra em contato com alguns valores da cena. Mas aqui o foco é a produção e a circulação midiáticas da música massiva. Signos da técnica e artefatos elétricos são mobilizados em metáforas na canção assinada por Fred Zero Quatro.

Os primeiros acordes são emitidos por uma guitarra com decay¹¹⁹ lento, que soa em duo com a voz, marcando a entrada de cada verso. A letra é auto-referencial. O eu lírico, na primeira pessoa, situa-se na geografia do país e trata da difusão musical, criando efeito suspensivo através de indagações: “Sou eu um transistor? / Recife é um circuito? / O país é um chip? / Se a terra é um rádio, / Qual é a música?”.

Após a última pergunta, a guitarra passa a soar em notas mais breves numa dicção de cadência temática, interagindo com uma seqüência de três ataques graves da bateria, configurando uma ponte de efeito suspensivo. A bateria continua pulsando e o canto responde à questão do último verso: “Manguebit”. Esse é o tema da canção e do refrão, de dicção e arranjo *rock*, mobilizando os instrumentos já ouvidos e mais o baixo.

Se na introdução a sonoridade de ritmo pouco cadenciado, com andamento desacelerado, compõe um suspense e sugere um ouvinte atento aos sentidos lingüísticos, no refrão

¹¹⁹ Tempo que a onda sonora leva para diminuir sua amplitude, depois que a fonte sonora cessou a emissão de energia.

ocorre uma distensão propícia à participação corporal do ouvinte. O coro de resposta (“Mangue!”), prolongando a primeira vogal, e a cadência regular dos instrumentos e vocais possibilitam a interação física de quem escuta tanto através do canto quanto da dança.

Na estrofe, a guitarra e o baixo adotam técnicas do ska¹²⁰, gênero jamaicano caracterizado pelo “emprego de pausas, ritmos sincopados e contratempo acentuados sobre harmonias simples” (DOURADO, 2004, p.256), o que mantém a intensidade da convocação para a dança. Os versos constroem ambivalências entre natureza e tecnologia. A música nomeada, “manguebit”, é comparada a um vírus, tanto no sentido biológico, quanto no dos programas indesejados que desorganizam sistemas digitais. O corpo se expõe à contaminação através dos órgãos dos sentidos (“olhos-ouvidos, línguas”) e também ao se conectar numa rede de comunicação massiva e tecnológica: “narizes-fios (elétricos), / ondas sonoras, vírus conduzidos a cabo, UHF, / antenas-agulhas”. O verso final é repetido, enquanto os instrumentos executam uma nova ponte, marcada pelas síncopes da percussão. A mudança sonora, somada à repetição do verso, reforça a ambigüidade presente nos signos hifenizados: a antena é usada na transmissão de som e imagem, a agulha é empregada na reprodução de discos de vinil, mas a antena-agulha sugere um objeto perfurante que invade o corpo e o contamina.

Volta o refrão, agora em andamento mais acelerado, com a guitarra atuando em regiões médias e com mais distorção, uma a dicção mais *rock*er do que na primeira entrada. O peso é dissolvido com a volta da ponte e da estrofe, cujos versos explicitam a analogia entre a oxigenação corporal e a eletrificação sugerida na estrofe anterior (com “narizes-fios”). Os impulsos elétricos são comparados ao ar – participam de uma função biológica vital, a respiração –, a informação é incorporada, processada no organismo e excorporada criando mal estar: “Eletricidade alimenta / tanto quanto oxigênio / (meus pulmões ligados) / Informações entram pelas narinas / e da cultura sai / mau hálito...”. O canto faz uma pausa e a ponte entra numa dicção menos sincopada, criando um efeito suspensivo antes da conclusão do último verso, que ocorre numa entoação bastante próxima da fala: “....(ideologia)”. A expiração que traz odores indesejados sinaliza para o tom crítico que pontuará ao longo do álbum.

O refrão retorna com algumas alterações no texto. Enquanto a voz principal mistura trechos dos versos das duas estrofes, o coro repete o canto de resposta inicial. Em seguida há um breve silêncio. Só a guitarra e a bateria ressurgem num “crescendo” (aumento progressivo

¹²⁰ O ska é muitas vezes classificado como subgênero do reggae porque ambos têm a mesma origem geográfica, além da instrumentação e estrutura musical semelhantes, sendo o segundo marcado por um andamento desacelerado em relação ao primeiro. Segundo Roy Shuker: “O reggae desenvolveu-se inicialmente nos anos 1950, quando os músicos jamaicanos combinaram a música folk nativa com o jazz, os ritmos africanos e caribenhos e o rhytm’n’blues de Nova Orleans. O resultado dessa mistura foi o ska. No início da década de 1960, o ska foi exportado para o Reino Unido, alcançando um relativo sucesso” (SHUKER, 1999, p.236).

de volume/intensidade). A cadência percussiva é marcial. A voz entra em dicção próxima da fala para repetir a pergunta “se a terra é um rádio, / qual é a música?”. Não há mais resposta. Os demais instrumentos retornam, porém a bateria começa a pulsar descompassada e um piano emite acordes aleatórios, que vão abafando as vozes do coro. A desaceleração caótica marca o final da música, deixando o desfecho em suspenso.

Desde essa incorporação da técnica do ska, que aparecerá também em outras faixas de *Samba Esquema Noise*, infere-se o diálogo do grupo com expressões musicais pop, porém de origem periférica. O gênero jamaicano penetrou o circuito fonográfico massivo através da Grã-Bretanha, país do qual a Jamaica foi colônia, sendo tocado por migrantes e jovens da classe operária. Nos momentos em que adota a dicção *rock*, o MLSA privilegia técnicas de outro subgênero harmonicamente simples e afeito a *crossovers* de ritmos jamaicanos, o *punk rock*¹²¹, marcando a afinidade da banda pernambucana com o *underground* inglês da segunda metade dos anos 1970, cuja estética se aproxima bastante das sonoridades “sujas”, incorporando o ruído¹²², que são ouvidas em quase todas as faixas do *Samba Esquema Noise*. O encerramento dessa faixa dá pistas sobre a plástica *noise* que perpassará o álbum do MLSA e permite associá-lo também à sonoridade crua e despojada do chamado *indie rock*¹²³, com o qual a banda compartilha alguns valores ideológicos, com se verá adiante.

A opção por um discurso auto-referencial na faixa de abertura aproxima os álbuns de estréia do MLSA e do CSNZ. Mas se em *Monólogo ao pé do ouvido* a presença da alfaia é privilegiada na configuração plástica e na condução da canção, marcando a conexão com a sonoridade regional, em *Manguebit* é a guitarra que assume a “linha de frente”, introduzindo o ouvinte no universo proposto pela cena a partir de uma vertente discursiva distinta. Em vez de se remeter ao passado rebelde, a letra enfoca a “pesquisa e produção de idéias pop”, para usar os termos do *release-manifesto* redigido por Zero Quatro e publicado pelo CSNZ. Se o *Monólogo...* trata do despojamento com relação às notas e elege precursores ideológicos dos

¹²¹ Bandas *punk* britânicas, principalmente The Clash, cujo repertório aparece em covers nos shows do Mundo Livre S/A desde os anos 1980 e até os dias atuais, compuseram canções pautadas nas técnicas do ska e do reggae.

¹²² “O estilo *punk* era barulhento, rápido e agressivo. Persiste o mito de que tudo se resumia a três acordes e uma atitude, mas alguns dos músicos eram muito experientes [...] as gravações *punk* geralmente parecem ‘ao vivo’, como se o estúdio não fizesse parte do ambiente dos músicos e seu público [...] A atitude *punk* em relação ao ritmo foi crucial para diferenciá-lo de outros gêneros populares, com a incorporação do ato sincopado em seus padrões rítmicos [...] A guitarra *punk* era semelhante ao ‘som de um serrote’, combinado ao toque monadário do baixo” (SHUKER, 1999, p.222-23).

¹²³ Conforme Roy Shuker, o termo é usado para estilos musicais pós-punks, mas tributários do antecessor, e é associado também a expressões como “música independente” ou “música alternativa”. Segundo ele, “tanto a música independente como a alternativa estão associadas a um conjunto de valores musicais, destacando-se a autenticidade [...] a música independente é considerada uma música crua e imediata, enquanto a música ‘industrializada’ é vista como uma música produzida; os grupos independentes podem tocar ao vivo, enquanto as outras bandas recorrem aos efeitos eletrônicos para reproduzir sua música ao vivo” (1999, p.172).

mangueboys, *Manguebit* também se configura como uma canção de estrutura harmônica simples, mas delinea um sujeito que vive o tempo presente, a partir da hibridação de funções naturais do corpo humano e efeitos tecnológicos. A ação do ser-transistor não é “modernizar o passado” e sim incorporar a cultura e a técnica contemporâneas para criar e disseminar um vírus musical nos circuitos sonoros do globo-rádio.

O destaque da guitarra na condução da canção reitera o interesse pela eletrônica, que fornece os termos das metáforas e reforça a opção pela metalinguagem – uma vez que os dispositivos citados são usados com frequência na produção, circulação e consumo musical. Os signos verbais, o arranjo e o andamento são encadeados numa lógica de adição. Do mais simples para o mais complexo: do transistor ao circuito que o contém, deste ao chip (um circuito de silício, mais sofisticado), do chip ao aparelho de rádio; do duo de guitarra e voz (sons agudos e médios) ao trio, com a entrada da bateria (graves), seguido do acréscimo de baixo e percussão (mais médios e graves) e da mobilização dinâmica dos demais instrumentos. A narrativa parte do individual ao coletivo: do cantor à cidade, desta ao País e do País ao globo. A participação corporal vai do estático ao movimento: o efeito suspensivo da introdução desemboca na cadência ancorada nos tempos fortes (o 4 x 4 do andamento *rock*) e em seguida na batida sincopada do ska.

O refrão de memorização fácil, ancorado na palavra-valise “manguebit” e sua fração (mangue), reforça a hibridação entre natureza e signos de urbanidade, proposta pela cena, bem como entre elementos locais e globais. A sílaba *bit* tem sua pronúncia aportuguesada, facilitando a rima com chip. A opção pelo sotaque e acento regionais, em vez da pronúncia no inglês, certamente deu condições à corruptela manguebeat (de sonoridade bastante próxima), que foi adotada pela imprensa e empregada para classificações genéricas, como discutido no capítulo anterior. Se o fato de ser lançado por um selo totalmente independente, o Banguela, não proporcionou ao MLSA uma penetração midiática tão ampla quanto à obtida pelo CSNZ, sua repercussão junto à crítica musical foi maior do que a da banda contratada pelo selo Chãos, da Sony¹²⁴. Prova disso é que o título dessa faixa de abertura (e o sotaque com que ele é pronunciado no refrão da canção) acabou gerando o rótulo associado à cena. Foi na imprensa especializada que a palavra manguebeat começou a ser difundida, em referência às várias manguebands que emergiram naquele momento.

¹²⁴ Vide exemplo do Prêmio Biss de 1994, discutido no primeiro capítulo.

A bola do jogo

O ska é também uma das matrizes nesta canção assinada por Fred Zero Quatro, principalmente na dicção do baixo e da guitarra. Mas aqui o diálogo se dá com o samba-rock¹²⁵ de Jorge Ben pós-*Samba Esquema Novo*¹²⁶. Desde o início da audição da faixa, o ouvinte pode se envolver corporalmente na levada sincopada conduzida mais uma vez pela guitarra, num arranjo que conecta temporalidades e espacialidades distintas. A instrumentação ancora-se numa formação comum no rock (baixo, bateria, guitarra, órgão e piano), ativando uma identidade urbana e contemporânea, mas o arranjo destaca também instrumentos ligados a tradições brasileiras. Principalmente o triângulo, instrumento percussivo ouvido ao final da introdução, que é comum em expressões musicais nordestinas associadas ao tempo não datado do folclore.

Os vocais adotam uma entoação melódica e de cadência temática. O sujeito da enunciação convida alguém a ver e penetrar num ambiente privado, empregando verbos no imperativo: “olha, entra, senta”. Em seguida o cantor revela quem é seu interlocutor, uma figura feminina: “Bem vinda ao Novo Mundo”, saúda, usando a expressão associada à América do Norte, em contraponto a Europa, o Velho Mundo.

A guitarra assume um timbre um pouco mais distorcido e grave, passa a ter uma participação mais intensa no arranjo, interagindo com a bateria, também em volume mais alto. O triângulo silencia, enquanto o órgão e o baixo fazem a “cama” para o refrão de dicção *rocker*, ao modo da música do Novo Mundo. O narrador fala de seus atributos físicos e revela sua condição social: “pernas fortes” de trabalhador, “braço de aço” de operário. Reconhece suas qualidades para atuar como a mão-de-obra não especializada, executando tarefas mecânicas, porém lamenta ter “uma alma que deseja e sonha”, inadequada a sua condição, pois “como já dizia um velho casca / a merda do trabalhador é sua alma inútil [...] / a alma de um trabalhador / É como um carro velho, / só dá trabalho”.

¹²⁵ “Na virada dos anos 60 para os 70, o Brasil testemunhou a definição de um novo gênero musical, a partir da fusão das bases rítmicas e temáticas do samba com um discurso e uma musicalidade absorvidos diretamente da música negra americana [...] em São Paulo, negros das periferias criavam os primeiros passos de uma dança que misturava influências coreográficas do *rockabilly* americano à marcação do samba. A esta nova dança se convencionou chamar samba-rock, que acabou por determinar também o termo que definiria um novo gênero musical, uma nova maneira de se fazer música” (OLIVEIRA, 2007, mimeo).

¹²⁶ O álbum de 1963, que teve como hit a canção *Mas, que nada!*, tem uma sonoridade próxima à do samba-jazz que fazia sucesso nas boates cariocas de então. Segundo o site oficial do compositor “seus primeiros discos foram gravados com um conjunto que tocava jazz no Beco das Garrafas, o Meireles e os Copa 5”. Disponível em: <http://www.jorgebenjor.com.br/sec_bio.php?language=pt_BR>. Acesso em: 27 de março de 2007. Só depois Jorge Ben adotou arranjos privilegiando instrumentos eletrificados e levadas entre o samba e o rock.

A levada da estrofe inicial retorna, enquanto o último verso se repete, em tom de constatação. A letra passa a sugerir um contato íntimo entre os personagens, quando o cantor pede: “tira”, “deixa”, “não apaga o meu fogo”. Mas em seguida os sentidos ficam ambíguos, entre o encontro do casal e uma construção discursiva que dá idéia de torcida por algum tipo de sorteio: “gira, gira linda / É a bola do jogo”.

O refrão retorna com o cantor repetindo o último verso: “A bola do jogo”, dando ênfase à menção do objeto inanimado que é conduzido, manipulado, não tem autonomia de ação. O cantor confirma sua falha: “sou um trabalhador, sou sim / Mas tenho uma alma que é feita de sonhar”. Nesse momento, a guitarra prolonga as notas conferindo um efeito dramático à imagem de dualidade entre a heteronomia e um certo determinismo ligado à origem social do sujeito X desejo singular. A levada inicial retorna brevemente, mas a dinâmica muda, com os instrumentos fazendo ataques abruptos.

Se na primeira faixa o MLSA apresentou sua música como uma expressão de potência, que desorganiza, como um vírus de computador, e cria um incômodo – o mau hálito cultural e ideológico –, aqui a banda trata de sujeitos coagidos por sua condição subalterna. Por ironia do destino, o narrador, seu objeto de desejo (a interlocutora) e o “velho casca”, que sabe dos seus limites e se conforma, têm sentimentos e sonhos, atributos considerados improdutivos no jogo de que fazem parte. A letra compõe uma denúncia, mas em vez de adotar um discurso rebelde, seu desfecho se dá no esvaziamento do desejo, diante de algo mais amplo, o jogo do qual os personagens são peças e não jogadores. Já a configuração sonora tensiona as significações lingüísticas disfóricas, ao se ancorar na alternância entre a levada cadenciada, ao estilo de Jorge Ben, e a sonoridade inquieta e distorcida do rock. Enquanto os personagens são “agidos”, ao ouvinte é permitida a ação, na dança real ou imaginária, cujos passos não seguem uma coreografia rígida, podem variar ao sabor das alternâncias e da liberdade da dicção instrumental.

Bola, jogo e giro, signos presentes no material gráfico e apresentados na configuração plástica dessa canção, inclusive em sua estrutura de alternância cíclica entre estrofe e refrão, retornarão em outras faixas, o que permitirá inferir a existência da coesão discursiva (sonora, visual e verbal) no álbum. *A bola do jogo* é o ponto de partida de um discurso cancional que prosseguirá em novas imagens sobre o trabalhador e se estenderá a personagens juvenis para chegar à condição humana como um todo, como será pontuado no decorrer da análise. De antemão, percebe-se a manutenção da postura crítica nas duas primeiras faixas, em enunciações que não se limitam ao simples protesto, mas complexificam as idéias tanto em torno da

produção musical (*Manguebit*) quanto ao ironizar os sujeitos desta produção, apresentados na segunda canção.

Livre iniciativa

Música de Zero Quatro, em parceria com o baterista Tony Montenegro (Chefe Tony), *Livre iniciativa* começa seguindo as regras de execução do samba urbano, gênero de ampla penetração midiática no Brasil. Um cavaquinho faz a introdução e o cantor se dirige ao ouvinte, convocando sua atenção, numa entoação falada, ao modo dos partideiros¹²⁷. A voz remete à malícia dos sambistas da malandragem carioca, como o pernambucano Bezerra da Silva, que se radicou no Rio ainda adolescente¹²⁸: “O recado é o seguinte: a hora é agora e vamo que vamo!”. O “s” não é pronunciado no final do verbo ir. O cantor privilegia o registro informal comum em situações pouco tensas da comunicação oral, como ocorre no partido-alto.

Os demais instrumentos – pandeiro, cavaquinho, ganzá, guitarra, baixo e bateria – entram em conjunto e se estabilizam sem criar tensões com a levada do samba. A harmonia se sustenta na frase do baixo, em contraponto com o som agudo do cavaquinho. Os instrumentos eletrificados colaboram para a repetição da cadência, privilegiando a dicção do samba, e sugerem um corpo que dança de acordo com as convenções desse gênero. O refrão temático se configura. O sujeito da enunciação é um operário como na canção anterior. Ele narra seu dia-a-dia: “Trabalho / Trabalho novo / Trabalho...”

Na gíria recifense, a palavra *novo* é empregada no sentido de algo que está acertado, ocorrerá sem dúvidas e em breve, também para designar algo que se repete “de novo”, “outra vez”. Já para o ouvinte de geografias distintas, o adjetivo tem um sentido completamente diferente, denota novidade. Não há, na letra, nenhum intuito de esclarecer a conotação regional. Aqui, como foi apontado também em alguns versos do CSNZ, a opção é por manter a marca local, em detrimento de uma concessão explicativa visando à compreensão ampla da gíria.

¹²⁷ Sambistas ligados ao chamado samba de partido-alto.

¹²⁸ Nascido em Recife, o autor de *Malandragem, dá um tempo* transitou entre o coco e o samba na infância e no início da carreira musical. Quando menino de nove anos, “tocava zabumba e cantava coco”. Aos 15, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde “trabalhou na construção civil como pintor durante anos”. Estreou no rádio em 1950. Passou a tocar tamborim em blocos e orquestras, além de compor, sendo gravado pela estrela do rádio Marlene. Sua primeira gravação saiu em 1975: o LP *Bezerra da Silva – o rei do coco*. Em 1977, com LP *Partido alto nota dez*, alcançou sucesso nacional e assumiu a dicção carioca (*Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*, 1998, p.729).

Fica por conta da repetição da música e do próprio canto consonantal, a configuração dos sentidos de rotina.

A bateria faz uma “virada” e um solo de cavaquinho, seguido de uma parada, típica do samba de breque, marca o final do refrão. A cadência sincopada (2 x 4) é então substituída pela marcação enfática dos tempos fortes, com a entrada da guitarra distorcida, dobrando com o baixo, ambos atuando na região hertziana de médios e graves. Enquanto os instrumentos elétricos ascendem na mixagem, o cavaquinho mantém a dicção do refrão anterior, mas seu som fica “abafado” pela guitarra dobrada com o baixo. O cantor assume agora uma entoação incisiva, que começa com um grito: “Samba esquema noise”, exclama, dando um nome para a nova levada.

Se até então o ouvinte tinha sua participação corporal estabilizada na dança codificada do samba, agora o apelo é por movimentos mais bruscos. A voz volta à carga, sustentando a dicção tensa. Em lugar do trabalho, uma arma de fogo é o tema dos versos, que parafraseiam uma máxima do Cinema Novo: “Uma jóia fumegante na mão / (uma Uzi reluzente) / Uma arma fumegante na mão / e uma idéia na cabeça”. A massa sonora do “samba esquema noise”, explorando a compressão e o ruído ao modo do punk e do indie rock, reitera os sentidos da ação armada.

A cadência inicial retorna e o cantor também retoma sua dicção ancorada no samba, mas a letra desenvolve uma argumentação contrária aos sentidos de rotina e repetição dos versos do refrão e inclui o ouvinte na enunciação, empregando a segunda pessoa: “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”.

Depois de uma repetição do refrão inicial, um ruído agudo de microfonia abafa o som do cavaquinho e todo o conjunto retorna à dicção *noise*. O grito “samba esquema noise” se repete, mas os vocais advertem para os riscos dessa opção radical: “Só não dê / um passo em falso”, repete o vocal, em contraponto às notas da guitarra e baixo, mas na mesma intensidade, o que reafirma a ligação com o punk¹²⁹. A canção termina com uma nota da guitarra com decay prolongado e uma seqüência de notas do cavaquinho beirando regiões fora da tonalidade dominante da canção.

Mesmo tendo duração adequada à veiculação midiática, 2 minutos e 52 segundos, *Livre iniciativa* não é uma canção de fácil assimilação pelo público majoritário. Ao contrário, radicaliza a proposta de fusão entre samba e rock iniciada na faixa anterior (*A bola do jogo*).

¹²⁹ “Com vozes graves e berradas, o punk enfatiza mais o produto sonoro (voz e instrumentos) que a letra” (SHUKER, 1999, p.222).

Se num primeiro momento a canção recorre a um gênero musical de penetração ampla no Brasil, seguindo suas convenções; na parte B constrói uma ambiência sonora extremamente antagônica.

Numa operação semelhante à do CSNZ, que adjetiva sua música de *mangroove*, o MLSA indica os sentidos do *samba esquema noise* que intitula o álbum: distorção sonora, diálogo tensivo com gêneros da música popular brasileira (neste caso, o samba) e um discurso disfórico, abordando as mazelas do sujeito periférico, aqui o operário, figura que resvala da letra anterior, sem perspectivas a não ser o banditismo.

Ao sugerir uma ação armada, na letra e na sonoridade pungente e dual da canção, *Livre iniciativa* promove também uma associação entre o manguebeat e o Cinema Novo, que igualmente se afirmou num campo de difusão massiva (o cinema) calcado em reflexões estéticas e ideológicas que se opunham ao uso da mídia para o mero entretenimento¹³⁰. O título da faixa ganha, ao final da audição, sentidos ambivalentes: tanto ativa o princípio de ação do liberalismo capitalista – em tom crítico por incluir entre as iniciativas possíveis a violência e o culto à acumulação de riquezas acima da ética – quanto sugere uma insurreição cultural em que ecoam a imagem do “manguebit” como vírus de efeito sonoro e ideológico que reprocessa a “estética da fome”.

Saldo de Aratu

Embora comece com um duo de guitarra e voz, como em *Manguebit*, e a primeira entrada do vocal seja em tom de comentário, como em *Livre iniciativa*, *Saldo de Aratu*, com letra de Zero Quatro e música assinada por toda a banda, instaura algumas diferenças na sequência do álbum e na associação entre homem e caranguejo.

Uma frase da guitarra com sustain e andamento lentos, seguida de silêncio e de um anúncio vocal disfórico – “De vez em quando é bom falar dos fracassados” –, inicia a canção. A guitarra volta. Entram o baixo e a bateria, atuando numa levada sincopada, temática, porém de andamento igualmente lento, que explora as notas graves e as finalizações descendentes, reiterando os sentidos do fracasso.

¹³⁰ Vide as reflexões de Glauber Rocha em textos como “Teoria e prática do cinema latino-americano” (ROCHA, 1981, p.68-70).

A estrofe se estabiliza no arranjo cadenciado. Os instrumentos emitem acordes prolongados, mas dentro do tempo. A guitarra retoma a dicção próxima do samba-rock de Jorge Benjor (vide *A bola do jogo*), enquanto baixo e bateria fazem pequenas variações dentro da harmonia.

A voz ressurgue e cantarola uma melodia que reproduz algumas das notas ouvidas na frase inicial da guitarra, mas com finalizações ascendentes, menos disfóricas. A letra começa com um personagem em primeira pessoa. Ele narra o início de seu dia. Acorda bem, pensando em fazer uma refeição saudável (salada), mas passa por uma reviravolta. Recebe, pelo correio, um extrato bancário que o faz “despertar” para sua condição de indignância. Calcado em repetições que reforçam a levada temática, numa cadência entre o rock e o samba, o discurso verbal é auto-reflexivo, confessional. Para os ouvintes que não conhecem o sotaque recifense, a construção “Me acordo” implica no desvio da sintaxe padrão e soa como uma opção pela flexibilidade da linguagem informal.

A transição para o refrão é sutil. O verso ancorado na repetição “(zero vírgula zero zero)” assinala sua chegada. A circularidade, que pontuou nas primeiras canções, em referências como as de *A bola do jogo*, agora delinea-se evocando uma imagem: a repetição insistente da palavra zero e a informação de que este é o número impresso no “papel do banco” remete o ouvinte à representação gráfica arredondada do algarismo. A seqüência *estrofe-refrão* não tem um apelo corporal tão intenso como nas faixas anteriores, devido ao andamento menos acelerado, mas ainda assim a musicalidade permite a dança, reduzindo a tensão dos sentidos linguísticos disfóricos.

Os vocais voltam a cantarolar de forma cadenciada, enquanto a levada musical se repete, ampliando a possibilidade de interação do ouvinte. Quando a estrofe retorna, há uma eclipse temporal na narrativa da letra. “Me deito pensando em minha namorada”, diz o sujeito. Notas prolongadas da guitarra, solando lentamente em regiões agudas, contribuem com os sentidos de passagem do tempo, a jornada de um dia que foi omitida. Mais uma vez a situação financeira precária volta à memória do sujeito, junto com a música do refrão. Enquanto os backing vocals repetem o verso inicial “(zero vírgula zero zero)”, já conhecido, a voz principal faz comentários em entoação próxima da fala, que reiteram os sentidos da letra: “Mal, mal, eu sei que tô mal... Eu já entendi (bis)... Não precisa insistir... Pra quê insistir... Um aratu (bis)... Olha aí meu saldo atual”.

A partir daí, os instrumentos têm menos vínculos com o formato canção: a guitarra sola e passeia por timbres variados, enquanto o baixo marca a levada. Entra o minimoog e um piano completamente fora da harmonia surge no fundo (mixado em volume mais baixo). O

groove permanece mas as execuções instrumentais não têm tanto compromisso com a linha melódica. Depois de uma “virada da bateria”, também a fidelidade à levada temática, que marcou até aqui a enunciação, se dissolve. Um tamborim ascende progressivamente, em contraponto a um solo de guitarra em andamento lento. Sons de teclado, ao fundo, fazem a “cama”. Ao final, a intensidade dos instrumentos vai sendo reduzida, com exceção da guitarra *noise*, que fecha a canção já sem nenhum acompanhamento, numa dicção próxima à da introdução.

A desconstrução da estrutura inicial da canção dura quase a metade da faixa, que tem ao todo 5 minutos e 50 segundos. Nesse trecho especial, têm-se a impressão de que cada integrante da banda pôde se libertar das “amarras” do formato e expressar-se de improviso como numa *jam-session*¹³¹. Possivelmente devido a este momento mais “solto”, a creditação da autoria da música de *Saldo de Aratu* não traz o nome dos músicos e sim da banda Mundo Livre S/A.

A associação entre a letra da última estrofe e os sentidos sonoros desse trecho exclusivamente instrumental sugere o sono do sujeito-narrador, momento em que a consciência da sua situação de pobreza se dissolve e dá espaço para a atuação do inconsciente. Mas, ainda que exista essa coerência de sentidos, a composição destoa claramente dos padrões de canção mais usuais no *mainstream*. Isso permite inferir que, em mais esta faixa, o MLSA opta por privilegiar a livre expressão plástica (valorada no *underground* com uma atitude autêntica) em detrimento da fidelidade a um formato de aceitação comercial comprovada. A relação entre a tipologia cancional inicial temática e os sentidos lingüísticos disfóricos da letra, comentada no capítulo anterior, também confirma essa postura pouco reverente aos padrões estabilizados.

Com *Saldo de Aratu* tem-se também uma mudança na caracterização dos personagens que compuseram, até aqui, as narrativas do álbum. Quando um sujeito foi delineado nas letras das faixas 2 e 3, ele era caracterizado como um operário. Agora, o eu lírico está mais próximo do perfil dos próprios integrantes da banda que, como sabemos através dos textos e imagens do encarte, enfrentam dificuldades no início da carreira. O sujeito da enunciação é um jovem de classe média baixa: tem uma namorada, mora só, tem conta em banco, embora não tenha dinheiro, e adota uma dieta pouco apropriada para um trabalhador braçal (salada).

¹³¹ “Expressão que no mundo inteiro designa encontro de músicos de jazz para tocar de improviso, sem pagamento, contrato ou compromisso profissional” (DOURADO, 2004, p.171)

Também pela primeira vez no álbum, o corpo do narrador é associado a um tipo de caranguejo, o aratu¹³². Mas aqui, ao contrário do proposto no manifesto e nas letras do CSNZ, não há uma potencialização das características do animal, como o desenvolvimento de cérebro, antenas etc., e sim a ativação de signos de estagnação que podem ser associados à forma de locomoção do animal, que caminha para os lados, ou seja, não avança. O mesmo ocorre com o eu lírico que, ao longo do dia, não consegue mudar sua situação financeira.

Uma mulher com W... maiúsculo

Aqui a música é novamente assinada em conjunto pela banda. Um tema executado num solo de violão inicia a enunciação. A seqüência de notas do instrumento, com cordas de aço, antecipa a melodia e o andamento – calcado nos contratempos – que servirão como base para o restante da canção.

A primeira parte se configura basicamente com as vozes instrumentais (baixo, bateria, guitarra, teclado e bongôs) agregando suas participações ao tema inicial, ampliando o espectro da dinâmica sonora. A letra de Zero Quatro ancora-se na aliteração, na adição de elementos ligados à expressão de uma vontade. A oração “Eu quero uma mulher” se repete com pequenos acréscimos: ... “com W maiúsculo [...] com W.../ Uma mulher assim como Wania!”

A aceleração do andamento, puxada pela bateria, produz encontros de instrumentos nas mesmas faixas hertzianas, gerando anulações que soam como ruídos. Esse procedimento, junto com o aumento da intensidade (volume de mixagem) dos instrumentos, marca a transição da estrofe para o refrão. A melodia permanece igual, em consonância com os sentidos lingüísticos da letra: “As mulheres são quase todas muito **iguais** / Mas algumas são menos que outras”.

A estrofe inicial volta, mas o andamento adotado no refrão é mantido. Novamente a bateria assinala uma ruptura, que nada mais é do que a desaceleração do andamento e a entrada de um trecho novo na letra, também ancorada na aliteração. Os versos tratam dos atributos do personagem tematizado, que não é a mulher, mas sim o W, qualificado como “imenso”, “enorme”, “maiúsculo”, “formidável”, “maior que minha testa”... A voz silencia, mas a levada

¹³² “Caranguejo [...] de carapaça quadrada e acinzentada, capaz de subir com habilidade nas árvores do mangue, onde se alimenta e se acasala” (HOUAISS. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbeta=aratu>>. Acesso em: 13/03/2007.

prossegue. O cantor repete alguns dos versos sobre as dimensões do W e a canção termina com o prolongamento das notas emitidas pela guitarra e pelo teclado.

Embora sincopada e calcada nos contratempos, *Uma mulher com W... maiúsculo* não é uma canção que possa ser dançada com facilidade, pois não se ancora em um gênero cuja atuação corporal está codificada. O ouvinte é basicamente convocado a atentar para a proposta instrumental, que é conseguir manter o tema e a marcação rítmica no contratempo, mesmo com as mudanças no andamento que ocorrem ao longo dos 3 minutos e 45 segundos.

A letra não trata de um projeto musical, como na primeira faixa, nem tem o tom politizado que perpassou as três canções anteriores. Isso cria um momento de distensão na audição do álbum, se considerarmos a postura crítica dos versos das canções anteriores, voltados à reflexão sobre temas como a produção e difusão da música massiva, a condição operária, a sedução monetária e a pobreza, muitas vezes recorrendo a situações disfóricas. Aqui o conteúdo lingüístico permite divagar em torno dos sentidos associadas ao W: do nome feminino Wania à identificação de gênero *woman*, cujo sinal gráfico da primeira letra é o oposto ao M de *mulher*; as referências à dimensão do W também sugerem uma analogia com os contornos do órgão genital feminino, gerando uma conotação sexual e reforçando os sentidos do desejo por uma mulher que marcam o início da letra.

No contexto do ordenamento de faixas proposto no álbum, *Uma mulher com W... maiúsculo* soa como um retorno em diferença à segunda parte da canção imediatamente anterior. O gesto de tensionar o formato canção continua, a ambiência de jam-session também. Ao final da audição, infere-se, mais uma vez, o despojamento do grupo com relação às fórmulas cancionais de aceitação comprovada, mesmo nesta canção em que letra e música podem ser encaixadas na tipologia temática.

Homero, o Junkie

A música é composta em trio por Zero Quatro, o baixista Fábio Montenegro e o baterista Chefe Tony. A letra é só de Zero Quatro. Ele quis fazer um tributo ao Bandido da Luz Vermelha (TELES, 2000, p.271). Baseou-se na narrativa autobiográfica, *2455 Cela da morte*,

escrita por um norte-americano condenado, que se tornou celebridade do mundo literário, Caryl Chessman¹³³.

A faixa começa com uma colagem de timbres eletrônicos e vozes sintetizadas, que criam uma ambiência não-natural. Os vocais, numa entoação e discurso que parecem de um narrador externo (onisciente), reforçam a relação com a linguagem literária: “Às vezes uma voz interior insiste no futuro / Aí é quando se cai na gargalhada...”

A guitarra radicaliza no “esquema noise”. Entra com um timbre bastante alterado tecnologicamente, com muita distorção, em andamento desacelerado, reforçando a sugestão de paisagem sonora inóspita e sem um referencial no tempo e espaço do “mundo real”. Os vocais ressurgem, agora numa entoação recitativa. Na letra, deuses discutem com desdém os equívocos dos mortais: “Vejam como os homens culpam os deuses / De nós, dizem eles, vem o mal / mas através de sua própria perversidade, e mais do que merecem, encontram... a tristeza”.

A última palavra do verso resvala para a estrofe. É pronunciada após um pequeno suspense, quando os instrumentos já assumiram uma dicção claramente pautada no rock, com a guitarra distorcida *riffando* e conduzindo a melodia, enquanto o baixo e a bateria fazem a “cozinha”. A marcação nos tempos fortes possibilita a dança, enquanto os vocais continuam com uma entoação figurativa, tratando da situação extra-humana: “Assim falou Zeus, / pai dos homens e dos deuses, / pela boca de Homero, / o Junkie”. O uso da palavra em inglês associada à dependência de drogas e bastante conhecida entre os ouvintes de rock, pois muitos dos jovens ídolos do gênero morreram de overdose, mantém o sentido disfórico do discurso. Os versos iniciais da introdução se repetem, mas agora numa entoação um pouco mais melódica e ritmada. O cantor antecipa os sentidos lingüísticos já conhecidos, incluindo uma gargalhada antes do verso sobre o riso.

O motivo do desdém é esclarecido no refrão, ancorado numa única oração, que promete morte certa (“O futuro é uma câmara de gás”), e é repetida por três vezes pela voz solo e por um backing vocal mais grave, feito por Nasi (vocalista da banda de rock paulistana Ira!)¹³⁴. A sonoridade configurada desde o início ainda se mantém. A bateria faz uma breve

¹³³ “Chessman foi um marginal americano que, preso e condenado à pena de morte, lutou até o fim pela liberdade, escrevendo quatro [...] livros autobiográficos, que venderam milhões de exemplares mundo afora [...] e] levaram milhões de pessoas, inclusive personalidades como Norman Mailer, Aldous Huxley e Pablo Casals, a enviarem cartas ao governo americano pedindo sua libertação. Não adiantaram nem as altas vendagens nem a sobrecarga dos correios com apelos pró-Chessman [...]. Ele foi executado a 2 de maio de 1960” (TELES, 2000, p.271).

¹³⁴ A participação de convidados em várias faixas do álbum, bem como dos produtores atuando como instrumentistas, é comentada adiante, na análise da canção *Sob o Calçamento (Se Espumar é Gente)*. Vale pontuar que Nasi e sua banda tiveram projeção durante o boom do rock brasileiro nos anos 1980. Mas o Ira! nunca esteve entre os líderes de vendas do segmento, sendo considerada uma banda *cult*.

convenção, mas o arranjo retorna da mesma forma. De um lado a reiteração da levada *rocker* distensionada a audição, possibilitando o engajamento corporal. De outro, a citação da câmara de gás, artefato usado na execução de pessoas e relacionado ao holocausto dos judeus pelos nazistas, somada aos novos versos (“Seu ódio / Que coisa perfeita é o seu ódio!”), mantêm a tensão lingüística, anti-utópica.

Mais uma convenção marca um novo trecho da letra, em que o narrador mantém o tom figurativo: elogia a perfeição do ódio, que um dia causará a destruição humana, provando que os deuses venceram. A levada *rocker* e temática continua. A repetição do verso “No entanto, teremos vencido!”, pela voz solo e pelo backing vocal, possibilita ao ouvinte cantar junto e configura um novo refrão, embora musicalmente não haja muita mudança.

Um fade instrumental amplia a audibilidade da guitarra, ainda com distorção, executando seqüências de *riffs*. A voz volta à carga com uma intensidade superior à dos timbres instrumentais. Assume novamente a dicção próxima à da narração onisciente inicial e pondera que “poderia ser mais”, mas que o final (trágico) é o mais adequado diante da farsa, da hipocrisia da sociedade que “alimenta” a “destruição flamejante [...] e nega indignada que o faz”.

Um solo da guitarra sobre a base musical estabilizada permite a fruição auditiva sem o peso do pessimismo configurado na esfera lingüística. A repetição do refrão “teremos vencido!” reforça o restabelecimento do elo conjuntivo com o ouvinte, que pode cantar os versos conhecidos.

O narrador volta a comentar sobre a responsabilidade humana na farsa, “que foi planejada por nós, amigo ódio”, conclui o personagem, incluindo-se e incluindo também o ódio no universo dos mortais. O narrador repete sua última “fala” e a canção termina abruptamente, com um pequeno solo da bateria, reiterando o efeito conclusivo do discurso lingüístico.

Se até então, ao assumir um tom de narrativa, o discurso lingüístico do álbum mobilizava personagens prosaicos como o trabalhador e o jovem pobre, agora temos um distanciamento do referencial individual e uma discussão sobre a humanidade e seus erros. O conteúdo lingüístico niilista – denunciando o ódio e a perversidade humanos, mas descrente numa reversão deste quadro, já que o futuro é o extermínio do homem pelo homem, aqui simbolizado pela câmara de gás – é mais um indício da afinidade ideológica entre a banda pernambucana e o punk rock da segunda metade dos anos 1970.

A adesão à dicção *rocker*, no plano sonoro e lingüístico, é predominante. Não há crossover com gêneros brasileiros, sejam eles midiáticos ou não. A paisagem sonora não delinea uma geografia específica, refere-se ao planeta como um todo, olhado de cima por deuses e pelo narrador, que desce ao plano terreno apenas no final da canção. A temporalidade tam-

bém é difusa, ubíqua. Refere-se a um passado remoto, de datação imprecisa, em que supostamente viveu o poeta Homero, cuja referência é rasurada pelo adjetivo *junkie*, pondo em dúvida a exatidão da citação e ativando a possibilidade de delírio. Inclui a temporalidade dilatada pela imortalidade ao mobilizar os deuses da mitologia grega. Chega a meados do século XX, com a referência às câmaras de gás. Presentifica o final dos tempos, principalmente no plano da plástica sonora, com o emprego de sonoridades artificialmente produzidas ou modificadas.

As operações desta canção marcam uma distinção entre o MLSA e o CSNZ, uma vez que aqui não há qualquer indexação local e regional em diálogo com gêneros midiáticos, procedimento que é uma constante no álbum *Da lama ao caos*. O arranjo de *Homero, o Junkie* segue apenas regras técnicas do rock. Não fosse pelo idioma da letra e o sotaque do cantor, seria mais difícil chegar a uma classificação da canção baseada em indicadores de nacionalidade.

Mais uma vez é possível inferir que, ao menos no momento de sua emergência midiática, o manguebeat não tinha compromissos tão rígidos com regras técnicas e de execução que permitissem sua identificação como gênero musical a partir de uma única canção. Só um ponto de vista mais amplo – considerando os álbuns e seu contexto geográfico, histórico, ideológico e midiático – possibilita o estabelecimento de ligações entre as duas bandas e destas com outras expressões culturais associadas ao rótulo.

Aqui, um elo possível entre MLSA e CSNZ é o emprego de elementos ficcionais, operação presente em algumas canções e nos quadrinhos do álbum *Da Lama ao Caos*, bem como nas metáforas do trecho *Mangue – A cena*, do texto *Caranguejos com Cérebro*. Outra convergência é o gesto de se remeter a obras literárias de autores e correntes variadas (Kafka e Josué de Castro; Chessman e – como se verá abaixo – R. D. Laing), que possibilita ao público das bandas uma fruição que não se esgota na audição dos álbuns, podendo se desdobrar em leituras ou na reflexão sobre os textos, caso já sejam conhecidos dos ouvintes. A atitude de citar interlocutores musicais e literários e remeter a fatos e personagens da história, da mitologia, do noticiário policial etc. valoriza o *background* cultural do ouvinte. Quanto mais apto a estabelecer uma relação entre seus interesses e repertório particulares e o universo proposto pelas bandas, mais o consumidor estará identificado e próximo dos produtos, na relação de simbiose que é bastante valorizada no âmbito do *underground*.

Em contraste com a faixa anterior, esta canção privilegia a dicção do samba, tanto na instrumentação e arranjo quanto no ritmo, melodia e harmonia. Um pandeiro e sons de inspiração profunda e expiração lenta (ruídos que pontuarão em vários momentos da canção) marcam a introdução.

A letra da estrofe reforça os sentidos de dificuldade da respiração; fala da impossibilidade de mergulho num ambiente sufocante, sem luz e com pouco ar, as “profundezas da terra escura”. A entrada do surdo com sustain prolongado reforça a cadência dolente delineada pelo canto, que desde o começo mantém um andamento e uma entoação melódica lentas, em consonância com a situação de disjunção entre o sujeito e o objeto (“o ouro brilhante”) e fazendo com que a canção tenha pouco apelo a um engajamento corporal ativo do ouvinte. Ao mesmo tempo, o emprego da tecnologia para modificar a sonoridade do surdo relativiza a adesão ao samba, pois rasura seu uso convencional.

A entrada de um tamborim, pontuando nos silêncios da instrumentação já estabilizada, coincide com um novo conjunto de versos de sentido lingüístico semelhante ao anterior (“Ou se pudessemos penetrar / Na escuridão das águas / Encontraríamos / a pérola do fundo do mar”). A ligação entre os dois conjuntos de versos é fortalecida pela relação de inversão entre os verbos de ação: *mergulhar* é usado para a terra, *penetrar* é empregado para o mar. A construção inversa seria mais plausível, embora ambos tenham sentidos próximos.

No refrão o canto abdica dos sentidos lingüísticos e adota uma vocalização comum no samba (lala-ia / lalala-ialá...). Em seguida toda a estrofe se repete. A voz adota agora uma entoação próxima da fala e é mixada na mesma altura do cavaquinho, que passa a participar do arranjo deste trecho em diante. O som do instrumento não é modificado eletronicamente, ao contrário do que ocorre em outras faixas do álbum, é apenas amplificado, preservando as características da timbragem acústica original. Ao fundo, em volume menos intenso, alguns dos versos são reiteirados ao modo dos coros de resposta.

Após mais uma entrada do refrão – que preserva a estrutura anterior e tem de acréscimo o cavaquinho – ruídos sintéticos surgem com pouca intensidade e ascendem na mixagem, superando os demais instrumentos que, quase literalmente, submergem nos 11 segundos finais da canção, em que se estabelece uma ambiência techno próxima da introdução da faixa anterior.

O final de *Terra escura* amplia os sentidos da disjunção sujeito-objeto tratada na letra. O samba em moldes tradicionais, que marcou a enunciação – inclusive com a citação das preciosidades (ouro e pérola) e de paisagens (terra e mar), que são mobilizadas com frequência

nos versos de sambas de escola e de fundo de quintal –, é desintegrado antes que a canção, de 3 minutos e 11 segundos, termine.

Uma consulta à ficha técnica, no encarte, permite ao ouvinte concluir que a adoção do discurso lingüístico comum no samba não foi de todo uma incorporação das regras semióticas do gênero pela banda. A música é assinada por Zero Quatro, mas a letra é creditada como “texto extraído de *O Eu Dividido*, de R. D. Laing”. O uso do trecho de autoria do “papa” da anti-psiquiatria confirma uma proposta anunciada no release-manifesto *Caranguejos com Cérebro*¹³⁵. Por um caminho aparentemente distante da proposta de crossover comumente evocada para identificar o manguebeat, o MLSA afirma sua ligação com o ideário da cena, ao promover o cruzamento da anti-psiquiatria com o samba. Confirma também a valorização dos laços de identidade entre o ouvinte e o produto, a partir do estabelecimento de um repertório em comum, que extrapola a mera fruição, como foi discutido ao final da análise de *Homero, o Junkie*. *O Eu Dividido* é um livro que, longe de ser um best-seller ficcional ou mesmo um texto com vínculos explícitos aos valores do mangue, como ocorre com *Homens e Caranguejos*, trata de um pensamento considerado alternativo e polêmico até no seu próprio campo, a psiquiatria. O diálogo intertextual com Laing faz com que, embora bastante pautada no samba, *Terra Escura* demande de seu ouvinte uma postura típica do consumidor dos subgêneros mais acentuadamente *underground* do rock: a do colecionador e pesquisador não só de música, mas também das informações em torno dos produtos musicais.

Rios (smart drugs), pontes & overdrives

O título da composição faz uma citação direta a *Rios, Pontes & Overdrives*, feita em parceria por Chico Science e Zero Quatro, gravada no álbum de estréia do CSNZ, e ambas são marcadas pelos signos da cena mangue. Nessa faixa cujas música e letra são de Zero Quatro, o MLSA volta aos crossovers e a configurar uma paisagem sonora de referenciais urbanos e periféricos. A instrumentação cria uma ponte entre Jamaica, África e Brasil, ao adotar o combo¹³⁶ instrumental comum na música massiva afro-caribenha e o berimbau da capoeira afro-

¹³⁵ “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”.

¹³⁶ “A formação instrumental característica do reggae é o combo com guitarras e baixo elétrico e uma percussão fortemente apoiada nos timbales” (DOURADO, 2004, p.276).

brasileira; o arranjo promove um cruzamento de gêneros envolvendo a black music afro-americana e o reggae jamaicano.

A canção começa com a guitarra *riffando* em tons médios e agudos, o baixo e os bongôs entram fazendo um contraponto. A bateria ataca e começa a marcar a cadência, que se estabiliza com a guitarra executando uma levada de funk, enquanto o baixo repete seu *riff* inicial. Um órgão interage com os demais instrumentos, repetindo uma seqüência de notas prolongadas. Os vocais surgem temáticos, ancorados na repetição: “Quase sempre vale a pena / a gente ter uma sombra”, constata cantor. A guitarra “replica” executando seu *riff* inicial. A voz repete os dois versos já ouvidos, possibilitando ao ouvinte cantá-los também, além de engajar-se corporalmente na levada dançante. A guitarra reitera sua “resposta” e novos sentidos lingüísticos são introduzidos, porém mantendo a idéia de redundância: “– Cante **mais uma vez** Bob / **mais uma vez** Bob”. Voltam a guitarra e parte dos versos iniciais “Quase sempre vale a pena...”, mas em seguida a voz assume uma entoação menos ritmada, próxima de um grito, encerrando a estrofe com um enunciado disfórico “– Estão fazendo o meu caixa!!!”.

A bateria faz uma virada e todos os instrumentos reconfiguram suas atuações, estabilizando-se numa levada típica do reggae. A mudança indexa os sentidos do apelo e da referência à morte, ouvidos anteriormente (no final da estrofe). É quase impossível, para um ouvinte familiarizado com o reggae, não associar essa seqüência de enunciados à figura de Bob Marley, um dos criadores do gênero¹³⁷, morto em 1981. A partilha de conhecimentos musicais e de interesses entre produtor e ouvinte é mais uma vez valorizada. Efeitos vocais e a entrada de um berimbau produzem um suplemento, um indicador de identidade regional e um certo distanciamento em relação ao gênero jamaicano.

Mais elementos de indexação espacial (ao local de emergência da banda) e circunstancial (à cena mangue) surgem na letra do refrão, cujos versos passam a explorar analogias entre acidentes geográficos, o corpo humano e a eletrônica, remetendo às imagens da canção *Manguebit*, às fotos em que os integrantes da banda ostentam fragmentos de dispositivos eletrônicos presos ao corpo e, indiretamente, à geografia da cidade do Recife¹³⁸: “Rios, veias, vias / Fios, margens, canais [bis]/ Braços, berços, fontes / Plugs, leitons, marginais” [bis].

¹³⁷ “O maior expoente do reggae, idolatrado pelos jamaicanos e pelos cultores da música pop, foi Bob Marley, que consolidou o gênero com seu grupo The Wailers, nos anos 1960” (DOURADO, 2004, p.276).

¹³⁸ A indexação com a capital pernambucana é mais claramente ativada se o ouvinte conhece o release-manifesto *Caranguejos com cérebro* [“Um choque rápido ou o Recife morre de infarto! [...] a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruir 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”] ou a canção de título bem seme-

O refrão se encerra com um solo do berimbau, que interage com o órgão e um bongô, numa associação de vozes instrumentais de universos distintos – o primeiro, de origem africana e ligado à cultura afro-brasileira da capoeira, o segundo com origem imprecisa que “remonta à mais longínqua Antiguidade”, o terceiro “teve origem na África e tornou-se popular em Cuba no século XVIII” (DOURADO, 2004, p.49, 236 e 55, respectivamente).

Em seguida, um solo de guitarra – seguindo os padrões de timbragem, execução e acompanhamento comum no reggae – restabelece a ligação com o gênero que predomina na canção, embora o berimbau continue pontuando em alguns momentos. Tudo conflui para o engajamento corporal do ouvinte, a partir dos movimentos codificados do reggae. O refrão se repete, reforçando o apelo ao canto e à dança. A canção encerra-se suavemente, com um fade.

Depois de um breve afastamento das operações de hibridação sonora, nas duas faixas anteriores, com *Rios (Smart Drugs)*, *pontes & overdrives* percebe-se que o MLSA retoma de forma mais explícita os procedimentos e valores associados ao manguebeat, que ativam suas ligações com o CSNZ e asseguram um sentido de unidade ao álbum *Samba Esquema Noise* e a inclusão deste na cena plural do Recife dos anos 1990.

O funk que pontua apenas no início da canção é uma matriz bastante comum no *Da Lama ao Caos*. A expressão entre parênteses (*Smart Drugs*), que poderia ser traduzida como “drogas inteligentes”, é a única diferença entre os títulos desta faixa e de sua quase homônima, mas ainda assim aproxima as duas bandas (e ambas do ideário de cena), pois faz referência ao interesse em comum pelos estados alterados da consciência.

A canção também sugere uma partilha de valores entre os produtores e público, confirmando que o MLSA se posiciona na música popular massiva pelo viés do *underground*, uma vez que alguns dos sentidos lingüísticos estão condicionados ao interesse em comum (de produtores e ouvintes) pelo reggae, gênero em que o uso de substâncias alucinógenas, notadamente a maconha, é também valorizado, inclusive em termos religiosos¹³⁹. Embora integre o leque de expressões do pop, o reggae, assim como o manguebeat, não emergiu nesse universo como um produto *mainstream*. Tanto a música jamaicana quanto a pernambucana têm uma forte carga discursiva ligada à política, enquanto vozes periféricas que denunciam e se opõem aos valores hegemônicos. Daí infere-se mais um gesto que corrobora para a coesão e a auten-

lhante ao desta: *Rios, pontes & overdrives*, de Zero Quatro e Chico Science, ambos publicados no CD do CSNZ (ver item 3.3.1 e 3.3.2).

¹³⁹ Como lembra Dourado em seu verbete sobre este gênero, “o reggae faz parte da cultura popular da Jamaica chamada Rastafári, de forte ascendência africana, associada à *Canabis sativa* (maconha) e às práticas religiosas locais, como o vodu” (2004, p.276).

ticidade: a interação de referências não é uma mistura pela mistura, mas atende a critérios de afinidade e identidade entre as expressões mobilizadas.

Musa da Ilha Grande

A faixa confirma um movimento que tem início na canção anterior do álbum *Samba Esquema Noise*: em direção às marcas da geografia local e à ativação de elos entre produtores, personagens da canção e ouvintes. A Ilha Grande é um trecho de praia da região metropolitana de Recife, pertencente ao bairro de Candeias, onde morava mais da metade da banda MLSA – os irmãos Fred, Tony e Fábio Montenegro¹⁴⁰.

A canção gira em torno de um encontro (visual, apenas) entre um voyeur e sua musa. A situação é semelhante à de um clássico do cancionero popular brasileiro, a bossa-nova *Garota de Ipanema*. O sujeito admira uma jovem que “caminha para o mar”. A sonoridade ajuda a configurar a paisagem praieira. Uma guitarra com timbre limpo, empregando a técnica de *slide*¹⁴¹ com dicção próxima à da música havaiana, e um apito igualmente agudo atuam no início da canção. Um violão entra em seguida. Somam-se os timbres percussivos: bateria, congas, caxixi e guizos. Os dois últimos com atuações que remetem ao ruído do vento na palha dos coqueiros e das ondas contra a areia. A guitarra, o baixo e o violão assumem uma dicção entre o funk e o samba-rock de Jorge Benjor.

A voz entra explorando a aliteração, em entoação temática. O sujeito revela um desejo de estender o presente, não tem pressa em abandonar seu estado atual, como afirma nos versos do refrão: “Eu não vou sair daqui sem ver ela sair da água (bis) Eu não vou sair daqui sem ver você sair... Não vou, gostosa!”.

A guitarra repete a métrica adotada pelos vocais, configurando uma ponte, e em seguida restabelece a levada próxima do funk e do samba-rock inicial, que se mantém na estrofe, quando o cantor assume uma entoação figurativa e explica o motivo de sua recusa em se mover. Ele narra uma cena anterior, em que, também imóvel, assistiu às ações da musa e foi afe-

¹⁴⁰ “Fred 04 [...] era morador de Candeias, bairro de classe média mais para alta [...] mas estava longe de ser bem de vida. A família Montenegro – pai, mãe e quatro filhos – morava num apartamento modesto, numa rua não pavimentada, afastada do mar [...] Ilha Grande, na verdade era o ‘pedaço’ da praia onde desde 1984 ele [Zero Quatro] e sua turma reuniam-se, no bairro de Candeias, em Jaboatão” (TELES, 2000, p.260 e 69).

¹⁴¹ A palavra, que numa tradução literal do inglês tem o sentido de escorregar, identifica o “efeito de deslizar não-cromaticamente de uma nota para a outra” (DOURADO, 2004, p.307).

tado por elas: “Ela **entrou** de biquíni branco / **Soltou** a blusinha na areia / **Jogou** um sorriso pra trás / **Me deixou** com a cabeça cheia (de idéia)”.

A cadência é sincopada desde o início da canção, mas não há um apelo veemente ao engajamento corporal do ouvinte. O andamento parece mimetizar o ritmo da caminhada da musa e o ir e vir das ondas. Tudo sem pressa. O ouvinte pode mover-se embalado pela marcação do tempo musical, mas é induzido menos a dançar propriamente do que a se deixar levar pela cadência sonora, realizando movimentos lentos, próximos da postura contemplativa do narrador, ou de uma roda de amigos sentados à beira-mar, cantando ao som de um violão. A pronúncia passionalizada das últimas palavras da estrofe (cheeeia de idéeeia) e o alongamento de uma nota aguda pela guitarra, próxima da microfonia, dão a dimensão do desejo do sujeito e antecipam a introdução de um novo cenário, distante do lugar em que ele está em conjunção visual com seu objeto.

A levada anterior se restabelece, mas o narrador fala de um ambiente até então desconhecido do ouvinte. É o interior de sua casa, aonde ele não deseja ir e onde estão personagens menos sedutores do que sua musa (os familiares), provavelmente condenando seu atraso: “Lá em casa ‘tão chiando / Onde que o Mané se meteu? / Disse que voltava logo / Será que o doído se perdeu? / O almoço tá esfriando / Sei que já perdi a hora / Mas hoje eu não saio daqui / antes de ela ir embora”.

Nos dois versos finais, em que o cantor volta se remeter à praia (“aqui”) e a afirmar sua decisão de ficar, o violão soa mais intensamente, seguido da guitarra que repete o ostinato já conhecido. A bateria faz uma virada e a guitarra repete a seqüência de notas com a qual a canção se iniciou, enquanto os demais instrumentos sustentam a levada cadenciada. Nesta parte, o ouvinte já está familiarizado com todos os enunciados plásticos e lingüísticos da canção, a escuta é pouco tensiva.

Algumas notas prolongadas da guitarra soam acima dos demais instrumentos, chamando atenção para mais uma intervenção do narrador, que reitera sua posição em tom de comentário: “Mas nem fudendo!”. Os guizos ascendem na mixagem, tornando mais “viva” a paisagem da praia. O cantor assume uma dicção suspensiva e repete a frase inicial do refrão (“Eu não vou sair daqui”).

A guitarra ganha intensidade e atua com efeito de compressão, o que dá uma audibilidade às frequências intermediárias, criando certa distorção. O efeito é tensivo. Marca a volta do texto da primeira estrofe, com o cantor assumindo uma entoação mais acelerada e próxima da fala, se comparada ao tom melodioso inicial, e tendo como contraponto a guitarra mais “pesa-

da”, comprimida e com sustain lento que se anunciou há pouco. Os guizos e o caxixi também ascendem na mixagem, os teclados pontuam nos contrapontos, sustentando a melodia.

O conjunto é tensivo, a dicção instrumental está mais *rock* e o andamento fica mais acelerado. Caracteriza-se um impasse: o sujeito não sai da praia, sua musa também não sai da água. É o que sugere um backing vocal feminino, que entra repetindo o texto do narrador (“eu não saio não”), enquanto o cantor continua a reiterar sua posição. No encerramento, há uma volta aos timbres e andamentos ouvidos na introdução, incluindo o apito e a guitarra mais aguda. Após um ataque da bateria a maioria dos instrumentos silencia. Ouvem-se apenas os guizos e caxixis que somem num fade.

Ao final da narrativa, não há uma solução para a situação tematizada – a musa continua na água e seu admirador permanece na areia. Entretanto, levando em consideração o ordenamento estabelecido no álbum, *Musa da Ilha Grande* é uma faixa que traz descontração à audição. Apesar de ter 4 minutos e 20 segundos, seria uma das canções mais adequadas a uma difusão ampla, por falar de uma situação de encontro juvenil, familiar para o público ao qual tanto o selo Chaos (que lançou CSNZ) quanto o Banguela (do MLSA) se dirigem.

Os personagens são jovens – não estão no trabalho e sim na praia. O narrador mora com a família. Há uma situação de paquera (ela “jogou um sorriso pra trás”), insinuações de conotação sexual (ele a chama de gostosa e fica com “a cabeça cheia (de idéias)”), mas o encontro é apenas visual. O personagem masculino usa gírias (“chiando”, “mané”, “doido”), contrações do verbo estar (“tão” e “tá”) e expressões (“nem fudendo”) comuns no segmento juvenil. Embora não haja um desfecho conjuntivo entre o sujeito e seu objeto, os dois partilham um momento especial, no presente.

Ao tempo em que promove certo relaxamento na audição do álbum, *Musa da Ilha Grande* segue a proposta de hibridação entre o local e o global que caracteriza outras expressões associadas ao manguebeat. A canção é intitulada com o nome de um lugar específico do Recife, que figura visual e textualmente no encarte do álbum (na foto da reunião de amigos na barraca de praia e no trecho manuscrito), mas seu arranjo remete à praia a partir de uma sonoridade ligada à música havaiana.

Fica claro que não se trata da repetição mecânica de uma fórmula. O CSNZ, por exemplo, configurou um cenário semelhante em *A Praieira*, usando recursos plásticos distintos. No leque de gêneros agenciados até aqui, a dicção da guitarra havaiana é uma novidade. Já o funk, constante em muitas canções do CSNZ, pontua no início da faixa do MLSA, mas tem uma participação pequena na construção da plástica sonora. Ritmos brasileiros ligados à tradição não midiaticizada não aparecem e, até no uso da percussão, que normalmente ativa

índices ligados à regionalidade ou ao dito “folclore” – e aqui foi executada por um pernambucano que conhece os ritmos locais, Naná Vasconcelos – há uma fuga do clichê. O caxixi, que é um saquinho de palha parecido com um chocalho, percutido pelo tocador de berimbau ao tempo em que usa vareta para tanger o arame do instrumento, não é tocado conforme a maneira usual na capoeira. Seu som é extraído de forma diferente, em função de outro objetivo: configurar uma sonoridade que remetesse aos ruídos da praia.

A expressão de marca nacional mais claramente agenciada nesta faixa é o samba-rock, uma matriz esperada diante da referência a Jorge Benjor no título do CD, e que dá certa coesão ao álbum do MLSA, uma vez que é agenciada também em outras faixas (vide *A bola do jogo* e *Saldo de Aratu*). Trata-se de uma expressão midiaticizada, urbana e híbrida, e está coerente ainda com as constantes remissões a outras matrizes do samba (algumas tradicionais) que ocorrem no álbum do MLSA.

Infere-se, portanto, ao confrontar esta canção com letra e música de Fred Zero Quatro com outras faixas abordadas na análise, que há uma pluralidade de matrizes sendo mobilizadas nas expressões sonoras do manguebeat e que as duas bandas estudadas, MLSA e CSNZ, as convocam com frequências distintas, para usos também distintos na sua produção. O predomínio de algumas matrizes nas sonoridades de uma ou da outra banda atende a prioridades regidas pelos traços estilísticos de cada uma delas. Mais do que uma partilha de características bem delimitadas e específicas, como ocorre com um gênero da música midiática bem delineado. O que aproxima as duas bandas é um repertório comum de interesses pela cultura pop, por valores ideológicos, por procedimentos *underground*, além da origem geográfica, temporal e geracional coincidente.

Cidade estuário

Aqui um novo diálogo se estabelece, aproximando o samba-soul e o samba-rock brasileiros de meados dos anos 1970 do cenário recifense dos anos 1990. Já na introdução a guitarra tem uma levada de funk, emite notas breves e cadenciadas, mas com o acento que o gênero ganhou ao ser apropriado e reprocessado por bandas brasileiras ou por compositores como Benjor e Tim Maia. Após a entrada das congas e da bateria, a guitarra adota um timbre de notas mais prolongadas e é o baixo que passa a manter a levada de funk. A presença de um pequeno naipe de metais (sax tenor e trompete) confirma o diálogo com os gêneros dançantes

e híbridos – entre o samba, a disco music, o funk e o soul – criados pelos conjuntos de bailes blacks nos subúrbios cariocas e paulistanos dos anos 1970¹⁴².

Após a introdução, o balanço dançante estabiliza-se na estrofe. Os vocais entram descrevendo características do ecossistema do mangue. A entoação é temática e ancorada em rimas no final de cada palavra: “Maternidade – Salinidade – Diversidade / Fertilidade – Produtividade”. O signo para o qual convergem os versos anteriores – “Mangue” – é nomeado e repetido em entoações diversas.

Um ataque da bateria e uma nota prolongada do sax e do órgão, sob o groove estabilizado, configura o refrão, cuja letra explora os sentidos sonoros produzidos na junção de palavras (“Recife – Cidade – Estuário / Recife – Cidade – És tu”), criando um neologismo: Recifidade.

Uma ponte marca a volta da estrofe. Se o envolvimento corporal do ouvinte já era propiciado desde o início da canção, com a repetição de todos os versos da estrofe, cujos sentidos ele já conhece, a convocação corporal é ainda mais intensa. Vocais e instrumentos alteram sua região de atuação, reconfigurando-se em modo maior, no momento em que novos sentidos são agregados ao discurso lingüístico da estrofe. Eles são coerentes com a caracterização anterior e também trazem rimas, agora, no final dos versos: “Água salobra, Desova e criação / Matéria orgânica, troca e produção”. A volta do refrão falando em Recife ativa relações entre troca e produção do manguezal com as operações de troca e produção ocorridas na cena cultural recifense.

Um solo do órgão conduz a harmonia da canção para o modo menor. Um pandeiro e a bateria (explorando os contratempos ao modo da disco music), sustentam a levada temática, enquanto a guitarra sola, dialogando com o órgão e depois com os metais. A voz, numa entoação mais próxima da fala e mixada no mesmo volume dos instrumentos, parte dos sentidos ligados à reprodução e ao ecossistema do mangue para tratar de aspectos problemáticos da “Recifidade”: “O mangue injeta, / Abastece, alimenta, / Recarrega as baterias / da Veneza esclerosada, / destituída, / despauperada, / embrutecida...”. O discurso corrobora as operações criativas propostas no release-manifesto. O mangue e seus elementos são o manancial a partir

¹⁴² Os bailes dos subúrbios foram um sucesso, passando a atrair multidões de jovens negros, altamente influenciados pela cultura black americana, que buscavam, sobretudo, diversão, mas também participavam de uma mobilização em torno da conscientização racial. Esses bailes não articulavam políticas de ação quanto à questão do racismo, contudo pregavam a construção de um referencial negro. A partir de então o movimento começou a se configurar, atraindo os holofotes da mídia. Os palcos paulistas e cariocas dos bailes *black* foram os locais ideais para a afirmação das estrelas da black music brasileira, como Jorge Ben e Tim Maia. A imprensa, percebendo o efervescente movimento que mobilizava milhares de jovens pobres e negros, batizou o fenômeno de *black Rio*. As festas no subúrbio e na zona sul foram responsáveis pelo enorme índice de venda de discos *black*, superando, inclusive, o rock dos Rolling Stones ou do Led Zeppelin (OLIVEIRA, 2006, mimeo).

do qual será possível reanimar a cidade decadente, que é caracterizada em mais um conjunto de versos: “Mangue, mangue, mangue, Manguetown / Cidade complexo / Caos portuário”, define o canto, numa referência indireta ao crescimento urbano desordenado em torno do porto. Os versos seguintes sugerem que a vitalidade da cidade consiste em associá-la ao potencial produtivo do manguezal: “Mangue, mangue, mangue, Manguetown / Berçário/Caos / Cidade estuário”, reiterando os sentidos lingüísticos do refrão.

Vocais e guitarra conduzem a retomada do modo maior: o cantor grita, a guitarra sola e os demais instrumentos passam a se revezar em participações intensas. A canção, cadenciada e dançante ao longo de toda a sua duração, termina com a desaceleração do andamento e da intensidade.

Com música e letra de Fred Zero Quatro, *Cidade Estuário* é fiel aos discursos mais constantes na produção identificada como manguebeat. Embora não enfatize sonoridades regionais em sua configuração plástica, na esfera lingüística a canção traz índices peculiares ao local de origem da cena mangue, citando Recife, e abordando a proposta de revitalização da cidade a partir do modelo de pluralidade orgânica que ocorre nos manguezais. A presença da palavra valise *Manguetown*, empregada também no texto *Caranguejos com Cérebro*, é um exemplo que confirma a guinada em direção ao ideário comum do manguebeat que, na sequência de canções do *Samba Esquema Noise*, começou com *Rios (Smart Drugs)*, *Pontes & Overdrives*.

O diálogo entre marcas locais e gêneros do pop ocorre aqui em duas esferas diferentes. A música privilegia os elementos da black music feita no Brasil, relacionada ao pop mundial, enquanto a letra volta-se para as especificidades da paisagem recifense. Infere-se, portanto, mais um estabelecimento de elos com o ideário da cena, mas sem caracterizar a adoção de uma fórmula rígida e única. Comparando o conjunto de canções e imagens abordadas até aqui, é possível afirmar que as idéias partilhadas pelos mangueboys são agenciadas num movimento espiralar e não seguem uma linearidade programática.

O Rapaz do B... Preto

A canção trata de um recifense fora da cidade natal, um migrante que tenta trabalho em São Paulo, ou melhor, trata do “bonezinho preto” usado por esse rapaz. A música é assinada em conjunto pela banda, o que sugere a agregação de contribuições para a configuração

final. O arranjo inclui a instrumentação do samba (cavaquinho, pandeiro e tamborim), que remete à música popular urbana do Brasil. Os vocais também dialogam com a dicção dos sambistas urbanos que cultuam a malandragem e o jogo-de-cintura, indexando a paisagem ao cotidiano de uma metrópole brasileira. O emprego da síncope do maracatu, na levada da bateria e em algumas marcações do baixo, ativa referências identitárias ligadas à origem nordestina do personagem. Instrumentos eletrificados também têm papel expressivo na plástica sonora e conectam a canção com o ambiente juvenil, urbano e globalizado no qual o boné é uma peça de vestuário bastante usual.

A introdução é feita por uma levada de cavaquinho, com o timbre próximo ao ouvido habitualmente no samba. O bumbo da bateria entra em seguida e simula a batida do maracatu. O duo se estabiliza e faz um breque. Em seguida, o baixo passa a interagir com a bateria, marcando o andamento. O cavaquinho volta e a guitarra dialoga com ele, repetindo a mesma nota com um pequeno atraso, criando um leve descompasso. Um solo do baixo marca a entrada do refrão.

Desde o final da introdução, com a participação dos instrumentos eletrificados, a enunciação sonora incitava um engajamento do ouvinte através da dança. No refrão, de cadência temática e andamento acelerado pela seção rítmica e pela velocidade de execução do cavaquinho, a participação é igualmente estimulada. Com a entrada dos vocais (voz solo e coro de resposta), repetindo uma única frase (“Olha só quem vem chegando”), há ainda a possibilidade de cantar junto. O efeito suspensivo do primeiro verso, em que o cantor convoca a atenção para a chegada de alguém, é solucionado ainda no refrão, com a revelação de quem chega: “É o rapaz do bonezinho preto”, anuncia o cantor numa entoação acelerada e próxima da fala. O conjunto se repete.

O cavaquinho fica mais intenso e passa a conduzir a cadência dançante na estrofe. Agora o canto é ancorado nas consoantes e os versos têm métrica irregular. A voz solo tangencia a levada instrumental, assumindo um tom figurativo, o narrador emite uma opinião sobre o objeto tematizado: “Com um bonezinho lindo, / esperto, quente e preto como esse / qualquer contribuinte / vira Super-Homem”. O coro de resposta pontua nos silêncios da voz principal, mantendo a entoação temática do refrão e repetindo parte dos versos já conhecidos (“Olha só”...), o que sustenta o apelo ao engajamento vocal do ouvinte. A voz solo retoma seu discurso (“Esperto e quente como esse / Qualquer recifense vira paulistano”) e passa a se ocupar apenas das qualidades do bonezinho: “design radical”, “linhas transgressivas”, “um tratado de estética aplicada”.

A afinidade entre o MLSA e Benjor¹⁴³, que pontuou na plástica sonora de outras faixas do *Samba Esquema Noise*, é fortemente ativada nesta canção. Trata-se de um samba que inclui instrumentos e técnicas do rock, como faz Benjor, e que “é misto de maracatu”, como sugere o carioca na letra de *Mas, que nada!*, faixa de abertura do disco de estréia *Samba Esquema Novo*, embora Benjor não concretize ali a proposta, em termos sonoros.

Na letra de Zero Quatro, há paráfrases claras dos versos de uma outra canção de Benjor, *O homem de gravata florida*¹⁴⁴, a começar pelo título. Ambas as letras começam anunciando a chegada do personagem e acabam por atribuir aos objetos tematizados efeitos extraordinários. A construção “Com aquela gravata, qualquer homem feio, qualquer homem feio vira príncipe”, de Benjor, ecoa nos versos em que o portador do boné “vira” ora Super-Homem, ora paulistano.

A estrofe desemboca em dois ataques da guitarra em timbre distorcido e sustain lento. Todos os instrumentos silenciam e o cavaquinho repete seu solo inicial. O refrão retorna, mas em vez do coro de resposta há contrapontos entre a voz principal, melodiosa, e uma segunda voz, entre o canto e a fala. Um breque marca a entrada de um trecho especial, privilegiando a interação entre um tamborim, ao modo das viradas de bateria de escola de samba, e a voz, cuja entoação remete à malícia dos malandros: “Quando ele vem / Quando ele vai...”.

O refrão retorna, com direito ao coro de resposta, mas a voz principal inicia em seguida um novo discurso, em que o tom de exaltação é substituído por uma crítica: “Nordestino – reservista de primeira / Severino – brasileiro de segunda”. A instrumentação continua temática, mas um solo de órgão com notas prolongadas se opõe à levada, associa-se ao discurso disjuntivo da letra, nos momentos finais da canção.

Se na composição de Benjor tudo acaba em “flores e amores”, aqui o final é menos eufórico. A menção à condição de reservista ativa a cidadania do “contribuinte”, que não é mais um “Super-Homem” ou um “paulistano” e sim um Severino. O nome, bastante comum no Nordeste, ganhou conotação ligada ao êxodo rural, a partir da ampla difusão do poema *Morte e Vida Severina*, do pernambucano João Cabral de Melo Neto, adaptado para o teatro – com trilha sonora de Chico Buarque¹⁴⁵ – e também cinema e televisão, além de ser evocado em trabalhos de artistas

¹⁴³ Segundo José Teles, “Fred Montenegro, o futuro 04, foi acometido de sua primeira paixão musical ao ser apresentado ao álbum *A Tábua de Esmeralda* (1974). Amor à primeira audição pelo som de Jorge Ben (ainda sem o ‘Jor’). Com o passar dos anos, vieram o movimento punk, new wave [...], mas Ben Jor sempre esteve onipresente na música de 04. Em 1987, na primeira demo, a Mundo Livre S. A. fazia a inusitada junção de ‘Fio Maravilha’ com ‘Big Mouth Strikes Again’, dos Smiths, com o nome de ‘Jorge Ben Tries It Again’” (2000, p.272).

¹⁴⁴ Faixa 2 do LP *A Tábua de Esmeralda* (Philips, 1974).

¹⁴⁵ A trilha gravada pela Philips (LP - 1966) foi composta para o espetáculo musical *Morte e vida Severina*.

plásticos e fotógrafos. Apesar do bonezinho e de toda a levada temática e conjuntiva da canção, o rapaz acaba como um cidadão de “segunda” categoria, uma reserva de mão-de-obra.

No conjunto da audição do álbum, as constantes remissões ao samba e ao estilo de Jorge Ben configuram um traço estilístico particular do MLSA. Mas a banda não faz uma simples reprodução da dicção do compositor. Como se pode inferir com clareza nesta canção, o que ocorre é uma atualização das referências e sua suplementação com o acréscimo dos valores ideológicos e sonoros ora ligados a interesses específicos da banda, ora delineados na cena mangue como um todo.

O agenciamento da levada do maracatu, cuja batida é acelerada ao longo da enunciação, em função do andamento dos demais instrumentos mobilizados, tanto é coerente com o discurso lingüístico da canção quanto com a proposta manguebeat de crossover entre a tradição rural e gêneros urbanos. Mas em comparação ao uso do maracatu feito pelo CSNZ, aqui se percebe um maior despojamento com relação às regras tradicionais, tanto pela ausência da alfaia, quanto pela aceleração rítmica. Outro elemento de distinção é que *O Rapaz do B... Preto* agrega um novo tema ao discurso da banda, um assunto que não figura em nenhum outro elemento do *corpus*: a migração do nordestino para o Sudeste.

Essa autonomia nas práticas musicais do MLSA, em relação ao CSNZ e à proposta mangue como um todo, está coerente com a definição de cena de Will Straw (1997) e com as observações feitas pelo pesquisador ao tratar especificamente dos procedimentos do indie rock, cena em que uma combinação bem sucedida de marcas locais não implica na generalização da fórmula (1997, p.498-99). Embora os mangueboys interajam e partilhem matrizes e interlocutores, a audição dessa faixa e a sua confrontação com as demais canções estudadas permitem perceber tanto a “fertilização mútua” quanto pontos de diferenciação (STRAW, 1997, p.494), tanto afinidades em comum com gêneros da tradição e da música urbana quanto traços das trajetórias particulares das bandas.

Sob o Calçamento (Se espumar é gente)

Informações sobre os bastidores da gravação desta canção ajudam a entender as circunstâncias de configuração sonora. Segundo José Teles, *Sob o Calçamento*

nem ia entrar no CD porque a banda não a havia ensaiado, mas o produtor e todos que a ouviram gostaram tanto dela que insistiram para que entrasse no álbum. Como o restante da banda havia voltado para o Recife, ela acabou sendo gravada com Fred 04 e uma supercanja dada por Syoung, parte dos Heartbreakers, Nando Reis, Paulo Miklos, Apolo IX e Sergio Boneka, e a percussão do Nação Zumbi. (2000, p.301)

Sons distorcidos que remetem ao atrito de objetos metálicos interagem com a percussão, o baixo e o violão, na introdução. Outros timbres são acrescentados após uma mudança harmônica para o modo menor: guitarra, bateria, congas e uma segunda guitarra com bastante distorção, atuando nos graves.

A tensão entre a guitarra pesada e distorcida, em andamento e ritmo *rock* (4 x 4), e a percussão sincopada e frenética das congas e do bongô confere dramaticidade à estrofe, cuja massa sonora é pouco dinâmica e inclui também “beats” de duas bandas ligadas ao hard rock e ao heavy metal tradicional – Led Zeppelin e Black Sabbath – manipulados pelo produtor Charles Gavin.

A voz entra em entoação próxima à fala, no mesmo volume dos instrumentos, a métrica da letra é regular, mas inclui rimas no quarto e oitavo versos (“trilhos” e “filhos”). O cantor pronuncia os versos de maneira peculiar, fazendo pausas (assinaladas aqui pelas reticências) antes de completar o sentido das orações. O discurso lingüístico associa signos urbanos (“Nada como um **poste** / atrás ... de um **poste** / Por baixo dos **trens** / estão os **trilhos**”) a uma reflexão sobre o passar do tempo e a proliferação populacional: “Nada como um século / após... o outro / No bucho das mães / Incham os filhos”.

A batida se mantém enquanto os vocais silenciam, retornando para repetir os versos da estrofe já ouvida, com ligeiras modificações que não alteram o sentido antes configurado. A guitarra processada, com um efeito próximo ao do pedal wah-wah, destaca-se na ponte. Mas os demais instrumentos e samplers sustentam a dicção da estrofe. A voz apresenta mais um conjunto de versos, desta vez em tom de denúncia. Chama atenção para a relação entre a infra-estrutura urbana e o anonimato daqueles que a construíram, para o crescimento da cidade, com o aterramento dos mangues, e a exclusão social: “Terra por si só / não vira ... asfalto / Entre o con... creto e o Pirelli / O cheira...-cola morre / A carne gruda / O sangue... escorre / Onde há calçamento / Pode crer... que havia... mangue”.

Os versos se repetem duas vezes, como se para garantir a apreensão dos sentidos lingüísticos pelo ouvinte, que não encontra na configuração sonora uma cadência regular que o incite à dança e sim uma tensão entre ritmos instrumentais distintos, mobilizando mais sua atenção do que uma ação corporal.

Os instrumentos percussivos silenciam, a interação entre o violão, o baixo e o *mini-moog* se evidencia. A configuração sonora da estrofe retorna. Em seguida ouve-se um som de sirene (ruído comum na urbe) e a voz também reaparece, estendendo a pronúncia de algumas das vogais num falsete que tem efeito de ênfase (“onde há calçamentoooo / pode crer, havia maaangue”). Com a pausa vocal, os instrumentos percussivos ascendem na mixagem. A sirene volta a soar. Elementos ouvidos na introdução da canção retornam em volumes e tons distintos.

Os sentidos da primeira parte da estrofe retornam. Os versos finais têm algumas alterações, que enfatizam a proliferação populacional desordenada: “os filhos caem nos sacos dos filhos / os filhos vão nas costas dos filhos / os filhos saem dos pênis dos filhos / os filhos vão nos bagos... dos filhos”. Este conjunto de versos é repetido em dicção *rapper* por Sérgio Boneka. As aliterações e a entoação melódica criam sentidos de que a reprodução (dos filhos aos filhos) é maquinal, automatizada, um ciclo vicioso que remete a outras imagens da circularidade presente no álbum e que marca também o arranjo dessa canção. Uma segunda voz, ao fundo, feita por Zero Quatro, repete em entoações variadas a oração que aparece entre parênteses no título da canção: “Se espumar é gente”, acrescentando a idéia de que os personagens enfocados estão no limiar da condição humana, sendo ignorados, a menos que um fato especial, a agonia em via pública, atraia a atenção dos demais cidadãos para eles. Sirenes e outros sons contínuos que ativam sentidos do caos urbanos ajudam a compor a paisagem disfórica da metrópole. Os instrumentos elétricos silenciam e a percussão ganha destaque, mas a segunda voz continua a reiterar seu texto. Uma terceira voz, abafada, pouco audível, sugere uma pregação diante do cadáver espumante. A segunda voz insiste (“Se espumar é gente”), em meio a ruídos agudos, até que um fade encerra a canção.

Com duração de 6 minutos e 16 segundos, *Sob o Calçamento (Se espumar é gente)* dilata e tensiona o formato canção. Operação semelhante foi realizada, embora com uma plástica sonora distinta, no álbum de estréia do CSNZ, com o *Coco Dub (Afrociberdelia)*. Ressalvadas as diferenças entre as duas composições, percebe-se uma atitude comum aos dois álbuns e às duas bandas: não se ater aos padrões cancionais de êxito comprovado no *mainstream* e nem propor um padrão alternativo único. Há posições e um ideário partilhados, mas que se materializa em configurações diferenciadas. A penúltima faixa do *Samba Esquema Noise* e a última do *Da Lama ao Caos* focam personagens urbanos excluídos – aqui o cheira-cola e o operário anônimo que trabalhou no asfaltamento; lá o pedinte, o guardador de carros, o carregador de compras. Infere-se que, além da não-adesão por completo ao modelo cancional de

aceitação massiva, a denúncia social é um tema que gera convergência entre as duas bandas da cena mangue.

A esta altura da audição de *Samba Esquema Noise*, a referência ao aterramento dos mangues é suficiente para que o ouvinte indexe a paisagem sonora ao Recife. Mas numa audição da faixa isoladamente (no rádio, na TV ou em outros mídia), por um ouvinte que não tem informações contextuais sobre a cena mangue, a ligação geográfica ficaria obscurecida. A plástica sonora da canção, em que a trama timbrística e rítmica é urdida de forma tensiva, beirando o ruído, e cujos versos fazem uma denúncia social, também dificulta a adesão de um ouvinte que não tenha afinidades específicas com a proposta da banda. Isto permite confirmar que a veiculação massiva não é priorizada tanto pela banda, quanto pelos produtores do CD, Charles Gavin e Carlos Eduardo Miranda, sócios no selo Banguela, que insistiram na inclusão da canção.

Esta faixa e as participações de Miranda e Gavin como instrumentistas em outras canções do álbum¹⁴⁶ deixam claro que, na produção realizada nos moldes do *underground*, os papéis de produtores de estúdio e músicos-compositores se confundem numa relação de cumplicidade norteada, muitas vezes, pelo gosto e os interesses estéticos em comum. A relação entre as duas instâncias é mais estreita do que nas situações de gravação realizadas nos moldes do *mainstream*, quando cada parte envolvida tem seus papéis bem delimitados, regidos menos por afinidades ideológicas e musicais do que pelos objetivos comerciais.

Em seu livro sobre a música pernambucana, José Teles registra que “depois de ser namorado por várias gravadoras, o Mundo Livre S.A. resolveu assinar com o recém-criado selo Banguela [... e] recebeu uma acolhida e apoio que dificilmente teriam numa grande gravadora, estourando inclusive o orçamento para as horas de estúdio (o Be Bop, em São Paulo)” (2000, p.299). Critérios como as trajetórias profissionais dos proprietários do selo nortearam a decisão da banda. “Éramos totalmente ignorantes quanto à técnica de gravação [...] Confiamos em Miranda e ele realmente mudou muito algumas músicas”, disse Fred Zero Quatro em entrevista à revista *IstoÉ Gente*¹⁴⁷.

O exemplo permite inferir que, nas produções independentes como essa do MLSA, a partilha de afetos e interesses entre produtores e músicos é, inclusive, determinante quando a banda opta por assinar com um ou outro selo. Do lado dos proprietários dos selos *indie*, essa

¹⁴⁶ Charles Gavin toca pandeiro nas faixas 2 e 3, faz “barulhos” na faixa 13 e assina os arranjos de metais na faixa 10. Miranda toca piano na faixa 1, toca congas e faz colagens na faixa 6, toca teclado e faz backing vocal na faixa 11 e faz barulhos e efeitos na faixa 13.

¹⁴⁷ Paula ALZUGARAY e Ramiro ZWETSCH. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoegente/18/reportagens/rep_produtores.htm>. Acesso em: 20/04/2007.

partilha pode nortear decisões que envolvem propostas diferenciadas de criação e lógicas mercadológicas próprias, distintas daquelas que regem o negócio da música nas *majors* (NEGUS, 2005, p.93). Do ponto de vista dos músicos que têm seus trabalhos próprios e fazem participações especiais no álbum, também o interesse musical suplanta o comercial, nas produções *indie*. As atuações surgem de encontros casuais no estúdio de gravação ou em outros ambientes ligados ao meio musical. Naná Vasconcelos, por exemplo, ensaiava para um show no mesmo estúdio em que o MLSA gravava e, ao saber que um grupo estreante, vindo de Pernambuco, estava trabalhando lá, quis conhecer o som. Gostou e acabou se oferecendo para participar¹⁴⁸.

Das muitas participações especiais no álbum, a maioria é realizada por nomes ligados ao rock nacional, porém vinculados a selos ou gravadoras variados. Entre os convidados mais “famosos” estão os integrantes do Titãs, cuja presença é explicada menos pelo prestígio que eles trariam por serem músicos “consagrados” no segmento do BRock do que pelo fato de o selo Banguela ser um projeto paralelo de alguns dos componentes da banda. Os demais músicos convidados têm trabalhos considerados *cult* ou vêm do também estreante CSNZ. Se no circuito *mainstream* a escolha dos “convidados” para gravações constitui-se numa estratégia de marketing, geralmente envolvendo a promoção mútua de nomes do *cast* de uma mesma gravadora, aqui estão em jogo alianças pautadas nas afinidades ideológicas e na solidariedade, como ocorre com Naná Vasconcelos, que não é ligado ao rock, mas tem um trabalho alternativo na chamada MPB; ou com a participação da atriz Malu Mader, que faz o backing vocal feminino de *Musa da Ilha Grande*, mas cuja presença se deu pelo fato de ela ser casada com um integrante do Titãs e eventualmente ir ao estúdio. A participação de “estrela” da TV Globo em nenhum momento foi motivo de “badalação” na divulgação do álbum do MLSA, assim como as demais participações também não o foram.

A relação de simbiose entre banda, produtores musicais e demais convidados, por sua vez, reforça a imagem de autenticidade que a música *underground* possui junto a seus consumidores, que, além de valorizarem as atitudes de confronto aos padrões do *mainstream*, vêm nos créditos dos participantes e técnicos índices sobre a qualidade, o gênero, autenticidade e a natureza da proposta musical em questão. Como observa Will Straw, em seu estudo sobre a cena do indie rock, “o cultivo do conhecimento na cultura do rock – descobrir velhos álbuns, estabelecer links genealógicos entre as bandas, etc. – tem sido tradicionalmente um rito de passagem pelo qual [...] música rock tem se perpetuado” (1997, p.499).

¹⁴⁸ Vasconcelos toca berimbau e faz efeitos vocais na faixa 8; toca também caxixi, apito, guizos e canta na faixa 9.

Samba Esquema Noise

Parte do título da faixa, que intitula também o álbum, é completamente negada na plástica sonora desta canção. Não há vestígios de samba na harmonia, arranjo ou melodia. O andamento é lento e nenhum dos instrumentos percussivos empregados atua na seção rítmica. O noise está presente no arranjo, com intensidade bastante discreta em comparação às faixas com dicção *rock* ouvidas ao longo do álbum, mas de forma importante para a enunciação, como se apontará a seguir. Por outro lado, os signos ligados ao globo e ao movimento giratório que marcam a performance visual do CD são fortemente ativados, desde a configuração sonora, ancorada na agregação e alternância de ostinatos e ataques de forma cíclica.

Um violão atua sozinho na introdução. As cordas de aço são tangidas com todos os dedos da mão direita, lentamente, como se o violonista estivesse esboçando ou recordando a seqüência de acordes da canção. Em seguida a mesma seqüência é dedilhada e os vocais entram em numa entoação figurativa, como se o cantor conversasse calmamente com um interlocutor que está próximo a ele. Toda a estrofe faz referência explícita ao globo de sorteio visto no material gráfico. O som das bolinhas em movimento é incorporado ao arranjo logo depois de o objeto ser citado na letra, cujo recado é dado de uma só vez: “A felicidade (como a morte) / é como um concurso milionário de 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. / Dá pra entender? / Por isso, nada de pudores. / Dá pra entender? / Ou você explora o próximo, / ou o próximo é você. / Esta é a única moral do Mundo Livre. /Dá pra entender?”.

No momento em que a letra defende o individualismo inescrupuloso em lugar da solidariedade, uma guitarra com bastante *noise* passa a soar com notas que se estendem para além da cadência estabelecida pela voz e o violão. Faz uma rasura no enunciado até então estável, mas não ascende na mixagem e atua numa intensidade reduzida. A guitarra permanece com a mesma dicção durante a pausa do vocal, ouvem-se algumas notas de piano e batidas de ritmo irregular feitas no corpo de madeira das congas, tudo num plano de fundo, o violão dedilhado continua tendo sua audição privilegiada.

A voz volta num tom levemente diferente do anterior e repete a letra. As intervenções da guitarra, os ruídos das bolinhas e das baquetas contra madeira das congas continuam. Novos barulhos se agregam, principalmente o som metálico de moedas sendo atiradas e girando numa superfície, que reforça a indexação entre o individualismo e o acúmulo de capital que norteiam a moral do mundo livre.

Os vocais silenciam novamente, os sons de fundo ascendem um pouco mais na mixagem, mas sem chegar a causar problemas de audibilidade quando a voz retorna. O discurso agora é modificado: “A felicidade... esperando em algum lugar”. A guitarra ascende e silencia após o som de gargalhadas. Um solo de congas encerra a canção.

Sem rimas nem refrão, a canção final do álbum aproxima-se mais da tipologia passional do que da figurativização, por conta do andamento desacelerado. Mas também tensiona o padrão, numa operação coerente com a proposta pouco reverente aos formatos assumida pela banda. O discurso lingüístico tratando da relação entre “ordem e acaso” de uma perspectiva “hiperconformista” e “amoral” conecta-se com o texto de apresentação do álbum. Remete ainda ao discurso e à plástica sonora das faixas *A Bola do Jogo*, *Livre iniciativa* e *Homero, O Junkie*, que, embora tenham peculiaridades na estrutura cancional, mobilizam o *esquema noise* (ruídos e distorção) de forma decisiva para a produção de sentidos.

Com *Homero, O Junkie* há ainda outros pontos de convergência lingüística. Lá os deuses assistem à degradação dos homens e isentam-se de responsabilidade sobre ela. Aqui o destino dos indivíduos é definido aleatoriamente, num sorteio executado por deusas, personagens extra-humanas que igualmente não interferem diretamente na trajetória dos mortais.

A canção ativa alguns pontos de convergência com a proposta manguê. A comparação entre o “concurso milionário da TV” e a incerteza do destino relaciona-se com os interesses pela “midiotia” e pelo “acaso” expressos desde o release-manifesto e que conectam o ideário do manguêbeat com algumas posições do indie rock. Neste segmento, os integrantes assumem uma postura anti-*pop star* e uma ideologia radicalmente contrária à exposição midiática excessiva¹⁴⁹. Por outro lado, as discussões de ordem filosófica não são prioridade no discurso do CSNZ e do texto *Caranguejos com Cérebro*, que se atêm mais à denúncia dos problemas, estabelecimento de um diagnóstico e proposição de ações práticas para reverter o quadro.

O movimento no sentido de ampliar a visão da realidade a partir da abordagem de grandes temas – como a existência humana, a morte e a felicidade – marca uma particularidade do Mundo Livre S.A. e sua aproximação com o niilismo do punk rock. A vertente inglesa deste subgênero é freqüentemente relacionada com “a desilusão de muitos jovens britânicos, principalmente – mas não exclusivamente – os do sexo masculino e da classe operária”, enquanto “o punk norte-americano estava mais associado à boêmia” (SHUKER, 1999, p.223). Ambas as vertentes têm em comum a descrença em utopias e em uma solução política dentro

¹⁴⁹ Não caberia aqui entrar no mérito, mas vale pontuar que há um paradoxo nessa posição dos adeptos do indie rock, já que eles estão imersos na cadeia comunicacional da música popular massiva, embora mobilizem formas alternativas de produção, circulação e consumo. Como vem sendo discutido ao longo deste trabalho, a posição dos integrantes do manguêbeat é receptiva à “pesquisa e produção de idéias pop”.

dos modelos já estabelecidos, gerando um discurso irônico e ácido, ora defendendo a anarquia, ora desejando o aniquilamento total da humanidade¹⁵⁰.

Voltando à comparação entre MLSA e CSNZ, mais uma vez a autonomia nas práticas musicais que configura interesses e estilos individuais sobrepõe-se à adoção de uma cartilha genérica e programática, desenhando a espiral entre a fertilização mútua e a diferenciação que caracterizam as cenas e que será retomada adiante, nas considerações finais, a partir de um comparativo entre os dois álbuns estudados.

¹⁵⁰ As pulsões autodestrutivas foram explicitadas inclusive em performances nos palcos, nos movimentos retorcidos e manquejantes de Joey Ramone (da banda norte-americana Ramones) e Johnny Rotten, ou na autoimolação pública praticada por Sid Vicious (os dois últimos da banda inglesa Sex Pistols).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É preciso estar pronto para acolher cada momento do discurso em sua irrupção de acontecimentos, nessa pontualidade em que aparece e nessa dispersão temporal que lhe permite ser repetido, sabido, esquecido, transformado, apagado até nos menores traços, escondido bem longe de todos os olhares, na poeira dos livros. Não é preciso remeter o discurso à longínqua presença da origem; é preciso tratá-lo no jogo de sua instância.

Michel FOUCAULT, p.28

Em vez de concluir, tento aqui amarrar algumas considerações que são “concluintes” neste trabalho, mas que não pretendem esgotar o assunto. É impossível chegar a uma palavra final sobre o mangubeat. Desde os anos 1990, a cena recifense é abordada em sucessivos estudos acadêmicos com fundamentação e metodologia variadas. Pretendo ter acrescentado ao debate, que prossegue para além dessas páginas, alguns parâmetros, abrindo perspectivas sobre a abordagem das performances das bandas estudadas e da música popular massiva em seu contexto comunicacional.

No que tange ao suporte teórico e metodológico adotado, não obstante o caráter mutável dos gêneros na MPM, a discussão sobre as classificações genéricas se mostrou imprescindível para o estudo das performances das bandas. Por si só, as canções e outras expressões dos álbuns de MLSA e CSNZ já traziam o gênero à pauta, uma vez que se configuram no crossover de elementos pinçados de um repertório com características relativamente estáveis como o funk, punk, ska, samba, rap etc. E a identificação de pontos que permitiram à comunidade musical (FABBRI, 2006, mimeo) fazer algumas generalizações em torno do mangubeat contribuiu para que a perspectiva comunicacional em torno do corpus estivesse sempre em foco e em tensão. O confronto entre os conceitos de gênero e cena possibilitou a observação das relações entre a partilha de referências e a autonomia expressiva, a fertilização mútua e a diferenciação (STRAW, 1997, p.494) no *corpus*. Permitiu ainda uma postura analítica que não operasse apenas pela analogia e pela busca de semelhanças estruturais entre as bandas estudadas, narcotizando as diferenças. Tanto a convergência de sentidos e valores, as regularidades, quanto as dispersões proporcionadas pelas distinções plásticas entre as bandas puderam ser acionadas nas análises.

O emprego da semiótica da canção foi produtivo quando agregado a outros elementos da performance cancional midiática, que vão da plástica sonora à plástica visual, da material-

dade dos produtos ao seu posicionamento nas instâncias do circuito fonográfico e da cultura midiática. Uma concentração apenas na relação entre letra e melodia daria conta de alguns sentidos importantes, do ponto de vista interpretativo, mas passaria ao largo de aspectos ligados tanto à materialização sonora propriamente dita, a exemplo dos arranjos, dos crossovers e da instrumentação, quanto ao contexto de produção, circulação e consumo na MPM. O cruzamento entre os sentidos produzidos nas diferentes esferas de significação mobilizadas pelos produtos possibilitou percursos entre o genérico e o singular e vice-versa, bem como o contraponto entre as performances midiáticas do MLSA e CSNZ. Volto agora a alguns deles, revisitando tanto aspectos contextuais quanto elementos internos das performances.

REGULARIDADES E DISPERSÕES DE *SAMBA ESQUEMA NOISE* E *DA LAMA AO CAOS*

A hibridação de gêneros e timbres, a irreverência com relação aos padrões da canção de maior aceitação comercial, a presença de personagens em comum no discurso lingüístico das canções, as constantes referências à cidade do Recife, a predominância das tipologias cancionais temática e figurativa são algumas das regularidades entre os álbuns das bandas MLSA e CSNZ. Mas as opções por diferentes matrizes, instrumentações e arranjos deixam patentes as distinções entre os dois produtos e suscitam considerações sobre a atuação dos produtores técnicos que trabalharam junto com as bandas nos estúdios, contribuindo para a plástica sonora fixada nas gravações.

Em *Da Lama ao Caos*, o produtor é o veterano Liminha, que atua no setor desde meados dos anos 1970, trabalhando quase sempre para *majors* e interferindo inclusive no repertório de alguns dos álbuns que produziu¹⁵¹. Ele assina produções de sucesso no segmento classi-

¹⁵¹ Liminha, que começou na música como baixista das bandas Os Lunáticos e Os Baobás, acompanhou a banda de rock tropicalista Os Mutantes de 1969 a 1974. A convite da Warner produziu o álbum de estréia das garçone-tes da boate carioca *Dancing Days*, as Frenéticas, que rendeu o primeiro disco de ouro à gravadora. Nos anos 1980, foi responsável pela “roupagem” pop tendendo à disco music de Gilberto Gil (*O Luar*) e produziu também Lulu Santos e os Titãs, dentre outras bandas ligadas ao BRock. Conforme reportagem na revista *Istoé Gente*, “com suas produções, ficou claro que esse profissional pode até mudar os rumos da carreira de um artista, alavancando as vendas de discos ou ajudando a lapidar um conceito musical. Uma das marcas registradas do estilo Liminha de produzir é a interferência no repertório. ‘Interfiro sempre’, diz. ‘Peço para o artista vir ao estúdio com música sobrando, para que eu possa justamente dar minha opinião’. Desde o disco das Frenéticas – quando sugeriu a gravação de ‘Perigosa’, de Rita Lee – ele opina na escolha das músicas – e surpreende. Durante as gravações de Rappa Mundi (1997), do grupo Rappa, sugeriu uma versão – meio reggae, meio rap – para ‘Hey Joe’, de Jimi Hendrix. A música foi a primeira do disco a chegar às rádios”. Cf. Paula ALZUGARAY e Ramiro ZWETSCH. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoegente/18/reportagens/rep_produtores.htm>. Acesso em: 20/04/2007.

ficado pela indústria e lojistas como Pop-Rock, sendo requisitado por gravadoras ou músicos quando desejam dar esse tipo de “roupagem” sonora a seus trabalhos, por sua capacidade de interferir sem se desviar completamente da proposta inicial dos músicos com quem atua.

Sua contribuição para o *Da Lama ao Caos* parece ter sido menos a de sugerir repertório e mais a de adaptar as canções antes executadas ao vivo para um formato midiático compatível com os padrões do *mainstream*, embora ele tenha dado sugestões nas composições que foram realizadas ou finalizadas pela banda no estúdio Nas Nuvens – a guitarra Juju de *Samba Makossa*, por exemplo, foi sua idéia¹⁵². A “adaptação” técnica realizada por Liminha ao gravar o CSNZ se configurou em sonoridades que podem ser consideradas limpas – os instrumentos geralmente atuam em faixas de frequência hertzianas distintas, tendo seus timbres bem delineados; a voz solo é mixada quase sempre numa intensidade superior aos demais registros, facilitando a compreensão dos sentidos lingüísticos da letra pelos ouvintes. Embora a captação do som das alfaias em estúdio, uma operação inédita, tenha deixado a desejar, a banda declara que se sente bem representada na performance midiática do álbum¹⁵³.

Enquanto *Da Lama ao Caos* é um álbum cujas canções são executadas exclusivamente pela banda CSNZ, tendo em Liminha um consultor artístico e executor da captação e formatação técnica, em *Samba Esquema Noise*, o envolvimento dos produtores Charles Gavin e Carlos Eduardo Miranda inclui a participação na execução de alguns instrumentos, na decisão sobre o repertório e na arregimentação de outros participantes, como foi apontado no capítulo anterior. Se com o CSNZ ocorreu uma “profissionalização” da proposta dos músicos vindos de uma cena amadorística, aqui o amadorismo – inclusive no sentido de privilégio dos laços afetivos e de afinidade musical em detrimento da fidelidade aos padrões hegemônicos – é potencializado na configuração plástica. Afinal, como relatado no primeiro capítulo deste trabalho, o selo Banguela surgiu com uma proposta de oposição ao *mainstream*.

Isso não significa que os músicos do MLSA foram deixados no estúdio totalmente livres para atuar. Ao contrário, se os padrões do *mainstream* não são amarras aqui, a oposição a esses padrões é um compromisso assumido pela banda e pelos produtores. A interferência de Miranda foi intensa¹⁵⁴ e se por um lado surpreendeu a banda, que declarou não conseguir re-

¹⁵² Conforme revelou o guitarrista Lucio Maia em entrevista à MTV do Brasil, no programa *Discoteca* sobre *Da Lama ao Caos*, (exibido em vários horários no final do mês de abril de 2007).

¹⁵³ No mesmo programa da MTV supracitado, os integrantes do Nação Zumbi afirmam isso e dizem que, apesar do esforço de Liminha, somente no segundo disco da banda CSNZ conseguiram encontrar uma melhor forma de microfonar os tambores do maracatu.

¹⁵⁴ “Quando o paulistano Carlos Eduardo Miranda pegou *Samba Esquema Noise* (1994), primeiro disco do grupo pernambucano Mundo Livre S.A., para produzir, ele passou três meses no estúdio. Mudou o andamento de algumas faixas e acrescentou instrumentos gravados por músicos do Nação Zumbi e dos Titãs. ‘Quando a banda ouviu, alguns não sabiam como tocar as músicas’, diz Miranda. ‘Éramos totalmente ignorantes quanto à técnica de grava-

produzir em palco performances midiáticas como a de *Homero, o Junkie*, o resultado final também não causou insatisfações aos pernambucanos¹⁵⁵. A plástica sonora do álbum potencializa as afinidades do MLSA com o indie rock e com o punk. Soa de forma oposta ao *Da Lama ao Caos*: com instrumentos atuando em regiões hertzianas coincidentes, ou com timbragem tecnologicamente modificada com a intenção não de “limpar” os timbres, mas de torná-los mais sujos, comprimidos e distorcidos; com vocais mixados na mesma intensidade dos instrumentos em muitas das faixas, destacando menos o discurso lingüístico e mais a contribuição sonora da voz para o conjunto musical. O despojamento com relação aos padrões hegemônicos, mais acentuado aqui, não se reflete, entretanto, numa economia de vozes instrumentais. Ao contrário, a variedade de instrumentos empregados é maior, se confrontada com *Da Lama ao Caos*.

O quadro comparativo a seguir ajuda a visualizar algumas das convergências e dispersões entre os álbuns, não só em termos da produção, mas também em outros aspectos da plástica sonora e das significações lingüísticas. Podem ter sido omitidos alguns instrumentos musicais empregados pelo CSNZ, em razão da falta de uma ficha técnica detalhada no encarte que acompanha o CD:

	<i>DA LAMA AO CAOS</i>	<i>SAMBA ESQUEMA NOISE</i>
Matrizes da música pop	Hard rock, funk, soul music, rap, makossa, highlife/Ju-Ju, heavy metal, dub, rock psicodélico, disco music.	Ska, reggae, punk rock, funk, rap, música havaiana, hard rock e heavy metal (este último apenas em <i>Sob o calçamento</i>).
Matrizes da música urbana brasileira	Samba e rock.	Rock, samba de breque, samba-rock, samba-soul, partido alto.
Matrizes regionais / tradicionais / não midiáticas	Maracatu de baque virado, coco de embolada, pastoril profano, ciranda, maracatu de baque solto, coco.	Maracatu (apenas em <i>O rapaz do B... preto</i>).
Tipologias cancionais mais constantes	Tematização e figurativização	Tematização e figurativização
	Alfaias do maracatu, triângulo, zabumba, berimbau, caixa, chocalho.	Bateria, pandeiro, ganzá, berimbau, tamborim, bongô, caxixi, apito, congas, guizos, cowbell, triângulo.
Instrumentos mais constantes	Guitarra e baixo. Timbres eletrônicos e samplers.	Guitarra, baixo, teclados, minimooog, órgão. Timbres eletrônicos, samplers, lipotronic. Violão com cordas de aço, cavaquinho, piano, sax tenor, trumpet.
Personagens citados nas letras	Mestre Salustiano. Lampião, Zapata, Sandino, Antonio Conselheiro, Zumbi, Panteras Negras.	Bob Marley. Deuses da mitologia grega. Deusas da TV.

ção’, conta Fred 04”. Cf. Paula ALZUGARAY e Ramiro ZWETSCH. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoeigente/18/reportagens/rep_produtores.htm>. Acesso em: 20/04/2007.

¹⁵⁵ Ver comentários sobre a faixa no terceiro capítulo.

Criminosos: Galeguinho do Coque, Biu do Olho Verde. Lendas urbanas: Perna Cabeluda.	Homero, o Junkie (marginal).
Garota que dança ciranda na praia.	Garota na praia (musa da Ilha Grande)
Morador ribeirinho (“molambo”),	
Operários (“pedreiros suicidas”)	Trabalhador braçal / operário.
Jovem de classe média ou baixa.	Jovem de classe média baixa
Sambista (o “maioral”)	Narrador – partideiro
Atirador (<i>Maracatu de Tiro Certo</i>).	Atirador (<i>Livre iniciativa</i>).
Mangueboy (homen-caranguejo)	Homem-transistor (ciborgue)
Mulher – planta (Risoflora).	Mulher com W.
Gabiru (ladrão de feira). Biscateiro urbano (guardador ou carregador de compras) Pedinte.	Cheira-cola. Nordestino migrante (Severino de bonzinho preto)
Urubu.	Yuppie.
Chié, aratu, caranguejo.	Aratu.

Se cruzarmos o dado sobre a presença de várias matrizes ligadas à tradição regional não-midiatizada em *Da Lama ao Caos*, com os instrumentos percussivos mobilizados na gravação, chama atenção a ausência da bateria e o privilégio dado às alfaias e à caixa na condução rítmica do álbum, que privilegia a dicção original dos elementos agenciados.

Em contraste, *Samba Esquema Noise* estabelece apenas um breve diálogo com o maracatu, não emprega alfaias, e privilegia instrumentos usuais no samba urbano em sua seção rítmica, a exemplo do pandeiro, do tamborim e até da contribuição do cavaquinho para a marcação rítmica em algumas canções. A bateria, instrumento comum no rock e que também foi incorporado ao samba urbano brasileiro, é o principal condutor da seção rítmica ao longo do álbum do MLSA.

Se não temos uma grande presença de matrizes do dito “folclore” no *Samba Esquema Noise*, as marcas de nacionalidade são acionadas na mobilização das variações urbanas do samba que vão do breque e partido alto ao samba-soul e samba-rock.

Infere-se que, por caminhos diferentes – privilegiando a dicção regional rural não midiaticizada, no caso do CSNZ, e a dicção urbana midiaticizada, no caso do MLSA – ambas as

bandas mobilizam matrizes da música popular brasileira. Há uma convergência em direção ao uso de marcas nacionais/locais, mesmo que os álbuns partam de trilhas distintas. Para o ouvinte brasileiro, as sutilezas produzem sentidos particulares – de reverência à tradição regional, no caso de CSNZ, e de certa ironia com relação aos gêneros populares urbanos, no caso do MLSA. Para a comunidade musical que não está familiarizada com o repertório do Brasil, ambos os álbuns configuram uma afirmação de marcas locais que, segundo Keith Negus, permite sua classificação como *world music*:

Se o repertório internacional se constrói de tal maneira que, na teoria, um artista de qualquer local pode vender em qualquer outro local (a negação dos lugares), a world music constitui uma afirmação dos lugares. [...] É evidente que a 'world music' não é música do mundo e sim uma limitada seleção de sons de outros locais do mundo. [...] Os sons de instrumentos, tons musicais, esquemas rítmicos e vozes específicas transmitem uma sensação de lugar geográfico através de diversos códigos semióticos musicais e conotações que se desenvolveram ao largo da história. (2005, p.280)

Voltando aos recursos empregados nos dois álbuns, o uso de sampler e de timbres eletrônicos é uma opção que conecta as bandas com os processos de produção comuns na MPM global, uma vez que esses artefatos figuram em canções de gêneros e nacionalidades variadas na contemporaneidade. A presença de instrumentos eletrificados também. Em *Samba Esquema Noise* há uma maior variedade deles – guitarra, baixo, teclados, minimoog e órgão – além do emprego de instrumentos acústicos que também figuram nos arranjos da música urbana em gêneros como o rock'n'roll clássico (piano), a black music (metais – sax tenor e trompete) e o samba (violão e cavaquinho). Em *Da Lama ao Caos* somente guitarra e baixo figuram com constância nos arranjos.

Mas em ambos os álbuns, a guitarra e o baixo quase sempre assumem papéis ligados à configuração de matrizes do rock ou da black music. Num plano macro, o rock e outros gêneros midiaticizados ligados à diáspora africana perpassam os dois álbuns. Num plano micro, delineiam-se as diferenciações a partir dos subgêneros mais constantes em cada um dos álbuns.

Da Lama ao Caos estabelece pontes mais frequentes com o hard rock, o metal e o rock psicodélico; com a música black afro-americana (rap, funk, soul music) e com as matrizes do *african pop* – highlife, Ju-Ju e makossa. Há pouca mobilização da música caribenha, com exceção para o dub. *Samba Esquema Noise* dialoga também com o hard rock e o metal, mas privilegia a dicção do punk rock e do indie rock; entre as músicas da diáspora, as matrizes

jamaicanas (ska e reggae) são mais constantes do que as afro-americanas (funk e rap) e não há participação acentuada do *african pop*.

Como foi pontuado na análise do álbum do MLSA, a relação entre o punk britânico e a música jamaicana é bastante estreita, historicamente, e o retorno deste diálogo em *Samba Esquema Noise* potencializa as conexões da banda com o ideário ligado à cena punk. Já as matrizes de *Da Lama ao Caos* dizem respeito às afinidades com o ideário da black music em geral e, especificamente, com o hip-hop, cuja reapropriação, no Recife, merece uma breve contextualização.

Em dissertação sobre as “confluências da embolada e do rap”, Amarino Queiroz (2002, mimeo) registra que desde os anos 1980 uma parcela da música jovem recifense adotou a dicção rapper. Ele identifica um momento marcante para a cena hip-hop local: “Da mesma forma como ocorrera em diversas outras cidades do mundo, a exibição do filme *Beat Street*¹⁵⁶, sobre a realidade social dos subúrbios de Nova Iorque, provocaria um impacto extraordinário em centenas de adolescentes de periferia”. Segundo Queiroz, a partir daí, entre os grupos musicais formados por jovens, “a movimentação intencional entre os universos do hip-hop e da cantoria se tornaria evidente [...] Essa visita ao coco de embolada permaneceria através dos anos 80 para chegar, já na década seguinte, à cena mangubeat” (2002, mimeo).

Num movimento espiralar, das referências sonoras ao ideário e ao discurso lingüístico, depreende-se da audição do *Samba Esquema Noise* uma tendência aos sentidos niilistas de descrença na humanidade e de ironia diante da inevitável hegemonia do modelo ético capitalista – tendência bastante próxima dos traços ideológicos do punk rock. A crítica social contribui para a constatação de um estado de coisas ao qual a banda se opõe ideologicamente, mas sem apresentar uma possibilidade de reversão do quadro. Para os personagens configurados nas canções, a única saída é estar do lado de onde saem das balas e ter a “grana”, não importa de onde ela venha (*Livre Iniciativa*); explorar o próximo sem pudores antes de ser surpreendido pela morte (*Samba Esquema Noise*), conformar-se com a própria condição social (*A Bola do Jogo*). Como na máxima bradada em *God Save the Queen*, da banda punk inglesa Sex Pistols, pode-se concluir que “não há futuro” (*no future*), nas narrativas traçadas em *Samba Esquema Noise*. A faixa de abertura fala da disseminação musical, mas termina com uma questão no ar “Qual é a música?”. Nem no plano afetivo, individual, há um alento: embora algumas situações de conjunção tragam distensão à audição, a musa da Ilha Grande não sai da água, o encontro com a mulher com W fica apenas no desejo, a magia do bonezinho preto se desfaz.

¹⁵⁶ “Beat Street. Direção de Stan Lathan. EUA, 1984. 106 min, color., legendado. Fita de vídeo - VHS. Título em português: *A loucura do ritmo*.” (QUEIROZ, 2002, mimeo).

Já em *Da Lama ao Caos*, a afirmação da identidade e a valorização da herança africana, que marcam algumas das vertentes da black music agenciadas na esfera sonora, retornam em diferença no movimento de trazer um pouco da fertilidade do mangue e da força dos heróis evocados no *Monólogo ao Pé do Ouvido* para “sair da lama e enfrentar os urubu(s)”. Apesar do diagnóstico sobre a situação de desigualdade e injustiça social (*Banditismo por uma Questão de Classe, A Cidade e Rios, Pontes & Overdrives*), os sujeitos configurados nas canções seguintes, como os jovens de *A Praia* e o maiorial de *Samba Makossa*, usam sua gíngua para envenenar a embolada, o samba e o maracatu; desorganizam o estabelecido para organizar algo que lhes é favorável (*Da Lama ao Caos*), “procurando antenar boas vibrações” (*Antene-se*), lucram com o paradoxo (*Computadores fazem arte*). O álbum termina com uma incursão na psicodelia (*Coco Dub*) que, embora mobilize personagens marginais, questiona a linearidade abrindo vertentes delirantes.

Ressalvadas as distinções entre os dois álbuns, vale ressaltar que mesmo com o privilégio dado às sonoridades e valores ideológicos relacionados ao punk, de um lado, e à black music, de outro, existe um eixo comum no agenciamento das matrizes presentes nos dois álbuns. O canto despojado, quase sempre figurativo ou temático, por exemplo, indica que a extensão vocal e a afinação dentro da escala diatônica não são valores centrais na dicção dos grupos. Em vez disso, a habilidade em associar palavras e promover aliteraões e assonâncias numa entoação quase falada constitui uma das características técnicas e formais comuns às duas bandas. Nos álbuns do CSNZ e MLSA, as vozes são econômicas em termos de percurso melódico e mais propensas às síncopes consonantais do que aos prolongamentos das vogais.

Assim como fazem os *rappers* afro-americanos e os punks britânicos e norte-americanos, ao manterem em suas canções palavras, expressões idiomáticas e sotaque peculiares, os mangueroys afirmam uma identidade ao mesmo tempo urbana (com a reprodução das gírias recifenses), periférica e regional (cantando, neste caso, em português e preservando a pronúncia praticada numa cidade situada fora do Sudeste, eixo econômico do Brasil). De um modo geral as tipologias cancionais ouvidas nos dois álbuns são figurativas e/ou temáticas. Mas ainda assim as posturas vocais e corporais dos *front men* se distinguem.

Chico Science privilegia a entoação dos *rappers* e dos emboladores. Explora o potencial percussivo das consoantes de uma forma cadenciada. Essa entoação remete inclusive a sua imagem no palco, nas fotos do álbum e nos videoclipes, quando ora adapta o movimento com os braços praticado pelos ouvintes de rap, acrescentando a simulação, com os dedos, da patola dos caranguejos; ora assume a atitude dos “brincantes” dos folguedos populares com os quais sua

banda dialoga, reproduzindo passos das danças tradicionais e valendo-se inclusive de chapéu de palha e da indumentária do caboclo de lança do maracatu, em algumas situações.

Fred Zero Quatro, por outro lado, adota um canto-falado menos cadenciado. Suas entoações muitas vezes remetem aos gritos e brados dos vocalistas do punk rock. Nos momentos em que sua voz transita entre a entoação melodiosa e a fala, a dicção remete aos partideiros, aos personagens malandros do universo do samba ou ao estilo de cantar característico de Jorge Benjor. Nas fotos, como no palco, seus movimentos são menos os de um dançarino do que os de um músico-cantor, condicionados pela execução da guitarra ou do cavaquinho. O figurino nas fotos e nas apresentações ao vivo inclui ora o chapéu de palha nordestino, ora chapéus e bonés de feltro usados por sambistas. A mobilidade reduzida e alguns gestos bruscos reiteram os sentidos produzidos pelos elementos que ele prende ao corpo, os teclados, plugs e circuitos fixados toscamente com esparadrapo, que propõem uma fusão entre homem e máquina, um ciborgue periférico cuja ação está entre o espontâneo e o mecanizado.

Tem-se então, de um lado a postura vocal e gestual mais festiva de Science, em consonância com os discursos lingüísticos e sonoros do *Da Lama ao Caos*, propondo ações: “organizar para desorganizar”, “sair da lama e enfrentar os urubus”. De outro, o tom ora de revolta (punk) ora de ironia (malandros) de Zero Quatro, reforçando os sentidos descrentes e niilistas que dominam o discurso lingüístico do *Samba Esquema Noise*.

Em ambos os álbuns, a predominância de andamentos e configurações sonoras que permitem a movimentação corporal do ouvinte acentua o elo com a atitude *rocker* e com a faixa juvenil dos consumidores. A partir dos anos 1950, com o rock’n’roll produzido por Bill Haley and The Comets, Little Richard, Elvis Presley, entre outros, os jovens passaram a dançar, se vestir e se comportar de um jeito diferente dos padrões adotados por seus pais. Essa afirmação da condição juvenil, em oposição à postura dos adultos, propiciada pelo rock desde meados do século passado, de certa forma se reflete nas classificações genéricas contemporâneas e permite que a indústria fonográfica, alguns setores da mídia e os lojistas das grandes cadeias brasileiras classifiquem tanto MLSA como CSNZ sob o mesmo rótulo de Pop-Rock.

De uma outra perspectiva, no leque de gêneros urbanos nacionais e globais compartilhados pelo MLSA e CSNZ em seus crossovers, estão sonoridades que podem ser associadas a valores ideológicos e plásticos ligados à idéia de autenticidade: o rock britânico e norte-americano, por seu caráter rebelde, contestador e crítico; os gêneros pós-coloniais porque se diferenciam da música *mainstream* ao se afirmarem em lugares de exclusão econômica, social e cultural, como ocorre com o *african pop*, o reggae e o ska caribenhos e os sambas (com instrumentação regional ou eletrificada) das favelas cariocas e paulistanas; o rap e outras verten-

tes da black music norte-americana, por incluírem no seu ideário a afirmação dos direitos civis dos afro-americanos. Também o agenciamento das tradições não midiáticas pernambucanas acionam valores relacionados à resistência e a autenticidade.

As regularidades entre as bandas, apontadas ao longo do trabalho, permitem que alguns setores da comunidade musical possam se valer do rótulo mangubeat ao realizar classificações de gênero em circunstâncias específicas. Nessas situações, as regras genéricas partilhadas entre as duas bandas são ativadas e as dispersões são narcotizadas em função da classificação. Mas, pelo menos tomando como base o *corpus* estudado, não é possível afirmar que o mangubeat seja um gênero estável e bem delimitado, como ocorre com outras vertentes da MPM – inclusive as agenciadas pelas bandas, como o reggae, o ska, o heavy metal, o punk, o samba etc. Quando, por exemplo, as bandas Lampirônicos ou Soul Zé foram relacionadas de forma genérica ao mangubeat, pela crítica e pelos músicos das próprias bandas, uma das bases para a classificação foi a mistura de matrizes do pop com matrizes regionais ligadas a tradições não-midiáticas. A operação é bastante frequente na performance do CSNZ, mas não é uma regra do “gênero mangubeat”, posto que o MLSA quase não promove crossovers com matrizes não-urbanas. Dizer que Lampirônicos ou Soul Zé adotam procedimentos que remetem à cena mangu seria uma afirmação menos passível de contestação. A cena envolve convergências, mas também a *re-união* de pluralidades, o que nos permite inferir que o uso do termo cena para tratar do mangubeat é menos problemático do que chamá-lo de gênero.

As matrizes empregadas pelas bandas CSNZ e MLSA confluem no sentido de estabelecer um cânone diferenciado, no qual a cena se inclui e elege como pares expressões ligadas a contextos e discursos periféricos, mas também cosmopolitas, ou expressões antes não-midiáticas que passam a ser inseridas pelas bandas, num contexto cosmopolita (como as expressões ligadas ao dito folclore). Em texto sobre a cena mangu, Angela Prysthon pondera que

Se o cosmopolitismo é definido pelo acesso à diversidade metropolitana, por um Centro, que fornece e legitima referências, a periferia teria que se definir então como seu avesso. Essa definição acarreta o reconhecimento de certas impossibilidades virtuais, um oxímoro: o que se pode chamar de cosmopolitismo periférico [...]

Se o indivíduo periférico pode afirmar-se como esse ser cosmopolita da definição tradicional, ele pode também operar no sentido de transformar sua produção cultural local em parte constituinte do cânone universal. [...] O cosmopolita periférico é um dos sujeitos principais da construção de uma nova instância do conceito de cosmopolitismo. É um sujeito, então, que opera através de uma certa instabilidade do(s) Centro(s), estabelecendo novos centros, demarcando outros territórios. (2004, p.37)

Os álbuns do CSNZ e MLSA ingressam e engrossam um fluxo em direção a “outros” centros: pólos descentrados em relação aos modelos hegemônicos do *mainstream*, mas que são pontos de convergência e ligação das redes *underground*. O movimento da cena manguebeat é verificado também na cena do indie rock. Segundo Will Straw, no indie rock

os valores estéticos que dominam um terreno alternativo local são, na maior parte, aqueles de um cosmopolitismo musical em que os pontos de referência musical provavelmente permanecem estáveis de uma comunidade a outra. O desenvolvimento da cultura do rock alternativo, pode-se dizer, segue uma lógica na qual um particular pluralismo de linguagens musicais se repete de uma comunidade a outra. Cada espaço local envolveu, em gradações variadas, o espectro de idiomas musicais emergentes internamente e a cultura global do rock alternativo é aquela na qual o localismo foi reproduzido de maneira relativamente uniforme em um nível continental e internacional. (1997, p.499)

Nas últimas décadas do século XX, período em que se articulavam e emergiam no cenário nacional e global a cena manguebeat e também o indie rock, uma das transformações marcantes no campo cultural mundial foi a

experiência do descentramento – em vários sentidos e não apenas territorial. Descentramento dos sujeitos provocado pela fragmentação social, descentramento geográfico facilitado pelo desenvolvimento tecnológico, e descentramento cultural favorecido pelas tendências multiculturalistas que se intensificam a partir da década de 1980.

Tais descentramentos supõem também a dissolução de fronteiras, a heterogeneidade cultural, a interpenetração entre “mundos” e discursos. Mundo tecnológico e mundo natural. “Primeiro” e “Terceiro” mundos. Global e local. Universal e regional. Metrôpoles e aldeias. Ocidente e Oriente. Discursos “originais” e hibridismos. (PRYSTHON, 2004, p.34)

Sem dúvida, os “mundos” e “discursos” elencados aos pares pela pesquisadora configuram-se no discurso e na plástica do manguebeat, tanto no release-manifesto quanto nos álbuns, operando “através de uma certa instabilidade do(s) Centro(s), estabelecendo novos centros, demarcando outros territórios” (PRYSTHON, 2004, p.37). Essa interação encontrou, no Brasil das últimas décadas do século XX, uma motivação especial. Durante o *boom* do rock brasileiro dos anos 1980, por exemplo, os elementos locais eram quase sempre narcotizados nas configurações cancionais das bandas, o que pode ser associado à “ressaca” provocada pelo abuso dos signos indicadores de nacionalidade pelo regime militar, que então agonizava, após vinte anos de ditadura.

Pelo fato de o rock acionar valores ideológicos contestatórios, a ausência de marcas locais era uma atitude coerente, na época. Opunha-se ao uso político destas marcas pelo discurso autoritário, embora os defensores da “verdadeira” música brasileira (direitistas ou não) tenham atribuído aos produtores e consumidores do chamado BRock a “pecha” de subservientes à música estrangeira e de “geração perdida”. Para Ângela Prysthon,

Se a cultura pós-modernista brasileira dos anos 1980 implicava a aspiração a estilos originados na metrópole, os movimentos pós-modernistas dos anos 1990 (sobretudo a equação manguebeat) vão ter que necessariamente incluir uma revisão desta concepção cêntrica – por mais que essa revisão tenha aparecido primeiro na metrópole. Isso não significa, contudo, uma transformação total em relação aos anos 1980. Não há, por exemplo, dissolução dos fortes elos da cultura com o mercado, estabelecidos na década anterior [...] Ou seja, a cultura brasileira dos anos 1990 dá continuidade à política de adaptação aos padrões globalizados do mercado (2004, p.41)

A volta dos elementos locais à música jovem, nos anos 1990¹⁵⁷, mostra tanto uma superação do “trauma” provocado pelo governo militar (difusor de slogans como “Brasil, ame-o ou deixe-o”) e a conseqüente ressignificação do nacional, quanto uma sintonia com o movimento geral de globalização, em que outras expressões antes marginais aos centros de produção e difusão também tiveram maior visibilidade e audibilidade.

É preciso esclarecer, entretanto, que essa mudança geral de paradigmas implica um processo gradual. Os primeiros anos da década, por exemplo, correspondem à continuidade do projeto neoliberal para a cultura, com uma intensidade até maior do que havia sido iniciado nos anos 1980. Entretanto, um certo entusiasmo otimista com as idéias de nação e da intervenção popular como relevante, principalmente durante e imediatamente depois do processo de impeachment contra Fernando Collor, em 1992, resultou também no repensar da identidade nacional, no que torna a população brasileira diferente das outras. (PRISTHON, 2004, p.41)

O rock brasileiro produzido em vários pontos geográficos do país ganhou, neste período, um acento urbano-periférico. Basta lembrar do crossover de baião, baladas populares classificadas com “brega” e hardcore promovido pelos candango-paraibanos Raimundos; ou do retorno em diferença à dicção tropicalista como ocorre na estréia da banda mineira Pato Fu, que dialoga abertamente com Os Mutantes e com Tom Zé.

O manguebeat surge completamente imerso nesse contexto internacional popular, em que “a força centrífuga da pós-modernidade começa a relativizar a importância das metrópo-

¹⁵⁷ Adoto a idéia de volta em função do uso dos gêneros regionais em movimentos anteriores, como o Tropicalismo, nos anos 1960, ou em expressões de produtores que dialogavam com o rock, como Raul Seixas.

les mundiais em termos de disseminação das informações” (PRYSTHON, 2004, p.39). Está sintonizado com a cultura pop, mas mantém valores ligados à autenticidade e a pluralidade de estilos que o aproximam da cena do indie rock, das marcas nacionais e de expressões regionais; aceita e incorpora o rótulo genérico mangubeat, surgido em outras instâncias da comunidade musical (principalmente na imprensa), mas produz álbuns em que os traços distintivos entre as bandas estão não só preservados como enfatizados, reafirmando seu caráter de cena. Afirma-se, portanto, sintonizado com o panorama de reconfiguração cultural que já tem gerado discussões profícuas, a exemplo do trabalho de Prysthon, e que certamente gerará outros trabalhos esclarecedores, posto que as transformações, inclusive na produção das bandas, prosseguirão para além do momento em que escrevo estas linhas. É, então, “nessa dispersão temporal que lhe permite ser repetido, sabido, esquecido, transformado” (FOULCAUT, 2004, p.28), que encerro esta incursão em torno das performances midiáticas do Mundo Livre S/A e Chico Science e Nação Zumbi.

REFERÊNCIAS

- ALZUGARAY, Paula e ZWETSCH, Ramiro. Os novos fabricantes de sucessos. Revista *ISTOÉ Gente*. São Paulo: Editora Três, 06/12/1999 (on line). Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoegente/18/reportagens/rep_produtores.htm>. Acesso em: 20/04/2007.
- ARIZA, Adonay. *Eletronic Samba: a música brasileira no contexto das tendências internacionais*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2006.
- ASSOCIAÇÃO Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD). Disponível em: <<http://www.abpd.com.br>>. Acesso em: 17/07/2006.
- BANDEIRA, Alexandre. O patrimônio Salustiano. Revista *Raiz*, Ano I, nº1, novembro de 2005, p.28-39.
- BARBOSA, Marco A. Lampirônicos iluminam novo pop baiano. Publicada em: 24/09/2001. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_materia=3087>. Acesso em: 20/01/2007.
- BIN, Marcos Paulo. Universo Musical. Disponível em: <<http://www.universomusical.com.br/materia.asp?mt=sim&id=558&cod=pr>>. Acesso em: 20/01/2007.
- BRANDINI, Valéria. Panorama histórico – MTV Brasil. In: PEDROSO, Maria Goretti, MARTINS, Rosana, BRITO, Adriana (*et al.*). *Admirável mundo MTV Brasil*. São Paulo: Saraiva, 2006. p. 2-23.
- CARDOSO FILHO, Jorge. *Música popular massiva na perspectiva midiática: estratégias de agenciamento e configuração empregadas no heavy metal*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Salvador: FACOM/UFBA, 2006.
- CARDOSO FILHO, Jorge, JANOTTI JR, Jeder Silveira. *A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática*, 2006 (mimeo).
- CASTRO, Josué de. *Geografia da Fome*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- CASTRO, Josué de. *Homens e Caranguejos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- DANTAS, Danilo Fraga. A dança invisível: sugestões para tratar da performance nos meios auditivos. In: FREIRE FILHO, João e JANOTTI JR., Jeder (org). *Comunicação & Música Popular Massiva*. Salvador: Edufba, 2006. p.55-68.

COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 2. ed. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 1998.

ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira (Popular). Marcos MARCONDES (ed.). Zuza Homem de MELLO (sel. de verbetes). São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2000.

FABBRI, Franco. *Tipos, categorias, generos musicales. ¿Hace falta una teoria?* Conferência de abertura da International Association for the Study of Popular Music (IASPM). Havana: 2006 (mimeo).

FABBRI, Franco. A Theory of Musical Genres: Two Applications. In HORN, David e TAGG, Philip (org.). *Popular Music Perspectives*. Londres e Göteborg: IASPM, 1982.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio do Século XXI: o dicionário de língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FEDERAÇÃO Nacional dos Jornalistas (FENAJ). *Manual Nacional de Assessoria de Imprensa*. Rio de Janeiro: Comissão Nacional dos Jornalistas em Assessoria de Imprensa (CONJAI); FENAJ, 1994.

FREIRE FILHO, João, FERNANDES, Fernanda Marques. Jovens, Espaço Urbano e Identidade: reflexão sobre o conceito de cena musical. In: FREIRE FILHO, João e JANOTTI JR., Jeder (org.). *Comunicação & Música Popular Massiva*. Salvador: Edufba, 2006. p.25-40.

FRITH, Simon. La industria de la musica popular. In: FRITH, Simon, STRAW, Will, STREET, John (org.). *La outra historia Del rock*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2006. p 53-86.

FRITH, Simon. La constitución de la música rock como industria transnacional. In: PUIG, Luis, TALENS, Jenaro (eds.). *Las culturas del rock*. Madri: Pre-textos; Fundación Bancaja, 1999. p.11-30.

FRITH, Simon. *Performing Rites: on the value of popular music*. Massachusetts: Havard University Press, 1996.

GOODWIN, Andrew. *Dancing in the Distraction Factory*. Londres: Routledge, 1993.

GUERREIRO, Goli. *A Trama dos Tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Editora 34, 2000.

GUTMAN, Juliana Freire. *Jornal da MTV em três versões – Gênero e modo de endereçamento como estratégias de mediação musical*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Salvador: FACOM/UFBA, 2005.

HALL, Stuart (org.), SOVIK, Liv (org.). *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine la Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte; Brasília: EdUFMG; UNESCO, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HOUAISS, Antonio. Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa (on line). Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em: 13/03/2007.

JANOTTI JR., Jeder Silveira. Música Popular ou Música Pop? Trajetórias e Caminhos da Música na Cultura Mediática. In: Encontro Latino de Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura, 2005, Salvador. Anais V Enlepicc, 2005a. v.1.

JANOTTI JR., Jeder Silveira. *Aumenta que isso aí é Rock and Roll – mídia, gênero musical e identidade*. Rio de Janeiro: E-papers, 2003a.

JANOTTI JR., Jeder Silveira. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. In: *Eco-Pós*. Vol. 6, nº 2. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003b.

JANOTTI JR., Jeder Silveira. Dos Gêneros Textuais, Dos Discursos e Das Canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero midiático. In: XIV Encontro Anual da Compós, 2005b, Niterói. Textos dos GTs da XIV Compós, 2005.

JANOTTI JR., Jeder Silveira. Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. *E-Compós* (Brasília), v. 1, 2006a.

JANOTTI JR., Jeder Silveira. Mídia e música popular massiva: dos gêneros musicais aos cenários urbanos inscritos nas canções. In: PRYSTHON, Ângela (org). *Imagens da cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas*. Porto Alegre: Sulina, 2006b. p.131-147.

JANOTTI JR., Jeder Silveira. *Heavy Metal com Dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.

JORGE BENJOR (site oficial). Disponível em: <<http://www.jorgebenjor.com.br>>. Acesso em: 27/03/2007.

LEÃO, Carolina Carneiro. *A maravilha mutante: batuque, sampler e pop no Recife dos anos 90*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Comunicação. Pernambuco: Centro de Artes e Comunicação/UFPE, 2002.

LINS, Renato. A maré encheu. Manguê Beat: breve histórico do seu nascimento. Disponível em: <<http://salu.cesar.org.br/mabuse/servlet/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeSecao?codigoDaSecao=724&dataDoJornal=atual>>. Acesso em: 20/01/2007.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad. Décio Pignatari. 4. ed. São Paulo: Cultrix, s/d.

MIRANDA, Carlos Eduardo. Entrevista concedida a Gleber PIENIZ. Disponível em: <<http://www.ufsm.br/alternet/zine/miranda.html>>. Acesso em: 17/08/2006.

NEGUS, Keith. *Los gêneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós, 2005.

NETO. Moisés. *A rapsódia afrociberdélica*. Recife: Comunicarte, 2000.

NETO. Moisés. *Chico Science, Zeroquatro & Faces do Subúrbio: a cena recifense*. Recife: edição do autor, 2004.

OBSERVATÓRIO da Imprensa. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br>>. Acesso em: 20/08/2006.

OLIVEIRA, Laerte Fernandes de. *Em um porão de São Paulo: o Lira Paulistana e a produção alternativa*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2002.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. *A gênese do samba-rock* (inédito). Artigo apresentado ao grupo de pesquisa Mídia e Música Popular Massiva. Salvador: 2007 (mimeo).

PRYSTHON, Angela. Diferença, pop e transformações cosmopolitas no Recife a partir do Movimento Manguê. Revista *Fronteiras – estudos midiáticos*, vol. VI, nº 1. Porto Alegre: Unisinos, 2004. p. 33-46.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. *Ritmo e poesia no nordeste brasileiro: confluências da embolada e do rap*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural. Feira de Santana: UEFS, 2002.

REVISTA *Bizz*, n. 115. São Paulo: Editora Abril, fev./1995.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1981.

SÁ, Simone Pereira de. *Funk - música popular eletrônica!?*. In: XVI Encontro da COMPÓS, 2007, Curitiba. Anais da XVI COMPÓS. Curitiba : Universidade Tuiuti Paraná, 2007

SÁ, Simone Pereira de. A música na era de suas tecnologias de reprodução. In: COMPÓS - Associação dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2006, Bauru-SP. ANAIS da XVI COMPÓS-GT de Tecnologias da Informação e da Comunicação. Bauru-São Paulo: UNESP/COMPÓS. p.1-15.

SÁ, Simone Pereira de. Quem media a cultura do shuffle? Cibercultura, gêneros e mídias. Sessões do imaginário, v. 15, p. 1-12, 2006

SACRAMENTO, Ednilson. *Rock baiano: história de uma cultura subterrânea*. Salvador: edição do autor, 2002.

SALDANHA NETO, Manuel Romário. *Caos e pós-modernidade na cultura pernambucana – estética do mangue*. Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras. Recife: UFPE, 2004.

SANTOS, Geni Pereira. *A linguagem do vestuário, expressões de culturas: um estudo da produção do estilista Eduardo Ferreira*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2003.

SANTOS, José Henrique de Freitas. *Afroplogicombinadoresciberdêlicos: afrociberdelia e plagicombinação nas letras de Chico Science & Nação Zumbi*. Salvador: Quarteto, 2006.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.

STRAW, Will. Communities and scenes in popular music. In: GELDER, Ken e THORNTON, Sarah (org). *The Subcultures Readers*. Londres: Routledge, 1997. p. 494-505.

TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.

TATIT, Luiz. *Semiótica da Canção*. 2. ed. São Paulo: Editora Escuta, 1999.

TATIT, Luiz. *Musicando a Semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.

TATIT, Luiz. Entrevista ao programa de rádio *Tome Ciência*. Disponível em: <http://www.bibvirt.futuro.usp.br/sons/tome_ciencia/38a.mp3>. Acesso em: 22/09/2006.

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

THÉBERGE, Paul. 'Conectados': la tecnologia e la musica popular. In: FRITH, Simon, STRAW, Will, STREET, John (org). *La outra historia Del rock*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2006. p 25-52

TROTTA, Felipe. *Música e mercado: a força das classificações*. In: Revista Contemporânea, vol. 3, nº 2, Salvador: Edufba, 2005. p. 181-196.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *As Vozes da Canção na Mídia*. São Paulo: Via Lettera; Fapesp, 2003.

VICENTE, Ana Valéria. *Maracatu rural - o espetáculo como espaço social: um estudo sobre a valorização do popular através da imprensa e da mídia*. Recife: Ed. Associação Reviva, 2005.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. Cotia SP: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Educ (PUC-SP), 2000.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec; Educ (PUC-SP), 1997.

ANEXOS

ANEXO A: Canções de *Da Lama ao Caos*

ANEXO B: Canções de *Samba Esquema Noise*