

IARA

Revista de Moda, Cultura e Arte



volume 3 | número 2 / 2010

ISSN 1983-7836

Sumário

Dossiê Temático

- APRESENTAÇÃO DOSSIÊ: ESCUTAS MUSICAIS - NOVAS PERSPECTIVAS DE ANÁLISE SOBRE A MÚSICA BREASILEIRA.....1
Alexandre Bergamo & Rose Satiko Gitirana Hikiji

Artigos

- “ENTRE O DISPOR-SE E O DEIXAR VIR”: ELOIS ENTRE A “ÉTICA DA CRIAÇÃO” DE DORIVAL CAYMMI E A LEGITIMIDADE DA BOSSA NOVA.....3
Daniela Ribas Ghezzi
- O CARNAVAL DO DESENCANTO: O AMBIVALENTE BAILE DE MÁSCARAS TROPICALISTA....24
André Rocha Haudenschild
- RAUL SEIXAS E O RIO DE JANEIRO NA DÉCADA DE 70: TRANSFORMANDO-SE EM UM ARTISTA NACIONAL.....48
Lucas Marcelo Tomaz de Souza
- CONSIDERAÇÕES SOBRE ASPECTOS MODERNOS DO PROCESSO DE PRODUÇÃO RECENTE DA INDÚSTRIA DA MÚSICA, OU PORQUE O MANGUE VIROU SUCESSO.....88
Glaucia Peres da Silva
- EMICIDA VERSUS CABAL.....118
Ricardo Indig Teperman

Entrevista

- ONDE MORA O BRASIL - ENTREVISTA COM CONSUELO DE PAULA.....141
Fátima Cabral

Resenhas

- HISTÓRIAS QUE RESSOAM EM NÓS: UMA RESENHA AFETIVA.....159
Janaína Damaceno
- ROCK E EXPERIMENTALISMO.....165
Herom Vargas
- AS BANDAS FRANCESAS E AS NUANCES DA DOMINAÇÃO.....169
Lilian Sampaio

Alexandre Bergamo

Rose Satiko Gitirana Hikiji *

APRESENTAÇÃO

O objetivo deste dossiê foi ouvir abordagens musicais que tivessem como ponto de partida campos diversos, como a História Social da Arte, a Sociologia da Cultura, a Crítica Literária ou a Antropologia da Música, mas como objeto comum de análise as esferas da produção ou da significação musical.

As contribuições que recebemos expressam de fato uma diversidade disciplinar, mas revelam um interesse profundo pelas músicas produzidas no Brasil, em diversos momentos e localidades, e em diálogo constante com contextos artísticos e sócio-culturais do país.

Em “Entre o dispor -se e o deixar vir”: elos entre a “ética da criação” de Dorival Caymmi e a legitimidade da bossa nova, Daniela Ribas Ghezzi analisa as possíveis relações entre a obra do compositor Dorival Caymmi e a Bossa Nova. Parte de sua pesquisa de doutorado em Sociologia, o artigo identifica, nos processos composicionais de Caymmi, elementos que se transformariam em princípios de legitimidade de longa duração na história da música popular brasileira.

A potencialidade da resistência das poéticas musicais do tropicalismo frente à situação opressora da vida nacional entre fins dos anos 1960 e os anos 1970 é o tema do artigo O carnaval do desencanto: o ambivalente baile de máscaras

Organizadoras do dossiê música: Escutas Musicais: novas perspectivas de análise sobre a música brasileira

tropicalista , de André Rocha Haudenschild. O autor explora as relações entre experimentalismo artístico, crítica social e resistência política, explícitos ou implícitos nas obras de Glauber Rocha, José Celso Martinez Correa e Hélio Oiticica, de 1967, nas canções de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, de 1968 e 1969, e no pós-tropicalismo, do início dos anos 70, de Jards Macalé e Waly Salomão.

Raul Seixas e o Rio de Janeiro na década de 70: transformando - se em um artista nacional, artigo de Lucas Marcelo Tomaz de Souza, contribui para as discussões sobre o período do pós-tropicalismo, na década de 1970, ao realizar uma análise sociológica da trajetória de Raul Seixas, tendo como foco central a transição do cantor de Salvador para o Rio de Janeiro, no final da década de 60.

O penúltimo artigo deste dossiê aborda um fenômeno musical dos anos 1990, cuja análise é bastante relevante para a compreensão do cenário musical e cultural do Brasil contemporâneo. Em Considerações sobre aspectos modernos do processo de produção recente da indústria da música, ou porque o Mangue virou sucesso , Gláucia Peres da Silva identifica três fatores da indústria da música que permitiram que o movimento Mangue se tornasse sucesso comercial: a maior autonomia do produtor, a existência do mercado de World Music , e a transformação do Mangue em um estilo.

Em Emicida versus Cabal , Ricardo Indig Teperman realiza uma abordagem antropológica de um fenômeno musical bastante recente, as batalhas de freestyle , vertente do rap que valoriza a improvisação. Esse fenômeno jovem e urbano é tematizado a partir da pesquisa do autor junto às batalhas que ocorrem semanalmente em uma estação de metrô paulistana e de uma batalha “mitológica”, registrada em vídeo e transmitida na internet.

Onde Mora o Brasil – Entrevista com Consuelo de Paula consiste de um importante documento para a análise da criação e da divulgação da produção musical no país. Por meio da entrevista, Fátima Cabral tematiza as condições que levam alguns de nossos artistas a transitar pelo caminho da produção independente, assim como a relação com o público dessa produção.

Sem pretender realizar uma historiografia ou dar conta de qualquer totalidade referente a este universo em expansão que é a música no Brasil, este dossiê pode ser ouvido como as faixas de uma coletânea. Ou melhor, convidamos o ouvinte a percorrê-lo, como quem passeia por estações de rádio e encontra uma bela canção em meio a algum ruído.

**"ENTRE O *DISPOR-SE* E O *DEIXAR VIR*":
ELOS ENTRE A "ÉTICA DA CRIAÇÃO" DE DORIVAL CAYMMI
E A LEGITIMIDADE DA BOSSA NOVA**

Daniela Ribas Ghezzi *

RESUMO

Este texto se propõe a indicar as possíveis relações entre a obra do compositor Dorival Caymmi (cuja estréia no meio musical é nos anos 1930) e o estilo deflagrado no final dos anos 1950 conhecido como Bossa Nova. Procura-se estabelecer relações entre os respectivos processos composicionais, identificando no de Caymmi elementos que se transformariam em princípios de legitimidade de longa duração na história da MPB.

* Doutoranda do Programa de Pós-graduação do Instituto de Filosofia de Ciências Humanas da UNICAMP
daniribas77@yahoo.com.br

**"ENTRE O *DISPOR-SE* E O *DEIXAR VIR*":
ELOS ENTRE A "ÉTICA DA CRIAÇÃO" DE DORIVAL CAYMMI
E A LEGITIMIDADE DA BOSSA NOVA**

Daniela Ribas Ghezzi *

ABSTRACT

This text proposes to indicate the possible relationship between the work of composer Dorival Caymmi (whose debut in the musical world is at the 1930s) and style triggered in the late 1950s, known as Bossa Nova. It seeks to establish relations between their compositional process, identifying at the Caymmi's work, elements that would become long-term legitimacy principles for the history of MPB.

* Doutoranda do Programa de Pós-graduação do Instituto de Filosofia de Ciências Humanas da UNICAMP
daniribas77@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

Esta abordagem sobre o universo da produção musical popular é derivada de minha pesquisa de doutorado, que analisa o processo de institucionalização da música popular urbana que no decorrer dos anos 60 se convencionou denominar MPB. A pesquisa analisa a produção musical popular entre os anos de 1958 e 1968ⁱ.

Um dos resultados dessa pesquisa é o de que, como numa via de mão dupla, a MPB tanto foi configurada pelas problemáticas sócio-culturais da modernização em curso no Brasil, como também subsidiou a modernização de determinadas esferas da vida social (sobretudo a da indústria cultural). A pesquisa analisa como as problemáticas culturais e as formas de sociabilidade *modernas* contribuíram para a elaboração de estéticas musicais renovadas, e, por outro lado, como o “produto diferenciado MPB” contribuiu para a modernização da produção cultural e para a sofisticação das estratégias produtivas das indústrias da cultura. Tal abordagem procura explorar os elos dinâmicos entre o contexto e o texto – entendido como conteúdo polissêmico – desse tipo específico de produção musical.

Sabe-se que em 1958, ano de lançamento do compacto com a primeira música classificada como Bossa Nova [*Chega de Saudade*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, gravada por João Gilberto (GILBERTO, 1958)], o termo “bossa nova” ainda não estava sedimentado. Da mesma forma, o termo “MPB” só seria “ideologicamente reconhecível” a partir de 1965 (NAPOLITANO, 2001, p. 72). As razões dessas denominações não poderão ser aqui problematizadas. Mas sabe-se que embora a Bossa Nova não tenha sido reconhecida logo de início como “MPB” (pois a sigla surge num momento posterior), a Bossa Nova foi retroativamente

classificada pelo meio musical dos anos 60 como o tipo de música que inaugurou a idéia de música *moderna* que viria a ser identificada com a MPB.

Os resultados de pesquisa obtidos até o momento indicam que a partir da segunda metade dos anos 1950 havia, por parte dos músicos que estariam mais adiante envolvidos na criação da Bossa Nova, uma preocupação em fazer uma música que fosse ao mesmo tempo *brasileira* e *moderna*. E essa preocupação relaciona-se ao contexto anterior, em que o Samba – tornado símbolo maior da identidade musical brasileira – era o gênero mais produzido, gravado, e veiculado pelo rádio. É nesse contexto que se insere a obra de Dorival Caymmi, cuja importância para o surgimento da Bossa Nova será explorada neste artigo.

Até o final dos anos 1920, a consolidação estética do gênero Samba foi um processo socialmente construído, que articulou questões de ordens diversas: intelectuais, sociais, estruturais, políticas, e formaisⁱⁱ. Nos anos 30, o Samba passou por algumas transformações rítmicas, sedimentando-se na forma como se conhece o gênero atualmente. Sandroni afirma que nos anos 30, o Samba passou do “paradigma do *tresillo*” ao “paradigma do Estácio”, e de folclórico a popular (SANDRONI, 2001). Nos anos 1940 e 1950, com o Samba já formalmente sedimentado, o rádio teve papel fundamental no enraizamento do Samba na cultura musical brasileira.

A programação musical ligada ao Samba veiculada pelo rádio nos anos 1950, contexto em que Caymmi inseria-se desde as décadas anteriores, dividia-se em duas correntes principais: uma mais “comercial”, e outra mais “tradicionalista”. Além dessas correntes principais, deve-se considerar a presença do repertório internacional (que incluía o bolero e o jazz, principalmente), e a disseminação de gêneros regionais, como o Baião. Essa divisão surgiu não só a partir de processos estético-formais da música popular, mas também a partir do próprio desenvolvimento do rádio no Brasil.

Os programas de auditório, que abrigavam praticamente todo o *cast* de estrelas, reis e rainhas da “Era do Rádio”ⁱⁱⁱ, veiculavam o repertório mais “comercial” do rádio. Num pólo oposto a esse repertório “comercial”, havia os grandes nomes ligados ao Samba tradicional das décadas anteriores^{iv}, cuja relevância cultural era reforçada pela “escuta ideológica” (NAPOLITANO, 2007, p. 65) de “críticos” como Almirante (muito influente no meio radiofônico) e Lúcio Rangel (que publicou diversos artigos na *Revista de Música Popular*, que circulou entre 1954 e 1956)^v. No intuito de defender o Samba “tradicional” dos anos 30 diante da “invasão” da música estrangeira e do repertório “comercial”, Almirante e a *RMP* se apoiaram nas concepções musicais nacionalistas de Mário de Andrade sobre o folclore para fundamentar a defesa de um repertório específico buscado nos anos 30. Ainda que as concepções de Mário de Andrade apontassem para outra direção e se reportassem a outro contexto, esses “críticos” fizeram uma leitura desse referencial filtrada por valores ideológicos, para validar uma determinada forma de se pensar a tradição musical popular brasileira (NAPOLITANO, 2007, p. 65). Nesse sentido, a estratégia para legitimar tal repertório era a de “folclorizar” o Samba urbano: usavam-se os argumentos nacionalistas de Mário de Andrade sobre a defesa do folclore para atribuir a esse repertório dos anos 30 elementos supostamente folclóricos que lhe conferissem ares de “tradição” e “originalidade”. Tal repertório, segundo Almirante e a *RMP*, seria, portanto, parte de uma “tradição autenticamente brasileira”, que precisava ser defendida em virtude da ameaça de invasão da música estrangeira, principalmente o bolero e o *jazz*.

Esse foi o contexto musical anterior ao surgimento da Bossa Nova. Essa chamada “Era de Ouro” da música popular acabou por canonizar autores e intérpretes de Samba, mas também acabou por limitar o desenvolvimento das formas artísticas, uma vez que uma das correntes privilegiava o repertório mais “comercial”, e a outra, a *tradicionalista*, não se abria às novidades estilísticas^{vi}.

Nesse contexto, destaca-se a obra de Caymmi, que tanto faz parte da corrente *tradicionalista*, como também, contraditoriamente, insere novos elementos no universo da música popular, conforme será argumentado a seguir. Caymmi seria, de acordo com essa perspectiva, um precedente importantíssimo à idéia de MPB, pois ele insere no cancionário popular alguns dos procedimentos formais que seriam generalizados e seriam estruturantes da atividade do músico popular somente a partir da Bossa Nova, como, por exemplo, a postura seletiva diante do repertório tradicional do Samba. Essa postura teria sido incorporada por João Gilberto para a criação da “batida” que caracterizou a parte rítmica da Bossa Nova, fazendo com que toda a tradição da música popular tenha sido re-significada a partir dessa postura seletiva.

A “ÉTICA DA CRIAÇÃO” DE CAYMMI

Entendo que a obra de Caymmi é um precedente importante no contexto que foi re-equacionado pela Bossa Nova. Não só pelas constantes referências dos músicos da MPB à obra de Caymmi. Os aspectos formais da obra de Caymmi, ao mesmo tempo inovadores e tradicionais, assim como sua “ética da criação” (que articula espontaneidade e elaboração), estabeleceram os princípios de uma legitimidade de longa duração na música popular, antecipando alguns dos procedimentos artísticos que só se tornariam sistêmicos com a autonomização do *campo* da MPB a partir da Bossa Nova.

Caymmi surgiu no cenário musical ainda no final dos anos 30, mas consolidou-se nos anos 40 e 50. A primeira composição de Caymmi (o samba-canção “Adeus”, que antecipa a série dos anos 50) data de 1932, quando o músico tinha dezoito anos. A canção praieira “O Mar”, considerada pelo próprio Caymmi a mais representativa de sua obra, foi composta em 1937. Em 1938, Caymmi se apresentou na Rádio Nacional, e também foi contratado pela Rádio Tupy, fatos que

deram início à sua trajetória pública. Sua carreira começou a se consolidar com o sucesso retumbante da canção, de sua autoria, "O que é que a baiana tem?", gravada em 1939 por Carmem Miranda (MIRANDA & CAYMMI, 1939). Essa canção projetou-a internacionalmente, e deu origem à primeira gravação em disco de Caymmi (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p. 187).

Luis Tatit afirma que a canção é o malabarismo entre a letra entoada como melodia (TATIT, 2002). Compartilhando dessa perspectiva, Caetano Veloso afirma que a "reciprocidade entre letra e música é o fundamento da canção popular" (VELOSO, *Apud* BOSCO, 2006). De uma perspectiva mais literária, Carlos Rennó afirma que na canção brasileira, a palavra escrita em forma de letra e a frase melódica são cotejadas uma à outra, e nesse cotejo, cada uma das partes enriquece a outra, e que mesmo quando a letra tem sustentabilidade literária, ela é "enriquecida" pela música. Rennó também afirma que o pressuposto dessa tradição é Dorival Caymmi, que além de compositor, é, para Rennó, um intérprete com enorme poder de evocação (RENNÓ, 2007). E ainda, Francisco Bosco diz que Caymmi pensa a canção como se houvesse uma totalidade indiscernível entre as partes que a constituem, lavando o ouvinte a crer que "letra e música nasceram juntas, ou antes, nunca nasceram – sempre existiram" (BOSCO, 2006, p. 14). Nesse sentido, percebe-se no estilo praieiro inventado por Caymmi uma perfeita consonância entre a letra (entoada como melodia^{vii}) e o acompanhamento ao violão (responsável pela harmonia). Nele, o violão parece pintar a realidade de forma tão eficiente quanto a letra, pois o instrumento "não é um acompanhamento, mas antes um recurso como que cinematográfico: ele cria um *setting*, compõe uma paisagem, estabelece um cenário" (BOSCO, 2006, p. 49). Seu violão mimético faz com que a figuração se dê também ao nível da música, linguagem abstrata por natureza.

Caymmi pertence a um microcosmo pré-industrial, um ambiente natural em que ele fala de realidades familiares à sua vivência, como a praia, o mar,

os pescadores, vendedoras de acarajé, a Bahia, etc (RISÉRIO, 2003, p. 11). Esses são elementos do *habitus* de Caymmi, e que conferem novidade à sua produção musical [especialmente às “canções praieiras”, conjunto de canções que parece ser o mais original de sua obra (CAYMMI, 1954)]. Isso, contudo, não encerra suas contribuições à história do campo da MPB. Não obstante a essa reconhecida originalidade das “canções praieiras”, que parecem ter conferido a Caymmi sua marca registrada e sua legitimidade, são as dissonâncias intuitivas de seus sambas-canção que antecipam de forma mais nítida a revolução estética trazida pela Bossa Nova (ainda que essas sejam as composições menos originais e mais criticadas de sua obra, pois seriam menos “pessoais” que as demais, e por serem mais influenciadas pelo ambiente urbano carioca que não lhe era natural). Mas para além das dissonâncias, Caymmi introduz no universo da canção popular uma postura diferente do universo sentimental da canção popular de então, fruto de seu *habitus*:

“No Rio, Caymmi introduziu o gosto da paisagem e do mar, e um tipo de *flâneur* diferente do malandro tradicional. Baianizou a cidade, e com isso gerou muito do que hoje julgamos ser tipicamente carioca. Sem ele, não haveria barquinho, cantinho nem violão. Se essa parte de sua produção parece menos pessoal, é porque o Rio a incorporou totalmente.” (MAMMÌ, 2002, P. 74)

Isso vem ao encontro da idéia de “encantamento”^{viii}, que teria sido recuperado pela Bossa Nova. As modernas interpretações intelectuais do Brasil, em seu percurso histórico desde o Modernismo, dialogaram de diferentes maneiras com o “encantamento” da peculiaridade cultural brasileira. Ao introduzir elementos paisagísticos telúricos oriundos do universo cultural popular baiano na paisagem carioca, Caymmi contrapõe-se ao universo dramático do Samba-canção e recupera o “encantamento” da peculiaridade cultural brasileira. Segundo Lorenzo Mammi: “Desse (lugar intermediário entre história e pré-história ocupado por Caymmi) brota a carga utópica de grande parte da música brasileira (...)” (MAMMÌ, 2002, P. 74). Nesse sentido, Caymmi seria um elo importante entre as modernas interpretações

intelectuais do Brasil (que fizeram a estética de Caymmi ser bem recebida por tais intelectuais) e as modernas interpretações musicais do Brasil, das quais a Bossa Nova é precursora.

Antônio Risério procura demonstrar que Caymmi pertence a uma tradição (a do samba-de-roda do recôncavo baiano) e faz parte de um contexto histórico-cultural específico que propiciou a exposição desse universo cultural tradicional (em que o projeto nacionalista dos intelectuais modernistas passou a valorizar os elementos populares tradicionais da cultura brasileira^{ix}). Assim, graças a “uma coincidência histórica, mesmo a sua face arcaica soou como o novo mais novo” (RISÉRIO, 2003, p. 15). Ao remeter-se ao seu particular universo pré-industrial da cultura tradicional baiana, Caymmi era, e ao mesmo tempo, tradicional e moderno. Mas não da mesma forma que os modernistas brasileiros, que além de distinguirem “popular”, “popularesco”, “folclórico”, e “artístico”, “inventavam” o povo para neutralizar sua filiação acadêmica erudita. Caymmi, contrariamente, faz isso de forma natural, pois ele *viveu* esse universo popular tradicional^x. Assim, tanto “o povo estava naturalmente preparado para aplaudi-lo, mas os intelectuais também” (RISÉRIO, 2003, p. 16).

Segundo Francisco Bosco, Caymmi soube entender e assimilar os compositores eruditos, “mas não quis estudar, para não perder o lado espontâneo” (CAYMMI *apud* BOSCO, 2006, p. 15). Revela-se assim a natureza intuitiva de Caymmi, “profundamente conhecedor da tradição, porém não-crítico, não-teórico” (BOSCO, 2006, p. 16). A partir de Caymmi, conhecer e assimilar seletivamente a tradição tornou-se uma disposição fundamental para o trabalho de pesquisa estética que seria realizado dali em diante. A natureza intuitiva de Caymmi revela ainda uma “ética da criação” caymmiana, situada “entre o dispor-se e o deixar vir”, o que faz com que sua obra seja pequena quantitativamente (cerca de 100 canções^{xi} – pouco se comparado às quase 300 de Noel Rosa, compostas num curto período de tempo),

mas imensa qualitativamente (BOSCO, 2006, p. 18). Caymmi só faz as “canções necessárias”, e só coloca nelas os elementos imprescindíveis, o que faz com que os recursos de qualquer outro intérprete, senão o próprio compositor, pareçam exagerados ou, no mínimo, desnecessários (RENNÓ, 2007). A simplicidade é o resultado final, sobretudo nas “canções praieiras” (tipo de canção “inventada” por Caymmi), o que de modo algum exclui o intenso e longo trabalho de elaboração formal. E “elaborar, nesse caso, pode significar apenas esperar, deixar que o tempo trabalhe a canção. (...) Necessidade, simplicidade e elaboração: eis aí os princípios composicionais norteadores da obra caymmiana” (BOSCO, 2006, p. 19), e que certamente tiveram papel determinante nas noções de legitimidade que autonomizariam o campo da MPB. Enquanto em Caymmi a “necessidade” musical^{xii} era percebida a partir de uma postura mais contemplativa, no campo da MPB, ela seria percebida a partir de uma perspectiva mais interessada, em função da própria estrutura ritualística das revoluções simbólicas do campo.

Diante dos depoimentos que ressaltam em Caymmi a intuição (pois a forma estética deve ser conhecedora da tradição, não necessariamente o artista), que ressaltam o gosto por aquilo que é necessário (o que exclui os recursos musicais desnecessários), e também a simplicidade elaborada, começam a se delinear alguns dos princípios de sua legitimidade que norteariam algumas das concepções de legitimidade da futura MPB. Contudo, mesmo Caymmi inovando e delimitando os princípios de uma legitimidade duradoura, tal postura não o circunscreve obrigatoriamente na lógica do *campo da MPB* descrita na pesquisa. Se os agentes desempenham suas ações e seus investimentos simbólicos em busca de legitimidade no campo, os pressupostos dessa atitude são, em primeiro lugar, que se almeje uma dada posição nesse universo previamente estruturado em que ocorrem lutas concorrenciais em busca de legitimidade; e em segundo lugar, que isso seja uma atitude consciente por parte do agente. Não parece ser esta a atitude adotada por

Caymmi. Conforme atesta o depoimento de Caetano Veloso – compositor que conhece profundamente a tradição da música popular, e até mesmo criou o termo “linha evolutiva da MPB” para colocar-se ativamente nessa tradição – Caymmi não parecia auto-consciente de suas ambições estéticas ao elaborar suas “canções praieiras” (que parecem ser as mais originais do conjunto de sua obra): “Caymmi não toma a dianteira como um sujeito que quer, volitivo. Não é uma coisa pensada friamente, como uma realização de uma vontade determinada. É o deixar aparecer, deixar acontecer e ser extremamente responsável com relação ao que acontece” (VELOSO *Apud* BOSCO, 2006, p. 18). Ao contrário do estardalhaço musical causado por João Gilberto e pelo Tropicalismo, a inovação de Caymmi nunca teve um caráter traumático. Ele soube assimilar vários elementos distintos [como o samba-de-roda baiano – ao qual incorporou intuitivamente a dissonância dos acordes – como o impressionismo europeu, o samba-canção carioca, além da valsa, da toada, e da modinha (RISÉRIO, 2003, p. 14-15)] sem, no entanto, fazer disso uma ruptura abrupta com aquilo que lhe era anterior, ou aderindo a uma nova corrente musical. “Ao contrário dos vanguardistas, Caymmi nunca se inscreveu num espaço de ruptura. Nem foi um poeta projetual” (RISÉRIO, 2003, p. 16)^{xiii}. Tal afirmação reforça a validade de uma das hipóteses da pesquisa – a de que antes da Bossa Nova não havia um campo autônomo em que os conflitos por legitimidade se inscrevessem ritualisticamente através de revoluções. As inovações de Caymmi foram silenciosas: os elementos formais dessas inovações encontram-se difusos em sua diversificada obra, não configurando uma tentativa consciente de revolução formal, mas que, por sua relevância ao desenvolvimento do cancioneiro brasileiro, acabaram assumindo na história da MPB contornos de um projeto autoral.

INTERPRETAÇÕES SOBRE CAYMMI

A auto-consciência do investimento simbólico interessado, que Bourdieu destaca como uma das características sistêmicas do campo, não parece fazer parte da conduta artística de Caymmi. Somem-se ainda a isso, as condições elencadas por Bourdieu para que um campo seja considerado autônomo [diversificação das instâncias de consagração, público socialmente diversificado, e a profissionalização dos agentes (BOURDIEU, 1998, p. 100)], elementos estruturais que no início da carreira de Caymmi ainda não estavam desenvolvidos plenamente^{xiv}, sobretudo quanto à profissionalização. Assim, Caymmi não teria inaugurado o campo da MPB, pois faltariam as condições estruturais, a auto-consciência sobre o processo criativo, e o procedimento de revolução ritual declarada que caracteriza o espaço do campo. Mas Caymmi é um precedente importantíssimo à idéia de MPB, pois ele insere no cancioneiro popular alguns dos procedimentos formais que seriam generalizados e seriam estruturantes da atividade do músico popular somente a partir da Bossa Nova. Por exemplo: Caymmi traz para o ato composicional popular a confluência com demandas intelectuais (sem que isso seja uma estratégia de dominação cultural, como no início do século); Caymmi torna o ato composicional mais seletivo quanto à tradição; Caymmi mobiliza elementos de seu próprio *habitus* para renovar a expressão musical; Caymmi intuitivamente capta as demandas musicais das gerações seguintes de músicos. Se o Samba tradicional só se renovava formalmente dentro de certos limites preestabelecidos, a partir de esgotamentos anteriores que não propiciavam a inovação radical, Caymmi buscou elementos inovadores em seu próprio universo. As canções praieiras são as que mais podem ilustrar esses elementos inovadores. Todos estes elementos tornam Caymmi um pressuposto importantíssimo para a autonomização do campo da MPB, pois a tradição do Samba será re-significada por João Gilberto a partir dessa mesma postura seletiva, autônoma e individual de Caymmi. Porém, no espaço do campo da MPB, isso passa a acontecer de uma maneira sistêmica e “interessada”, em função

da própria estrutura do funcionamento e das características concorrenciais do campo.

A relação da obra de Dorival Caymmi com o trabalho de João Gilberto é descrita nos seguintes termos por Caetano Veloso:

"A um tempo impressionista e primitivo, mas também o maior dos inventores do samba urbano-moderno, Caymmi tem pelo menos tanto peso na formação da bossa nova joãogilbertiana quanto Orlando Silva, Ciro Monteiro, a canção americana dos anos 30 e o cool jazz. E, mais do que peso equivalente, Caymmi tem, acima desses outros componentes, o caráter normativo geral, a hegemonia estética do estilo de João. Tudo em João presta contas a ele: do senso de estrutura à dicção". (VELOSO, 1997, p. 222)

As inovações de Caymmi, ao contrário das correntes que passariam a ser chamadas de MPB, são silenciosas, mas elas não passaram despercebidas para os músicos das gerações seguintes. A legitimidade de Caymmi é reconhecida justamente por ela assemelhar-se aos procedimentos sistêmicos que seriam estruturantes do campo, pois ela inclui o trabalho de pesquisa estética e de maturação das formas, a relação com problemáticas culturais amplas, a mobilização de elementos do *habitus* que levam a inovações estéticas. A inserção de elementos estéticos individuais que atuam como elementos distintivos é comum na produção musical popular, mas só se torna uma "regra" a partir da autonomização do campo, espaço de luta concorrencial por legitimidade que obriga os agentes a se inserirem distintivamente nesse espaço, a partir de elementos originais capazes de gerar tal distinção. Caymmi renova a canção popular estabelecendo autônoma e intuitivamente tais elementos individuais distintivos, mas por não se inserir num contexto estrutural favorável à autonomização de um campo, tal procedimento de inserção de elementos do *habitus* não se constitui num princípio organizador de sua obra de uma maneira geral. Tal procedimento permanece difuso em sua obra, que ora inclina-se às originais "canções praieiras", ora volta-se para os Sambas-canções ou para os "sambas-sacudidos".

Caymmi inova, mas seu impulso criativo é inconsciente. Sua renovação é feita sem estardalhaços ou revoluções formais "interessadas", o que o

distancia da lógica de campo descrita por Bourdieu. Entretanto, Caymmi antecipa muitos dos elementos constitutivos dessa lógica. Ao inovar, Caymmi não deixa de incorporar silenciosamente a tradição e suas renovações (antecipação que o torna um precedente importante às noções de legitimidade da MPB). Mesmo sendo inconsciente quanto às motivações, seu impulso criativo é consciente quanto às conseqüências estéticas de suas escolhas. Sua originalidade criativa relaciona-se a problemáticas culturais amplas. Caymmi trouxe tais procedimentos que antecipam a lógica de campo à atividade musical, sem, contudo, inserir-se num contexto estrutural favorável à autonomização de um campo. A revolução formal “interessada” só se generaliza como mecanismo de conquista de legitimidade a partir da renovação formal da famosa “batida” de João Gilberto, da qual Caymmi é um precedente importante por todos esses motivos^{xv}.

Além desses motivos, a história da produção fonográfica do final dos anos 1950 corrobora as afinidades entre o projeto autoral de Caymmi e o processo composicional de alguns músicos da Bossa Nova, como João Gilberto: em 1959, mesmo ano de lançamento do LP *Chega de Saudade* de João Gilberto [tido como LP inaugural da Bossa Nova, em que Gilberto expõe sua estética de síntese e decantação musical (GILBERTO, 1959)], Caymmi lança o LP *Caymmi e seu violão* (CAYMMI, 1959). Nesse disco, contrariando a tendência de seus lançamentos anteriores (que, à exceção do LP *Canções Praieiras* de 1954, continham muitos sambas-canção de arranjos densos e com orquestração), e também contrariando as tendências do mercado fonográfico da época, Caymmi inclina-se a uma estética mais *clean*, com arranjos restritos apenas à voz e violão, como o próprio título do LP sugere. O lançamento desses dois LPs nesse mesmo emblemático ano de 1959 sugere duas hipóteses. A primeira delas, desenvolvida na pesquisa e que aqui não foi explorada, é a pertinência da “síntese” como elemento estético modernizante da produção musical. A segunda delas, que aqui particularmente nos interessa, é a

ascendência do desenvolvimento estético da obra de Caymmi sobre o estilo da Bossa Nova: se o projeto autoral de Caymmi ao longo das décadas criou condições para que no final dos anos 1950 o compositor se inclinasse a uma estética sintética, seria natural que as gerações seguintes, formadas sob a influência desse cânone da música popular e ao mesmo tempo interessadas na renovação musical, incorporassem de alguma forma o poder de síntese presente nessa fase de seu desenvolvimento autoral.

Nesse sentido, não é à toa que uma das doze faixas gravadas por João Gilberto já no seu LP de estréia (GILBERTO, 1959), “Rosa Morena”, é de autoria de Caymmi [tendência que se observa não só nos LPs subseqüentes ao inaugural – *O amor, o sorriso e a flor* de 1960 (GILBERTO, 1960) e *João Gilberto* de 1961 (GILBERTO, 1961) – como ao longo de toda a carreira de Gilberto]. Além de João Gilberto, quantidade e a qualidade dos intérpretes de Caymmi atestam sua influência sobre as gerações seguintes de músicos: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Elis Regina, entre tantos outros.

O ineditismo de alguns dos procedimentos formais de Caymmi é algo comentado por essa geração de músicos dos anos 1960. O depoimento de Chico Buarque, reproduzido a seguir, ilustra a situação: Chico sinaliza qual a importância de tal procedimento autoral (que precisava ser “decifrado” pelas gerações futuras, funcionando como paradigma) para o universo da música popular:

“Não vejo de onde aquilo vem (...). É difícil até inserir Caymmi na MPB. Ele está num escaninho à parte. (...) Mais ou menos o que Noel fez com a letra, ele fez com a música. (...) Mas você encontra um caminho para chegar em Noel^{xvi}. Você não encontra caminho para chegar em Caymmi. (...) Ele é um autor inaugural. A música dele, como ele casa música e letra, com tanta maestria, é sem igual na MPB” (BUARQUE *Apud* BOSCO, 2006, p. 12-14).

Afirmações como a de Chico Buarque não apenas atestam a relevância da trajetória de Caymmi para os discursos em torno da legitimidade artística envolvidos na MPB, como corroboram a perspectiva analítica aqui empregada para a

interpretação da história da MPB. A percepção de Lorenzo Mammì do “lugar intermediário” de Caymmi (MAMMÌ, 2002, p. 74) entre história e pré-história da MPB confirma não só a importância de Caymmi nesse universo. Seu lugar “intermediário” e o alto valor simbólico de sua obra comprovam, indiretamente, que a autonomização do campo não depende apenas de questões estéticas, mas também, e de maneira articulada a tais questões, do contexto estrutural que permite haver um elevado nível de autonomia criativa para a construção da legitimidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se dizer, portanto, que Caymmi não inaugurou o campo da MPB (dadas as impossibilidades estruturais da indústria cultural à sua época, sua não volição em colocar-se de forma explosiva nesse universo, e sua não consciência da estrutura do campo), mas ele é importante em sua história porque estabeleceu autonomamente, a partir de seu *habitus*, elementos de uma legitimidade de longa duração para a produção musical popular. Os elementos principais dessa legitimidade seriam dois: a inserção de elementos distintivos individuais a partir de uma “ética da criação entre o dispor-se e o deixar vir”, ao mesmo tempo volitiva e intuitiva, seletiva em relação à tradição, responsável pela maturação das formas estéticas que assumiriam, no campo da MPB, contornos de um “projeto autoral”; a confluência da música popular com demandas intelectuais e problemáticas culturais amplas, que se relacionam à idéia de “encantamento” da peculiaridade cultural brasileira, que proporcionaria ao músico popular a função de crítica cultural.

Portanto, inconscientemente, Caymmi antecipa uma das diversas características sistêmicas do campo: a construção da noção de legitimidade, que articula os elementos distintivos provenientes do *habitus* a problemáticas culturais mais amplas. Mas como tal legitimidade não é conscientemente buscada e não constitui a “ação interessada” descrita por Bourdieu (além das impossibilidades

estruturais da indústria cultural), ele não pode ser considerado o agente que deu início à revolução inaugural do campo da MPB. Mas, sem dúvida, a obra de Caymmi foi um precedente de extrema importância para a modernização da produção musical que culminaria, nos anos 60, na ideia de MPB.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Ronaldo Conde. *Almanaque da Rádio Nacional*. RJ: Casa da Palavra, 2007.
- BOSCO, Francisco. *Dorival Caymmi*. SP: Publifolha, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. RJ: Ed. Bertrand Brasil, 2ª ed., 1998.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. In: *O Discurso e a Cidade*. RJ: SP: Ouro Sobre Azul: Duas Cidades, 3ª ed., 2004.
- CAYMMI, Stella. Dorival Caymmi e a Bossa Nova. In: GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio César Valladão; & NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. RJ: 7Letras, 2008.
- ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA. SP: Publifolha, 2ª ed., 1ª reimp., 1998.
- FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A Inteligência da Música Popular – a "autenticidade" no samba e no choro*. Tese de Doutorado – Sociologia, FFLCH-USP, 2010.
- GHEZZI, Daniela Ribas. Geração Lira Paulistana: a vanguarda paulista e a produção independente de discos. *Idéias*. Ano 12, vol. 1, 2005, p. 141-173.
- MAMMÌ, Lorenzo. Dorival Caymmi. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *Música Popular Brasileira Hoje*. SP: Publifolha, 2002.
- MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Arrogantes, Anônimos, Subversivos: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira*. SP: Mercado de Letras, 2000.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. SP: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2001.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira - Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. SP: Ed. Brasiliense, 5ª ed., 3ª reimp., 2001.
- RISÉRIO, Antônio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. SP: Perspectiva, 2003.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. RJ: Zahar: Ed. UFRJ, 2001.
- TATIT, Luis. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. SP: Edusp, 2ª ed., 2002.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. SP: Cia. das Letras, 1997.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. RJ: Zahar: Ed. UFRJ, 5ª ed., 2004.

ZAN, José Roberto. *Do Fundo de Quintal à Vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Tese de Doutorado, IFCH/UNICAMP, Campinas, SP: 1997.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

CAYMMI, Dorival. *Canções Praieiras*. RJ: Odeon, 1954. LP.

CAYMMI, Dorival & AMADO, Jorge. *Canto de amor à Bahia e Quatro acalantos de Gabriela Cravo e Canela*. RJ:Festa, 1958. LP.

CAYMMI, Dorival. *Caymmi e Seu Violão*. RJ: Odeon, 1959. LP.

GILBERTO, João. *Chega de Saudade/Bim Bom*. RJ: Odeon, Jul./1958. 78 rpm.

_____. *Chega de Saudade*. RJ: Odeon, Fev./1959. LP.

_____. *O amor, o sorriso, e a flor*. RJ: Odeon, Mar-Abr/1960. LP.

_____. *João Gilberto*. RJ: Odeon, Set./1961. LP.

MIRANDA, Carmen & CAYMMI, Dorival. *Carmen Miranda & Dorival Caymmi – O que é que a baiana tem?/A preta do acarajé*. RJ: Odeon, 1939.

DEMAIS REFERÊNCIAS

DISCOGRAFIA DE DORIVAL CAYMMI. Disponível em:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Anexo:Discografia_de_Dorival_Caymmi. Acesso em 30/09/2010.

FICHA TÉCNICA DE DISCOS. Disponível em:

<http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/indice.htm>. Acesso em 30/09/2010.

RENNÓ, Carlos. *Palestra A Letra de Música Como uma Modalidade de Poesia: Poesia (Popular) Cantada*. In: *Curso MPB*. SP: Ed. Bragantini/Espaço Revista *Cult*, 14/08/2007.

Daniela Ribas Ghezzi é Historiadora (UNESP), Mestre em Sociologia (UNICAMP), doutoranda em Sociologia (UNICAMP), e bolsista FAPESP. Atuou na rede particular de ensino superior por 5 anos. Em 2005, publicou "Geração Lira Paulistana: a

vanguarda paulista e a produção *independente* de discos” na Revista *Idéias* (UNICAMP). Em 2008, apresentou, entre outros, o trabalho “O *campo* da MPB como ‘braço artístico’ da *Modernização Conservadora* brasileira” no X Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, realizado em Braga - Portugal. Em 2009 apresentou trabalhos no XXV Simpósio Nacional de História-ANPUH e no XV Congresso SBS. Em 2010, apresentará o trabalho “A MPB dos anos 60, as indústrias da cultura e a lógica da *distinção*: articulações entre velhos temas e novas perspectivas teóricas” no 34º Encontro Anual da ANPOCS.

ⁱ Tendo-se em vista o recorte temporal da pesquisa de doutorado (1958-1968), deve-se considerar que este texto é apenas um estudo preliminar sobre a obra de um cânone do cancionário brasileiro, cuja obra é referenciada pelas gerações seguintes de músicos, muitos deles identificados à MPB. Deve-se ressaltar também que, dada a natureza deste texto, optou-se por não abordar as problemáticas que envolvem a origem e a denominação MPB. Tais questões são o cerne da pesquisa de doutorado que ainda está em andamento, e serão apresentadas em momento oportuno.

ⁱⁱ Sobre as diversas questões relacionadas ao processo de consolidação do Samba, vide principalmente: SANDRONI (2001), VIANNA (1995), ZAN (1997), e FERNANDES (2010).

ⁱⁱⁱ O *cast* musical da Rádio Nacional era constituído por cantores/cantoras (estrelas dos programas de auditório, e que compunham o *mainstream*), conjuntos vocais, compositores, instrumentistas e maestros (estes últimos eram parte de um segmento mais “tradicionalista” dentro do rádio, mas, por serem funcionários da rádio, contribuíam para a produção de todos os programas musicais). Dentre os cantores/cantoras, destacam-se os nomes de Cauby Peixoto, Marlene, Emilinha Borba, Linda Batista, Dircinha Batista, Dalva de Oliveira, Ademilde Fonseca, Zezé Gonzaga, Ângela Maria, Dóris Monteiro, Carmem Costa, Jorge Goulart, Nora Ney, Elizeth Cardoso, Orlando Silva, Francisco Alves, entre outros. Alguns deles, como Francisco Alves e Elizeth Cardoso, transitavam entre o *mainstream* e o repertório mais ligado ao Samba-canção tradicional. Havia também as chamadas “Duplas da fuzarca”, sendo as principais delas Jararaca e Ratinho, e Alvarenga e Ranchinho. Sobre as principais “celebridades” desse período, vide: AGUIAR (2007). A pesquisa apontou que apesar de profissionalizado, o *cast* da Rádio Nacional não prefigura a profissionalização da cadeia produtiva inteira da atividade musical.

^{iv} Os nomes da Rádio Nacional ligados ao Samba tradicional dos anos 30 eram principalmente Ary Barroso, Herivelto Martins, Almirante, Carlos Galhardo, Francisco Alves, Dorival Caymmi, Aracy de Almeida, Dalva de Oliveira, Dolores Duran. Mas outros músicos que não faziam parte do *cast* da Rádio Nacional também se identificavam ao chamado Samba tradicional, como Haroldo Lobo, João de Barro, Mário Reis, Ismael Silva, Assis Valente, Wilson Batista, Joubert de Carvalho, Ataulfo Alves, Lupicínio Rodrigues, Geraldo Pereira, Nelson Gonçalves, Zé Kéti, entre outros. Wilson Batista, Geraldo Pereira, e Zé Kéti, eram praticamente os únicos autores ligados ao Samba tradicional que ainda compunham Sambas de carnaval nos anos 50, ao lado de Braguinha e Fernando Lobo. Dentre os conjuntos vocais destacam-se os Anjos do Inferno, Os Cariocas, Quatro Ases e Um Coringa, Trio Irakitan, Trio Nagô, e Trio de Ouro. Dentre os

instrumentistas destacam-se Garoto e Abel Ferreira, e dentre os maestros, destacam-se Radamés Gnattali, Léo Peracchi, e Moacir dos Santos.

^v Sobre os ditos “intelectuais” da música popular, vide: FERNANDES (2010).

^{vi} Na pesquisa foi possível observar que as polêmicas que existiam à época nas entidades autorais também indicavam que havia um engessamento do repertório, ainda que isso fosse percebido do ponto de vista econômico. Vide: MORELLI (2000).

^{vii} Sobre a entonação característica de Caymmi, vide: TATIT (2002, p. 106-126).

^{viii} O assunto, que retoma a perspectiva de Mammi, é tratado na pesquisa, e não poderá ser aqui desenvolvido.

^{ix} É possível identificar nas letras da obra de Caymmi traços comuns à obra de Gilberto Freyre: a afirmação da mestiçagem e a idealização da história (o que aproxima a discussão também das perspectivas de Antonio Candido, que vê diferenças entre “o discurso e a cidade”). A observação é de Francisco Bosco, recuperada do brasilianista americano Brian McCann. Vide: BOSCO (2006, p. 23-25); e CANDIDO (2004)

^x A experiência de Caymmi no universo da cultura tradicional baiana, além de sua ligação com o universo da cultura erudita (especialmente a literatura), foi descrita pelo próprio autor na contracapa do LP *Dorival Caymmi e Jorge Amado*, de 1958, com músicas de Caymmi, e letras e leituras de Jorge Amado: “(...) se eu fosse romancista teria escrito os romances de Jorge Amado e se ele fosse compositor teria composto minhas músicas. Porque somos, um e outro, sobretudo, ‘baianos’, essa é a nossa marca comum, o traço fundamental de nossa obra. Entre o que Jorge escreve e o que eu componho há uma identidade de temas, de fontes de inspiração, de maneiras de ver e de sentir. (...) Juntos fizemos muitas coisas, sobre nós dois se estende a mesma sombra da misteriosa cidade da Bahia e no seu povo bebemos o nosso saber, aquilo que é nossa força criadora. Disse que sobre Jorge Amado e sobre mim se projeta, dominadora, a sombra da cidade da Bahia, marcando nossa obra. Devo acrescentar que outra sombra gigantesca acompanha nosso andar por esse mundo de Deus: a sombra do poeta Castro Alves, exemplo do artista da Bahia e do povo baiano. (...) O mistério, como diz Jorge, reside nisso: ‘acontece que somos baianos’(...)”. Vide: CAYMMI & AMADO (1958).

^{xi} A discografia de Caymmi é composta por cerca de 24 LPs (lançados entre 1954 e 1994), 23 compactos (lançados entre 1939 e 1960), 8 compilações (lançadas entre 1980 e 1996), além de dezenas de participações em trabalhos de outros músicos. Para uma visualização rápida, vide: http://pt.wikipedia.org/wiki/Anexo:Discografia_de_Dorival_Caymmi. Para maiores detalhes sobre as fichas técnicas dos discos, acesse: <http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/indice.htm>.

^{xii} Bourdieu ressalta que há uma “necessidade singular do objeto” num campo de produção simbólica, e o trabalho do artista é justamente o de compreender tal “necessidade” e revertê-la em elementos estéticos. Segundo o autor, “(...) o efeito de demonstração e de imposição das necessidades de um bem (se) exerce unicamente pela sua existência, (e) aniquila continuamente possíveis laterais”. Vide: BOURDIEU (1998, p. 100).

^{xiii} A postura aparentemente “passiva” de Caymmi não deve, entretanto, ser confundida como uma resistência ao mercado fonográfico, uma vez que Caymmi produzia para o mercado cultural, e suas composições eram facilmente adquiridas no mercado de discos a época.

^{xiv} Sobre os dois ciclos de desenvolvimento da indústria cultural no Brasil (o primeiro entre os anos 1940-1950, e o segundo nos anos 1960-1970), vide ORTIZ (2001).

^{xv} Partindo de outra perspectiva analítica (a da Estética da Recepção, de Hans Robert Jauss), Stella Caymmi identifica em Dorival Caymmi a figura de um “portador inesperado” de vestígios do passado e do futuro, elementos que conferem à obra de Dorival Caymmi permanência e continuidade no cancioneiro popular brasileiro. Stella identifica ainda dois momentos distintos na recepção da obra de Caymmi: o primeiro, entre 1938 e 1946, em que se estabiliza a imagem de compositor e cantor de canções folclóricas e regionais da Bahia; e um segundo momento, entre 1947 e 1957, em que Caymmi passa a ser reconhecido pelos Sambas-canção urbanos, sem, contudo, abandonar a primeira imagem (imagens que aparecem justapostas na crítica). Essa mudança na crítica, segundo a autora, deve-se a três fatores principais: a mudança do horizonte de expectativas de todo o sistema sócio-cultural em função do processo de modernização; a introdução de elementos urbanos por parte de Caymmi em sua estética; e à introdução do LP em substituição ao 78rpm. Esses fatores exigiram um reajuste na recepção das obras e na própria crítica, que se viu obrigada a redefinir a nova obra em face da

produção já conhecida. A Bossa Nova, que tornaria obsoleta toda a produção musical anterior, não teria feito o mesmo com Caymmi, em virtude de sua posição de portador inesperado, tanto de elementos do passado, como de elementos do futuro. Sobre o assunto, vide: CAYMMI (*Apud* GIUMBELLI *et al*, 2008).

^{xvi} Sobre esta parte do depoimento de Chico Buarque, Francisco Bosco esclarece que Noel fez suas inovações de dentro de um gênero em que, ao mesmo tempo, filiava-se e ajudava a criar: o Samba, ao contrário de Caymmi, que não tem o mesmo tipo de filiação a um só gênero. Vide: BOSCO (2006, p. 16).

Data de Recebimento: 30/09/2010

Data de Aprovação: 20/12/2010

**O CARNAVAL DO DESENCANTO: O AMBIVALENTE BAILE DE MÁSCARAS
TROPICALISTA**

André Rocha Haudenschild *

RESUMO

Neste artigo são feitas reflexões sobre o caráter revolucionário do Tropicalismo, mediadas pela constituição da gênese desse movimento cultural através das obras “pré-tropicalistas” de Glauber Rocha, José Celso Martinez Correa e Hélio Oiticica (produzidas em 1967), assim como, a partir da análise da lírica de algumas canções tropicalistas de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé (de 1968 e 1969) e de canções pós-tropicalistas de Jards Macalé e Waly Salomão (do início dos anos 70). Deste modo, poderemos compreender a potencialidade da resistência destas poéticas musicais como estratégias ambivalentes de mascaramento da luta e do luto frente à situação opressora da vida nacional neste período.

* Doutorando em Teoria Literária na Universidade Federal de Santa Catarina, exercendo pesquisa orientada sobre a experiência da modernidade na lírica da Bossa Nova.
arsolar@gmail.com

**CARNIVAL OF DISENCHANTMENT: THE AMBIVALENT TROPICALIST
MASQUERADE**

André Rocha Haudenschild *

ABSTRACT

This paper presents reflections on the revolutionary character of Tropicalia, mediated by the formation of the genesis of this cultural movement through the “pre-tropicalists” works of Glauber Rocha, José Celso Martinez Correa and Hélio Oiticica (produced in 1967), as well as from the analysis of the Tropicalia lyrics of Caetano Veloso, Gilberto Gil and Tom Zé (1968 and 1969) and the post-tropicalist songs of Jards Macalé and Waly Salomão (early '70s). Thus, we understand the capability of resistance of these musical poetics like ambivalent strategies masking the fight and the mourning against the oppressive situation of national life during this period.

* Doutorando em Teoria Literária na Universidade Federal de Santa Catarina, exercendo pesquisa orientada sobre a experiência da modernidade na lírica da Bossa Nova.
arsolar@gmail.com

*E meu país / Do verde dos olivais foi toldado /
O verde foi ficando violento / De violento... negro... /
O azul do céu não conseguiu iluminar o dia*

(placa "Abril" de Hélio Oiticica, em "Tropicália", 1967)

Uma "celebração exuberante"

A festa tropicalista eclodiu em meio à efervescência cultural de diversos setores artísticos nacionais na segunda metade dos anos 60, no cinema, no teatro, nas artes plásticas e, principalmente, na música popular: "Artistas e intelectuais começaram a reavaliar os fracassos de projetos políticos e culturais do passado e buscavam transformar o Brasil em uma nação igualitária, justa e economicamente soberana. A Tropicália foi tanto uma crítica desses defeitos quanto uma celebração exuberante, apesar de muitas vezes irônica, da cultura brasileira e suas contínuas permutações" (DUNN, 2009, p.19). Como aponta ironicamente o trecho da seminal canção-manifesto de Caetano, "Tropicália", em meio à descrição da paisagem tropical surrealista: *Na mão direita tem uma roseira / Autenticando a eterna primavera / E nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira / Entre os girassóis...* (LP *Caetano Veloso*, 1968). O lirismo ingênuo da "mão direita", assim como, a tradição familiar burguesa, autenticando a imutável primavera de nosso fictício *locus amoenus* tropical, enquanto os carcarás da ditadura passeavam sobre as cabeças mais criativas, musicais e pensantes, subvertendo o poder das flores.

Entre as manifestações artísticas de 1967 que contribuíram decisivamente para a gestação e parto do movimento, constituindo como que uma abençoada trindade pré-tropicalista, estão: o filme *Terra em transe* (de Glauber Rocha), a peça teatral *O rei da vela* (do Teatro Oficina), e a instalação *Tropicália* (de Hélio Oiticica). Todas estas obras sinalizam com vigor uma revitalização da alegoria moderna como crítica ao sistema então vigente, afinal, “nem todas as alegorias tropicalistas da história e da cultura brasileira são tão cáusticas e desesperadoras como *Terra em transe* e *O rei da vela*” (DUNN, *Op. cit.*, p.110). Assim como, a enigmática instalação “*Tropicália*” de Oiticica, que propunha ao seu espectador interagir “pisando em areia, pedra e água, cruzando plantas, araras, lendo frases inscritas em paredes, assistindo a uma TV ligada no fim do labirinto, caminho teleológico rumo ao pós-moderno” (SANCHES, 2000, p.47). Conforme polemiza o próprio artista ao defender a paternidade do movimento: “Eu é que inventei. Depois, o Caetano, que eu nem conhecia e o nome ficou conhecido. De modo que eu inventei a *Tropicália* e eles inventaram o Tropicalismo” (Oiticica *apud* BRITO, 1992, p.65); referindo-se à sua obra por ocasião da mostra coletiva “Nova Objetividade Brasileira”, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em abril de 1967, reconhecida atualmente como um dos marcos fundadores do movimento.

Há nessas três obras tropicalistas *avant la lettre* - “*Terra em transe*”, “*O rei da vela*” e “*Tropicália*” - um claro procedimento de revalidação estética e de questionamento do objeto artístico em sua função histórica e performática¹. Ou seja,

¹ Conforme apregoava o legado glauberiano na época, no artigo “Revisão crítica do cinema brasileiro”: “O autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua *mise-en-scène* é uma política (Glauber Rocha *apud* PAIANO, 1996, p.20). *Terra em transe* evidencia a profunda distopia do cineasta baiano frente ao contexto político dos anos pós-golpe militar de 64, através de um tom radicalmente messiânico impregnado nos discursos fragmentados do protagonista Paulo Martins, atuando como seu alter-ego: “Vejo campos de agonia, velejo mares do Não”. Assim como, a peça dirigida por José Celso Martinez Correa (escrita por Oswald de Andrade, em 1933), que aborda a dependência econômica e o cinismo dos interesses da classe dominante representados pelas figuras dos agiotas, Abelardo e Abelardo II,

o questionamento do papel sócio-histórico da arte e de suas relações com a moderna vida cotidiana, já estava no cerne do movimento, conforme sinaliza a crítica de João Adolfo Hansen:

(...) O tropicalismo sabia que a forma artística é histórica e enfrentou a questão de frente. A principal característica deste movimento foi incorporar a estrutura dos modernos meios técnicos de comunicação na forma, para representar com as incongruências de meio/forma/conteúdo os arcaísmos que a modernização do país produzia e mantinha à força da repressão e das mortes (HANSEN, 2005, p.73).

Ao negar a autonomia total do objeto artístico, o Tropicalismo irá assumir a tensão entre vida e arte de forma performática e explicitar a antinomia entre os arcaísmos e as modernidades da vida nacional ("a bossa" & "a palhoça"), em pleno processo de massificação da cultura pelos meios de comunicação - a "divina maravilhosa" televisão -, e de secularização da arte e da cultura:

(...) Ocorria uma desierarquização da cultura. A grande arte era citada, mas refluía, pois a coisa barata de massa também passava a interessar, porque não era totalmente kitsch ou só de massa, nela agora havia outra coisa e era dissonante. O tropicalismo juntava a crítica social dos CPCs com os experimentalismos de vanguarda. E isso era novo (HANSEN, 2005, p.73).

Vale atentar que os tropicalistas irão comer no mesmo prato a crítica social dos *Centros Populares de Cultura* da U.N.E., a tradição da cultura popular nordestina e a vanguarda construtivista internacional, mais a contracultura dos

e do investidor norte-americano, Mr. Jones. Na época de sua encenação, em meio ao espetáculo do desencanto generalizado entre o meio artístico brasileiro, seu diretor dizia que a única possibilidade ideológica que ainda lhe restava era o "teatro da crueldade brasileira, do absurdo brasileiro, o teatro anárquico" (Zé Celso *apud* DUNN, *Op.cit.*, p.100). Afinal, a tal "brutalidade jardim" poetizada por Oswald nos anos 20 (em um dos versos de *Memórias sentimentais de João Miramar*, de 1924) e recapitulada nos versos finais da canção tropicalista "Geléia Geral" (de Gil e Torquato Neto), começava a mostrar sua face mais cruel e truculenta, vide a usurpação total dos direitos civis perpetuada pelo Ato Institucional n.5, em dezembro de 1968.

experimentalismos da *pop art* americana e a da psicodelia do rock britânico (via Beatles). Sem, no entanto, buscar uma síntese concreta dessas múltiplas veredas dialéticas, como afirma ostensivamente a canção “Cultura e civilização”, de Gilberto Gil: *A cultura e a civilização / Elas que se danem / Ou não...* (LP Gilberto Gil, 1969)². Transformar o complexo caldo da cultura contemporânea em um rico alimento e degluti-lo proteicamente: eis a lição da proposição antropofágica correndo quente nas veias tropicalistas.



LPs tropicalistas de *Caetano Veloso*, 1968 (autoria de Rogério Duarte, sobre foto de David Zingg) e *Gilberto Gil*, 1968 (autoria de Rogério Duarte e Antonio Dias, sobre foto de David Zingg)

Entre acordes dissonantes

O primeiro LP solo de Caetano Veloso, gravado em 1967 e lançado no início de 1968, traz em sua contracapa um depoimento que ilustra bem a fecunda tensão entre a “celebração exuberante” do progresso nacional (como carnavalização pop do

² Segundo Sanches, essa canção “manifesta o anátema tropicalista do conflito entre o tradicional e o novo (os “cabelos belos” dos novos hippies), mas de uma forma muito própria de Gil. Interessam-lhe, como diz na letra, os prazeres do “licor de jenipapo”, do “pão das noites de São João”, mais desejados que civilização ou cultura. (...) O refrão é quase afirmativo. Dionisíaco e político dão vez ao desejo de abdicação (“ou não”, aí, é reformulação do “e daí?” de Rogério Sganzerla, elegia de “tanto faz”, confirmação mais que negação) (SANCHES, *Op. cit.*, p.84).

“fetiche da mercadoria”), e os primeiros sinais da distopia tropicalista (em sintonia com o “desencantamento do mundo moderno”, como dizia Max Weber):

(...) do lado de cá não resta ninguém, apenas os sapatos polidos refletem os automóveis que, por sua vez, polidos, refletem os sapatos... (...) Os acordes dissonantes já não bastam para cobrir nossas vergonhas, nossa nudez transatlântica...” (VELOSO, 1968, contracapa LP *Caetano Veloso*, Philips).

Por trás do verniz reluzente da realidade material, entre o brilho efêmero das calotas dos carros e dos sapatos (ambos veículos culturais civilizatórios), já não há mais nada ou “ninguém” para nos salvar³. Portanto, nem a novidade estética da Bossa Nova poderia nos redimir de nossa caótica condição subdesenvolvida - nossa aparente “nudez transatlântica” em relação aos países imperialistas - pois o mar da história “não estava mesmo pra peixe”. Como afirmaria o refrão de uma das clássicas canções tropicalistas, “Divino maravilhoso” (de Gilberto Gil e Caetano, gravada no primeiro LP tropicalista de Gal Costa, em 1969): *É preciso estar atento e forte / Não temos tempo de temer a morte...*⁴

Afinal, seria por causa deste pseudo-atraso tecnológico e cultural é que Caetano Veloso iria declarar naquela época: “(...) nego-me a folclorizar o meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas” (*apud* VELOSO, 1977, p.23). Eis o principal sintoma da ressaca indigesta tropicalista: “Brasileiros e latino-

³ No filme *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, o protanista-herói-e-bandido (interpretado por Paulo Villaça) repete à exaustão: “O Terceiro Mundo vai explodir, quem tiver de sapato não sobra...”.

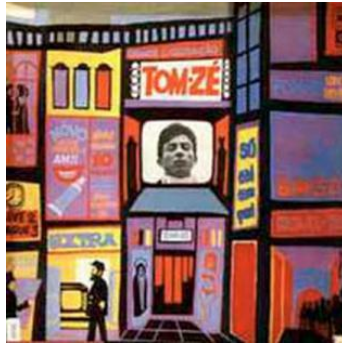
⁴ Como uma psicodélica estrela de rock, Gal Costa se tornaria a “diva da Tropicália” ao conquistar o terceiro lugar no 4º. Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, em 9 de dezembro de 1968 (DUNN, 2009, p.165), vencido pelos versos mordazes da canção “São Paulo, meu amor”, de Tom Zé: *São, São Paulo meu amor / São, São Paulo quanta dor / São oito milhões de habitantes / De todo canto em ação / Que se agridem cortesmente / Morrendo a todo vapor / E amando com todo ódio / Se odeiam com todo amor...*

americanos fazemos constantemente a experiência do caráter postiço, inautêntico, imitado da vida cultural que levamos. Essa experiência tem sido um dado formador de nossa reflexão crítica desde os tempos da Independência” (como se refere Roberto Schwarz, em “Nacional por subtração”, em 1986), em sintonia com a lírica de *Marginalia II* (Gilberto Gil e Torquato Neto), do LP de Gil, de 1968: *Eu, brasileiro, confesso / Minha culpa, meu pecado / Meu sonho desesperado / Meu bem guardado segredo / Minha aflição...* Pois o Tropicalismo iria se nutrir exatamente deste atraso da “cultura reflexa” nos trópicos, na tentativa de sanar o “mal-estar” histórico da cultura brasileira (SCHWARZ, 2005, p.109).

Eis aqui um viés fecundo para entendermos o “grande encontro” da guitarra elétrica com o berimbau, conforme ocorreu na apresentação da canção “Domingo no parque”, de Gil, com arranjo de Rogério Duprat (no 3º. Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em outubro de 1967), como uma alegoria perfeita da “retomada da linha evolutiva” da música popular brasileira (como bem apregoava Caetano)⁵. A tradição autenticando a tecnologia na justaposição do arcaico com o moderno, como se Luís Gonzaga estivesse batendo uma bola com Jimmi Hendrix ou o super-herói Batman pudesse dançar em um terreiro brasileiro ao som de iê-iê-iê: *Batmacumba iê-iê* (afirmava a canção “Bat macumba” de Gil e Caetano, no álbum-manifesto do movimento *Tropicália ou Panis et Circensis*, de 1968). Ou, também,

⁵ Em entrevista para a *Revista Civilização Brasileira* n.7, em maio de 1966, Caetano afirmava autocriticamente: “Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação”. Augusto de Campos afirmaria logo após o referido festival de 1967: “Pois *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque* são, precisamente, a tomada de consciência, sem máscara e sem medo, da realidade da jovem guarda como manifestação de massa de âmbito internacional, ao mesmo tempo que ‘retomam a linha evolutiva’ da música popular brasileira, no sentido de abertura experimental em busca de novos sons e novas letras” (CAMPOS, 1986, p.143-144).

como afirmava o refrão da canção “Quero sambar meu bem”, do LP tropicalista individual de Tom Zé, de 1968, no desejo de uma radical ruptura da velha tradição: *Quero sambar meu bem / Quero sambar também / Mas eu não quero andar na fossa / Cultivando tradição embalsamada..*



LP tropicalista de *Tom Zé* (1968)

1968: do sonho ao pesadelo

(...) A tropicália como estética reafirma a força estranha da música popular como lugar de afirmação do outro, de devoração do outro, caldeirão multicultural que busca, através da alegoria das “imagens primitivas do Brasil”, inseri-lo no cosmopolitismo do pobre, para usar uma expressão do crítico Silviano Santiago. A alegoria como caminho necessário para transformar a falta e a dor em alegria, o luto em luta, negando a busca da nacionalidade como valor essencialista e substantivo, e a arte como instrumento de conscientização das massas e guerra contra a ditadura militar. (DINIZ, 2007, p.3)

Sabemos que o sonho tropicalista foi abortado pela “mão direita” da ditadura que literalmente interrompeu o barato da RFB, a “Revolucionária Família Baiana” (como afirmava Augusto de Campos sobre os tropicalistas), pois seus dois principais representantes musicais, Gil e Caetano, foram presos nos “últimos dias da alegria,

alegria” de 1968⁶. Deste modo, podemos vislumbrar um arco temporal tropicalista que se iniciaria em abril de 1967, com a mostra coletiva “Nova objetividade” capitaneada por Hélio Oiticica no MAM, e que se fecharia no final de 1968 com a prisão dos dois artistas baianos. Como já anunciava o panorama da realidade nacional na letra de “Marginalia II” (Gilberto Gil/Torquato Neto), naquele mesmo ano: *Eu, brasileiro, confesso / Minha culpa, meu pecado / Meu sonho desesperado / Meu bem guardado segredo/ Minha aflição // Eu, brasileiro, confesso / Minha culpa, meu degredo / Pão seco de cada dia / Tropical melancolia / Negra solidão // Aqui é o fim do mundo...*

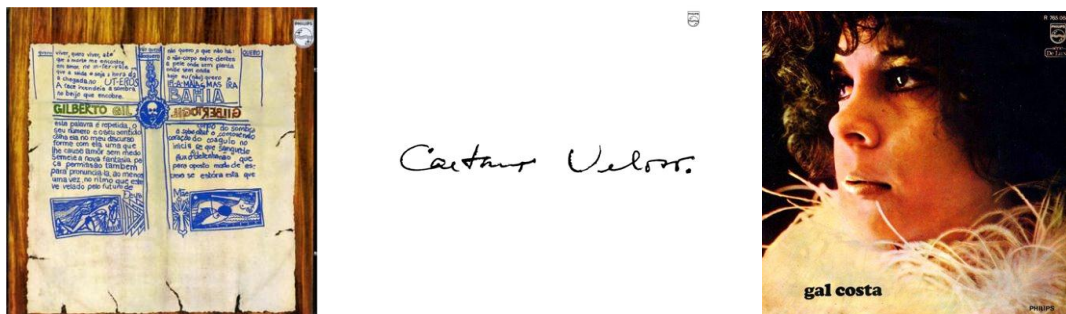
Os polêmicos e criativos anos de 1967 e 1968 (“os anos que nunca terminaram”?) podem ser hoje entendidos como a efêmera “vida-paixão-e-morte” do Tropicalismo⁷, assim como, a partir de meados de 68, o movimento “começava a ser visto como moda entre parte da classe média – e como um inimigo para boa parte dela” (PIRES, 2004, p.354). Gilberto Gil, no meio do fogo cruzado tropicalista, ao se recordar do “Fla X Flu” dos festivais televisivos de MPB - o embate entre a “tradição

⁶ Em outubro de 1968, a censura interrompe a temporada que Caetano, Gil e os Mutantes faziam com grande sucesso na boate Sucata, no Rio de Janeiro, e que exibiam no palco o provocativo estandarte “Seja marginal, seja herói” que Hélio Oiticica criou em homenagem ao assaltante Cara de Cavalo. Com a decretação do AI-5, em 13 de dezembro, o programa de TV “Divino, Maravilhoso” conduzido pela “família tropicalista” em *happenings* e apresentações polêmicas, é tirado do ar no mesmo dia em que é decretada a prisão de Gil e Caetano, em 27 de dezembro daquele mesmo ano (PIRES, *Op. cit.*, p.354).

⁷ O manifesto “Vida, paixão – 1967 – e banana – 1968 – do tropicalismo”, de Capinam, Torquato Neto e Zé Celso, “deveria ter sido o roteiro para o que se anunciou em 1968 como ‘o primeiro programa de TV do tropicalismo’. Desentendimentos com o patrocinador, a Rhodia, fizeram com que se alterasse decisivamente o show imaginado por Torquato e Capinam, que numa versão simplificada foi ao ar no dia 27 de setembro de 1968, pela TV Globo, como ‘Tropicália ou Panis et circenses’, gravado ao vivo na gafieira Som de Cristal, em São Paulo” (PIRES, 2004, p.57).

engajada” da música de protesto e “vanguarda alienada” da Jovem Guarda -, afirmaria mais tarde: “Eu sentia que nós estávamos mexendo em coisas perigosas” (*apud* VELOSO, 1997). Afinal, o legado tropicalista pretendia transcender a polarização típica dos pensamentos libertários dos anos 60: as “antíteses estéreis” entre a modernolatria de Marinetti, Maiakovski, Le Corbusier, e do último Marshall McLuhan, e o desespero cultural de Pound, Foucault, Arendt e Marcuse (BERMAN, 1986, p.163), usando a ambigüidade da “carnavalização como método” (BENTES, 2007, p.107)⁸.

Ao ouvirmos os LPs de Gil, Gal Costa e Caetano de 1969, percebemos que são “discos de refluxo, retrotropicalistas, retropicalistas” (SANCHES, *Op. cit.*, p.71), pois foram compostos e gravados no período de confinamento em prisão domiciliar dos compositores na capital baiana, antes de partirem para o exílio na *Swinging London*.



LPs de Gilberto Gil, Caetano Veloso e Gal Costa (1969)

Em seu LP, Caetano Veloso grava duas músicas em inglês que simbolizam e disfarçam sua profunda distopia naquele período - “Lost in the paradise” - cujos

⁸ Ao entendermos o legado antropofágico como uma matriz estética do Tropicalismo, reconheceremos a potência de seu “procedimento carnavalizante” capaz de “desqualificar uma série de oposições clássicas” (eu/outro; nacional/estrangeiro; bárbaro/civilizado; religioso/profano, caos/cosmos; transgressão/ordem, etc), assim como, se valendo “da colagem, da superposição, do travestimento, da mascarada e das alegorias” (BENTES, *Op.cit.*, idem) como formas ambíguas de representação.

versos finais aludem ao paradoxo marcusiano de viver em dois mundos opostos, entre Eros e Tanatos - *I am the sun, the darkness / My name is green wave death, salt / South America's my name* - e "Empty boat", cuja letra remete à imagem de um "barco vazio" como metáfora do esvaziamento da mente e do coração do artista e da situação do país - *From the east to the west / Oh, the stream is long / Yes, my dream is wrong / From the birth to the death*. Afinal, o sonho tropicalista começava a virar pesadelo...

Gilberto Gil, por sua vez, grava entre outras canções de seu segundo LP tropicalista, a sincrética "Objeto semi-identificado", e a irônica e messiânica "Futurível": remetendo à morte do sujeito moderno e à assunção utópica de um novo ser humano mutante, cuja "felicidade será feita de metal".⁹ Ou seja, na sua ida ao exílio, "plataforma tropicalista lançada, Gil decreta a falência do admirável mundo velho" (SANCHES, idem, p.73), como o jornalista explica:

(...) O conjunto dos três discos evidencia a guinada de interesses dos tropicalistas ao ponteiro do progresso tecnológico e dos arcabouços concretistas – os três trabalhos unem-se conceitualmente por uma "trilogia" do objeto (concretista, portanto): "Objeto não-identificado" (composta por Caetano), "Objeto semi-identificado" e "Objeto sim, objeto não". A ininteligibilidade é o fim almejado – o tempo não é mais de conceituação, muito ao contrário; as três composições (e, por contigüidade, os três discos) não fecham um conceito, mas um desconceito. O tropicalismo se autodestrói; era bomba-relógio autoprogramada para lançar seus estilhaços a redor e deixar de existir (SANCHES, *Op.cit.*, p.74-75).

Tendo a "ininteligibilidade" como fim, neste período de supressão total dos direitos civis, o Tropicalismo parece mesmo dar uma "guinada" no sentido de "chutar

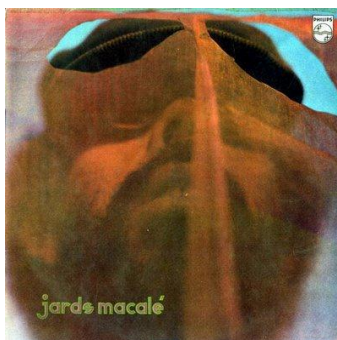
⁹ Outra canção tropicalista que critica ironicamente a "modernolatria" consumista do "homem unidimensional" como promessa de felicidade plena, em total sintonia com a crítica marcusiana dos anos 60, é "Made in Brazil" de Tom Zé, gravada em seu disco de 1968: "Temos o sorriso engarrafado / Já vem pronto e engarrafado / É somente requestrar / E usar...".

o balde” da situação caótica que a paisagem nacional anunciava: uma “geléia geral” cada vez mais intragável e indigesta. Se a força tropicalista “se autodestrói” como uma bomba-relógio, é porque sua novidade começa a virar moda e seu “procedimento carnavalizante” começava a incomodar o regime como um perigoso “atentado ao pudor da família & da tradição brasileira” transmitido semanalmente em rede nacional (afinal, “o meio era também a mensagem”). Então, restava ainda ao movimento “explodir colorido, no céu dos cinco sentidos” (como canta Caetano, em “Superbacana”, de 1968).

Resistência e ininteligibilidade: a luta & o luto

4-na geléia geral brasileira, a repressão é um fenômeno muito mais amplo do que geralmente se vê. na música popular brasileira (1968), a repressão é absolutamente evidente: ninguém, a bem da verdade, esconde seu jogo. estamos todos ao redor da mesa, a mesma mesa, e somos vistos. pois: é preciso *virar a mesa* (hélio oiticica). (NETO, 2004, p.63)

Importante notar que sempre existiu uma “geração tropicalista” composta de artistas de tensa e difícil relação com a indústria cultural, como Tom Zé, Torquato Neto, Jards Macalé, Capinam, Waly Salomão, José Agripino de Paula, Jorge Mautner, Walter Franco e Sérgio Sampaio, entre muitos outros, que daria “prosseguimento à vocação – a que os tropicalistas *mainstream* renunciaram muito cedo de reafirmar a rebeldia e o experimentalismo ainda que a custo do divórcio da indústria e do grande público” (SANCHES, *Op.cit*, p.286).



LP *Jards Macalé* (1972)

Entre estes artistas, pretendemos aqui salientar algumas obras musicais de Jards Macalé¹⁰ em parceria com o poeta baiano Waly Salomão¹¹, compostas no início dos anos 70 e entendidas como autênticas canções “retropicalistas” - “Mal secreto”, “Revendo amigos” e “Vapor barato”:

¹⁰ Jards Macalé nasceu no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro, em 1943. Em 1963, influenciado pelo violão de João Gilberto, Macalé começa a compor, e, em 1965, inicia sua carreira profissional substituindo Roberto Nascimento no violão junto ao *Grupo Opinião*, acompanhando a novata cantora Maria Bethânia. Em 1966, faz a direção musical do recital de Bethânia no Rio; em 1969, acompanha Gilberto Gil ao violão na gravação da canção “Cultura e Civilização”, e grava seu primeiro compacto, *Só Morto*, que trazia a canção “Gotham City”, parceria com Capinam com a qual participou do IV Festival Internacional da Canção naquele ano. Em 1970, participa ao violão do LP *Le-Gal*, de Gal Costa, a acompanhando no show *Meu nome é Gal*. Em 1971, viaja para Londres a convite de Caetano Veloso onde, além de tocar violão, faz a produção do LP *Transa* (de Caetano), voltando ao Brasil no ano seguinte, chegando a gravar seu primeiro LP, *Jards Macalé*.

¹¹ Waly Salomão nasceu em Jequié (BA), em 1943. Em 1960, muda-se para Salvador onde forma-se em Direito. Em 1968, vai pra o Rio de Janeiro com estadias em São Paulo, onde escreve sua primeira letra “Vapor barato”. Em 1970, escreve seus primeiros textos, *Me segura qu’eu vou dar um troço*, durante sua prisão no Carandiru, por porte de maconha. Em 1972 organiza com Torquato Neto a antológica revista pós-tropicalista *Navilouca*, em 1974 vai para Nova York por 11 meses, onde inicia o projeto visual *Babilaques*. Autor de letras e poemas musicados e gravados por compositores e intérpretes de destaque da Música Popular Brasileira, alcança reconhecimento como importante poeta brasileiro da segunda metade do século XX, falecendo em maio de 2003, no Rio de Janeiro (SALOMÃO, 2007, p.141).

“Mal secreto” (Jards Macalé / Waly Salomão)

Não choro,
Meu segredo é que sou rapaz esforçado,
Fico parado, calado, quieto,
Não corro, não choro, não converso,
Massacro meu medo,
Mascaro minha dor,
Já sei sofrer.

Não preciso de gente que me oriente,
Se você me pergunta: “-Como vai?”
Respondo sempre igual, tudo legal,
Mas quando você vai embora,
Movo meu rosto no espelho,
Minha alma chora...
Vejo o Rio de Janeiro... Vejo o Rio de Janeiro...

Comovo, não salvo, não mudo
Meu sujo olho vermelho,
Não fico calado, não fico parado, não fico quieto,
Corro, choro, converso,
E tudo mais jogo num verso
Intitulado
Mal secreto.

A canção “Mal secreto”, gravada no LP *Jards Macalé* (1972), simboliza notadamente a ambivalência flutuante que permeava os sentimentos dialéticos dessa geração tropicalista, pois denota a mutação de um sujeito lírico que oscila entre a imobilidade total, como aceitação “esforçada” da realidade circundante (“fico parado, calado, quieto”), e a rebeldia inquietante, como forma de superação dessa realidade (“não fico calado, não fico parado, não fico quieto”). De modo que esse sujeito parece justificar a própria existência de sua canção (“e tudo mais jogo num verso”) como uma pulsão de vida que o retroalimenta positivamente e negativamente (pois ele chama seu próprio verso de um “mal secreto”: *pharmacom*, remédio & veneno). Um sentimento paradoxal que permeia a canção em franca sintonia com a citada “carnavalização” tropicalista, como aponta Favaretto:

Em sua ambivalência, a festa carnavalesca mistura positivities e negatividades, inverte-lhes a posição, reduplica a decepção da percepção-entendimento da “tragédia brasileira”, devorando a linguagem que a estabelece como fato

irreversível. Este ato libertário não minimiza as contradições, antes aguça o despropositado, numa representação grotesca da dominação (FAVARETTO, 1996, p.80).

Ao anunciar “mascaro meu medo / massacre minha dor”, temos explicitada a “representação grotesca da dominação” como forma de mascaramento do sujeito lírico, assim como, os versos “minha alma chora / vejo o Rio de Janeiro”, como introjetamento de sua dor. Entretanto, os versos finais “corro, choro, converso / e tudo mais jogo num verso” surgem alegoricamente “como caminho necessário para transformar a falta e a dor em alegria, o luto em luta” (DINIZ, *Op. cit.*, idem).

“Vapor barato” (Jards Macalé / Waly Salomão)

Oh! sim!
Eu estou tão cansado
Mas não prá dizer
Que eu não acredito mais em você...
Com minhas calças vermelhas
Meu casaco de general
Cheio de anéis...
Vou descendo por todas as ruas
E vou tomar aquele velho navio
Eu não preciso de muito dinheiro
Graças a Deus!

E não me importa, Honey...
Minha Honey Baby
Baby! Honey Baby!
Oh! Minha Honey Baby
Baby! Honey Baby!...

Oh! sim!
Eu estou tão cansado
Mas não prá dizer que eu tô indo embora...
Talvez eu volte
Um dia eu volto
Mas eu quero esquecê-la
Eu preciso...
Oh! minha grande!
Oh! minha pequena!
Oh! minha grande!
Obsessão!...

Minha Honey Baby
Baby! Honey Baby!

Oh! Minha Honey Baby
Honey Baby! Honey Baby!



LP *Fatal* – Gal a todo vapor, 1971

A canção “Vapor barato”, gravada por Gal Costa no LP *Fatal - Gal a todo vapor*, de 1971, se tornou um hino contracultural da partida para o exílio de toda uma geração: “Oh! sim! / Eu estou tão cansado / Mas não prá dizer que eu tô indo embora.../ Talvez eu volte / Um dia eu volto...” Uma geração engajada que estava prestes “a tomar aquele velho navio”, porém, há também nessa canção a declarada “metáfora de mobilidade”, como aponta Dunn ao comentar sobre a lírica de Waly Salomão:

A metáfora de mobilidade funciona aqui em termos espaciais, sugerindo seu desejo de pegar a estrada e experimentar uma variedade de lugares dentro e fora do país, mas também suma vontade de se mover no interior dos registros lingüísticos e discursivos. Ele revela aqui uma afinidade com os beatniks norte-americanos, com sua ênfase na mobilidade espacial como uma metáfora para a aventura poética (DUNN, 2008, p.155)

Eis aqui o cultuado *drop-out* como o legado hippie aclimatado nos trópicos: uma experiência corporal de liberdade, experimentação e transgressão total. Como anunciaria o próprio Waly Salomão em sua primeira coletânea poética, *Me segura qu’eu vou dar um troço*, em 1972: “Morte às linguagens exigentes. / experimente

livremente. / estratégia de vida: mobilidade no EIXO rio são paulo bahia. / Viagens dentro e fora da BR" (SALOMÃO, *Op.cit.*, p.106).

"Revendo Amigos" (Jards Macalé / Waly Salomão)

Se me der na veneta eu vou,
Se me der na veneta eu mato,
Se me der na veneta eu morro,
E volto pra curtir
Eh eh, ah ah,ih ih,
Eu volto prá curtir.

Se tocar algum xote eu tou,
Se tocar um xaxado eu xaxo,
Se cair algum coco eu corro,
E volto pra curtir.

Na sopa ensopada eu volto pra curtir,
Na sopa ralada eu volto pra curtir,
Eu vou, eu mato, eu morro, e volto pra curtir,
Mas eu já morri, e volto pra curtir,
Eh eu, ah já, morri,
E volto prá curtir.

Chego num dia a cidade é careta
Chego num dia a cidade é porreta
Chego num dia, me arranco no outro
Se eu me perder lá na catarineta
Eu vou, eu mato, eu morro, e volto pra curtir.

Já "Revendo amigos", também gravada no LP *Jards Macalé*, de 1972, apresenta um cenário "careta" e "porreta" de uma cidade que circunda um sujeito lírico meio dionisíaco e esquizofrênico: "Se me der na veneta eu mato / Se me der na veneta eu morro", que ao praguejar a realidade afirma que mesmo "morto" ainda "voltará pra curtir" (vale notar, que por causa desses dois versos essa canção teve sérias dificuldades para ser liberada pela censura da época). Essa fantasmagoria pode ser comparada ao final do poema "Dança macabra" de Baudelaire, em *Flores do mal*: *Em todo clima, sob todo sol, a Morte te admira / Nas tuas contorções, risível Humanidade / E às vezes, como tu, se perfumando de mirra / Mistura sua ironia com tua insanidade!* Ora, esta canção vem ecoar legitimamente a legenda de Oiticica para

a morte do bandido Cara de Cavalo: "Seja marginal, seja herói!". Pura "ironia com insanidade", pois o poeta aparenta elevar a morte a uma condição de redenção como algo da esfera da "curtição" e do prazer tropicalista "no aqui e no agora"¹²:

(...) O tropicalismo fecha a porta modernista sem nostalgia e olha pela fresta o pós-moderno sem nenhum desejo de colonizar o futuro, utilizando a imagem de Octavio Paz. A defesa de uma "poética da agoridade" em aliança com uma ética que afirma o valor da vida no presente (DINIZ, *Op.cit.*,idem).

Mas, a canção vai mais além do "valor de vida no presente", jogando com a possibilidade da fantasmagoria no futuro, ou melhor, de que os heróis ("poetas, seresteiros e camaradas") um dia voltarão da morte para "rever os amigos". A sublime e grotesca morte heróica moderna, como também anunciava a letra da libertária "Soy loco por tí, America", de Gil e Capinam, de 1968: *"Estou aqui de passagem / Sei que adiante um dia vou morrer / De susto, de bala ou vício... // Num precipício de luzes / Entre saudades e soluços / Eu vou morrer de braços / Nos braços, nos olhos / nos braços de uma mulher... // Mas apaixonado ainda / Dentro dos braços da camponesa / guerrilheira, manequim, ai de mim / Nos braços de quem me queira..."*



¹² O neoconstrutivismo de Lygia Clark já propunha em 1964, em seu *Livro-obra*: "Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora" (*apud* DUNN, 2008). Não por acaso, Jards Macalé dedicou seu segundo LP *Aprendendo a nadar*, de 1974, à Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Interessante observar que com o final da festa tropicalista, há “tanto uma perda da dimensão coletiva, ritual, da devoração, no novo contexto político, quanto uma redefinição de status do artista (não mais antropófago, mas uma espécie ávida de morto-vivo) e de sua atividade (cujo caráter agora é secreto, noturno) no Brasil dos anos 70” (SUSSEKIND, 2007, p.54). Afinal, esse “caráter secreto e noturno” seria uma tônica nas parcerias de Jards Macalé e Waly Salomão: em seu LP, *Aprendendo a nadar*, de 1974, Macalé apresenta na contracapa a estética das canções como sendo esta uma “linha de morbeza romântica”.

A poética de Waly Salomão deste período, assim como a de Torquato Neto, ao driblar a mão pesada da censura, “enfrentando a fúria policialesca das subjetividades reacionárias e colocando a micrologia do cotidiano como uma das dimensões da política em fins dos anos sessenta” (BRANCO, 2005, p.44), nos permite pensar a carnavalização tropicalista em torno dos paradigmas: “corpo-militante-partidário” e “corpo-transbunde-libertário”. Porém, a poética “retropicalista” de Waly pretendia fundir essas duas antíteses estéticas em um procedimento de subversão e inversão, afirmando com excelência o “realismo grotesco” de Bakhtin, como ainda nos sugere Favaretto:

(...) O rito carnavalesco é ambivalente: é a festa do tempo destruidor e regenerador. Introduce no tempo cotidiano um outro tempo, o de mistura de valores, de reversão de papéis sociais – tempo do disfarce e da confusão entre realidade e aparência. (...) O carnaval faz voltar o reprimido: traz à tona o inconsciente, o sexo e a morte. Por isso é marcado por uma gestualidade da incontinência e da obscenidade, e, em oposição ao decoro da linguagem permitida, valoriza o corpo: é o que Bakhtin denomina “realismo grotesco” (FAVARETTO, *Op.cit.*, p.116).

Em meio ao desbunde do desencanto e ao desespero da guerrilha, o legado tropicalista se afirmaria como uma potencialidade ainda fecunda e revolucionária no meio artístico brasileiro como uma verdadeira “obra aberta”. A experimentação total encontrava seu eco coral nas linguagens plásticas, cinematográficas, musicais e poéticas, como bem pregava o legado de Oiticica, do outro lado do continente americano:

*os fios soltos do experimental são energias q brotam para um numero aberto de possibilidades /
no Brasil há fios soltos num campo de possibilidades: porque não explorá-los*

(Manifesto “Experimentar o Experimental”, Nova York, março de 1972)

Enquanto que nos dias atuais, “(...) no domínio dos ainda vivos, pós-modernos e antipós-modernos, se arrastam, indistintos, por ilhotas solitárias, naufragos que são do desenrolar da história. O luto uma vez produziu cinema novo, música de protesto, teatro armado, tropicalismo, cinema marginal, criatividade. O luto – agora conformado, liberto de bombas, botas, bandeiras e circuitos cerebrais em transe – talvez volte a produzir, cedo ou tarde, novas ondas de criatividade” (SANCHES, *Op. cit.*, p.297). - Evoé, Oswald de Andrade & Oiticica!



Homenagem a Cara de Cavalo, 1966 (estandarte de Hélio Oiticica)

Bibliografia

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Ponde e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. *Todos os dias da Paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

BRITO, Jomard Muniz de. *Bordel Brasilírico Bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*. Recife: Comunicarte, 1992.

CAMPOS, Augusto de. O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil. In: _____. *O balanço da bossa e outras bossas*. 4ª.ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

DINIZ, Julio. Antropofagia e Tropicália: devoração/devolução. Ensaio apresentado no Colóquio *Brésil/Europe: repenser Le Mouvement Anthropophagique* organizado pelo Collège International de Philosophie (Paris, 2007). Disponível em: <<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/NELIMSEMINARIO/ensaiosartigos.htm>> Acesso em 20/07/2010.

DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. Trad. Cristina Yamagami. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

_____. "Nós somos os propositores": vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974. In: *ArtCultura*, v. 10, n. 17, p. 143-158, jul.-dez. Uberlândia: 2008.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

HANSEN, João Adolfo. Pra falar das flores. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural: 2005.

NETO, Torquato. Torquatália III. In: NETO, Torquato. *Torquatália: obra reunida de Torquato Neto*. Org. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

PAIANO, Enor. *Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1996.

PIRES, Paulo Roberto. Cronologia de Torquato Neto. In: NETO, Torquato. *Torquatália: obra reunida de Torquato Neto*. Org. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

SALOMÃO, Waly. *Babilaques: alguns cristais clivados*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, Kabuki Produções Culturais, 2007.

SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo, decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: _____. *Cultura e política*. 2ª.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

SUSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

_____. *Alegria, alegria*. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1977.

Currículo do autor: André Rocha Haudenschild (1968) é compositor e pesquisador de música popular brasileira, tendo lançado diversos CDs autorais desde 1994. Mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina, investigou a poética da canção jobiniana com a obra *Alegria Selvagem: a lírica da natureza na obra de Tom Jobim* (São Paulo: Olho d'Água, 2010). Atualmente realiza doutorado em Teoria Literária na mesma instituição, exercendo pesquisa orientada sobre a experiência da modernidade na lírica da Bossa Nova.

Data de Recebimento: 01/10/2010

Data de Aprovação: 20/12/2010

**RAUL SEIXAS E O RIO DE JANEIRO NA DÉCADA DE 70:
TRANSFORMANDO-SE EM UM ARTISTA NACIONAL**

Lucas Marcelo Tomaz de Souza*

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo uma análise sociológica da trajetória de Raul Seixas, tendo como foco central a transição do cantor de Salvador para o Rio de Janeiro, no final da década de 60. A transição representaria a busca de Raul por uma consagração nacional, superando um reconhecimento regionalizado já obtido anteriormente. Desta forma, colocaremos em evidência os elementos materiais e simbólicos que se envolvem nessa transição, as estruturas objetivas dos campos por onde transitou, e a forma como ele negociou uma herança social com as exigências simbólicas que sobre ele recaíam.

* Graduação em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil (2007), Participante da Universidade de São Paulo, Brasil
lucas_marilia@yahoo.com.br

**RAUL SEIXAS AND RIO DE JANEIRO IN THE 70S, BECOMING A
NATIONAL ARTIST**

Lucas Marcelo Tomaz de Souza*

ABSTRACT

This work aims at a sociological analysis of the biography of Raul Seixas, having as its central focus on the transition of the singer from Salvador to Rio de Janeiro in the late 60s. The transition represents the seek of Raul for a national consecration, overcoming a regional recognition already obtained earlier. Therefore, put in evidence the material and symbolic elements that are involved in this transition, the objective structures of the fields which it passes through, and the way he deals with a social inheritance together with the symbolic demands that falls upon him.

* Graduação em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil (2007), Participante da Universidade de São Paulo, Brasil
lucas_marilia@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

Entre os extremos representados pelos artistas e suas produções, uma série de sujeitos históricos se envolve e se entrelaça, constituindo forças de atração ou repulsão, capazes de direcionar tanto posicionamentos como especificidades estéticas. Nesta óptica, as trajetórias biográficas vão ganhando, a cada dia, mais força como suporte metodológico de análise dentro da Sociologia da Cultura. Autores como Norbert Elias (1995) e Pierre Bourdieu (1996), evidenciaram como uma análise de trajetória se mostra como um instrumento caro às investigações sociais. O primeiro descrevendo o processo no qual Mozart tenta passar de empregado permanente de um patrono à artista autônomo, vendendo suas obras no mercado livre, e o segundo, se empenhando em qualificar a situação de dependência material e política dos intelectuais e artistas, em relação aos grupos e frações dirigentes, como se o “refinamento de apreciação das peculiaridades posicionais pudessem esclarecer tanto sua auto-imagem como as obras daí advindas” (Miceli, 2003).

Com o sustentáculo destes autores, o objetivo deste artigo é fazer uma análise da trajetória biográficaⁱ de Raul Seixas, colocando em destaque a transição do cantor de Salvador (onde nasceu e viveu até 68) para o Rio de Janeiro. Colocaremos em evidência como esta transição pôde determinar especificidades estéticas em sua produção musical, no início dos anos 70, tornado latentes as motivações de sua migração, suas dificuldades, seus fracassos, suas influências e apadrinhamentos que possibilitaram Raul Seixas “ter tido sucesso na vida como artista\ depois de ter passado fome por dois anos aqui na cidade maravilhosa”ⁱⁱ. Desta maneira, nesta análise biográfica, tentaremos expor uma rede de relacionamentos em que o cantor se inseriu, o ambiente cultural e os locais por onde transitou e, conseqüentemente, regulou sua trajetória. Iremos também tentar expor alguns questionamentos pertinentes a esta ida de Raul Seixas ao Rio de Janeiro,

tornando claros os elementos (materiais e simbólicos) que se envolvem na sua transferência.

O ponto central desta análise não repousa em uma descrição biográfica mais completa e verídica do que as diversas biografias do cantor já publicadas anteriormente. O nosso objetivo é, na realidade, analisar um pouco de sua trajetória social, expondo alguns acontecimentos biográficos específicos, capazes de elucidar, da melhor maneira possível, não suas apreciações sobre eles, mas as causas objetivas e subjetivas determinaram tais acontecimentos. Em outras palavras, ao invés de pensarmos os episódios biográficos como escolhas deliberadas do cantor, tentaremos compreender o arcabouço social que envolveu tanto os fatos quanto as narrativas em torno deles. Desta maneira, é necessário desvelar os aparatos não evidentemente pertinentes a sua trajetória, para assim alcançarmos as realidades objetivas que permearam tanto os acontecimentos como suas narrativas.

Afastando-nos da extremamente “atrativa” e “sedutora” idéia de uma seqüência cronológica, lógica e causal dos acontecimentos da vida de um indivíduo, que Pierre Bourdieu (1994) nos alertou em seu trabalho *A Ilusão biográfica*, tentaremos pormenorizar o local dos fatos e dos discursos, até como forma de compreendermos como determinados episódios são esclarecedores, ou não, de problemáticas maiores, ligadas à estruturação do campo musical brasileiro e às atribuições culturais próprias a cidade do Rio de Janeiro e Salvador.

Já de início surgem as primeiras dissonâncias desta análise biográfica. Como compreender a chegada do “pai rock nacional” (como assim ele se consagrou posteriormente, principalmente a partir da década de oitenta) em uma cidade onde o campo do rock nacional ainda não se consolidara? Ou nas palavras de Sérgio Zóbaran, o rock nacional era ainda “órfão, indigente, mas com um fã clube imenso”ⁱⁱⁱ.

Os trabalhos acadêmicos sobre o cantor^{iv} perceberam, de certa maneira, esta dissonância, mas passaram superficialmente por suas causas. Estes trabalhos,

não encontrando semelhanças evidentes entre a produção musical de Raul, nos primeiros anos da década de setenta e os parâmetros nos quais se definiu o rock da década de oitenta^v, não temeram em atribuir estas singularidades às suas capacidades congênitas de produção, definindo o cantor pela originalidade de sua criação musical. Neste sentido, Juliana Abonízio (1998, p. 103) afirma que:

Ao longo de sua carreira, Raul Seixas procura diferenciar-se de todas as correntes estéticas e políticas atraindo a atenção para o seu próprio trabalho. Configurou-se, assim, um *lobo solitário*, um *franco atirador*, um *corpo estranho na MPB* como alguns críticos definiram.

A biografia de Raul Seixas, nestes trabalhos, é analisada de forma paralela a sua produção musical. A vida do cantor é apropriada por meio de um paralelismo que explicaria sua conduta de maneira ajustada aos movimentos sociais, políticos e culturais que se desenvolviam em nível global, chamados de “Contracultura”, e que colocariam em jogo o surgimento do rock, como marca de uma juventude. Assim, a inserção de Raul Seixas no campo musical brasileiro da década de 70, mesmo como, sua produção musical, são entendidas e explicadas por meio das características sociais, políticas e culturais que se convencionou atribuir ao rock^{vi}.

Raul Seixas alcançou sua profissionalização artística, em Salvador, no fim dos anos 50, como cantor de Iê-Iê-Iê^{vii}, se tornado, segundo ele, o grupo mais caro da Bahia. O cantor chega ao Rio de Janeiro no fim da década de sessenta. Um período bastante singular, uma vez que o movimento conhecido como Jovem Guarda já havia entrado em franca decadência, tendo seus principais expoentes migrados para diferentes estilos musicais (Pavão, 1999). Mas que tipo de motivação seria capaz de levar um cantor valorizado financeiramente em Salvador a se arriscar no Rio de Janeiro, chegando inclusive, em suas palavras, a passar fome na cidade maravilhosa?

A reflexão sobre tais motivações não deve se restringir apenas a Raul Seixas, uma vez que a história da migração de músicos, de diferentes lugares do Brasil e, conseqüentemente, de diferentes origens e regionalismos culturais, para a cidade do Rio, começou muito antes da década de sessenta (Mello; Severiano, 1997). A análise de algumas destas biografias que realizaram o mesmo trajeto nos evidencia uma espécie de hierarquização simbólica dos espaços geográficos brasileiros com relação as suas produções culturais e legitimação artística.

A Revista *Veja*, de 09 de Abril de 1969, trouxe em destaque: *Waldick Soriano: 10 anos de vida artística, 18 LPs de muito sucesso, incrível prestígio no Norte, Centro e Nordeste do Brasil, mas um desconhecido para as platéias de São Paulo e do Rio*. Continua a matéria evidenciando que Waldick Soriano possui: *18 LPs gravados, e a mais extensa área regional de popularidade [...] "meu público é de gente simples" diz Waldick com orgulho, sem nunca se esquecer a mágoa de não conseguir nas grandes cidades a mesma popularidade^{viii}*.

Vejamos como a matéria trata o reconhecimento comercial nas diversas regiões brasileiras como secundário, quando comparado ao das grandes metrópoles. O reconhecimento nas metrópoles surge, para Waldick Soriano, como uma conquista não alcançada, um objetivo maior não obtido, no qual os ganhos materiais e o reconhecimento no resto do Brasil não puderam sanar. É bastante clara a existência de uma espécie de hierarquia simbólica entre centro e periferia, que motivaria a ida de artistas para os grandes centros em busca de um reconhecimento artístico e uma legitimidade maior, que as demais regiões periféricas não poderiam oferecer.

Pascale Casanova (2002) realizou um trabalho de reflexão bastante elucidativo em torno da constituição simbólica que possibilitou Paris alçar uma posição destacada culturalmente frente às outras regiões européias. A autora evidencia como a constituição de uma literatura avaliada e apreciada em níveis globais, digo aqui superando as amarras das apreciações estritamente

regionalizadas, se deu por meio de revoltas, do empenho político na acumulação e na valorização do próprio capital literário, com vistas à inserção dele no espaço literário mundial. Desta forma, Paris, enquanto *república mundial das letras*, se consolida por meio da oposição hierarquizada entre um capital literário universal e as regiões periféricas que a ela circundam, definidas *por sua distância estética da capital*. O desenvolvimento de um *modus operandi* [para utilizarmos o termo de Bourdieu (2004)], de uma literatura mundial, traz, a reboque, a criação de um corpo especializado na avaliação literária também em níveis globais que, conseqüentemente, afere à arte e aos artistas uma legitimidade e uma consagração hierarquicamente superior aquelas atribuídas nas regiões periféricas.

Ficam, portanto, algumas questões que devemos aqui ressaltar, mas que, no entanto, merecem uma dedicação exclusiva de reflexão, que não é o objetivo central deste artigo. Estariam as metrópoles brasileiras (Rio e São Paulo) alçando patamares de produção cultural, de legitimação e de consagração superiores as demais regiões do país? Estariam estas cidades conseguindo postos de monopólio cultural, conduzindo padrões de produção cultural? Estariam elas consolidando instâncias específicas de consagração, distintas e superiores às outras regiões? Estaria se desenhando nas metrópoles uma produção cultural “nacional”, que superasse os diferentes regionalismos culturais? Possuiriam estas cidades corpos especializados na avaliação de uma produção cultural em níveis “nacionais”, distinta e superior aos múltiplos regionalismos brasileiros?

A reflexão em torno do assunto aponta, de início, para algumas diferenciações entre os envoltos culturais que permeavam o imaginário social paulistano e carioca, principalmente quando colocamos em foco a música popular brasileira. Enquanto a cidade de São Paulo se nutria de um sentimento onde *o passado possui pouca significação. O que importa é o presente e acima de tudo o futuro* (Florestan Fernandes, *apud* Arminda, 1997, p.39), traduzindo um sentimento

de modernização acelerada em curso na capital paulista, cujo cosmopolitismo dava um novo viés às linguagens culturais da cidade. O Rio de Janeiro, diferentemente, vinha produzindo uma música popular que possuía, entre suas principais características, um teor tremendamente contemplativo da realidade social e das formas de sociabilização dos agentes que a produziam, conhecida como Bossa Nova.^{ix}

Nas palavras de Maria Arminda do Nascimento Arruda (2005, p.135): *em suma, nesse período, São Paulo assume a proeminência no âmbito da cultura - até então pertencente ao Rio de Janeiro - ao gestar um padrão cultural diverso*. A autora conseguiu, muito brilhantemente, deslindar o perfil cultural da cidade de São Paulo na metade do século XX, por meio de uma visão abrangente que permeava diferentes formas de produção cultural, como o teatro e as artes plásticas, o pensamento sociológico da metrópole, as reestruturações urbanas e institucionais da cidade, que davam um novo tom à linguagem cultural que se desenvolvia na metrópole. Todo o trabalho de definição desta linguagem cultural metropolitana foi conseguido, pela autora, sem se adentrar nas questões pertinentes à música popular, que se expressava pelos meios de comunicação de massas^x.

Enquanto São Paulo assumia, na metade do século XX, *a proeminência no âmbito da cultura*, a cidade do Rio de Janeiro recebia uma série de músicos, de diferentes regiões do Brasil, como o próprio Raul Seixas. Nas palavras de José Miguel Wisnik (2002, p.119): *a fisionomia musical do Brasil moderno se formou no Rio de Janeiro. Ali é que uma ponta desse enorme substrato de música rural espalhada pelas regiões tomou uma configuração urbana*.

Uma definição da linguagem cultural da metrópole carioca, aos moldes do que foi feito por Maria Arminda em São Paulo, demanda uma análise extremamente adensada de diferentes formas de produção cultural, o que não constitui o objetivo específico deste trabalho. No entanto, algumas reflexões, tomando por base a

música popular que se desenvolvia na cidade, são capazes de nos esclarecer algumas características pertinentes à urdidura sociocultural da cidade do Rio de Janeiro. Esta reflexão, inclusive, é bastante interessante para a compreensão do campo musical em que Raul Seixas se inseriu e lutou por consagração, nos fins da década de sessenta.

Um olhar mais geral sobre a crítica musical no fim dos anos 50 até o início dos anos 70 nos mostrou que a idéia de uma música “nacional” se tornou um ponto central nos critérios de legitimidade e consagração de gêneros e músicos no Rio de Janeiro. Um “nacional” que na realidade se desenhava por uma visão metropolitana das produções culturais. Uma idéia que vislumbrava a exposição e a caracterização de uma música “genuinamente nacional”, mas que, na realidade, se construía mediante critérios elitizados daquilo que se compreendia como “brasileiro”, tornando-se uma idéia pertinente, mas também mutável com o tempo. As críticas sofridas tanto pela Bossa Nova, em fins dos anos 50, e os primórdios do rock, no início dos anos 70, como gêneros “antinacionalistas”, não são, de maneira alguma, idênticas. A idéia implícita no termo “nacional”, que em um primeiro momento rechaçou e posteriormente consagrou a Bossa Nova, não é a mesmo que denegriu o rock no início dos anos 70. As mutações dessa idéia acompanham os debates de uma elite carioca em torno daquilo que para ela representaria uma música “brasileira”. Um “brasileiro” pensado por meio de um ponto geográfico e cultural específico. Esta idéia acerca de uma música “nacional” dividiu e consagrou críticos e músicos, colocou em perspectiva as produções culturais de diversas regiões do país, criou e elegeu predicativos como “antinacionalista”, “entreguista”, “americanista” etc. É o que nos mostra Júlio Hungria, importante crítico musical da época, em 1975, em uma matéria feita para a revista carioca *Última Hora*, intitulada, *AS RAÍZES. Onde estão as raízes?*^{xi} Segundo Hungria:

A margem da proposta de um importante diretor de gravadora (André Midani) absolutamente clara na admissão do uso de elementos de uma cultura internacionalizada para a construção de novas etapas de uma cultura nacional (ou local) poderia reacender-se um velho Fla-Flu, jogado abertamente nos primeiros momentos da bossa nova- 15 anos antes. O surgimento da bossa nova de João Gilberto, antes mesmo do explicável gesto de autocrítica de Carlos Lyra (*Influência do Jazz*, 1961), provocou a primeira cisão na então morna e vagarosa inteligência brasileira: jazzificar o samba era um pecado que críticos como Sérgio Cabral e José Ramos Tinhorão escreveram longas loas nacionalistas para provar que era mentira o nosso subdesenvolvimento, e que a tradição a família e a propriedade da música brasileira deveriam ser preservadas. Radicais de um lado ou do outro, as xenofobias foram acertadas, na época, por um lúcido poeta, jornalista e radialista: “influência não é nenhuma praga, é um capítulo obrigatório na história da arte” [...]. Assim escreveu Reinaldo Jardim, em 1962, na extinta revista *Senhor*. De lá pra cá as coisas mudaram muito. Depois da necessária canção de protesto, período apoiado tanto na fuga de compositores para o Nordeste “em busca das raízes” quanto na sua evidente admiração por Bob Dylan e Joan Baez, - viriam Caetano, Gil e Mario de Andrade (por ordem de entrada). E a bossa nova, “filha espúria do jazz” (Tinhorão, Revista *Senhor*, 1962), finalmente consumida e assimilada, recebeu o perdão por ter nascido impura [...] recebendo o *imprimatur* de setores antes ferozmente posicionados quanto à validade de sua revolução: o próprio Tinhorão já aparece agora cético quanto ao seu valor “nacional”, e a música de Tom Jobim, por exemplo, já faz tempo foi admitida em certas rodas como autêntica expressão de brasilidade. Quando o cenário é desalentador a nostalgia substitui a criatividade, quando devia informá-la e a participação do rock no processo atinge a níveis nunca antes observados, a reabertura do velho Fla-Flu não seria surpresa. [...] “Por pura ignorância críticos se aferram a um reduto de música que é ‘nosso’, ‘nativo’, mas que, em última análise é tributário da estética européia do século XIX”- diz Augusto dos Campos na 2 edição de *Balanço da Bossa*, doando um elemento importante para a panela das especulações: afinal, a nossa realidade é somente nossa ?

O jornalista nos dá um panorama da querela que dividia críticos e artistas, consagrando e rechaçando gêneros musicais, evidenciando como a idéia de uma “legitimidade nacional” era um fator caro nas apreciações das produções musicais da capital carioca. Júlio Hungria evidencia algumas das instâncias de legitimação pertinentes ao campo musical brasileiro, no momento em que Raul Seixas vai para o

Rio de Janeiro, no fim da década de sessenta, e que ainda colocava em jogo questões relativas a uma forma de “brasilidade” nas produções musicais. Este período, segundo o autor, se caracterizava por trazer a tona uma idéia de “nacional” pautada em um olhar sobre a cultura do interior do país, que ele chama de “fuga de compositores para o Nordeste”, sem perder de vista as modernas produções culturais internacionais e um refinamento estético.

A capacidade de gerar tensão entre estes pólos, representados pela valorização de uma brasilidade híbrida e a captação de tendências musicais de diferentes locais do mundo, por meio de requintadas técnicas de criação musical, representaram algumas das instâncias que fizeram de Gilberto Gil e Caetano Veloso nomes extremamente consagrados em fins de sessenta. Como nos mostra Afonso Carlos Marque dos Santos, em 1972, ao definir Caetano Veloso como o: *artista que saiu da casa da gente, de dentro de nós, da barriga de nossas mãe e avós. [...] Todo brasileiro é um tímido e assanhado. Caetano é o brasileiro. Ele faz tudo o que a gente queria fazer*^{xii}. Luiz Carlos Bittencourt, também em 1972, diz que Gilberto Gil, no lançamento de seu LP 2222, *está sendo o mesmo estudioso de sempre, levando dados do que há de mais puro interior a dentro, e oferecendo condições para o surgimento de novos valores, extraíndo, segundo o autor, o que há de mais sofisticado em matéria de som dos abafados porões londrinos e adaptá-los a sua sensibilidade tropical*^{xiii}.

Foi dentro desse campo musical que Raul Seixas se inseriu e procurou reconhecimento, orientado por heranças sociais bastante específicas e um campo de possibilidades de inserção bastante estreitado.

Raul Seixas um músico baiano.

Os depoimentos do cantor acerca de sua vida na Bahia e sua relação com a música neste período, recolhidos para este trabalho, são, na sua imensa maioria, datados do período em que ele já vivia na cidade do Rio de Janeiro e já havia se

consagrado como artista. Estes depoimentos possuem duas orientações centrais. A primeira, mais comum nos depoimentos da década de 70, tenta denotar um caráter de autonomia e erudição a sua produção musical na Bahia, como se sua música fosse um veículo para o cantor dizer o que queria e da maneira que queria. Estes depoimentos acabam por aferir a Raul Seixas uma erudição que dele era exigida no interior do campo musical Brasileiro da década de setenta; desta forma ele afirma que: *foi na necessidade de dizer coisas, de fazer rock, que me levou fundar Os Panteras*. Continua o cantor dizendo que sua infância:

Foi marcada por um pessimismo incrível, de Augusto dos Anjos, de Kafka, Schopenhauer. Depois eu fui canalizando e divergindo, captando as outras coisas. Estudei literatura. Comecei a ver a coisa sem verdades absolutas. Sempre aberto, abrindo portas para as verdades individuais. Assim, sabe? E escrevia muita poesia. Vim para cá pra publicar. (Seixas. In: Passos. 1990, p. 85)

A segunda orientação destes depoimentos tenta determinar uma espécie de ligação mais legítima do cantor com o rock, como se Raul fosse o único representante legal do movimento rock no Brasil. Esta vertente de seus depoimentos é mais explorada na década de oitenta, quando uma série de bandas de rock vão conquistando cada dia mais reconhecimento no campo musical brasileiro e Raul caminhava distante de todo essa consagração, devido a uma série de problemas de saúde e uma relação complicada com gravadoras. Em um de seus depoimentos o cantor diz que: *O que me pegou foi tudo, não só a música. Foi todo comportamento Rock. Eu era o próprio Rock, o Teddy Boy da esquina, eu e a minha turma [...]* (Seixas. In: Passos. 1990, p.14).

Segundo próprio Raul Seixas a proximidade de sua casa ao consulado norte americano na Bahia possibilitou um contato prematuro com o rock de Elvis Presley e Chuck Berry. Os filhos de americanos lhe emprestavam discos dos ídolos do rock internacional e com eles começava a se estreitar um contato do menino Raul com

toda a cultura que envolvia o rock do período. Desta maneira, Raul Seixas afirma que:

[...] Antes a garotada não era garotada, seguia o padrão do adulto, aquela imitação do The Clock, no filme *No Balanço das Horas*, eu me lembro, foi uma loucura para mim. A gente quebrou o cinema todo, era uma coisa mais livre, era a minha porta de saída, era a minha vez de falar, subir num banquinho e dizer eu estou aqui. Eu senti que ia ser uma revolução incrível. Na época eu pensava que os jovens iam dominar o mundo. Para a minha família cantar rock era ser cobrador de ônibus. [...] Quando o Elvis veio com aquele estilo sexual, agressivo, ele quebrou aquele clima denso de machismo. Eu vi nele uma liberdade incrível de sexo, de se mover, sendo homem, e não importava pô! Foi um negócio incrível, a porrada que ele me deu com aquela dança dele. Elvis era considerado um maníaco sexual, cabelo cheio de brilhantina. As músicas dele eram pornográficas, sabe [...] (Idem.)

Raul Seixas, nascido em uma rica família da sociedade baiana (seu pai, Raul Varela Seixas, era engenheiro da Petrobras e herdeiro de uma família de grandes comerciantes da região), contrariou as preções familiares, que insistiam em uma carreira socialmente destacada, uma vez que *cantar em Salvador era como ser cobrador de ônibus*, e começou a se envolver com a música, mas principalmente, com o estilo de vida que o rock representava no período. Neste sentido o cantor passa a se utilizar, juntamente com a música, de uma série de códigos de conduta e vestuário que caracterizavam os amantes de rock, engomando o topete, gola levantada, cusindo e mascando chiclete, brigando com os pais, roubando e quebrando vidraças.



xiv



xv

Por mais que Raul tentasse, em seus depoimentos da década de 70, determinar uma autonomia em sua produção musical na Bahia, fazendo referência aos códigos de conduta e vestuário que o rock implicava naquele período, a análise do contrato de uma de suas primeiras bandas nos mostra que o seu grupo era extremamente refém de condicionantes externos. O contrato determinava entre outras coisas o vestuário e o bom comportamento da banda no palco.

2. DO REGIMENTO INTERNO

a-) Normas disciplinares

§ 1º deverão os figurantes do "The Panthers" pautar pela boa conduta quando em função ou nas circunstâncias adequadas.

§ 2º Serão aplicadas multas de quinhentos cruzeiros aos figurantes retardatários a ensaios e funções. A mesma multa será aplicada aos ditos que conturbarem ou desviarem o curso dos ensaios.

§ 6º Em caso de luto que venha a atingir algum dos figurantes do conjunto, será cancelada toda e qualquer apresentação até determinado tempo, o qual será decidido em reunião.

§ 7º Ficará encarregado pela organização quando de apresentações em TV o figurante que executa Contrabaixo eletrônico.

§ 8º O traje do conjunto até segunda oportunidade será: calças e sapatos (uniformes) brancos, blusão vermelho, e amarelo. (Essinger org. 2005, p.33, 34).

A profissionalização artística de Raul Seixas, na Bahia, que fez de sua banda, nas palavras do cantor, *o grupo mais cara de Salvador*, se deu em um período extremamente singular na região. A chegada da Petrobras em Salvador possibilitava a ascensão de novas elites econômicas dirigentes (das quais Raul mesmo era herdeiro, uma vez que ele era filho de um engenheiro da empresa recém instalada na região), em detrimento das decadentes elites cacaueiras e um desenvolvimento regional dos meios de comunicação (Oliveira, 1987).

A origem econômica e social destacada de Raul Seixas foi fundamental para a consagração do cantor em Salvador, pois possibilitava, por meio de uma rede de relacionamentos da mãe, uma série de apresentações em rádios e televisões locais. Thildo Gama (1995, p.13), amigo pessoal do cantor na Bahia, conta que: *A mãe de Raulzito, D. Maria Eugênia, amiga da mãe de um produtor de TV (Mecenas Marcos), pediu para que ela falasse com o filho para ver se conseguia colocar a gente em um programa, e deu certo.* Segundo Thildo (idem. p.32), *começava a ser criado um clima musical em Salvador, quase em todos os bairros eram criados conjuntos de Iê Iê Iê, e foi crescendo virando uma febre.* Salvador, como nos mostra Thildo (1995), vivia com intensidade a ascensão Jovem Guarda, se tornando, além de um ponto de passagem de muitos artistas que se consagravam no Rio de Janeiro, como Roberto Carlos e Erasmo Carlos, uma cidade que possibilitava também a formação e a profissionalização de bandas de Iê-Iê-Iê. Foi neste ambiente que Raul Seixas começou a se consagrar na região, cantando covers de roqueiros internacionais, ícones do Iê-Iê-Iê nacional, além de algumas músicas próprias, mas sempre acompanhando os já conhecidos critérios composicionais e de vestuário da Jovem Guarda, como nos mostram algumas imagens de suas bandas.



O grande reconhecimento comercial da banda de Raul Seixas, *Raulzinho e os Panteras*, se deu tanto por essa rede de relacionamentos que a mãe tinha no interior desses meios de comunicação quanto pelo contato que Raul possuía com a língua inglesa, uma vez que facilitava a apresentação do cantor de músicas em inglês. O capital financeiro e social da família de Raul possibilitavam, portanto, algumas vantagens que as outras bandas não possuíam, seja por meio de sua rede de relacionamentos, seja na obtenção de aparelhos elétricos (Gama, 1995), pois a maioria dos indivíduos ligados ao rock, em Salvador, era de uma classe econômica bem inferior a dele.

O cantor se tornou, realmente, bastante conhecido na cidade de Salvador como cantor de Iê-Iê-Iê e trabalhando como banda de apoio de cantores famosos que se apresentavam na região, como Roberto Carlos e Jerry Adriani. O apadrinhamento desse último possibilitou a ida de Raul ao Rio de Janeiro para a gravação do seu primeiro LP, *Raulzinho e os Panteras*, em 1968.

Esta origem social e econômica abastada do cantor determinou também uma herança cultural que se dilapidou de maneira singular pelo contato que ele não teve com a universidade. A figura culta do pai, a biblioteca da família e seu contato com a língua inglesa se constituíram como uma herança social herdada, que possibilitou um contato diferenciado com o rock, e que distinguia Raul das demais bandas da região. Nas palavras de Caetano Veloso (1997, p.47), contemporâneo de

Raul na Salvador dos anos 50 e 60, Raul já possuía, durante este período, *ambições intelectuais e estéticas cuja natureza não facilitava uma receptividade por parte de gravadoras.*

Analisando o posicionamento do rock na Bahia dos anos 50, mas principalmente a posição social dos garotos que se ligavam ao ritmo musical, Caetano Veloso (1997) diz que um garoto que gostasse de rock deveria possuir:

[...] ao mesmo tempo um gosto suburbano e poder econômico que permitisse acesso imediato a informações sobre a cultura americana, discos, filmes e revistas, de modo que, muitas vezes, um fã de rock'n'roll tinha aquelas características de gosto, mas não tinha meios de seguir um curso particular de inglês, e, outras vezes, sendo filho de família abastada, tinha acesso a produtos americanos, mas mantinha uma atitude elitista a que o rock mal se adaptava como um mero sinal exterior de modernidade. Raramente os dois requisitos coincidiam num mesmo indivíduo ou num mesmo grupo (ou indivíduo ou grupo relacionava-se com tais questões de maneira suficientemente livre e forte) para formar uma possibilidade ou um ambiente que pudesse se chamar de genuinamente roqueiro. [...]

Desse modo, um jovem brasileiro talentoso que amasse o rock, e quisesse desenvolver um estilo próprio dentro do gênero, nos fins dos anos 50, enfrentava não apenas a ultramelódica tradição musical brasileira de base luso-africana e veleidades italianas, e atmosfera católica de nossa imaginação, mas também a dificuldade de decidir-se por se firma socialmente como um pária ou como um privilegiado. (p. 43)

A origem econômica privilegiada de Raul Seixas permitia ao cantor, exatamente, este posicionamento diferenciado que Caetano Veloso chamou atenção. Ou seja, um gosto suburbano e um poder econômico que lhe possibilitavam tanto a compra de discos e instrumentos musicais, como o contato com a língua inglesa e informações sobre a cultura americana. Além desse contato diferenciado com o rock se somava uma ligação muito restrita com a filosofia, que o cantor herdaria das constantes leituras do pai, e que mais tarde se tornaria uma das marcas centrais de sua produção musical, no Rio de Janeiro. Em suas palavras "a vasta biblioteca do

meu pai foi meu brinquedo favorito, daí meu gosto pela palavra e a miopia precoce”, continua Raul Seixas afirmando que:

Mamãe vivia nos chás, era senhora da sociedade. Era ela que mandava na casa. Meu pai teve uma influência muito grande sobre mim. Ele era engenheiro, um cara muito lido, tinha muitos livros e lia para mim desde que eu era pequeno. Me impressionei com *Dom Quixote de La Mancha*, o *Tesouro da Juventude*, *O Livro dos Porquês*. Muitos livros de astronomia, sobre o universo, que me fascinavam. Meu pai sempre gostou de mistérios, coisas estranhas, e me meteu nesse mundo estranho inexplicável na face da Terra, debaixo do mar, no céu. (SEIXAS. In: PASSOS. 1990, p.14)

Enquanto a Jovem Guarda se desenvolvia em Salvador, principalmente no Cine Tetro Roma, em uma área de classe média e de situação periférica da cidade (Veloso, 1997), a Universidade Federal da Bahia passava por uma efervescência cultural promovida pelo então reitor Edgar Santos, e que reunia os nomes que mais tarde comporiam a consagrada Tropicália. O esforço do reitor possibilitou a ida para Salvador de uma série de artistas de vanguarda, que se apresentavam constantemente na Universidade, proporcionando uma renovação profunda na vida cultural da cidade e gerando uma nova leva de intelectuais e criadores, abrindo para os estudantes uma nova perspectiva em áreas como a música, arquitetura, teatro, dança e cinema (Risério, 1995).

A posição social de Raul Seixas na sociedade baiana, no fim dos anos 50 e início dos anos 60, pode ser entendida dentro de um entremeio representado pela elite intelectual ligada à universidade e esta série de bandas de periferia que se direcionavam ao Iê-Iê-Iê. Uma posição social ímpar na perspectiva de Caetano Veloso (1997), uma vez que Raul era dotado de *um gosto suburbano e poder econômico* que lhe possibilitou uma ligação diferenciada com o rock. Esta relação do cantor com o movimento rock é muito marcante em seus depoimentos, e se liga ao rock, em suas palavras, *como um comportamento rock* (Seixas. In: Passos. 1990,

p.14), um estilo de vida, um modo de ser. Portanto, o que Caetano Veloso (1998) chamou, em seu depoimento, de *projeto intelectual e estético* que diferenciava Raul Seixas dos demais grupos de Iê-Iê-Iê, seria esta representação em torno do rock como forma de ruptura com padrões comportamento, vestuário, somada ao gosto pela filosofia, herdado desde a infância, e que Raul explorou bastante durante toda a sua carreira no Rio de Janeiro.

O que podemos perceber é que a herança social de Raul reside em um *capital cultural herdado* pela classe social dominante da qual provinha, mas não *sancionado* pelo contato que ele não teve com a universidade, para usarmos os termos de Pierre Bourdieu (2007). Uma herança social situada dentro da influência de uma elite dominante e a *vasta biblioteca do pai*, mas que não se sancionou pelo contato com a universidade, pelo contrário, ganhou os contornos do gosto suburbano que caracterizaria os amantes do rock na região. Uma herança social que possibilitou ao cantor dialogar com as formas musicais consagradas no Rio de Janeiro, trazendo consigo uma profunda afinidade com o movimento rock da época, mas sem nunca conseguir o mesmo reconhecimento dos grandes nomes da música popular do período. Neste sentido, a trajetória de Raul Seixas, no Rio de Janeiro, deve ser pensada na maneira como o cantor negociou esta herança social por ele trazida, com as cobranças provenientes da própria estrutura do campo musical do período e a posição por ele ocupada neste campo.

Raul Seixas, um roqueiro nacional.

A primeira ida do cantor ao Rio de Janeiro, no início de 1968 foi a reboque do reconhecimento comercial da banda de Raul na cidade de Salvador. O trabalho como banda de apoio de Jerry Adriani, nas idas do cantor para capital baiana, possibilitou a gravação do primeiro disco de Raul Seixas, pela ODEON (*Raulzito e os Panteras*). Como o LP veio mediante o sucesso que Raul obteve como cantor de Iê-Iê-Iê, em Salvador, e pela indicação de um artista que já havia se consagrado nesse

ritmo, a produção do disco se deu dentro dos parâmetros que caracterizaram a conhecida Jovem Guarda, durante a década de sessenta. Letras pouco trabalhadas, de fácil assimilação, temáticas de amor e perda e arranjos instrumentais bastante padronizados, como se apresentam na música *Vera Verinha*, em que o cantor diz: "*Vera Verinha\ Vera verás\ Que serás minha\ Sempre serás\ Vera menina\ Preste atenção\ Ouça o que eu digo\ Nesta canção\ Azul no Céu\ Verde no mar\ Somente a minha\ Vera verá*".^{xvii}

O disco foi um fracasso de vendas que o cantor, em depoimentos posteriores, atribuiu às dificuldades de se fazer uma *música de fácil vendagem*, afirmando que: *o repertório era complicado, minhas letras falavam de agnosticismo, essas coisas intelectuais* (In: Seixas. 1995, p. 8). No entanto, a análise das músicas, como pode ser percebida na música *Vera Verinha*, nos mostrou exatamente o contrário. O que nos parece mais claro, em seus depoimentos, é que o cantor direciona o fracasso das vendas de seu disco a terceiros por meio de uma veiculação de importância a si próprio, em que a péssima vendagem do disco se justificaria por um dom intelectual que o cantor se auto-atribuía. Desta maneira, a baixa vendagem se explicaria por um dom capaz de consagrá-lo no momento presente do discurso, por uma erudição intelectual que dele era exigida e que ele faz questão de ressaltar.

Após o fracasso, Raul Seixas retorna à Bahia, onde passa a ganhar a vida dando aulas de inglês. Por convite de um diretor de gravadora o cantor retorna ao Rio de Janeiro em 1969, agora para trabalhar como produtor musical na CBS, e escrever letras para alguns artistas da gravadora. A CBS, como Elizite Melo da Silva (1996) nos mostra, dominou o cenário da Jovem Guarda na década de sessenta, possuindo contrato com os grandes nomes do ritmo musical, e que neste período se direcionavam a diferentes gêneros, na carona do reconhecimento conseguido na década passada.

Este período como produtor de discos foi de suma importância na trajetória do cantor, pois lhe possibilitou uma percepção mais clara dos critérios de produção de certos músicos reconhecidos pelas somas comerciais que acumulavam, uma vez que Raul era arranjador de muitos deles, mas principalmente daqueles artistas que se consagravam mediante outros parâmetros de legitimação. Em seus depoimentos, Thildo Gama (1995, p.51), ao comentar sobre o período em que Raul trabalhou como produtor musical na gravadora CBS, afirma que: *eu mandei uma fita com mais de vinte músicas minhas pra ele mas depois de ouvi-las disse que não tinha gostado de nenhuma, que eu devia fazer uma música parecida ou no mesmo estilo de Caetano Veloso, aquela Baby.*

O grande reconhecimento conseguido pela Tropicália estruturou o campo musical brasileiro em um sentido bastante específico, ao mesmo tempo em que abriu as portas do Rio de Janeiro para um diálogo de gêneros e estilos, e para a migração, ou melhor, para o reconhecimento de uma série de artistas, de várias regiões do país. O Rio não somente passava a apoiar uma *fuga de compositores para o Nordeste em busca das raízes* como, a partir de Caetano e Gilberto Gil, começava a acolher de maneira extremamente receptiva os agentes produtores de outras regiões^{xviii}.

Os elementos que consagraram Caetano Veloso e Gilberto Gil podem ser percebidos por meio da famosa matéria de Augusto de Campos, intitulada *O Passo à frente de Caetano e Gilberto Gil*^{xix}, em que o autor diz:

[...] Negando-se a falsa alternativa de optar entre a guerra santa ao iê-iê-iê ou o comportamento de avestruz (fingir ignorar as inovações introduzidas pelos Beatles no âmbito universal da música popular moderna), Caetano Veloso e Gilberto Gil vêm, oswaldianamente, deglutir o que há de novo nesse movimento e incorporar conquistas da moderna música popular ao seu próprio campo de pesquisa, sem, por isso, renunciar aos pressupostos formais de suas composições, que se assentam, com nitidez, em raízes musicais nordestinas.

Vejamos com atenção como os elementos que consagraram Caetano Veloso e Gilberto Gil não eram meras representações de expressões culturais brasileiras ou internacionais, mas sim a grande habilidade em gerar uma forma de tensão entre tais expressões, calcadas em técnicas de composição extremamente refinadas, capazes de colocar em jogo diferentes códigos musicais dentro de pressupostos formais muito bem elaborados. Não era a valorização dos gêneros nordestinos que se colocava em evidência, nem ao menos os elementos do rock internacional, mas sim o conflito entre ambos, enquadrados em técnicas muito bem acabadas de produção musical.

Estes elementos que consagraram Caetano Veloso e Gilberto Gil, no Rio de Janeiro, assumindo uma certa hegemonia enquanto instâncias de legitimidade no campo musical brasileiro nos anos 70, ao mesmo tempo que abriam espaços para novos agentes e gêneros musicais, os fechavam em critérios bastante específicos de composição. O que queremos dizer é que, por mais que a Tropicália tenha colocado em perspectiva novas formas de produção musical, ela as enquadrava em mecanismos bastante singulares de composição. Não bastava ser Luiz Gonzaga, nem John Lennon, ou seja, não era nem o rock nem a música nordestina que estava colocada em evidência, mas sim uma capacidade de articulação entre elas. Foi neste cenário que Raul Seixas começou a encontrar as dificuldades de produção musical na cidade do Rio de Janeiro, no início dos anos 70. Em um depoimento datado de 1972 o cantor diz: *sou tão baiano quanto Caetano e Gil, adoro a Bahia etc., mas não vim com o tropicalismo. Apesar de adorar e admirar aquele trabalho tão importante eu sempre estive no rock, desde 1957.* (Seixas. In: Souza. 1993, p.14)

Compreender a maneira como a imprensa carioca consagrou estes elementos que fizeram de Caetano e Gilberto Gil grandes ícones do período, nos esclarece como o campo de possibilidades de Raul Seixas se encontrava extremamente estreitado durante a década de setenta, enquanto um admirador do

rock de Elvis Presley e Beatles. Em uma matéria da Revista *Veja*^{xx}, fazendo um balanço dos artistas que surgiram no bojo de Caetano Veloso e Gilberto Gil, Tárík Souza afirma que:

É relativamente pacífico que, na música, a vanguarda não é a ditadura de um exército ou um regime. Nas hordas musicais as ofensivas dependem de elementos imprevisíveis e nem sempre começa na dianteira. [...] Aceitando essa lógica, a linha de frente da música popular brasileira parecia, há pouco tempo, bem definida, com soldados devidamente carimbados pela crítica. Agitado, berrante e colorido, o novo era o tropicalismo de Caetano e Gilberto Gil. Mas desde que os inquietos baianos deixaram de se apresentar no Brasil, a disputa pela linha de frente se tornou novamente confusa e acirrada.

O autor, na continuação da matéria, faz uma análise dos artistas brasileiros em busca do que seria esse “novo”, essa vanguarda musical. Assim, Tárík Souza busca uma série de bandas e compositores que estavam se destacando no período e faz uma análise de seus trabalhos. O autor mostra que após a ida de Caetano e Gil para o exterior a vanguarda seria supostamente *Os Mutantes*, Gal e Tom Zé, mas cada um estava seguindo caminhos bastante diferenciados. Tárík Souza chama atenção para o conjunto *Os Novos Baianos*, que tomaram para si o título de novos mas, no entanto, o autor os critica bastante, dizendo que seria *um resto de tropicalismo mal digerido*. A necessidade do “novo”, a procura por esse tipo de material, era algo em voga no período, como mostra o crítico. Ele chama atenção para o surgimento de um *Laboratório de Sons Estranhos* em Recife, que foi extremamente vaiado em suas apresentações, o surgimento de um conjunto chamado de *OEL*, que fez um concerto com salsichas, melancias, batendo panelas e copos em São Paulo. A matéria mostra a procura dos empresários por essa espécie de “novo”, como Roberto de Oliveira, que contratou o grupo *OEL*, o compositor Renato Ruschell, o grupo *Caterva Nefanda* e o compositor Antônio Miranda. Tárík Souza afirma que dentro desse “novo”, portanto, *as necessidades de se chocar o*

público e os produtores se tornaram algo imprescindível, e finaliza a matéria destacando uma frase do compositor Macalé, que diz: é preciso abrir as pernas, copular com todas as culturas, parir um louro preto, símbolo da morte e da invencibilidade das raízes^{xxi}.

A matéria nos evidencia uma procura, tanto por parte de artistas como de empresários, daqueles elementos que consagraram Caetano Veloso e Gilberto Gil, anos antes. Um “novo” pensado por meio da articulação entre elementos visuais e sonoros, misturas de diferentes gêneros musicais e sons, expressões de regionalismos fundidos à cultura internacional, produzindo uma cultura “legitimamente nacional”. Um “nacional” que não se assentava na mera exposição de gêneros do interior brasileiro, mas sim no conflito entre estilos, refinados pela lente exigente de uma elite carioca, com expectativas já definidas em torno de uma arte representativa de uma identidade brasileira.

Os elementos de uma música pop internacional se inseriam no campo musical brasileiro da década de 70 dentro do anseio por uma criatividade “nova”, que a MPB procurava a todo custo. A inserção do rock, durante a década de 70, na esteira da música popular brasileira, fez com que os artistas influenciados pela música internacional, entre eles Raul Seixas, ficassem reféns de critérios composicionais característicos de outros gêneros, criando o que Ana Maria Bahia (1979, p.44) chamou de *um esforço de síntese que formará um dos veios principais da música brasileira da década*. A autora, que era também uma das principais representantes do jornalismo rock do período, chama atenção para o reconhecimento de artistas influenciados pela música pop internacional, e que se inseriam no campo musical brasileiro mediante esforços de composição alinhados às demandas da MPB. Como exemplo, Ana Maria Bahiana (*Idem*) destaca o trabalho de Sá, Rodrix e Guarabira que fundiram *elementos eletrônicos com a viola sertaneja, o rock com o rasqueado e o baião, numa fórmula que foi chamada, por algum tempo,*

de rock rural. Continua a autora chamando atenção para o aparecimento de outros artistas, *que estavam chegando a essa (rock/música sertaneja) e outras sínteses, como Fagner, Walter Franco e Raul Seixas (Idem)*.

Foi dentro deste cenário que Raul Seixas se inscreveu no *VII Festival Internacional da Canção em 1972*, com a música *Eu Sou Eu Nicurí é o Diabo*, e *Let Me Sing Let Me Sing*, um festival em que: *se fosse esculpido o compositor símbolo teria tronco corpo e cabeça divididos entre duas influências, tão intensas quanto exaustas, de Caetano Velo e Gilberto Gil^{xxii}*. Ambas as músicas de Raul foram aprovadas para a segunda fase, tendo a segunda conseguido mais destaque na mídia.

A música *Let Me Sing Let Me Sing* se inicia com um grito clássico que marcou o rock dos anos 50, passando diretamente para um refrão em inglês, que também faz parte do rock do período. O término do refrão é feito por meio de uma forte pausa, logo suprimida por um ponto de baião nordestino. Assim, a música se intercala entre um rock com um forte peso da guitarra elétrica, e um baião, de marcação feita pelo triângulo nordestino. Durante a apresentação, os elementos visuais também foram bastante explorados, por meio das roupas, blusão e calça de couro, lembrando os roqueiros da década de 50 e 60 e pelas suas danças frenéticas, que se alternavam entre o baião e o rock, como se apresenta na imagem abaixo, que foi divulgada junto à imprensa carioca.



xxiii

A contradição entre o refrão de um rock que marcou a década de 50 com um ritmo característico da cultura brasileira, e as danças que se alternavam entre apresentações frenéticas do rock com os passos característicos do baião, são particularidades estéticas extremamente alinhadas aos critérios de consagração que buscavam uma série de artistas do período, na esteira de Caetano Veloso e Gilberto Gil, como destacou Tárik Souza. Na música o cantor diz:

Uah-bap-lu-bap-lah-bein-bum!!!

Let me sing, let me sing
Let me sing my rock'n'roll
Let me sing, let me swing
Let me sing my blues and go, say

Não vim aqui tratar dos seus problemas
O seu Messias ainda não chegou
Eu vim rever a moça de Ipanema
E vim dizer que o sonho
O sonho terminou
Eu vim rever a moça de Ipanema
Ei dizer que o sonho
O sonho terminou

Tenho 48 quilo certo
48 quilo de baião
Num vou cantar como a cigarra canta
Mas desse meu canto eu não lhe abro mão
Num vou cantar como a cigarra canta
Mas desse meu canto eu não lhe abro mão.^{xxiv}

O reconhecimento alcançado pelo cantor no *VII Festival da Canção* lhe rendeu, no mesmo ano, um contrato com a Philips e o lançamento do seu primeiro LP pela gravadora. A Philips Phonogran dominava a gama do mercado já consagrado da MPB nacional, possuindo no seu quadro de artistas os principais nomes da música popular do período, como Caetano, Chico Buarque, Gal Costa, Gilberto Gil entre outros. Ao passo que a CBS, gravadora que dominou o cenário da música destinada ao público jovem, durante a década de 60, continuava investindo pesadamente nesse tipo de público consumidor^{xxv}. Vejamos como a estruturação desse campo

musical, na cidade do Rio de Janeiro, fez com que o início da produção musical de Raul Seixas fosse feito na Philips, gravadora que se dedicava a esta gama consagrada de produção cultural, e não na CBS. Uma posição interessante e singular, uma vez que o artista que se consagrou, em trabalhos acadêmicos e de divulgação, pelo pioneirismo de trazer ao campo musical brasileiro um conjunto de movimentos socioculturais característicos ao rock, gênero musical que nas palavras de Hobesbawm (1997) era marca da juventude de uma época, teve o início de sua carreira (período também mais reconhecido do cantor) em uma gravadora que pouco explorava o público consumidor jovem no Brasil.

Raul Seixas se insere, portanto, enquanto amante do rock de Elvis Presley e Beatles, dentro dos espaços abertos pelas instâncias de consagração que legitimaram Gilberto Gil e Caetano Veloso e o declínio da conhecida Jovem Guarda, anos antes. Espaços que cobravam de Raul Seixas, até pela posição por ele ocupada na principal gravadora do país, as expectativas por uma produção alinhada aos critérios que o campo musical elegia como dominantes. Desta maneira, Raul Seixas se lança trazendo uma crítica social, feita por uma visão extremamente individual e autobiográfica da realidade que o cercava, contrapondo elementos filosóficos e místicos com gêneros da música pop e nordestina, ancorados em agressivos e dinâmicos trabalhos de veiculação imagética, capazes de dar ao cantor grande destaque na imprensa da época. Códigos musicais e performáticos que chamavam atenção da mídia e do público consumidor, pois despertavam o interesse por uma novidade inusitada e agressiva que Raul Seixas trazia junto aos seus discursos, músicas e vestuário. Dentro destes aspectos foi se desenhando a produção musical e a própria construção imagética do artista Raul Seixas, onde a fusão de diferentes códigos musicais com elementos políticos, místicos e filosóficos, dentro de um forte teor autobiográfico, respondia às expectativas por algo “novo”, que na realidade correspondia aos já conhecidos critérios que a MPB havia eleito como dominantes.

Neste sentido Raul Seixas, em seus depoimentos da década de 70, abre mão de uma ligação restrita com o rock (fato pouco explorado por Raul durante a década de oitenta) em função de uma formação musical mais diversificada e ancorada em elementos exotéricos e filosóficos, reafirmando uma imagem enigmática em torno de si e de sua produção musical, capaz de despertar a curiosidade e expectativa por algo “novo”. Segundo ele:

Eu não sou cantor de rock eu gosto de rock como Hobby, e quero frisar isso pra você. Eu gosto muito da música nordestina, música russa, polonesa, sabe! Eu estou aberto a todos os tipos de música.

Eu me considero um artista da vida, um ator da vida. As pessoas pensam que eu sou um cantor e compositor, mas na realidade eu jogo o grande xadrez da vida, você está entendendo? E eu sou um ator da vida. Eu atuo tão bem que a cada passagem de uma pedra, de um xadrez, sabe, é uma marcação muito importante. Você tá entendendo? Então eu desempenho meu papel na vida porque eu quero carimbar minha passagem com minha impressão digital, porque não há propósito de existir, se você não carimbar, não deixar seu nome marcado.^{xxvi}

O empresário de Raul Seixas no seu LP de lançamento pela Philips foi Guilherme Araújo, uma figura extremamente conhecida no meio musical da década de setenta, uma vez que foi o empresário dos artistas da consagrada Tropicália. Araújo ficou conhecido pelo caráter extravagante e agressivo que ele construía para seus contratados, a ponto de causar certos conflitos com alguns de seus principais artistas^{xxvii}. A apresentação de Raul Seixas junto à mídia da época se construiu de maneira semelhante à fórmula já utilizada por Guilherme Araújo. Assim, Raul se apresentava com um visual muito agressivo, trazendo em suas canções, discursos e vestuário, elementos sempre inusitados, sejam eles místicos, filosóficos, políticos etc. O que pode ser percebido na imagem abaixo, em uma das apresentações do cantor no programa de Silvio Santos, onde ele aparece sem camisa, de botas longas e uma capa estrelada, carregada de símbolos exotéricos.



O LP lançado a partir do contrato firmado com a Philips, intitulado *Kring-há-Bandolo!* (1973), responsável pela explosão do cantor no cenário musical brasileiro, traz um conjunto de elementos visuais explorados já na capa do disco, de maneira bastante agressiva, trazendo o cantor de peito nu e olhos fechados, extremamente magro, de braços abertos, como se pregado em uma cruz, com um medalhão no peito e um símbolo exotérico na mão. O nome do disco aparece entre os braços do cantor, como se compusesse, junto das imagens, uma simbologia conjunta. Desta maneira, o LP torna-se uma espécie de totalidade enigmática, na qual as letras das músicas acabam por se juntar a esse conjunto de símbolos a serem decifrados pelos ouvintes do disco. O Jornal *O Globo*, de 27 de Junho de 1973^{xxix}, definiu a capa do primeiro disco de Raul como *um quadro da idade média e um manifesto filosófico* e definiu o cantor como um jovem que: *desde cedo, sempre se interessou por metafísica e agora, prevê para a década de 70 a eclosão. Cita como testemunhos a bíblia e livros tibetanos.*



A música responsável pelo destaque do disco foi *Ouro de Tolo*, uma balada lenta que traz na letra além de críticas sociais um forte apelo autobiográfico onde o cantor expressa todas suas dificuldades no contato com a capital carioca, e até mesmo uma espécie de autocrítica a sua posição atual, afirmando que:

Eu devia estar contente
Porque eu tenho um emprego
Sou um dito cidadão respeitável
E ganho quatro mil cruzeiros
Por mês...

Eu devia agradecer ao Senhor
Por ter tido sucesso
Na vida como artista
Eu devia estar feliz
Porque consegui comprar
Um Corcel 73...

Eu devia estar alegre
E satisfeito
Por morar em Ipanema
Depois de ter passado
Fome por dois anos
Aqui na Cidade Maravilhosa...
Ah!

Eu devia estar sorrindo
E orgulhoso
Por ter finalmente vencido na vida
Mas eu acho isso uma grande piada
E um tanto quanto perigosa...

Eu devia estar contente
Por ter conseguido
Tudo o que eu quis

Mas confesso abestalhado
Que eu estou decepcionado... [...] ^{xxx}i

Dentre as músicas deste LP podemos destacar também *Mosca na Sopa*, um baião intercalado com um refrão de guitarras elétricas e bateria, na qual o cantor se anuncia como um incomodo que chega lentamente, vigiando e perturbando, tão forte e persistente que seu extermínio seria impossível. A música (cantada em primeira pessoa) denota a chegada de algo novo, que despertaria o interesse e incomodo, chamando atenção para o cuidado que deveria ser dispensado ao elemento inusitado que se apresentava. A canção cria, portanto, um cenário preocupante que é, de primeira mão, direcionado à própria imagem de Raul Seixas. Na música, o cantor diz:

Eu sou a mosca
Que pousou em sua sopa
Eu sou a mosca
Que pintou prá lhe abusar...

Eu sou a mosca
Que perturba o seu sono
Eu sou a mosca
No seu quarto a zumbizar...

E não adianta
Vir me detetizar
Pois nem o DDT
Pode assim me exterminar
Porque você mata uma
E vem outra em meu lugar...

Atenção, eu sou a mosca ^{xxx}ii. [...]

Na música *Metamorfose Ambulante* o cantor vai tentando se definir para o ouvinte da canção, mostrando exatamente que ele era um indivíduo extremamente mutável, de opiniões controversas e sem valores definidos. A música, portanto, passa a idéia de uma vivência social pensada de maneira alegórica, ou seja, de personagens interpretados e posteriormente rompidos, constantemente em destaque. A canção traz, exatamente, a idéia de constantes rupturas no âmbito social, ao mesmo tempo que traduz uma construção imagética que o caracterizaria

junto à imprensa, de um contraventor incessante, e que se tornaria peça chave para sua consagração no campo musical da época. Na música o cantor diz:

Eu prefiro ser
Essa metamorfose ambulante

Do que ter aquela velha opinião
Formada sobre tudo

Eu quero dizer
Agora, o oposto do que eu disse antes
Eu prefiro ser
Essa metamorfose ambulante

Do que ter aquela velha opinião
Formada sobre tudo

Sobre o que é o amor
Sobre o que eu nem sei quem sou
Se hoje eu sou estrela
Amanhã já se apagou
Se hoje eu te odeio
Amanhã lhe tenho amor

Lhe tenho amor
Lhe tenho horror
Lhe faço amor
Eu sou um ator

É chato chegar
A um objetivo num instante
Eu quero viver
Nessa metamorfose ambulante. [...]

É necessário notarmos como o cantor trabalha tanto o jogo simbólico da capa do disco, seu vestuário e as letras de suas canções, dentro de um conjunto de informações enigmáticas que se sintetizariam na própria figura de Raul Seixas. Ou seja, tanto as letras como as imagens são representações capazes de passar informações sobre o próprio cantor. Desta forma, assim como se tornam emblemáticas as letras de suas músicas e as capas de seus discos, torna-se enigmática a própria figura do cantor que daí provém. Assim, o Jornal *O Globo*, de 1973, afirma que: *em breve, Raul, com seu novo conjunto, deverá apresentar no*

MAM, um autodi, quer dizer, um espetáculo de magia, um ritual, onde a música, o teatro, a expressão corporal integram-se plenamente^{xxxiii}.

Os recursos estéticos empregados em sua produção musical, seus discursos, vestuário e a forma de apresentação em shows se constroem como um mecanismo de divulgação da própria figura artística de Raul Seixas, se consolidando como uma tática extremamente eficiente na divulgação e consolidação de uma imagem junto à imprensa. O *Jornal do Brasil*, de 21 outubro de 1973, evidencia como a utilização agressiva de idéias e imagens se tornavam, junto com as músicas, um dado relevante em suas apresentações, ao determinar que: *Espirando a magreza do físico (Dom Quixote), ele se envolve com o mundo a partir do guarda roupas, botas longas sobre calça Lee, camisa parda de guerrilha e boina, ou do prefixo musical, o velho tema de atualidades francesas*. Logo abaixo da matéria o jornal traz uma imagem de Raul em uma de suas apresentações, dançando, com a mão para o alto, uma blusa aberta e peito nu, botas longas, barba e cabelo compridos.



Mesmo que Raul Seixas não quisesse, seu reconhecimento na mídia caminhava extremamente ajustado aos parâmetros eleitos pela MPB, como ele reconhece em um de seus escritos de 1973, afirmando: *por que eu vivo? Ser artista? Não fico feliz. Ser Caetano no final? Esse é o auge que eu posso chegar?* (In: Souza, 1993, p.1986).

Fundindo uma rebeldia, tanto dentro como fora do palco, com propostas místicas e filosóficas, elementos visuais muito agressivos, influências do rock internacional com outros gêneros musicais Raul Seixas vai atendendo às exigências simbólicas que sobre ele recaiam, pela própria forma com que o rock se inseriu no campo musical brasileiro e pelas expectativas provenientes da posição que ele ocupava na principal gravadora do país. Desta forma, Celso Arnaldo de Araújo^{xxxiv}, em 1973, reconhece como Raul Seixas seria mais um músico surgido no interior da música popular brasileira, ganhando destaque por trazer “novos” elementos ao campo musical, afirmando que: *nenhum outro compositor da nova safra da MPB esteja tão bem retratado com tanta fidelidade em suas músicas como Raul Seixas*.

A trajetória de Raul Seixas, saindo de Salvador e indo para o Rio de Janeiro, na procura de um reconhecimento ampliado, ou seja, nacional, torna-se bastante interessante, pois evidencia as dificuldades de composição de um artista novo, que trazia consigo uma herança social e com ela, tentava, a todo custo, negociar suas aspirações e expectativas em um campo fortemente estruturado, com sua produção musical refletindo, diretamente, as demandas simbólicas que dele eram exigidas. Assim, sua trajetória e, principalmente, sua produção artística, no início da década de 70, tornam latentes características específicas ao campo musical do período. Um campo que ainda não havia legitimado o rock nacional^{xxxv}, pelo contrário, o colocava em segundo plano, mas, ao mesmo tempo, via nos elementos de uma música pop internacional fatores caros na busca por uma criatividade “nova”, capaz de atender às exigências de uma elite carioca. Assim, Sérgio Cabral, em matéria intitulada *Do Lado Errado*, para o Jornal *O Globo*, de 29 de Novembro de 1979 diz que:

Não conheço nada mais subdesenvolvido, mais pobre que o chamado rock brasileiro. Os seus cultores são maus compositores, maus instrumentistas, são subdesenvolvidos. [...] Brasileiro fazendo rock sempre me deu a impressão que são aqueles porto riquinhos de Nova York, querendo ser norte-americanos, e o máximo que conseguem é trabalhar como garçons nas proximidades da Broadway. Mas eles

parecem felizes, pois estão em Nova York. Por tudo isso, e por mais uma porção de coisas, é que não dou a menor importância ao rock brasileiro. Mas Raul Seixas é um caso a parte. É baiano e deve ter herdado deles quatro séculos de criatividade baiana, coisa da qual ninguém pode escapar vivendo lá. Tem um talento extra, infinitamente superior ao dos compositores de rock e bem acima da média dos compositores brasileiros. [...] O problema é que quase todo o disco dá a impressão de que o que deixa Raul Seixas realmente satisfeito é quando está no rock. E lá vem o tal do rock brasileiro (e em inglês então é uma lástima).

CONCLUSÃO

Mais que classificarmos Raul Seixas como um roqueiro e, partindo desta premissa, explicarmos sua trajetória e produção musical, como se elas fossem reflexo de certas características socioculturais atribuídas ao rock, tanto no Brasil como no mundo, devemos entender que Raul Seixas, no Rio de Janeiro, acabou por negociar uma herança social própria com o capital simbólico que dele era exigido durante o período. Neste sentido, mesmo certas características de sua produção musical e apresentação artística junto aos meios de comunicação parecerem, em um primeiro olhar, marcas de singularidade e genialidade artística, elas eram orientadas e regradas tendo em vista expectativas muito bem definidas, derivadas da própria inserção da música pop internacional no campo musical brasileiro da década de 70 e, principalmente, da posição que Raul Seixas ocupava nesse campo.

ⁱ Devemos de início, estabelecermos uma distinção entre os conceitos de biografia e trajetória, uma vez que serão ferramentas importantes nessa análise biográfica. O conceito de biografia, segundo Bourdieu (1996) estaria ligado ao todo biográfico, compactamente narrado. Ou seja, uma construção realizada a posteriori, tanto pelo indivíduo quanto pelos pesquisadores ou biógrafos, visando descrever de maneira lógica um conjunto de histórias de vida organizadas de maneira harmonicamente coerente, como forma de apresentação social lógica do indivíduo. Por outro lado, o conceito de trajetória é empregado como forma de compreensão das realidades multifacetadas entre o indivíduo e os campos de força pela qual transita, explorando contradições, ambições, fracassos, aspirações às vezes sem sentido ou vontades sem consistência, como assim definiu Bourdieu (1996) em sua análise sobre Frédéric,

protagonista de *A Educação Sentimental*. Portanto, no conceito de trajetória perde-se de vista uma lógica linear de união dos acontecimentos biográficos, vislumbrando descrever “a série de posições sucessivamente ocupadas pelo mesmo escritor em estados sucessivos do campo literário” (Idem, p.293).

ⁱⁱMúsica *Ouro de Tolo*, primeiro grande sucesso do cantor, lançado no disco **Kring-há, Bandolo!** PHILISPS, em 1973.

ⁱⁱⁱ*Jornal do Brasil*. 03 de abril de 1977.

^{iv}Mônica Buarque (1998), Juliana Abonízio (1999) e Luiz Alberto Lima Boscato (2005).

^vSobre o rock dos anos oitenta ver: Arthur Dapieve (1996).

^{vi}Sobre as implicações socioculturais do rock ver: Roberto Muggiati (1973)

^{vii}Sobre a Jovem Guarda ou Iê-Iê-Iê ver: Elizete Melo da Silva (1996).

^{viii}Edição 31, p.66.

^{ix}Sobre a Bossa Nova ver: Augustos de Campos (1993).

^xNas conclusões de seu trabalho *Metrópole e Cultura, São Paulo no meio do século XX*, Maria Arminda (2001) diz que “poderia ter tratado de linguagens arquitetônicas e urbanísticas, do cinema, design, dos meios de comunicação de massa. Mesmo nos campos nas quais incidi meu foco de análise, apenas tangenciei certos problemas”.

^{xi}*Revista Última Hora*. 17 de Junho de 1975.

^{xii}*Revista Rolling Stone*. Edição 17, p.20. 22 de Agosto de 1972.

^{xiii}*Revista Rolling Stone*. Edição 17, p.20. 22 de Agosto de 1972.

^{xiv}Fotografia de Raul Seixas (à direita) nos anos 50. Sílvio Essinger (2005, p.24)

^{xv}Raul Seixas em uma de suas primeiras bandas, *Os Relâmpagos do Rock*, na década de 50. Sílvio Essinger (2005, p.37)

^{xvi}Imagens dos primeiros grupos de rock de Raul Seixas. Na primeira imagem Raul Seixas se encontra ao centro, e na segunda imagem na extrema direita. Sílvio Essinger (2005, p.28 e 39)

^{xvii}Música *Vera Verinha*. LP **Raulzito e os Panteras**, ODEON, 1968.

^{xviii}É o que nos mostra a matéria intitulada: *Invasão dos Baianos na Música Nacional*, assinada por A. T. Andrade, *Jornal Correio da Manhã*. 4 de Novembro de 1967.

^{xix}*Correio da Manhã*. 4 de 19 de Novembro de 1967.

^{xx}Edição 82, p. 62. 1 de abril de 1970.

^{xxi}*Revista Veja*. Edição 82, p. 62. 1 de Abril de 1970.

^{xxii}Intitulada: *Sem Sustos*. *Revista Veja*. Edição 211, p. 82, 83. 20 de Setembro de 1972.

^{xxiii}Acervo do *Raul Rock Club*.

^{xxiv}Música *Let Me Sin, Let Me Sing*, LP **Kring-há-Bandolo**, PHILIPS, 1973.

^{xxv}Este domínio do mercado da MPB nacional pode ser percebido por meio de uma matéria da revista *Veja*, intitulada *Os Males do erotismo*, de 1969, edição número 54, página 63, que traz em destaque a censura erótica que recaia sobre a Philips, que domina o mercado da MPB nacional. Segundo esta matéria, dos 41 finalistas do festival de 1969, 17 são da Philips. A Philips possui 25% do mercado de discos do Brasil, tendo contratos firmados com os grandes nomes da MPB como Gil, Caetano, Jorge Ben, Elis Regina, Baden Powell, Nara Leão, Edu Lobo, Mutantes, Toquinho, Vinicius, Gal Costa, Jair Rodrigues, além de nomes que a matéria chama de velha guarda, como Pixinguinha, Cyro Monteiro, Astoulo Alves.

^{xxvi}Entrevista concedida à Rádio Cultura, programa *Musica Popular Brasileira*, São Paulo, 19 de Janeiro de 1976. Gravado e organizado pelo *Raul Rock Club*, DISC II.

^{xxvii}A *Revista Veja*, de 17 de Junho de 1970, edição 93, destaca que Maria Bethania, que só aparecia ‘caracterizada’ nos palcos e auditórios dá a impressão de estimular a desmistificação da própria imagem exterior. De não se interessar mais pela figura

'agressiva' e 'contestadora' que o empresário Guilherme Araujo, dos tropicalistas, o mesmo que transformou Maria em Gal, tinha criado para ela.

^{xxviii} Acervo do Raul Rock Club.

^{xxix} Intitulada: *Raul Seixas dá seu grito de Guerra e vem aí com seu 1 Lp*.

^{xxx} Capa do LP **Kring-há-Bandolo!**, PHILIPS, 1973.

^{xxxi} Música *Ouro de Tolo*, LP **Kring Há Bandolo!**, PHILIPS, 1973.

^{xxxii} Música *Mosca na Sopa*, LP **Kring-HA, Bandolo!**, PHILIPS. 1973.

^{xxxiii} Jornal *O Globo*. 27 de Junho de 1973. Intitulada: *Raul Seixas dá seu grito de Guerra e vem aí com seu 1 Lp*.

^{xxxiv} Matéria intitulada: *No Chacrinha de paletó gravata e maleta*. Jornal *O Globo*. 15 de Novembro de 1973.

^{xxxv} Utilizamos o termo Rock nacional para designarmos o gênero autônomo e específico do rock brasileiro, produzido mediante critérios particulares de produção musical e legitimado como representante de um rock particularmente nacional.

Bibliografia:

ABONÍZIO, Juliana (1999). *O protesto dos inconscientes: Raul Seixas e a micro política*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual Paulista Campus de Assis.

ARMINDA, Maria (1997). *Metrópole e cultura: o novo modernismo paulista em meados do século*. Revista *Tempo Social*. São Paulo, V 9, n2, outubro de 1997, p.39-52.

_____, Maria (2001). *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. São Paulo: Edusc.

_____, Maria (2005). *Empreendedores culturais imigrantes em São Paulo de 1950*. Revista *Tempo Social*. V.17 n.1 São Paulo jun. 2005.

BOURDIEU, Pierre (1996). *As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras.

_____, Pierre (2005). *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp.

_____, Pierre (2004). *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

_____, Pierre (2002). *A Ilusão Biográfica*. In: MARIETA, Ferreira de Moraes; AMADO, Janaina (org.) *Usos e abusos da história oral*. São Paulo: Editora Fundação Getúlio Vargas.

BOSCATO, Luiz Alberto de Lima (1996). *Vivendo a Sociedade Alternativa: Raul Seixas na Contracultura Jovem*. Dissertação (Doutorado em História Social). Universidade de São Paulo.

BUARQUE, Mônica (1998). *Culto-rock a Raul Seixas: entre a rebeldia e a negociação*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.

CAMPOS, Augusto de (1993). *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Ed. Perspectiva.

CASANOVA, Pascale (2002). *A república Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade.

DAPIEVE, Arthur (1996). *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Ed.34.

ELIAS, Norbert (1995). *Mozart sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

GAMA, Thildo dos Santos (org.) (1997). *Raul Seixas: entrevistas e depoimentos. Coleção Mitos do pop*. São Paulo: Pen Comércio e Comunicações.

HOBSBAWN, Eric (1995). *Era dos extremos: O breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Cia das Letras.

MICELI, Sergio (2003). *Bourdieu e a renovação da sociologia contemporânea da cultura*. Revista Tempo Social, São Paulo, v. 15, n. 13, p.63-79.

MUGGIATI, Roberto (1973). *Rock: o grito e o mito*. A música popular como forma de comunicação e contracultura. Petrópolis: Vozes.

OLIVEIRA, Francisco (1987). *O elo perdido, classe e identidade de classe*. São Paulo: Brasiliense.

PAVÃO, Alberto (1989). *Rock Brasileiro 1955-65 trajetórias, personagens e discografia*. São Paulo: Edicon.

PASSOS, Sylvio; BUDA, Toninho (org.) (2000). *Raul Seixas uma antologia*. São Paulo: Martin Claret.

_____, Sylvio (org.) (1990). *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret.

RISÉRIO, Antônio (1995). *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi.

ESSINGGER, Silvio (org.) (2005). *O baú do Raul Revirado*. São Paulo: Ediouro.

SOUZA, Tarik (org.) (1993). *O baú do Raul*. São Paulo: Globo.

SILVA, Elizete Melo da (1996). *A jovem Guarda e os anos 60: uma festa de arromba*. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Estadual Paulista campus de Assis: São Paulo.

VELOSO, Caetano (1997). *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.

WISNIK, José Miguel (2002). *Algumas questões de música e política no Brasil*. In: BOSI, Alfredo. (org.) *Cultura Brasileira: temas e situações*. São Paulo: Editora Ática.

Artigos de Jornais e Revistas:

ANDRADE, A. T. INVASÃO DOS BAIANOS NA MÚSICA NACIONAL. Jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro. 4 de Novembro de 1967.

ARAÚJO, Celso Arnaldo de. NO CHACRINHA DE PALETÓ GRAVATA E MALETA. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro. 15 de Novembro de 1973

BITTENCOURT, Luiz Carlos Maia. GIL E SUAS ORIGENS. *Revista Rolling Stone*, Rio de Janeiro, edição 17, p.20. 22 de Agosto de 1972.

CABRAL, Sérgio. DO LADO ERRADO. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro. 29 de Novembro de 1979

HUNGRIA, Júlio. AS RAÍZES. Onde estão as raízes? *Revista Última Hora*, Rio de Janeiro. 17 de Junho de 1975.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro. 21 de Outubro de 1973.

OS MALES DO EROTISMO. *Revista Veja*. Rio de Janeiro, edição 54, p. 63. 17 de Setembro 1969

O SOM E IMAGEM DE GAL. *Revista Veja*. Rio de Janeiro, edição 97 p.93. 17 de Junho de 1970.

O SINATRA DO SERTÃO. O fenômeno Waldik Soriano: 19 anos de vida artística, 18 LPs de grande sucesso, incrível prestígio no Norte, Centro e Nordeste do Brasil, mas um desconhecido para as platéias de São Paulo e Rio. *Revista Veja*. Rio de Janeiro, edição 31, página 66. 09 de Abril de 1969.

RAUL SEIXAS DÁ SEU GRITO DE GUERRA E VEM AÍ COM SEU 1 LP. *Jornal O Globo*. Rio de Janeiro. 27 de junho de 1973.

SANTOS, Afonso Carlos Marques de. CAE É NOSSA FRESCURA. *Revista Rolling Stone*. Rio de Janeiro, edição 17, p.20. 22 de Agosto de 1972.

SEM SUSTOS. *Revista Veja*. Rio de Janeiro, edição 211 p. 82, 83. 20 de Setembro de 72.

SOUZA, Tárik. DEPOIS DE CAETANO. *Revista Veja*. Rio de Janeiro, edição 82, p. 62. 1 de abril de 1970.

ZOBARAN, Sérgio. ROQUE ENROW Brasileiro, órfão, indigente, mas com um fã clube imenso. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 3 de Abril de 1977.

Fonte Áudio-visual:

Programa *Música Popular Brasileira*, Rádio Cultura AM/SP. Entrevista com Raul Seixas 19/01/1976, 30'. Coleção Raul Rock Club: DISC II: 66'.

1973-Raul Seixas. LP *Krig-há, bandolo!* Rio de Janeiro: Philips.

Sites:

www.raulrockclube.com.br. (Acessado em 15 de Dezembro de 2009).

Data de Recebimento: 29/09/2010

Data de Aprovação: 20/12/2010

**CONSIDERAÇÕES SOBRE ASPECTOS MODERNOS DO PROCESSO DE
PRODUÇÃO RECENTE DA INDÚSTRIA DA MÚSICA, OU PORQUE O MANGUE
VIROU SUCESSO**

Glaucia Peres da Silva*

RESUMO

Este artigo analisa três fatores característicos do processo de produção recente da indústria da música, que permitiram que o Mangue se tornasse sucesso comercial: maior autonomia do produtor, a existência do mercado de World Music, e a transformação do Mangue em um estilo. Partindo das interpretações afins da mídia e da indústria fonográfica, discute-se o desenvolvimento do Mangue como parte de um processo de modernização, demonstrado na complementaridade entre a fragmentação da produção e a concentração de poder econômico nas empresas transnacionais, que se combina com elementos pós-modernos e globais para manter ativo esse setor econômico.

* Doutoranda em Sociologia na Humboldt Universität zu Berlin, e pesquisa o mercado de *World Music*.
v3g@uol.com.br

CONSIDERATIONS ON MODERN ASPECTS OF THE RECENT PRODUCTION PROCESS IN THE MUSIC INDUSTRY, OR WHY MANGUE BECAME A SUCCESS

Glaucia Peres da Silva*

ABSTRACT

This article analyses three aspects that characterize the recent production process in the music industry, which allowed Manguê to become commercial success: the manager's greater autonomy, the existence of a World Music market, and Manguê's transformation in style. Departing from the similar interpretations proposed by the media and the recording industry, I discuss the Manguê's development as part of a modernization process, which is demonstrated in the complementarities between the fragmentation of production and concentration of economic power by transnational enterprises, which combines itself with postmodern and global elements to keep this economic sector alive.

INTRODUÇÃO

Eu vim com a nação zumbi/ao seu ouvido falar/quero ver a poeira subir/e muita fumaça no
ar/cheguei com meu universo/e aterriso no seu pensamento/trago as luzes dos postes nos
olhos/rios e pontes no coração/Pernambuco embaixo dos pés/e minha mente na imensidão

"Mateus Enter", Chico Science

No início de 1992, a recém fundada MTV Brasil veiculou um programa especial que pretendia "mapear" a música realizada no Brasil. Em sintonia com a

* Doutoranda em Sociologia na Humboldt Universität zu Berlin, e pesquisa o mercado de *World Music*.
v3g@uol.com.br

renovação do cenário musical brasileiro naquele período, que se espalhava por todo o país sem ser ditada por diretrizes das grandes gravadoras ou ter um centro (Guimarães, 1994), a emissora apresentou diversos músicos e bandas que ainda não tinham sido contratados por gravadoras, como Chico Science e Fred 04, retratados como representantes do Mangue, um novo estilo musical criado em Recife (PE). Suas bandas, Chico Science e Nação Zumbi e mundo livre s/a, tocavam canções que apresentavam uma nova forma de utilizar elementos da cultura pop e da cultura popular. Estruturavam-se como bandas de rock (com bateria, baixo elétrico, guitarra elétrica e voz) que incluíam alfaias (tambores do maracatu nação), como no caso de Chico Science e Nação Zumbi, ou cavaquinho, no de mundo livre s/a. Para a maioria dos fãs da MTV Brasil, essa música era inovadora.

Nos anos seguintes, essas bandas se tornaram símbolo da nova produção musical no Brasil. O nome Mangue começou a aparecer constantemente na imprensa como sinônimo de um “movimento cultural” criado em Recife, que produziu o “Manifesto” Caranguejos com Cérebro, e era comparado à Tropicália. As bandas foram contratadas por grandes gravadoras, o que permitiu a distribuição nacional e internacional de seus discos, e também a veiculação de seus videoclipes na MTV Brasil. Em pouco tempo, alguns jornalistas incluíram Chico Science, a personagem mais emblemática do Mangue, na história da música brasileira. Sua banda, Chico Science e Nação Zumbi, tocou em diversos festivais pelo Brasil e fez turnês nos Estados Unidos e na Europa. Pouco tempo depois, o grupo Mestre Ambrósio também partiria de Recife para alcançar o mercado internacional e nacional. Assim, o Mangue parecia ser a melhor novidade do cenário musical brasileiro nos anos 90.

Em 1997, Chico Science morreu em um acidente de carro na estrada que liga Recife a Olinda. Seu velório foi realizado no Centro de Convenções que fica na divisa entre essas cidades, seu corpo foi transportado por policiais da guarda de honra, escoltados por doze caboclos de lança (personagem do maracatu rural) do grupo de

maracatu Piaba de Ouro, “um dos mais tradicionais de Pernambuco”, e conduzido até o cemitério por um carro de bombeiros (Guibu, 1997, 4-10). Os fãs que acompanharam o cortejo fúnebre gritavam o nome de Chico Science e cantavam suas canções. No dia seguinte, a imprensa noticiava a repercussão de sua morte, decretando o fim do Mangue (Sanchez, 1997, 4-10) e começando a falar de uma cena pós-Mangue. Também foram noticiadas diversas homenagens prestadas por seus fãs, que passaram a imitar seu modo de se vestir, e a estampar seu rosto em camisetas, transformando-o em um mito pop. Em contrapartida, houve um esforço dos articuladores do Mangue no sentido de evitar lamentações públicas que pudessem ser interpretadas como oportunismo. Um ano depois, eles decidiram prestar uma homenagem a Chico Science, com o lançamento do disco duplo “CSNZ” (1998). Após o lançamento desse disco, as articulações que engendraram o Mangue foram recompostas de novas maneiras, rearranjando as relações comerciais para que as bandas em questão continuassem com seu trabalho profissional.

A presença constante do Mangue nos discursos sobre a nova produção musical no Brasil durante os anos 90, associada principalmente ao rápido sucesso de Chico Science, gerou impactos em certos segmentos da cultura brasileira, principalmente nos âmbitos da cultura popular e da cultura tradicional. Esse efeito foi percebido não apenas por jornalistas e artistas, mas também por pesquisadores, que analisaram as dimensões musicais e simbólicas do Mangue.ⁱ Assim, neste artigo, analiso as dinâmicas sociais que engendraram o Mangue e sua relação com as mudanças no mercado fonográfico nos anos 90 nos níveis local, nacional e internacional, principalmente ligadas ao aumento da autonomia do produtor da banda e ao surgimento do mercado de World Music. Entretanto, alguns aspectos permaneceram estáveis, como observado na transformação do Mangue em um estilo musical que segue os planos de um especialista. Meu objetivo é, portanto, analisar o

Mangue como um caso que permite a compreensão de processos mais amplos de transformação nesse campo econômico.

Com relação à abordagem teórica, este artigo discute essas transformações como processos de modernização. As principais referências são os trabalhos de Theodor W. Adorno sobre a relação entre cultura e administração (1984), derivada de sua análise do sistema da indústria cultural (1994; 1985), e as considerações sobre a relação entre os conceitos de modernidade e estética apresentados por Klinger (2002). Suas perspectivas revelam um modo de interpretar a arte ligada à ordem econômica e política considerada moderna, e oferecem a possibilidade de apreender tanto a dimensão da "indústria cultural como sistema ... [como] os produtos da indústria cultural como entidades organizadas em múltiplos níveis de significado, na dimensão dos efeitos" (Cohn, 1998, p. 21), o que ilumina alguns aspectos relevantes do Mangue que ainda não foram tratados de forma atenta pela bibliografia existente.

Desta forma, esta análise revela o Mangue como um fenômeno cultural ambíguo, quem têm facetas que podem ser consideradas modernas, e outras que, embora inicialmente escapassem a essa definição, se ajustaram para assumir um caráter mais moderno conforme entraram nos circuitos internos do sistema da indústria cultural, sem contudo transformar o Mangue em algo única e exclusivamente moderno. Esse processo de ajuste pode ser encontrado na relação do Mangue com a mídia, que foi em grande medida reproduzido de forma complexa em sua relação com a indústria fonográfica. A análise deste processo de ajuste em manifestações específicas como o Mangue nos mostra, enfim, uma das formas como o sistema da indústria cultural opera atualmente para produzir mercadorias musicais.

Este artigo está dividido em três partes e uma conclusão. A primeira parte consiste em uma descrição do Mangue, baseada nos discursos nativos de seus articuladores, e do contexto social em que o Mangue surgiu. A segunda parte

apresenta as interpretações afins da mídia e da indústria fonográfica, que caracterizam o Manguê como um fenômeno moderno. Ao final, na terceira parte, faço uma discussão sobre a relação entre o desenvolvimento do Manguê e as mudanças no mercado fonográfico nos anos 90. A conclusão é uma reflexão teórica sobre o processo descrito.

1. Uma antena parabólica enfiada na lama

Um passo a frente e você não está mais no mesmo lugar

“Um passeio no mundo livre”, Chico Science

O Manguê surgiu como uma movimentação cultural criada por jovens moradores da região metropolitana de Recife (PE) no final dos anos 80. Renato L, editor do fanzine Choque Punk, junto com Hélder Aragão (DJ Dolores) e Fred 04, ambos membros de bandas punks, começaram a trabalhar no rádio produzindo o programa “Décadas – tédio e civilização”, transmitido pela Rádio Universitária da UFPE (Renato L, 2007; Aragão, 2007). Alguns anos depois, eles produziram o programa “New Rock”, da rádio Transamérica, que também contava com a participação de alguns amigos, como HD Mabuse (Renato L., 2007). Nesse mesmo período, Chico Science e Jorge du Peixe participavam do coletivo “Legião Hip-Hop” (Renato L., 2007), ligado à black music. Esses dois grupos se encontraram pela primeira vez no estúdio do programa “New Rock”, quando Chico Science levou alguns LPs de Afrika Bambaataa e Mantronix para serem incluídos na programação (Mabuse, 2007). Por conta de seu interesse comum em música, os dois grupos começaram a se encontrar regularmente para ouvir e fazer alguns experimentos musicais, que eram gravados em um “arremedo de estúdio” na casa de Mabuse que eles chamavam de “Bom Tom Rádio”. Para este grupo, “do mesmo modo [como a música], tecnologia também significava uma porta aberta para o vasto mundo lá fora” (Aragão, 2007).

No final dos anos 80, este grupo começou a organizar festas no centro antigo da cidade, inspirados pelos programas de rádio de John Peel (Renato L, 2007), para ouvir e dançar um tipo de música que era difícil de encontrar em Recife, e também para tocar com suas bandas (mundo livre s/a, Orla Orbe, Loustal). Paralelamente a isso, o movimento negro brasileiro, simbolizado nacionalmente pelo grupo de samba-reggae Olodum, inspirou Gilmar Bolla 8 e Maureliano a criar uma versão local deste grupo, formando o Bloco Afro Lamento Negro (Bolla 8, 2007). O contato de Gilmar Bolla 8 com Chico Science, ambos funcionários da EMPREL, os estimulou a fazer experimentos musicais conjuntos com o Loustal e o Bloco Afro Lamento Negro, que veio a formar a banda Chico Science e Lamento Negro, chamada mais tarde de Chico Science e Nação Zumbi.

Todos esses jovens costumavam se reunir na casa de Hélder Aragão (DJ Dolores) para ouvir música e discutir projetos futuros, dentre eles, a formação de diversas bandas com ritmos distintos, que se apresentariam em diversos shows organizados por eles, compondo uma espécie de “produtora alternativa”, que poderia também contar com um selo, etc. (Aragão, 2007). Esse projeto coletivo foi chamado de Mangue. Para colocar seus planos em prática, eles financiaram a gravação de uma fita demo com canções de todas as bandas de que participavam, intitulada Caranguejos com Cérebro. Esta coletânea seria lançada pelo selo “New Rock”, recém criado por Paulo André, que também tinha uma loja de discos em Recife (Pires, 2007). Embora esse material nunca tenha sido lançado, as bandas decidiram usar essa fita demo para divulgar seu trabalho localmente. Juntamente com a fita, eles distribuíram um press-release, também intitulado Caranguejos com Cérebro, que oferecia o manguezal como metáfora da diversidade cultural de Recife, que eles representariam em suas músicas. Depois de alguns meses de promoção local, eles reuniram todos os materiais publicados na imprensa sobre as bandas, os panfletos e os cartazes das festas realizadas, e montaram o “book do Mangue”, enviado para a

imprensa e para as gravadoras juntamente com uma nova versãoⁱⁱ do press-release Caranguejos com Cérebro, mas sem a fita demo.

Este texto apresenta as idéias do grupo em uma narrativa repleta de metáforas. Seu título é uma clara referência ao livro Homens e Caranguejos, de Josué de Castro,ⁱⁱⁱ em que o habitante do manguezal é condenado a viver o “ciclo do caranguejo”, um círculo vicioso de vida e morte dentro da lama dos manguezais.^{iv} O discurso Mangue inverte o valor dado a essa condição cíclica ao restituir ao habitante do manguezal seu cérebro, associando a lama à idéia de diversidade, fertilidade e riqueza cultural de uma cidade paralisada pelos efeitos negativos do progresso. Entretanto, ao invés de saírem de Recife, eles pretendem transformá-la em uma metrópole próspera, organizada e economicamente fluida por meio da pesquisa e produção de idéias pop a partir da conexão do que é culturalmente específico a Recife ao que circula nas redes pop mundiais, em um circuito de mão dupla. Quem poderá por em prática essas transformações é o cidadão recifense, que habita a cidade dos mangues e, por meio da pesquisa, conhece o que circula no mundo pop. Assim, se ele tem seus pés enfiados na lama e sua mente conectada às redes mundiais de circulação de conceitos pop, e porta a tecnologia mais apropriada para esse tipo de conexão, pode-se considerar que, metaforicamente, este homem é a antena parabólica enfiada na lama, imagem símbolo do Mangue. Essa é a base da mensagem de aumento da auto-estima dos recifenses propagada pelo Mangue, abrindo a todos a possibilidade de se transformar em Manguemoys ou Manguemoys com poder de transformação.

Este press-release foi publicado no Jornal do Commercio de Recife como um manifesto de um novo movimento cultural, algo não intencionado por seus autores. Nesse sentido, para Hélder Aragão, “aí, existe uma quebra fundamental, que é quando a imprensa entra e acaba interferindo nas nossas intenções” (Aragão, 2007).

Nesse momento, o Mangue deixa de ser um projeto coletivo para ganhar o tratamento de um movimento cultural por parte da imprensa.

2. As diferentes interpretações do Mangue

Sou eu um transistor?/ Recife é um circuito?/ O país é um chip?/

Se a Terra é um rádio,/ qual é a música?

“Manguebit”, Fred 04

As raras notícias sobre o Mangue na imprensa local, até então, tratavam-no como um ritmo relacionado à World Music, formado pela mistura de “samba-reggae rap ragamuffin’ e embolada” (Teles, 2000, 264). Quando o press-release foi publicado como um manifesto, o Mangue adquiriu outros significados. De ritmo, o Mangue passou a ser entendido como um “movimento cultural”, que deveria ter líderes intelectuais, formas claras de pertencimento e definição precisa de suas pretensões características. Foi nesse contexto que Chico Science e Fred 04 tornaram-se os principais expoentes do Mangue na mídia, que a forma da banda Chico Science e Nação Zumbi vestir-se, com chapéu de palha e óculos escuros, cristaliza-se em um estilo que será reproduzido por quem deseja pertencer ao Mangue, que a idéia de mistura de ritmos ou fusão passa a ser entendida como a principal característica musical do Mangue, e que a palavra Mangue ganha o sufixo beat e se transforma em Manguebeat.^v A mídia desenvolve, dessa maneira, uma forma de interpretar o Mangue afim à ideologia estética do moderno, cujos fundamentos são o princípio da autonomia da arte, o preceito da autenticidade e a alteridade da arte frente à sociedade (Klinger, 2002, 149-50).

Deste ponto de vista, entendendo a arte como um subsistema fechado, autônomo, centrado na obra de arte, limitado pela experiência estética do belo, a mídia encara o Mangue como uma nova estética musical, que inauguraria uma fusão

inédita de maracatu com rock. Este é um dos principais pontos de tensão entre os articuladores do Mangue e a mídia, pois refutam insistentemente esse tipo de afirmação, dizendo que o Mangue não é fusão (Manguenius), não é uma nova estética (Carpeggiani, 2000), que Chico Science e Nação Zumbi não é um grupo de maracatu, que no Mangue é possível encontrar outras formas musicais. Ainda assim, não rejeitam completamente a idéia de estarem realizando algo novo e inédito.

A mídia também avalia a expressividade e a autenticidade da obra de arte a partir de uma racionalidade estética, resultante dos processos de objetivação e subjetivação, que são facetas complementares do processo moderno de autonomização das esferas da vida (Klinger, 2002, 153-6). Disso resulta a interpretação do Mangue como uma expressão sincera e original do artista genial, sacralizado, muitas vezes identificado à figura de Chico Science, que se torna, assim, “líder de um movimento”. Suas composições e performances seriam autênticas expressões do Mangue, que poderiam ser transformadas em um estilo e reproduzidas por outros músicos, interpretação que se estende também à sua banda Chico Science e Nação Zumbi. Assim, a mídia teria criado uma hierarquia entre os grupos Mangue a partir deste “modelo estético autêntico” baseado na figura de Chico Science e sua banda. Por isso, os articuladores do Mangue também insistem em refutar esse tipo de hierarquia, afirmando um caráter de “cooperativa cultural” para a relação entre eles e a diversidade de bandas do Mangue e suas músicas, exaltando a riqueza resultante dela.

No que se refere à alteridade da arte frente à sociedade, que a entende como um lugar de refúgio para o indivíduo encontrar sua identidade, a mídia interpreta o Mangue como um grupo homogêneo, com características excludentes, que permite que seja isolado do resto da sociedade, visão também refutada pelos articuladores do Mangue, em favor da idéia de diversidade. Essa interpretação de alteridade também comporta uma concepção de transcendência da ordem social em direção a

um passado mítico, um futuro utópico ou um espaço à parte, de maneira que a perda e o déficit do processo de modernização possam ser trabalhados e articulados na esfera da arte, explicitando a crítica à modernidade (Idem, 157-60). Isso acontece porque as expectativas utópicas de uma mudança social radical aparecem claramente como irrealizáveis, o que as faz ser transferidas do estímulo político-social para uma revolução estética que, por sua vez, preparará a revolução político-social. Se é dessa maneira que o moderno torna permanente a revolução e funda a tradição da ruptura com a tradição (Idem, 129-34), os articuladores do Mangue concordam com a interpretação da mídia, o que permite que Mangue seja identificado ao moderno.

Isto posto, pode-se afirmar que a recepção da mídia caracterizou o Mangue como um fenômeno cultural essencialmente moderno, embora algumas de suas características escapassem a essa definição. Os esforços para ajustar o Mangue a algo afim ao ideal estético moderno revelam que a mídia não apreende suas características não-modernas e empenha-se em formatá-lo em algo absolutamente moderno para que esta mantenha seu caráter legitimador dos discursos culturais, que determina a hierarquia em torno de uma suposta autenticidade defendida por ela e, assim, colabora com a institucionalização de grupos culturais. Entretanto, o difícil processo de institucionalização do Mangue o revela como um fenômeno ambíguo, atestando também o declínio dos ideais estéticos modernos de arte.

Ao publicar notícias sobre o Mangue, a mídia deu início a um processo que mobilizou diversos setores do mercado da música (Dias, 2000, 166), atraindo a atenção da indústria da música para Recife. Para as gravadoras, o Mangue era um produto em potencial que ainda deveria provar sua viabilidade econômica. Apenas depois de assistir às bandas Mangue na primeira edição do festival Abril Pro Rock e acompanhar suas performances e a divulgação da mídia em São Paulo e Belo Horizonte, as gravadoras optaram por contratá-las. Chico Science e Nação Zumbi

assinou contrato com o selo Chaos (Sony Music), e mundo livre s/a, com o Banguela Records (Warner Music).

Essa relação complementar entre todos os setores mobilizados pode ser entendida como uma dinâmica tal qual um “sistema da indústria cultural [em que] cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto” (Adorno, 1985, 115, 113), harmonia também revelada pela emissão de um mesmo discurso. Assim, a visão da mídia sobre o Mangue como um “movimento cultural” moderno, estruturado em um modelo hierárquico de autenticidade, foi aceita pelas gravadoras e reproduzidas tanto na formatação dos discos como mercadorias musicais,^{vi} como no trabalho de divulgação das bandas em questão. Comercialmente, o Mangue deveria funcionar como um rótulo abrangente que denominaria um novo estilo musical regional, sob o qual poderiam surgir diversas novas bandas, da mesma forma como o rótulo axé music propiciava a comercialização da música baiana no mercado nacional.^{vii} Entretanto, as diferenciações na forma de configurar o Mangue como produto comercial acabaram reforçando a tendência da mídia de identificar Chico Science e Nação Zumbi como o “modelo estético autêntico”. Nesse sentido, essa forma de trabalhar também gerou conflitos com os articuladores do Mangue, para quem não fazia sentido falar em “estilo Mangue”, uma vez que defendiam a diferença (Peixe, 2007).

Esse conflito entre as bandas e as gravadoras repõe a discussão entre uma visão moderna e a ambigüidade de ser ou não moderno, mas com novos contornos. Para as gravadoras, não se trata mais de agir com base nos preceitos da ideologia estética do moderno, uma vez que trabalham de acordo com planejamentos feitos por especialistas, que administram a produção com o intuito de melhor aproveitar os meios técnicos disponíveis para submeter as canções a fórmulas de sucesso, que irão garantir o funcionamento de todo o sistema. Sua lógica já é adequada ao mundo administrado, que resulta das capacidades técnicas contemporâneas e da

concentração econômica e administrativa (Adorno 1994, 92), em que arte, técnica e economia estão intrinsecamente ligadas e assimiladas em processos de produção e distribuição racionalizados. Os articuladores do Mangue demonstram entender esse funcionamento, na medida em que pretendem justamente participar desse sistema para modificá-lo, a fim de ampliar as oportunidades de profissionalização para os músicos, o que, em última instância, deverá transformar Recife em uma metrópole próspera, organizada e economicamente fluida. Entretanto, discordam da transformação daquilo que consideram ser suas características particulares em fórmulas ou estilos cristalizados, como se buscassem preservar o pouco de subjetividade que lhes resta como artistas, a autenticidade de suas obras, os “resíduos individualistas, de atmosfera, de romantismo forjado e já racionalizado” (Idem, 95) contidos em suas canções. Nesse sentido, demonstram que não se trata do fim absoluto do ideal estético do moderno, mas apenas que este se encontra em estado de decomposição.^{viii}

Assim, se a mídia cria um discurso afim à ideologia estética do moderno e as gravadoras expressam, no limite, a absorção da arte pela racionalidade técnica que serve a fins econômicos, e se ambos parecem irreconciliáveis, o Mangue se localizaria entre esses dois extremos, congregando características de ambos. Entretanto, é necessário ressaltar que a mídia e as gravadoras são parte de um mesmo sistema. Se “a indústria cultural se define pelo fato de que ela não opõe outra coisa de maneira clara a essa aura, mas que ela se serve dessa aura em estado de decomposição como um círculo de névoa” (Idem), então, a mídia encarrega-se da tarefa de não deixar que os elementos de autenticidade (e de subjetividade do artista, portanto) desapareçam ou passem despercebidos, de dar extrema relevância a eles, justamente para que transpareça trata-se de arte, quando, na verdade, resta pouco de arte nesses produtos culturais. Assim, diante da força do trabalho harmônico da mídia e das gravadoras, impõe-se um entendimento

do que é o Mangue que escapa aos esforços de definição de seus articuladores, que está sempre parcialmente de acordo com sua visão e, por isso, é refutada por eles com dificuldades.

Assim, em um primeiro momento, o Mangue foi lançado pela mídia, produzido e promovido comercialmente por grandes gravadoras, seguindo os modelos mais padronizados de funcionamento desse setor econômico. Apesar do planejamento, uma das peças dessa engrenagem não funcionou – as rádios não tocaram as canções lançadas pelas bandas Mangue –, o que impediu que o círculo fechasse-se e, por fim, o capital investido até então fosse recompensado de acordo com as expectativas. Sem conseguir alcançar o sucesso previsto pela mídia, esperado pelas gravadoras e almejado por seus articuladores, as bandas Mangue seriam descartadas para o trabalho profissional comercial. Entretanto, não foi o que aconteceu. Como essas bandas puderam, então, sobreviver nesse mercado? Como Chico Science se tornou um mito?

3. Três razões para o sucesso do Mangue

E aqui passa com raça eletrônico o maracatu atômico

"Maracatu atômico", Jorge Mautner e Nelson Jacobina

Neste artigo, as respostas a essas questões se baseiam em uma observação detalhada da estratégia adotada pelo grupo Chico Science e Nação Zumbi e seu produtor, Paulo André. De alguma forma, os passos das outras bandas Mangue^{ix} seguiram as possibilidades abertas por esta estratégia, que contribuiu também para dar visibilidade a outras bandas de Recife que seguiram caminhos distintos no mercado de música, o que permite sugerir que esta é emblemática das novas formas de relação que se estabeleceram no mercado de música nos anos 90. Esta estratégia só pode ser colocada em prática porque o produtor da banda gozava de ampla

autonomia, havia um mercado de World Music, e a gravadora pode transformar o Mangue em um estilo.

Quando a relação entre o grupo Chico Science e Nação Zumbi e o selo Chaos (Sony Music) se tornou conflituosa, o produtor Paulo André, que não tinha um contrato com a gravadora, passou a procurar um mercado alternativo para a banda. Para ele, a banda tinha potencial internacional, e seus contatos pessoais com jornalistas estrangeiros ligados a World Music possibilitaram que ele organizasse uma turnê internacional para a banda, sem contar com o apoio da gravadora, que considerava ser muito cedo para financiar tal turnê para uma banda que ainda não tinha sido sucesso no Brasil. Assim, Paulo André e a banda assumiram os riscos financeiros envolvidos e viajaram pelos Estados Unidos e pela Europa. No exterior, a banda tocou com Gilberto Gil, encontrou David Byrne (responsável pelo selo Luaka Bop), e foi entrevistada pela imprensa especializada em World Music (Pires, 2007). Todas essas informações foram enviadas por Paulo André para o selo Chaos, na tentativa de comprovar o potencial internacional do grupo. Como resultado, Paulo André pode organizar uma segunda turnê para a banda em 1996, em lugares mais ligados ao pop-rock do que à World Music, e a gravadora lançou uma versão norte-americana, uma européia e uma japonesa do primeiro CD do grupo, "Da Lama ao Caos".

Paulo André pode assumir os riscos envolvidos em uma turnê internacional porque ele tinha uma certa autonomia com relação ao selo, o que demonstra aspectos do "vigente processo de fragmentação da produção fonográfica" no Brasil (Dias, 2000, 102), resultante da inviabilidade da manutenção de um modelo de produção fordista, baseado em linhas de produção, em conjunturas recessivas como a brasileira no início da década de 90. Ao conferir autonomia relativa às diferentes esferas da produção, esse processo de fragmentação possibilitou que essas esferas se deslocassem no tempo e no espaço, intensificando o espalhamento territorial da

produção (Idem, 116). No caso do produtor que tinha apenas um acordo com a banda sem qualquer contrato formal com a gravadora, pode-se considerar que seu setor de atuação era menos fragmentado, mas que também começou a ser terceirizado nos anos 80, principalmente com o surgimento das gravadoras chamadas independentes, que buscavam novos talentos e testavam sua viabilidade comercial. Na verdade, o próprio selo Chaos já cumpria essa tarefa, e a atuação autônoma do produtor Paulo André revela o quanto de trabalho ainda podia ser repassado de uma instância para outra, do selo para o produtor autônomo que atua como um micro-empresário, fragmentando ainda mais o processo de produção.

A autonomia gozada pelo produtor Paulo André também foi beneficiada pelo fato do selo Chaos ter interesse em mantê-lo como parceiro comercial, uma vez que ele também era o organizador do festival "Abril Pro Rock", que acontecia anualmente desde 1993 em Recife, e poderia divulgar as bandas contratadas pelos selos ligados às grandes gravadoras para o público local e para os expectadores da MTV Brasil, que transmitia o festival. Assim, esse produtor e empresário, em especial, estava em condições de negociar com o selo Chaos, já que ele também fazia parte do sistema da indústria cultural e contribuía para a movimentação do mercado de música de diversas formas. Sua atuação permitiu que a banda desenvolvesse um trabalho compatível com a idéia de "artista de catálogo", que normalmente produz "discos com venda garantida por vários anos, mesmo que em pequenas quantidades" (Idem, 78), e atuasse também no mercado internacional. Essa nova perspectiva apareceu como uma alternativa ao trabalho com a grande gravadora e mostrou seus limites e potencialidades no cenário da década de 90. Nesse sentido, este produtor se tornou uma peça central para a compreensão da relação entre o Mangue e a indústria fonográfica, pois ajudou a manter o interesse da gravadora pelo trabalho com a banda, ao mesmo tempo em que possibilitou à banda vislumbrar a permanência no mercado fonográfico devido aos diversos interesses em jogo nessa relação comercial.

Um outro fator que possibilitou a permanência do Mangue no mercado fonográfico foi a existência de um mercado internacional para o segmento da World Music, que permitiu à banda Chico Science e Nação Zumbi realizar uma excursão por diversos países sem abrir mão de cantar em português, sem precisar morar em qualquer um desses países e, ainda, sem que seu disco tivesse sido lançado nos mercados locais dos lugares visitados. Para Paulo André, o potencial internacional da banda dava a ela acesso ao mercado de World Music, uma vez que as canções Mangue não se encaixavam perfeitamente em nenhum dos grandes segmentos musicais representados pelas rádios comerciais brasileiras.

A World Music foi criada como uma categoria de mercado, que remonta a uma série lançada pela Capitol Records ainda na década de 50, chamada “Capitol of the world series”, e que teria sido usada no início dos anos 70, principalmente pelos músicos de jazz, para criar uma síntese das culturas musicais de diversas regiões do mundo. Nos anos 80, os esforços de criação da World Music vieram da área do rock, principalmente por conta do “WOMAD Festival” (World of Music Arts and Dance), iniciado por Peter Gabriel em 1982 na Inglaterra. O interesse crescente por música africana e asiática acabou tornando o rótulo World Music uma categoria comercial de vendas, que passou a incluir as músicas do chamado terceiro mundo. Após o lançamento do disco “Graceland”, de Paul Simon em 1986, no qual participaram músicos da África do Sul, onze gravadoras independentes inglesas, especializadas nesse tipo de música, organizaram uma campanha de marketing por um mês que desencadeou uma moda de buscar algo autêntico e original nas canções. A partir de então, as músicas foram abrigadas sob esse rótulo de maneira casual e arbitrária, e conforme as condições do mercado fonográfico ocidental (Wicke et. al., 2005, 588-9). Por essa razão, não existe uma definição clara da World Music e seus derivados (ethno-pop, world beat, etc.). Como Guilbault (1996) comenta em sua análise dos diversos discursos em torno deste rótulo, existe um acordo de que não se trata de

um gênero, mas de uma categoria de mercado que foi construída e institucionalizada na indústria da música como tal, e que parece referir-se a um “outro” não anglo-americano, exótico, sensual, místico, atraente, não igual, carente de documentação. Nesse sentido, de modo geral, esse rótulo produz um sentido de espaço articulado de territórios limitados, de cultura homogênea e particularizada, de raça em termos de características biológicas e musicais fixas, e de que seus participantes estão em situação de desvantagem econômica ou social (Idem).

De acordo com o argumento desenvolvido neste artigo, esse mercado pode ser interpretado como um lugar em que se oferece e se procura a autenticidade e a originalidade da arte, pertencente a um espaço em que a autonomia da arte encontra-se em estágio avançado de esfacelamento. Neste contexto, a ideologia estética do moderno perderia quase inteiramente sua validade, anulando, no limite, a subjetividade de todo artista que se apresenta nesse espaço, transformado quase apenas em um meio técnico de execução do planejamento dos especialistas do mercado musical, que se presta unicamente a fazer o sistema da indústria cultural funcionar para remunerar, em última instância, o capital investido nesse mercado. Em um esforço de preservar a esfera da arte como o espaço da realização da subjetividade autêntica dos indivíduos, esses artistas-técnicos vão buscar essa verdade artística autêntica em lugares onde o mundo administrado ainda não teria se imposto, onde a arte ainda não poderia nem ser considerada completamente moderna, como se fosse possível aprender a ser artista novamente em contato com essas “fontes puras”, em um processo de redescoberta de sua subjetividade que, agora, parece esta “terceirizada” em “raízes culturais” que são tomadas em empréstimo.

Territorialmente, o mercado de World Music está localizado primordialmente na Europa e nos Estados Unidos, onde foram criados não apenas selos especializados na comercialização de canções sob esse rótulo, mas também festivais, casas

noturnas, emissoras de rádio, etc. Se o interesse inicial era por música africana e asiática, este ampliou-se para as músicas criadas pelo outro não ocidental, que soavam ainda como se estivessem livres da imposição da racionalidade técnica. Porém, ao colocar essa arte “autêntica” em contato com a arte marcada pela racionalidade técnica, essas canções passam a ser executadas e modificadas segundo outros padrões. Nesse sentido, com o intuito de revelar-se uma verdade artística, o mercado de World Music acaba por colaborar no processo de imposição do mundo administrado a novas regiões, promovendo um processo de modernização pela inserção desses novos artistas na dinâmica econômica do sistema da indústria cultural, transformando rapidamente sua “verdade autêntica” em justificativa para o consumo. É como se todo processo de transformação fosse acelerado e acontecesse no instante em que se denomina tal música como pertencente ao segmento da World Music. Por esse processo, o que será cristalizado em estilo musical neste segmento são as características não-modernas da música nacional dos países não-ocidentais, transformando a nacionalidade em um subgênero desse mercado.

No caso de Chico Science e Nação Zumbi, foi possível que o grupo participasse do mercado de World Music porque sua música podia ser identificada como brasileira antes de ser considerada pop, rock ou eletrônica. O uso das alfaías (tambores de maracatu nação) e de trajes “típicos” de maracatu rural, o fato de cantar em português, dava o caráter autêntico ao grupo, que podia ser posto em contato com o público da World Music nas turnês internacionais. Assim, a idéia de “vir de longe”, de “ser de lá” se torna um pressuposto para seu marketing nesse mercado, e a viagem que ele empreende até os territórios onde esse mercado é maior é duplamente importante. Por um lado, marca a distância física em que o artista encontra-se desses territórios, e por outro, reforça a distância artístico-cultural que os separa. Assim, esse artista tem mais valor no mercado de World Music quando ele apenas passa por seus circuitos, ressaltando sua raridade, que

completa a imagem de autenticidade desejada. Por isso, o grupo Chico Science e Nação Zumbi pode se apresentar nos Estados Unidos e na Europa quando ainda não era muito conhecido nem mesmo pelo público de Recife ou do Brasil.

A inserção internacional de Chico Science e Nação Zumbi abriu a possibilidade de um trânsito maior entre as bandas e artistas da cidade de Recife e o mercado de World Music, dando às gravadoras maiores perspectivas de lucro ao possibilitar o lançamento e comercialização de seu disco também em outros mercados fora do Brasil. Assim, as instâncias local, nacional e internacional não parecem ser mais tão desvinculadas, uma vez que se pode circular nesses âmbitos de maneira mais fluida do que era imaginado por um artista que ainda não era famoso em seu mercado local.

Durante as negociações com o selo Chaos para a gravação do segundo disco, a banda Chico Science e Nação Zumbi participou da sétima edição do festival Hollywood Rock. Aproveitando a grande divulgação do evento, o selo Chaos lançou o single e o videoclipe da canção "Manguetown", que seria a música de trabalho do próximo disco da banda, "Afrociberdelia", a ser lançado após o carnaval de 1996. Entretanto, essa canção não foi tocada pelas rádios, o que frustrou, mais uma vez, as expectativas de trabalho da gravadora com a banda (Pires, 2007). A gravadora esperou, então, até julho para lançar esse novo disco, ganhando tempo para criar uma estratégia que pudesse inserir ao menos uma canção nas rádios comerciais brasileiras.

A primeira idéia foi pedir para a banda criar "um hit eletrônico, que fosse fácil de tocar nas FMs" (Bolla 8, 2007). A canção proposta pela banda foi "Mateus Enter", que era um hip-hop com duração de trinta e dois segundos, e emendava na canção "O cidadão do mundo", ambas compostas por Chico Science. Ao ouvi-la, a gravadora achou que essa canção não correspondia ao que seus produtores imaginavam, pois também não tocaria nas rádios (Idem). Embora já estivesse planejada a participação

de Gilberto Gil no disco, na canção “Macô”, composta por Chico Science, Jorge du Peixe e Eduardo Bidlovski, esta também não parecia satisfazer os critérios de inserção na programação radiofônica. Nessa situação, o diretor artístico da Sony, Jorge Davidson, pediu à banda que gravasse uma versão Mangue da canção “Maracatu Atômico” (1973), de Jorge Mautner e Nelson Jacobina, que era conhecida do público e da mídia, embora nunca tivesse sido tocada pela banda antes (Idem). Nesse sentido, se já existia antes qualquer dificuldade no entendimento entre a banda e a gravadora, esse fato serviu para aumentar os atritos. No entanto, esse fato foi decisivo para mudar a história do Mangue.

Em primeiro lugar, esta canção contava com a palavra maracatu em seu título, enfatizando a relação entre a banda e essa tradição cultural. Em segundo lugar, como essa canção tinha sido gravada originalmente por Gilberto Gil, um dos mentores da Tropicália, a banda poderia contar com esse tipo de associação para alcançar um público mais amplo e atrair a atenção da mídia. Em terceiro lugar, com essa canção, as barreiras das rádios comerciais foram rompidas, o que permitiu que o circuito do sistema da indústria cultural se completasse e o capital investido fosse remunerado conforme o esperado e planejado. Esse fato é bastante significativo por consagrar a estratégia da gravadora na configuração do Mangue como uma nova moda musical, que foi planejada por especialistas – no caso, o diretor artístico da Sony Music na época, Jorge Davidson. O fato do Mangue produzir versões de canções consagradas anteriormente no mercado atesta justamente seu caráter de estilo, de fórmula, uma vez que torna possível fazer uma canção soar como se ela tivesse sido composta por participantes do Mangue. Revela-se, assim, o grau de redução em que se encontra a esfera de subjetividade do artista, e o quanto esta ainda precisava ser reduzida para que os produtos Mangue se ajustassem à dinâmica do mercado. Dessa forma, o Mangue é transformado em “modelo estético” e a forma

do grupo Chico Science e Nação Zumbi tocar torna-se o parâmetro de autenticidade deste modelo.

Chico Science faleceu cerca de oito meses depois do lançamento do disco Afrociberdelia. A imprensa retratou sua morte como uma “perda irreparável” para o pop nacional (Sanchez, 1997, 4-10) e decretou o fim do Manguê, cristalizando a interpretação de que Chico Science era seu “modelo estético autêntico”. Nesse contexto, surgiram novas informações sobre ele, como planos futuros e gravações que ele teria feito antes de morrer, e foram noticiadas as diversas homenagens prestadas ao ídolo por seus fãs. Essas notícias contribuíram para fixar a imagem de Chico Science como artista ímpar, o que impulsionou a venda dos discos do grupo Chico Science e Nação Zumbi, na medida em que eles se tornaram objetos “raros” - embora continuassem sendo produzidos em escala industrial. Dessa maneira, o trabalho da mídia continuou colaborando com todo o funcionamento do sistema da indústria cultural, firmando sua interpretação do Manguê como um fenômeno moderno.

Conclusões

Os três fatores que contribuíram para a permanência do Manguê no mercado da música, citados acima - a autonomia do produtor, o mercado de World Music e o planejamento estratégico de um especialista - podem ser considerados como características de um mesmo processo social. De um lado, a atuação do especialista, que elabora planejamentos estratégicos para o funcionamento da grande empresa transnacional, demonstra o quanto está concentrado e monopolizado o poder econômico no setor, e o quanto este depende do planejamento para evitar os riscos decorrentes da livre prática do mercado. A autonomia do produtor, por sua vez, revela o quanto o processo produtivo pode ser fragmentado em diversas atividades. A racionalidade técnica da produção está disseminada a tal ponto que a ação do

produtor é autônoma o suficiente para poder experimentar novos segmentos de mercado e correr certos riscos no lugar da grande empresa transnacional, mas sem desligar-se dela. Embora pareçam opostos (concentração e fragmentação), entendendo-os como processos complementares, na medida em que a figura do produtor, tal como a descrevi aqui, só pode existir após uma extrema concentração de capital e divisão de trabalho, que racionaliza cada vez mais o processo de produção por meio do desenvolvimento técnico, tornando possível a especialização profissional em diversas áreas sempre mais restritas e pontuais. Nesse sentido, não é mais necessário ligar diretamente os diversos setores da economia da cultura sob uma mesma empresa para garantir os ganhos nesse mercado. Com a disseminação da lógica da administração, todos funcionarão harmonicamente e alcançarão os lucros desejados, mesmo estando formalmente separados em diferentes empresas, de diferentes tamanhos. No exemplo da análise do Mangue, essa complementaridade aparece claramente.

Esse processo complementar não é apenas característico de Recife ou do Brasil, mas acontece em diversas regiões do mundo. Nesse sentido, essa relação complementar entre fragmentação do processo produtivo e concentração do poder econômico situa-se em um plano mundial. Por isso, a existência de um mercado de World Music pode ser considerada uma evidência do processo de expansão da racionalidade administrativa e de diferenciação e unificação do mercado em âmbito mundial. Dessa forma, nota-se a diminuição paulatina da subjetividade do artista, dos ideais estéticos modernos, e a transformação das músicas “autênticas” em produtos comercializáveis. Isso também é bastante claro na análise do Mangue, na medida em que a atuação autônoma do produtor de uma única banda, localizado no pólo bastante fragmentado do processo produtivo, colabora, em última instância, para que o grupo transnacional Sony Music lucre com a comercialização dos produtos da banda não apenas no Brasil, mas também nos Estados Unidos, Europa e Japão,

contribuindo para a consolidação de uma concentração cada vez maior do poder econômico entre poucas empresas transnacionais do setor.

Essa complementaridade entre concentração do poder econômico e fragmentação do processo produtivo de mercadorias musicais, observado tanto nos limites da cidade de Recife, como na dinâmica nacional do Brasil, e mesmo em um âmbito mundial, pode ser considerada um processo de modernização, que se liga à racionalização do processo produtivo pelo desenvolvimento técnico, à disseminação da lógica da administração, e à subordinação da produção, distribuição e consumo de música à racionalidade administrativa. A concomitância desse processo nas instâncias local, nacional e mundial demonstrou a forte interligação que opera atualmente entre elas, na medida em que a maior fluidez na circulação de artistas e mercadorias musicais permite que se vá do pólo mais fragmentado ao mais centralizado de maneira mais rápida e simples do que anteriormente. Haveria, portanto, uma diminuição nas distâncias espaciais, temporais e simbólicas entre tais instâncias.

Assim, pode-se concluir que o Mangue não escapou aos domínios do moderno e sua análise à luz das formulações teóricas de Adorno e Klinger mostrou justamente como é possível apreender os processos de modernização por meio da arte e da cultura em nosso tempo presente. Entretanto, não se trata de afirmar que, ao afastar-se quase inteiramente do ideal estético moderno, o Mangue se torna, automaticamente, um fenômeno cultural pós-moderno ou global. A própria forma de atuação das empresas fonográficas revela como a quase completa negação do ideal estético moderno não significa o fim do moderno, mas apenas a adequação da produção cultural à lógica do mundo administrado. Por essa razão, se é possível classificar o Mangue como um fenômeno pós-moderno que articula de modo novo o que é local e global (Galinsky, 2002, 104), como uma criação artística baseada em uma sensibilidade pós-moderna e no hibridismo (Mendonça, 2004, p. 175), ou ainda

como manifestação de um hibridismo expresso na música popular que se diferencia do que é considerado pós-moderno (Vargas, 2007, p. 91), deve-se considerar que suas características modernas são também marcantes. Assim, a análise do Manguê atesta que é possível pensar que, atualmente, o que é moderno, pós-moderno e global combinam-se, ao invés de excluírem-se mutuamente, rearranjando as relações entre as partes distintas para que o todo continue em funcionamento.

Bibliografia

ADORNO, Theodor. W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (org.). Theodor W. Adorno. São Paulo: Editora Ática (Coleção Grandes Cientistas Sociais), 1994 [1962]. p. 92-99.

_____. Kultur und Verwaltung. In: ADORNO, Theodor. W.; HORKHEIMER, Max. Sociologica: Reden und Vorträge. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt (Taschenbücher Syndikat, EVA; Bd. 41), 1984. p. 48-68.

ADORNO, Theodor. W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos; tradução, Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985 [1947]. p. 113-156.

ARAGÃO, Hélder. Hélder Aragão: depoimento [29 mai. 2007]. Entrevistadora: Glaucia Peres da Silva. Recife, 2007. Dois arquivos digitais (1h 26min 15s), estéreo. Entrevista concedida para elaboração da dissertação de mestrado da entrevistadora.

BOLLA 8, Gilmar. Gilmar Bolla 8: depoimento [05 fev. 2007]. Entrevistadora: Glaucia Peres da Silva. São Paulo, 2007. Arquivo digital (1h 27min 48s), estéreo. Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado da entrevistadora.

- CARPEGIANI, Schneider. Ele até amadurece, mas não muda. Entrevista: Fred 04. Jornal do Commercio, Caderno C, Recife, 15 mar. de 2000.
- CASTRO, Josué de. Homens e Caranguejos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- CENTRO JOSUÉ DE CASTRO. Disponível em: <<http://www.josuedecastro.org.br>>. Acesso em: 10 abr. 2007.
- COHN, Gabriel. A atualidade do conceito de indústria cultural. In: Moreira, Alberto da S. (org.). Sociedade global: cultura e religião. Petrópolis, RJ: Vozes; São Paulo: Universidade São Francisco, 1998. p. 11-26.
- DIAS, Márcia Tosta. Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- DUPUI, Nicky. "Contraditório?": Musical style and identity in the contemporary popular music of Pernambuco, Brazil. 76f. Dissertação (Master of Arts in Music-Performance), School of Media, Music and Performance, University of Salford, Manchester City, 2002.
- GALINSKY, Philip. "Maracatu Atômico": Tradition, Modernity, and Postmodernity in the Manguê Movement of Recife, Brazil. New York/London: Routledge (Current research in ethnomusicology, v. 3), 2002.
- GUIBU, Fábio. Maracatus escoltam corpo ao cemitério. Folha de S. Paulo, Ilustrada, p. 4-10. 04 fev. de 1997.
- GUILBAULT, Jocelyne; Forschungszentrum Populäre Musik. Beyond the "world music" label: an ethnography of transnational music practices. Beitrag zur Konferenz Grounding Music, Mai 1996. Disponível em: <<http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/guilbau.htm>>. Acesso em 31 jan. 2008.
- GUIMARÃES, Hélio. Pop brasileiro está em ponto de bala - grandes gravadoras criam selos para abrigar novas bandas com perfil "alternativo". Folha de S. Paulo, Ilustrada, p. 5-1, 13 jan. de 1994.

- KLINGER, Cornelia. Modern / Moderne / Modernismus. In: Barck, Karlheinz (org.). Ästhetische Grunbegriffe, vol. 4. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2002. p. 121-167.
- LEÃO, Carolina. A maravilha mutante: batuque, sampler e pop na música pernambucana dos anos 90. 113f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, 2002.
- LIRA, Paula. Uma antena parabólica enfiada na lama: ensaio de diálogo complexo com o imaginário do Manguêbit. 244f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Cultural) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, 2000.
- Mabuse, H. D. H D Mabuse: depoimento por e-mail [29 jan. 2007]. Entrevistadora: Glaucia Peres da Silva. São Paulo, 2007. Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado da entrevistadora.
- MANGUENIUS. Manguê não é fusão. Disponível em: < <http://www.terra.com.br/manguenius/>>. Acesso em: 15 jul. 2008.
- MARKMANN, Rejane Sá. La juventud y el simbolismo de la música manguêbeat: valores y postmodernidad. 414f. Tesis (Doctorat em Periodisme i Ciències de la Comunicació), Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2002.
- MENDONÇA, Luciana F. M. Do manguê para o mundo: o local e o global na produção e recepção da música popular brasileira. 279f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2004.
- PEIXE, Jorge du. Jorge du Peixe: depoimento [09 mar. 2007]. Entrevistadora: Glaucia Peres da Silva. São Paulo, 2007. Arquivo digital (44min 34s), estéreo. Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado da entrevistadora.

- PIRES, Paulo André. Paulo André Pires: depoimento [30 mai. 2007]. Entrevistadora: Glaucia Peres da Silva. Recife, 2007. Arquivo digital (1h 20min 47s), estéreo. Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado da entrevistadora.
- RENATO L. Renato L.: depoimento [28 mai. 2007]. Entrevistadora: Glaucia Peres da Silva. Recife, 2007. Arquivo digital (1h 15min 27s), estéreo. Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado da entrevistadora.
- RIBEIRO, Getúlio. Do tédio ao caos, do caos à lama: os primeiros capítulos da cena musical mangue, Recife – 1984/1991. 234f. Dissertação (Mestrado em História Social), Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, 2007.
- SANCHEZ, Pedro Alexandre. Morte encerra os anos 90 no Brasil. Folha de S. Paulo, Ilustrada, p. 5-10. 04 fev. de 1997.
- SHARP, Daniel. A satellite dish in the Shantytown Swamps: musical hybridity in the 'New Scene' of Recife, Pernambuco, Brazil. 93f. Dissertação (Master of Arts) – The University of Texas at Austin, 2001.
- SOUZA, Cláudio M. Da lama ao caos: a construção da metáfora mangue como elemento de identidade/identificação da cena mangue recifense. 115f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) 152, Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, 2002.
- TEIXEIRA, Paulo C. M. Um passo à frente e você já não está no mesmo lugar: a geração mangue e a (re)construção de uma identidade regional. 193f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política), Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, 2002.
- TELES, José. Do frevo ao Manguêbeat. SP: Editora 34, 2000.

TESSER, Paula. Musique, identité et insertion sociale. Manguê Beat = Humus culturel. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Centre d'étude sur l'actuel et Le quotidien, Université René Descartes, Sorbonne Paris V, Paris, França, 2006.

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

WICKE, Peter; ZIEGENRÜCKER, Kai-Erik und Wieland. Handbuch der populären Musik. Serie Musik. Wiesbaden: Atlantis Musikbuch-Verlag, 2005.

Sobre o autor

Gláucia Peres da Silva é formada em Comunicação Social (2000) e em Ciências Sociais (2005), e é mestre em sociologia pela Universidade de São Paulo, com a dissertação "Manguê: moderno, pós-moderno, global". Desde 2009, é doutoranda em Sociologia na Humboldt Universität zu Berlin, e pesquisa o mercado de World Music. Seu artigo "As diversas facetas do Manguê: considerações sobre o moderno, pós-moderno, global" foi publicado no livro Práticas culturais: nos fluxos e redes da sociedade de consumidores, E. Farias (org.). Brasília/DF: Verbis Editora, 2010.

ⁱ Galinsky 2002, Mendonça 2004, Tesser 2006, Souza 2002, Lira 2000, Vargas (2007), Markman 2002, Leão 2002, Sharp 2001, Dupui 2002, Teixeira 2002, Ribeiro 2007.

ⁱⁱ Nos materiais disponíveis sobre o assunto, encontramos três versões diferentes para este texto: uma publicada pelo jornalista José Teles, em seu livro *Do frevo ao Manguêbeat* (2000, p. 255), que afirma ser a versão distribuída à imprensa em 1991; uma publicada no site oficial do *Manguê*, "A Maré encheu", como a versão original de 1992; e uma publicada no encarte do primeiro disco do grupo Chico Science e Nação Zumbi, "Da lama ao caos", lançado em 1994.

ⁱⁱⁱ Josué de Castro foi indicado ao Prêmio Nobel de Medicina (1957) e duas vezes ao Prêmio Nobel da Paz (1963 e 1970). Nascido em Recife, foi médico, geógrafo, escritor, crítico de cinema, embaixador do Brasil na ONU e Presidente do Conselho Executivo da FAO (Organização das Nações Unidas para a Agricultura e alimentação). Era embaixador do Brasil na Suíça em 1964, quando foi afastado do cargo pelo governo militar. Faleceu em 1973 (CENTRO JOSUÉ DE CASTRO).

^{iv} "Cedo me dei conta deste estranho mimetismo: os homens se assemelhando em tudo aos caranguejos. Arrastando-se, acachapando-se como os caranguejos para poderem sobreviver. Parados como os caranguejos na beira da água ou caminhando para trás como caminham os caranguejos. É por isso que os habitantes dos mangues, depois de terem um dia saltado para dentro da vida, nesta lama pegajosa dos mangues, dificilmente conseguiam sair do ciclo do caranguejo, a não ser saltando para a morte e, assim, afundando-se para sempre dentro da lama." (CASTRO, 2001, p. 10-1).

^v Os articuladores do Manguê alegam que a imprensa adicionou o sufixo beat após o lançamento da canção "Manguêbit", de mundo livre s/a, em seu primeiro disco "Samba esquema noise", transformando o bit (informação) em beat (batida).

^{vi} Exemplos são a inclusão do texto “Caranguejos com Cérebro”, da frase “Este é +1 produto dos mangues do Recife”, a imagem de um caranguejo na capa do encarte do CD “Da lama ao caos” de Chico Science e Nação Zumbi, e também um endereço para contatar os “Caranguejos com cérebro”, enquanto o disco “Samba esquema noise”, de mundo livre s/a não apresenta nenhuma referência direta a Recife ou a seus manguezais para além das letras das canções.

^{vii} Para a capa do primeiro disco de Chico Science e Nação Zumbi, “Da lama ao caos”, a gravadora planejava criar uma versão pernambucana para a imagem de capa de um disco do grupo baiano Asa de Águia, em que havia “uma guitarra enfiada na areia e uma pomba pousada na guitarra” (ARAGÃO, 2007), com o que a banda discordava por não desejar subsumir a diversidade musical de Recife sob um mesmo rótulo.

^{viii} Nesse sentido, não se trata de afirmar que toda música é mercadoria, mas de ressaltar que aspectos de uma produção artística musical podem ser mais facilmente trabalhados como mercadoria, e que aspectos dificultam sua transformação total em mercadoria.

^{ix} Neste artigo, considero como bandas *Mangue* apenas os grupos Chico Science e Nação Zumbi, mundo livre s/a e Mestre Ambrósio para fins de análise. Isso não significa, porém, que outras bandas surgidas em Recife não possam se identificar com o rótulo *Mangue* e queiram abrigar seu trabalho sob ele, nem mesmo que todas as bandas surgidas em Recife sejam necessariamente ligadas ao *Mangue*. A “cena musical de Recife”, bastante visível após a projeção nacional e internacional do *Mangue*, é mais complexa e variada do que o objeto que se pretende analisar neste artigo.

Data de Recebimento: 27/09/2010

Data de Aprovação: 20/12/2010

EMICIDA VERSUS CABAL

Ricardo Indig Teperman*

RESUMO

A partir de um vídeo disponível no youtube, pesquisa de campo e de entrevistas com os participantes, analiso neste artigo a batalha de improviso de rimas entre os rappers Cabal e Emicida, registrada em fevereiro de 2006, na saída do metrô Santa Cruz, em São Paulo. A orientação geral para o artigo é pensar essa performance como um fato literário em suas quatro instâncias: contexto, autor, texto e leitor.

Palavras-chave : Rap; Freestyle; Performance; Improviso.

* Mestrando no Departamento de Antropologia Social da Universidade de São Paulo
ricardoteperman@yahoo.com.br

EMICIDA VERSUS CABAL

Ricardo Indig Teperman*

ABSTRACT

In this article I analyse, from a video available in YouTube as well as from interviews with practitioners and field work, a rhyme improvisation duel between rappers Cabal and Emicida, recorded in February 2006 at one of the exits of subway station Santa Cruz, in São Paulo. The general guidance for the article is to understand this performance as a literary fact in its four levels: context, author, text and reader.

Keywords: Rap; Freestyle; Performance; Improvisation.

* Mestrando no Departamento de Antropologia Social da Universidade de São Paulo
ricardoteperman@yahoo.com.br

Costuma-se dizer brincando, entre antropólogos, que gostamos de mitos de origem. A batalha de freestyle do metrô Santa Cruz também tem o seuⁱ. A história me foi contada e recontada diversas vezes e por diversas pessoas, em versões bastante concordantes, e reza mais ou menos o que segue. No dia 18 de fevereiro de 2006, na primeira batalha da Santa Cruz, compareceram não mais do que sete pessoasⁱⁱ, três das quais eram membros do coletivo Afrika Kidz Crewⁱⁱⁱ, criado poucos meses antes e responsável pela idealização, organização e promoção do evento. Durante a semana seguinte, alguns dos participantes dedicaram-se a divulgar o próximo confronto.

Em post do dia 22 de fevereiro daquele ano, na recém criada comunidade da Afrika Kidz Crew no site da rede-social orkut^{iv}, Luciano "10=" convida:



Figura 1^v

Destaquemos o trecho em que o convite propriamente dito é feito:

BATALHA DE MC - AFRIKA KIDZ

Feita por amor ao Rap

Aos Sabados .R\$1.00 por mc

Incricoes a Partir das 20:00

vaga para 16 mcs

Inicio das Batalhas 20:30

Local: Estacao Metro St Cruz

(Em Frente ao Shoopping)...

Na na rua sujona
no beat box e na acapella
O Vencedor leva Todo o Dinheiro
Organizacao : Afrika Kidz Crew !!!

O freestyle é definido por seus praticantes como sendo "rap feito na hora" e o objetivo das batalhas é "zoar o outro". Mas isso não explica porque alguém deixou um recado na comunidade do rapper Cabal no orkut, anunciando o novo evento na Santa Cruz e instigando: "quem é homem, vai"^{vi}. O fato de que essa provocação tenha ocorrido antes da batalha é um indício de que o episódio de que trataremos não começou nem terminou nos poucos minutos de improvisação- havia ali uma batalha para além da batalha.

Daniel Korn, o Cabal, é um dos rappers mais bem sucedidos do Brasil e, já na época, havia se tornado muito conhecido com o hit "Senhorita". Um dos poucos artistas do gênero a ter contrato com uma grande gravadora (Universal), participou de gravação com a dupla Chitãozinho e Xororó, em disco que veio a ganhar o Grammy Latino de "melhor album de música regional e raízes". Teve aparições em diversos programas importantes nas principais emissoras de televisão do país. Em entrevista no programa Jô Soares, da TV Globo, ouvimos que Cabal morou com a mãe radialista em Nova Iorque, formou-se em administração de empresas e fez estágio no Citibank. Sua história de vida destoa da maioria dos rappers brasileiros, assim como sua pele clara e seus olhos verdes. Também em oposição à tendência principal do rap nacional, suas letras falam mais de festa e de mulheres do que de problemas sociais. Segundo se lê em seu release, ele "acredita que não precisa cantar desgraças para fazer um bom rap".

Sendo o rapper já bastante famoso e a batalha do metrô Santa Cruz ainda uma novidade, organizada por um bando de "moleques" sem experiência e "sem nome no rap" (os termos são de Marcello Gugu, da Afrika Kidz Crew), foi uma surpresa que Cabal tenha aparecido, acompanhado de amigos da sua crew, a Pro-Hip Hop. Como podemos ler no "post" acima, a sugestão era que cada MC desse R\$1 para se inscrever na batalha; a soma seria entregue ao vencedor. Cabal reservou sua vaga oferecendo um bilhete de cinquenta reais e, ao ouvir que não havia troco, sugeriu que o dinheiro ficasse com o campeão. Em entrevista realizada por skype em abril de 2010, ele me disse que "não anda com notas menores que cinquenta reais". Depois de se inscrever, entrou no shopping Santa Cruz para um "rolê", chamando a

atenção de jovens quem também passeavam por ali e, ao reconhecerem a celebridade, seguiram Cabal e acabaram assistindo à batalha.

É impossível saber quantas pessoas de fato estavam lá naquela noite. Em todo caso, os relatos entusiasmados das testemunhas com quem conversei chegam a estimar mais de trezentas. O público médio dos sábados na Santa Cruz veio a se estabelecer em torno de cinquenta pessoas, em sua maioria do sexo masculino, com idades entre quinze e vinte e cinco anos, no geral oriundos de famílias de baixa renda (isso dito, exceções a esse perfil básico descrito acima sempre marcam presença). O funcionamento da batalha pouco mudou desde então: os inscritos se enfrentam em eliminatórias definidas por sorteio; cada etapa é decidida num sistema do tipo "melhor de três", com rounds de trinta segundos para cada participante, e o júri é o próprio público, que faz barulho para seu improvisador preferido. Antes do início de cada batalha, os MCs tiram par ou ímpar para definir quem vai começar a rimar. No geral, o vencedor do par ou ímpar prefere que seu adversário comece. Segundo eles, é mais fácil "responder" do que "atacar"^{vii}. Ao longo de pesquisa realizada desde junho de 2008 pude constatar que a grande maioria dos frequentadores da Santa Cruz se aventura em improvisos de rima e, nesse sentido, público e "protagonistas" da batalha se confundem mais do que se separam. Aliás, é interessante notar que a própria configuração do espaço no qual se dá a batalha é mais de confusão que de limites claros entre palco e plateia. Não se organiza propriamente uma roda, é mais como se todos se amontoassem em um canto. Não há microfone nem sistema de som, não há praticável ou palco de qualquer tipo. Se ocasionalmente os organizadores levam um pequeno amplificador com o qual lançam "bases" sobre as quais os improvisadores versam, naquela noite, como na maioria das vezes, rimava-se *a cappella*, ou seja, sem acompanhamento musical.

Não poderemos discutir todas as etapas da batalha mas cuidaremos daquela que se tornou "mítica", a semifinal, na qual Cabal enfrentou um jovem improvisador que começava a se destacar nos eventos de "microfone aberto" que aconteciam em São Paulo^{viii}, razão pela qual ganhou o apelido de Emicida^{ix}, uma mistura de homicida com MC. Note-se que nos dois últimos anos, a trajetória singular de Leandro Roque de Oliveira, o Emicida, ampliou de maneira inédita a visibilidade do freestyle na grande mídia ao mesmo tempo em que ele conquistava para si uma posição de destaque na cena musical nacional. Foi mais de uma vez objeto de reportagens nos principais jornais de São Paulo e em diversos programas de televisão. Aliás, os mesmos nos quais anteriormente havia participado Cabal: o Altas Horas e o

programa de Jô Soares, ambos na TV Globo. Em paralelo à grande exposição midiática – e alimentado por ela – Emicida vem sendo convidado para dezenas de shows por todo o Brasil. Suas três *mixtapes*^x venderam juntas mais de dez mil cópias, número que na atual conjuntura do mercado fonográfico^{xi} é bastante significativo. Mas nos idos de fevereiro de 2006, Emicida era um "ilustre desconhecido" e, contra Cabal, parecia encarnar o que no boxe chamam de "desafiante".

Antes de passarmos às rimas daquela noite, façamos algumas ressalvas a respeito de questões metodológicas que devem ser enfrentadas para a transcrição e análise dos improvisos. Adotando uma proposição de Paul Zumthor para o estudo de performances, podemos assumir que o método consistirá em integrar, "sem fetichizar, quatro 'instâncias do fato literário': contexto, autor, texto, leitor" (GOMEZ-MORIANA apud ZUMTHOR, 2007: 22). Nos primeiros parágrafos deste artigo foram discutidas algumas questões sobre os dois primeiros termos: contexto e autor. Mas na análise de batalha de freestyle, são os dois últimos que parecem impor desafios específicos. Vejamos como enfrentá-los.

Para pensar no "texto", podemos nos apoiar em Ruth Finnegan, que alerta: "contrariamente ao que é muitas vezes assumido de maneira implícita, a equivalência entre textos falados e escritos não é nem algo evidente por si mesmo nem uma questão que possa ser pensada fora da cultura. Por essa razão o processo de transcrição é problemático e os modelos que orientam tanto o pesquisador como os demais participantes, quase certamente afetarão o resultado final"^{xiii} (FINNEGAN, 1992: 193). Ouvindo os improvisos, uma das primeiras questões que se coloca ao antropólogo tem a ver com os critérios a serem usados para definir o começo e o término de cada verso. Nas oficinas de MC ou nos conselhos que rimadores experientes transmitem aos iniciantes, a técnica mais elementar para os improvisos é a do respeito ao "bum-clap" em "oito tempos". Muito resumidamente, trata-se de acompanhar a levada da bateria típica do rap, construída com bumbo ("bum") no primeiro e terceiro, e caixa ("clap") no segundo e quarto tempos do compasso. As rimas devem cair no último tempo de cada par de compassos (os tais "oito tempos")^{xiii}, como no exemplo a seguir, tirado da música "Pânico na Zona Sul", um dos primeiros sucessos do grupo Racionais MC's e, nesse sentido, paradigmático para dez entre dez rappers brasileiros^{xiv}:

1	2	3	4
então	quando o	dia escu-	rece
só quem é de	lá	sabe o que aconte	tece

Cada verso acima corresponde a um compasso quaternário. Destaquei as sílabas que coincidem com cada um dos tempos e note-se como as penúltimas sílabas das palavras 'escurece' e 'acontece' são pronunciadas exatamente junto com a caixa ("clap") no quarto tempo de cada compasso. Note-se ainda a longa pausa entre o primeiro tempo do primeiro compasso e a palavra "quando", que aparece apenas no final do segundo tempo. É um uso musical do silêncio, uma organização rítmica que pressupõe o *beat*. Já vimos que na Santa Cruz os improvisos são quase sempre *a cappella* e o que acontece é que os rimadores acabam usando o tempo com mais elasticidade. Ainda que a ideia do bum-clap os oriente na construção dos improvisos, é aceitável e mesmo comum que os versos durem mais do que quatro tempos e o "encaixe" seja musicalmente imperfeito. O que importa é que o modo de rimar seja orientado por esse *beat*, mesmo que o extrapole. Trata-se apenas de uma estrutura formal, sobre a qual muitas variações rítmicas são possíveis, sempre buscando a rima a cada par de compassos^{xv}. Por essa razão, optei por transcrever os improvisos sempre separando estrofes de dois versos^{xvi}.

Optei ainda por evitar o uso de pontuação (a não ser interrogação, quando a entonação da frase o sugeria, e vírgulas, pra facilitar a compreensão do leitor) e não usar letras maiúsculas a não ser para nomes próprios, deixando em aberto quais poderiam ser os inícios e finais de frases. "Erros" ou variações na pronúncia de algumas palavras foram grafados de maneira a respeitar sua sonoridade, com um esforço concomitante para não folclorizar os falantes. Veremos como, ao reivindicar pertencimento a uma certa "cultura de rua", os rappers utilizam critérios próprios para concordância verbal e forma plural, procedimento de resto corrente na fala popular paulistana. Não cabe aqui avaliar quanto os improvisadores conhecem a norma culta da língua portuguesa mas sim procurar entender essa fala em seu contexto. Isso dito, modifiquei a grafia convencional das palavras apenas quando a sonoridade ou pronúncia escolhida pelo improvisador de fato tinha relevância para o resultado poético-musical, do ponto de vista rítmico ou das rimas. É o caso da transformação de bagulho em "bagúi", para citar apenas uma.

Mas os problemas ligados à escrita não esgotam a complexidade da transcrição e análise de uma performance como as batalhas de freestyle. Afinal,

como registrar de maneira sistemática as entonações, os jogos corporais, os olhares - e não apenas daquele que improvisa mas também de seu adversário que aguarda a vez? Não esgotaremos o problema aqui, bastando por ora destacar que olhares desafiadores, gestual firme e provocador compõem o repertório da corporalidade dos improvisadores. Em seu curioso manual para praticantes de batalhas de freestyle, Joseph Brown sugere: "você deve apavorar seu adversário como um gangster enquanto diz pra ele quão bom você é^{xviii}" (BROWN, 2006: 18). É preciso que o comportamento corporal do improvisador seja coerente com as imagens que ele usa em suas rimas, e estas frequentemente fazem alusão a atos de agressão física. Essas menções à violência são também feitas pelo público e pelos organizadores, que incitam os improvisadores com frases como: "Vai lá, bate nele!"; "faca no gogó!"; "arranca a cabeça dele!"; "sangue!", "paulada na moleira"; entre outras. Durante a batalha, as imagens de violência utilizadas pelos improvisadores causam reação muito semelhante às piadas provocadoras. A plateia ri, faz barulho, se agita. Podemos mesmo sugerir que as ameaças de agressão funcionam exatamente como piadas, o que nos permite recuperar as relações entre humor e violência. Peter Gay afirma que "é revelador o fato de a fala comum vincular o humor a atos belicosos, como morder, causticar, cortar. Usando os materiais de sua cultura, o humor oferece esplêndidas oportunidades para o exercício - e o controle - da agressão" (GAY, 1995: 371). Pensando as batalhas de improviso como um torneio de injúrias, é significativo recuperar a afirmação de Johan Huizinga, segundo quem "em toda a parte, e sob a maior variedade de formas, encontram-se exemplos de poesia como jogo social, com pouco ou nenhum significado estético. O elemento agonístico raras vezes está ausente" (HUIZINGA, 1971:139). Mas se a atitude "mal encarada" típica no rap^{xviii} é também adotada no contexto das batalhas, é importante ressaltar que é apenas *durante* as batalhas. Antes do duelo, é praxe que os desafiantes se cumprimentem dando as mãos e, ao fim do embate, se abracem e troquem elogios e sorrisos. Veremos como caso de Emicida e Cabal é, nesse aspecto, uma exceção; o que só contribui para sua constituição "mítica".

Recuperando a quarta e última instância da performance enquanto fato literário, destaca-se nas batalhas de freestyle o fato de que as reações da plateia (o "leitor") são imediatas e fisicamente se impõem aos improvisadores - afinal estão todos muito perto uns dos outros. Por essa razão, optei por incluir, sempre entre parênteses, um comentário sucinto nos momentos em que houve uma reação significativa do público. Não me preocupei criar uma "tipologia" rigorosa para esses

comentários para não enrijecer esse recurso e garantir espaço para as nuances que caracterizam as reações. Ao mesmo tempo, procurei ser muito enxuto e apenas incluir palavras como "barulho" ou "risos". A reação barulhenta da plateia às vezes torna inaudíveis alguns versos, mesmo para quem está ao lado do improvisador. Estes momentos são indicados com um espaço em branco entre parênteses; hesitações do improvisador são registradas com reticências.

Feitas essas ressalvas, acompanhemos a batalha, com os versos com os quais Emicida começou o primeiro round:

EMICIDA

*sua cara é roubar vaga de favelado na USP
porque aqui na rima cê não vale nem um cuspe (barulho)*

*() querer pagar
não é só ter os panos pra saber improvisar*

*pô, de timber^{xix} ou nike não contribui
aqui na rua vagabundo eu roubo os teus bagúi (risos)*

*() vou chegando sossegadim
eu vou fazendo sossegado, já falei que é igual ao Slim^{xx}*

*maluco, volta lá pro condomínio
porque você na rima prova que o hip hop entra em declínio (barulho)*

Emicida "acusa" Cabal, que usaria roupas de marca, moraria em condomínio e, deduzimos, porque teria estudado em escolas particulares, é aprovado na USP. Se todas essas coisas são valiosas a ponto de o próprio Emicida dizer que vai roubá-las, no contexto da batalha não valem "nem um cuspe" e levam o hip hop ao declínio.

Antes de avançar na discussão, vejamos como Cabal se sai em sua resposta:

CABAL

*aqui não vai ter arrego
deixa eu explicar pra você que eu vou gerar muito emprego*

*com o dinheiro que eu vou fazer com o rap nacional
aí você vai pagar um pau pro Cabal, não pro Marechal (barulho)*

*() sandália havaiana
que é que cê quer? eu fumo marijuana e tiro onda*

*tá ligado, não fala baixinho
cê não tem nem barba na cara, que é isso, um matinho? (barulho)*

*() pra mim você é só uma mina
Emicida não, acho que ele é uma querida*

*cê tá ligado, ele se chama assim na Augusta
faz cara de mal por que, criança? cê não me assusta (barulho)*

*se vai me roubar, vai e rouba logo
senão sai andando, tá ligado, que eu desenrolo (barulho)*

Os primeiros versos procuram justificar seu dinheiro e seu sucesso com a promessa de contribuir para o fortalecimento do rap nacional^{xxi}. Emicida havia mobilizado uma única categoria para "zoar" Cabal: classe social. Tendo respondido a esse ataque, Cabal caçoa de seu adversário que seria uma criança (com uma barba que é um "matinho"); homossexual (só uma "mina", uma "querida", um travesti na Rua Augusta); e um ladrão do tipo "cão que ladra não morde", que só sabe ameaçar. O que é interessante destacar é a maneira pela qual as novas categorias mobilizadas se articulam. Quero sugerir, seguindo Lilia Schwarcz e Heloisa Starling, que "definidas como 'marcadores sociais da diferença' articulados em sistemas classificatórios, regulados em convenções e normas, essas categorias não produzem sentido apenas isoladamente, mas sobretudo por meio da íntima conexão que estabelecem entre si - o que não quer dizer que possam ser redutíveis uma às outras. Na verdade, tais marcadores servem para estabelecer relações de relações" (SCHWARCZ e STARLING, 2005: 219)^{xxii}. Como vimos acima, no improviso de Cabal as categorias idade, sexualidade e masculinidade são articuladas, nessa ordem, para desmobilizar um discurso baseado em marcadores de classe (vestimentas, moradia, escolaridade).

Em seu estudo sobre sociabilidade masculina em torno da declamação de poemas em Cotovias, vilarejo ao sul de Portugal, Miguel Vale de Almeida sugere que "a competição sexual com seus pares é uma espiral sem fim que entra em conflito com o ideal de solidariedade entre homens. A masculinidade é frágil, do que resulta que tanto o medo quanto as formas de agressão verbal e gestual mais comuns se exprimem em alusões à homossexualidade. Conotada de passividade, essa categoria caracteriza também (ao nivelar homossexualidade, feminilidade e infantilidade) as relações de classe, de negócios e transações, de competição^{xxiii}" (VALE DE ALMEIDA, 1994: 30). A ideia de que as categorias acionadas em discursos homofóbicos funcionam de maneira articulada conotando passividade não é nova. Em artigo sobre a construção histórica da homossexualidade no Brasil, Peter Fry descreve um

sistema taxonômico bastante operante no Brasil e segundo o qual "a hierarquia de gênero, articulada a partir da oposição masculinidade/atividade sexual vs. feminilidade/passividade sexual, englobaria de forma sistemática todas as identidades sexuais" (FRY apud SIMÕES, 2007). É esse tipo de articulação que faz Cabal ao afirmar que Emicida é uma criança, mulher, prostituta, homossexual - marcadores flexionados de maneira a passivizar seu adversário, descrevê-lo como alguém que não assusta porque não tem atitude (diz que vai roubar e não rouba).

"Atitude", assim como "proceder" e "representar", são valores centrais na comunidade de sentidos do hip hop. O verbo representar, de resto absolutamente corriqueiro na língua portuguesa, é usado frequentemente de maneira intransitiva: "eu represento". Só podemos deduzir seu significado a partir dos exemplos nos quais o verbo é usado em sua forma transitiva. Ele às vezes aparece seguido da menção a um local em particular (por exemplo Parque Bristol, ou Zona Sul), outras de uma categoria mais ampla como "favela" ou "periferia" ou ainda mais gerais: "eu represento os mano", "eu represento o rap". Já "proceder" é usado em geral como substantivo ("eu tenho proceder"), e parece ter o mesmo significado atribuído a "atitude". Segundo Alexandre Pereira, a palavra sugere "um repertório próprio de modos de agir, de postura corporal, de fala, de gírias, de vestimenta e de outras referências comuns, remetendo a dois significados: o de procedência (de origem, de proveniência) e o de procedimento (de modo de portar-se, enfim, de comportamento)" (PEREIRA, 2005: 95). São valores que concedem legitimidade a um MC: só quem representa ou tem atitude é "de verdade", chamando a atenção para o estatuto privilegiado que tem categorias ligadas ao lugar de moradia ou a origem social.

Ambos os improvisos geraram reações acaloradas na plateia. Lembremos que nas batalhas da Santa Cruz, como na maioria das batalhas no Brasil, quem decide o vencedor de cada round é o público, gritando para seu improvisador preferido. Mas não há medidor de decibéis e são os organizadores que interpretam o nível de barulho. Tampouco é possível distinguir se os gritos tem a ver com a qualidade do improviso ou com qualquer outro fator: amizade, simpatia, enfim. Tendo acompanhado um número significativo de batalhas, nunca presenciei uma situação na qual um improvisador reclamou abertamente do resultado do "barulho". Mas naquela noite de fevereiro, após ouvir a reação da plateia a respeito do primeiro round, Cabal não concordou: "Aí mano, vocês tão vendo isso aqui? Que é isso?" Ele não questionava o fato de que o público tivesse feito mais barulho para Emicida e

sim que ele havia rimado melhor mas estaria sendo boicotado no que, aliás, parece que tinha razão. Os ânimos estavam exaltados e os organizadores tentavam se posicionar, defendendo a legitimidade do barulho. Júlio DFlow, apresentador da batalha naquela noite respondeu: "é só pra começar, mano, é só pra começar". Cabal pediu: "Um a zero pra mim, na moral". Andrei PR, outro dos organizadores, disse: " Os dois rimou bem, mano. Não tem essa, o grito deu pra ele... é a voz do povo". Alguém que torcia por Cabal teria dito que o Emicida ganhara porque "era de lá da Santa Cruz". Andrei respondeu: "Maluco não é daqui não, ele é da Zona Norte, ele veio de longe que nem você".

Sem que precisemos julgar a competência de um e outro nos improvisos, parece evidente que o desfecho da batalha dificilmente poderia ser outro. Fica claro agora que quando havíamos sugerido ser Emicida o desafiante nesse duelo, não estávamos considerando os mais importantes índices de legitimação no gênero em questão. O rap afirma-se como uma "cultura de rua"^{xxiv}, representando a voz da "periferia" ou, na terminologia nativa mais recente, das "quebradas". Essa cultura de rua se expressa, por exemplo, num jeito de se vestir (também conhecido como *street wear*^{xxv}) e em um uso específico da língua portuguesa, com um repertório próprio de gírias. É preciso concordar com Pedro Paulo Guasco quando ele afirma que, "ao assumirem a periferia como o espaço da exclusão, os rappers assumem nele todos os sinais negativos associados a essa condição, seja pela ausência do que deveria haver, seja pela presença do que não deveria existir. Mas ao fazerem isso eles descrevem a periferia também de forma positiva, como o espaço da igualdade e da solidariedade, firmadas na miséria e apesar da violência" (GUASCO, 2001: 90). Durante a Rinha dos MCs, outra batalha que ocorre regularmente em São Paulo, o apresentador Criolo Doido "esquenta" a plateia, no melhor estilo dos animadores de auditório. Entre os refrões, destaca-se um no qual ele pergunta: "quem é da periferia diga: ho!" Ao que o público, ou pelo menos grande parte dele, responde entusiasticamente com um grito. Ainda que as noções de centro e periferia venham sendo repensadas no debate acadêmico contemporâneo, são categorias que continuam operantes e, como propõe Erica Peçanha, "organizam a produção literária e atuação dos escritores (e rappers), e validam a construção de suas imagens associadas ao adjetivo marginal" (PEÇANHA, 2006: 77). Ela tem também razão ao sugerir que há um uso estratégico da categoria periferia, que a positiva ao mesmo tempo em que a torna condição de legitimação de determinadas produções culturais.

A hipótese parece válida tanto para a chamada "literatura marginal", estudada por Peçanha, quanto para o rap.

Não pretendo aqui desconsiderar o fato de que a juventude de bairros desfavorecidos das grandes metrópoles enfrenta condições de vida muito adversas e que o hip hop opera como um poderoso agente de denúncia política e positividade da categoria periferia. Como afirma, José Carlos Gomes Silva essa "juventude tem sido o segmento social mais atingido pelas mortes violentas. Essa questão agora admitida como um problema social de extrema gravidade, foi anteriormente apreendida no plano do sensível pelos jovens filiados ao movimento hip hop" (SILVA, 2007: 2). Mas não se deve tampouco ignorar o uso estratégico que pode ser feito dessas categorias. É isso que parece explicar porque um artista como Cabal, com grande exposição midiática, contrato com gravadora multinacional e sobretudo originário de uma família de classe média abastada, tenha aceitado a provocação e ido ao metrô Santa Cruz participar de uma batalha com adolescentes. E é também o que poderia explicar a adesão do público a Emicida, que o tempo todo procurou se afirmar como "de verdade", representando o "rap de rua".

É interessante como qualquer MC que venha se tornar um fenômeno midiático pode ter seu pertencimento à "cultura de rua" colocado em cheque. Mais adiante veremos como, ao se tornar mais conhecido, o próprio Emicida passou a ser duramente criticado. Por ora, observemos como Cabal começou o segundo round, depois da derrota segundo ele injusta, no primeiro:

CABAL

*tá ligado, vou te falar como é que eu rimo
cê falou que ele é o Pork-Pig, você parece o Patolino*

*tô falando que você é um pato
mas é muito magrinho, não tem carne pra por no prato*

*não tem talento pra por na letra
desculpa sangue bom, você vê em câmera lenta*

*se você fosse um atleta, chegava em último
tá ligado, você é um trouxa, você é fútil*

*com a sua rima vem pagar de favela, que representa
o Cabal na levada te arreventa*

*moleque aguenta que eu vou levando, pegando fogo
vou te mostrando como é que faz um MC no jogo
de verdade eu rimo em dobro*

Como os próprios participantes argumentam, é mais fácil "responder do que atacar". Tendo respondido à Emicida no primeiro round, teve que rimar depois de seu próprio round, sempre uma condição menos favorável. O principal contra-ataque veio com o verso: "com a sua rima vem pagar de favela". A expressão é usada frequentemente para denunciar no outro a ostentação de uma condição que ou não é verdadeira, ou é exagerada, ou simplesmente "não deve" ser ostentada. Se ser da favela pode ser valorizado no hip hop, "pagar de favela" não é.

Na última estrofe do improviso, Cabal se estende além da quadratura, acelerando o andamento e encadeando uma série de rimas internas, aumentando a intensidade e a agressividade de sua levada. O termo nativo para o "jeito" de explorar o ritmo das palavras é *flow*^{xxvi} - que em inglês, quer dizer corrente ou fluxo. Metaforicamente, remete à fluidez com que o MC encadeia suas rimas. Nesse final de round, o flow de Cabal tornou-se mais agressivo.

Em sua resposta Emicida preferiu glosar sobre as mesmas categorias que Cabal usara no round anterior, extraíndo um poderoso efeito cômico sem acrescentar propriamente nada além dos temas sexualidade, masculinidade e idade.

EMICIDA

*é sossegado, só pra fazer versinho com os truta
o seu sonho é ver esse matinho roçando na sua nuca (muito barulho)*

*abaixa o volume que eu ainda tô rimando
porque pro Emicida é fácil, chegar rimando*

*dizendo que sua banca chama Pro-hip-hop
pra mim você tinha que ser do hip-hop pro pop*

*maluco você quer chegar fazendo assim
isso aí é a sua banca ou é a turminha do Chapolim (muito barulho)*

A menção quase explícita a uma possível subjugação sexual é seguida de uma sugestão de que Cabal faria "pop" - gênero que, na comunidade de sentidos dos rappers, representa uma música definitivamente menos viril. Ele então compara a "banca" de Cabal à turma do Chapolim, célebre anti-herói da série mexicana incansavelmente reprisada pelo canal SBT. Ambas as referências são muito eficazes em um contexto que valoriza uma masculinidade sem ambiguidades, violenta e com "atitude". Depois dessa rima o público vai ao delírio; Emicida continua rimando durante vários segundos mas é impossível ouvi-lo. O round foi curto porque o público

simplesmente não o deixou continuar. A edição do vídeo infelizmente cortou o momento de pedido de barulho mas depois de reação tão entusiasmada seria de se supor que Emicida ganhasse com facilidade. No entanto, quem venceu foi Cabal. Vale destacar que o sistema "melhor de três" tende a fazer com que batalhas "emocionantes" sejam sempre disputadas em três rounds. Explico melhor: mesmo quando um dos improvisadores claramente entusiasmou mais a plateia durante os dois primeiros rounds, é comum que, na hora de fazer barulho, a audiência vote cada vez em um. Podemos mesmo sugerir que, no caso do combate Emicida versus Cabal, era indispensável que houvesse três rounds para que a batalha se estendesse, a incerteza sobre quem se sagraria vencedor durasse um pouco mais, e se firmassem as aparências de um "jogo limpo", sem claque. Mas os relatos sobre aquela noite são concordantes ao descreverem um altíssimo nível de tensão, de modo que parece certo que mesmo essa ida ao terceiro round não deve ter sido propriamente sem faíscas. É com mais uma disputa de par ou ímpar que se decide quem começaria o terceiro round e, tendo perdido no jogo de sorte, foi Cabal quem disparou os primeiros versos:

CABAL

*vamo lá mais uma vez
vou te derrubar no chão, mostrar que tu é um freguês*

*cê tá ligado, se for agora levo na métrica
acabo com você, te ponho na cadeira elétrica*

*ou pego uma serra e corto a sua cabeça
o nome é C. A. B. A. L. tio, não se esqueça*

*que a levada é louca, cê vai ficar pensando em casa
caralho, Cabal é aquele cara que fez o "Son do Braza"*

*no baile funk com Mr. Shock, Comando Vermelho
se você levar uma bota um tiroteio*

*e vai brotar no meio com a rapaziada
eu posso ficar só na paz, na minha levada*

*um minuto, se quiser eu rimo trinta
sangue bom, espero que agora você sinta*

*se virar de costas não, porque eu não sou bicha
mano já falei que a sua parada comigo é uma rixa*

então eu continuo vou até o final

tio, você tá rimando aqui com o Cabal

*tiro certo, aqui não tem ninguém igual
eu tô rimando, já falei então paga um pau, passa mal*

*eu vou até meu tempo acabar
tá ligado a rima é louca então eu sempre vou levar*

*e você quer o quê? já falei aqui nada
paga um pau, então tiozinho vai rala*

É interessante acompanhar algumas rimas feitas por Cabal, que associam elementos poético-musicais ao tema da violência. No round acima ele rima 'métrica' com 'cadeira elétrica' e logo depois sugere que quando o 'tiroteio brotar entre a rapaziada', ele ficará 'em paz com sua levada'. Cabal recuperou alguns dos temas abordados nos rounds anteriores, procurando negar as acusações sobre sua sexualidade "sua parada comigo é uma rixa"; e classe social, ao fazer referência a sua música "Son do Braza", feita em parceria com Mr. Shock, artista de um estilo de música tipicamente "de favela": o funk. Essa última menção pode ter caído como uma "bola fora", visto que funk e rap muitas vezes rivalizam nas quebradas.

A tensão parece ter mesmo se intensificado e em nenhum momento durante esse round Cabal conseguiu motivar barulho do público. Isso dito, tampouco Emicida, como veremos a seguir:

EMICIDA

*() a rima mais foda
os cara deve 'tá julgando suas atitude aqui na roda*

*mano, 'cê só dando milho na pegada
querendo dar camisa de brinde pra rapaziada*

*não importa se tem contrato, se tem contrato
eu vou te falar que a sua rima é ruim de fato*

*não da pra esquecer que o seu nome é Ca... Cabal (Emicida se atrapalha)
porque você combinou... a parada do Cabal^{xxxvii}*

*nossa mano, engasguei
mas foda-se mano o importante é que eu não parei*

*cê vem aqui falar que é do comando vermelho
maluco, tá de brincadeira, vai se olhar no espelho*

*quando que você viu os cara no condomínio 'cocê'
vendo todos os programas na tv a cabo*

*acabo com você com a maior facilidade
o Emicida vence porque ele é de verdade*

*ele é os verso quente igual churrasco na grelha
você é tosco igual os brinquinho na sua orelha*

*já era mano, pra mim eu acabo com a parada
deu um minuto não sei senão continuava*

*eu continuo sossegado aqui
eu não copio o Marechal porque eu sou MC*

*originalidade pura chinelo não tem só um
e vou falar p'cê vagabundo, isso é comum*

*'daonde' eu venho, lá da favela, com os pé de barro
os cara vê seu tipo, tira ... (foi cortado porque acabou o tempo).*

Mobilizando diversos marcadores de classe de maneira a deslegitimar o outro enquanto se afirma como "de verdade", Emicida venceu o round. No final da batalha, Cabal e sua crew exigiam que um quarto round fosse realizado. Segundo relatos, o quarto round aconteceu, mas não está disponível no youtube e não consegui localizar nenhum registro em audio ou video. O fato é que o quarto round, se houve, não serviu para acalmar os ânimos cada vez mais exaltados e por muito pouco a disputa não foi às vias de fato.

Entre as pessoas que intercederam para que não houvesse pancadaria estava Sinistro, um produtor de eventos de rap e colaborador de Cabal. Ele propôs que fosse organizada uma batalha na *Mood*, casa noturna na Rua Teodoro Sampaio especializada em noites "black", mas a oferta foi recusada pelos organizadores da Santa Cruz. Julio "Dflow" devolveu o bilhete de cinquenta reais para Cabal, que foi embora acompanhado do pessoal da Pro-hip-hop.

Depois de levar a semifinal, Emicida acabou perdendo a batalha final para Marcello Gugu. Segundo o próprio vencedor, a final foi "bem xoxa": *"A gente pegou os oito reais, comprou em esfiha e foi pra quadrinha embaixo, comer e trocar ideia"*.

Em entrevista concedida em janeiro de 2008, Gugu avalia a decisão tomada na época. *"Foi uma oportunidade que a gente podia ter abraçado. Não de fazer um bagulho com o cara, mas de fazer uma primeira parada nossa na Mood. Mas na imaturidade de achar que a gente ia se vender... Pode ter sido a decisão certa pra*

estar rolando até hoje na rua; pode ter sido a decisão errada pra ser sempre na rua." Mais do que apostar qual teria sido a decisão certa, interessa aqui apontar para a contradição que se manifesta tão claramente no rap, entre almejar sucesso de mercado e não abrir mão de continuar sendo uma "cultura de rua".

Cabal continua lançando novas músicas e se apresentando por todo o Brasil, e não há registro que tenha voltado a participar de uma batalha de freestyle. Ele segue sendo uma espécie de "bode-expiatório" para os improvisadores da Santa Cruz, lembrado em rimas para significar falsidade e ostentação, como nos exemplos a seguir:

*vê se cê faz parecido ou então faz igual
na moral, então tenta imitar você parece o Cabal*

*tio, pode crer, sou Preto pode crer mas não sou o tal
mas outro dia eu vi você colando com os mano do Cabal*

*se tu não conhece tua rima provavelmente é esquisita
deve ser pior do que o Cabal com Senhorita*

Emicida não frequenta regularmente a Santa Cruz desde 2007 mas em novembro de 2009 fez uma "visita", durante a qual participou de uma roda de improviso. O fato de que ele tenha se tornado um dos principais nomes do rap nacional faz dele ao mesmo tempo um herói e um candidato a vaga de novo bode expiatório, como indica uma polêmica que em 2009 mobilizou boa parte dos participantes da Santa Cruz contra ele. O objeto da polêmica era uma frase que Emicida passara a usar como um bordão: "A rua é *nóiz*". Estampada em camisetas, repetida exaustivamente pelo próprio e por seus fãs, no seu principal hit, "Triunfo", ou ainda como uma espécie de grito de guerra ao final de outras músicas quaisquer, tornou-se seu principal refrão. Para acompanhar a frase, Emicida criou um gesto, usando as duas mãos, que simboliza a letra "N". No site do artista, assim como em panfletos distribuídos em shows ou acompanhando o disco, há uma ilustração com instruções para se fazer o "N". A Nike tem há muitos anos uma estratégia de marketing apoiada na imagem de esportistas e artistas e, no Brasil, tem buscado aproximar sua imagem da chamada cultura hip hop. No início de 2009, Emicida foi convidado pela marca a uma visita à sua loja no bairro de Pinheiros, em São Paulo, durante a qual ele "customizou" dois pares de tênis com a frase "A rua é *nóiz*".

Em intermináveis discussões pela internet^{xxviii} ou ao vivo, a autoria da frase e a legitimidade de seu uso por Emicida foram colocadas em questão. Não há meios de reconstituir os eventos de sorte a verificar quem é seu autor. O mais interessante é que a própria frase tematiza o conflito que sua apropriação em um contexto de mercado criou: afinal, quem é a rua? De maneira mais geral, o problema está em como impedir que o sucesso financeiro e midiático de um artista entre em conflito com sua principal estratégia de legitimação, qual seja, o vínculo com uma origem "de periferia" e a produção de uma "cultura de rua"^{xxix}. Podemos sugerir que Cabal, que não possui esse capital de legitimidade ligado à origem, foi à Santa Cruz exatamente para tentar conquistá-lo através de suas habilidades como improvisador. Não funcionou, mas poderia ter funcionado.

Em todo caso, essa disputa simbólica tão própria do rap encontrou em Emicida e Cabal condições excelentes para ganhar materialidade. Não é à toa que ela tenha sido levada a um quarto round que, como vimos, tampouco foi suficiente para encerrar o assunto. É como se Cabal e Emicida continuassem batalhando nos improvisos aos quais dezenas de MCs semanalmente se lançam na Santa Cruz.

Para concluir, é importante sublinhar que se marcadores de classe são os primeiros a serem mobilizados para legitimar um artista como sendo "de verdade", eles não são suficientes. Caso fossem, a batalha não teria graça nenhuma. Vimos como ambos os improvisadores articularam categorias como idade, sexualidade e gênero, rebatendo o adversário ou buscando redirecionar o debate, sempre contando com as reações imediatas do público. As batalhas são uma oportunidade para figurar a diferença e encenar seus conflitos. Falando da disseminação de gêneros como o funk e o rap, Micael Herschmann sugere: "assistimos ao crescente interesse dos jovens por práticas culturais que se contrapõem (ou que pelo menos se colocam em tensão) a um certo paradigma da "não-violência" - representações e modelos que tinham, até bem pouco tempo, grande e quase exclusiva repercussão no imaginário social brasileiro -, o qual afirmava que todas as classes sociais e raças conviviam num clima de razoável harmonia" (HERSCHMANN, 2000: 39). Ao opor duas pessoas face a face diante de uma plateia, pautadas pela ideia de "zoar o outro", o formato da batalha estimula o acionamento de marcadores diacríticos de maneira a estabelecer uma "economia da diferença". E é o manejo das diferenças que cria a interação. Um pouco à maneira do célebre verso de Fernando Pessoa, os duelos de improviso encenam conflitos que são muito reais.

BIBLIOGRAFIA

BROWN, Joseph Edward. *How to freestyle, write battle raps, and write rap songs*. Publicação independente, 2006.

EDWARDS, Paul. *How to rap: the art and science of the hip-hop MC*. Chicago: Chicago Reviews Press, 2009.

GAY, Peter. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud. v.3. O cultivo do ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2005.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo, Editora Perspectiva: 2008.

MACEDO, Marcio. *"Serviço de Preto": uma faceta do consumo da juventude afro-paulista*. Comunicação pessoal, 2010.

NASCIMENTO, Erica Peçanha do. *"Literatura marginal": os escritores de periferia entram em cena*. Dissertação de mestrado apresentada ao departamento de Antropologia Social da FFLCH-USP, 2006.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. *De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo*. Dissertação de mestrado apresentada ao departamento de Antropologia Social da FFLCH-USP, 2005.

ROSE, Tricia. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. 1st ed. Wesleyan, 1994.

SCHWARCZ, Lilia e STARLING, Heloisa. "Lendo canções e arriscando um refrão". IN: *Revista USP*. São Paulo, nº 68, 2005. p. 210-229.

SIMÕES, Júlio Assis. Homossexualidade masculina e curso da vida: pensando idades e identidades sexuais. In: PISCITELLI, A.; GREGORI, M. F.; CARRARA, S. (orgs.) *Sexualidade e saberes: convenções e fronteiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p.415-447.

SOUZA, Rafael Lopes de. *O Movimento hip hop: a anti-cordialidade da "República dos Manos" e a Estética da Violência*. Dissertação de mestrado apresentada ao departamento de Ciências Sociais do IFCH - Universidade Estadual de Campinas, 2009.

TOOP, David. *Rap attack 3 : African rap to global hip hop*. London: Serpent's Tail, 2000.

VALE DE ALMEIDA, Miguel. "Émotions rimées. Poétique et politique des émotions dans un village du sud du Portugal". *Revue Terrain*, nº 22, 1994. p. 21-34.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Orkut não entende seu sucesso no Brasil. Folha de S.Paulo, Dinheiro. 3 de julho de 2005. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/fi0307200511.htm>, acesso em 10 de outubro de 2010.

Ricardo Indig Teperman

Mestrando no Departamento de Antropologia Social - FFLCH USP, sob orientação da Profa. Dra. Lilia Moritz Schwarcz.

Principais publicações:

A Torcida Grita (CD) - Cultura Marcas, 2007.

Geringonça (CD) - Scubidu Prods, 2009.

Endereço para correspondência:

Rua Dr. José Almeida Camargo, 155

05436-040 Jardim das Bandeiras

São Paulo - SP

email: ricardoteperman@yahoo.com.br

NOTAS

ⁱ Acompanho as batalhas da Santa Cruz desde junho de 2008, tendo comparecido a cerca de 30 eventos dos quais a metade foi registrada em áudio e transcrita. Esse material foi trabalhado em minha dissertação de mestrado, em fase de finalização, sob orientação da Profa. Dra. Lilia Schwarcz.

ⁱⁱ Segundo relato "mais ou menos coincidente" de meus informantes, estavam presentes Andrei PR, Julio DFlow, Marcello Gugu, Emicida, Artigo, Skol e Cabeção.

ⁱⁱⁱ O termo *crew* é usado para designar um grupo de pessoas que trabalham em iniciativas comuns, em torno do rap. Pode reunir MC's, DJ's, produtores de eventos, etc. Depois de diversas reformulações em sua composição nos últimos anos, integram atualmente a Afrika Kidz Crew os MC's Julio César D.Flow, Lucas L.T.A., Loko da Sul, Marcello Gugu e Marcos Vinicius Bitrinho.

^{iv} Em matéria no caderno Dinheiro da Folha de S. Paulo, em 03/07/2005, o jornalista Sérgio Dávila escreve sobre o Orkut: "Calcula-se que 6 milhões de pessoas tenham páginas com seus perfis ali; desse universo, a maioria (71,92%, segundo os últimos dados disponíveis) é brasileira". Pela informação disponível na página do orkut, a comunidade foi criada no dia 11 de agosto de 2005 e agregava, no dia 20 de abril de 2010, 605 membros.

^v Optei por anexar uma "foto" da página de internet na qual o convite foi feito. Para acessá-la é preciso ser membro do orkut, e o link, acessado e ainda disponível no dia 06/10/2010, é: <http://www.orkut.com.br/Main#CommMsgs?cmm=4093910&tid=2449360649228699303>

^{vi} Não consegui localizar essa "provocação" que foi provavelmente apagada. Existem diversas "comunidades" dedicadas ao rapper Cabal no orkut, a maior das quais reunia, em abril de 2010, mais de onze mil fãs. Além destas, vale mencionar a existência da comunidade "Eu odeio o Cabal, boy do rap" que tinha, na mesma época, 107 membros.

^{vii} De qualquer jeito, quem terminar o primeiro round será o primeiro a rimar no segundo - de maneira que nos dois primeiros rounds sempre haverá equilíbrio. Na fala nativa, "quem terminou, começa". Em havendo um terceiro round, disputa-se par ou ímpar novamente.

^{viii} Batalhas de freestyle passaram a ocorrer com maior frequência no Brasil desde 2003, depois que a prática se tornou mais conhecida através do filme 8 Mile, cinebiografia romaneada do rapper Eminem. Inspirada na Batalha do Real, evento que ocorre no Rio de Janeiro desde abril de 2003, a Santa Cruz foi a primeira batalha a ocorrer regularmente na cidade de São Paulo, sendo imediatamente seguida pela Rinha dos MC's.

^{ix} Infelizmente na edição do vídeo alguns instantes entre uma batalha e outra foram cortados, comprometendo às vezes a compreensão das primeiras palavras de um improviso. O vídeo da batalha encontra-se disponível no site de compartilhamento YouTube. É interessante que o internauta que "postou" o vídeo incluiu o seguinte comentário: "Enfim aqui está Emicida vs Cabal, tirem a conclusão". Em 10/10/2010, o link para o vídeo, com 342.738 visualizações, é: http://www.youtube.com/watch?v=Q_DT-DY0tEE

^x Mixtape é o termo utilizado entre rappers para designar um CD (ou como o próprio termo, surgido certamente na década de 90 indica, fita cassete) auto-produzido. Um disco gravado e lançado no circuito comercial das gravadoras e lojas de discos é chamado de CD. O modo de produção e venda de discos de Emicida mereceria ser tratado em um capítulo a parte.

^{xi} Segundo dados da Associação Brasileira de Produtores de Discos, nos últimos oito anos o mercado fonográfico registrou quase ininterruptamente quedas significativas nas vendas de CDs. As informações estão disponíveis no site <http://www.abpd.org.br>

^{xii} "Contrary to what is often implicitly assumed, 'equivalence' between spoken and written texts is neither a self-evident nor a culture-free matter. For this reason if no other the process of transcribing is a problematic one and models of what this consists of - whether held by researcher or by other participants - will almost certainly affect the final result".

^{xiii} Os "beats", ou batidas, bases musicais sobre as quais os MC's rimam, são também frequentemente bases de 2 compassos ou 8 "tempos".

^{xiv} A maneira de anotar os versos no quadro abaixo foi inspirada por Edwards 2009, que batizou o quadro de *Flow Diagram*.

^{xv} É preciso destacar que a importância das rimas é tal que tanto no freestyle como no rap escrito, o verbo "rimar" é sinônimo de "cantar". Aliás, "rimar" parece ser o verbo que melhor define a ação dos MCs: eles não cantam nem falam, mas sim, rimam.

^{xvi} Agradeço a João Paulo Costa do Nascimento pelas sugestões muito valiosas a respeito desta técnica que estrutura a maneira de rimar no rap.

^{xvii} "You will also do mad gangster stuff to them while speak on how good you are".

^{xviii} Para um estudo específico sobre hip hop e a "estética da violência", ver SOUSA 2009.

^{xix} Refere-se à marca Timberland, de roupas e calçados.

^{xx} Trata-se de uma referência a Slim Rimografia, um rapper conhecido em São Paulo por ser bom em improvisação.

^{xxi} Vale destacar um trecho de um "bate-papo" com Cabal, realizado em dezembro de 2007 pelo portal uol e disponível para leitura no blog do artista:

"Muita gente acha que para ser MC basta nascer na favela, ter uma vida difícil e reclamar do 'sistema' mas não. O Rap só tá assim tosco no Brasil por causa disso! O negócio é entender que mais que uma cultura, o Hip Hop é um business e se a gente não ganhar grana com esse business, vão continuar sempre os sertanejos e axés ganhando grana e o rap sendo discriminado, tratado como lixo pela mídia! Vocês querem isso? Eu não! Eu quero ver o Rap crescendo, cada vez com shows, CD, produções maiores e melhores, claro, mantendo a raiz de protesto mas abrindo a cabeça para atingir um novo público!"

^{xxii} Ver também texto de apresentação do Núcleo de Estudos sobre Marcadores Sociais da Diferença, disponível no site <http://numas-usp.blogspot.com/>

^{xxiii} "La compétition sexuelle avec leurs pairs est une spirale sans fin et elle se heurte à l'idéal de solidarité entre hommes. La masculinité est fragile, d'où il résulte qu'autant la peur que les formes d'agression verbales et gestuelles les plus communes s'expriment dans des allusions à

l'homosexualité. Connotée de passivité, cette catégorie caractérise aussi (mettant au même niveau homosexualité, féminité et infantilité) les relations de classe, d'affaires et de transactions, de compétition".

^{xxiv} Há consenso na bibliografia de que, tal como o conhecemos, o rap surgiu nas festas de bairro realizadas por imigrantes afro-caribenhos no Bronx, bairro pobre de Nova Iorque, no início dos anos 70. Acoplado poderosos equipamentos de som a carrocerias de caminhões e carros grandes (os chamados "sounds systems"), DJs como Kool Herc e Grand Master Flash animavam festas de rua com ritmos latinos, funk, soul e reggae (ver, entre outros, ROSE 1994 e TOOP 2000). "Cultura de rua" é o título daquele que é tido como o primeiro disco de rap produzido no Brasil, e a expressão é utilizada amplamente tanto por rappers, skatistas e pixadores, quanto pela mídia ao se referir à esses atores. Em dissertação de mestrado sobre pixadores em São Paulo, Alexandre Barbosa Pereira discute mais detidamente o tema (ver PEREIRA 2005).

^{xxv} Boné, bermudão, camiseta larga com estampas de motivos ligados a rap, basquete e skate. Os participantes das batalhas da Santa Cruz frequentemente usam camisetas com estampas de suas crews. A venda de peças de roupas customizadas é uma ação frequente das crews para angariar fundos e ao mesmo tempo se fazerem conhecer. Marcio Macedo tem um artigo sobre as marcas de roupa ligadas ao hip hop (MACEDO 2010).

^{xxvi} Acredito que o melhor termo em português para *flow* seria "levada". Além de significar também uma "torrente d'água", tem a particularidade de se aproximar de uma ideia musical. Entre os músicos, "levada" designa o ritmo do acompanhamento: uma levada de bateria, uma levada de violão.

^{xxvii} Emicida certamente queria dizer Kamau, rapper paulistano muito respeitado por ele e pelos demais participantes regulares da batalha da Santa Cruz. Acabou se confundindo.

^{xxviii} Diversas comunidades do orkut dedicadas a ele foram criadas, a maior das quais reunia em 18/01/2011 um total de 31973 membros. Em fóruns nessas comunidades, internautas o aclamam ou atacam a respeito de suas novas músicas, participações em projetos de outros artistas, entre outros temas.

^{xxix} A edição de dezembro de 2009 da revista Rolling Stone traz uma entrevista com o rapper Mano Brown, dos Racionais MCs, que tematiza exatamente essa questão. A matéria foi capa da revista e a chamada no índice diz: "Vivendo entre a família, os amigos, os negócios e o rap, Mano Brown é um dos artistas mais importantes da música brasileira - e agora quer deixar de ser refém da imagem que ele mesmo ajudou a disseminar".

Data de Recebimento: 13/10/2010

Data de Aprovação: 20/12/2010

Onde Mora o Brasil – Entrevista com Consuelo de Paula

Fátima Cabral*

Antes de transcrever a entrevista realizada com a artista, vale ressaltar que apenas em 2007 tive contato com sua obra. Foi nesse ano que me deparei com o CD *Dança das Rosas*, lançado em 2004 no Theatro Municipal de São Paulo. Fiquei impactada com a qualidade do trabalho e fui logo pesquisar sobre a autora. Descobri que aquele era já o terceiro CD e estava indignada comigo mesma: como não conheci, antes, o trabalho dessa artista? Sem dúvida, uma lacuna na minha cdteca, que tratei logo de corrigir, recorrendo a lojas alternativas, pois as grandes lojas às vezes demoram a repor seus CDs nos estoques, o que é incompreensível, pois segundo Consuelo de Paula, seus trabalhos não param nas prateleiras. Como as rádios e TVs não recebem jabá da artista – uma prática vergonhosa, mas despidoradamente assumida e tolerada em nossa sociedade – essa música é quase ausente das programações de maior audiência. Isso indica que deve haver outras pessoas também atrasadas no encontro com essa obra sem sotaques.

Nesse período, eu também desenvolvia uma pesquisa a respeito da natureza do trabalho artístico, focando um compositor – Xerêm – de meados do século XX, recuperado por sua neta, a cantora Cris Aflalo¹. Ampliava, com essa pesquisa, nova linha de investigação em meu campo de estudos, agora direcionado aos modos de produção do trabalho artístico, com a intenção de conhecer a relação e as condições dos artistas independentes frente aos meios de produção e de comunicação em vigor. Tomava, então, a experiência de Xerêm como elemento mediador. Essa pesquisa, vale ressaltar, foi premiada pela FUNARTE, no projeto Estímulo à produção crítica em arte – categoria Música, em 2008. Paralelo a esse estudo, recolhia informações para uma futura investigação, mais aprofundada, a respeito da

* Professora e Pesquisadora junto à Faculdade de Filosofia e Ciências da Unesp, Marília-SP.

¹ Cd *Só Xerêm*, de Cris Aflalo. Independente, 2005.

produção independente. Impactada pela qualidade do trabalho – independente – de Consuelo de Paula, comecei a elaborar uma série de perguntas que, imaginava, me dariam elementos para a construção de um novo projeto de pesquisa. Em 2008, por meio eletrônico, enviei algumas perguntas a ela, mas as respostas demoraram a chegar. Nesse meio tempo, fui ampliando os temas e as perguntas, de modo a fazê-la discorrer sobre seu processo criativo e sua relação com os meios de produção, de criação e de fomento. O resultado desse intermitente contato está, em parte, relatado nesta entrevista, que considero um primeiro esforço para sistematizar dados visando a um entendimento do fazer artístico atual. O eixo aglutinador das minhas preocupações é analisar as condições que fazem com que diversos profissionais da área da arte e da cultura transitem pelo caminho da produção independente, igualmente implicados numa mesma “dialética de ordem e desordem” (A. Candido). Isto é, enquanto artistas, não podem prescindir da ordem (do mercado, neste caso) nem viver dentro dela (que se revela redutora de possibilidades expressivas). A trajetória de Consuelo de Paula é emblemática nesse sentido. Uma artista que vive da sua arte e, sem fazer concessões às imposições do mercado, conduz firmemente sua carreira, de maneira a cada vez mais afirmar as possibilidades da canção brasileira, a despeito de sua alardeada morte.

Além disso, o gênero entrevista tem o poder de concentrar num tempo e num lugar o pensamento que um indivíduo vem realizando sobre o seu trabalho. Por isso escolhi publicar esta entrevista com Consuelo de Paula. Seu pensamento artístico aciona questões caras a um país que na divisão internacional do trabalho se situa como subalterno a projetos políticos externos. Em outras palavras, através de Consuelo de Paula tem-se um acesso à contemporaneidade, isto é, somos convocados não apenas a perceber o que nos está acontecendo, mas também a tomar uma posição e a realizar um ajuste de contas com o nosso tempo.

Contudo, antes de deixá-los com o pensamento de Consuelo de Paula, quero apresentar algumas informações sobre ela. Além de cantora, compositora, poeta e intérprete, Consuelo é produtora e diretora dos seus próprios trabalhos. Lançou três CDs, todos independentes. *Samba, Seresta e Baião* (de 1998, relançado em 2000) foi considerado um dos CDs mais importantes do século pela Revista Vogue. Depois vieram *Tambor & Flor* (de 2002) e *Dança das Rosas* (lançado em 2004). Em 2008 foi lançada no Japão uma coletânea contendo 15 faixas de sua trilogia (CD *Patchwork*, pela Koala Records). Sua canção *Sete Trovas*, em parceria com a poetisa

curitibana Etel Frota, compõe o repertório do recente e premiado CD *Encanteria* de Maria Bethânia.

A despeito da singularidade de cada um dos trabalhos lançados – **Samba, Seresta e Baião, Tambor & Flor** e **Dança das Rosas** – na concepção e na audição se reconhece a unidade marcada pela qualidade da voz, pelo emprego preciso da respiração e da palavra, pela poesia vigorosa, que se coloca diante de um universo melódico despojado de qualquer influência do pop ou do jazz. É, pois, uma obra difícil de ser classificada e que o crítico Lauro Lisboa se utilizou dos seguintes atributos para qualificá-la: “Sensibilidade, poesia, qualidade artística e clareza de propósito são componentes de sua música que saltam à audição antes de qualquer tentativa de defini-la.”²

Atualmente, outros três CDs estão em processo de produção: **Casa, Negra e O tempo e o branco**, este último inspirado na obra de Cecília Meireles. Todos são trabalhos autorais que mantêm um criativo diálogo musical com a poesia e com a prosa popular. Prepara também um livro com poemas intitulado **A Poesia dos Descuidos**. Esse trabalho foi premiado pela Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo com apoio para sua publicação. Além desse livro, Consuelo prepara outra publicação de poemas inéditos e contos de sua autoria.

Pode-se conhecer melhor seu trabalho e processo criativo – como ela mesma diz na entrevista transcrita a seguir, *o que eu tenho a dizer está dito nas canções* – através de seus CDs e de outras entrevistas já gravadas, como o programa Ensaio, da TV Cultura, o programa Talentos, de Giovani Souza, na TV Câmara de Brasília, A Voz Popular, de Luis Antonio Giron na Rádio Cultura AM, e o programa Canta Cantos, todos disponibilizados no seu site – www.consuelodepaula.com.br. O site também dá acesso ao blog, onde são divulgados poemas, contos e outros escritos da artista.

Renovação da música popular: trabalho e criação

Fátima Cabral – A singularidade do seu trabalho está na tradição que você incorpora. E não se trata de uma escolha arbitrária, mas consequência de uma determinada vivência e consequentes modos de pensar e de respirar: um jeito bem particular de mostrar verdades esquecidas. Fale sobre sua experiência com as folias e congadas, suas influências. Você é natural de que região de Minas Gerais?

² Lauro Lisboa, *As rosas de Consuelo de Paula*. **O Estado de São Paulo**. Caderno 2, 13/07/2004.

Consuelo de Paula – O som dos congadeiros subindo a rua da casa da minha avó, o alpendre, lugar para onde eu corria, louca para ver o capitão, os homens baterem suas caixas e ouvir a sanfona...

Minha avó fazia capas e coroas, vestimentas para as rainhas penitentes. Quando menina, vesti capa e coroa de cetim azul e fui uma destas rainhas que vão pagar alguma promessa ou simplesmente agradecer alguma graça alcançada; me sentia muito importante, pois o capitão improvisa versos para os reis e rainhas. O congo busca cada rei e cada rainha em sua morada, leva até a igrejinha do rosário e depois os acompanha até a casa novamente.

Minha região é o sudoeste mineiro, cidade de Pratápolis.

Meu pai é apreciador, e apaixonado pelas congadas. Chegávamos a fazer festa e convidá-los para o nosso pequeno sítio. Um show particular!!!

De vez em quando me pego respirando como congadeira, jeito de corpo e abertura de certas vogais. Postura de palco também.

Noventa por cento da minha pesquisa foi só admiração e vivência. Quando vim pra São Paulo e comecei a me profissionalizar é que visitei algumas ou muitas festas populares e fiz gravações para estudo.

Conheci algo sobre o trabalho de Mário de Andrade já em São Paulo. Claro que me identifiquei. Lembro-me de uma frase dele, mais ou menos assim: " não sei o que há nestas simples músicas que me provoca tamanha emoção". Já senti vontade de visitar todo o país também... Mas acho que por enquanto o meu trabalho não foi o de me aprofundar nesta questão e sim o de me deixar emocionar por ela.

FC. E por falar em modernistas, há um poema de Baudelaire em que ele diz que "a poesia e o progresso são dois ambiciosos que se odeiam de um ódio instintivo (...)" Como você consegue articular – harmonicamente – essas referências?

CP. Realmente, a palavra progresso às vezes soa como antipoesia, principalmente em determinadas utilizações desta palavra. Confesso que seu som não me agrada. Prefiro estética: penso que este é o lugar onde consigo harmonizar minha expressão. As pessoas que utilizam muito a palavra progresso geralmente pensam que meu trabalho está no passado. E aqueles que sabem da palavra estética não têm dúvida de que minha arte presente conversa com o passado e aponta pro futuro. Sei disso. Quando fazemos arte ela se apresenta de forma atemporal. É o mesmo que tentar regionalizar; impossível será! Pensei nunca ter que escrever sobre minha arte, sei que sou melhor realizando; a obra é que fala. Mas, o mundo anda carente, melhor eu tentar escrever algo, mesmo que não seja adequado.

Minas me deu o chão, São Paulo, o norte

Minha formação é em farmácia, porque sou filha de farmacêutico e porque nasci no interior, onde poucas profissões eram apresentadas. Gostei do estudo teórico, da bioquímica celular. Mas a impossibilidade total de me entregar a qualquer outro ofício levou-me à decisão de dedicar-me à música. A música foi o melhor canal para minha expressão artística. Aliás, a canção!

Estudei farmácia em Ouro Preto e fiquei muito perdida após minha formatura. Só me acalmei quando visitei São Paulo. Acho que eu soube que aqui poderia criar algo diferente. Não sei explicar bem. Fui me profissionalizando aos poucos. São Paulo proporcionou meu desenvolvimento estético, minha possibilidade de falar de símbolos atávicos e tradicionais com linguagem contemporânea. E a vivência indicou

minha forma de cantar. Engraçado que esta forma foi trabalhada na solidão, no silêncio. Mesmo assim precisei muito de São Paulo.

É muito importante saber profundamente de onde viemos. E viver este contraste enriquece minha criação. Lá trabalho de forma diferente e escrevo coisas diferentes. Um lugar completa o outro. Minha família ainda vive em Minas.

Quando cheguei conheci alguns cantores nos bares de São Paulo: Wagner Brandão, Roberto Alves (Roberto conheci por acaso; ele me ouviu e quis tocar violão comigo). O Wagner cantava no Café Paris. Convidei-o para fazermos um show. Eu, Wagner (voz e violão), Roberto (violão e arranjos) e Zé Gaspar (percussão). Desde então preparava um show diferente a cada ano; conheci outros músicos e fui trilhando, experimentando, convivendo. Cantei durante um ano na noite: experimentando também, aprendendo.

Trilogia amarela



FC. Para *Samba, Seresta & Baião* você pesquisou e gravou composições de autores pouco conhecidos do público, e se permitiu apenas duas adaptações: uma é Fitas (faixa 3), e outra é Riacho de Areia, belíssima canção de domínio público. Fitas resulta de uma parceria com Luis Gonzaga de Paula, que é seu pai, também parceiro na vinheta Cinco Estrelas, do CD *Tambor e Flor*. Como é essa parceria com seu pai? Ele é músico? Qual foi o critério de escolha para este primeiro CD?

CP. Meu pai canta bem: é afinado e tem muito domínio rítmico. E ele escreve alguns poemas. Nossa parceria veio da paixão pelo congado de Pratápolis. Ele escreveu os versos de Fitas e eu musiquei. Em Cinco estrelas ele apenas cantarolou suas lembranças pra mim. O pai dele era puxador de quadrilha e a mãe tinha voz forte e morena.

Eu escolhi as canções, mas de certo modo elas também me escolheram, compreende? Tem canções do início de século e canções de alguns colegas músicos. Existe certa representatividade do universo da canção brasileira que abrange um longo período de tempo, abrange regiões brasileiras, o urbano e o rural; o autoral e o domínio público. Se você observar, existe ali uma diversidade enorme, mas unida pela minha forma de interpretar e pelos arranjos. Unidas por um sentimento que não sei nomear. É de fato uma declaração de amor à música brasileira. E quem sabe uma oportunidade de ultrapassar barreiras: o samba, a seresta e o baião colocados no mesmo patamar de beleza. A cultura urbana e a cultura rural na mesma intensidade de riqueza. E eu apenas tentando expressar a minha admiração, a minha paixão.

FC. No segundo trabalho, *Tambor & Flor*, predominam as adaptações e algumas músicas suas em parceria. E também existem novas idéias sonoras para composições consagradas, como encontramos em *Samba, Seresta e Baião*. Já *Dança*

das Rosas me sugere a manifestação de uma artista em busca da sua completude: há o aparecimento da compositora, além da já revelada cantora, instrumentista e produtora; trata-se de um trabalho 100% autoral, em que surge um novo parceiro, Rubens Nogueira. Quem é ele e como foi esse encontro e a parceria?

CP. O crítico musical Mauro Dias gostou muito do meu primeiro CD e não se sabe por que ele achou que deveria me apresentar o Rubens (excelente melodista). O Rubens mandou pra mim uma fita com a melodia da canção *Estrada de água*. Interessante que levei esta fita pra Minas e escrevi a letra na janela do meu quarto no sítio.

O Rubens já compunha com alguns parceiros, principalmente sambas, sambas paulistas com certa influência de bossa. Minhas letras trouxeram o Rubens para outros universos e a melodia dele enriqueceu muito meu trabalho.

FC. Ouvindo sua trilogia tem-se a impressão de que você se movimentou passo a passo em direção ao universo autoral, de compositora urbana, cosmopolita, cujas letras parecem espelhar sua própria experiência, isto é, algumas músicas soam como um auto-retrato. Por exemplo, *Dança* para um poema parece nos revelar sua "metamorfose": "hoje sou a terra da criação/ passam rios no meu corpo/ na minha voz,/ navios e embarcação..." Em *Sete trovas* você se rende ao ofício e confessa: "a canção é meu pecado/ minha dor e redenção/ meu brinquedo, meu reisado/ o meu bocado de pão/ ... uma filha temporã ...a função/ o meu papel... meu destino ... profissão ...". Os *Terços do samba* é outra afirmação de si: "esse é meu samba/ luz primeira do dia/ estação milagreira/ que me acorda e me guia...". Minhas questões para você: a idéia da trilogia antecede aos CDs ou depois de pronto você percebeu que havia produzido trabalhos independentes, mas com certa unidade? O que, para você, singulariza e, ao mesmo tempo, unifica os três trabalhos? O que é que lhe motiva compor?

CP. Percebi que se tratava de uma trilogia após lançar o *Samba, seresta e baião*. Desde o primeiro CD sempre pensei em terços sob várias formas, aspectos e significados. Uma coisa meio louca...

Tudo unifica os três trabalhos. Todos mantêm o mesmo equilíbrio, a mesma distribuição, concepção e essência. A sobressalência da mesma cor. E a fina conversa entre eles. Um motiva o outro: inspira e aponta; causa, provoca. Um tratado sobre o universo musical amarelo... (risos). O primeiro é o CD da admiradora (como acontece na realidade – primeiro admiramos). É o CD da idéia. O segundo é o CD essencial. É o CD da voz. O terceiro é o CD da canção. Comecei a compor por causa do envolvimento com o primeiro CD. Componho por extrema necessidade. Apenas obedeço.

FC. Universo musical amarelo, trilogia amarela... Qual o lugar e o significado da cor em seu trabalho?

CP. Não sei explicar muito bem. Acontece naturalmente. Geralmente a cor invade a obra. No primeiro CD não tinha a consciência do amarelado que se derramava. Depois este tom passou a guiar os dois CDs seguintes. Quando estava no meio do CD *Casa* percebi que a cor azul era rainha de tudo naquele momento, ela estava conduzindo e me possibilitando o aprofundamento. Com o azul foi uma experiência de dar medo... (risos). Demorei pra vir à tona depois do azul e quando retornei, foi um alívio perceber o calor do vermelho, a gostosura do CD *Negra*. São sete notas musicais e sete cores possibilitando o infinito da criação. São frequências, não é? Talvez o meu estado criativo perceba a sintonia, as frequências, os tons, as cores, o

sentimento e o caminho da inspiração. Afinal, tudo deve fazer parte do mesmo motivo, da mesma necessidade de expressão. Não compreendo bem a física, mas respiro aliviada quando dizem que a combinação entre sete notas e sete tons possibilita infinitas criações. O amarelo é da flor do ipê da minha cidade natal, das fitas amarelas pregadas na ponta das baquetas dos congadeiros e nas saias dos moçambiqueiros, do milho, ai... do milho. O amarelo da minha terra, do meu país. Amarelo sol e amarelo marrom. O azul é miragem (explico isso numa letra que escrevi sobre esta cor). O azul viaja após o amarelo, sobe cordilheiras, azul da América e das viagens. Da morte e da ressurreição. O vermelho é energia, calor, negritude, mistura, corpo e sexo, comunhão. O vermelho compartilha. Chega de falar de cores. Não vou conseguir explicar corretamente.

Processos de criação

FC. *Tambor & Flor*, você diz, é o CD da voz. De fato, sua maneira de cantar, de colocar a voz, é diferente de tudo o que há para ser ouvido na música popular brasileira. É de uma transparência escandalosa (risos). Como é sua preparação vocal?

CP. Eu desejava uma voz que não atrapalhasse a beleza das canções. E acabei cantando de uma forma parecida com a qual converso. Foi um caminho difícil. Muito difícil. Sofri demais. Acho que é trabalho de consciência. Fico feliz porque acho que isso é o trabalho do artista. Isso possibilita o caminhar da estética, o abraço contemporâneo, o crescimento da expressão. Pra isso foi preciso ouvir demais meu coração e saber das minhas limitações. Aprendi com o silêncio. Com o esquecimento.

FC. A religiosidade ou, talvez mais adequadamente, a espiritualidade mineira está também presente no seu trabalho, às vezes de maneira explícita, como em *Pedão de Deus*, música de Kleber Quintão e letra sua, e mesmo nas ilustrações do encarte do CD *Tambor & Flor*. Tanto esse universo espiritual quanto a vivência cotidiana com seu ofício parecem tocar, de alguma forma, o universo de outra experimentadora da palavra, que é Adélia Prado. Certa vez, em um show no SESC do Carmo, em São Paulo, eu a ouvi dizer que já estivera naquele palco lendo poemas de Adélia Prado. Como é sua ligação com o universo religioso e artístico de seu Estado natal? Há, de fato, alguma identificação entre o seu fazer música e o fazer poesia de Adélia?

CP. Sim, quando li pela primeira vez um poema de Adélia: Dona doida, fiquei dois meses sem poder ler nada. Meu mundo é feito de poucas e intensas coisas. A poesia de Adélia é uma delas. Consigo me identificar com poucas coisas: alguns poetas, alguns cineastas, alguns pintores.

Assim como Adélia, não gosto de enxergar os andaimes, as estruturas. Se enxergo, posso prever tudo, não me surpreendo. E quando falo em surpresa estou falando também em sutileza. A espiritualidade mineira é uma característica deste povo que vive entre montanhas, entre as águas doces. E de maneira geral, as manifestações culturais me inspiram muito – as crenças e as súplicas do povo, as danças, as rezas e os cânticos. Existe uma introspecção particular em Minas, e isso provoca contrastes maravilhosos: o tambor e a flor.

FC. Você é poeta? Ou letrista? Qual a diferença?

CP. Ai,ai,ai... Só sei que quando escrevo letra de canção eu a insiro num universo que mantenho protegido. Além disso, a letra tem que obedecer ou guiar uma melodia. Quando escrevo poemas não coloco limites. Mas me considero uma cancioneira. Existem algumas letras de canção que são poemas, sobrevivem perfeitamente como tal, mesmo sem a melodia. E existem letras de canções que são dependentes da melodia. Penso que faço dessas duas formas.

FC. O que – e quem – você lê e ouve para compor?

CP. Pra compor prefiro o esquecimento. E nem tenho que exercitar tanto isso. Só recentemente escrevi letras provocadas pela leitura de poemas da Cecília Meireles. Resultou numa obra completa que se chamará *O tempo e o branco*.

FC. Agora a cor vai para o nome do trabalho. Você já havia feito algo assim, inspirado em poemas?

CP. O tempo e o branco... adorei isso!!! Este namoro começou no final do CD *Casa* (recebi um trecho do poema Elegia a uma pequena borboleta, de Cecília Meireles, e imediatamente escrevi a letra de uma canção. Foi muito forte. Fiquei muito tempo sem conseguir escrever mais nada. Depois escrevi as canções do *Negra* (inspiradas em trovas populares). E finalmente tive um surto lendo *Provocações* (trechos dos poemas da Cecília Meireles) que me inspiraram demasiadamente e num curto espaço de tempo fiz *O tempo e o branco*, resultado de diversas formas de interação com o universo poético da Cecília.

FC. Não há uma só música instrumental na sua trilogia. Fale sobre essa relação com a palavra. (Eu desconfio que você guarda diversos cadernos repletos de poemas seus...)

CP. Guardo sim... não tão repletos... (risos). Ontem escrevi sobre a palavra. Se quiser depois falo o poema pra você. A união da palavra com a melodia é minha maior perda e meu maior encontro. Mas tem uma melodia que o Rubens mandou pra mim – Estrela – cuja melhor letra é a não palavra. Vou gravar assim, será uma gravação só com melodia para o CD *Casa*. Ainda mais que a música é sobre o universo do “meu” moçambique... é sobre a canção Fitas.

FC. De todo modo, os arranjos nos três trabalhos exploram uma dimensão acústica mais natural e direta, mais próxima à escala da voz humana, isto é, você parece minimizar a dependência tecnológica, o uso de amplificadores.

CP. Essa dimensão sonora reflete o meu modo de aprofundar. Para observarmos bem as coisas é necessário singularidades, individualidades. Por isso tentei transparências. Procurei ressaltar a canção e desta maneira aprendi muito com ela. Minha voz e os arranjos tentam não atrapalhar a beleza da melodia e da letra. Procurei silêncios. Primeiro é preciso saber quem somos (pelo menos o que nos é possível) pra depois esquecer e criar. Primeiro o silêncio observador, o ouvinte, para depois poder ser orquestra onde se sente tudo e todos.

FC. Silêncios... seu trabalho musical é pontuado por silêncios, pausas, respiração e divisão incomuns. Fale um pouco mais sobre isso.

CP. Sem o silêncio não há profundidade. Sem o silêncio não há música, sem a pausa não há dança, sem a respiração não há nada. Agora a divisão..., ah...a divisão...este é meu mundo mais secreto e maluco. Desde criança eu caminhava dividindo tudo a minha volta: os passos das pessoas, meus passos, os gestos, o mundo visível e o invisível, o sentimento à flor da pele. A sensação rítmica. Parecia filme. E hoje coloco esta divisão a favor da essência do que quero cantar e contar. É extremamente pessoal. Mas através da divisão é que encontro o maior prazer. Talvez exista uma forma circular na minha divisão dentro de outras diversas formas.

Aprendi a respirar brincando de ficar no fundo da água, mergulhada no fundo de uma piscina de água natural, entre as pedras.

FC. Nossos músicos são mais conhecidos e mais numerosos que os poetas – ao menos considerando aqueles que tiveram ou têm certa projeção - Você considera que a música com letra produz mais memória? O público brasileiro se ligaria mais à letra e, por isso, a música com letra seria mais popular?

CP. Independente de qualquer questão, a união da letra com a melodia é uma maravilha quando bem feita. Bem, nossa fala já contém melodia...

Agora, a popularização da letra cantada deve ter vários motivos: as letras geralmente são mais fáceis para compreensão da maioria, dificilmente vemos uma bela metáfora numa letra de canção que alcançou o grande público (por isso alguns dizem que letra de canção não é poesia... depende...). E tem a questão da difusão: o que foi e é tocado nas rádios, nas TVs... A canção é muito mais tocada do que a música instrumental. Infelizmente são mais tocadas as canções que têm apelo comercial. Mas mesmo assim, hoje em dia só são tocadas nas grandes rádios se houver alto investimento financeiro. Hoje (se formos falar em grande público) temos que separar arte de mercado. Volto à frase que você citou acima, de Baudelaire, em que ele diz que “a poesia (a arte) e o progresso (o mercado) são dois ambiciosos que se odeiam de um ódio instintivo”.

FC. A atividade musical sinaliza para o público uma relação de integração. Você prioriza a gravação ao vivo, com a presença de todos os músicos/instrumentistas, ou agrega os sons separadamente, a partir da base voz e violão? Enfim, como é feito o trabalho de estúdio?

CP. Estúdio é muito diferente de show. A integração existe de qualquer maneira, mas são formas diferentes. O que é belo num show pode não ser num CD e vice versa. É uma sabedoria que temos que adquirir.

Agora, quanto à forma de gravar, depende muito do CD, do projeto, das canções, dos arranjos, etc... Em meus CDs, gravei as bases e depois a voz. Um vai ouvindo o outro e o seguinte é obrigado a conversar com o anterior; possibilita-nos outras viagens. E o resultado me agrada muito. Agora, quanto aos CDs vindouros, vai depender de vários fatores musicais e técnicos.

FC. Tem formação musical, frequenta ou frequentou aulas de voz, de instrumentos? Qual sua relação com os instrumentos? O que você toca e como se dá a relação com esses instrumentos, em particular o tambor, que é sua marca registrada?.

CP. Nasci numa cidade onde não havia escola de música. Aprendi violão, praticamente sozinha. Tive poucas aulas com alguns professores durante todo este tempo. Percussão também foi algo instintivo. Recebi depois dicas da Cássia Maria e

fiz algumas aulas com o Ari Colares. Fiz aulas de canto com a Tuca Fernandes e algumas aulas com a Consiglia Latorre. No geral, recebi muitas dicas, ouvi um bocado de coisas, frequentei cursos, mas meu jeito de trabalhar é muito particular. Não sou muito boa aluna, frequento poucas aulas, mas aproveito profundamente algumas informações. Minha relação com o tambor é uma das mais naturais e fortes. No palco eu me sinto arrepiada quando visto o tambor.

FC. Wanda Sá diz, em entrevista, não saber cantar uma música que não saiba tocar. Com você também é assim? Você toca para fazer a letra? Como é o processo de composição? O que vem primeiro: a melodia ou a letra?

CP. Canto músicas que sei tocar e músicas que não sei tocar, até porque não sou grande instrumentista. No processo de composição acontecem formas das mais variadas possíveis. Escrevo letra para melodias de parceiros. Escrevo letras e depois dou para parceiros musicarem. Faço algumas melodias enquanto toco violão e depois coloco letra. Escrevo poemas ou letras e depois faço as melodias (tocando ou não o violão). Crio melodias sem violão e depois escrevo a letra. E também faço melodia para letras de parceiros (isso é mais recente e por enquanto mais raro). Enfim, são formas bem variadas.

FC. Você é uma cantora-músico, isto é, quando ouve uma música sabe qual é o tom, quais são os acordes, lê partitura?

CP. Sei qual é o tom quando procuro no violão. Sou uma artista que utiliza a música e a poesia como expressão. Por ser artista eu canto, toco violão, brinco com a percussão, componho, produzo CDs, etc. Sei um pouquinho de teoria musical pra poder me comunicar com os músicos. Um pouquinho de poesia, um pouquinho de produção musical. Tudo estimulada pela minha obra. Minha comunicação é ótima com os músicos. Antes de registrar a obra num CD sempre procuro um bom músico pra enriquecer a harmonia, pra chegar até onde as canções necessitam.

FC. Você é intuitiva em seu trabalho? Qual o limite entre a intuição e a criação, isto é, o trabalho, a atividade criadora?

CP. Sou muito intuitiva. A intuição me guia. Difícil separar e denominar estas situações. Acho que vem tudo junto: o resultado do trabalho, o conhecimento consciente e inconsciente, o resultado do estudo, da técnica adquirida, da noção de estética, da inteligência, alma e coração; mas tudo a serviço da intuição, da emoção, da criação genuína, solta, o mais livre possível. É difícil porque a gente esquece. Aprendo muito com minhas criações: são realmente muito, muito melhores do que eu. O momento da criação é muito diferente dos mil momentos das audições.

FC. Em que medida o estudo e a técnica interferem no fazer artístico, na criatividade?

CP. Sempre quis um equilíbrio entre esses elementos todos, noções de tudo o que envolve meu fazer artístico. Claro que são noções que aprofundo solitariamente e depois revejo na companhia dos parceiros de trabalho. Confesso que tive receio de perder algo... sei que isto é relativo e depende da história de cada um, mas no meu caso aconteceu assim: quis estudo e técnica em certa medida, conforme a obra foi pedindo. Para trabalhos futuros certamente terei que estudar mais e mais, procurar outras informações, aprender e aprender. Trabalhei muito e terei que trabalhar

demais. Mas o trabalho sem a criatividade não adianta, sem o essencial, sem o dom. Vocação é isto: dom e trabalho.

Tenho criado muito e com certa rapidez e acho que isto é resultado de aprendizado, de trabalho (várias formas de trabalho...). Aprendo muito também quando repouso. Quando dou um tempo. Quando respiro. E obedeco à inspiração.

Quando eu tinha sete anos chorava pra aprender piano e não havia nenhum professor na minha cidade. Seria maravilhoso se eu tocasse bem um piano, mas acho que tá tudo certo, tudo tem seus dois lados. Não seria esta Consuelo de Paula se tivesse nascido em São Paulo. Poderia ser outra melhor ou pior, mas não esta. Na verdade as minhas facilidades resultam nas minhas dificuldades. E isto faz minha arte ser como ela é.

FC. Seu fazer artístico – uma sonoridade comprometida com as tradições –, esse trabalho artesanal com as palavras, gravadora independente... O que significa, no atual cenário, ser um artista independente? Independente em relação a quê?

CP. Não posso fazer um trabalho brasileiro e excluir as tradições populares. Eu não posso. E não posso excluir a urbanidade. Procuro nossas cores e os tons que estão em volta. Assim quero me comunicar. Ouço a música do mundo, mas faço a minha música. Com influências sim, mas as influências naturais, não as impostas. Independente significa fazer do meu jeito. Significou aprendizado. Significou muito capricho e cuidado. Independente de modismos, independente de imposições mercadológicas.

E significa que estes CDs são meus: não vou abandoná-los numa gaveta porque não rendem xxx. Fiz os três de forma realmente independente. Não sei se conseguirei fazer os três seguintes, mas uma coisa sei: só gravarei se for exatamente como eles já são. Ninguém pode ter um filho com braços de silicone preconcebidos ou seios programados....ai...ou será que alguém pode? Risos...

FC. Para quem você faz esse tipo de trabalho? Quem é seu público?

CP. Faço pra mim (tenho que gostar demais do que faço) e para um público que adoro (são pessoas que gostam da minha arte e é impossível não me identificar com meu público). É um público que me acompanha desde antes do primeiro CD e que cresce sempre. Difícil alguém gostar do primeiro CD e não gostar dos outros (acontece raramente). E sempre tem alguém descobrindo meu trabalho. A internet aumentou esta comunicação. São pessoas de todas as idades e de todas as classes. Mas, principalmente, são pessoas que procuram a arte musical brasileira atual. Pessoas que não se contentam em apreciar só o que a grande mídia oferece.

FC. A arte sempre traduz o espírito de uma época. Então, o que torna possível voltar a essa cultura que você visita? O que sua arte está traduzindo, hoje?

CP. Esta cultura é. Vive. Acontece. Existe. Minha arte fala da cultura de sempre, mas fala com meu sentimento e com a beleza de agora. O que torna possível é a sinceridade, a verdade com meu mundo. O que torna possível é a infinita criatividade que a vida nos dá. Não preciso ter medo de citar palavras já utilizadas, pois posso citá-las de outra forma, sempre nova, renovada, distinta. Tão herdeira e tão distinta. Tão sutil e surpreendentemente expressada. A vida mesma é assim, não é? O amor...

Sobre a “morte” da canção

FC. Tom Jobim, Dorival Caymmi, Chico Buarque e outros grandes compositores, produtores de obras magníficas, estão sempre sendo revisitados por diferentes intérpretes e instrumentistas contemporâneos, o que é bom para as novas gerações, que não conheceram a obra desses artistas através do rádio. Você julga que essas releituras podem revelar certa crise ou mesmo “morte” da canção, como já se chegou a anunciar? Você considera que a indústria fonográfica dá conta da diversidade cultural que há no Brasil?

CP. Estas releituras são importantíssimas, mas não podem ser maiores do que as novas composições. Existem muitos compositores fazendo belíssimos trabalhos, mas como esse tipo de música não toca mais na maioria das rádios, as releituras superam as novas composições.

Morte da canção? Que absurdo! Nosso ouvido pode morrer, pode emburrecer e não perceber a beleza sutil do novo. Antes não entendiam o brusco do novo, era um susto; hoje não entendem porque é sutil.

A grande indústria não tem compromisso com a arte. Se ela quisesse daria conta, sim. Se não comprassem todos os espaços nas rádios e TVs, naturalmente haveria espaço pra todos. Se pelo menos informassem as pessoas, elas poderiam escolher. Artistas como eu não dariam conta do tamanho do nosso público e mesmo assim haveria espaço pra todos. Não estou falando de enorme público, mas público suficiente para que nossa profissão realizasse sua função com melhores condições. Para que não parecesse que o mundo real não existe.

FC. “A esperança é insistente...” – seu ofício exige paciência, e parece que você não se deixa atormentar pela ausência de sucesso mercadológico, de superexposição na mídia do espetáculo. Como é sua relação com os meios de comunicação?

CP. Com os meios de comunicação que estão fora do mundo do jabá (não vendem seus espaços) a minha relação é muito boa. Rádios e TVs públicas, universitárias, educativas, certos jornais, certas revistas... Até o lançamento do CD *Dança das Rosas* só exigi de mim que fizesse da melhor forma a minha arte. Hoje penso que é uma pena estar vivendo numa época em que o crime cultural atinge seu ápice. Crime porque não existe informação para o grande público sobre noventa e nove por cento da arte que se produz no país. Seria muito melhor pra todos se vivêssemos a diversidade. Teríamos que ter formas alternativas mais eficientes e acredito que isto seria possível se fossem projetos governamentais ou de instituições independentes do mercado.

Minha arte não se atormenta e parece que até “piora”...(risos)...vai se distanciando mais e mais do que seria mercadológico. Não sei se a questão é só comercial, às vezes parece que vivemos um domínio político também, parece que existe um grande ditador invisível e sem nome definido, ou melhor, não assumido, que deseja distanciar o artista de seu povo. Parece ditadura com nome de democracia. Em nome da “maioria”. Só que esta maioria deveria ser de pessoas livres e conscientes. Minha arte continuaria a fazer parte de uma minoria, mas uma minoria maravilhosa e numerosa, suficiente pra que eu e todos os outros artistas não déssemos conta de tanto trabalho. Por exemplo: a música que Chico Buarque realiza hoje não é considerada música comercial, não toca. É o progresso do novo mercado!!! É o avanço para o qual caminhou nosso capitalismo. Até porque a música de Chico teria que ter um acento mais *music*. E mesmo para bons trabalhos com influência do pop norteamericano não existe espaço também. Estes trabalhos têm que ser de melodia

e letras previsíveis. Mesmo assim não adiantaria: teriam que ter uma verba monumental de investimento. Minha arte continuará sendo a que é. Espero que tenhamos possibilidades de crescimento profissional e talvez isto deva vir de ações governamentais. Inclusive e principalmente ações de proteção e de informação.

FC. Pesquisas mostram que tem havido uma gradual redução nos níveis de venda de CDs e de DVDs. Você acredita que as vendas on-line podem acabar com a ditadura imposta pelas gravadoras? Na prática, os trabalhos mais interessantes, mais criativos, estão escondidos no mercado independente. Trabalhos como os seus são desprezados pelas grandes gravadoras porque se julga que não dão retorno financeiro desejado, o que é indicador de que a cultura vem sendo transformada, de modo avassalador, em uma mercadoria a serviço da especulação financeira. Como você analisa esse cenário? O que pode ser feito para barrar esse processo?

CP. Acho que respondi no item anterior.

Quanto à venda on-line, ela continua ajudando quando as pessoas procuram, vai depender do interesse e atitudes pessoais. A internet, de uma forma geral, ajuda as pessoas interessadas a encontrar a arte que realizamos. Estes dias, por exemplo, uma pessoa escutou uma canção minha fechando o programa da Marília Gabriela. Esta pessoa digitou uma frase que havia guardado e acabou encontrando meu site e adquiriu os três CDs. Seria difícil este encontro se não fosse a internet. Mas, para um produto realmente conseguir grande divulgação na internet, um alto investimento será necessário. O que tem grande audiência na internet é, também, o que está presente no grande mercado.

Completando a outra questão: é um crime muito sério porque não se respeita nossa cultura, gera um enorme desconhecimento sobre nossa música, a expressão é monocórdica, o ser é impedido de crescimento real. Empobrecimento da alma, do cidadão. A arte nunca poderia ser banida do conhecimento de todos. Precisariamos de ações muito sérias. Repito: proteção – a arte brasileira deveria ter espaço garantido; informação – a população teria que ser informada do que acontece no meio artístico em geral e não só nos meios artísticos que estão no grande mercado; a criminalização do jabá: as rádios, TVs, etc não podem vender seus espaços, são concessões públicas. Tudo tem limite. Teria que ter limite. A lei do mercado não poderia ser maior que o próprio homem, maior que a humanidade, maior que os princípios básicos e essenciais de civilidade. O processo civilizatório está prejudicado e corrompido pelo interesse e favorecimento mercadológico em prol de uma minoria. Tenho, às vezes, uma impressão estranha, parece não sabermos mais quem somos.

As políticas culturais no país

FC. As leis de incentivo favorecem o artista e o público em geral ou é mais um instrumento de demarcação das classes sociais, um mecanismo que acaba favorecendo quem já tem acesso ou pode pagar pelo produto ou pelo espetáculo?

CP. As leis de incentivo não resolvem o problema. Às vezes ajudam um pouco, mas na maioria das atividades realizadas, favorecem a arte mais próxima do mercado, pois isso gera mais propaganda para a empresa patrocinadora. Favorece grandes produtores, pois estes têm mais acesso a grandes patrocinadores, conhecem melhor os meandros para que se tenha sucesso com as leis de incentivo. Alguns centros culturais de alguns bancos fazem projetos bons, preocupam-se com formação de público. Assim como os SESC's se preocuparam com formação de público. Isso é muito importante porque existe um tempo enorme de distanciamento entre a

maioria do público e nossos artistas e isto precisa ser recuperado. Não adiantam projetos que queiram trabalhar somente com grandes nomes.

Por que não se faz um projeto de música em todas as universidades, em todas as escolas? Seria um ótimo recomeço. Todos nós teríamos muito trabalho e os estudantes poderiam ter contato direto com os artistas. Isso funciona muito bem. Já fui em algumas escolas em poucas oportunidades e o resultado é esplêndido. O projeto Pixinguinha, por exemplo, é muito importante, mas deveria ser bem maior e com bastante regularidade.

E estas ações: nas escolas, nos sescs, no pixinguinha, deveriam ser bastante divulgadas nas TVs, rádios, etc. Por que será que nunca vi uma grande rede de televisão falar do que acontece nos teatros dos sescs, por exemplo? Não vi estas grandes redes falarem do projeto pixinguinha, por quê? Não seria matéria fantástica????????? As grandes rádios não poderiam executar os artistas do projeto pixinguinha? Não seria matéria para grandes especiais? Capas de jornais e revistas????????? Alguns jornais de alguns estados deram destaque, apenas alguns jornais.

Outra coisa: é difícil um projeto que pense no artista. Um projeto que pense que o artista tem que se desenvolver profissionalmente, tem que viver da sua profissão, tem que ter condições para fazer um bom disco e um bom show. As prefeituras, os estados, os governos teriam que ter projetos para isto. Já teve um pouco disso: a prefeitura de São Paulo, por exemplo, já ofereceu um pouco de espaço pra quem estava começando (arte nas ruas), pra quem já havia caminhado um pouco mais (arte nas bibliotecas e casas de cultura) e shows maiores para artistas que já possuíam CDs (show nos parques). Era pouco, mas havia algo. Isso diminuiu muito e deveria ter crescido enormemente. Isso aliado a um projeto com universidades e escolas, com projetos de shows nas cidades, teatros municipais, estaduais, federais, centros culturais. Já existem os locais, funcionários. Falta pouca coisa. Falta verba para cachê, som, luz e transporte. E falta a exibição destes eventos em rádios e TVs. Falta divulgação. Ah, mas havia me esquecido: "os meios de comunicação são livres".

FC. Você já fez diversos shows em importantes espaços no país e mesmo fora, além de oferecer oficinas. É muito diferente a reação do público no Brasil e fora daqui? Que tipo de oficina você oferece e a quem se dirige?

CP. O show inesquecível pra mim foi o que realizei no Theatro Municipal de São Paulo: o encerramento da minha trilogia. Mas, se eu te contar que o show mais aplaudido da minha vida foi em Buenos Aires, você acreditaria? Pois é, música realmente não tem fronteira. Minha interpretação de Lua Branca faz parte de um CD que foi disco de Prata em Portugal (CD *Divas do Brasil*). Na Venezuela ganhei um programa especial sobre meu CD *Samba, Seresta e Baião*. E foi lançada uma coletânea dos meus três CDs no Japão: o CD *Patchwork*. O CD *Samba, Seresta e Baião* foi considerado um dos melhores CDs brasileiros de todos os tempos num guia musical do Japão. Recebo emails de todos os lugares do mundo. Pena que raramente são oferecidas condições para uma boa apresentação no exterior; só uma maior divulgação da arte musical em sua totalidade abriria mais portas no país e fora dele. Digo isso pensando em todos os estilos musicais.

As oficinas são dirigidas para um público diverso. Estudantes de filosofia, sociologia, música, artes em geral, psicólogos, antropólogos, público comum, jovens, terceira idade. Estudantes em geral. É sempre muito bom o resultado. As pessoas compreendem melhor, quando o contato é direto com o artista.

FC. Uma opinião de Chico Buarque, Caetano Veloso ou Consuelo de Paula teria mais penetração e possibilidade de convencimento do que a de um filósofo, sociólogo ou cientista político?

CP. Não sei. Dizem que o artista, mesmo a sua revelia, revela a verdade. Acho que traduzimos coisas. A arte alcança lugares inimagináveis. O artista tem uma função importantíssima e não pode ser apartado de seu público. Mas, a opinião que tenho pra dar são minhas canções. O que tenho a dizer está dito nas canções. Isso é o que sei fazer. Isso é o meu melhor.

FC. Quais os confortos e os desconfortos do ser e do fazer artístico?

CP. Acho que os confortos e desconfortos se confundem. Adoro compor e dói. Adoro trabalhar no palco e é muito sofrido. Tudo muito prazeroso e muito sofrido. Adoro ensaiar com meus músicos (esta é a melhor parte). Adoro o contato com o público (esta também é a melhor parte). Até aí seria o normal, o esperado neste ofício. Agora, é ruim quando existe desconforto a mais: a falta de estrutura pra fazer direito. Falta de condições.

Minha geração é muito guerreira, muito forte: produzimos mesmo quando e onde seria impossível. A realidade parece sempre nos dizer para desistir, para não realizar mais nada. É muito difícil para um artista ter que expressar sua arte de uma forma aquém do que ela exige para ser arte. E é muito complicado se manter como artista. É como um médico, durante anos e anos trabalhando no meio de uma guerra, tendo que operar algum ferido sem condições de higiene, sem luz, sem instrumentos corretos, sem maca, sem técnicos, sem monitoração e sem remuneração suficiente para se manter como médico. Mas ele decide operar, numa tentativa maluca de tentar evitar a morte do paciente e dele próprio. E mesmo assim não consegue evitar inseguranças e culpas quando os pacientes não sobrevivem. E, pior ainda, ele sente de alguma forma, um recado esquisito de que seria melhor que ambos não sobrevivessem e de que sua profissão é desnecessária ali. Mas ele obedece a outro recado, também esquisito, dizendo que deve sim trabalhar, exercer seu ofício e, quando ele vê algum sorriso no rosto de alguma pessoa que antes estava sofrendo, a vida recomeça, uma florzinha nasce no meio do deserto. No deserto que ele "escolheu" para trabalhar.

Projetos em desenvolvimento

FC. Você pensa em produzir um DVD dessa trilogia – uma síntese, talvez, com extras da cultura mineira, como as congadas, festas, foliões? É difícil conseguir patrocinador para um trabalho desse tipo?

CP. Penso sim. Queria muito fazer esse DVD antes mesmo de fazer os três próximos CDs.

É difícil conseguir patrocinador. Não tenho muitos contatos com grandes empresas e não sou boa nesta parte de procurar patrocinador. Minha atenção maior e natural está direcionada pra realizar novas obras, mas mesmo que eu conseguisse ser maravilhosa na tarefa de ter patrocínio, não seria nada fácil. Mas estarei com ouvidos e olhos abertos. Acredito que cedo ou tarde conseguirei realizar esse DVD. Tenho certeza disso.

FC. Em Curitiba você apresentou o repertório do CD *Casa*, ainda inédito. O que ele traz para nós? Como ele se diferencia dos seus outros projetos?

CP. Ah, apresentei esse trabalho pela primeira vez no Teatro Paiol de Curitiba. Foram feitos arranjos especialmente para esse show com a Orquestra Popular de Cordas. Esse CD, acredito, é o que encerra um certo ciclo, pois será o CD dos arranjos, das harmonias. É uma obra guiada pela cor azul. Profundo. Atávico. Casa. Nele ainda se percebe o equilíbrio rítmico dos CDs anteriores, mas aprofunda na mineiridade (ritmos ternários e seis por oito) e na conversa com a América. Após a trilogia amarela este trabalho chegou, a princípio, como uma ampliação da noção de espaço e de tempo. Preserva as marcas da prapopolense, da mineira, da brasileira, mas agora estende seu olhar e percepção para a América do Sul e tudo o que envolve esses lugares, resultando em um CD fortemente atávico. Ao iniciar essa conversa com a América o trabalho foi se aprofundando – e a cor azul foi guiando esse mergulho. Podem-se perceber ali três núcleos que dialogam entre si: o núcleo mineiro, o núcleo da cor a guiar as composições e o núcleo dos arranjos, igualmente conduzido pela luminosidade das cores. O núcleo mineiro conversa diretamente com a musicalidade da América, revelando o delicado exercício entre o particular e o universal, também entre o popular e o erudito. É todo autoral e em parceria com Rubens Nogueira.

O CD *Negra* é um mergulho no universo da toada (aliás, acho que este binário é o maior reino da cantora que sou). Os arranjos é que proporcionarão essa diferenciação entre o azul – mais erudito, profundo – e o vermelho – mais dançante, caloroso, sem perder a qualidade e a delicadeza que marcam toda a obra. É um CD com vários parceiros, e começou inspirado em trovas populares. As canções partem dessa inspiração e remetem a diferentes ambientes: uma introdução que fala diretamente com a trova popular, como se surgisse um refrão que parece ter sempre existido; depois a música leva para um lugar inesperado, inusitado. Trata-se de um trabalho bastante sensorial, em que se sente o calor do vermelho o tempo todo. Assim como no *Casa*, a palavra *Negra* assume uma forma simbólica ampla, remetendo-nos para diversos lugares.

O tempo e o branco foi provocado pela leitura de poemas da Cecília Meireles. É inspirado no universo ceciliano. Neste trabalho aprofundo a linguagem poética já presente nos trabalhos anteriores. Rubens Nogueira é o parceiro em diversas canções, mas algumas são letra e música de minha autoria.

FC. Permita-me uma observação: eu já tive o privilégio de ouvir essas três obras inéditas e o que me sugere a audição de *O tempo e o branco*, em particular, é que em se tratando de Cecília e Consuelo, têm-se duas experiências bastante distintas, mas uma mesma obstinação incessante: *escavar o verso*. Quando o público terá acesso a essas obras?

CP. Aceitei, recentemente, um grande desafio, que será gravar esses três trabalhos em shows ao vivo. Será no belíssimo Teatro Polytheama, na cidade de Jundiaí, no final de janeiro de 2011. Deverão sair três CDs e três DVDs. Pretendo também publicar alguns poemas nos encartes destes CDs: poemas escritos durante a criação deles.

FC. Você pretende apresentar seus escritos – poemas, letras de canções, contos – em um livro?

CP. Deve ser lançado também no início de 2011 um livro de arte feito a duas mãos. Conheci a antropóloga Lúcia Morales, que faz um trabalho muito particular, a partir de objetos – clips, pedaços de brincos, alfinetes – encontrados no chão. Ela toma esses objetos e os aplica sobre um cartão preparado com lápis de cera colorida. Eu vi

esses cartões e tive um surto (risos), em dois dias escrevi poemas que conversam com oitenta cartões. Gostamos tanto do resultado que resolvemos publicar. Lúcia enviou o projeto para a Secretaria de Cultura do Estado e ganhamos um prêmio, uma ajuda para a produção e publicação desse trabalho, que denominamos *A poesia dos descuidos*.

Este é um ano de comemoração pra mim: o CD *Encanteria* de Maria Bethânia ganhou o Prêmio da Música Brasileira de melhor CD do ano e minha canção *Sete Trovas* (registrada em meu CD *Dança das Rosas*) encerra o premiado e maravilhoso CD!

Outras alegrias:

Particpei do projeto *Nossa Música, Nossa Língua* em Brasília, onde cantei ao lado de artistas da Ilha da Madeira e do Timor Leste.

Minha canção *Dança* para um poema (também do CD *Dança das rosas*) abre o CD *Prata da Casa* lançado pelo SESC-SP.

E os estímulos diários que me fazem continuar: emails, comentários deixados em meu blog, telefonemas que recebo das pessoas para expressarem o que os meus CDs têm provocado nelas. Isso me dá forças pra seguir remando contra a maré.

*eu vou, eu vou
remando contra a maré**

**Canto do Terno dos Marinheiros de Pratápolis*

Resistência: o rigoroso apuro interno e de uma artista para articular sentimentos, ritmos, tons

*eu já finquei no chão
com punhal de aço minha paixão
a rosa que brotou
de um canto pra lutar*

A liberdade de qualquer produção artística, inescapavelmente, só ocorre dentro de determinados limites do todo que a torna possível. Num mundo em que num ritmo crescente tudo tende a se tornar mercadoria, nunca é demais recolocar a questão crucial que atravessa a obra de T. Adorno: a arte é ainda possível? Posto que a arte é síntese da sociedade, mas não sua imediata dedução, a resposta a essa colocação parece não suscitar maiores problemas. Não obstante, a conversa com Consuelo de Paula deixa transparecer, em diversos momentos, as múltiplas dificuldades que um artista do seu tempo enfrenta para se constituir enquanto tal. A atividade do artista não é expressão unicamente da sua espiritualidade, é trabalho. E como todo trabalho em uma sociedade capitalista, está submetido a condições estranhadas e valorizado por fatores totalmente extrínsecos a ele.

Reveladora é também a curta resposta da artista a uma de minhas indagações – para quem você faz esse tipo de trabalho? – *para mim*, responde ela, *tenho que gostar demais do que eu faço*. Isso, diria, é autonomia da arte. É expressão da liberdade artística de alguém que, driblando limites impostos pelas

circunstâncias – pessoais e sociais – não deixa seu trabalho desprotegido. Ou seja, ao operar seu ofício, ela o faz a partir da alteridade constitutiva da arte, do que lhe é próprio. Suas letras revelam, com desenho diferencial, a origem da sua estilística musical: reorganização do sulco cultural assentado sobre a riqueza de nossa gente e nossos ritmos. Dessa maneira, Consuelo faz deslocar elementos consagrados por certas estruturas rítmicas e melódicas, exigindo do ouvinte cumplicidade para aceitar o desafio de explorar as inesgotáveis qualidades do fazer humano. Convoca-nos, pois, a uma singular perspectiva musical, que muitos julgam esquecidas (morta?), das características da canção popular contemporânea.

Sua relação com as cores e as artes plásticas é outro elemento de comando: seus três CDs lançados são guiados pela cor amarela e os três próximos são conduzidos, respectivamente, pela cor azul (CD *Casa*), pela cor vermelha (CD *Negra*) e pelo branco (CD *O tempo e o branco*). Evidentemente, as cores não transparecem na superfície da obra. Expressam, porém, uma necessidade interior da artista, que desenha seu universo poético e sonoro como quem pinta um quadro: com contrastes, luzes e sombras. Se para um pintor o que conta é a ação da cor sobre a percepção do público, para Consuelo a palavra, aliada à melodia – a palavra é seu som interior –, é que deve desviar o ouvinte das contingências imediatas e remetê-lo às possibilidades que a arte musical opera: tornar desnecessário o objeto no caminho da alma humana, isto é, da natureza humanizada. Para tanto é preciso provocar um desvio, um estranhamento capaz de arrancar do automatismo nossa percepção sobre a vida e os sentimentos. Esse é seu desafio. Esse é seu *canto de guerra*.

HISTÓRIAS QUE RESSOAM EM NÓS: UMA RESENHA AFETIVA

Janaína Damaceno *

Resenha de SANTHIAGO, Ricardo. **Solistas dissonantes: história (oral) de cantoras negras**. São Paulo: Letra e Voz, 2009.



Alaíde Costa e o piano presenteado por Vinícius de Moraes. Foto de João Correia Filho.

Li o livro de Ricardo Santiago tendo como trilha sonora cada uma de suas 13 entrevistadas. Iniciei a leitura por Alaíde Costa obedecendo a uma memória afetiva bastante forte: o fato de ainda criança lembrar das capas dos seus LPs entre os discos de minha mãe. Eliana Pittman, também entrevistada por Santiago, era outra que habitava essa coleção. Rosa Marya Colin, cantou o tema da campanha de verão da C&A em 1988 (*California Dreamin'*), num momento que muita gente ligava a televisão mais para ver a criativa publicidade brasileira que

* Doutoranda em Antropologia Social/ USP

os programas de TV. Aquela foi a música do meu verão e um dos meus comerciais prediletos.

Solistas dissonantes me despertou diversas memórias de vozes que marcaram minha infância e adolescência. Mas de algumas só agora pude desvendar nomes e rostos. Adyel Silva e Misty fizeram parte do meu imaginário por décadas sem que eu sequer soubesse seus nomes. Ainda nos anos 1980, a primeira deu voz à campanha da *New Jeanneration (I feel good)* e a última à abertura da minha novela preferida *Kananga do Japão* (1989), com a música *Minha* de Rui Guerra.

Essas vozes que eu já conhecia, imitava e admirava durante minha adolescência, essas vozes jamais nomeadas, fizeram com que a leitura de cada uma das entrevistas de Santhiago me levassem a recordações e descobertas a que não pude ter acesso naquele momento (acessar à informação não era tão fácil quanto hoje). Não gostaria que fosse assim. Queria que o seu livro fosse completamente desnecessário. Gostaria de ter conhecido a cor dessas histórias há 20 anos atrás, na fase em que buscava referências de mulheres negras para além dos estereótipos. Mas tenho que agradecer ao autor, porque possivelmente se o livro não fosse escrito por ele, talvez não o fosse por ninguém em nenhum outro tempo.

O trabalho é uma adaptação da dissertação de mestrado “Entre a harmonia e a dissonância: história oral de vida de cantoras negras brasileiras”, defendida por Ricardo Santhiago no programa de Pós-graduação em História Social da Universidade de São Paulo, em 2009. Trata-se de entrevistas com 13 cantoras negras brasileiras que vivem nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. No livro há um delicado prefácio escrito por Cida Moreira e o posfácio de Heloísa Duarte Valente. Na introdução e na conclusão Santhiago nos mostra seu percurso teórico e como ele tratou as histórias de vida das entrevistadas a partir da metodologia da história oral. No início de cada capítulo há uma breve introdução do contexto de realização das entrevistas.

As histórias de Adyel Silva, Alaíde Costa, Arícia Mess, Áurea Martins, Eliana Pittman, Graça Cunha, Ivete Souza, Izzy Gordon, Leila Maria, Misty, Rosa Marya Colin, Virgínia Rosa e Zezé Motta são fantásticas. E, de certo modo, ler ouvindo e (re)conhecendo o talento de cada uma dessas mulheres pode ser uma experiência bastante sensível, um modo de dar materialidade às histórias que estamos

ouvindo. Elas expõem a importância da família em sua formação musical, o preconceito racial no cotidiano e no campo de trabalho, principalmente das gravadoras e de produtores musicais, as barreiras estabelecidas quando isso é somado à condição financeira, o desejo de sair pelo mundo com sua música para terem reconhecimento e o compromisso de viver sem amargura. Narram também a religiosidade, as histórias com os amigos e alguns amores, alguns difíceis de serem vividos, muitas vezes devido à cor. O livro conta ainda com fotografias muito bem escolhidas do arquivo pessoal das cantoras e também de fotos realizadas a pedido do autor. Nelas temos retratadas desde a infância de Adyel e Izzy, fotos de adolescência de Áurea, Eliana e Zezé, muitas fotos de performance durante apresentações e algo que chama a atenção: a diversidade da estética negra. Com cabelos afro, tranças, relaxamentos, alisamentos ou carecas, o quanto elas são, cada uma a seu modo, muito bonitas. Também são tema de conversa as viagens realizadas, riqueza e pobreza, o piano presente na casa de algumas, o piano ausente, o piano trauma, o piano comprado em várias prestações, tudo é narrado de um modo muito cúmplice com o autor e isso é fruto de seu competente trabalho.

Contudo, a parte introdutória do livro suscita algumas questões. Embora o mote inicial seja bom - há uma representação estereotipada da cantora negra como sambista, que impede sua entrada em outros estilos musicais e dificulta a sua vida profissional -, o desenvolvimento da argumentação, por vezes, falha. Vejamos, o autor afirma que sempre houve uma participação de negros no mundo musical "branco" e para mostrar essa inserção apresenta músicos negros como Domingos Caldas Barbosa, filho de pai branco português e mãe negra angolana, como um exemplo de artista que "compunha modinhas sem nenhum componente afro" (p.22) e, portanto, que pertenceria ao mundo musical não negro. Mas do que se trata esse componente afro? De conteúdo? De estrutura? É importante dizer que Domingos não só introduziu a modinha, mas também era um divulgador do lundu, gênero popular oriundo das tradições de matriz africana, como mostra José Ramos Tinhorão em *Domingos Caldas Barbosa. O poeta da viola, da modinha e do lundu (1740 -1800)*.

Santhiago acabou delimitando fronteiras muito rígidas entre o que seria o mundo musical negro e o mundo musical branco na experiência artística dessas pessoas. Como definir, por exemplo, "Onde mora o segredo", último CD de Arícia Mess, para quem a "arte é uma oferenda" e dedica seu trabalho "às divindades

femininas, às índias e negras que habitaram nosso país continental e que entregaram suas vidas em décadas de escravidão e dor?”

O uso constante dos termos “raça” e “sangue” (negro) também incomoda. Para quem condena uma “perspectiva racista” que mantém “nos limites do resíduo carnavalesco tantas mulheres que exigem mais que samba, alegria e exotismo” (p.19), o uso desses termos não fica muito distante dessa mesma perspectiva.

Ele segue argumentando que para além dos entraves do mundo artístico musical, somente em aparência menos preconceituoso com os negros, que restringe sua presença nos campos da produção e difusão da música, a dificuldade para se erigir uma imagem de cantora negra não-sambista se encontraria também no fato de parte da comunidade negra ter adotado o samba como seu gênero musical por excelência, numa atitude de engajamento e militância política. Sobre essa ideia de militância o autor faz, ainda, uma afirmação bastante polêmica ao comentar que essas cantoras erigiram “um novo lugar de fala que desobriga qualquer um a “dar-lhes a voz”, herança de uma militância que cosmetizada em ativismo, contradiz-se na defesa desnecessária do protagonismo”. (p.22). Será mesmo que a defesa do protagonismo ainda é tão desnecessária? Seu livro mostra justamente o contrário.

A predileção por uma resistência sem mágoas - “Resistentes, não tem a marca da resistência: sua conotação política é discreta” (p.27) -, com o não agir como vítimas mas como sujeitos (p.21), a simpatia pelo que chama de discrição política de suas entrevistadas ou pela depuração, “sutileza, silêncio e nuance” de Alaíde Costa, às vezes incomoda, pois parece que o próprio autor tem uma imagem do negro como barulhento demais, ritmado demais, militante demais, para quem faltaria certo apuro ou sofisticação que ele encontrou justamente nessas personagens. Segundo ele, elas “fazem mais que samba”, refletindo o mesmo arrojo de negros que pertencem ao “primeiro escalão de governos” ou “ao corpo diretivo de grandes empresas” (p.19). Para ele, essas mulheres querem mais que “samba, alegria e exotismo”. Porém, em suas falas mesmo o exotismo é aceito desde que elas tenham reconhecimento profissional. Em certo momento, uma delas diz preferir ter uma carreira no exterior onde seja vista como exótica, mas reconhecida, que permanecer exótica aqui, mas sem reconhecimento. Não cantar sambas também não as exime de uma relação militante. Ao menos duas já participaram do movimento negro e, para a maioria, o próprio ato de destoar seria uma forma de militância, nem sempre discreta como sugere Santhiago. Veja-se, por exemplo, a atuação política de Zezé Motta.

Mas isso parece partir de um desentendimento teórico. Eu gosto de citar a autora norte-americana Patrícia Hill-Collins (2000), para quem apenas contrapondo o cotidiano de mulheres negras com as imagens estereotipadas que se faz delas é que teremos a oportunidade de enxergar o quanto elas dissoam dessas imagens de controle. Ricardo faz isso e talvez obtivesse o mesmo resultado se entrevistasse sambistas, pois veria que elas são sujeitos e não estereótipos. Uma pessoa não é um estereótipo, mas uma integridade. Estereótipo faz parte de um regime de representação que limita, fixa e essencializa o entendimento sobre determinados sujeitos, como diria Stuart Hall (1997). Portanto, não é do samba que elas dissoam, mas de um sistema de representação sobrecarregado de imagens que limitam o entendimento acerca do que é ser negro no Brasil.

Mas essas críticas não desabonam o seu livro, que é um achado para aqueles que se interessam por música, por uma visão não estereotipada de mundo, e desejam conhecer mais da obra e da vida dessas mulheres que podem ser dissonantes na profissão, mas cujas histórias ressoam em todos nós. *Solistas dissonantes* é um livro para ser lido e ouvido.

Bibliografia

COLLINS, Patricia Hill. **Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment.** New York: Routledge, 2000.

Dicionário Cravo Albin. Disponível em:

<<http://www.dicionariompb.com.br/domingos-caldas-barbosa/biografia>>. Acesso em: 28 nov. 2010.

HALL, Stuart. **Representation: cultural representations and signifying practices.** London: Sage, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. **Domingos Caldas Barbosa. O poeta da viola, da modinha e do lundu (1740 -1800).** São Paulo: Editora 34, 2004.

Para ouvir

Adyel Silva

<http://www.myspace.com/adyellsilva>

Alaíde Costa

<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/alaide-costa>

Arícia Mess

<http://www.myspace.com/ariciamess>

Áurea Martins

<http://www.myspace.com/aureamartins>

Eliana Pittman

<http://www.elianapittman.com.br>

Graça Cunha

<http://www.myspace.com/gracacunha>

Ivete Souza

<http://www.myspace.com/ivetesouza>

Izzy Gordon

<http://www.myspace.com/izzygordon>

Leila Maria

<http://www.myspace.com/leilamariacostapinto>

Misty

<http://www.mistysinger.blogspot.com>

Rosa Marya Colin

<http://www.rosamaryacolin.com/>

Virgínia Rosa

<http://www2.uol.com.br/virginiarosa/>

Zezé Motta

<http://zezemottaascantrizes.blogspot.com/>

Para ver e ouvir

California Dreaming. Rosa Maria

http://www.youtube.com/watch?v=0_wKsybPwsM

I feel good. Adyel Silva

<http://www.youtube.com/watch?v=67JuQxcNZnA>

Minha. Misty

<http://www.youtube.com/watch?v=1YVeFe85ZU>

ROCK E EXPERIMENTALISMO

Herom Vargas *

Resenha de Daniela Vieira dos Santos, *Não vá se perder por aí – a trajetória dos Mutantes*, São Paulo: Annablume/FAPESP.

Muito se tem pesquisado e escrito sobre o tropicalismo. Não que o assunto esteja esgotado. Longe disso. Há algumas questões ainda para serem discutidas, sobretudo por ser tema crucial para a música popular produzida no Brasil até hoje. Muito do que é feito atualmente na canção brasileira é, em alguma medida, devedor da tropicália.

Esse movimento foi importante por ter dado diversas diretrizes à MPB no final dos anos 1960 e por ter incorporado séries de informações poéticas e musicais novas à tradição da canção brasileira, libertando-a de algumas amarras estéticas e ideológicas comuns ao período. Se a postura antropofágica teve uma função programática contra a MPB dos festivais, por outro lado, proporcionou condições para várias experimentações na linguagem da canção e que eram impossíveis de ocorrer dentro das condições impostas naquela década. Recuperou ainda as tradições de incorporações e mesclas que sempre foram comuns à cultura popular e à música popular brasileira desde o período colonial. Isso tudo fez com que se abrissem campos de criação até então inimagináveis, situação que se mantém até hoje.

Um desses percursos criativos, de dentro e a partir do tropicalismo, foi o rico trabalho dos Mutantes, grupo de roqueiros de São Paulo formado por Rita Lee e os

* Doutor em Comunicação e Semiótica e Professor do Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS). Autor de *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi* (Ateliê, 2007)

irmãos Arnaldo e Sergio Dias Baptista, baseados respectivamente nos bairros da Vila Mariana e Pompéia. Hoje considerados fundamentais para o desenvolvimento do rock e da música popular brasileira, na época em que surgiram trouxeram muita polêmica com a incorporação dos instrumentos elétricos (guitarra, baixo e teclados) e do rock à música nacional, com o deboche e as paródias em suas canções. E é por este terreno que caminha o livro *Não vá se perder por aí – a trajetória dos Mutantes*, de Daniela Vieira dos Santos (Annablume/FAPESP, 234 p.), uma adaptação de sua dissertação de mestrado em sociologia feito na UNESP.

A autora se concentra nas experimentações do grupo quando participaram do movimento, ao lado de Gilberto Gil, Caetano Veloso e outros, e depois de a tropicália ter sido oficialmente finalizada, no final de 1968. Essa mudança teve a ver com questões internas do grupo e interesses expressos por Rita, Arnaldo e Sergio, com a separação do grupo baiano e com a própria dinâmica cultural do período. Aqui aparece um dos pontos altos do texto, já no capítulo 1: a caracterização das dinâmicas culturais dessa passagem de décadas, tanto quanto aos debates político-ideológicos como as transformações das estruturas do campo da canção popular (indústria fonográfica, televisão, festivais, imprensa etc.).

Seus objetivos são claros: "... resgatar a produção do grupo realizada entre fins da década de 1960 e meados da posterior, a fim de perceber o motivo da mudança sonora na estética do conjunto, cuja mistura antes existente de técnica – e não somente tecnologia –, criatividade e bom humor se dissolveu" (p. 24). A ênfase do estudo, fundado em ampla literatura da sociologia, da história, dos estudos em música popular e no material de imprensa da época, recai sobre as características da experimentação do grupo: de um lado, as posturas de deboche e paródia e, de outro, as relações com os novos equipamentos usados na música dos anos 1970 e criados por Claudio Cesar, outro irmão dos Baptista.

A autora parte de um pressuposto muito interessante, contrário à tendência generalizante e evolucionista percebida em vários trabalhos sobre a tropicália, desde os seminários de Augusto de Campos (escrito no calor da hora) e de Celso Favaretto (de fins dos anos 1970, sendo o primeiro estudo acadêmico a respeito) até outros mais recentes. Todos esses escritos se pautam no movimento cultural denominado tropicalismo e suas características. No entanto, cada artista participante teve suas nuances e eles estiveram presentes por determinados motivos e/ou conjuntura. Não é possível considerar que, no caso em questão, os Mutantes tivessem o mesmo interesse ou motivação que Caetano Veloso ou Torquato Neto, por mais que, naquele

momento, estivessem juntos. O mesmo é possível pensar se considerarmos a relação do grupo com o maestro Rogério Duprat, com quem o trio trabalhou intensamente. O projeto estético de Duprat, por mais que se alinhasse ao dos Mutantes, não era o mesmo. Ele dialogava com os jovens roqueiros, mas ambos direcionavam suas ações a caminhos distintos. Daí a dificuldade, no entendimento de Daniela, em tratar todos de forma horizontal, como fizeram vários autores cujos trabalhos tenderam “a seguir a mesma direção, no sentido de desconsiderar as especificidades dos outros integrantes do movimento” (p. 93).

Com relação a certo evolucionismo presente na famosa frase de Caetano de que eles retomavam, com o tropicalismo, a “linha evolutiva” da bossa nova e incorporada ao discurso construído sobre o movimento, temos que fazer reparos. Como consequência da generalização anterior, a autora nos mostra que os Mutantes não estavam entrincheirados em alguma batalha programática contra as canções de protesto, típicas dos festivais, e muito menos tiveram a “intenção de superar os impasses entre a música engajada e a Jovem Guarda e, além de tudo, com a preocupação em ‘resgatar a linha evolutiva da música popular brasileira’” (p. 109). Isso pelo simples motivo de que o rock não passava por isso. Daí, como demonstra Daniela no capítulo 2, a vinculação dos Mutantes à contracultura, por meio do rock, do bom humor e da paródia.

Esses dois pontos e a discussão sobre o rock e a contracultura são as bases para a análise feita no capítulo 3 dos seis discos lançados pelo trio, desde o primeiro LP, de 1968, até o último, de 1972, antes da saída de Rita e Arnaldo. Aqui ficam claras as especificidades da experimentação e da criação do grupo. Em primeiro lugar, com o uso da tecnologia colocada à disposição deles pelos equipamentos da época (pedais, sintetizadores, mesas de som etc.) e pela engenhosa cabeça de inventor de Claudio; em segundo, a verve satírica e paródica presente nas letras e, com apoio de Rogério Duprat em alguns discos, nos arranjos. Vale ressaltar que tais análises não repetem o erro de alguns estudos sobre música popular de centrar foco apenas na letra, como se nela estivessem todos os sentidos da canção e a instrumentação, os arranjos, as vozes nada acrescentassem ao propósito geral do que se deseja dizer. Ao contrário, Daniela revela para o leitor as amplas relações entre letra e música, entre projeto estético e arranjo, entre canção e performance. E essa rede de signos construída pelo grupo é uma das coisas mais importantes para seu entendimento.

Um exemplo interessante, a título de ilustração, está nos comentários sobre a clássica gravação de *Panis et circenses*, de Gil e Caetano, presente no primeiro disco dos Mutantes. Ali é possível perceber as várias nuances nas relações entre a proposição da letra e sua configuração em canção a partir dos instrumentos, do arranjo, das vozes e de uma série de colagens sonoras e ruídos. Tais sonorizações, influência da música erudita de vanguarda e, aparentemente, não pertencentes à canção, são fundamentais para a geração de sentido que se quer. Daniela mostra ainda que esses mesmos elementos são também influência dos Beatles no trabalho do grupo, como visto em *Being for the benefit of Mr. Kite*, do histórico disco *Sgt. Pepper's lonely hearts Club Band*, lançado um ano antes e muito discutido na época.

Esses processos revelam também o trânsito entre os experimentalismos em campos distintos e que, conforme a autora deixa claro, muito disso por conta do clima de contracultura no período.

Assim, este trabalho preenche um espaço aberto na análise e no entendimento não só do tropicalismo, mas dos processos que ocorreram no campo da canção e, mais geral, na cultura, entre os anos 1960 e 1970.

AS BANDAS FRANCESAS E AS NUANCES DA DOMINAÇÃO

Lilian Sampaio *

Resenha de Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon, Emmanuel Pierru, *Les mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur*. Paris, La Dispute, 2009.

"*Os mundos da harmonia - enquête sobre uma prática musical amadora*" é o sugestivo título que aponta algumas das direções que serão exploradas ao longo desse original estudo sociológico, baseado numa bem conduzida pesquisa de campo. Logo no início aprendemos que harmonia não é uma simples metáfora, mas é o nome dado para as orquestras de instrumentos de sopro e percussão que apareceram com o movimento orfeônico europeu no início do século XIX e teve seu apogeu em geral situado entre os anos 1850 e a Primeira Guerra Mundial. Essas "harmonias" sobreviveram até os dias atuais como uma "prática amadora". É essa prática musical, não profissional e *démodé*, o objeto sobre o qual esses três pesquisadores investiram seus esforços analíticos.

A música de harmonia ocupa hoje, no espaço cultural mais amplo, a posição dominada de uma manifestação muito pouco valorizada em termos das duas lógicas de dominação que estruturam o campo musical francês: o pólo de produção restrita da música erudita, e o pólo de produção de massa da música comercial.

Como se organiza uma prática relegada às margens do campo musical? E como se mantém uma forma cultural quando as condições sociais que lhe favoreceram o desenvolvimento há muito já desapareceram? São as duas questões que vão estruturar o livro, o qual se divide em 3 partes. A primeira, a partir de uma cartografia bem montada, vai reconstituir a posição marginal que as orquestras de

* Doutoranda em Sociologia / USP

harmonia ocupam dentro do campo musical legítimo, explorando também a lógica interna que estrutura esse sub-campo. A segunda vai tratar mais de perto das práticas e relações concretas que constitui esse universo da harmonia, entre atividade artística e instrumento de integração social. E, por fim, a terceira vai explorar as duas questões postas inicialmente sobre os efeitos da dominação e a manutenção de uma manifestação cultural incrustada em terreno social tão árido. A pesquisa revela que essa prática musical se situa ao mesmo tempo em “quatro mundos” diferentes, daí o plural no título, os quais expõem seus músicos de modo muito desigual à dominação cultural, bem como contrabalançam os efeitos de tal dominação.

O grande interesse desse estudo, além de se voltar para um universo musical nunca antes explorado sociologicamente, repousa em sua abordagem metodológica. De um lado, oferece uma combinação de múltiplos métodos de pesquisa. A análise estatística teve como suporte três bases de dados diferentes, as sociedades musicais (n=219), seus dirigentes (n=216) e os músicos (n=578), e foi tratada segundo o método de análise de correspondência múltipla (ACM) com o *software* SPAD-N. Os dados foram recolhidos por meio de dois tipos de questionários, um dirigido aos diretores e presidentes das sociedades musicais, abordando suas práticas e representações da instituição, outro dirigido aos músicos, onde são explorados suas “propriedades sociais”, seus gostos e suas práticas dentro e fora das sociedades musicais. As análises estatísticas foram contrapostas a etnografias de três orquestras de harmonia, com entrevistas e observação direta de ensaios e concertos, além de observações pontuais, como, por exemplo, de um concurso de orquestras. Foram também realizadas 20 entrevistas com representantes das instâncias federativas ou membros das estruturas públicas que possuíam relação com as harmonias. E, ainda, foram analisados documentos impressos, principalmente as publicações especializadas da área.

De outro lado, o estudo traz uma grande contribuição à teoria da dominação simbólica, desenvolvida principalmente por Pierre Bourdieu, ao trabalhar a hipótese de que em alguns meios “fechados em si mesmos” a dominação pode ser, em certa medida, “esquecida”. Nas palavras de Vincent Dubois (p. 18):

O relativo fechamento do grupo de pares conta como uma condição entre outras que permite atenuar os efeitos do julgamento cultural legítimo e, em certa

medida, “esquecer a dominação” em proveito de uma relativa autarquia cultural.¹

Mesmo se os efeitos de indignidade cultural, promovidos pelos agentes da música artística legítima, continuam ativos no espaço social mais amplo, eles podem perder sua eficácia simbólica no cotidiano de algumas orquestras de harmonia, situadas geograficamente distantes do centro urbano difusor da hierarquia cultural. Autonomia simbólica relativa que se torna evidente quando os músicos mais jovens deixam sua região, em geral para ingressar na universidade. É nesse momento que se dão conta de uma certa discrepância cultural, quando ficam expostos ao desprezo e desinteresse que sua atividade de músico amador de uma orquestra de harmonia suscita nas pessoas que vivem mais expostas à influência do campo musical francês. E quanto mais distante esses músicos se localizam de seu lugar de origem, maior a “tensão cultural”. O mundo da harmonia que existe de maneira mais isolada, funciona como uma “zona franca” que protege os músicos das sanções do campo cultural legítimo.

A intenção, proclamada na introdução, não é colocar em questão a idéia de dominação, mas oferecer nuances a tal teoria. O pertencimento simultâneo a diferentes espaços de referência e de prática altera os efeitos de dominação cultural ou, ao menos, complexifica seus mecanismos, como ressaltam os autores.

Vincent Dubois é professor no IEP-Strasbourg (Instituto de Estudos Políticos), membro do IUF (Instituto Universitário da França) e do CESS-EHESS (Centro Europeu de Sociologia e Ciência Política). Jean Matthieu Méon é professor na Universidade Paul Verlaine de Metz e membro do CREM (Centro de Pesquisa sobre as Mediações). Emmanuel Pierru é encarregado de pesquisas no CNRS, membro do CERAPS (Centro de Estudos e de Pesquisas Administrativas, Políticas e Sociais) em Lille.

¹ “La relative clôture sur le groupe des pairs compte ainsi parmi les conditions qui permettent d’atténuer les effets du jugement culturel légitime et, dans une certaine mesure, d’ « oublier la domination » au profit d’une relative autarcie culturelle.”

Expediente

Editora responsável

Profa. Dra. Maria Claudia Bonadio

Comitê editorial

Profa. Dra. Maria Eduarda Araujo Guimarães

Prof. Ms. João Kulcsar Junior

Profa. Ms. Isaura da Cunha Seppi

Prof. Dr. Paulo de Tarso Oliva Barreto

Secretaria executiva

Luciana Mara Ribeiro Marino

Coordenação

Pollyana Roberta Sabino dos Reis

Secretária executiva

Adailton Ferreira de Souza Junior

Editoração eletrônica

Conselho científico

Prof. Dr. Aldrin Moura Figueiredo

Universidade Federal do Paraná

Prof. Dr. Alexandre Bergamo
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Antônio Albino Canelas Rubim

Universidade Federal da Bahia

Christopher Breward

Victoria & Albert Museum

Prof. Dr. Edward de Alencar Castelo Branco

Universidade Federal do Piauí

Profa. Dra. Evelise Anicet Ruthschilling

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Francesca Polese

Bocconi University

Prof. Dr. Joanne Entwistle
London College of Fashion

Profa. Dra. Kathia Castilho

Universidade Anhembi Morumbi

Prof. Dr. Lars Fr. H.

Svendsen

University of Bergen – Noruega

Clémence Jouët-Pastré

Havard University

Andrea Saltzman

Universidad de Buenos Aires

Profa. Dra. Lilian Amaral

Nunes

Universidade Estadual Paulista

Profa. Dra. Ludmila Brandão

Universidade Federal de Mato Grosso

Profa. Dra. Maria Celeste Mira

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Profa. Dra. Maria Cristina Volpi Nacif

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Maria Eunice Maciel

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Maria Lúcia Bueno

Universidade federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Maria Luísa

Malato da Rosa Borralho

Universidade do Porto

Profa. Dra. Nizia Vilaça

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Regina Root

William & Mary College

Profa. Dra. Silvia Cristina de Souza Martins

Universidade Estadual de Londrina

Agradecimento especial à Maria Cecília Consolo pela concepção visual da revista

Institucional

Senac - Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial
Administração Regional no Estado de São Paulo

Conselho Regional do Senac São Paulo

Efetivos

Abram Szajman
Akira Kido
Alberto Webeman
Argemiro de Barros Araújo
Arlette Cângero de Paula Campos
Elisete Berchiol da Silva Iwai
Garabed Kenchian
Haroldo Silveira Piccina
José Camargo Hernandez
José Carlos Buchala Moreira
José Domingues Vinhal
Luiz Antonio de Medeiros Neto
Luiz Francisco de Assis Salgado
Pedro Zidoi Sdoia
Rubens Torres Medrano
Ruy Pedro de Moraes Nazarian
Wilson Hiroshi Tanaka

Suplentes

Antonio Henrique Medeiros Duarte
Arnaldo Augusto Ciquielo Borges
Atílio Carlos Daneze
Frednes Correa Leite
Gener Silva
George Assad Chahade
José Antonio Scomparin
Lucíola Rodrigues Jaime
Ludgero Migliavacca
Luiz Armando Lippel Braga
Mariza Medeiros Scaranci
Michel Jorge Saad
Osvaldo Bandini
Roberto Arutim

Representantes junto ao Conselho Nacional

Efetivos

Abram Szajman
Marcio Olívio Fernandes da Costa
Marco Aurélio Sprovieri Rodrigues
Diretor Regional
Luiz Francisco de A. Salgado
Superintendente de Operações
Lucila Mara Sbrana Sciotti

Suplentes

Dario Miguel Pedro
Edson Gaglianone
Felícia Aparecida de Souza Areias
Superintendente Administrativo
Darcio Sayad Maia
**Superintendente Universitário e
de Desenvolvimento**
Luiz Carlos Dourado

Centro Universitário Senac

Reitor

Sidney Zaganin Latorre

Diretora de Extensão

Márcia Cavalheiro Rodrigues de Almeida

Diretora do Sistema de Informação de Biblioteca

Jeane dos Reis Passos

Diretora de Registro Acadêmico

Izabela Ottoni Santa Martha Piquet Guimarães

Diretora do Centro Universitário Senac - Campus Campos do Jordão

Maria Stela Reis Crotti

Diretor Administrativo

Esmeraldo Batista de Oliveira

Diretora de Avaliação Institucional

Maria Angela Marques Ambrizi Bissoli

Diretora do Centro Universitário Senac - Campus Águas de São Pedro

Cícera Carla Bezerra da Silva