

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTU SENSU*
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
MESTRADO EM MÚSICA

DAVI EBENEZER RIBEIRO DA COSTA TEIXEIRA

SONORIDADES DO CENÁRIO BRASILEIRO PÓS-MODERNO E
SONORIDADES TROPICALISTAS: SUAS RELAÇÕES, DIVERSIDADE,
TEMPO MÚLTIPLO E PROCESSOS IDENTITÁRIOS

GOIÂNIA

2017

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS
DE TESES E
DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

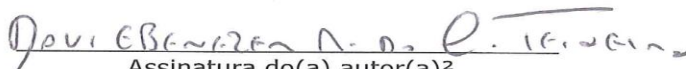
Nome completo do autor: Davi Ebenezer Ribeiro da Costa Teixeira

Título do trabalho: Sonoridades do Cenário Brasileiro Pós-moderno e Sonoridades Tropicalistas: suas relações, diversidade, tempo múltiplo e processos identitários

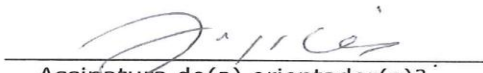
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ **SIM** ☐ **NÃO**¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 28 / 06 / 17

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente
- Submissão de artigo em revista científica
- Publicação como capítulo de livro
- Publicação da dissertação/tese em livro

²A assinatura deve ser escaneada.

DAVI EBENEZER RIBEIRO DA COSTA TEIXEIRA

**SONORIDADES DO CENÁRIO BRASILEIRO PÓS-MODERNO E
SONORIDADES TROPICALISTAS: SUAS RELAÇÕES, DIVERSIDADE,
TEMPO MÚLTIPLO E PROCESSOS IDENTITÁRIOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Música na Contemporaneidade

Linha de Pesquisa: Música, Cultura e Sociedade

Orientadora: Magda de Miranda Clímaco

GOIÂNIA
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Teixeira, Davi Ebenezer Ribeiro da Costa

Sonoridades do Cenário Brasileiro Pós-moderno e Sonoridades Tropicalistas: suas relações, diversidade, tempo múltiplo e processos identitários [manuscrito] / Davi Ebenezer Ribeiro da Costa Teixeira. - 2017.

200 f.

Orientador: Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em Música, Goiânia, 2017.

Bibliografia. Anexos.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Sonoridades. 2. Sonoridades tropicalistas. 3. Cenário pós moderno brasileiro. 4. Diversidade. I. Clímaco, Dra. Magda de Miranda, orient. II. Título.

CDU 78



Serviço Público Federal
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
Programa de Pós-graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música

Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final do candidato Davi Ebenezer Ribeiro da Costa Teixeira para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aos vinte e nove dias do mês de maio de dois mil e dezessete, às quatorze horas na sala 120 da Escola de Música e Artes Cênicas, Campus II, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pela Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta pelos professores doutores Magda de Miranda Clímaco (orientadora e presidente da mesa), Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães (UFG), Robervaldo Linhares Rosa (UFG) e Maria Amélia Garcia de Alencar (FH/UFG) na qualidade de convidada do Programa de Pós-Graduação, para julgar o trabalho final do candidato **Davi Ebenezer Ribeiro da Costa Teixeira**, intitulado "**Sonoridades do Cenário Brasileiro Pós-moderno e Sonoridades Tropicalistas: suas relações, diversidade, templo múltiplo e processos identitários**". A Presidente da mesa declara abertos os trabalhos agradecendo a presença de todos. Assim, dá prosseguimento aos trabalhos passando a palavra ao candidato para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas do candidato, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco Aprovado
Profa. Dra. Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães Aprovado
Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa APROVADO
Profa. Dra. Maria Amélia Garcia de Alencar Aprovado

Davi Ebenezer Ribeiro da Costa Teixeira faz jus ao título de MESTRE EM MÚSICA, área de concentração Música na Contemporaneidade, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam o candidato e nada mais havendo a tratar, a Senhora Presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pelo Coordenador do Programa de Pós-graduação *stricto-sensu* - Mestrado em Música – EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora.

Goiânia, 29 de maio de 2017.

Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco
Presidente

Prof. Dra. Fernanda Albernaz do Nascimento Guimarães
Membro

Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa
Membro

Profa. Dra. Maria Amélia Garcia de Alencar
Membro

Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa
COORDENADOR DE PÓS GRADUAÇÃO *STRICTO-SENSU* - MESTRADO EM MÚSICA - EMAC/UFG

DEDICATÓRIA

Ao meu pai, Divino Teixeira, que me ensinou os primeiros acordes de uma canção em um violão.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida, música e poesia.

Aos meus pais, Divino Teixeira e Ana Marinete Ribeiro da Costa Teixeira, pelas constantes orações e apoio incondicional.

À minha amada esposa, Thamara Miranda de Moraes Costa Teixeira, por ser paciente e me traduzir de forma meiga o sentido do amor.

À minha orientadora, professora Magda de Miranda Clímaco, por acreditar em mim, “homem híbrido”, e ser fonte de abastecimento de saber.

Ao meu dileto amigo e professor Robervaldo Linhares Rosa, pelo incentivo, olhar atento e carinho.

Às minhas irmãs Divana Kézia, Kézia Divana e Ana Laura, por comporem um acorde no seio familiar.

Aos meus avós paternos, Jovino Teixeira (*in memoriam*) e Antônia Leandro Teixeira (*in memoriam*), e maternos, Joaquim Ribeiro Neto (*in memoriam*) e Kiza da Costa Ribeiro, por terem cantado um dia.

Aos demais familiares, em especial ao casal de tios Guilherme Bonfim e Wania Maria e seu rebento, Guilherme Ribeiro, por serem paz em meio à guerra.

Aos meus sogros, Esdras Miranda e Mara Moraes, e cunhado, Hígor Miranda de Moraes, pela mão amiga em horas adversas.

Ao casal Alexon Alencar Amaral e Susy Cristina, por me acolher e ensinar que o verdadeiro conhecimento é feito de simplicidade e humildade.

Ao amigo Fernando Vinícius Melo, por me indicar discos inspiradores e ser a tradução em pessoa do diálogo da tradição com a modernidade.

Ao amigo e reverendo Wilmar Benedito de Sá, profeta lúdico, que antecipou esse momento final ainda no início da década passada, ao se referir constantemente a mim como “mestre”.

Ao colega de turma e amigo Sebastião Nolasco Júnior, pelas conversas mais que prazerosas. Enfim, a todos que cantam!

RESUMO

Este trabalho teve como objetivo investigar os processos musicais e histórico/culturais relacionados à diversidade sonora presente na produção de alguns músicos que têm atuado na última década do século XX e nas décadas iniciais do século XXI – cenário pós-moderno consolidado, visando estabelecer relações musicais, temporais e culturais entre essa produção e a produção de músicos que integraram o movimento tropicalista – anos finais da década de 1960/início da década de 1970. A diversidade musical acentuada apresentada em seis canções estudadas - quatro canções circunscritas ao cenário pós-moderno consolidado e duas da época da tropicália -, embora inerente a dois recortes de tempo, tem caráter de aglutinação, evidencia um diálogo entre elementos culturais diversos, um convívio de elementos da tradição com elementos globais, o que remete ao conceito de hibridismo proposto por Canclini e Burke. Contudo, evidenciou-se ainda que a diversidade cultural cultivada teve a ver também com a interação das canções com a América Latina, o que fez com que apresentassem um diferencial híbrido peculiar em relação ao cenário pós-moderno, um cultivo significativo da mestiçagem e da tradição, ao invés apenas do diálogo intercultural e da citação histórica. Assim, semelhanças e diferenças estabelecidas entre processos híbridos acentuados relacionados a canções de dois recortes de tempos diferentes, levaram à percepção de canções contemporâneas que se caracterizavam pela sua inerência à pós-modernidade consolidada e canções tropicalistas que, na sua inerência a um momento muito inicial da pós-modernidade, não deixaram de evidenciar as possibilidades colocadas pela “latência do porvir” inerentes à dinâmica do “tempo múltiplo” que perpassa a trama sócio-histórico e cultural e tudo que a integra, segundo Castoriadis e Freire.

Palavras-chave: Sonoridades. Sonoridades tropicalistas. Cenário pós-moderno brasileiro. Diversidade.

ABSTRACT

This work aimed to investigate the musical and historical / cultural processes related to the sound diversity present in the production of some musicians who have performed in the last decade of the XX century and in the early decades of the XXI century - consolidated postmodern scenario, aiming to establish musical relations, temporal and cultural relations between this production and the production of musicians that integrated the Tropicália - late years of the 1960s / early 1970s. The accentuated musical diversity presented in six songs studied - four songs circumscribed to the consolidated postmodern scene and two from the Tropicália era -, although inherent in two time cuts, has a character of agglutination, evidences a dialogue between diverse cultural elements, a conviviality of elements of the tradition with global elements, which refers to the concept of hybridism proposed by Canclini and Burke. However, it was also evidenced that the cultural diversity cultivated also had to do with the interaction of songs with Latin America, which made them present a peculiar hybrid differential in relation to the postmodern scenario, a significant cultivation of miscegenation and tradition, rather than just intercultural dialogue and historical quotation. Thus, similarities and differences established between accentuated hybrid processes related to songs from two cuts of different times, led to the perception of contemporary songs characterized by their inherent to consolidated postmodernity and tropicalist songs that, inherent at a very early moment of postmodernity, have not failed to highlight the possibilities posed by the "latency of future time" inherent in the dynamics of "multiple time" that permeates the socio-historical and cultural plot and everything that integrates it, according to Castoriadis and Freire.

Keywords: Sonorities. Tropicalist sonorities. Brazilian postmodern scenario. Diversity.

Lista de Exemplos Musicais

Canção *Vô Imbolá*

Exemplo1–Gravação de baixo <i>synth</i> introduzida em glissando.....	67
Exemplo 2 – Configuração rítmica – colagens – <i>loops</i> de pandeiros em emboladas.....	68
Exemplo 3 – Melodia do refrão.....	68
Exemplo 4 – Complexidade rítmica do pandeiro que substitui os <i>samplers</i>	69
Exemplo 5 – Parte B. Retomada do refrão no final e procedimento <i>talk box</i>	70
Exemplo 6 – Parte vocal C – coro feminino.....	71
Exemplo 7 – Baixo <i>synth</i>	71
Exemplo 8 – <i>Riff</i> de guitarra com distorção.....	72
Exemplo 9 – Trecho vocal E melodia da frase de ordem “eu vou vender a minha vã filosofia”	72
Exemplo 10 – Linha melódica parecida com um aboio.....	73

Canção *Samba Makossa*

Exemplo 11 – Melodia que remete a gêneros musicais afroamericanos.....	81
Exemplo 12 – Melodia da guitarra.....	82
Exemplo 13 – Frase de contrabaixo.....	82
Exemplo 14 – Melodia em estilo declamatório em semicolcheias.....	83
Exemplo 15 - Linha melódica da canção estruturada em duas notas.....	83
Exemplo 16 - Fragmentos melódicos de Soul Makossa.....	84
Exemplo 17 - Reprodução de célula rítmica característica do gênero samba.....	84

Canção *Bogotá*

Exemplo 18 – Célula rítmica que remete a ritmos latino-americanos (salsa e rumba)	90
Exemplo 19 - Célula melódica – timbre de órgão.....	91
Exemplo 20 - Célula melódica – material melódico.....	91
Exemplo 21 – Guitarra em sua relação com o <i>funk</i>	92
Exemplo 22 – Trecho melódico executado pelo grupo de sopros.....	92
Exemplo 23 - Linha melódica da canção.....	93

Canção *Experiência*

Exemplo 24 – Linha melódica da canção <i>Experiência</i>	99
Exemplo 25 – Linha melódica executada por vocal feminino.....	100

Canção *Tropicália*

Exemplo 26 – Canção <i>Tropicália</i> – Partitura	142
Exemplo 27 – Arranjo da introdução – toques de percussão (bongô)	143
Exemplo 28 – Arranjo da introdução – toques de percussão (bongô)	143
Exemplo 29 – Ritmo de baião proposto em compasso quaternário	145

Canção *Domingo no parque*

Exemplo 30 – Canção <i>Domingo no parque</i> . Primeira parte da canção	153
Exemplo 31 – Canção <i>Domingo no parque</i> . Fragmento rítmico melódico em Ré M, compasso binário. Apresentado por clarinetes em uma articulação rítmica típica de uma roda de capoeira	154
Exemplo 32 – Canção <i>Domingo no parque</i> . Célula rítmica que se aproxima do ritmo baião....	154
Exemplo 33 – Modulação do campo harmônico de Ré maior para Mi maior.....	155
Exemplo 34 – Trecho musical (compassos 62 ao 94) contendo modulações sucessivas – campos harmônicos de Sol maior, Dó maior, Lá maior e Mi maior (a partir do compasso 66)	155
Exemplo 35 – Modulação para o campo harmônico de Si bemol maior – compassos 58 ao 66 em destaque	157

Lista de Figuras

Figura 1 – Capa do disco <i>Vô Imbolá</i>	66
Figura 2 – Capa do disco <i>Da lama ao caos</i>	80
Figura 3 – Capa do disco <i>Nó na orelha</i>	86
Figura 4 – Capa do disco <i>Respeitem meus cabelos, brancos</i>	95
Figura 5 – Capa do disco <i>Tropicália ou Panis et circencis</i>	127
Figura 6 – Passeata contra as guitarras elétricas	132
Figura 7 – Performance de Caetano Veloso em <i>É proibido proibir</i>	134
Figura 8 – Capa do disco <i>Caetano Veloso</i>	140
Figura 9 – Capa do disco <i>Gilberto Gil</i>	150

Sumário

INTRODUÇÃO.....	15
-----------------	----

CAPÍTULO 1

PÓS-MODERNIDADE, DIVERSIDADE ACENTUADA E PROCESSOS DE HIBRIDAÇÃO.....	25
---	----

1.1 O Termo e primeiras abordagens da pós-modernidade.....	26
--	----

1.1.1 Compressão tempo – espaço.....	28
--------------------------------------	----

1.1.1.1 Compressão tempo-espaço e capital.....	29
--	----

1.1.1.2 O processo de descentramento das identidades.....	33
---	----

1.2 Pós-modernidade e processos de hibridação.....	35
--	----

1.2.1 Processos de Hibridação na América Latina e suas implicações com o trânsito tradição, modernidade e pós-modernidade.....	39
--	----

1.3 Pós-Modernidade: a Derrubada de Fronteiras e a “construção simbólica da nação”	45
---	----

1.3.1 Comunidade Imaginada: a construção simbólica da nação na modernidade.....	46
---	----

1.3.2 O Estado Nação na pós-modernidade.....	50
--	----

1.3.2.1 Alguns elementos da construção do nacional e derrubada de Fronteiras no Brasil.....	53
---	----

CAPÍTULO 2

A MÚSICA DO CENÁRIO MUSICAL BRASILEIRO DA PÓS-MODERNIDADE E DIVERSIDADE ACENTUADA.....	58
--	----

2.1 A década de 1990 e a consolidação da pós-modernidade: aspectos estilísticos e performáticos que cercam os discos <i>Vô Imbolá</i> de Zeca Baleiro e <i>Da Lama ao Caos</i> de Chico Science e Nação Zumbi.....	64
--	----

2.1.1 José Ribamar Coelho Santos – o Zeca Baleiro e <i>Vô imbolá</i> : o artista, o disco <i>Vô Imbolá</i>	65
---	----

2.1.1.1 A canção <i>Vô Imbolá</i>	66
---	----

2.1.2 Da <i>Lama ao Caos</i> : o surgimento de Chico Science e Nação Zumbi na cena artística recifense e seu primeiro disco.....	74
2.1.2.1 <i>Samba Makossa</i> : uma canção em diálogos.....	81
2.1.3 Criolo e a ressignificação de gêneros.....	85
2.1.3.1 A canção <i>Bogotá</i>	89
2.1.4 <i>Respeitem meus cabelos, brancos</i> : Chico César.....	94
2.1.4.1 <i>Experiência sonora</i> : a canção.....	97

CAPÍTULO 3

A MÚSICA DO CENÁRIO TROPICALISTA E DIVERSIDADE ACENTUADA: UM ENFOQUE DE SUAS PECULIARIDADES E RELAÇÕES COM A MÚSICA DA PÓS-MODERNIDADE CONSOLIDADA.....	102
--	------------

3.1 O Tropicalismo.....	102
--------------------------------	------------

3.1.1 Tropicalismo e os três momentos da canção brasileira.....	107
---	-----

3.1.2 O cenário Tropicalista.....	112
-----------------------------------	-----

3.1.3 Gênero, gêneros, estilos?.....	122
--------------------------------------	-----

3.1.3.1 O disco-manifesto <i>Tropicália ou Panis et Circencis</i> : gênero, gêneros, estilos?.....	126
--	-----

3.1.3.2 A guitarra elétrica na instrumentação e a ênfase na performance.....	131
--	-----

3.2 Os dois personagens.....	136
-------------------------------------	------------

3.2.1 Caetano Veloso.....	137
---------------------------	-----

3.2.1.1 A canção <i>Tropicália</i>	140
--	-----

3.2.2 Gilberto Gil.....	146
-------------------------	-----

3.2.2.1 A canção <i>Domingo no parque</i>	150
---	-----

3.3 Relações entre os processos de hibridação da música do cenário pós-moderno consolidado e a música do movimento tropicalista.....	159
---	------------

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	162
----------------------------------	------------

REFERÊNCIAS.....	166
-------------------------	------------

ANEXOS.....	171
--------------------	------------

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objeto de estudo quatro músicas de compositores brasileiros que atuaram nas três últimas décadas (1990 ao tempo presente), observadas nos seus processos de acentuada hibridação e relação com a música dos tropicalistas (décadas de 1960/início 1970). Foram selecionadas tendo em vista fazerem parte do repertório de compositores que têm mostrado nos seus trabalhos esses processos de hibridação, investido na interação de elementos de diferentes tempos e culturas, como é o caso de José Ribamar Coelho Santos - Zeca Baleiro, Francisco de Assis França Caldas Brandão - Chico Science, Kleber Cavalcante Gomes - Criolo e Francisco César Gonçalves – Chico César, aqui enfocados. O primeiro recorte de tempo privilegiado tem a ver com o período que marca a pós-modernidade consolidada e o segundo, já remete ao período referente à emergência e desenvolvimento do movimento tropicalista.

A motivação para a pesquisa veio da convivência intensa com a música no espaço acadêmico instituído pela *Escola de Música e Artes Cênicas* da Universidade Federal de Goiás, onde tive oportunidade de me graduar em Musicoterapia e cumprir seis semestres do curso de Composição. Esta experiência me possibilitou o acesso a várias dimensões da música ocidental europeia e da música brasileira. O interesse pela cultura brasileira me fez frequentar disciplinas como *Cultura Musical Brasileira*, *Violão Popular*, *Harmonia Aplicada à Música Popular Brasileira*, dentre outras. Neste contexto de descobertas pude refletir sobre as interações do músico e da música com a sociedade. Através de vivências musicais, de estudos musicológicos que me proporcionaram um diálogo, inclusive, com algumas abordagens antropológicas da História Cultural, fui sendo direcionado cada vez mais para a música brasileira, tornei-me um grande apreciador e estudioso dessa música.

Foi através desse interesse e estudo, junto à audição constante de discos e idas a shows, que pude perceber que alguns compositores que circulam na atualidade apresentam um trabalho pautado por diálogos acirrados com a diversidade. Músicos e grupos como os que foram acima citados, por exemplo, têm evidenciado em seus trabalhos as possibilidades colocadas pela interação entre diferentes gêneros, peculiaridades estilísticas e performáticas numa mesma canção e /ou

repertório, elementos esses relacionados a diferentes tempos do universo musical brasileiro. Suas produções audiovisuais, vinculadas à formatação EP, LP, CD, DVD, Álbum ou *Mixtape* datam aproximadamente da década de 1990 ao tempo presente e trazem um entrecruzar de elementos diversos captáveis do universo musical brasileiro bem mais amplo em termos temporais e culturais.

A constatação e observação da diversidade sonora e musical presente na obra desses artistas e compositores citados, naturalmente fez surgir o interesse em buscar a relação dessa realidade com outro momento da história da música popular brasileira em que a diversidade foi adotada também de forma acentuada: o movimento tropicalista. Ausculta-se nas gravações atuais, já em primeiras análises, formas de organização sonora similares àquelas da época da Tropicália, estando as mesmas comprometidas com um experimentalismo onde estilos diferentes convergem entre si. A Tropicália também configurou-se como um movimento cultural brasileiro, cuja identificação privilegia uma diversidade sonoro-musical. Com predisposição em pensar criticamente a arte e a cultura brasileiras, os músicos participantes do movimento fizeram da canção popular a força motriz de debates, estabelecendo assim diálogos entre as linguagens musicais, verbais, cênicas e visuais (NAVES, 2001). Medaglia (2003), um dos músicos ligados de forma mais direta à dimensão cultural erudita da música brasileira, que interagiu muito de perto com o movimento tropicalista, observou que:

Nos dois últimos anos da década de 60 a MPB se reequipou com novas ideias, ganhando nova forma e conteúdo, através do advento do Tropicalismo - ainda que ele tivesse vindo “para confundir e não para explicar” (MEDAGLIA, 2003, p. 182).

Ocorrido no cenário artístico brasileiro da década de 1960, com lançamento de um disco-manifesto em 1968 (*Tropicália ou Panis et Circencis*), conforme observa Naves (2001) e Calado (1997), houve no movimento a participação de poetas (Torquato Neto e Capinam), músicos de formação erudita (Rogério Duprat e o já citado Júlio Medaglia), músicos populares (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e os Mutantes) e artistas plásticos (Rogério Duarte). A partir de tal, torna-se importante ressaltar o caráter aglutinador da Tropicália, ou seja, de absorção de vários elementos culturais, de elementos de diferentes épocas, numa circunstância que permite o diálogo com a ideia de inclusão à maneira antropofágica de Oswald de Andrade, que levou Naves (2001) a observar:

(...) as canções tropicalistas convergem com a poética de Oswald de Andrade. Em que sentido? Um primeiro argumento que poderíamos levantar refere-se ao tipo de relação (afetuosa) que Oswald estabelece com o passado e o presente culturais brasileiros, que o leva a tratar com “amor” e “humor” diferentes situações do cotidiano: urbanas e rurais, civilizadas e primitivas (...) (NAVES, 2001, p. 49).

Não há, portanto, uma forma fechada da canção tropicalista, uma fórmula/estilo particular definida, nela é presente o nacional em interação com o estrangeiro, o erudito com o popular, o rural com o urbano, o ontem com o hoje e, talvez, com o amanhã, o que também levou Medaglia a afirmar que “(...) o Tropicalismo abriu-se para a diversidade, mesclando fervilantemente os mais inusitados componentes culturais num projeto cultural de impacto” (MEDAGLIA, 2003, p. 182-183).

As primeiras leituras e interações com os elementos que integram esse movimento musical, portanto, possibilitaram a percepção de que a sonoridade tropicalista cultiva a diversidade. Está comprometida com um experimentalismo em que modelos antagônicos, de épocas e dimensões culturais diferentes, convergem entre si. Como exemplos podem ser mencionadas algumas canções de Caetano Veloso e Gilberto Gil - *Tropicália, Panis et Circencis; Alegria Alegria; Domingo no Parque* - nas quais arranjos grandiosos de cordas friccionadas e metais dialogam com a guitarra elétrica e com o berimbau. Efetivam uma sonoridade que evoca um caráter de liberdade musical, de mistura de épocas e de continuidade, que concretiza um aspecto importante de força desse movimento musical, que tem a ver com processos de hibridação cultural. Essa afirmação remete a Canclini (2011, p. XIX), quando afirma que entende por hibridação cultural “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Burke (2013), endossando uma visão não essencialista de cultura, e acrescentando à abordagem de Canclini, que também não deixa de reconhecer os processos contínuos e acentuadamente híbridos do povo latino americano, acrescenta:

Devemos ver as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura quer reforcem os antigos elementos (BURKE, 2013, p. 31).

Hall (2014) também pode ser mencionado neste momento, quando enfatiza o caráter performático dos processos identitários, permitindo entender esses processos também na sua relação constante com encontros culturais e temporais, com processos de hibridação cultural, portanto. Do mesmo modo, junto com Anderson (2008), possibilita a abordagem dos processos de construção simbólica do nacional, cuja abordagem vai ser mais adiante discutida por Nicolau Netto (2009), que prevê a inevitabilidade do encontro do local, do regional e do nacional com o internacional neste processo, quando da sua inserção na contemporaneidade. Elementos esses que também interagem nos processos de hibridação, portanto.

Essas observações se juntaram à constatação de que na contemporaneidade, mais precisamente no recorte de tempo efetuado neste trabalho, que abrange as três últimas décadas, os processos de hibridação cultural têm se evidenciado de forma acentuada, constituindo o cenário que autores como Harvey (2013) têm chamado de pós-moderno. Cenário em que a diversidade impera, sobretudo nas grandes metrópoles e em função do grande desenvolvimento da tecnologia, dos meios de comunicação e de transporte, de um capitalismo contemporâneo que não deixa de investir também em “citações históricas”, na memória ligada a bens significativos locais (Ibidem). Nesse contexto recortado (décadas de 1990 ao Tempo Presente), em que a diversidade impera de forma acentuada, caracterizando o período de consolidação do cenário pós-moderno, foi possível perceber um intrínseco sonoro identificável com a época do movimento tropicalista (décadas de 1960/ início de 1970), o que foi reforçado pela afirmação de Ariza (2006) de que

alguns trabalhos de Salomé da Bahia, Nação Zumbi, Zeca Baleiro, Otto e Fernanda Abreu têm apresentado mixagens, *samplers* e experimentos de diversos tipos. Não obstante, é importante lembrar que Gilberto Gil e Júlio Medaglia foram alguns dos pioneiros em realizar fusões. (ARIZA, 2006, p. 300).

Todo esse contexto inicial, portanto, as primeiras percepções, leituras e reflexões, levaram a alguns questionamentos: o que tem caracterizado as sonoridades acentuadamente híbridas de alguns compositores brasileiros na atualidade, como é o caso de Zeca Baleiro, Chico Science, Nação Zumbi, Criolo e Chico César, selecionados para estudo neste trabalho? Que características estilísticas, especificidades performáticas, poderiam ser relacionadas à atuação desses músicos como compositores e/ou intérpretes que escolhem um repertório? Esses músicos apresentam novos gêneros musicais e/ou atualizam gêneros já existentes? Que relações podem ser

feitas entre as sonoridades híbridas que evocam e as sonoridades híbridas do tropicalismo? As tendências musicais híbridas mencionadas, consideradas inerentes ao cenário chamado pós-moderno (HARVEY, 2013), apontariam para resíduos de sonoridades tropicalistas no século XXI ou estariam relacionadas à continuidade das tendências pós-modernistas que estariam começando naquela época? O período situado entre os dois recortes de tempo – décadas de 1970-1980 – também evidencia o cultivo desse hibridismo? Enfim, que relações são possíveis estabelecer entre a música das três últimas décadas e a música dos tropicalistas?

Buscando responder essas questões levantadas, este trabalho tem como objetivo investigar os processos musicais e histórico/culturais relacionados à diversidade sonora presente na produção dos músicos selecionados que têm atuado no cenário brasileiro pós-moderno consolidado, visando estabelecer relações musicais, temporais e culturais entre essa produção e a produção de músicos que integraram o movimento tropicalista. Para tal foi necessário caracterizar o cenário pós-moderno mencionado (três últimas décadas – décadas de 1990 ao Tempo Presente), contextualizar histórica e culturalmente o movimento tropicalista das décadas de 60/início de 70, identificar e selecionar para estudo, análise e interpretação a obra de alguns músicos – quatro obras do primeiro recorte de tempo de artistas reconhecidos nacionalmente na atualidade e duas obras dos compositores marcos do movimento tropicalista no segundo recorte - cujo trabalho se aproxima da diversidade sonora e performática investigada. Essa trajetória possibilitou afirmar que as obras tropicalistas já marcavam o início da pós-modernidade, além de incorporar a latência do que viria a acontecer mais adiante no período pós-moderno consolidado. Fundamentado também em Castoriadis (1985) e Freire (1994)¹, que abordam a dinâmica do tempo múltiplo que perpassa as tramas socioculturais, parti da hipótese de que havia a latência de transformações futuras no cenário histórico e musical brasileiro na música dos tropicalistas, a latência de um cenário musical que se efetiva hoje através das tendências musicais pós-modernas já observadas.

A escassez de estudos referentes ao contexto musical da atualidade mencionado, pautado pela diversidade acentuada, pela pluralidade de diálogo entre gêneros e possibilidades estilísticas relacionadas a diferentes realidades temporais e culturais, aponta para a importância deste estudo. A revisão bibliográfica permitiu observar que são poucos os trabalhos que visam as peculiaridades de gêneros musicais e de suas estruturas sonoras, como aqui proposto, o que, possivelmente,

¹Esses dois autores reconhecem a dinâmica de um “tempo múltiplo” que perpassa os cenários socioculturais e tudo que os integra, constituído pela relação intrincada entre presente, resíduos do passado e latência do futuro.

contribuirá com a bibliografia existente, sobretudo, na área da música. Entre os poucos trabalhos encontrados, mais próximos a esta pesquisa, podem ser destacados os trabalhos de Ricardo de Lima Zollner Júnior (2010), Gláucia Peres da Silva (2008), e Herom Vargas (2007). Zollner Júnior fala sobre os hibridismos musicais realizados pelo movimento *Manguebeat*, discutindo proximidades e contrastes com os movimentos artísticos *Armorial* e *Tropicália*. Silva comenta as facetas modernas, pós-modernas e globais do movimento, e Vargas analisa as canções dos discos *Da Lama ao Caos* e *Afrociberdelia* em seus processos de hibridação. Nenhum deles, no entanto, apresenta um olhar mais amplo e atento à diversidade ou hibridismo que circunda a produção dos dois recortes de tempo em análise, como faz este trabalho que, além de investigar e relacionar os dois momentos de produção artística, parte do pressuposto de que as tendências observadas na música dos tropicalistas são latências do que aconteceria em outro tempo. Por outro lado, as pesquisas que buscam um paralelo com a Tropicália têm sido realizadas, na sua maioria, na área da sociologia e/ou da antropologia, onde a ênfase está quase unicamente na letra da canção e não no som. É importante destacar também que esta pesquisa justifica-se ainda por estar em sintonia com as últimas tendências do campo musicológico, que têm investido nas possibilidades colocadas pelas relações intrincadas que o campo de produção da música popular tem condições de estabelecer com a trama sociocultural, ajudando a constituí-la, uma circunstância que aponta também para interdisciplinaridade, outro ponto de investimento desse campo.

A trajetória metodológica deste estudo incluiu levantamento bibliográfico e documental. Privilegiou a análise, interpretação e comparação das obras selecionadas nos recortes de tempo enfocados, observando sempre a interação que a organização sonora estabeleceu com os respectivos cenários socioculturais e com a circunstância da performance. Privilegiou, sobretudo, uma abordagem qualitativa, que possibilita o estudo de fenômenos que envolvem os seres humanos e suas intrincadas relações sociais, estabelecidas em diversos ambientes, investindo em aspectos da realidade que não podem ser quantificados, centrando-se na compreensão e explicação da dinâmica das relações sociais (GERHARDT; SILVEIRA, 2009). Sobre a pesquisa qualitativa Minayo (2001) observa:

A pesquisa qualitativa trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis (MINAYO, 2001 *apud* GERHARDT; SILVEIRA, 2009).

O levantamento bibliográfico remeteu a obras relacionadas aos autores que fundamentam este trabalho, como é o caso de Canclini (2011) e Burke (2013), que discutem os processos de hibridação cultural; de Hall (2014), com suas reflexões sobre os processos identitários percebidos no seu caráter performático, implicados também com processos de hibridação e de construção simbólica do nacional; de Castoriadis (1985) e Freire (1994), que investem na percepção dos processos simbólicos (a música percebida como estrutura simbólica) aos quais é inerente a temporalidade múltipla (significados atuais, residuais e latentes) que perpassa uma trama sócio-cultural e tudo que a integra, no caso dessa pesquisa, as obras e performance dos músicos selecionados para análise. Remeteu ainda às obras relacionadas aos autores que refletem sobre a diversidade implicada com o cenário pós-moderno, como Harvey (2013), Connor (2004); Canclini (2011) e Hall (2014), permitindo a contextualização espacial e temporal das obras e performances em questão; às obras relacionadas aos autores que versam sobre a música popular no século XX e XXI como Ariza (2006) e, de um modo especial, sobre o movimento tropicalista, como Calado (1997), Campos (2003), Naves (2001), Ross (2011), Duarte (2003), Veloso (2008), Severiano (2008).

O levantamento documental privilegiou as seguintes fontes: fonte iconográfica (fotos de matérias publicadas em jornais e revistas sobre artistas e *shows* pesquisados; fontes sonoras e audiovisuais (CDs, DVDs, documentários, vídeos diversos dos músicos selecionados); fontes midiáticas (vídeos do *Youtube* e entrevistas da internet com integrantes da tropicália e com os músicos do século XXI selecionados).

Outro passo metodológico importante foi a busca de partituras das obras selecionadas ou transcrição das mesmas quando não foram encontradas partituras editadas. Foram analisadas e interpretadas duas canções, selecionadas em dois discos representativos do período tropicalista: *Gilberto Gil* – 1968 e *Caetano Veloso* – 1968. O disco coletivo *Tropicália ou Panis et Circencis*– 1968, pela sua representatividade no movimento tropicalista, obteve uma atenção especial, tendo sido realizada uma análise geral da obra como um todo. Do mesmo modo, foram analisadas e interpretadas quatro canções escolhidas no repertório de artistas do cenário musical brasileiro do século XXI: *Vô Imbolá* -1999 – Zeca Baleiro; *Da Lama ao Caos* – 1994 - Chico Science e Nação Zumbi; *Bogotá* – 2011 – Criolo e *Respeitem Meus Cabelos, Brancos* – 2002 – Chico César. Essas

obras foram selecionadas tendo em vista a diversidade sonora explícita que apresentam e a performance dos músicos compositores.

Por outro lado, a análise e a interpretação de partituras tiveram sempre como referência a inseparabilidade da estrutura sonora do cenário sócio-histórico e cultural com o qual interagiram. Considero com Chartier (2002) que as práticas, obras e formulações intelectuais de um grupo social são capazes de evidenciar representações culturais², o que faz com que sejam percebidos na sua relação com circunstâncias simbólicas, forjadoras de processos identitários, mesmo que esses processos sejam realizados a partir da hibridação cultural (CANCLINI, 2011). Napolitano (2002, p. 57) também foi lembrado nesse contexto da análise e interpretação das obras, quando reflete sobre a importância de se aliar à análise e interpretação de partituras a observação da performance. Observa que

a performance é um elemento fundamental para que a obra exista objetivamente. [...] A partitura é apenas um mapa, um guia para a experiência musical significativa, proporcionada pela interpretação e pela audição da obra. Seria o mesmo equívoco de olhar um mapa qualquer e pensar que já se conhece o lugar nele representado. (*Ibidem*, p. 57)

Assim, as partituras selecionadas para serem analisadas e interpretadas, foram sendo relacionadas com a *performance* - através da apreciação de gravações em CDs e DVDs - e com os dados colhidos nos diferentes cenários com os quais compositor e obra interagiram. Como ferramentas de análise, além da utilização da observação do “campo do representacional”, conforme definido por Moscovici (1978)³, que favorece a percepção de conceitos, valorações e classificações relacionadas à interação do compositor com o seu tempo e espaço, foram utilizados alguns elementos de uma análise fenomenológica mencionados por Ferrara (1984): a “audição aberta” em alternância com os níveis de análise sintática (análise da organização sonora), semântica

²Segundo Chartier (2002, p. 17) a noção de representação social permite articular três modalidades da relação social com o mundo: “em primeiro lugar o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas [e obras] que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objetivas graças às quais uns “representantes” (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade”.

³O significado implicado com as representações remete também às valorações, categorizações, classificações inerentes à ligação do criador/intérprete com os elementos do contexto analisados, à utilização da representação como instrumento de análise, conforme mencionado também por Moscovici (1978).

(a identificação de significantes – das representações) e ontológica (relação dos significantes com os elementos encontrados na análise do contexto). Esse cruzamento de análise permitiu uma abordagem peculiar da estrutura simbólica, considerada aqui um “campo do representacional” (MOSCOVICI, *op. cit.*).

Estabelecendo essa trajetória metodológica com o intuito de cumprir os objetivos estabelecidos, este trabalho foi estruturado em Introdução, três capítulos e Considerações finais. A introdução oferece uma visão geral do trabalho, já anunciando o que vem pela frente.

O primeiro capítulo versa sobre o cenário pós-moderno, caracterizando-o a partir de suas implicações culturais e econômicas, levando em consideração os dois recortes de tempo mencionados, que abrangem o período de meados da década de 1970 até a segunda década do século XXI. A fim de conceber teoricamente esse cenário em sua pluralidade, o texto aborda também a sua relação com o período estabelecido como modernidade, sem deixar de passar pela análise do termo pós-modernidade, proposto em múltiplas nomenclaturas. Seguem depois reflexões sobre os processos identitários, segundo Hall (2014), que define os processos identitários ligados ao homem pós-moderno, e sobre os processos de hibridação baseados, sobretudo, em Canclini (2011), tendo em vista que esses processos se acentuaram no cenário da diversidade que caracteriza a pós-modernidade. Em seguida as reflexões se voltam para o reconhecimento das peculiaridades da pós-modernidade na América Latina e para os processos de construção do nacional, suas transformações no cenário pós-moderno que prevê a relação do nacional com o regional e com o internacional. Isto sempre relacionando essas abordagens e reflexões às circunstâncias ligadas ao objeto de estudo.

No segundo capítulo é analisada a diversidade de algumas produções musicais brasileiras pertencentes ao cenário pós-moderno, especificamente aquelas do recorte de tempo compreendido pela década final do século XX e décadas iniciais do século XXI. Essa análise não perde de vista a sua relação com a estética tropicalista e a relação dessas duas abordagens com o cenário pós-moderno. É importante destacar que a análise das canções foi realizada em diálogo tanto com elementos da trajetória de vida dos artistas e compositores, quanto com alguns elementos que integram o cenário histórico abordado. Há ainda de se pontuar que discussões sobre gêneros e estilos permeiam as análises das canções, buscando também a sua inserção na pós-modernidade relacionada à América latina.

O terceiro e último capítulo, por sua vez, reflete a relação do Tropicalismo com o hibridismo acentuado que o caracteriza, já buscando as relações que estabelece com a pós-modernidade no início da década de 1970: início ou latência do “porvir”? Com o propósito de subsidiar a compreensão do caráter de experimentalismo que cerca as produções musicais dos recortes de tempo em análise, o texto do referido capítulo se desloca cronologicamente a um período anterior à Tropicália. Tendo que a canção tropicalista se estabeleceu como força motriz de debates, há no capítulo um breve discorrer histórico dos momentos da canção brasileira. Concomitante ao discorrer histórico, breves análises do processo de modernização da sociedade brasileira e suas implicações na produção musical são feitas. O cenário da Tropicália vai sendo levantado junto à questões que cercam a estética de suas canções e as relações que estabelece com o cenário pós-moderno, com as peculiaridades desse cenário na América Latina. A propósito, a canção tropicalista pode ser caracterizada como um novo gênero musical? É concebida por gêneros? Implica em novas formas de tocar, ou seja, novas performances e ressignificações? Objetivando responder algumas dessas questões, o disco manifesto *Tropicália ou Panis et Circencis* torna-se um objeto de análise. A instrumentação e a performance que cercam a produção musical do período também são comentadas. Por fim, no último item deste capítulo, é realizada a relação entre as produções dos dois recortes de tempo enfocados, estabelecendo semelhanças e dessemelhanças, já começando a responder as questões formuladas na base da pesquisa. Finalmente as considerações finais acabam de responder estas questões.

CAPÍTULO 1

Pós-modernidade, diversidade acentuada e processos de hibridação

A diversidade acentuada foi observada na música de alguns compositores brasileiros atuantes nas três últimas décadas, relacionada nessa pesquisa àquela diversidade encontrada no cenário musical brasileiro dos anos finais da década de 1960/início de 1970 – movimento tropicalista ou Tropicália. Ressalto que a ligação estabelecida entre os dois recortes de tempo efetivados no trabalho foi realizada a partir de fatos e acontecimentos peculiares a um cenário que alguns autores como Harvey (2013) e Hall (2014) chamam pós-moderno. Nesse cenário, pautado por um capitalismo avançado de tecnologias em constante aceleração, o tempo e o espaço comprimidos, o dinheiro e as mercadorias são portadores de códigos culturais e as identidades estão fragmentadas. Há, portanto, um caráter de intenso e constante diálogo entre culturas, fronteiras são constantemente derrubadas, acontece sempre o estreitamento de vínculos, muitas vezes opostos, forjando circunstâncias que remetem a processos intensos de hibridação cultural (CANCLINI, 2011). Evidencia-se um caráter acentuado de ecletismo e pluralidade nas práticas culturais. Mas, antes de relacionar peculiaridades musicais e diferentes tempos, é preciso responder uma questão: afinal, que tempo realmente é esse? Um tempo de mudanças e transformações nas práticas culturais e político-econômicas. Segundo Harvey (2013), desde mais ou menos 1972, vê-se algum tipo de relação entre a ascensão de formas culturais pós-modernas, a emergência de modos mais flexíveis de acumulação de capital e um novo ciclo de “compressão do tempo-espaço” na organização do capitalismo. Esse período vem sendo denominado pós-modernidade, um termo muito discutido e polêmico por conta da relação que estabelece com a modernidade. Indicaria outra face, outro momento, da mesma modernidade?

1.1 O Termo e primeiras abordagens da pós-modernidade

O termo pós-modernidade é bastante comentado e traz ao debate múltiplas nomenclaturas. Discutir a pós-modernidade é também falar de “última modernidade”, “sociedade contemporânea”, “última sociedade moderna ou pós-moderna”, “segunda modernidade”, “modernização da modernidade” ou mesmo “modernidade líquida” (BAUMAN, 2001, p. 34). Em uma primeira observação, vê-se de forma nítida que há um objetivo em distinguir o termo atual de um termo anterior, visto agora como inadequado e ineficiente para categorizar um novo cenário de mudanças na sociedade. Bauman (2001) comenta:

A sociedade que entra no século XXI não é menos “moderna” que a que entrou no século XX; o máximo que se pode dizer é que ela é moderna de um modo diferente. O que a faz tão moderna como era mais ou menos há um século é o que distingue a modernidade de todas as outras formas históricas do convívio humano: a compulsiva e obsessiva, contínua, irrefreável e sempre incompleta modernização; a opressiva e inerradicável, insaciável sede de destruição criativa (...). (BAUMAN, 2001, p. 40).

O mesmo autor ainda coloca que ser moderno é ser incapaz de parar e ainda menos capaz de ficar parado. É estar em sintonia com a ideia de progresso que nada mais é que a autoconfiança do presente. Ser moderno também significa “estar sempre à frente de si mesmo num Estado de constante transgressão”; e “ter uma identidade que só pode existir como projeto não realizado” (BAUMAN, 2001). Diante disso, firma-se um paralelo de similaridades entre o que se denominou modernidade e a modernidade atual ou pós-modernidade. Pergunta-se então, afinal, o que diferencia a modernidade da pós-modernidade? Quais são as características determinantes que fazem a nova situação de modernidade ser diferente? O autor aponta duas:

A primeira é o colapso gradual e o rápido declínio da antiga ilusão moderna: da crença de que há um fim do caminho em que andamos, um *telos* alcançável da mudança histórica, um Estado de perfeição a ser atingido amanhã, no próximo ano ou no próximo milênio, algum tipo de sociedade boa, de sociedade justa e sem conflitos em todos ou alguns de seus aspectos postulados (...). A segunda mudança é a desregulamentação e a privatização de tarefas e deveres modernizantes. O que costumava ser considerado uma tarefa para a razão humana, vista como dotação e propriedade coletiva da espécie humana, foi fragmentado (“individualizado”), atribuído às vísceras e energia individuais e deixado à administração do indivíduo e seus recursos. (BAUMAN, 2001, p. 41).

Em suma, nas palavras de Terry Eagleton (1987):

Estamos agora no processo de despertar do pesadelo da modernidade, com sua razão manipuladora e seu fetiche da totalidade, para o pluralismo retornado do pós-moderno, essa gama heterogênea de estilos de vida e jogos de linguagem que renunciou ao impulso nostálgico de totalizar e legitimar a si mesmo. (EAGLETON, 1987, *apud*, HARVEY, 2013, p. 19).

Há de se concordar que amplas mudanças vêm ocorrendo a partir de meados da década de 1970 e que estas estão determinando essa nova concepção de modernidade e a busca por um novo termo a denominá-la. Em contraste com a visão positivista, tecnocêntrica e racionalista da modernidade sólida ou tardia, a pós-modernidade abrange a diferença, a heterogeneidade, a fragmentação e a indeterminação:

o artefato pós-moderno típico é travesso, autoironizador e até esquizoide; e que ele reage à austera autonomia do alto modernismo ao abraçar impudentemente a linguagem do comércio e da mercadoria. Sua relação com a tradição cultural é de pastiche irreverente, e sua falta de profundidade intencional solapa todas as solenidades metafísicas, por vezes através de uma brutal estética da sordidez e do choque. (EAGLETON, 1987, *apud*, HARVEY, 2013, p. 19).

A propósito, o objeto deste estudo – a diversidade observada na música e na performance de compositores das três últimas décadas - está situado nesse contexto de pós-modernidade. O pós-moderno privilegia de forma acentuada a heterogeneidade e a diferença e essas são tidas como forças libertadoras na redefinição do discurso cultural. Diante disso é importante definir o sentido do termo ao que se está observando. Sabe-se que a canção popular é um objeto cultural com alta porosidade e extrema capacidade de absorção e tradução de informações. A diversidade observada em alguns compositores brasileiros nas três últimas décadas e também na Tropicália faz jus ao que foi abordado, ao que se chama de pós-moderno. A pós-modernidade permitiu a relação entre a tradição e a modernidade e a aproximação da cultura popular com a cultura erudita.

Ser pós-moderno, portanto, é conviver na diversidade e ser parte de um jogo estabelecido entre o local e o global, evidenciado de forma acentuada na expansão dos meios tecnológicos de reprodução (VARGAS, 2007). O olhar atento a essa diversidade decorrente de

diálogos constantes permite trazer à discussão a expressão “modernidade líquida” proposta por Bauman (2001). A expressão é apresentada para distinguir um novo cenário, contrastante com aquele que se denomina “modernidade sólida”. Sabe-se que os líquidos são fluídos, não mantêm sua forma com facilidade, não fixam espaço e nem prendem o tempo. Fluem e não são facilmente contidos, possuem uma extraordinária mobilidade que deixa sempre entrever um aspecto de “leveza”. Nisso apreende-se o que o autor captou da nova fase da modernidade. A modernidade agora é leve e fluída, pois o capital se livrou do peso e dos custos exorbitantes de mantê-lo, passando a ser extraterritorial, volátil, inconstante e solto. A modernidade líquida põe fim às fronteiras, àquela superioridade estabelecida por um sedentarismo. Na modernidade pesada ou sólida, ser maior significava ser mais eficiente. O progresso significava tamanho crescente e estava ligado ao aperfeiçoamento das relações do homem com a terra. Na modernidade líquida é notável a irrelevância do espaço disfarçada de aniquilação do tempo. Não há mais interesse em espaços fixos, pois o deslocamento é feito de qualquer lugar a qualquer lugar em uma fração de segundos. “Os lugares permanecem fixos; é neles que temos ‘raízes’. Entretanto, o espaço pode ser ‘cruzado’ num piscar de olhos – por avião a jato, por fax ou por satélite” (HALL, 2014, p. 42). Assim, apreende-se o sentido de “compressão do tempo e do espaço”. Tendo que a história do tempo do homem ocidental começou com a modernidade e que associa-se o começo da era moderna à emancipação do tempo em relação ao espaço, nada mais importante que traçar breves considerações sobre a “destruição do espaço através do tempo” nesse cenário de pós-modernidade, destruição também conhecida por “compressão tempo-espaço”.

1.1.1 Compressão tempo – espaço

Ao retomar a tese de Harvey (2013, p.7) sobre as mudanças e transformações ocorridas “desde mais ou menos 1972”, citadas no início deste capítulo, tem-se um fator importante que é a “compressão tempo-espaço”. A expressão refere-se àquela aceleração dos processos globais, através da qual “se sente que o mundo é menor e as distâncias mais curtas, que os eventos em um determinado lugar têm um impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância” (HALL, 2014, p. 40). Bauman (2003), discorrendo sobre comunidades na pós-modernidade, e imbuído em explicar o termo, faz consonância ao dito quando destaca que

exatamente essa fissura nos muros de proteção da comunidade se torna trivial com o aparecimento dos meios mecânicos de transporte; portadores de informação alternativa (...) já podem em princípio viajar tão rápido, ou mais, que as mensagens orais originárias do círculo da mobilidade humana “natural”. A distância, outrora a mais formidável das defesas da comunidade, perdeu muito de sua significação. O golpe mortal na “naturalidade” do entendimento comunitário foi deferido, porém, pelo advento da informática: a emancipação do fluxo de informação proveniente do transporte dos corpos. A partir do momento em que a informação passa a viajar independente de seus portadores, e numa velocidade muito além da capacidade dos meios mais avançados de transporte (como no tipo de sociedade que todos habitamos nos dias de hoje), a fronteira entre o “dentro” e o “fora” não pode mais ser estabelecida e muito menos mantida. (BAUMAN, 2003, p. 18).

Sabendo que o sentido do termo “compressão tempo-espaço” tem a ver com o rompimento de fronteiras, fica implícito que questões como nacionalismo e comunidade, identidade e diferença, distância e tempo têm muito em comum e são partes de um mesmo contexto. Por outro lado, sabendo com Geertz (1989) que a cultura é um complexo de signos e significações que origina códigos de transmissão de valores e significados sociais, pode-se reconhecer aqui que a complexidade e a diversidade observada nas formas culturais da pós-modernidade estão diretamente relacionadas também à circulação do dinheiro e das mercadorias, ou seja, ao capital. Portanto, pode-se afirmar que o capital é portador de códigos culturais (HARVEY, 2013). No dizer de Hall, citando Wallerstein, “o capital nunca permitiu que suas aspirações fossem determinadas por fronteiras nacionais” (WALLERSTEIN, 1979, p.19 *apud* HALL, 2014, p. 39), no que se afina com Harvey (2013) quando afirma que o capitalismo é um processo e não uma “coisa” e que é errôneo e ilusório desconsiderá-lo na sociedade contemporânea. Não só nela, há séculos que a força capitalista está presente, ocasionando transformações profundas, interferindo de forma direta nessa compressão tempo-espaço.

1.1.1.1 Compressão tempo-espaço e capital

A modernidade, segundo Bauman (2001), é a história do tempo, “é o tempo em que o tempo tem uma história” (BAUMAN, 2001, p. 140). O surgimento de meios de transportes não humanos e não animais, a saber, veículos motorizados, permitiu o controle do tempo. Antes “tempo” era ligado a uma distância percorrida. O caminho era de um dia, “longe” e “tarde”, “perto” e “cedo” significavam quase a mesma coisa. Com a ideia de progresso, o objetivo de sempre

conquistar um espaço ou território veio significar máquinas mais velozes. O tempo tinha que ser flexível, ajustável e maleável. Bauman (2001) destaca:

A modernidade nasceu sob as estrelas da aceleração e da conquista de terras, e essas estrelas formam uma constelação que contém toda a informação sobre seu caráter, conduta e destino. (...) O movimento acelerado significava maior espaço, e acelerar o movimento era o único meio de ampliar o espaço. Nessa corrida, a expansão espacial era o nome do jogo e o espaço, seu objetivo; o espaço era o valor, o tempo, a ferramenta. (BAUMAN, 2001, p. 143).

Firma-se que o tempo e o espaço são categorias básicas da existência humana. O tempo é registrado em minutos, segundos, décadas, séculos e traz também um sentido cíclico quando se repete através de cafés da manhã, idas ao trabalho, aniversários, férias entre outros. O espaço também é tratado como um atributo objetivo das coisas, e pode ser mensurado e apreendido. Harvey (2013) ressalta que “sob a superfície de ideias do senso comum e aparentemente ‘naturais’ acerca do tempo e do espaço, ocultam-se territórios de ambiguidade, de contradição e de luta”. (HARVEY, 2013, p. 190). Falar de pós-modernidade ou modernidade líquida requer antes saber que a modernidade nada mais é que a racionalidade instrumental capitalista derretendo os sólidos. “Derreter os sólidos” significa eliminar aquilo que é irrelevante, que impede a via do cálculo racional dos efeitos (BAUMAN, 2001). Entre outros fatores é possível perceber que o espaço e o tempo têm sido irrelevantes diante da persistente pressão da circulação e da acumulação do capital, derrubando fronteiras e culminando no que se denomina “compressão tempo-espaço”. Harvey (2013) aponta:

O aumento da competição em condições de crise coagiu os capitalistas a darem muito mais atenção às vantagens localizacionais relativas, precisamente porque a diminuição de barreiras espaciais dá aos capitalistas o poder de explorar, com bom proveito, minúsculas diferenciações espaciais. (...) A rapidez com que os mercados de moedas flutuam nos espaços do mundo, o extraordinário poder do fluxo de capital-dinheiro no que é agora um mercado financeiro e de ações global e a volatilidade daquilo que o poder de compra do dinheiro poderia representar definem, por assim dizer, um ponto alto da intersecção extremamente problemática do dinheiro, do tempo e do espaço como elementos entrelaçados de poder social na economia política da pós-modernidade. (HARVEY, 2013, p. 265 e 269).

Conforme já apresentado, na modernidade líquida o capital flui, é leve e não está mais acorrentado ao peso de um maquinário, a um trabalho que antes era atado ao solo e nem a um tempo estabelecido em rotina. Converte na mesma óptica do termo “compressão tempo-espaço”, a sua relação com o aprimoramento da tecnologia e dos sistemas de comunicação ocorridos na década de 1970. Na data de 29 de outubro de 1969 foi enviada a primeira mensagem pelo precursor da *internet*, o *arpanet*. Essa data é considerada o nascimento da *internet*. E a partir de 1970, os sistemas de comunicação por satélite tornaram o custo unitário, e o tempo da comunicação, invariantes com relação à distância. Conforme exposto por Harvey (2013), transformações profundas já haviam sido sentidas antes por Marshall McLuhan (1966), quando sentindo os efeitos de sistemas de comunicação como a televisão, que permite uma variada gama de imagens e informações de espaços distintos quase simultaneamente, chegou à expressão “aldeia global”, assim explicitada nas suas palavras:

Após três mil anos de explosão, por meio de tecnologias fragmentárias e mecânicas, o Mundo Ocidental está implodindo. No decorrer das eras mecânicas, estendemos os nossos corpos no espaço. Hoje, passado mais de um século de tecnologia eletrônica, estendemos o nosso próprio sistema nervoso central num abraço global, abolindo, no tocante ao nosso planeta, tanto o espaço como o tempo. (MCLUHAN, 1966, *apud* HARVEY, 2013, p. 264 e 265).

Com efeito, a aniquilação do espaço por meio do tempo permitiu vivenciar através de alguma experiência – música, comida, hábitos culinários, cinema, dentre outras -, a geografia do mundo como um simulacro. O entrelaçamento de simulacros da vida diária reúne em um mesmo tempo e um mesmo espaço diferentes mundos, a propósito, mundos de mercadorias. “Mas ele o faz de tal modo que oculta de maneira quase perfeita quaisquer vestígios de origem, dos processos de trabalhos que os produziram ou das relações sociais implicadas em sua produção” (HARVEY, 2013, p. 271). Nisso apoia-se a possibilidade do habitante do que foi chamado de “aldeia global” poder vivenciar épocas e culturas diferentes. A diversidade e o ecletismo tornam-se algo natural de uma cultura com escolha. Objetivando fazer consonância do comentado com o meu objeto de estudo, cito Harvey (2013):

Pode-se dizer mais ou menos o mesmo dos estilos de música popular. Comentando o recente domínio da colagem e do ecletismo, Chambers (1987) mostra como músicas oposicionais e subculturais como o reggae, a música afro-

americana e a música afro-hispânica assumiram seu lugar ‘no museu de estruturas simbólicas fixas’ para formar uma colagem flexível do ‘já visto, já gasto, já tocado, já ouvido’. Ele sugere que um forte sentido do ‘outro’ é substituído por um fraco sentido dos ‘outros’. A débil coesão de culturas de rua divergentes nos espaços fragmentados da cidade contemporânea reenfatiza os aspectos contingentes e acidentais dessa ‘alteridade’ na vida cotidiana. Essa mesma sensibilidade está presente na ficção pós-moderna. (HARVEY, 2013, p. 271).

Mas como saber o que determinou ou determina esse processo de compressão do tempo e do espaço? Ou mesmo o que deflagrou esse sentido de um mundo tão em comum que permite estar tão perto do que se apresentava distante em um tempo tão curto? Hall (2014), voltando um pouco atrás no tempo e discutindo o deslocamento das identidades culturais no fim do século XX é enfático:

O que, então, deslocou tão poderosamente as identidades culturais nacionais no fim do século XX? A resposta é: um complexo de processos e forças de mudança, que, por conveniência, pode ser sintetizado sob o termo “globalização”. Como argumenta Anthony McGrew (1992), a “globalização” se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. A globalização implica um movimento de distanciamento da idéia sociológica clássica da “sociedade” como um sistema bem delimitado e sua substituição por uma perspectiva que se concentra na forma “como a vida social está ordenada ao longo do tempo e do espaço” (GIDDENS, 1990, p.64 *apud* HALL, 2014, p. 39).

O autor, ao discorrer sobre a globalização, está relacionando o processo de descentramento das identidades a esse mundo de transformações e compressão do tempo e espaço que vem sendo motivo de reflexões nesse trabalho. Isso tendo em vista a produção musical híbrida selecionada para estudo, que implica no artista em diferentes diálogos culturais, em interação com culturas próximas e bem distantes, rompendo múltiplas fronteiras temporais e espaciais.

1.1.1.2 O processo de descentramento das identidades

Ao discutir os processos identitários tendo em vista o seu caráter performático, essa possibilidade do sujeito interagir com diferentes situações culturais de acordo com o que for solicitado, Hall (2014) continua enfático ao ressaltar que um tipo diferente de mudança estrutural transformou as sociedades modernas no final do século XX, o que pode ser observado também nos seus produtos. Destaca que

isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Essas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados (HALL, 2014, p. 10).

Acrescenta que as identidades, concebidas na modernidade como fixas, com uma essência própria, estão agora deslocadas ou descentradas, o que o levou a distinguir três concepções de identidade: a do sujeito do Iluminismo, do sujeito sociológico e do sujeito pós-moderno. Concebe-se como identidade do sujeito do Iluminismo aquela conhecida como seu “eu real”, sua essência interior, seu centro essencial. Usualmente descrito no masculino, “o sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação” (Hall, 2014, p. 10). Seu núcleo interior ou identidade emergia pela primeira vez quando nascia e com ele se desenvolvia ao longo da existência, permanecendo assim essencialmente o mesmo.

A identidade do sujeito sociológico já é concebida na interação entre o “eu” e a sociedade. O sujeito sociológico é aquele que dialoga com os outros do seu grupo social. Sua identidade preenche o espaço entre o mundo pessoal e o mundo público. Os sentimentos subjetivos alinham-se aos lugares objetivos ocupados no mundo social e cultural. Hall (2014) frisa que essa identidade costura o sujeito à estrutura e “estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis” (Ibidem, p. 11).

E como foco de atenção desse estudo, está a concepção de identidade do sujeito pós-moderno. Esse sujeito está se tornando cada vez mais fragmentado, composto não de uma única e

fixa identidade ou verdadeiro “eu”, mas de várias, algumas vezes contraditórias e não resolvidas, identidades plurais, cambiantes, que estão em constantes negociações. O próprio processo de identificá-las, segundo Hall (2014), é complexo, provisório e variável. O autor coloca que a identidade torna-se uma celebração móvel,

formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2014, p. 12).

A partir das concepções mutantes de identidades de sujeitos apresentadas por Hall, como ser coerente e convincente ao traçar o caminho de mudanças e dissecar o indivíduo no percurso modernidade - pós-modernidade? Como encarar nesse percurso o artista que interage com a tradição, com diferentes dimensões culturais e sociais ao elaborar a sua música? Como abordar e localizar esse processo identitário sem perder de vista uma trajetória histórica implicada com uma sociedade moderna que sempre insistiu em discutir e construir simbolicamente o nacional? Sabendo que as sociedades modernas são dinâmicas e mudam a todo tempo, portanto, é preciso antes de dar sentido ao sujeito pós-moderno, dar sentido ao indivíduo moderno. Hall destaca que:

As transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas. Antes se acreditava que essas eram divinamente estabelecidas; não estavam sujeitas, portanto, a mudanças fundamentais. O status, a classificação e a posição de uma pessoa na “grande cadeia do ser” – a ordem secular e divina das coisas – predominavam sobre qualquer sentimento de que a pessoa fosse um “indivíduo soberano”. O nascimento do “indivíduo soberano”, entre o humanismo renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII, representou uma ruptura importante com o passado. Alguns argumentam que ele foi o motor que colocou todo o sistema social da “modernidade” em movimento. (HALL, 2014, p. 18).

O sistema social da modernidade está mostrando que continua em transformação. Assim, é imprescindível destacar nesse momento, em que há concordância com o consenso entre

teóricos de que o ritmo da integração global aumentou enormemente a partir de meados de 1970, acelerando o fluxo e os laços entre as nações, permitindo falar em descentramento das identidades nesse contexto de transformações e colocando outro foco de discussões: os processos de hibridação cultural. As fusões ou mesclas observadas em produções musicais nos recortes de tempo abordados constituem um processo de misturas que aqui denomino hibridismo, apoiado em alguns autores como Canclini (2011), Burke (2013) e Vargas (2007). Mais complexo que a sonoridade e suas fusões, está a definição e conceito do termo. Ao se falar de hibridismo, tem que se pensar que todos os termos a ele relacionados (mestiçagem, miscigenação, sincretismo e mulatismo) e ideias (mescla, mistura, amálgama, fusão, cruzamento, etc.), que remetem a uma noção: a de que está em jogo um processo de misturas que rompe a identificação com algum referencial teórico imediato, seja estético ou histórico, ou mesmo modelo único de análise. (VARGAS, 2007).

1.2 Pós-modernidade e processos de hibridação

Como já observado, a cultura da pós-modernidade consolidada, sujeita à compressão tempo e espaço, é pautada por um ecletismo acentuado. Lyotard (1984), citado por Harvey (2013), faz importante consideração do sentimento de diversidade presente na vida diária desse período: “o ecletismo é o grau zero da cultura geral contemporânea. Ouvimos *reggae*, assistimos faroestes, almoçamos *Mcdonalds* e jantamos comida local, usamos perfume de Paris em Tóquio e roupas ‘retrô’ em *Hong Kong*” (LYOTARD, 1984 *apud* HARVEY, 2013, p 86). Costumes e tradições culturais estão em constantes cruzamentos, portanto, negociando entre si em um mundo cada vez mais globalizado. Por mais que se queira é impossível se livrar da tendência global de misturas. As culturas se tornaram culturas de fronteiras. Não existe uma fronteira nítida ou firme entre os grupos e os constantes encontros culturais resultantes da globalização que deixam entrever uma forma peculiar de hibridação, reafirmando, em outro contexto, que não existe matriz cultural pura. Mais do que nunca não há como sustentar uma visão “essencialista” de cultura. É importante nesse contexto trazer Edward Said (1997), citado por Burke (2013), quando afirma que “todas as culturas estão envolvidas entre si, nenhuma delas é única e pura, todas são híbridas, heterogêneas” (SAID, 1997 *apud* BURKE, 2013, p.53). O mesmo autor destaca que “a história de todas as culturas é a história do empréstimo cultural” (SAID, 1997 *apud* BURKE, 2013, p.13). O antropólogo Claude Lévi-Strauss afirmou também que “todas as culturas são o resultado de uma mixórdia” (LEVI-

STRAUSS, apud BURKE, 2013, p.13). O argumento estabelecido é o de que sempre houve um processo de interação cultural, e, para descrevê-lo, metáforas como “aculturação” e “transculturação”, dentre outras, foram propostas ao longo do tempo nas discussões dos estudiosos da cultura. Burke (Ibidem) destaca ainda que desde a Antiguidade Clássica objetivou-se compreender esse processo de trocas entre culturas, ou seja, de interação cultural (Burke, 2013), que, na contemporaneidade, acontece de forma intensa e acentuada, interagindo com os sentidos e significados que compõem o cenário pós-moderno. No âmbito deste trabalho, partindo dessa fundamentação, interessa investigar como o processo de hibridação está acontecendo especificamente em cada uma das obras analisadas inerentes ao cenário pós-moderno, sem perder de vistas a sua interação com processos culturais anteriores. Esta observação remete a uma priorização do termo hibridação conforme utilizado por Canclini (2011) para refletir sobre os processos de hibridação acentuados abordados neste trabalho, acreditando com ele e com Burke (2011), que não existem “culturas puras” e que esses processos acentuados na pós-modernidade já advêm, através de processos históricos, de outros processos de hibridação.

Escolhido, portanto, o termo hibridismo para denominar processos de misturas ou fusões ocorridas nas práticas culturais na pós-modernidade, e também tendo visto que interações culturais sempre ocorreram, resta questionar o porquê desses encontros se evidenciarem de forma tão acentuada na pós-modernidade. Referente a essa questão, bem alinhado com as reflexões trazidas até aqui, Hall (2014) observa que

os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de “identidades partilhadas” – como “consumidores” para os mesmos bens, “clientes” para os mesmos serviços, “públicos” para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo. (...) A globalização é a compressão dos horizontes espaço-tempo e a criação de um mundo de instantaneidade e superficialidade. O espaço global é um espaço de fluxos, um espaço eletrônico, um espaço descentrado, um espaço no qual as fronteiras e limites tornaram-se permeáveis. Neste cenário global, o econômico e o cultural estão em contato intenso e imediato um com o outro – com cada “outro” (um “outro” que não está mais simplesmente “lá fora”, mas também no interior). (HALL, 2014, p. 43)

Canclini (2011) faz voz a Hall (2014), quando afirma que “os processos globalizadores acentuam a interculturalidade moderna quando criam mercados mundiais de bens materiais e dinheiro, mensagens e migrantes”. (CANCLINI, 2011, p. XXXI). Falar de hibridação, portanto, requer a não pretensão de estabelecimento de identidades puras e autênticas em nenhum momento e, de forma especial, no cenário pós-moderno. É importante retomar a definição do termo por Canclini (2011) junto a um esclarecimento:

Entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras. (CANCLINI, 2011, p. XIX)

Fica evidente, portanto, que se trata de um processo. Processos de hibridação pressupõem identidades móveis e plurais, acionadas conforme as situações colocadas a elas. O objeto cultural híbrido, já visto como fruto de misturas e multiplicidade implica uma ideia de fratura e deslocamento, de produto instável, de uma mescla de elementos e estruturas em trânsito, em uma dinâmica de temporalidades que remete novamente às identidades descentradas. É instável, mas não totalmente indeterminado. O ocorrido é que sua natureza sincrética desafia o estabelecimento de um conceito fixo, ou seja, de algo para o identificar.

Diante tal dinâmica de amálgamas de elementos às vezes díspares, apresenta-se um problema referente à indeterminação do híbrido, que é buscar suas origens ou mesmo as origens de suas fusões e sínteses. Vargas (2007) contesta tal busca afirmando que:

O estado híbrido, de outra forma, não se reduz a dualidades e muito menos a meras interações; por incorporar elementos múltiplos, não se subordina a sínteses rasas. Nem mesmo se coloca como superação de estágios anteriores, pois não anula, necessária e totalmente, os elementos colocados em contato no início de sua formação: o híbrido pode pressupor manutenção ou sobreposição dos elementos que o antecederam, não havendo a dinâmica simplista da superação. Sua complexidade está na manutenção das rebeldias inesperadas de múltiplas e variáveis determinações, e não se fecha em superações de contradições ou sínteses positivas. (VARGAS, 2007, p. 22)

A citação traz às claras que a racionalidade ocidental apoiada na Renascença e no Iluminismo se perde em um contexto dinamicamente heterogêneo. Essa racionalidade de termos

binários e opositivos não mais se firma na profundidade de cruzamentos culturais vigentes na pós-modernidade. Aquele princípio construtor do pensamento cartesiano, de nunca sair do cânone é contestado frente a uma equação cambiante, de caminhos que constantemente se cruzam. A modernidade pressentia sempre um referencial de legitimidade. Mesmo inovando, os artistas buscavam se sedimentar em caminhos ou paradigmas não contestáveis, respeitáveis ao máximo para não serem discutidos. Na modernidade tardia, perde-se a hierarquia, a classe e as virtudes antes consagradas. Há um processo de convivência, de co-presença tumultuada de todos em uma mesma prática cultural. Philip Galinsky (1999), citado por Vargas (2007), observa, inclusive, que uma das expressões da pós-modernidade é a intensa relação da tradição com a modernidade.

Assim, evidencia-se o contexto do hibridismo acentuado do objeto de estudo, produções musicais de alguns artistas brasileiros de um recorte de tempo compreendido pela última década do século XX e pelas duas primeiras décadas do século XXI. As alfaías e tambores do maracatu de Chico Science e Nação Zumbi e o pandeiro da embolada de Zeca Baleiro soam juntos, em uma mesma gravação com sintetizadores, guitarras, *samplers*, contrabaixo e bateria eletrônica. Sabe-se que a Tropicália também fez conexão de gêneros tipicamente nacionais com informações internacionalizadas da música *pop*, estabeleceu o contato da guitarra elétrica com berimbaus. A inevitável convivência entre o culto, o popular e o massivo, portanto, torna-se bem visível na modernidade tardia:

As tecnologias de reprodução permitem a cada um montar em sua casa um repertório de discos e fitas que combinam o culto com o popular, incluindo aqueles que já fazem isso na estrutura das obras: Piazzola, que mistura o tango com o jazz e a música clássica; Caetano Veloso e Chico Buarque, que se apropriam ao mesmo tempo da experimentação dos poetas concretos, das tradições afro-brasileiras e da experimentação musical pós-weberniana. (CANCLINI, 2011, p. 304).

Contudo, entende-se com Harvey e Canclini, que foi a partir da década de 1990 que aconteceu uma acentuação dos processos de hibridação cultural resultante da intensificação da internacionalização das relações culturais: aconteceu a consolidação da pós-modernidade. Canclini (2011) afirma que “o momento em que mais se estende a análise da hibridação a diversos processos culturais é na década final do século XX” (CANCLINI, 2011, p. XVIII), o que denota esse processo de consolidação e, mais uma vez, lembra a questão primordial deste trabalho: o processo musical

acentuadamente híbrido do tropicalismo da década de 1960 marcaria a latência desse momento porvir, segundo a concepção de tempo múltiplo de Castoriadis (1995) e Freire (1994)?

Por outro lado, ocorrendo a impossibilidade de enxergar a cultura latino-americana sem seus hibridismos acentuados, e, tendo como escopo deste estudo algumas canções de caráter híbrido inseridas nessa cultura, intui-se agora buscar, para uma melhor compreensão, um referencial teórico que traduza a complexidade dos processos de hibridação cultural no continente latino americano. Para tal, o referencial escolhido novamente foi Canclini (2011). Seus estudos fazem importantes investigações sobre as transformações observadas na América Latina.

1.2.1 Processos de Hibridação na América Latina e suas implicações com o trânsito tradição, modernidade e pós-modernidade

A perspectiva pluralista, portanto, que aceita a fragmentação e as combinações entre tradição, modernidade e pós-modernidade, é indispensável para se considerar a conjuntura latino-americana de fim de século XX e início de século XXI. Houve sim, a modernização na América Latina, mas esta se apresenta de forma contraditória. Os traços definidores da modernidade— emancipação, expansão, renovação e democratização — têm sido articulados de forma desigual. Em tese, emancipação se traduz por libertação e independência. Pode-se afirmar que as sociedades de países da América Latina atingiram após a segunda metade do século XX uma secularização dos campos culturais. Houve também, segundo Canclini, uma liberalização precoce das estruturas políticas e uma racionalização da vida social. O autor, no entanto, pondera que essas “modernizações”, coexistem com comportamentos e crenças tradicionais não modernos.

Assim, o aspecto de renovação e democratização inerente à modernidade, chamado por Bauman (2001) de “ilusão moderna”, se apresenta bem incerto nos países latino-americanos. Há relativo crescimento da educação média e superior. A experimentação artística e artesanal e o dinamismo acentuado com que os campos culturais se adaptam às inovações tecnológicas e sociais também se evidenciam. Mas o fator preponderante é que a distribuição dos benefícios é desigual. Evidencia-se também que a democratização da cultura cotidiana e da cultura política na América Latina da pós-modernidade foi propiciada pelos meios eletrônicos de comunicação e pelas organizações não tradicionais, agentes mais eficazes e com credibilidade maior que a dos anteriores, e que intervêm nas contradições surgidas nos processos de modernização (CANCLINI, 2011).

Há ainda que se pontuar que a expansão, particularmente a econômica, latino-americana, quase sempre não acompanhou os gráficos do crescimento mundial. Frisa-se, portanto, que a menor participação no mercado acarreta uma também menor participação nas inovações tecnológicas e nas novas estratégias de acumulação de capital. Harvey (2013), ao discutir o complexo de signo e significações da cultura dá ênfase ao poder do capital. Sabendo que o dinheiro não pode ser visto apenas como “a coisa” e sim como um processo, há de se estabelecer que “como o dinheiro e as mercadorias dependem inteiramente da circulação do capital, segue-se que as formas culturais têm firmes raízes no processo diário de circulação do capital” (HARVEY, 2013, p.269). Subjaz, portanto, à análise de Canclini, que a possibilidade de modernização cultural nos países da América Latina é deficiente devido à consequente incapacidade destes inserir-se integralmente nas novas regras de circulação de capital. A não incorporação de novas tecnologias fraqueja a gestão dos bens simbólicos.

Por outro lado, pode-se afirmar que um estado de indeterminação é algo típico de configurações culturais de alto grau de mestiçagem⁴. Tendo já estabelecido que os processos de hibridação não implicam em fusões sem contradições, Canclini (2011) destaca que a análise da hibridação pode ajudar a dar conta de formas particulares de conflito pertinentes à interculturalidade recente da América Latina. A decadência de projetos nacionais de modernização de alguns países latinos americanos faz questionar até que ponto os movimentos globalizadores inerentes à pós-modernidade estão evidenciando ali uma multiculturalidade criativa. A observação dos processos de hibridação pelo olhar do autor faz entender a relação entre tradição, modernismo cultural e modernização socioeconômica no âmbito latino-americano.

⁴ Quanto ao termo “mestiçagem” é importante destacar que, no contexto deste texto, o mesmo remete a Gruzinski (2001), quando discorre sobre a “cultura mestiça” que caracteriza a tradição latino-americana. Cultura mestiça resultante, segundo esse autor, da interação cultural advinda de etnias acentuadamente diferentes como a ibérica, a indígena e a africana, que interagem com os processos de hibridação modernos e pós-moderno que caracterizam o viés latino-americano. Em resenha publicada na Revista Brasileira de História sobre esta obra de Gruzinski, Gil (2002, p. 550) observa: “Gruzinski emprega o termo “mestiçagem” **para designar as misturas que ocorreram em solo americano no século XVI entre seres humanos imaginários e formas de vida, vindos de quatro continentes, América, Europa, África e Ásia. Já o termo “hibridação” é utilizado por Gruzinski na análise das misturas que se desenvolvem dentro de uma mesma civilização ou de um mesmo conjunto histórico.**” Assim, utilizo o termo hibridação relacionado aos processos de misturas culturais sequentes que têm acontecido no Brasil e mestiçagem para lembrar que esses processos incluem as misturas identificadas por Gruzinski, relacionadas à história do continente Latino Americano.

E como antes já evidenciado, uma das expressões em destaque da pós-modernidade é a relação entre tradição e modernidade.

Tendo em vista esse contexto, o investimento em meu objeto de estudo já fez perceber que ritmos, instrumentos e formas musicais são refuncionalizados a partir de misturas que se aproximam por fricções, justaposições e, mais raramente, por sínteses e fusões. Países como Brasil, Cuba e Argentina evidenciam a configuração musical do continente e demonstram que a mestiçagem cultural é um ponto crucial que se acrescenta à dinâmica híbrida pós-moderna. Uma visão essencialista de cultura consegue abarcar essa amplitude de forma restrita. Apenas busca e afirma o elemento fundador e determinante da estrutura sócio-cultural, ou seja, uma identidade primitiva e sua ordem. No Brasil, por exemplo, alguns consideram a hibridação cultural apenas como um processo formativo. O arábico-ibérico com o indígena, com o negro e com o barroco-jesuítico, é visto apenas no processo de formação de uma identidade cultural, vindo a ser, portanto, estabilizados a partir desse estágio inicial. Acredita-se nessa vertente teórica que há uma estabilidade e uma possível ordem cultural. Não é percebido o que é inerente aos processos de hibridação, ou seja, sua natural fluência instável e dinâmica, um constante jogo de determinantes e configurações que funcionam de forma complexa, um movimento sem centro que se desloca em vários sentidos conforme as situações históricas e os elementos culturais postos em diálogos.

Objetivando neste tópico relacionar Canclini (2011) aos processos de hibridação, evidencia-se que a questão principal que o autor aponta de forma perspicaz é a relação marcante que há da tradição com os processos de modernização na América Latina. Nela, as tradições ainda não se foram e a modernidade ainda não se estabeleceu completamente. O autor questiona se há mesmo, conforme apregoam políticos e economistas, uma necessidade de modernização. Estaria ela acessível à grande maioria? Artistas, artesãos, políticos, empresários, trabalhadores e cidadãos teriam acesso igual aos bens? Nota-se que a modernização e a democratização nos países latino-americanos têm um histórico de minorias. Evidencia-se, portanto, que há incerteza quanto ao sentido e valor da modernidade. Não está em pauta apenas nações, etnias e classes, mas também cruzamentos socioculturais em que o tradicional e o moderno se misturam constantemente. A propósito,

como entender o encontro do artesanato indígena com catálogos de arte de vanguarda sobre a mesa da televisão? O que buscam os pintores quando citam no

mesmo quadro imagens pré-colombianas, coloniais e da indústria cultural; quando as reelaboram usando computadores e *laser*? Os meios de comunicação eletrônica, que pareciam destinados a substituir a arte culta e o folclore, agora os difundem maciçamente. O *rock* e a música “erudita” se renovam, mesmo nas metrópoles, com melodias populares asiáticas e afro-americanas. (CANCLINI, 2011, p. 18).

O autor destaca que não se trata apenas de estratégias das instituições e setores hegemônicos. Antes é possível percebê-las também na

“reestruturação” econômica e simbólica com que os migrantes do campo adaptam seus saberes para viver na cidade e seu artesanato para atrair o interesse dos consumidores urbanos; quando os operários reformulam sua cultura de trabalho frente às novas tecnologias de produção sem abandonar crenças antigas, e quando os movimentos populares inserem suas reivindicações no rádio e na televisão. Qualquer um de nós tem em casa discos e fitas em que se combinam música clássica e jazz, folclore, tango e salsa, incluindo compositores como Piazzola, Caetano Veloso e Rubén Blades, que fundiram esses gêneros cruzando em suas obras tradições cultas e populares. (CANCLINI, 2011, p. 18).

Os estudos de Canclini sobre os processos de hibridação na América Latina são importantes, pois explicam o que ele denomina de “poderes oblíquos”, aqueles que advêm da mistura de instituições liberais e hábitos autoritários, movimentos sociais democráticos e regimes paternalistas, e as transações de uns com os outros. O autor ainda concebe a modernização latino-americana mais que uma força dominadora e alheia que busca substituir o tradicional. Entende-a como tentativas de renovação com que diversos setores se encarregam da heterogeneidade multitemporal de cada nação. (CANCLINI, 2011). É uma modernização deficiente na qual se visualiza uma expansão restrita do mercado, democratização para minorias privilegiadas e renovação de ideias com baixa eficácia nos processos sociais. E o movimento tropicalista, que será abordado no terceiro capítulo, já na década de 1960, não estava nessa zona de poderes oblíquos medindo forças e evidenciando lutas de representações?

Controversial é saber que os estudiosos da tradição ou tradicionalistas e os modernizadores sempre visualizaram e buscaram construir uma ideia de pureza - um objeto puro. Como ter uma matriz mítica a partir de racionalidades diferentes, assumidas de forma desigual por

diferentes setores? Pensar em processos de hibridação em um contexto de modernização latino-americana requer ir além, haja vista estarem presentes no discurso levantamentos acerca do popular e das tradições:

A modernização diminui o papel do culto e do popular tradicionais no conjunto do mercado simbólico, mas não os suprime. Redimensiona a arte e o folclore, o saber acadêmico e a cultura industrializada, sob condições relativamente semelhantes. O trabalho do artista e do artesão se aproximam quando cada um vivencia que a ordem simbólica específica em que se nutria é redefinida pela lógica de mercado. Cada vez podem prescindir menos da informação e da iconografia modernas, do desencantamento de seus mundos autocentrados e do reencantamento que a especularização da mídia propicia. O que se desvanece não são tanto os bens antes conhecidos como cultos ou populares, quanto a pretensão de uns e outros de configurar universos auto-suficientes, e de que as obras produzidas em cada campo sejam unicamente “expressão” de seus criadores. (CANCLINI, 2011, p. 22).

E modernização na América Latina é mais, segundo Canclini, um modernismo exuberante. Não é a expressão da modernização socioeconômica e sim “o modo como as elites se encarregam da intersecção de diferentes temporalidades históricas e tratam de elaborar com elas um projeto global” (CANCLINI, 2011, p.73). Dou destaque a um fato que consolida a fala do autor. No Brasil de 1824, a Declaração dos Direitos Humanos foi transcrita em parte na Constituição Brasileira em um mesmo período de escravidão, o que mostra que o discurso modernizador nos países latino-americanos nem sempre coincide com suas práticas. Modernização implica emancipação, expansão, renovação e democratização, e nos projetos de independência e desenvolvimento dos países da América Latina há uma luta para compatibilizar essa proposta com a semimodernização econômica. Acrescenta-se à luta as tradições persistentes. Assim, os processos de hibridação cultural inerentes a esses países trazem à mostra algumas questões:

Como articular o local e o cosmopolita, as promessas da modernidade e a inércia das tradições; como podem os campos culturais conquistar maior autonomia e, ao mesmo tempo, tornar essa vontade de independência compatível com o desenvolvimento precário do mercado artístico e literário; e de que modo a reorganização industrial da cultura recria as desigualdades. (CANCLINI, 2011, p. 83)

Visualiza-se, portanto, que a dinâmica de conflito própria dos processos de hibridação é mais acentuada nas práticas culturais latino-americanas. Os mercados culturais em expansão popularizam os bens de elite antes tidos como “culto” e introduzem uma massificação. Mas a luta relatada pelo controle do culto e do popular continua travada mediante os esforços para defender os capitais simbólicos específicos e marcar a distinção com relação aos outros (CANCLINI, 2011). Tendo como parte de meu objeto de estudo a música do grupo *Chico Science e Nação Zumbi*, e estando falando de processos de hibridação e modernização ocorridos na América Latina, aqui já vistos em lutas, trago ao texto um monólogo recitado por Science:

Modernizar o passado é uma evolução musical, cadê as notas que estavam aqui, não preciso delas, basta deixar tudo soando bem aos ouvidos, o medo dá origem ao mal, o homem coletivo sente a necessidade de lutar, o orgulho, a arrogância, a glória, enche a imaginação de domínio, são demônios os que destroem o poder bravio da humanidade (CHICO SCIENCE, 1994)

Certo de auscultar que “tudo soando bem aos ouvidos” pode ser traduzido por “práticas discretas, que existiam de forma separada se combinando em novas estruturas, objetos e novas práticas”, como pode ser notado nos processos híbridos das músicas selecionadas nos dois recortes de tempo em questão nesse trabalho, evidencio aqui que a convivência que se mostra às vezes afetiva também ocorre em meio a violência e lutas. Há nos processos de hibridação, segundo Canclini, aquilo que também não se deixa hibridar. Assim é possível fazer coro a Science e cantar: “Viva Zapata! Viva Sandino! Viva Zumbi! Antônio Conselheiro! (...) Eu tenho certeza, eles cantaram um dia”. Ao discorrer o olhar de Canclini sobre a América Latina, portanto, tem-se muito em evidência as questões que a cerca como tradição e modernidade. Canclini conduz à problemática pós-moderna de coexistência, ora já vista. O moderno se fragmenta e se mistura ao que não é. É afirmado e discutido ao mesmo tempo. (CANCLINI, 2011). É possível perceber esse caráter de tradição que não se extingue e modernidade que ainda não acabou de chegar, nas discussões sobre a cultura latino-americana na modernidade tardia. A modernidade da qual eu falo não é um período histórico ou um tipo de prática com a qual é possível vincular-se, escolhendo estar nela ou não. Antes:

É uma condição que nos envolve, nas cidades e no campo, nas metrópoles e nos países subdesenvolvidos. Com todas as contradições que existem entre modernismo e modernização, e precisamente por elas, é uma situação de trânsito interminável na qual nunca se encerra a incerteza do que significa ser moderno. Radicalizar o projeto da modernidade é tornar aguda e renovar essa incerteza, criar novas possibilidades para que a modernidade possa ser sempre outra e outra coisa. (CANCLINI, 2011, p. 356).

Sabendo que a condição pós-moderna se apresenta como situação de trânsito interminável, que traz consigo a incerteza do que venha a ser moderno, Canclini afirma que a análise cultural da modernidade requer pôr lado a lado os modos de nela entrar e dela sair. E mais, questiona se é possível falar criticamente da modernidade estando a passar por ela. Como ele diz, “seria preciso dizer algo assim como pós-intra-moderno” (CANCLINI, 2011, p.356). Acredito com ele que esse processo de hibridação peculiar à América Latina, que faz conviver de forma peculiar tradição e modernização numa circunstância especial em que se acirram as lutas de representações, é inerente às obras selecionadas nesse trabalho para análise. Isso num contexto em que a circulação do capital, da maneira que ocorre, gera desigualdade social e, nas circunstâncias que levam à constatação de “poderes oblíquos”, onde se negocia, mas não se descarta a valoração diferente do culto e do popular. Situação que não impede de se reconhecer a presença nesse cenário de desigualdades, a condição pós-moderna.

1.3 Pós-Modernidade: a Derrubada de Fronteiras e a “construção simbólica da nação”

Evidencia-se no tópico anterior, portanto, que a análise cultural da pós-modernidade revela-se complexa, o que requer também trazer à tona a abordagem de identidade cultural e nacionalismo neste contexto. Como visto, o desenvolvimento global do capitalismo e a interação de fatores econômicos e culturais tiveram destaque. Novas identidades globalizadas se formaram a partir da alteração de padrões de produção e consumo e da intensificação dos processos de hibridação cultural, o que provocou uma crise de identidades. Ao se pensar em identidades globalizadas nesse período, há de se especificar uma identidade “local”, que se diferencia de outras identidades “locais”, situadas em uma “arena global”. Falo aqui agora de modo especial, portanto, de uma identidade cultural particularmente entendida como identidade nacional. Isso tendo em vista que o estudo das obras acentuadamente híbridas selecionadas nesse trabalho para análise levou também à questão do nacional. Como ficam nesse contexto essas obras? Para isso será

necessária a abordagem da identidade nacional como uma produção cultural da modernidade, percebida como uma “construção simbólica”, e, depois, o enfoque de como está se dando essa construção na pós-modernidade.

1.3.1 Comunidade Imaginada: a construção simbólica da nação na modernidade

As culturas nacionais se constituíram em uma das principais fontes de identidade cultural no mundo moderno (Hall, 2014). É necessário citar Woodward (2000), quando diz que “a identidade é marcada por meio de símbolos”, o que permite a afirmação de que “a construção da identidade é tanto simbólica quanto social” e a observação de que “uma das formas que as identidades estabelecem suas reivindicações é por meio do apelo a antecedentes históricos”. Lembra ainda que “a identidade é, na verdade, relacional, e a diferença é estabelecida por uma marcação simbólica relativamente a outras identidades” (WOODWARD, 2000, p. 9-12).

Convergingo o texto para o sentido de identidades no mundo moderno, sujeitos ou indivíduos e nacionalidades e suas relações, é interessante citar o filósofo Roger Scruton:

A condição de homem [sic] exige que o indivíduo, embora exista e aja como um ser autônomo, faça isso somente porque ele pode primeiramente identificar a si mesmo como algo mais amplo – como um membro de uma sociedade, grupo, classe, estado ou nação, de algum arranjo, ao qual ele pode até não dar um nome, mas que ele reconhece instintivamente como seu lar. (SCRUTON, 1986, *apud* HALL, 2014, p. 29).

Hall (2014) complementa a citação anterior com Ernest Gellner (1983), que acredita que a ausência de um sentimento de identificação nacional traria ao sujeito moderno um profundo sentimento de perda subjetiva. Para o autor “a ideia de um homem [sic] sem uma nação parece impor uma (grande) tensão à imaginação moderna. Um homem deve ter uma nacionalidade, assim como deve ter um nariz e duas orelhas” (GELLNER, 1983, *apud* HALL, 2014, p. 29).

Já com outro olhar, que remete à concepção de sujeito pós-moderno, Hall afirma que percebidas como construções simbólicas, as identidades nacionais não são ou estão inerentes a nós quando nascemos, mas são formadas, forjadas, edificadas e transformadas no interior de representações. Uma bandeira nacional e um hino nacional marcam e demarcam simbolicamente aquilo que não é o outro. Em um contexto de criação da brasilidade, o samba, o carnaval e o futebol

representariam de maneira inequívoca a identidade nacional brasileira. Segundo esse autor, “a representação é, como qualquer sistema de significação, uma forma de atribuição de sentido. Como tal, a representação é um sistema linguístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder” (SILVA, 2007, p.91). Tem-se, portanto, a partir da citação, que o que se chama nação e/ou identidade nacional é criado. E ao lembrar que existem relações de poder em uma construção simbólica realizada a partir de conflitos, lutas e contestações, e até mesmo de violências simbólicas, pode-se também afirmar que os poderes hegemônicos geralmente são e se fazem detentores do monopólio da construção da identidade nacional. Uma cultura nacional é um modo de construir sentidos que influenciam e organizam as ações e concepções dos indivíduos. Hall (2014) afirma que “esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas” (HALL, 2014, p. 31).

Com essas afirmações Hall dá voz a Benedict Anderson (1983), que diz ser a identidade nacional uma “comunidade imaginada” (ANDERSON, 1983, *apud* HALL, 2014, p. 31). O mesmo autor é enfático ao dizer que as diferenças entre as nações são evidenciadas nas diferentes formas pelas quais elas são imaginadas. É importante também destacar que a imaginação criada vai sempre ao encontro daquilo que faz sentido, a saber, o que se imagina também é real (Debord, 1997). Novamente, como exemplo, em um contexto brasileiro, pode-se citar a marchinha *História do Brasil*(1933) de Lamartine Babo como uma legitimação brasileira da festa de carnaval: “Quem inventou o Brasil? Foi seu Cabral, foi seu Cabral. No dia 21 de abril, dois meses depois do carnaval” (CARVALHO, 2004, *apud* NICOLAU NETTO, 2009, p. 26). Alinhado a essas colocações, Homi Bhabha (1990), citado por Hall (2014), aponta que “as nações, tais como narrativas, perdem suas origens nos mitos do tempo e efetivam plenamente seus horizontes apenas nos olhos da mente” (BHABHA, 1990, *apud* HALL, 2014, p. 31).

Hall (2014) destaca ainda particularidades na forma de narrar a nação através das literaturas nacionais, da mídia e da cultura popular. Assim, na construção do discurso do nacional, são abordadas “histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação (HALL, 2014, p. 31). Evidencia-se, portanto, na participação dos membros dessa comunidade imaginada, um compartilhar da narrativa que, dando significado às suas existências, faz com que suas vidas sejam e estejam conectadas com um destino nacional.

Há de se destacar também no *constructo* de uma comunidade imaginada no âmbito da modernidade, a ênfase que se dá às origens, continuidade, tradição e intemporalidade. A identidade nacional é representada como essência, primordial, talvez inerte, mas sempre existente. Assim, “os elementos essenciais do caráter nacional permanecem imutáveis, apesar de todas as vicissitudes da história. Está lá desde o nascimento, unificado e contínuo, “imutável” ao longo de todas as mudanças, eterno” (HALL, 2014, p. 32).

Outras estratégias discursivas podem ser apontadas tais como a “invenção da tradição”, a do “mito fundacional” e a de um “povo ou ‘folk’ puro, original” (HALL, 2014, p. 32-33). Aquilo que às vezes parece ser antigo é, talvez, em sua maioria, recente e inventado. Conjuntos de práticas, de natureza ritual ou simbólica, buscam introduzir valores e normas de comportamento a partir de repetições, implicando, assim, em uma continuidade relacionada a um passado histórico, adequado ou de interesse. A origem da nação, do povo e de seu caráter nacional, por sua vez, pode estar localizada numa narrativa que constrói o nacional em um tempo longínquo e distante, em um tempo mítico e não real. O que era desastre e tragédia pode ser transformado em uma narrativa da qual uma história alternativa pode ser construída. Já a nação, percebida como comunidade imaginada que tem em sua constituição a ideia de um povo ou *folk*, um *folk* puro, original, que é tido como a origem, nunca esteve e nem vai estar onde se exercita o poder. Gellner (1993), citado por Hall (2014), de forma perspicaz, diz que “quando [os ruritananos] vestiram os trajes do povo e rumaram para as montanhas, compondo poemas nos clarões das florestas, eles não sonhavam em se tornarem um dia também poderosos burocratas, embaixadores e ministros” (GELLNER, 1993, *apud* HALL, 2014, p. 33).

Falar de nação e comunidade imaginada, identidades, símbolos e representações, no entanto, não pode excluir a observação de que é preciso pensar que há uma unificação ou homogeneização política em torno de um universo simbólico criado pelos poderes hegemônicos. Nicolau Netto (2009) apoiado em Hobsbawn (1990) diz:

A passagem da compreensão da identidade em sociedades primitivas para sociedades nacionais não é tão simples, pois é necessário perceber o surgimento de um novo poder material: o Estado-nação. Este se impõe, a partir do século XVIII (cf. HOBBSBAWN, 1990:13), como o poder material do qual emanam – ou pelo qual passam – os modos de identificação do indivíduo do ponto de vista amplo, ou seja, fora de suas fronteiras imediatas, como o valor identitário supremo, sobrepondo-se à família, à comunidade, à coroa ou a qualquer outro todo unificador simbólico. (NICOLAU NETTO, 2009, p. 29).

Explicita-se desse modo que relações sociais e símbolos que faziam às vezes da identidade primária passam a ser reutilizadas e relacionadas à nacionalidade e sob ela se reorganizam. É necessário, portanto, ainda destacar que embora “histórico e particular, o Estado-nação se torna a expressão e o guardião do a-histórico e do universal” (NICOLAU NETTO, 2009, p. 29). Como destacou Hobsbawn, a “nação passa a se remeter imediatamente a Estado que passa a se remeter imediatamente a povo” (HOBSBAWN, 1990 *apud* NICOLAU NETTO, 2009, p. 29). E no universo de uma trama cultural, agora concordando com Hall (2014), quanto mais unificada está a identidade no meio da pluralidade que a constitui, mais interesses de dominação na construção da identidade nacional se evidenciam. Nesse entendimento, a unificação simbólica da qual havia falado torna-se coerente. O Estado, nação e povo se conjugam em um mesmo ato. O Estado, percebido como cria e criador desta unificação, passa a caracterizar um grupo de pessoas em uma autoreferência e em referência a outros povos, Estados e nações. Nesse momento retomo Benedict Anderson, citado por Nicolau Netto (2009), para quem a nação se constitui em

uma “comunidade política imaginada, e imaginada tanto como hereditariamente limitada, quanto como soberana”. (...). É imaginada porque a maior parte de seus membros nunca vão se encontrar, mas ainda assim “nas mentes de cada um vive a imagem de suas comunhões” (...); é imaginada como limitada porque é finita, possui fronteiras (...); é imaginada como soberana porque “o emblema da liberdade é o estado soberano” (...); e, por fim, é imaginada como comunidade, porque “a nação é sempre concebida como uma camaradagem profunda e horizontal” (ANDERSON, 1991, *apud* NICOLAU NETTO, 2009, p. 30).

A pluralidade de nacionalidades e identidades nacionais em um cenário pós-moderno e o sentido de comunidade imaginada faz emergir questionamentos, e traz entre eles um principal: sendo a nação um discurso como já apresentado, como se conta o ato de discursar de uma cultura nacional? Em outras palavras, quais elementos poderão ser levantados para se entender a construção e afirmação da narrativa da cultura nacional no cenário pós-moderno? Ortiz (2012) ressalta que a “‘invenção’ dos signos nacionais e populares deve adequar a busca da identidade às exigências da modernidade emergente” (ORTIZ, 2012, p. 12). Afirmação que leva a algumas

questões procedentes no contexto do objeto de estudo desse trabalho. Diante de tantos símbolos agora partilhados por todos, questiona-se afinal como se imagina uma nação em um contexto de pós-modernidade onde se presencia uma mundialização acentuada da cultura. Existem estratégias representacionais que conseguem abarcar um sentido de pertencimento a uma nacionalidade? Quais são elas? Quais seriam as representações que dominam e definem uma identidade nacional no cenário pós-moderno?

Sabendo que a pós-modernidade traz a ideia de movimento, deslocamento, nomadismo e derrubada de fronteiras, há de se convir que o intercurso entre diferentes nacionalidades problematiza um pouco mais o conceito de pureza, separação e segregação. Há um intenso cruzamento de fronteiras. Não havendo mais estas, pode-se livremente ter acesso a diferentes identidades em outros territórios simbólicos. Emergem-se assim identidades culturais que não são mais fixas. Afinal, na pós-modernidade as pessoas pertencem a culturas híbridas, de diferentes tradições culturais onde um sentimento de pertencimento a mais de uma identidade cultural se faz presente. A tentativa de unificação se torna difícil nesse contexto. Diante de identidades nacionais a serem imaginadas em um contexto de hibridismo e diásporas (Hall, 2014) é importante antes discutir como uma cultura nacional atua como fonte de significados culturais, foco de identificação e sistema de representação.

1.3.2 O Estado Nação na pós-modernidade

Estando ainda a falar do Estado-nação, dou destaque mais uma vez àquele princípio de unificação regido por um Estado, uma nação e um povo. Bauman (2003) lembra que

a construção da nação significava a busca do princípio “um Estado, uma Nação”, e, portanto, em última análise, a negação da diversificação étnica entre os súditos. Da perspectiva da “Nação Estado” culturalmente unificada e homogênea, as diferenças de língua ou costume encontradas no território da jurisdição do Estado não passavam de relíquias quase extintas do passado. (...). A nacionalidade compartilhada deveria desempenhar um papel crucial de legitimação na unificação política do Estado, e a invocação das raízes comuns e de um caráter comum deveria ser importante instrumento de mobilização ideológica – a produção de lealdade e obediência patrióticas. (BAUMAN, 2003, p. 83).

É certo pensar com essa citação em uma homogeneização nacional típica da modernidade – uma língua, uma cultura, uma memória histórica e um sentimento patriótico, dentro das fronteiras do Estado. Mas comentar fronteiras de Estado e o Estado-nação na última década do século XX e início do século XXI (consolidação da pós-modernidade segundo Harvey (2013) e Canclini (2011) é novamente voltar a discorrer sobre diásporas, migração e extraterritorialidade. Como já visto, na nova ordem global inscrita em um cenário de pós-modernidade, o espaço perdeu sua importância e as distâncias estão sendo cada vez mais vencidas. Bauman (2003) ainda diz que “‘globalização’ significa que a rede de dependências adquire com rapidez um âmbito mundial” (BAUMAN, 2003, p. 89). Fica evidente nas palavras do autor que as instituições passíveis de controle político não acompanham o processo em sua dimensão. Bauman acrescenta ainda que

bem entrelaçado com o desenvolvimento desigual da economia, da política e da cultura (outrora coordenadas no quadro do Estado-nação) está a separação do poder em relação à política; o poder, enquanto incorporado na circulação mundial do capital e da informação, torna-se extraterritorial, enquanto as instituições políticas existentes permanecem, como antes, locais. Isso leva inevitavelmente ao enfraquecimento do Estado-nação (...) (BAUMAN, 2003, p. 89).

Diante do exposto, a evocação da nacionalidade e o dever patriótico tornam-se vulneráveis para o propósito de legitimação e mobilização cultural. A soberania do Estado-nação, que outrora abrigava as nações parece não mais existir. Com a perda do controle dos processos de integração social, o policiamento do território administrado deixa transparecer que é a única função deixada nas mãos do Estado.

Cabe aqui ressaltar, no entanto, que a complexidade da trama é um pouco maior. O Estado-nação, anteriormente hegemônico é deslocado em um novo contexto. Contudo é eficaz saber que a desterritorialização de uma identidade nacional torna esse Estado-nação não mais do que um dos atores responsáveis por sua formação. Na pós-modernidade, “a nação não é mais referida somente a um Estado, mas a um espaço mundial, e se forma a partir de forças que estão neste espaço da mesma maneira que a partir das que estão no Estado” (NICOLAU NETTO, 2009, p. 217).

Sendo assim, esse autor, alinhado com as identidades descentradas descritas por Hall, observa que

se a identidade nacional fosse conformada a partir do território nacional, como fora em seus primórdios, o Estado-nação não precisaria ao forjar um símbolo declará-lo exclusivo. Ele o faz exatamente pela possibilidade de atores de outras nacionalidades (não brasileiros) terem interesse em se utilizar de um símbolo nacional (brasileiro), pois este representa valor. Disso tiramos, então, que a identidade nacional apenas por exceção pode ser controlada pelo Estado. Isto porque se ela pode ser pensada como um discurso (o que não lhe retira seu forjamento a partir de base real), ela é em si móvel e, portanto, capaz de se atrelar a bens culturais que, na modernidade-mundo, não encontram fronteiras para sua mobilidade. Pensemos isto historicamente. (NICOLAU NETTO, 2009, p. 216).

Pode-se então concluir que a unificação outrora revelada entre Estado, nação e povo se desfaz na pós-modernidade. Aquela identidade nacional unificada em torno de valores eleitos da nação se descentraliza e rompe com o próprio Estado nacional, gerando sentidos a partir também da nova aldeia global, onde ela está também centrada. Não se deve esquecer, portanto, que mesmo descentralizada diante a globalização, a nacionalidade ainda continua a ser algo valorizado, e, o mesmo processo que descentraliza, provê novas formas que forjam, constroem, estimulam e mantêm sob outro ângulo as nações. Sabendo que os bens simbólicos de uma nação são significativos e valoráveis no cenário global capitalista contemporâneo no qual essa nação também se insere, as relações entre os agora disjuntos Estado, nação e povo, dependem dos interesses de cada um. Circunstância que, lembrando novamente as identidades descentradas descritas por Hall (2014), levou Nicolau Netto a afirmar:

se o processo de globalização gera um espaço mundial, no qual se apresenta uma identidade que, como vimos, é privilegiada nesse mesmo espaço, e ainda permite a ascensão de identidades restritas, a identidade nacional só pode se manter operante caso ela se abra e se conforme aos sentidos que estão também naquelas identidades. Portanto, a identidade nacional deve se descentralizar, romper com o próprio estado nacional e passar a gerar sentido a partir de uma nova matriz, agora global, onde, então, ela finalmente se centre. Esta nova matriz deve ser capaz de recolher e de selecionar símbolos a partir de diferentes espaços sociais, sendo o nacional apenas um deles (os outros seriam os espaços mundial e regional (das identidades restritas), reordenados a partir da própria mundialização (NICOLAU NETTO, 2009, p. 207-208)

A identidade nacional só se torna operante nesse cenário histórico descrito, onde impera processos globais e de hibridação acentuada, caso se abra e interaja com outras identidades,

a local e o global. Isso indica que a partir de outros processos reordenados oriundos da mundialização, sentidos e significados são ativados, possibilitando a afirmação de Edensor (2002), que a “identidade está se tornando nacionalmente desterritorializada, e local e globalmente, e, até mesmo virtualmente, reterritorializada”. (EDENSOR, 2002, *apud* NICOLAU NETTO, 2009, p. 207). Nicolau Netto (2009) novamente comenta essa circunstância relacionada à identidade nacional na atualidade, que faz interagir interesses locais e globais, observando:

Afinal, por mais que haja um processo de desterritorialização de bens culturais, **estes necessitam se territorializar para gerarem sentido** (ou mesmo para serem consumidos) e, neste momento, a imagem que trazem de si deve partir de identidades reconhecíveis. Se, é fato, [...], a identidade mundial é privilegiada nesse processo, **ela não possui forças suficientes para se manter sozinha, pois no momento em que se relacionar com pessoas – ou melhor, participar do cotidiano – ela se reterritorializará e, com isso, passará a ter seu sentido condicionado também pelas identidades nacional e restrita [regional]**. Só dessa maneira, então, ela pode atuar em um cenário que exige, ainda, a partir dos homens de negócio e das propostas pós-modernistas, que os discursos universais (como é o seu) se mostrem como discursos particulares. (NICOLAU NETTO, 2009, p. 208) (Grifo meu)

Se pensarmos no Brasil de forma mais específica, o que poderá ser observado sobre esse processo? Tendo proposto neste trabalho discorrer sobre a diversidade sonora de algumas produções musicais brasileiras em um contexto de pós-modernidade, e já sabendo que o objeto em análise é acentuadamente híbrido, ou seja, já se apresenta também como fruto de uma extraterritorialidade, nada mais justo que trazer a discussão para o Brasil. A propósito, esse país integra a realidade latino-americana na pós-modernidade. Desse modo, para melhor compreensão do processo de derrubada de fronteiras no Brasil, torna-se fundamental discorrê-lo em paralelo com alguns fatos históricos relevantes.

1.3.2.1 Alguns elementos da construção do nacional e derrubada de Fronteiras no Brasil

Nessa abordagem cabe destacar, inicialmente, a força exercida pela música brasileira na construção da identidade nacional. Negociações e processos de representações sempre foram articulados nesse sentido. Há ainda de se considerar que no Brasil, que interage com a modernidade

como ela se apresenta na América latina, perdura uma insistência em buscar aquela “autêntica” identidade. Ortiz (2012), já observando outro ângulo, pontua que, “na verdade, a luta pela definição do que seria uma identidade autêntica é uma forma de se delimitar as fronteiras de uma política que procura se impor como legítima” (ORTIZ, 2012, p.9).

Nesse contexto, ao se reler os estudos de Mário de Andrade, percebe-se que os anos 1920 e 1930 foram de buscas de raízes brasileiras no sentido de construção do nacional, destacando-se nestas pesquisas a música folclórica. Mas o advento do Estado Novo, a partir dos anos 1930, impulsionou uma política de desenvolvimento econômico e mudou aquilo que se buscava afirmar. Os símbolos nacionais tiveram que se adequar às exigências de uma modernidade proeminente. O Brasil, deixando de ser agrário precisava de símbolos identitários que mais se aproximassem do que fosse indicador do processo de modernização, ou seja, do rádio, do cinema, da metrópole, da industrialização e comercialização que rompiam as fronteiras nacionais.

Referente a esse investimento em um país moderno em plena realidade latino americana, importante lembrar que ainda na década de 1930, aconteceu a reunião de grandes figuras brasileiras como Sérgio Buarque de Holanda, Heitor Villa-Lobos, Luciano Gallet, Gilberto Freire, Alfredo da Rocha Vianna – o Pixinguinha, Ernesto dos Santos – o Donga, dentre outros, com o intuito de discutir a importância da figura do afrodescendente e sua cultura na formação deste Brasil moderno. Isto a partir de um processo homogeneizador - tramado por brasileiros de diferentes camadas sociais – que visava a consagração do samba como *símbolo* nacional (VIANNA, 1995). Vianna observa que “‘essa noitada de violão’ pode servir como alegoria, no sentido carnavalesco da palavra, da ‘invenção de uma tradição’, aquela do Brasil mestiço, onde a música samba ocupa lugar de destaque como elemento definidor da nacionalidade” (Ibidem, p. 20)

O encontro juntava, portanto, dois grupos bastante distintos da sociedade brasileira da época. De um lado representantes da intelectualidade e da arte erudita, todos provenientes de “boas famílias brancas” [...] Do outro lado, músicos negros ou mestiços, saídos das camadas mais pobres do Rio de Janeiro. De um lado, dois jovens escritores, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, que iniciavam as pesquisas que resultaram nos livros *Casa Grande e senzala*, em 1933, e *Raízes do Brasil*, em 1936, fundamentais na definição do que seria brasileiro no Brasil. À frente deles Pixinguinha, Donga e Patrício Teixeira definiam a música que seria, também, a partir dos anos 30, considerada com o que no Brasil existe de mais brasileiro. Ouvindo o depoimento dos participantes, parecia natural, evidente, que tal encontro ocorresse, que ambos os lados sentissem “em casa” (o cordial Brasil mestiço) quando reunidos. (VIANNA, 1995, p. 20)

Acrescenta:

No movimento de valorização do negro, na conquista da sinceridade, a música popular seria um elemento fundamental. Gilberto Freyre adota o estilo de manifesto: “pela valorização das cantigas negras, das danças negras, misturadas a restos de fados; e que são talvez a melhor coisa do Brasil” [...] Num primeiro momento, o samba teria sido reprimido e enclausurado nos morros cariocas e nas “camadas populares”. Num segundo momento, os sambistas, conquistando o carnaval e as rádios, passariam a simbolizar a cultura brasileira em sua totalidade, mantendo relações intensas com a maior parte dos segmentos sociais do Brasil e formando uma nova imagem do país “para estrangeiro (e para brasileiro) ver”. Aí está o grande mistério da história do samba: nenhum autor tenta explicar como se deu essa passagem (o que a maioria faz é simplesmente constatá-la) de ritmo maldito a ritmo nacional e de certa forma oficial (Ibidem, p. 28-29)

Interessante que essa observação, nesse momento, lembra que está sendo discutida a questão da identidade nacional em um país da América latina, onde tradição e modernidade se cruzam de modo peculiar. Identidade nacional que se busca abrir para o cenário global, elegendo como material de sua construção um bem cultural passível não só de circular no mercado internacional, mas também de representar a produção de elementos que são símbolos da força do trabalho no país que se quer mostrar moderno nesse cenário. Bastos (2006), comentando essa mesma reunião e suas consequências, sem sair dessa constatação da realidade latino americana, observa que o ato de consagração do afrodescendente e sua cultura como símbolos de um Brasil moderno, capaz de simbolizar melhor a força de trabalho que caracterizaria um país moderno, levou ao quase apagamento nesse cenário da figura do índio e sua cultura, percebidos como sinônimo de atraso em um passado que deveria ser esquecido. Segundo esse autor,

essa profunda transformação no país – quando a mestiçagem deixa de ser problema para se tornar solução, como bem elabora Vianna – não é isolada em termos internacionais, a edificação do samba como emblema do Brasil sendo paralela à da rumba com relação à Cuba, do jazz quanto aos estados Unidos, do tango no que respeita à Argentina (Menezes Bastos, 2000). Observe-se como negros e índios são aqui dois pesos e duas medidas, os primeiros sendo admitidos como contribuintes para a gênese do mundo brasileiro (e americano) moderno enquanto pura corporalidade – senha de seu passado escravo – daí a leitura do aporte de sua música-dança sob o signo do “ritmo”. Quanto ao índio, ele é expressamente cancelado, passando a ser visto [...] ou como passado assimilado, tabula rasa do moderno e, então, componente irreconhecível e esquecido – doador forçado de terras – ou como “ameríndio”, signo de sua incompatibilidade com o

Brasil que se desenhava, entrave sem futuro a seu desenvolvimento. (Ibidem, p. 122)

Tradição e modernidade se juntam, portanto, desenhando a realidade de construção do nacional em um país latino americano que construía a sua modernidade tendo que contar com a abertura para o capital estrangeiro, como poderá ser constatado a seguir.

Como já discorrido com Canclini (2011), os processos de modernização nos países da América Latina se revelam problemáticos. E a modernidade, inicialmente pautada na ideia de progresso, se estendeu à busca de consolidação da nação e sua identidade nacional. No entanto, no Brasil após os anos 1930, a modernização implicava, segundo Ortiz (2012), em “racionalização do aparelho do Estado, políticas públicas da era getulista, incentivo da indústria” (ORTIZ, 2012, p. 13). Nesse contexto, é importante trazer ao texto a citação de Cotrim (1996), referindo-se ao diálogo do Brasil com os Estados Unidos na segunda Guerra Mundial:

Getúlio Vargas procurou manter o Brasil em posição de neutralidade e, com isso, tirar proveito do conflito mundial para obter vantagens econômicas para o país. Em seu ministério, havia tanto simpatizantes das potências do Eixo (como o ministro da justiça Francisco Campos) como defensores das potências Aliadas (como o ministro do Exterior Oswaldo Aranha). A partir de 1941, o Brasil passou a fazer acordos apoiando os Aliados. Em troca de seu apoio, o governo Vargas conseguiu arrancar dos Estados Unidos grande parte do financiamento que necessitava para a construção da Usina de Volta Redonda, obra de grande importância para a industrialização do país. De sua parte, o Brasil comprometeu-se a fornecer borracha e minério de ferro para os Aliados e permitiu que militares norte-americanos fossem enviados para bases militares instaladas no nordeste (COTRIM, 1996, p. 280).

Essa citação permite perceber que as fronteiras brasileiras já estavam sendo derrubadas pelo capital estrangeiro e pelo diálogo com o exterior, que mostravam cada vez mais a sua força na construção local do nacional.

Depois desse período, visando ainda o país moderno, viria a construção de Brasília no governo de Juscelino Kubitschek no final da década de 1950 e início da década de 1960. Estava aí o grande símbolo do país que buscava o *status* de país moderno através do investimento no desenvolvimento da indústria e da tecnologia, nas interações profundas com os Estados Unidos da América, que continuavam investindo e fazendo entrar divisas estrangeiras no país. A cidade

modernista, construída para ser a capital do país, era o grande símbolo desse país moderno almejado. Aumentava a capacidade tecnológica do país, a circulação do capital estrangeiro e, nesse contexto, cada vez mais o cruzamento de fluxos internacionais diversos (ABDALA JR. 2001) passaria a caracterizar o cenário brasileiro que, a partir da década de 1970, começaria a sua trajetória pós-moderna já comentada.

Portanto, cabe aqui novamente ressaltar meu objeto de estudo. Ele é detentor de significados e está associado a um mercado de bens simbólicos no cenário latino americano que cruza com a pós-modernidade, com o cenário global, pedindo que nesse cenário eclético, se contextualize também a questão da construção simbólica do nacional. A diversidade sonora observada se conceitua na particularidade de elementos regionais, nacionais e estrangeiros observados no contexto de uma música brasileira. Por isso afirmo estar investigando uma sonoridade acentuadamente híbrida, em um cenário musical brasileiro inerente a um contexto de pós-modernidade sujeito às suas implicações na América Latina, que será abordada de forma mais direta a seguir.

CAPÍTULO 2

A música do cenário musical brasileiro da pós-modernidade e diversidade acentuada

Tendo observado que a pós-modernidade é revelada por seu caráter de fluidez e extraterritorialidade e sabendo que foi a partir da década de 1990 que ocorreu a sua consolidação, sem esquecer as implicações que teve na América Latina, segundo Canclini (2011) e Vargas (2007), este capítulo reafirma, a partir de exemplos musicais, a diversidade acentuada desse contexto. Antes propõe discorrer sobre alguns elementos do cenário musical brasileiro dos últimos anos do século XX, visto que, concorda-se com Ariza (2006), em diálogo com Harvey (2013), Canclini (2011) e Hall (2014), que na década de 1990

teve início um novo ciclo de experiências e misturas que levaram a se questionar o que pudesse constituir a música brasileira. As junções de formas tradicionais brasileiras com o pop têm dado lugar às inovações da música popular regional e têm se convertido nos principais produtos do mercado fonográfico. De fato, antes que uma definição precisa do que seja música brasileira, o que chama a atenção, principalmente, é seu dinamismo e capacidade de incorporar e transformar elementos que lhe são, em uma primeira instância, alheios e que depois os torna próprios. À criatividade com a qual diversos músicos têm realizado essas mesclas, tem se somado o interesse de grandes e pequenas gravadoras em promover essa música em diversos mercados (ARIZA, 2006, p.46).

A expansão a um maior número de mercados desde a década de 1990 também ressalta o caráter aglutinador de algumas produções musicais brasileiras e deixa entrever que sua alta porosidade, característica latino-americana que inclui um cultivo significativo da mestiçagem⁵ e da

⁵ Sobre a mestiçagem Latino Americana Vargas observa: “A América Latina acabou se tornando exemplo maior da lógica (ou antilógica) mestiça ao conectar ocidentes, orientes e selvagens, tradições absolutamente longínquas, em

tradição capaz de transcender a “citação histórica” mencionada por Harvey ao comentar elementos que integram a diversidade característica da pós-modernidade (2013), condiciona uma maior absorção de gêneros e estilos, assim como introduz outros em uma indústria fonográfica transnacional globalizada.

Assim condiz afirmar com Nicolau Netto (2009) que “as diversas esferas simbólicas que envolvem tanto o global, quanto o nacional e o regional (aí incluídas as demandas étnicas e tradicionais)” (NICOLAU NETTO, 2009, p. 92), são coordenadas pela cultura em um processo de materialização e desterritorialização. Pode-se falar de um discurso musical pautado por um processo de intensa criação e recriação musical. A diversidade imperante entrelaça cantos rurais, sertanejos e religiosos com células rítmicas de samba e candomblé. Nessa mesma proposta musical é possível ainda distinguir influências internacionais tais como *rock*, *jazz*, *reggae*, *techno*, *pop*, dentre outras. Uma observação atenta aponta para o que Ariza (2006) chama de “um certo estilo brasileiro” (ARIZA, 2006, p. 43), talvez já querendo também se referir às características da produção latino-americana, um espaço que entra e sai da pós-modernidade dependendo do contexto e situação, quase sempre de desigualdade no referente ao acesso às circunstâncias midiáticas e econômicas pós-modernas (CANCLINI, 2011; VARGAS, 2007). O autor dá destaque para o *manguebeat*, o *afro-reggae*, a bossa *chill-out*, a bossa-cool, o *afrobrazilian tech*, o *samba-house* e a *embolada-tech*. Cita ainda diversos cantores e instrumentistas, entre os quais se encontra Zeca Baleiro. Percebe-se que esse “estilo brasileiro” alcança sucesso internacional e dialoga com o capitalismo contemporâneo que está na base da pós-modernidade. A saber,

os processos de hibridação e sincretismo que acontecem constantemente entre diversas formas artísticas e entre vários gêneros e estilos musicais do mundo permitem vislumbrar o desenvolvimento e estruturação de formas estéticas inovadoras. Mas o interesse na busca de novas sonoridades encontra-se, também, com o desejo de abranger maiores mercados, dinamizar a indústria fonográfica e o *show business* em geral. (ARIZA, 2006, p. 44).

Amplia-se dessa forma a discussão sobre o objeto de estudo em questão. A proposta musical aqui apresentada inerente ao cenário pós-moderno globalizado tende a se direcionar para

novos produtos culturais e em novas respostas físicas e simbólicas que nenhuma dessas tradições, especialmente a ocidental, pôde resolver solitariamente dentro de seus limites conceituais” (VARGAS, 2007, p. 201).

o “estabelecimento de um sistema econômico e cultural comum a diversas e dispersas realidades, desde diversos centros hegemônicos, dirigindo-se a uma certa universalização” (ARIZA, 2006, p. 73). Desse modo, entende-se o que o mesmo autor fala do “estilo brasileiro” implicado com uma “vertente cultural multifacetada difundida no mundo” (ARIZA, 2006, p. 79). Menciona também duas linhas estéticas de elaboração que permeiam essa proposta musical brasileira. A primeira tem se mantido mais próxima ao lado do jazz e da música eletrônica e atua principalmente nos Estados Unidos e na Europa. A outra tem explorado aspectos tradicionais e os tem miscigenado a expressões culturais contemporâneas. Esta última é consonante ao objeto de estudo deste trabalho.

Percebe-se afinal uma reconfiguração musical, “senão como estratégia, pelo menos como *tática*, no sentido que a palavra tem para Certeau: o modo de luta daquele que não pode se retirar para ‘seu’ lugar e assim se vê obrigado a lutar no terreno do adversário” (BARBERO, 2013, p. 259). Nesse sentido, a diversidade do cenário musical brasileiro da pós-modernidade abordado, revela uma estética similar àquela da Tropicália. A tradição, objeto de apropriação e em muitas oportunidades força manipulada pelo Estado, nesse caso convive com os processos de modernização, e se constituem, às vezes, também em frutos de interesses econômicos e políticos. É importante ressaltar que no Brasil, “de Oswald de Andrade à construção de Brasília, a luta pela modernização foi um movimento para construir criticamente uma nação oposta ao que queriam as forças oligárquicas e conservadoras e os dominadores externos” (CANCLINI, 2011, p.81).

Configura-se, portanto, tanto na produção musical brasileira contemporânea quanto na Tropicália uma estética de lutas na qual a saída

é tomar o original importado como energia, potencial a ser desenvolvido a partir dos requisitos da própria cultura. Sem esquecer que às vezes a única forma de assumir ativamente o que nos é imposto será a anticonfiguração, a configuração paródica que inscreve o objeto de tal imposição num jogo que o nega como valor em si. Em todo caso, quando a reconfiguração do aparato é impossível, que seja reconfigurada ao menos a função. (BARBERO, 2016, p. 259).

Assim, sabendo que o “papel dos símbolos e das representações na produção da realidade social e as lutas pelo seu controle são fenômenos antigos” e que “eles se aceleraram consideravelmente depois da era moderna” (SEMPRINI, 1999, p. 122), busca-se questionar a possibilidade do surgimento de elementos semelhantes àqueles constitutivos da Tropicália em

outro ponto da instituição do cenário pós-moderno, que não fosse o Brasil. Tendo já visto que os processos de hibridação acentuada e com cultivos peculiares da tradição e da mestiçagem são inerentes às sociedades e dimensões culturais heterogêneas da América Latina, e que o consumo estimulado por mercados fonográficos também foram condicionantes dessa vertente brasileira de música, outrora denominada por Ariza (2006) de “estilo brasileiro”, há ainda de se apontar um terceiro fator: em seus estudos que discorrem sobre a Tropicália, a pesquisadora Liv Sovik (2003) constatou que a “cultura brasileira era mais pós-moderna do que a da Suíça”, “embora a Suíça tivesse as condições tecnológicas e de consumo que deveriam ser mais favoráveis ao pós-moderno, segundo muitos críticos” (SOVIK, 2003, p. 264). Em busca por entender a particularidade do pós-moderno brasileiro ela relata que o mesmo “surge com a Tropicália, a partir de uma dupla frustração das energias utópicas: uma que deriva das intervenções do regime militar e outra que é consequência da sociedade de consumo” (SOVIK, 2003, p. 264). Tal análise enriquece ainda mais a compreensão dessa diversidade pós-moderna nas práticas musicais brasileiras. É possível assim destacar novamente com Canclini e Vargas que a realidade brasileira, integrando o contexto latino-americano, e, nesse contexto, interagindo com a circunstância contextual e desigual dessa realidade, pode ser dotada de variações frente a outras realidades pós-modernas.

Assim, é pertinente afirmar com a autora que a pós-modernidade brasileira tem a ver com a Tropicália. Mas pode-se, diante de tal, questionar se o “surgimento” apontado era um momento muito inicial de uma pós-modernidade que ainda se consolidaria mais adiante, ou se era a latência de uma produção musical que ajudaria a realizar essa consolidação na década de 1990. Convém partir nesse momento, no entanto, do reconhecimento de que naquele cenário da Tropicália que tem como marco a década de 1960, a pós-modernidade foi revelada de algum modo, já começava a se revelar. Consonante à questão da resistência cultural apontada por Sovik (2003), Favaretto (2003) também levanta a singularidade da Tropicália em ser uma “intervenção cultural através de uma intervenção estética. Uma intervenção artisticamente atuante que ocorreu na própria estrutura da canção e no sistema que a sustentava” (FAVARETTO, 2003, p. 242). Observação que traz o foco neste trabalho para a produção musical na forma da canção e não na forma de música instrumental, para uma canção brasileira em um contexto de pós-modernidade.

O destaque dado à produção musical dos dois recortes de tempo relacionados – final da década de 1960/início da década de 1970 e década de 1990 ao tempo presente - faz questionar as décadas de 1970 consolidada e 1980. Alguns teóricos nominam a produção cultural brasileira a

partir da década de 1970 de pós-tropicalismo. Marcado pela influência da contracultura, as características manifestas no cinema, teatro, poesia e música fornecem e formatam o retrato de uma época. Podem ser citados como destaques no cenário dos anos 1970 os *Mutantes*, *Secos & Molhados* e Raul Seixas, e nos anos 1980 *Titãs*, *Paralamas*, *Cazuza*, *Legião Urbana* dentre outros. Entretanto a análise da década de 1990 em sua revelação da pós-modernidade consolidada prepondera no estudo e permeia o objeto, pois

a década que antecedeu o início do século XXI viu surgir diversos estilos, intérpretes e compositores que têm alcançado uma importante repercussão internacional e que têm mantido vigente o interesse de críticos, músicos, produtores e consumidores na música brasileira. (ARIZA, 2006, p. 25).

Por outro lado, a consolidação da pós-modernidade a partir do fim do século XX, esteve diretamente relacionada a processos de globalização específicos que a partir desta década levam a refletir sobre outros “desdobramentos das culturas locais em seu fluxo de contatos com meios tecnológicos e com formas estéticas da chamada cultura global” (ARIZA, 2006, p. 25). Firma-se, portanto, a existência de novos intercâmbios estilísticos, sendo que

a prática de intercâmbio de influências entre diferentes estilos musicais se viu favorecida com o avanço da tecnologia na instrumentação musical (eletroacústica, sintetizadores, *samplers*, etc.) e também com a difusão dos meios de comunicação que determinaram vários aspectos de forma e de conteúdo (versões *remix* longas e curtas, instrumentais ou à capella; videoclipe e registros digitais). Depois se estendeu aos estilos que ela mesma promoveu como o *pop* e, posteriormente, a *world music*, designação empregada pelas gravadoras nos anos 90 para distinguir o segmento de mercado que abarca as recentes fusões de *música* folclórica com *pop*, o que não implica que constitua um gênero musical específico. (ARIZA, 2006, p. 32).

Barbero (2013) ressalta que a comunicação subsidiada pelos avanços tecnológicos se tornou questão de “mediações mais que de meios, questão de cultura e, portanto, não só de conhecimentos, mas de reconhecimentos” (BARBERO, 2013, p.28). O autor diz:

Assim, pensar as tecnologias a partir da diferença cultural não tem nada a ver com qualquer tipo de nostalgia ou inquietação diante da complexidade tecnológica ou

da abstração da mediação de massa, nem com a segurança voluntarista sobre o triunfo final do bem. As tecnologias não são meras ferramentas transparentes; elas não se deixam usar de qualquer modo: são em última análise a materialização da racionalidade de uma certa cultura e de um “modelo global de organização do poder”. (BARBERO, 2013, p. 259).

Assim, os constantes processos de hibridação cultural acentuada que vêm ocorrendo no Brasil a partir, sobretudo, da década de 1990, explicitados aqui esteticamente em produções musicais como os álbuns *Vô Imbolá* e *Da lama ao caos*, levam novamente a refletir sobre os “desdobramentos das culturas locais em seu fluxo de contatos com meios tecnológicos e com formas estéticas da chamada cultura global” (ARIZA, 2006, p. 25). Na escuta dessas obras, destaca-se o caráter influente dos meios de comunicação e das tecnologias avançadas na produção de bens culturais. “Mesmo que o movimento da tropicália, na década de 1970, esboçasse os procedimentos de uma estética pós-moderna, durante os anos 90 houve um fervilhar de novas e originais formas de fusão musical” (Ibidem, p.80). Ariza mais uma vez comenta as novas e originais formas de fusão musical ocorridas nas produções musicais a partir da pós-modernidade consolidada, ao observar que

experiências baseadas em pastiches e *collagens* dos mais diversos tipos têm sido o ponto de partida para a elaboração de muitas das canções da música popular brasileira. A citação tornou-se o princípio básico de criação e ficou cada vez mais maleável através do uso de *samplers* e demais dispositivos digitais e eletrônicos. Assim, uma considerável parte das composições passou a ser elaborada partindo de outros discursos anteriores (ARIZA, 2006, p. 45).

Afinal, foi nesta década que José Ribamar Coelho Santos, conhecido artisticamente como Zeca Baleiro, lançou o álbum intitulado *Vô Imbolá* e Francisco de Assis França Caldas Brandão – o Chico Science – se sobressaiu junto com o grupo *Nação Zumbi*, produzindo o disco *Da lama ao caos*. E este foi um dos motivos, associado à qualidade acentuadamente híbrida revelada em suas obras, que levaram estes dois músicos a serem selecionados para estudo nesse trabalho, junto com Kleber Cavalcante Gomes – o Criolo - e Francisco César Gonçalves – Chico César - músicos com características semelhantes que tiveram destaque nas primeiras décadas do século XXI. A escuta dos álbuns relacionados e a análise das canções *Vô Imbolá* e *Samba Makossa* remetem à citação acima e serão realizadas a seguir.

Torna-se também importante junto à análise das obras fazer jus aos compositores, trazendo-os ao estudo. Em um tempo de modernidade volátil e líquida Dolar, citado por Bhabha, lembra que “a atitude típica da modernidade é a constante reconstrução e reinvenção do eu... O sujeito e o presente ao qual ele pertence não têm estatuto objetivo; eles têm de ser perpetuamente (re) construídos” (DOLAR, *apud* BHABHA, 1998, p. 331).

2.1 A década de 1990 e a consolidação da pós-modernidade: aspectos estilísticos e performáticos que cercam os discos *Vô Imbolá* de Zeca Baleiro e *Da Lama ao Caos* de Chico Science e Nação Zumbi

Antes de abordar o compositor Zeca Baleiro e a obra selecionada, no entanto, faz-se mister lembrar um detalhe de uma entrevista de Caetano Veloso. Em 1997, participando do Programa Livre da rede de TV SBT⁶, Caetano foi surpreendido por uma garota questionando-lhe “a possibilidade de surgir um movimento dos anos 1990 com a mesma força que a Tropicália”. A participante cita “novas caras que estão aparecendo (...) Chico César, Zeca Baleiro”, dentre outras. O artista responde que “sempre pode tudo”. É enfático ao ressaltar sua admiração pelas produções musicais de Lenine, Chico César, Chico Science e Nação Zumbi e Zeca Baleiro. Destaca com singularidade a canção *Bandeira*, de Zeca Baleiro, e tece elogios à mesma. Frente ao questionamento da garota, faço um parêntesis para destacar que foi gratificante, como pesquisador, encontrar em vídeo uma entrevista na qual um tropicalista percebe em outros artistas, aqui estudados nesse âmbito de proximidades estilísticas com a Tropicália, uma também aproximação estética com o movimento.

A narrativa do episódio torna-se pertinente quando se sabe que *Bandeira* é faixa do primeiro disco de Zeca Baleiro intitulado *Por onde andar* *Stephen Fry?* Lançado em 1997 pelo selo *MZA Music*, o álbum foi determinante para inserção de Baleiro nos mercados artístico e fonográfico da época. O diálogo com uma pluralidade de gêneros concomitante a um regionalismo de linguagem *pop* fez com que a crítica especializada enxergasse na obra uma “influência tropicalista” (LOBATO, 2011, p.2).

⁶Caetano Veloso no Programa Livre em 1997 (completo). Disponível no Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=gtQ1hpgYKzE>. Acessado em 07 de março de 2017.

2.1.1 José Ribamar Coelho Santos– o Zeca Baleiro: o artista, o disco *Vô Imbolá*

Nascido em Arari – MA, em 11 de abril de 1966, o cantor, compositor e produtor Zeca Baleiro foi registrado com o nome de José Ribamar Coelho Santos. Segundo relato do próprio, o apelido “Baleiro” foi dado por colegas da época de faculdade. Seu apreço por balas, doces e guloseimas é tamanho que já o fez abrir uma loja no ramo, chamada por ele de “Fazdocinhá”⁷. Bom é lembrar que o nome dado pelo artista ao comércio faz referência a um trecho de uma tradicional cantiga de roda – *De abóbora faz melão*. Discorrendo sua infância, o cantor destaca que além do tradicional folclore interiorano maranhense, repleto de cantigas de roda e bumba-meu-boi, teve também importante papel em sua formação musical o rádio. Nas palavras do compositor, em entrevista registrada por Miranda (1998), um rádio da marca Transglobe “sintonizava até uma emissora caribenha que tocava rumba e reggae. Mas eu ouvia, também a MPB do Rio, o sertanejo do interior de São Paulo e os carimbós do Pará” (MIRANDA, 1998, *apud* LOBATO, 2011, p. 3). Assim fica explícito a criatividade inerente à produção musical do artista, que deixa transparecer uma diversidade de fragmentos culturais. Fluxos de informações são apropriados no processo criativo do compositor, e comprovam que sua formação está substanciada por referências locais, regionais, nacionais e estrangeiras. A produção artística de Baleiro é vasta, destacando-se nela álbuns e vídeos de gravações de estúdio ou ao vivo, coletâneas especiais com seleção de repertório, trilhas sonoras de telenovelas e filmes, participações musicais em projetos de outros artistas e livros. Ressalta-se ainda que o artista é detentor de prêmios musicais - troféus -, resultantes de indicações destinadas a sua obra.

Um caráter de liberdade e criatividade permeia as composições e arranjos do segundo álbum do cantor. Intitulado *Vô Imbolá* (Fig. 1), o disco foi lançado em março de 1999, pela MZA – *Universal Music*. Possui doze faixas, sendo a canção homônima *Vô Imbolá* a primeira. O nome do disco e canção – *Vô Imbolá* - é apresentado no encarte do álbum através de uma nota explicativa: “Embolar: cantar embolada, improvisar, fazer o bolo, misturar, emaranhar, confundir, enredar”. Nota-se em um primeiro momento, ao observar o encarte, a intencionalidade do artista em grafar o nome do álbum segundo a pronúncia das palavras. A criatividade deixa de lado a forma “correta” de grafia registrada em dicionários, que seria “vou embolar”, e segue o som. Têm destaque também

⁷ Zeca Baleiro, biografia. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/zeca-baleiro/biografia>. Acessado em 01 de janeiro de 2017.

no disco as participações especiais de Zeca Pagodinho, Rita Ribeiro, Zé Ramalho, da banda de *rap* e *hardcore* *Faces do Subúrbio* e do grupo maranhense *Boi de Axixá*.

Figura. 1. Capa do disco *Vô Imbolá*



Fonte: <https://www.vagalume.com.br/zeca-baleiro/discografia/vo-imbola.html>. Acessado em 02 de abril de 2017.

2.1.1.1A canção *Vô imbolá*

A primeira canção do álbum, *Vô Imbolá*, objeto deste tópico, em sua proposta de diálogos, já faz referência a partir do nome à peculiaridade de mistura e diversidade a ser apresentada no contexto da obra. É bom lembrar que Vargas (2007), citando a musicóloga Oneyda Alvarenga, ao mencionar o conceito de embolada, destaca algumas de suas características:

(...) melodia mais ou menos declamatória, em valores rápidos e intervalos curtos; texto geralmente cômico, satírico e descritivo, ou consistindo apenas numa sucessão de palavras associadas pelo seu valor sonoro. Em qualquer dos dois casos, o texto é frequentemente cheio de aliteraões e onomatopeias, de dicção complicada, complicação que a rapidez do movimento musical aumenta (ALVARENGA, 1982 *apud* VARGAS, 2007, p. 132).

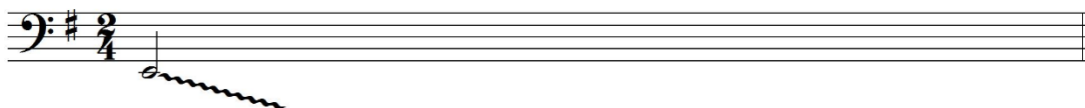
A análise da estrutura musical da canção, transcrita em partes, revela um caráter de diversidade, e aponta para algumas peculiaridades estilísticas tais como instrumentos atuando como alegoria, justaposições e superposições de gêneros e ritmos, dentre outras Possibilidades. A

voz do cantador Zeca Baleiro dialoga com pandeiro, o baixo-*synth*, *samplers*, guitarra, bateria eletrônica, vozes e efeitos de programação (ruídos, *talk-box*, microfonia). Percebe-se que a canção vai sendo construída aos poucos, com fragmentos sonoros em associação. *Samples*⁸ de células rítmicas de gêneros folclóricos como o coco validam o diálogo entre o tradicional e o moderno. Aquilo que parece ser a construção da canção deixa transparecer, às vezes, ser uma desconstrução. Como exemplo pode ser citada a embolada, que aparece em interação com outros gêneros e estruturas musicais, alterada nas acentuações do ritmo, contradizendo assim uma rigidez teórica de conceituação que sempre buscou estabelecer uma pureza para a tradição.

Conforme a ficha técnica do álbum, participaram da gravação da canção Zeca Baleiro (voz e guitarra), Érico Theobaldo (programação eletrônica, baixo *synth*, bateria eletrônica e *samplers*), Beto Lefèvre (*talk-box*), Marcos Suzano (pandeiro) e outros artistas e grupos musicais como Tonico Santos (pai do compositor), Sebastião Bianco (integrante da *Banda de Pífaros* de Caruaru), Farofa Carioca, Kleiton e Kledir e Milton Guedes. Os arranjos são de autoria de Zeca Baleiro e Érico Theobaldo com colaboração da banda *Mandabala* e de músicos convidados. A canção está estruturada no campo harmônico de Mi menor, em uma divisão rítmica de compasso binário.

A gravação tem início com uma fala – delirante (I)–(Anexo 2A) de Tonico Santos, reproduzindo parcialmente um trecho da anedota *Rui Barbosa e o ladrão de patos*. A citação inicial faz um apelo ao humor. A anedota, que tinha por intuito fazer alusão à renomada erudição de Rui Barbosa, está sendo conjugada a uma prática de cunho popular que é o cantar emboladas. Aos 09 segundos da gravação (anexo 3 – faixa 1) um baixo *synth* é introduzido em glissando (Ex. 1), sendo acompanhado nos 4 compassos seguintes por fragmentos de *samplers* que introduzem a rítmica de coco embolada.

Exemplo 1 Gravação de baixo *synth* introduzida em glissando



FONTE: Transcrição do pesquisador

⁸ Amostras de áudio ou fragmentos sonoros, recortes de uma obra musical. É reutilizado em outra obra pelo processo de “colagem”.

Mostra-se a partir de tal que a canção será estruturada em compasso binário. Aos 13 segundos (Anexo 3 – faixa 1) de gravação são ouvidas colagens - *loops* de pandeiros em emboladas. Em uma configuração rítmica conforme o Ex. 2, estes fragmentos perduram por 4 compassos.

Exemplo 2 Configuração rítmica - colagens - *loops* de pandeiros em emboladas



FONTE: Transcrição do pesquisador

No oitavo compasso, aos 17 segundos de gravação (Anexo 3 – faixa 1), a melodia do refrão (Ex. 3) é introduzida na voz de Zeca Baleiro⁹, acompanhada por programações eletrônicas de bateria, baixo e pandeiro.

Exemplo 3 Melodia do refrão

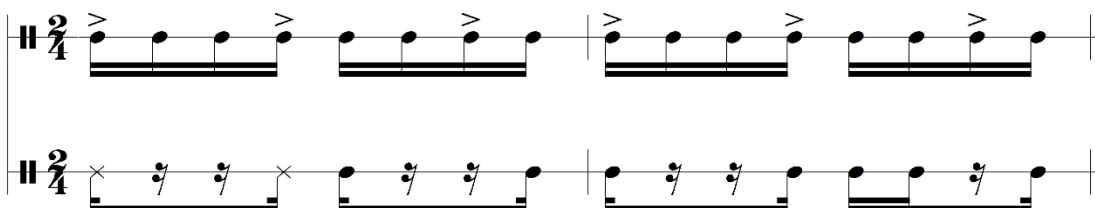


FONTE: transcrição do pesquisador

⁹ A letra da canção encontra-se no Anexo 2A.

Os *samplers* de embolada, outrora escutados, são substituídos pelo pandeiro que deixa entrever na complexidade rítmica (Ex. 4) e técnica do instrumentista, a existência de outra sonoridade similar à de uma zabumba. Pressupõe-se aqui que seja o toque de polegar do instrumentista.

Exemplo 4 Complexidade rítmica do pandeiro que substitui os *samplers*



FONTE: transcrição do pesquisador

Estruturada no campo harmônico de Mi menor, e sendo caracterizada como gênero canção, a melodia cantada por Zeca Baleiro pode ser separada por trechos. A relevância em dividi-la é pertinente diante das várias facetas que cercam seu caráter melódico-interpretativo e a performance do cantor. Considerando o refrão como parte A (Ex.3), pode-se dividir as partes vocais em B (Ex. 5), C (Ex. 6), D (sem transcrição) e E (Ex. 7). Há de se frisar que a parte D remete ao *rap*, o que não torna pertinente a transcrição melódica do trecho para a partitura. Não há também variação harmônica a se destacar na canção. Tendo por tonalidade o campo harmônico de Mi menor, a maioria dos acordes que fazem o acompanhamento da melodia transitam em Em – I grau do campo harmônico - e Am – IV grau.

É importante também ressaltar que na parte A (Ex. 3) da canção (compasso 09 em diante da gravação), timbres de baterias eletrônicas coexistem com a rítmica do pandeiro, evidenciando assim uma justaposição de ritmos em um mesmo trecho musical, representando estes o regional (embolada) e o estrangeiro (bateria eletrônica utilizada no *rap* e *dance music*). A entonação vocal de Baleiro nesta parte ressalta a existência de uma melodia com pouca variação de alturas, quase oratória, sendo o espaço mélico desta não superior a uma sexta menor. Essa forma de cantar é característica de cantadores de emboladas. Nela as palavras e versos cantados estão separados por apenas um curto intervalo.

A parte vocal B (Ex. 5), inicia-se no compasso 26 da gravação. Com uma acentuação rítmica maior na voz e um espaço mélico menor que o da parte vocal A, escuta-se na finalização desse trecho da gravação, depois de retomado o refrão, um procedimento de *talk box*.

Exemplo 5 Parte B. Retomada do refrão no final e procedimento *talk box*



FONTE: transcrição do pesquisador

Pode-se comentar que nas repetições do refrão, percebe-se que uma sonoridade vibrante, feita em contrastes, faz associações com imagens visuais, perseguindo-as. Vozes e ruídos, chamados por Baleiro na ficha técnica de “feira”, estão imagéticos ao que se canta e à canção. É sabido que as feiras, praças, ruas e festas religiosas nordestinas são palco para repentistas e cantadores de embolada. A sonoridade colorida que se escuta revelando os contrastes destaca o regional sem um apelo folclorizante. Pode-se ainda acrescentar que a forma de gravação e a reconfiguração dos ritmos regionais estão voltadas para uma estética *pop*, fazendo com que a canção seja apropriada para o mercado fonográfico.

Na parte vocal C (Ex. 6) um coro feminino sobressai. A melodia das vozes em uníssono deixa transparecer imagetivamente um grupo vocal de lavadeiras. O canto feminino, alternado com o de Baleiro, simula uma característica da embolada e repente, que é um diálogo musical concebido em perguntas e respostas. No segundo compasso desse mesmo trecho, o baixo *synth* faz contraponto com a linha melódica (Ex. 7).

Exemplo 6. Parte vocal C – coro feminino

The musical notation for Example 6 consists of three staves. The top two staves are labeled 'Vocals 1' and 'Vocals 2', and the bottom staff is labeled 'E' for piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The vocal parts are in unison, and the piano accompaniment provides a rhythmic and melodic counterpoint.

FONTE: transcrição do pesquisador

Exemplo 7 Baixo Synth

The musical notation for Example 7 is a single bass line in 2/4 time, key of D major. It features a series of eighth notes and a triplet of eighth notes.

FONTE: transcrição do pesquisador

A escuta e análise destes exemplos apontou para a estilização e atualização de gêneros musicais. Como dito anteriormente, a embolada, gênero musical regional, é apresentada em uma nova roupagem, dialogando com elementos que caracterizam o estrangeiro.

O contexto de diversidade da canção é ampliado nos oito compassos – trecho D – compasso 73 da gravação - que se seguem à parte C. Neles, a melodia declamatória, já sem variações de altura, é fixada em uma nota. Evidencia-se nesse trecho que a performance vocal remete ao gênero *rap*. A performance vocal do *rapper* Baleiro é superposta ao do cantador de embolada, deixando em evidência que há na proposta musical um intuito de juntar os diferentes, de aglutinar. Já no desenvolvimento da canção, no compasso 131, escuta-se um *riff* de guitarra com distorção (Ex. 8). Este pode estar adicionando alegoricamente a mistura o gênero rock.

Exemplo 8 Riff de guitarra com distorção



Exemplo 10 Linha melódica parecida com um aboio



FONTE: transcrição do pesquisador

É revelador, após a escuta e análise de *Vô Imbolá*, que algumas peculiaridades estilísticas apontam para algo novo, singular, que não se deixa segmentar. Há procedimentos eletrônicos na canção pertencentes à estética pop, característicos de estilos como *rap*, *dance music* norte-americana, *funk* e *soul music*. A embolada *pop* *Vô Imbolá* também tem nítida proximidade com o *rap*. A forma de cantar, a poesia ritmada, a quase não-melodia, e até mesmo o Mestre de Cerimônia - MC Zeca Baleiro - se apresentando e dizendo que “Vô imbolá minha farra, minha guitarra meu riff, Bob Dylan banda de pife Luiz Gonzaga Jimmy Cliff” - traz às claras um intuito aglutinador. As referências na letra a Frank Zappa e Jackson do Pandeiro (Anexo 2A) reafirmam o projeto de embolar ou misturar da canção, e se completam na peculiar textura distorcida dos *riffs* e microfônias da guitarra. Pode-se acrescentar ainda na pluralidade vista as citações de anedotas, cantiga de roda e expressões remetendo ao popular. A propósito, a análise da canção demonstra uma amplitude na qual se evidencia uma sonoridade festiva pautada por um caráter de liberdade. Citações, alegorias, humor e *happenings* compõem um mosaico. Este é o resultado da proposta já explícita no título da canção, que é a de embolar. Assim, as partes se entrelaçam a partir de ressignificações.

Importante é lembrar que a canção *Vô Imbolá* foi composta em 1999, já entrando no século XXI, e que essa liberdade de misturas acentuadas é marca do cenário que autores como Harvey (2013) chamam de pós-moderno. Reafirma-se, portanto, que a estética da canção analisada abarca o sentido de amálgama cultural que caracteriza a pós-modernidade. Deixa entrever que o tempo e o espaço estão comprimidos (HALL, 2014) pelo efeito dos desenvolvimentos tecnológicos, e que “toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação” (DEBORD, 1997, p. 13).

As obras gravadas no CD *Da Lama ao Caos* de *Chico Science e Nação Zumbi* remetem também a esta multiplicidade de elementos culturais que se interagem no contexto da canção, do mesmo modo que aconteceu com a música de Zeca Baleiro que acabou de ser analisada.

2.1.2 *Da Lama ao Caos*: o surgimento de Chico Science e Nação Zumbi na cena artística recifense e seu primeiro disco

“Mas por baixo da lama mutantes crustáceos com cérebro
apontavam suas antenas para o espaço em busca de novos sons.”
José Teles

Se a “citação histórica” integra as composições na pós-modernidade, segundo Harvey (2013), na América Latina há uma tendência cultural e histórica em fazer a tradução de dados estrangeiros dentro das próprias tradições regionais (VARGAS, 2007). A saber, visualiza-se em países como o Brasil uma dinâmica híbrida, na qual “os elementos locais e externos com seus conjuntos de informações encontram-se dentro de um movimento centrífugo de produção constante de sínteses em equações variadas” (Ibidem, p. 30).

Essa característica latino-americana permeia a produção musical de Chico Science e Nação Zumbi. Antes de trazer o artista e a banda ao texto, situando-os na década de 1990, lembrando novamente com Canclini (2011) e Vargas (2007) que questões de tradição e modernidade integram o contexto latino-americano de forma peculiar, é importante fazer um breve histórico crítico e musical do Recife de décadas anteriores. Firma-se tal sabendo que a cultura pernambucana sempre foi objeto de estudos e discussões pautados em um aparente conflito da tradição e regionalismo *versus* modernidade e processos de modernização. Como exemplo, pode-se assegurar o dito a partir de considerações teóricas do escritor e teatrólogo paraibano Ariano Suassuna. Nelas, fica explícito que o crítico enxergava o que se denomina de mestiçagem “apenas como elemento fundante da cultura” (VARGAS, 2007, p. 47). Em consonância com os estudos de Sílvio Romero e Gilberto Freyre, Suassuna estabeleceu a partir da proposta do *Movimento Armorial* uma visão essencialista de cultura. Está evidente o reconhecimento de um hibridismo cultural unicamente até o processo formativo brasileiro básico (arábico-ibérico, indígena e barroco-jesuítico) (VARGAS, 2007). E mais, Suassuna deixa entrever em sua produção artística e crítica que há uma passividade ou mesmo solução harmônica que cristaliza uma autenticidade cultural protegida de diálogos culturais externos. Essa vertente teórica opta por preservar aquilo que está ligado à tradição, pois considera que esta tradição está próxima, ou, mesmo, se constitua no

elemento fundador que determina a estrutura sociocultural. Frisa-se, desse modo, o esquecimento de Suassuna e dos estudiosos em destaque, do fluxo instável de elementos de outras culturas que contradizem e fundamentam qualquer processo histórico. Há de se apontar, é claro, que o cenário cultural pós-moderno, pelas suas características históricas, estrutura-se a partir de diálogos mais constantes e acentuados que outros.

Assim, faz-se interessante nessa abordagem, ressaltar a proposta do *Movimento Armorial*. “Inaugurado oficialmente em 18 de outubro de 1970 com um concerto da *Orquestra Armorial de Câmera* e uma exposição de gravuras, pinturas e esculturas na igreja de *São Pedro dos Clérigos*, em Recife” (VARGAS, 2007, p. 38), o movimento tinha por proposta “produzir uma arte brasileira fundamentada nas raízes culturais populares sertanejas que fizesse frente ao constante apelo de compositores e artistas às influências estrangeiras tidas como obstáculos à construção de uma identidade para a arte nacional.” (Ibidem). A proposta estava imbuída de traduzir ao âmbito erudito os elementos artístico-culturais (musicais, visuais, orais, plásticos e simbólicos) sertanejos, oriundos de influências cristãs, mouras e indígenas, tidos como fontes de origem e definidores da essência da arte brasileira (VARGAS, 2007).

Convém lembrar ainda que o estado de Pernambuco e a cidade de Recife cultivavam artisticamente além de sertanejos e armoriais. José Teles (2012), em seu livro *Do frevo ao Manguebeat*, destaca que “o Recife sempre teve uma intensa cena musical. Nos anos 50, funcionavam na cidade os importantes *Rádio Clube* e *Jornal do Commercio*. Há inclusive polêmicas quanto ao fato de a Rádio Clube ter sido a primeira emissora a funcionar no país” (TELES, 2012, p. 20). Fato é que de 1954 a 1968, Recife sediou uma das mais atuantes gravadoras do país. A Fábrica de *Discos Rozemblit*, também conhecida por *Gravadora Rozemblit*, tinha filiais no Rio de Janeiro e no Rio Grande do Sul. Segundo Teles (2012),

foi também a única empresa do gênero fora do eixo Rio-São Paulo a formar um acervo cujo interesse transcende o paroquial, com dezenas de fonogramas fundamentais para a história da música brasileira. Começando a lançar discos regionais, principalmente de frevo, a Rozemblit foi se expandindo, a ponto de se tornar pioneira em vários setores da indústria fonográfica: foi quem primeiro, por exemplo, investiu em trilhas de novelas (...) Tem a marca da gravadora recifense o primeiro LP de festival de MPB – álbum com finalistas do I Festival de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Excelsior em 1966 e vencido por “Porta-Estandarte”, de Vandrê e Fernando Lona, defendida por Tuca e Airto Moreira. (TELES, 2012, p. 19-20).

É possível, diante desses apontamentos, evidenciam alguns elementos da cena artística do Recife na década de 1990, dando destaque a alguns nomes. Podem ser elencados como representantes do frevo Capiba, Nelson Ferreira, Edgar Moraes, Irmãos Valença, Raul Moraes, Levino Ferreira, Claudionor Germano, dentre outros. Paralelo ao ocorrido no resto do país, o movimento de contracultura também chamado “desbunde”, ocorrido da década de 1970, teve seus representantes no Recife. Entre eles têm relevância Zé Ramalho, Lula Côrtes, Lailson, Marconi Notaro, Flaviola, Ivinho, Zé da Flauta, Paulo Rafael, Tiago Araripe, Alceu Valença, Geraldo Azevedo e os grupos e bandas Ave Sangria, Flor de Cactus, Aratanha Azul, Cães Mortos e Bando do Sol. Alguns destes também estiveram circunscritos aos anos da década de 1980. Pertencente ao *Movimento Armorial* cita-se a *Orquestra Armorial* e o *Quinteto Armorial*.

A propósito, a cena artística recifense da década de 1990 ficou conhecida pelo surgimento do *Movimento Mangubeat*. Nele têm destaque como participantes e precursores *Chico Science e Nação Zumbi* e *Mundo Livre S/A*. Na referida década também podem ser enumerados outros artistas, grupos e bandas como Antúlio Madureira, Otto, *Dona Margarida Pereira e os Fulanos*, Cascabulho, Querosene Jacaré, Má Companhia, *Devotos do Ódio*, *Faces do Subúrbio*, Eddie, Mestre Ambrósio, Sheik Tosado, Sopersonic, River Raid, *Serpente Negra*, *Via Sat* dentre outros. (TELES, 2012).

A cena artística de Recife da última década do século XX e o estado no qual as questões culturais e musicais se encontravam podem ser retratados também a partir da fala de Fred Zero Quatro. O artista, músico e líder do grupo *Mundo Livre S/A* é enfático ao dizer que “se a cidade do Recife está culturalmente estagnada, implantemos na cidade, sem a ajuda ou o mecenato de ninguém, um estado caótico de agitação artística” (ZERO QUATRO *apud* VARGAS, 2007, p. 59). Esse espírito de não conformismo explicitado na fala de Fred Zero Quatro também era evidente em Chico Science, Renato L., Hélder Aragão (DJ Dolores), H.D. Mabuse e Xico Sá, ou seja, permeava um grupo de jovens célula *mater* do *Movimento Mangubeat*. A crítica do grupo era referente àquele “marasmo” na produção cultural da cidade. Sabe-se, portanto, que a estagnação cultural que os *Manguboys* criticavam era fruto de políticas culturais voltadas para as práticas de culto e cultivo do folclórico assim como referia-se à forte concentração da mídia no tradicional eixo Rio-São Paulo. (VARGAS, 2007).

Dessa forma, o surgimento do conjunto *Chico Science e Nação Zumbi* na cena artística recifense está intimamente relacionado ao *Movimento Mangubeat* e se confunde ao mesmo. Similar ao que ocorreu na *Tropicália*, o *Movimento Mangubeat*, cujo foco estava na produção musical, também se alongou ao cinema, moda, dança, artes plásticas e literatura¹⁰. Trago ao texto mais uma citação que valida e esclarece a proximidade estilística observada na produção musical de ambos os movimentos:

A ideia central do Mangubeat era equiparar a produção musical *pop* recifense com o que havia de mais criativo no *pop* internacionalizado, ao mesmo tempo em que aceitavam e utilizavam um rico e diversificado material sonoro tradicional da própria região consubstanciado nos gêneros, ritmos e instrumentos pernambucanos que mais se aproximavam das formas musicais afro-americanas globalizadas (*rock, funk/soul e rap*) e, mais tarde, das músicas produzidas por músicos africanos (Fela Kuti, Manu Dibango, entre outros) ou com que melhor se mesclava com elas. (VARGAS, 2007, p. 63)

No processo de misturas musicais ressalta-se como fontes de referências pernambucanas formas tradicionais tais como o maracatu, frevo, forró, cavalo marinho, ciranda, coco, xote, xaxado, samba de roda, embolada dentre outras. Esse processo de misturas de gêneros e ritmos trouxe também à tona os três estratos sociais recifenses reunidos no movimento: “jovens universitários classe média (Fred 04, Mabuse, Renato L., Xico Sá, Carlos Freitas, Lúcio Maia), classe média baixa da periferia (Chico Science, Dengue, Jorge du Peixe, Gilmar Bola 8) e a turma dos mocambos, das bocadas, os tais excluídos (o pessoal do Chão de Estrelas, do Daruê Malungo, do Lamento Negro). (TELES, 2012, p. 11).

Em 1991, um manifesto intitulado *1 Manifesto do Movimento Mangu Bit* foi publicado e distribuído à imprensa. Com uma ideia trazida por Chico Science, o documento foi redigido por Fred Zero Quatro e teve ilustrações de Helder Aragão, o DJ Dolores. Não se deve esquecer que a ideia central do texto era a de relacionar e integrar a noção de fertilidade dos Mangues da periferia do Recife à cultura. Isso de forma lúdica, pois nas palavras de Chico Science, o *Mangubeat* era “diversão levada a sério”. (CHICO SCIENCE *apud* VARGAS, 2007, p. 64).

¹⁰Vargas (2007) discorre sobre uma possível estética Mangu no cinema. Cita o longa *Baile Perfumado*, de Lírío Ferreira e Paulo Caldas e o documentário *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas*, de Paulo Caldas e Marcelo Luna. Como produção artística inserida na proposta do Movimento pode-se ainda citar no campo da moda, o trabalho do figurinista Eduardo Ferreira; na dança, o espetáculo *Zambo*, do Grupo Experimental; nas artes plásticas as esculturas de Evêncio Vasconcelos – as *Mangu Buildings* – e as de Augusto Ferrer – *Movimento Mangu Hum -*; e na literatura o romance *Balada para uma Serpente*, de Paulo Costa. (VARGAS, 2007, p. 61).

É pertinente neste momento em que se aborda esta cena artística recifense, citar um trecho do manifesto que resume o contexto. A saber:

Em meados de 91 começou a ser gerado/articulado em vários pontos da cidade um organismo/núcleo de pesquisa e criação de ideias pop. O objetivo é engendrar um ‘circuito energético’ capaz de conectar alegoricamente as boas vibrações do mangue com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama. Ou um caranguejo remixando ‘Antenna’ do Kraftwerk no computador. Os mangueboys e manguegirls são indivíduos interessados em Teoria do Caos, World Music, Legislação sobre meios de comunicação, Conflitos étnicos, Hip Hop, Acaso, Bezerra da Silva, Realidade Virtual, Sexo, Design, Violência e todos os avanços da Química aplicada no terreno da alteração/expansão da consciência. (TELES, 2012, p.256).

Nesse contexto cultural de diversidade social e cultural, foi formada a banda *Chico Science e Nação Zumbi* e formatada a estética do *Movimento Manguebeat*. Vargas (2007) diz:

O contato de Chico Science e seu grupo Loustal – Jorge Du Peixe, Lúcio Maia e Alexandre Dengue – com o bloco Lamento Negro foi o nó central para a criação de uma hibridação inovadora na música popular brasileira. Os tambores do bloco, a guitarra e o baixo “roqueiros” de Lúcio e Dengue e o canto de Science, com cadências de *rap*, *raggamuffin* e embolada, foram os ingredientes principais que melhor traduziram uma possível estética Mangue. (VARGAS, 2007, p. 113).

Portanto, faziam parte da formação original do grupo Chico Science (voz), Jorge du Peixe (tambor), Lúcio Maia (guitarras), Alexandre Dengue (baixo), Gilmar Bolla (tambor), Toca Ogam (percussão e efeitos), Canhoto (caixa) e Gira (tambor).

Chico Science nasceu em Recife – PE, em 13 de março de 1966. Registrado Francisco de Assis França Brandão, recebeu a alcunha “*Science*” de Renato Lins, segundo Moisés Neto (2000). O apelido dado por outro integrante do movimento *Manguebeat* caracteriza o aspecto de experimentações sonoras e fusões pelo qual o músico ficou conhecido por seus pares. Quanto à formação cultural de Science, Moisés Neto (2000) aponta:

Chico leu Josué de Castro, ouviu a música dos americanos pobres (funk, hip-hop, jazz e blues), dançou break, curtiu Bezerra da Silva – poeta e músico pernambucano radicado no Rio de Janeiro que mostrava como uma cidade pode ser aproveitada por quem tem ginga. (MOISÉS NETO, 2000, p. 42).

Dessa forma, artistas e grupos como James Brown, Curtis Mayfield, Sugar Hill Gang, Afrika Bambaataa, Kurtis Blou, Led Zeppelin, Deep Purple e Jimi Hendrix foram influências musicais fundamentais para Chico Science. É preciso também ressaltar o caráter performático que cerca a produção musical do artista e banda. Assim como na estética tropicalista, é perceptível a integração do corpo à música, à canção, e torna-se impossível dissociá-los. Lins (2000) diz que

Chico também fez de seu corpo um instrumento poderoso e veloz. Valorizando o visual comprado nos camelôs, óculos chamativos, chapéu de palha sem aba, camisa de chita, anéis, Chico reconhecia a importância da imagem que o poeta cria de si mesmo, a teatralidade, o jogo de aparências, a corporalidade (...). (LINS, 2000, p. 43).

As apresentações ao vivo, substanciadas pelo suingue da guitarra, baixo grave e intensidade sonora de percussões deixam entrever em um primeiro plano as performances de Chico Science no palco. Seu modo de vestir nas apresentações (óculos escuros, chapéu de coco e calça de chita) interage com uma expressão corporal que remete a danças de tradição pernambucana – coco, maracatu –, assim como ao *hip-hop*, *heavy metal* e *punk rock*. Uma audição atenta das interpretações revela que há no canto de Science fragmentos de *rap*, embolada, *raggamuffin*, e outros, talvez adaptados ou mesmo criados pelo artista. Science teve participação como cantor, compositor e integrante do Nação Zumbi apenas em dois discos: *Da Lama ao Caos* e *Afrociberdelia*. Faleceu em 02 de fevereiro de 1997, vítima de acidente automobilístico.

O disco *Da Lama ao Caos* (Fig. 2) foi lançado no mercado fonográfico em 1994, pela Chaos, da Sony Music, e teve como produtor Astolpho Lima Filho, o Liminha. A versão em CD consta de 14 faixas, sendo a maior parte destas composições de Chico Science. No encarte do álbum, visualiza-se como tema de capa a silhueta de um caranguejo. Sabe-se que este animal é símbolo do movimento e nas performances, clipes, fotos e capas de discos era representado. Há também no encarte, além da ficha técnica, letras, fotos, apresentações, agradecimentos, uma reprodução do manifesto *Caranguejos com Cérebro*, e uma pequena história em quadrinhos cujo personagem principal é chamado de *Chamagnathus Granulatus Sapiens*. A sonoridade do disco, pautada por um experimentalismo sonoro onde a junção de ritmos e gêneros diversos reafirma e evidencia a estética determinante do movimento, foi aprovada pela crítica especializada. Considerado um clássico da música brasileira, o trabalho “entrou para as paradas europeias de *world music*, onde permaneceu até fevereiro a março de 1995”. (TELES, 2012, p.295). O álbum

foi apresentado internacionalmente em Nova York no Central Park, no show realizado por *Chico Science e Nação Zumbi* com Gilberto Gil. (ARIZA, 2006).

Figura 2. Capa do disco *Da lama ao caos*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=f4Ptgb2HaXU>. Acessado em 02 de abril de 2017.

Pode-se enumerar ainda outras apresentações como as ocorridas no SOB e no CBGB em Nova York, no *Cheetah Club* em Miami e no *Festival de Montreux*. Sobre o disco e shows, o crítico Neil Strauss observou:

Com cinco percussionistas suingando e um som funk minimalista bem pessoal, Chico Science e Nação Zumbi podem levar a cabo o que apenas um grupo seleto de músicos, incluindo Mr. Gil, podem conseguir: criar algo híbrido capaz de desenvolver um estilo que um dia será reprocessado por outra geração. (STRAUSS, apud VARGAS, 2007, p.296).

A crítica de Strauss estabelece uma relação do grupo com Gilberto Gil. Fala-se de um “estilo” onde é perceptível um paralelo, uma aproximação estética entre as produções musicais de ambos. Assim, mais uma vez uma citação reafirma o que se tem observado e está consonante ao

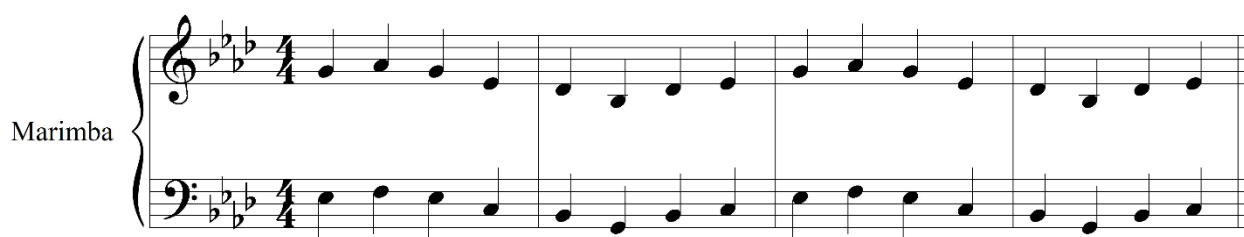
objeto de estudo deste trabalho. A fim de ampliar as considerações, faço uma análise da canção *Samba Makossa*, tendo que a mesma fundamenta de forma clara o que se estabelece.

2.1.2.1 *Samba makossa*: uma canção em diálogos

Exposto este contexto, resta agora analisar a canção *Samba Makossa*, quinta faixa do disco *Da lama ao caos*, que já é híbrida em seu nome. Este título faz referência à canção *Soul Makossa*, do saxofonista e vibrafonista de jazz e *afrobeat* Manu Dibango. A troca da palavra *soul* por *samba* deixa em evidência uma brincadeira com caráter de diálogos onde o *soul*, gênero afroamericano interage com o samba. Na letra da canção (Anexo 2B) se confirma tal a partir de uma segunda referência, o *Samba da minha terra*, composição do cantor Dorival Caymmi, que é inserida de forma intertextual. Os versos de Caymmi “quem não gosta de samba bom sujeito não é, ruim da cabeça ou doente do pé” são transpostos e apropriados na canção de Chico Science quando canta “mão na cabeça e o foguete no pé”.

A escuta e análise da gravação da canção revela que os instrumentos e gêneros estão combinando e gerando novas possibilidades sonoras. Um novo estilo pautado pela singularidade da forma de tocar e experimentar condiciona uma ressignificação daquilo que outrora foi estabelecido como original e puro. Diante do comentado, é preciso trazer ao texto uma análise da organização sonora da canção, apontando aspectos estilísticos e elementos que evidenciam seu caráter de diversidade. Nota-se nos compassos iniciais da gravação (Anexo 3 – faixa 2) *samplers* de um trecho musical (Ex. 11) cuja melodia, executada por um instrumento de percussão (marimba), e timbre, remetem a gêneros musicais afroamericanos. Uma escuta atenta faz perceber que talvez o trecho citado na gravação, feito por colagens esteja se referindo ao músico Manu Dibango, visto que o mesmo é um saxofonista e vibrafonista de jazz e *afrobeat*.

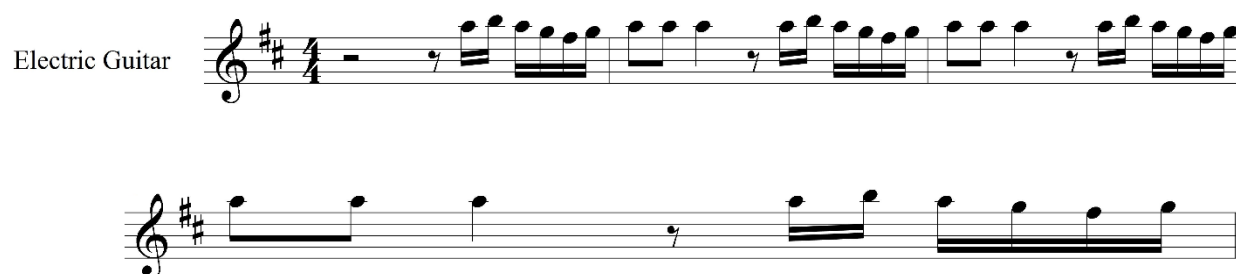
Exemplo 11. Melodia que remete a gêneros musicais afroamericanos



FONTE: transcrição do pesquisador

A canção tem início com uma pequena frase – *link* - de guitarra (Ex. 12). Está estruturada no campo harmônico de Ré maior, em compassos quaternários.

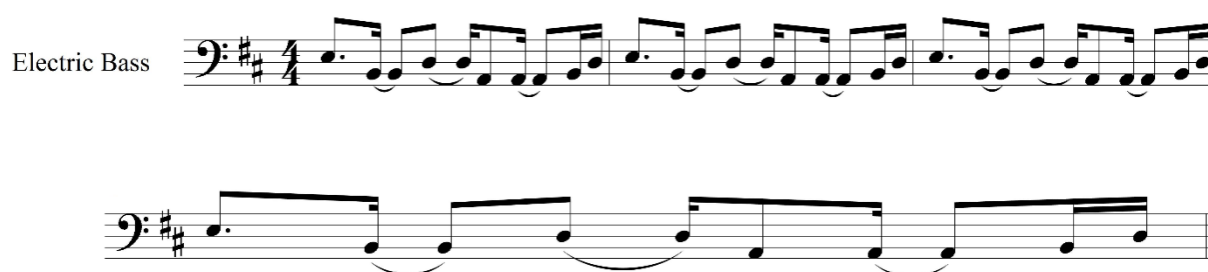
Exemplo 12. Melodia da Guitarra



FONTE: transcrição do pesquisador

Um trecho introdutório de nove compassos de instrumental precede o vocal de Chico Science. Nesse trecho, junto à percussão ouve-se também uma segunda guitarra em contraponto à primeira. Soma-se ao instrumental uma frase de contrabaixo (Exemplo 13) que irá, com pequenas variações, conduzir a rítmica da canção.

Exemplo 13 – Frase de contrabaixo



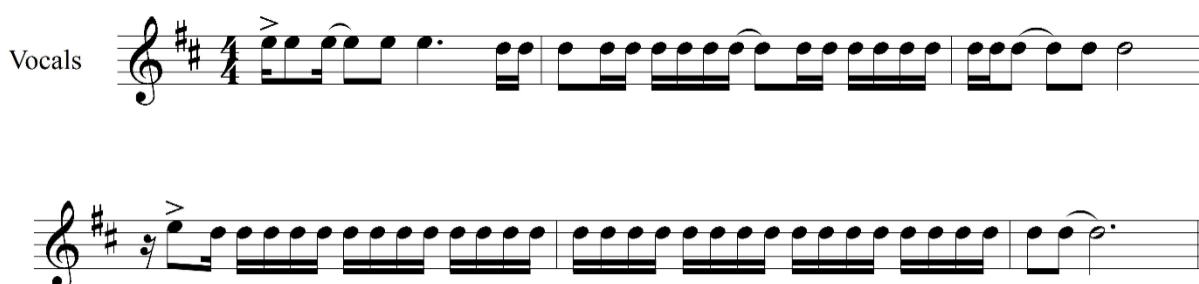
FONTE: transcrição do pesquisador

A partir da linha melódica do baixo e guitarra, pode-se estabelecer que a harmonia da canção está estruturada nos acordes de Mi menor - Em – IIm, Ré maior - D – I e Lá maior - V. Em sintonia com o que foi dito no parágrafo anterior, a escuta do trecho musical ressalta a busca

por uma nova sonoridade. Concebe-se a partir da transcrição do baixo em síncopes, a relação da nova sonoridade com o gênero samba. Os tambores – alfaias - oriundos do maracatu, somados à influência de ritmos afroamericanos, permitem dizer que ressignificações culturais estão sendo feitas e que *Samba Makossa* consolida um estilo próprio.

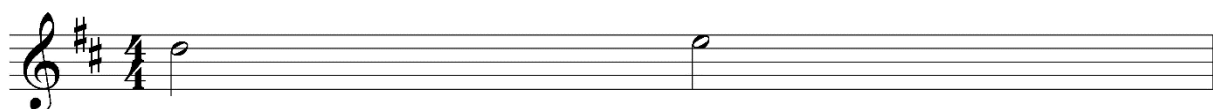
Valida também o que diz a performance vocal de Chico Science. Um estilo declamatório, geralmente em semicolcheias, com pouca variação de notas, exemplificado no Ex. 14, remete aos cantadores de embolada, embora às vezes se confunda com os trejeitos dos cantores de *rap*. A linha melódica da canção está estruturada em apenas duas notas (Ex. 15) com alguns *glissandos* na voz. O canto de Science, no decorrer da canção, é intercalado por instrumentais nos quais a rítmica também é explorada por guitarras. Em algumas partes, o baixo se ausenta deixando em maior evidência a percussão e as guitarras.

Exemplo 14. Melodia em estilo declamatório em semicolcheias



FONTE: transcrição do pesquisador

Exemplo 15 linha melódica da canção estruturada em duas notas



FONTE: transcrição do pesquisador

Fragmentos melódicos de *Soul Makossa* (Ex. 16), também estão presentes na gravação. Junto a eles, a percussão soa como uma bateria de samba carnavalesca e uma cuíca, reproduzindo

uma célula rítmica (Ex. 17) característica do gênero samba, dialoga com uma guitarra em *bend*¹¹ que, ao que tudo indica, está fazendo referência ao gênero *blues*. A canção *Samba Makossa* é finalizada com um instrumental de guitarra, baixo e percussão.

Exemplo 16. Fragmentos melódicos de Soul Makossa



FONTE: transcrição do pesquisador

Exemplo 17. Reprodução de célula rítmica característica do gênero samba



FONTE: transcrição do pesquisador

Em diversos momentos, considerando como um deles a introdução, na qual a música *Soul Makossa* é sampleada, há alegorias e ressignificações de gêneros. O som da marimba evocando o jazz, o baixo *grooveado*, a pulsante percussão do maracatu, a guitarra *funkeada* somados a um vocal que remete ao *rap* e ao cantador de embolada são amostras de uma antropofagia, onde o tradicional e o moderno convergem em um mesmo sentido: a configuração final da canção de Chico Science.

A pluralidade de diálogos entre gêneros e estilos presente em *Samba Makossa*, faz também lembrar que a canção gênese – *Soul Makossa* - foi incorporada na música *pop* americana. Michael Jackson a utilizou em *Wanna be startin' somethin'* e Rihanna em *Don't stop the music*. Assim, é possível concluir, após a análise de *Samba Makossa*, que a amálgama cultural acentuada que caracteriza a pós-modernidade, sintoniza a matéria prima de Chico Science em um contexto

¹¹É uma técnica muito utilizada em guitarra em que levanta-se ou abaixa-se uma ou mais cordas do instrumento para chegar à nota ou acorde desejados. Um guitarrista famoso por utilizar *bends* foi B.B. King.

global. Era a parábola fincada na lama! Isto sem deixar de lembrar o cultivo do popular, do regional, que tão bem representam a tradição brasileira neste contexto. Circunstância que lembra Canclini (2013) e Vargas (2007) quando remetem à modernidade/pós-modernidade na América Latina. Do mesmo modo, a música de Criolo tem revelado a multiplicidade, o amálgama cultural que se apresenta na música de Zeca Baleiro e de Chico Science e Nação Zumbi. É o que será abordado a seguir.

2.1.3 Criolo e a ressignificação de gêneros

Kleber Cavalcante Gomes, o Criolo, é apresentado em sua página oficial como MC¹², cantor e compositor. Nasceu em São Paulo – SP, em 05 de setembro de 1975. Dados biográficos revelam que sua carreira musical, iniciada em 1989, está subsidiada no gênero rap¹³. Em entrevista ao programa da TV Gazeta *Histórias do Rap Nacional* – Episódio 6¹⁴, o artista, ao descrever o gênero *rap* como uma expressão artística geradora de “esperanças e sonhos”, considera-o como “a primeira arte, a arte que me abraçou”. As entrevistas do cantor também revelam que têm destaque em sua formação artística a sua vivência na periferia. Antes de se estabelecer no cenário musical brasileiro, ainda enquanto rapper, Criolo atuou profissionalmente como vendedor de lojas, ambulante e educador. Seu respeito e admiração pelo magistério tem íntima relação com sua arte e se entrelaça a ela. Nas palavras do artista, “professores são anjos que dedicam suas vidas e não têm respeito”.¹⁵ Pode-se citar nesse âmbito de valorização e consciência da função do educador, a iniciativa de Criolo em criar em São Paulo um evento cultural conhecido como *Rinha de MC's*. Nascido no ano de 2006, e ainda vigente nos dias atuais, o evento se constitui em batalhas de rap, denominadas *freestyle*, exposições de grafite, shows e fotografias. Segundo Criolo, sua motivação foi criar um ambiente cultural no qual os jovens pudessem se encontrar. E mais, a proposta artística nasceu em busca de melhorias sociais para as crianças e jovens das comunidades de periferia.

¹² MC ou Mestre de Cerimônias. No contexto musical da cultura do *Hip hop*, é aquele artista ou cantor que compõe e canta seu material próprio e original.

¹³ Entrevista de Criolo na Globo News. Disponível no Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=WXTpioSKdwk>. Publicada em 12 de abril de 2012. Acessado em 08 de fevereiro de 2017.

¹⁴ Histórias do Rap Nacional - TV Gazeta – Criolo, DJ Dandan e Rinha dos MC's – Episódio 6. Disponível no Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=kCaaj5TovLg&t=470s>. Publicada em 04 de março de 2016. Acessado em 08 de fevereiro de 2017.

¹⁵ Entrevista concedida ao programa Histórias do Rap Nacional - TV Gazeta. Disponível no Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=kCaaj5TovLg&t=470s>. Publicada em 04 de março de 2016. Acessado em 05 de fevereiro de 2017.

Em 2006, mesmo ano de criação da *Rinha de MC's*, Criolo lançou seu primeiro álbum de estúdio¹⁶. Ainda utilizando o adjetivo “doido” no nome artístico, o cantor teve no referido trabalho uma porta de ingresso para o cenário musical. Fatos importantes em sua carreira podem ser apontados a partir de tal, como foi o caso da participação no programa *Som Brasil - Especial Vinicius de Moraes*, do Canal Viva – *Rede Globo*¹⁷, da atuação em filmes como *Profissão MC* e *Da luz às trevas* e das indicações e recebimento de prêmios de categorias musicais¹⁸.

Tendo como objeto de estudo nesta parte do trabalho a canção *Bogotá*, torna-se necessário comentar o álbum seguinte ao de estreia, haja vista a referida canção ser faixa do trabalho. Criolo, discorrendo o processo de produção do álbum em questão, intitulado *Nó na orelha* (Fig. 3), lembra que suas canções foram gravadas com o intuito único de registro, sendo que após o mesmo, seriam distribuídas cópias apenas a parentes e amigos. Naquele período o artista tinha tomado a decisão de encerrar sua carreira. Foram os produtores e arranjadores das faixas gravadas, Daniel Ganjaman e Marcelo Cabral, que insistiram para que o fato não ocorresse e que fosse lançado o trabalho no mercado fonográfico.

Figura 3. Capa do disco *Nó na orelha*



Fonte: <http://www.rapnacionaldownload.com.br/1755/criolo-no-na-orelha/>. Acessado em 02 abril de 2017.

¹⁶Álbum *Ainda Há Tempo*. Foi lançado pela gravadora SkyBlue Music. Possui 22 faixas.

¹⁷*Samba da Benção* – Criolo, Rael, Terra Preta & Marcel Powell. No mesmo programa o artista também interpretou *Canto de ossanha* e *O morro não tem vez*. Disponível no Youtube. Publicado em 01 de junho de 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=wRobvipAUvs>. Acessado em 05 de janeiro de 2017.

¹⁸Prêmios: *Hútuz* - categorias “grupo ou artista solo” e “revelação” e *O Rap é Compromisso* – categoria “música do ano” e “personalidade do ano”.

Assim, o álbum *Nó na orelha* foi lançado pela gravadora *Oloko Records* em 25 de abril de 2011. Teve distribuição em mídia física – CD e Vinil, pela *Livraria Cultura* e digital – *streaming*, sendo esta última disponibilizada de forma gratuita pela gravadora. O álbum contrasta com seu antecessor *Ainda há tempo* pelo fato de agregar junto ao rap outros gêneros tais como reggae, samba, brega, bolero, jazz, funk, soul e blues. Suas 10 faixas, concebidas por uma criatividade de estilos e arranjos receberam críticas positivas e fizeram com que a obra fosse apontada pela revista *Rolling Stones* como o melhor álbum, a nível nacional, de 2011.

Foi diante de tal amplitude que Caetano Veloso fez elogios a Criolo por sua “incrível originalidade”¹⁹ e Chico Buarque o enalteceu em um show a partir de rimas cantando “Valeu Criolo doido, evoé, jovem artista, palmas pro refrão doido do rapper paulista”²⁰.

É significativo relacionar a rima de Chico Buarque com o próximo tópico. Afinal, Criolo é um rapper ou cantor de MPB? É possível esquecer os compartimentos diante de uma proposta musical híbrida? Ou ainda há uma tendência que persiste em separá-los e dissocia-los? Enfim, concebe-se que o diálogo estabelecido entre Chico Buarque e Criolo pode ser um prenúncio de que o rapper e o cantor compõem uma mesma face, que ora deixa revelar uma intencional dualidade de suas partes, ora deixa ocultá-las.

• **Rapper ou cantor de MPB?**

O disco *Nó na orelha* consolida a convivência, em uma mesma proposta musical, de partes que se revelavam antagônicas. Primeiramente pode-se tomar como base para o argumento a ousadia de Criolo em ultrapassar a cultura do *hip hop*, mais precisamente, a do gênero musical *rap*. Estruturado basicamente por uma canção com forte pulsação rítmica conjugada a uma improvisação poética em rimas e prosas, o gênero surgiu no final do século XX entre as comunidades negras americanas. Nascido em guetos e favelas, está geralmente associado às periferias. As letras das canções refletem temas polêmicos e são em sua maioria acompanhadas de críticas sociais e reflexões. Acrescenta-se a tal, de forma enfática, com o objetivo de já introduzir uma resposta à questão do tópico, o fato de que em uma canção do gênero *rap* o texto é mais

¹⁹ Para Caetano Veloso, Emicida e Criolo merecem um ‘abraço’. Entrevista ao site Rap Nacional, publicada em 22 de janeiro de 2014. Disponível em <http://www.rapnacional.com.br/para-caetano-veloso-emicida-e-criolo-merecem-um-abracaco/>. Acessado em 15 de janeiro de 2017.

²⁰ Cálice – Rap de Chico Buarque para Criolo Doido. Disponível no Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=YID18fukRSI>. Acessado em 14 de janeiro de 2017.

importante que a linha melódica ou a parte harmônica. Portanto, não é possível estruturar ou mesmo estabelecer, na maior parte dessas canções, uma linha melódica. A partir da audição das canções do álbum *Nó na orelha* já se confunde o cantor Criolo com o *rapper* Criolo.

Há ainda que se ressaltar o caráter de ousadia de Criolo, e, lembrando ainda do diálogo musical estabelecido entre o artista e Chico Buarque, outro ponto merece destaque. Como já mencionado, o *rap*, circunscrito à cultura *hip hop*, está intimamente relacionado a uma expressão cultural de um contexto social de periferia. Nela nasceu e dela não se abstém ou se absteve. A ovação de Chico Buarque a Criolo é referente à paródia musical feita para Cálice, composição do próprio Chico Buarque e Gilberto Gil. Em uma mesma linha melódica a canção na versão de Criolo²¹ (Anexo 2 C) retrata de forma crua a violência urbana. A relação com a canção original se estabelece a partir de uma mesma proposta poética, visto que a composição de Chico Buarque e Gilberto Gil, de 1973, também denunciava outra violência, a da ditadura, e fazia uma provocação direta à censura. Criolo se abstém de sua faceta de *rapper* entoando uma melodia, ou seja, passa a ser configurado como cantor, mas agrega ao seu canto uma poesia marcada por gírias e vocabulários pertencentes ao contexto que cerca o gênero *rap*. O diálogo entre os dois artistas é firmado quando Chico Buarque, ao fazer referências a Criolo em shows, improvisa rimas. Em tempo pode-se ressaltar que os dois artistas, a partir dessas práticas musicais, desconstruíram fronteiras que antes estigmatizavam.

Uma última análise deixa transparecer outro aspecto. A canção *Cálice*, mencionada na sua relação com a obra de Criolo, é emblemática por ser composta e interpretada em outro recorte de tempo por um artista que o público elegeu como sendo um legítimo representante da canção brasileira. Entrecruza a isso também a relevância adquirida por Criolo no cenário do *hip hop*. Perde-se a importância, portanto, diante de tudo que foi relatado, somado à audição do disco *Nó na orelha*, a questão se Criolo é um cantor de MPB ou um *rapper*. Sabe-se que sua obra musical tem subsídio no *rap* e na cultura *hip hop*, mas, diante a diversidade revelada nas composições, sobretudo no disco já citado, vê-se que ela está em constantes diálogos com outros gêneros e culturas, transcendendo categorias e compartimentações. Pode ser conjugada à análise uma última observação, a de que Criolo e sua obra explicitam um contexto de pós-modernidade em que

²¹ A performance da canção pode ser assistida no canal do Youtube FCOCrioloMC.
<https://www.youtube.com/watch?v=IWz7PVKco8Q>. Acessado em 05 de março de 2017.

processos de hibridações se evidenciam de forma bem mais acentuada nas práticas culturais, o que já pode ser constatado na canção *Bogotá*.

2.1.3.1 A canção *Bogotá*

A canção *Bogotá*, primeira faixa do disco *Nó na orelha* é emblemática pois além de apresentar aspectos estilísticos consonantes aos observados nas canções tropicalistas, dialoga através de sua letra (Anexo 2C) com assuntos anteriormente abordados. O título da canção faz referência à América Latina visto que Bogotá, capital e maior cidade da Colômbia, está circunscrita em um contexto latino-americano. A expressividade econômica e cultural da cidade, pautada por um crescimento acelerado, condiz com a realidade já destacada dos países latino-americanos em processos de modernização e evidencia a existência de um cenário global pautado por diálogos. Como se sabe, nesse cenário de diálogos as fronteiras perdem suas forças e são desconstruídas. Assim, em consonância com essa peculiaridade caracterizante do cenário pós-moderno, Criolo canta os versos “vamos embora para Bogotá” e “vamos cruzar Transamazônica”. Uma observação atenta faz ressaltar que a letra esteja fazendo alusão ao tráfico de drogas visto que o autor fala em ir “muambar”²² em Bogotá. Considera-se tal relação estabelecendo que a cidade de Bogotá é conhecida por sua produção e tráfico de drogas. É preponderante observar que Criolo conjuga dois contextos de violência, integrando-os. Como representante do gênero *rap*, torna-se imagético à figura do cantor a realidade de violência das periferias. No texto da canção, esta realidade é transportada para Colômbia integrando-se a uma outra realidade. Diante a possibilidade da derrubada de fronteiras, fica explícito que diferentes realidades sociais também passam a estabelecer um diálogo em um contexto de pós-modernidade.

Outro ponto revelador desse diálogo está inerente à estrutura musical. No compasso 22, aos 43 segundos de gravação, após uma introdução cujo destaque é a percussão remetendo a ritmos latinos, Criolo faz uma performance vocal de rapper. De forma incisiva, apropriando-se dos trejeitos vocais dos cantores de *rap*, reproduz no início da canção após 21 compassos de introdução instrumental, uma letra que é quase uma ordem: “fique atento irmão, fique atento, quando uma pessoa lhe oferece um caminho mais curto, fique atento” e, sequencialmente, introduz um canto melódico acompanhado por percussão, bateria, guitarra, contrabaixo e metais. Os estilos contrastantes revelados na forma de cantar fazem parte de uma mesma proposta musical.

²² Gíria utilizada para transportar ou comercializar itens de contrabando.

Há ainda de se destacar que a letra da canção em análise abarca uma intertextualidade visto que faz referência ao conhecido poema de Manuel Bandeira (1886-1968) *Vou-me embora pra Pasárgada* (Anexo 2C). O texto da canção é significativo no paralelo que busca estabelecer. Primeiramente a cidade de Bogotá é associada a Pasárgada, capital da antiga Pérsia. No poema de Bandeira o autor é “amigo do rei”. Na canção de Criolo, além de ser amigo do rei, o viajante vai agradá-lo com uma encomenda, possivelmente a muamba, aqui já vista como um tipo de droga. Outra associação entre as duas letras refere-se ao fato de que a droga ou muamba evidenciada na canção de Criolo, condiz com o prazer carnal explicitado no poema de Manuel Bandeira. Ambas estão entrelaçadas em um mesmo sentido e são citadas de diferentes formas nos dois textos. A letra de Criolo diz “se você quer amor chegue aqui, se quer esquecer a dor venha pra cá, pois a ilusão é doce como o mel e cada um sabe o preço do papel” enquanto a de Bandeira ressalta que em Pasárgada “tem tudo, é outra civilização”, e que “tem alcaloide à vontade, tem prostitutas bonitas pra gente namorar”. Sabe-se que os alcaloides são caracterizados por sua função psicoestimulante.

Assim, um caráter de diversidade e criatividade já destacado na letra, também é apresentado na sonoridade da canção e é ressaltado no arranjo e interpretação. Os timbres, células rítmicas e performance entreveem uma multiplicidade de gêneros e estilos e remetem ao diálogo entre eles. Conforme a gravação de estúdio (anexo 3 – faixa 3), a canção Bogotá está estruturada no campo harmônico de dó menor. É dividida em 140 compassos quaternários, sendo o último em *fade out*²³. Um aspecto de destaque está na abertura – introdução da canção. Uma célula rítmica (Ex. 18) remetendo a ritmos latinos (salsa e rumba) é evidenciada a partir do toque de percussão de congas²⁴.

Exemplo 18. Célula rítmica que remete a ritmos latino americanos (salsa e rumba)



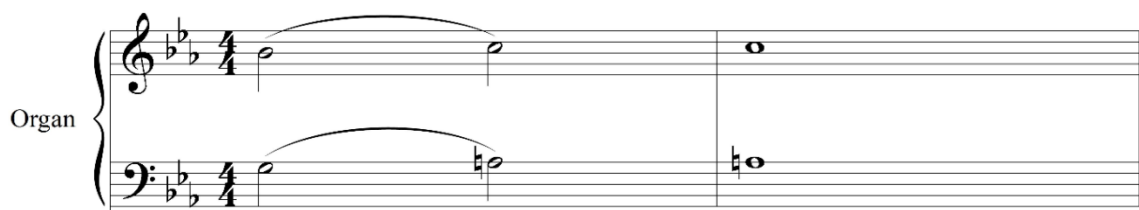
FONTE: transcrição do pesquisador

²³Desaparecimento gradual do som na gravação.

²⁴É um tambor de percussão feito em madeira. Semelhante ao atabaque, possui um casco cônico ovalado, quase como um barril.

Ouve-se também em acompanhamento a ela um toque de chimbal²⁵ de bateria. No terceiro compasso dessa reprodução rítmica é introduzido harmonicamente um timbre de órgão (Ex. 19). No compasso seguinte a riqueza timbrística e rítmica é ampliada com a inserção de baixo (Ex. 20), guitarra (Ex. 21) e saxofone tenor em improvisação. As linhas melódicas e a harmonia evidenciadas nas figuras 19 a 20 deixam explícito que há particularidades estilísticas na forma de tocar cada instrumento. A audição faz presumir que o saxofone esteja fazendo alusão ao gênero jazz, a guitarra ao funk e o contrabaixo elétrico à rumba, salsa e outros gêneros relacionados a uma cultura latino-americana.

Exemplo 19. Célula melódica – timbre de órgão



FONTE: transcrição do pesquisador

Exemplo 20. Célula melódica – material melódico do baixo



FONTE: transcrição do pesquisador

²⁵O chimbal, parte da estrutura de uma bateria, consiste basicamente em dois pratos, montados face-a-face em um pedestal equipado com um dispositivo de metal.

Exemplo 21. Guitarra em sua relação com o *funk*



FONTE: transcrição do pesquisador

No décimo terceiro compasso da gravação (anexo 3 – faixa 3), um grupo de sopros – saxofone tenor, saxofone barítono e trompete - toca em uníssono um trecho melódico (Ex. 22) que vai estar sempre presente no desenvolvimento da canção.

Exemplo 22. Trecho melódico executado pelo grupo de sopros



FONTE: transcrição do pesquisador

Após vinte e um compassos de instrumental, conforme já narrado, no vigésimo segundo compasso é introduzida a voz. Só que nesse trecho o vocal está performático ao *rap*, não sendo possível a transcrição da linha melódica. No vigésimo nono compasso da gravação é que a linha melódica da canção (Ex. 23) é evidenciada, dividida em partes A e B. A extensão da melodia não ultrapassa uma oitava e o acompanhamento harmônico acontece através dos acordes de dó menor e fá menor, respectivamente primeiro e quarto grau do campo harmônico.

Exemplo 23. Linha melódica da canção



FONTE: transcrição do pesquisador

A diversidade de gêneros e estilos de origem africana prepondera na canção. Pode-se prever erroneamente que ela está formatada em um único gênero, o *afrobeat*²⁶. Mas descarta-se tal diante da vertente apresentada na canção que vai ao oposto do que representaria este gênero. Nota-se a partir de audições e visualizações de apresentações de artistas como Fela Kuti que as características principais que regem o gênero *afrobeat*, dentre outras, são performance enérgica concomitante a uma percussão em polirritmia, não formação de um grupo ou conjunto musical, grande número de músicos tocando vários instrumentos e vocais em sua maioria em *yorubá*. Diante disto pode ser dito apenas que a canção *Bogotá* faz referência ao gênero junto a outros gêneros, mas que não pode ser afirmado que trata-se de uma canção do gênero *afrobeat*.

O caráter de diversidade revelado nesta canção de Criolo, portanto, se consiste em mais um exemplo de que as culturas, principalmente aquelas inscritas em um cenário pós-moderno, são culturas de fronteiras e que na América Latina o global continua convivendo de forma estreita com

²⁶Gênero que combina em uma mesma proposta música *yorubá*, jazz, *highlife*, funk e dentre outros gêneros.

a tradição, uma tradição muito ligada às heranças das matrizes africanas, o que lhes dá um caráter peculiar de mestiçagem. Chico César evidencia este mesmo contexto em suas obras.

2.1.4 *Respeitem meus cabelos, brancos: Chico César*

Um personagem do cenário musical brasileiro que também merece destaque é Chico César. A biografia do cantor revela que ele nasceu em 26 de janeiro de 1964, no município de Catolé do Rocha – Paraíba, registrado como Francisco César Gonçalves. O primeiro contato com a música foi através de seu pai, que “brincava Reisado” e de sua mãe, cantora de ladainhas. Em entrevista ao programa *Diversidade da TV Itararé*²⁷, Chico César confirma a influência musical recebida dos pais. Segundo ele,

Através deles, eu tive um contato com a música completamente diferenciado dessa coisa da música de rádio. Era a música como fazendo parte da vida das pessoas. Depois, a partir dos oito anos, quando eu comecei a trabalhar em uma loja de discos, aí eu entrei em contato com essa música que alguém faz, que alguém toca e grava e vai pra um disco, vira uma obra e as pessoas ficam loucas pra ter em casa e tal. Então foi esse segundo momento que me fez ser artista. O primeiro momento me melhorou como pessoa, tenho certeza mas o segundo momento foi o que me fez artista. (CHICO CÉSAR, 2008).

No ambiente de discos e trabalho, Chico César lembra alguns artistas e grupos tais como Jackson do pandeiro, Marinês e sua gente, Tina Turner, *Bee Gees*, dentre outros, que foram relevantes para que sua vontade de ser artista florescesse. A primeira experiência musical ocorreu aos 10 anos de idade, quando foi chamado para integrar um grupo musical de adolescentes. Sobre a descoberta do processo criativo e de sua faceta como compositor, o artista lembra:

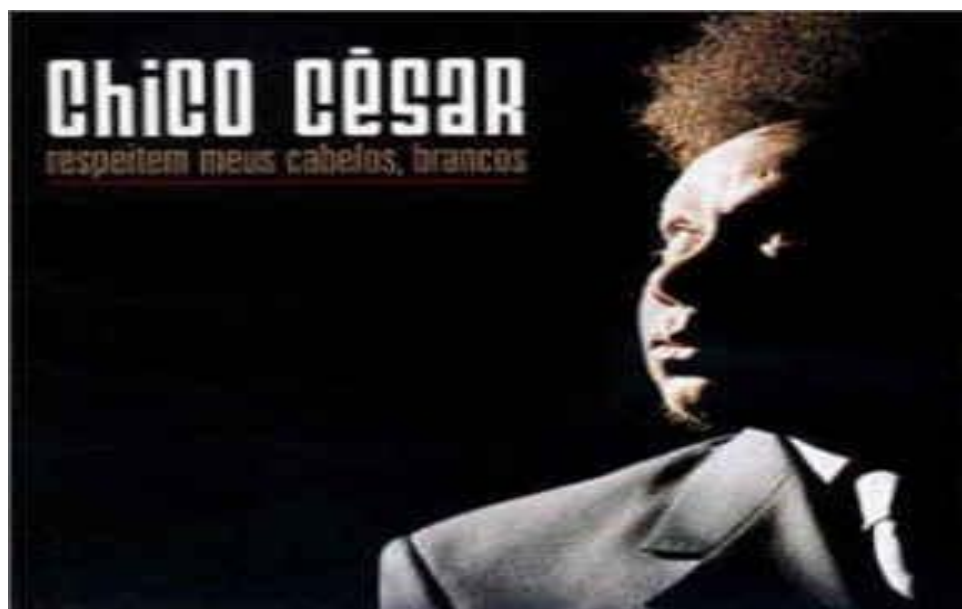
Quando eu tinha doze, ainda eu trabalhava naquela loja de discos, andando com os discos pra vender pela cidade, pra vender pro gerente do banco, pro juiz (...), de repente eu comecei a cantarolar uma música que eu não sabia de quem era e depois eu pensei, poxa, é minha! E era. Minha primeira música nasceu assim. Nasceu desse contato direto com o disco, com o mundo do disco. (CHICO CÉSAR, 2008).

²⁷ Entrevista Chico César. Programação TV Itararé. Disponível no Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Lt1DsiArdyI>. Acessado em 18 de fevereiro de 2017.

Merece atenção nesta trajetória do cantor um período no qual, após cursar jornalismo na Universidade Federal da Paraíba e ir residir em São Paulo, ele exerceu a profissão de jornalista e atuou como revisor de textos da Editora Abril. No entanto, segundo o próprio Chico César, sua carreira artística foi realmente se estabelecer profissionalmente após uma viagem internacional. Nessa época inicial de dedicação exclusiva à música, tem destaque relevante em sua biografia a criação do *Instituto Cultural Casa do Béradêro*²⁸. Situada na cidade natal do cantor e fundada em parceria com Iracy Barbosa de Almeida, sua primeira professora de música, esta associação não governamental sem fins lucrativos tem como objetivo principal o desenvolvimento humano e o resgate da autoestima de crianças e adolescentes da cidade.

Já referente ao mercado fonográfico, a carreira de Chico César foi impulsionada em 1995, com o álbum *Aos vivos* (Velas). Subsequente a este foram lançados outros álbuns, dentre os quais tem relativo destaque por sua criatividade e ecletismo *Respeitem meus cabelos, brancos* (Fig. 4).

Figura 4. Capa do disco *Respeitem meus cabelos, brancos*



Fonte: <https://www.discogs.com/Chico-C%C3%A9sar-Respeitem-Meus-Cabelos-Brancos/release/3461546>. Acessado em 02 de abril de 2017.

²⁸Instituto Cultural Casa do Béradêro. Página oficial disponível em <http://www.casadoberadero.org.br/o-instituto/>. Acessado em 02 de abril de 2017.

Conforme consta no site²⁹ do cantor, este álbum, lançado em outubro de 2002 pela gravadora *MZA Music*, percorreu em seu processo de produção, gravação e captação, estúdios de diversas cidades como Londres, João Pessoa, Recife, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo. Participaram da gravação com vocais e arranjos Chico Buarque, Nina Miranda, Chris Frank, Carlinhos Brown e Metalúrgica Filipéia.

Ariza (2006, p. 28), ao retratar a diversidade inerente ao cenário musical brasileiro contemporâneo, cita alguns artistas que denomina “cantores experimentadores de ritmos”, dentre os quais se encontra Chico César. Foi nesse intuito de combinar gêneros, ritmos, sonoridades e estilos e construir uma sonoridade “universal” que Chico César buscou o produtor Will Mowatt para lhe auxiliar no referido trabalho. Segundo ele,

Vim a Londres porque o produtor (Will Mowatt) mora aqui. Estamos trabalhando no estúdio que ele tem em sua casa, o que dá um clima informal ao trabalho. O Will conhece as novas linguagens musicais, que tem em Londres e em Frankfurt o seu centro, mas também é ligado à música brasileira. É um disco de MPB, não é um álbum eletrônico³⁰. (CHICO CÉSAR, 2002).

O interessante é destacar que o produtor Will Mowatt, retratando a produção musical de Chico César, enfatiza algo que está em sintonia com o objeto de estudo deste trabalho. Mowatt diz que cantor e compositor pertence à categoria de músicos brasileiros que não se encaixam nos rótulos e nos clichês. Segundo ele, Chico César “é como (o grupo pernambucano) Nação Zumbi ou a cantora recém-falecida Cássia Eller. Não é a batucada e nem bossa nova com a voz aveludada de João Gilberto”³¹ (WILL MOWATT, 2002). Na mesma entrevista, ressaltando a sonoridade híbrida a ser construída no disco em questão, o próprio Chico César diz que “desde a época dos Mutantes e dos tropicalistas, a MPB permite essas aproximações. O que não se permite na música brasileira é o preconceito. Você pode ouvir tanto Paulinho da Viola como o DJ Marky. É só aprender um novo estilo, que a gente ‘abrasileira’” (CHICO CÉSAR, 2002).

²⁹ Chico César. Página oficial. Disponível em <http://chicocesar.com.br/index.php/release/respeitem-meus-cabelos-brancos/>. Acessado em 03 de março de 2017.

³⁰ Entrevista do cantor ao site BBC BRASIL.Com em 21 de janeiro de 2002. Disponível em http://www.bbc.com/portuguese/cultura/020121_chicocesarbg.shtml. Acessado em 03 de março de 2017.

³¹ Entrevista do produtor ao site BBC BRASIL.Com em 21 de janeiro de 2002. Disponível em http://www.bbc.com/portuguese/cultura/020121_chicocesarbg.shtml. Acessado em 03 de março de 2017.

É nítido que, desde a concepção, permeia o álbum um intuito de experimentação, de juntar os diferentes, aglutinar. A citação de Ariza (2006) é validada na entrevista de Chico César. Estando a falar sobre a junção dos diferentes, é pautável ainda acrescentar que a questão de aglutinação extrapola a análise sonora. O título do álbum já apresenta um pedido de respeito à diversidade. O cantor paraibano, em entrevista ao *CliqueMusic* do site UOL³², ao se referir ao título do álbum afirma que “a maior dificuldade do mundo para o ser humano é assumir sua complexidade. Daí a dificuldade das pessoas em aceitar quem é diferente” (CHICO CÉSAR, 2002). Na fala do artista apreende-se que há um pedido de respeito à individualidade em um contexto amplo. Pode-se estabelecer assim, com sua fala, uma relação com o dito pelo teórico Stuart Hall sobre o caráter performativo das identidades do homem pós-moderno, conforme já apresentado no capítulo anterior. Assim, a complexidade do ser humano, evidenciada por Chico César, é revelada na pós-modernidade por uma pluralidade de identidades que compõem uma “aldeia global”. A canção a ser analisada, *Experiência*, confirma sonoramente o que se diz. Mas antes, é preciso concluir o tópico com um texto³³ *release* de Chico César:

Quando digo “respeitem meus cabelos, brancos” não falo só de mim nem quero dizer só isso. Debaixo dos cabelos, o homem como metáfora. A raça. A geração. A pessoa e suas ideias. A luta para manter-se de pé e mantê-las, as ideias, flecheiras. É como se alguém dissesse “respeitem minha particularidade”. É o que eu digo, como artista brasileiro nordestino descendente de negro e de índios. E brancos. Ou ainda no plural: minhas particularidades mutantes. Fala-se em tolerância. Pois não é disso que se trata. Trata-se de respeito. (CHICO CÉSAR, 2002).

2.1.4.1 *Experiência sonora: a canção*

A canção *Experiência*, última faixa do disco *Respeitem meus cabelos brancos*, mais uma vez confirma que Chico César é um “cantor experimentador de ritmos”. Sua sonoridade híbrida percorre o mundo através de timbres, melodias, gêneros e estilos. O referencial de significações é amplo diante da proposta sonora construída. *Experiência* agrega uma multiplicidade e sua audição, de forma sugestiva, leva o ouvinte a sentir e perceber “mundos” e culturas diferentes.

³² Chico César pede respeito com delicadeza. *CliqueMusic* – UOL. Entrevista dada em 27 de junho de 2002. Disponível em <http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/chico-cesar-pede-respeito-com-delicadeza>. Acessado em 05 de março de 2017.

³³ Chegou a hora de falar, vamos ser francos. Respeitem meus cabelos, brancos. Disponível no site do cantor: <http://chicocesar.com.br/index.php/release/respeitem-meus-cabelos-brancos/>. Acessado em 05 de março de 2017.

Parece que a trajetória caminhante de Chico César foi sintetizada na canção, estabelecida por sua carreira. Sendo a última do disco, não é audaz se presumir isso. Uma fala do cantor e compositor a respeito do disco do qual a canção é parte, condiz ainda mais com o que se pressupõe. Observa:

Sinto-me bem pelo fato da música ter-me trazido do sertão paraibano e me atirado por outros sertões. Ela, a música, me amparou. Retira-me do Brasil e a ele sempre me devolve, cada vez mais incestuosamente. Já me levou às cegas para cantar e ver às escâncaras o mundo se refazer e desmendar aqui, ali e alhures: Japão, Turquia, Finlândia, Cabo Verde, Dinamarca, Europa toda, América nortista. E Macapá, Três Lagoas, Pelotas, Mossoró. A minha música eu a quero total, e desde que vim para São Paulo há dezesseis anos sei que é com o mundo que pretendo dividi-la. De todos e sempre minha³⁴ (CHICO CÉSAR, 2002).

A canção analisada foi composta por Chico César em parceria com Carlos Rennó. Participa da gravação a cantora Nina Miranda. A faixa gravada (Anexo 3 – faixa 4) tem início com Nina Miranda declamando parte da letra (Anexo 2 D), precisamente o último verso da canção que diz: “era uma vez num verão, num dia claro de luz, há muito tempo, um tempão, ao som das ondas azuis”. A voz da cantora é acompanhada por efeitos eletrônicos percussivos – *loops* – e por um sintetizador, cujo timbre se assemelha ao de guitarra, com proximidades também ao timbre de um violoncelo. Esta composição sonora serve como encaminhamento para o início da canção. Sequencialmente a este início concebido em efeitos, um violão faz a introdução, estruturando-a ritmicamente e harmonicamente. O sintetizador se contrapõe ao instrumento citado, realçando ainda mais a intensidade sonora.

Experiência (Ex. 24) está estruturada no campo harmônico de Ré menor. Os acordes que compõem a sua base harmônica sustentando a melodia são: Ré menor – Dm, Fá maior – F, Lá menor – Am e Sol menor – Gm. Nos vocais de toda a canção se alternam Chico César e Nina Miranda. O espaço mélico não ultrapassa uma sétima menor (extensão ré – dó). A alternância entre os vocais, a melodia declamatória, a ausência de um refrão e os versos metrificados, faz com que a estrutura melódica tenha aproximação com uma Cantoria Nordestina ou Repente³⁵. A análise das notas que compõem a melodia (Ex. 24), com presença de sétimas menores, permite ainda mais

³⁴ Chegou a hora de falar, vamos ser francos. Respeitem meus cabelos, brancos. Disponível no site do cantor: <http://chicocesar.com.br/index.php/release/respeitem-meus-cabelos-brancos/>. Acessado em 05 de março de 2017.

³⁵ O repente se caracteriza como uma forma de cantar baseada no improviso cantado, alternado por dois cantores. Possui diversos modelos de métrica e tem como base as rimas.

aprimorar o que se diz. É típico nos cantos sertanejos e nordestinos o intervalo de sétimas menores. Têm destaque também na construção da melodia, nas pequenas alterações que ocorrem, a variação da nota si que ora se apresenta bemolizada, ora natural.

No compasso 12 da melodia (Ex. 24), a rítmica é acentuada com toques de tambores. Estes trazem à canção um caráter parecido aos de blocos-afros. Remontam também a toques de uma escola de samba. A rítmica aprimorada com os tambores recebem na canção um incentivo vocal de “uhuuu! Vai, vai.” Nos compassos seguintes ao citado, a canção passa a soar como uma música eletrônica. Conjugando instrumentos analógicos e *vintages* às batidas, a música adquire uma proximidade com o gênero *electro house music*. Pode-se chegar a essa constatação por esse gênero ser conhecido pela mescla de elementos musicais tradicionais como cordas e piano com batidas eletrônicas. Acrescenta-se a tal um caráter psicodélico. A letra da canção (Anexo 2 D) está condicionada nessa vertente.

Exemplo 24. Linha melódica da canção *Experiência*



FONTE: transcrição do pesquisador

entanto, sobressaiu-se também nesta análise, a utilização constante da tradição brasileira, de elementos de gêneros como o maracatu, o samba, o repente, o aboio, a embolada, dentre outros, assim como sobressaíram-se trabalhos intensos com a percussão e com a rítmica contramétrica brasileira que leva às primeiras interações com a matriz africana, com elementos da mestiçagem peculiar citada por Vargas (2007). Isto junto ao emprego também de ritmos latino americanos. Assim, pode ser constatado que essas circunstâncias remetem não só à pluralidade do cenário pós-moderno, mas também à inserção da música brasileira nas suas peculiaridades e no cenário modernista latino-americano, efetivando o processo mencionado por Vargas (2007) e Canclini (2011) no referente à relação da pós-modernidade com a realidade deste espaço. Segundo o primeiro, “a análise da hibridação pode ajudar a dar conta de formas particulares de conflito pertinentes à interculturalidade recente da América Latina” (CANCLINI, 2011, p. XVIII), o que inclui a abertura para um mercado internacional propiciado pela exploração dos “bens locais”, constatada também através da abordagem da trajetória musical dos artistas, que evidencia sempre a sua atuação no exterior. Isto numa circunstância que remete às observações de Harvey (2013), Nicolau Netto (2009) e Ariza (2006) já mencionadas.

CAPÍTULO 3

A música do cenário tropicalista e diversidade acentuada: um enfoque de suas peculiaridades e relações com a música da pós-modernidade consolidada

“O futuro nunca se anima a ser de todo presente sem antes ensaiar, e esse ensaio é a Esperança”

Jorge Luís Borges

Realizadas as reflexões sobre a música do cenário pós-moderno e sobre a sua relação com a realidade da América latina, faz-se mister abordar agora o movimento tropicalista, já que se questiona e se busca entender nesta pesquisa a sua relação com o objeto de estudo deste trabalho. Este capítulo se propõe, portanto, a buscar as peculiaridades do movimento tropicalista, as interações que realizava com o cenário musical brasileiro com o qual interagiu, um período que estava bem na fronteira do período considerado o marco para o início da pós-modernidade pelos autores consultados (Harvey, 2013; Hall, 2014 e Canclini, 2011): a década de 1970. Isto continuando sempre a ter em vista com Canclini (2011, p. XVIII) que a observação dos processos de hibridação faz entender a relação entre tradição, modernismo cultural e modernização socioeconômica no âmbito latino-americano.

3.1 O Tropicalismo

Como já proposto na introdução deste trabalho, o tropicalismo configurou-se, junto a outras manifestações artísticas, como um movimento cultural brasileiro amplo que buscou pensar o Brasil através da canção popular. Sua estética pautada por um hibridismo acentuado deixa entrever seu caráter aglutinador, de diálogos, que transcende o âmbito da canção. A diversidade encontrada em uma produção sonoro-musical como *Tropicália ou Panis et Circencis*, disco manifesto lançado em 1968, revela um conjunto de linguagens em interação: verbais, visuais,

cênicas, musicais. Cabe ressaltar que o hibridismo acentuado das produções citadas extrapolava o limite do sonoro, de elementos apenas musicais. Perpassam também outros elementos como os visuais e performáticos. As “práticas discretas que existiam de forma separada, combinando em novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2011), não se restringem a um único sentido que é o da escuta. Podem também ser vistas, executadas e sentidas. Assim, “o Tropicalismo, para ser entendido, requer não só a fruição dos discos e de suas capas igualmente conceituais – criadas por artistas como Rogério Duarte e Hélio Oiticica -, como também a análise de seus espetáculos” (NAVES, 2010, p. 96).

Neste movimento artístico, os elementos culturais do estrangeiro, em sua pluralidade de linguagens, interagem com os elementos nacionais e regionais de forma fervilhante, às vezes se permitindo, noutras se ocultando. Fica evidente que

(...) é impossível entender a canção tropicalista somente a partir dos seus elementos poético-musicais, embora eles se realizem de maneira complexa, recorrendo a procedimentos intertextuais e dialogando, assim, com a literatura, as artes plásticas, o cinema e o teatro. É que a canção tropicalista só se realiza completamente não apenas através da voz (e de outros transmissores musicais), como também do corpo, já que os tropicalistas assumem radicalmente o palco através de diversas máscaras e coreografias. A estética tropicalista opera com um conceito unificador, fazendo então com que música, letra, arranjos, imagem artística, capas de discos, cenários e outros elementos mantenham entre si uma correspondência estreita. (NAVES, 2010, p. 97).

Nisso é possível perceber no movimento uma extensa teia de referências que inclui a diversidade de campos estéticos. Frisa-se que tal atitude de mesclar componentes culturais era intencional e se estruturava na canção como forma de debater a arte e a cultura brasileiras. Sabendo que o limite poético-sonoro da canção tropicalista é excedido por outras peculiaridades estilísticas destacadas, é pertinente ao falar de hibridismo citar o tropicalista Gilberto Gil. Em entrevista ao documentário brasileiro *Uma noite em 67*, produção de Renato Terra e Ricardo Calil, o músico é enfático e destaca:

(...) fazer os **cultivares híbridos**, misturar as coisas para dar plantas novas, misturar laranja com mamão, o abacateiro que amanhecerá tomate e anoitecerá mamão que eu vim a fazer no Refazenda, essa ideia de Refazenda já estava ali naquilo tudo, era os Beatles e Luís Gonzaga, era os Rolling Stones e Jorge Bem

Jor, era a banda de pífaros de Caruaru e o Jefferson Airplane (GIL, 2010, grifo meu).

No fervilhar de diferentes linguagens culturais é possível perceber nas produções musicais do movimento algumas peculiaridades estilísticas (NAVES, 2010). Evidencia-se um caráter performático, de *happenings*³⁶ e espetáculos (*É proibido proibir*, programa *Divino Maravilhoso*), letra da canção perseguindo imagens visuais e estabelecendo associações (canções *Domingo no Parque*, *Alegria Alegria*), arranjos e instrumentos musicais atuando como alegorias (a guitarra como elemento estrangeiro e violinos como *kitsch*), Citações, paródias e pastiche (*Paisagem útil*), ressignificações de elementos culturais deixando entrever um estilo próprio (*Lindonéia*), estilização e atualização de gêneros (Caetano Veloso interpretando *Coração Materno* de Vicente Celestino), música como arte de consumo (estética *pop* pela qual a música diz o que tem a dizer de maneira tão simples como um *outdoor*), humor e deboche (baterista Dirceu em *Tropicália*) e apelo a uma sonoridade colorida, de um Brasil híbrido cheio de contrastes, sem apelos exóticos e folclorizantes.

Diante tal perfil híbrido, percebe-se um leque de determinantes, referentes e configurações que funcionam de forma complexa (VARGAS, 2007). Assim, o objeto cultural tropicalista não pode ser observado por apenas um aspecto, demonstra várias facetas e aponta para um manancial indefinido de origem. Concebido em multiplicidade é indeterminado e desafia sua própria identificação. Mas deixa latente que o *clean* (João Gilberto), o *sujo* (Vicente Celestino), o intimista (Nara Leão), o extrovertido (Chacrinha), o fino (a poesia concreta), o nacional (os sons regionais do nordeste) e o estrangeiro (o Rock) estão juntos em um mesmo processo. A complexidade permeia também a denominação desse processo. Falar em movimento contrapõe o que é sabido, que as vanguardas geralmente são excludentes em relação ao passado. A *tropicália*, no entanto, o agrega, o que aponta para as circunstâncias de hibridação da América latina mencionada por Canclini, onde tradição e o moderno se entrecruzam sempre, de modo peculiar.

³⁶ Enciclopédia Itaú Cultural. *Happening*. O termo *happening* foi criado no fim dos anos 1950, pelo americano Allan Kaprow (1927-2006). Designa uma forma de arte conduzida por improvisações, de forma espontânea. John Cage (1912-1992) é o responsável pelo *Theater Piece #1*, considerado o primeiro *happening* da história da arte. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>.

Haja vista ter abordado no capítulo anterior tópicos referentes ao cenário pós-moderno, faz *jus* nesta parte do trabalho lembrar mais uma vez que esse cenário teve seu marco inicial aproximadamente na década de 1970 (HARVEY, 2013), ou seja, no período em que já ocorria o movimento tropicalista. O hibridismo acentuado do movimento traz novamente à reflexão a “compressão tempo-espaço” (HALL, 2014), condicionante do cultivo da diversidade em um contexto de pós-modernidade, assim como evidencia as relações dessa compressão tempo e espaço com um capital volúvel ou capitalismo contemporâneo, permitindo assim conceber, num primeiro momento, o tropicalismo em um cenário pós-moderno inicial. Cenário esse em que encontros culturais acirrados e amálgamas culturais começavam a ser estabelecidos.

Por outro lado, cabe também ressaltar que se reconhece ainda no interior desse movimento, de acordo agora com Castoriadis (1995) e Freire (1994), as circunstâncias relacionadas à convivência intrincada de passado, presente e futuro, efetivando a dinâmica peculiar à trama sócio-cultural e a tudo que a integra, definida pelo autor e por Freire como “Tempo Múltiplo”. Convivência que parece ser inerente à estética tropicalista no cenário latino americano, o que permite também, em um segundo momento, levando em consideração a força e as peculiaridades do processo de hibridação e a sua inerência à realidade cultural em questão, falar em latência do “porvir”. Desse modo, se Castoriadis (1995) e Freire (1994) também forem tomados como fundamentação, as canções pertencentes ao movimento tropicalista integram a emergência do novo num tempo presente no cenário latino americano já comentado, são instituídas no seu hibridismo acentuado a partir de “ruínas simbólicas precedentes” e estão sempre “grávidas do porvir”. Segundo Castoriadis, “nada, em nenhuma sociedade [o que inclui a linguagem, a língua, a arte, a música], **é**, que não seja, ao mesmo tempo, presença inconcebível **do que não é**, mais a iminência igualmente inconcebível **do que ainda não é**” (CASTORIADIS, 1995, p. 256). Já Vanda Freire, fundamentada neste autor e encarando a música como uma estrutura simbólica capaz de evidenciar o tempo múltiplo, ou seja, significados atuais, residuais e latentes, afirmou que

As estruturas e formas musicais articulam sentidos e significados e, com o tal, é essencial que sejam apreendidos no relato histórico. O modo de ordenação das estruturas e formas musicais expressam e propõem significações, posto que a música, como qualquer outra forma de linguagem, não opera com um universo fixo de significados, e contem, em si mesma, a possibilidade de novas ordenações e significações. Ou seja, os signos utilizados na linguagem musical reportam-se à rede simbólica presente no momento histórico de sua elaboração [significados

atuais], mas também, os signos utilizados podem ser investidos de outras significações que não correspondem a esse momento histórico [significados latentes], assim como podem portar, residualmente, significados elaborados em momentos históricos outros, e que, portanto, estão sendo utilizados através de um processo de ressignificação [significados residuais] (FREIRE, 1994, 129).

Acrescenta, mencionando de forma mais direta a estrutura musical simbólica integrada por significados atuais, residuais e latentes:

Tempo e significado são inseparáveis nesta proposta, [...] ou melhor, tempos e significados, pois o que se propõe aqui é exatamente a preservação dessa coexistência múltipla que, esquematicamente, pode ser expressa em três níveis: significados residuais (ressignificados), significados atuais e **significados latentes**. Significação (aqui tomada como equivalente a significado) é um conceito central nessa concepção e é aqui considerada como "feixe indefinido de remissões intermináveis a outra coisa que", segundo Castoriadis (Castoriadis, 1991, p. 283). (FREIRE, 1994, p. 164)

Assim, o tempo presente inerente a esse movimento, de um lado, teria a ver com a realidade complexa dos processos de hibridação na América latina, onde modernidade e tradição se estabelecem em conflito, e, de outro lado, com a latência do “porvir”, no referente à consolidação do cenário pós-moderno que aconteceria a partir da década de 1990, segundo os autores mencionados, o que aponta também para o recorte de tempo em que o objeto de estudo desse trabalho se localiza. Assim, estariam esses elementos todos, portanto, interagindo nos processos de hibridação que não permitem falar em origem, determinação e, sim, em movimentos distintos em diferentes situações, segundo agora Canclini (2011)? É o que esse capítulo, ao abordar o movimento tropicalista e suas peculiaridades já começa a investigar e narrar.

Assim, considerando o movimento tropicalista relacionado a um processo que permite a discussão se interagiu com o início da pós-modernidade no Brasil e/ou indicava a latência do por vir tendo em vista a pós-modernidade consolidada a partir da década de 1990, ou, mesmo, se estariam todos esses elementos forjando o movimento de indeterminação dos processos de hibridação, é imprescindível trazer ao texto um breve histórico da canção brasileira em um contexto de modernização. Afinal, o tropicalismo foi um movimento cultural brasileiro cuja identificação se

estabelece a partir de sua produção sonoro-musical. E mais, foi a canção tropicalista a força motriz de debates, reflexões e ecos desta canção que estão a reverberar na contemporaneidade.

3.1.1 Tropicalismo e os três momentos da canção brasileira

Estabelece-se neste trabalho como conceito de canção, de acordo com Naves (2010, p. 7), a unidade música-letra “veiculada através da indústria fonográfica e dos meios de comunicação em massa” (rádio, televisão e ciberespaço). A forma canção foi um fenômeno musical de destaque no cenário cultural brasileiro do século XX. Com um olhar voltado aos processos de hibridação e ao objeto de estudo em questão, ressalta-se aqui que a canção popular sempre se permitiu criar amálgamas. É pertinente lembrar que a canção é um objeto cultural com alta porosidade e extrema capacidade de absorção e tradução de informações. E quando se fala de rádio, televisão e ciberespaço, há de se convir que processos de modernização e modernidade estão diretamente implicados no que se fala, logo também estão inerentes aos aspectos e desenvolvimentos da canção que se pretende abordar.

Antes de iniciar a abordagem dos três momentos da canção brasileira, no entanto, alguns apontamentos históricos são importantes por acenarem para a gênese da Tropicália e para questões que abarcam a canção na música brasileira. Em entrevista à *Revista Civilização Brasileira*, em maio de 1966, Caetano frisou que

só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza de que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás, João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente, da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. ((R.C.B., n.7 – maio de 66 *apud* Campos, 2003, p. 63).

Caetano Veloso toma como exemplo o cantor e compositor João Gilberto e fala na entrevista de uma “modernidade musical”. Já em 1967, Gilberto Gil, aceitando um convite do *Teatro Popular do Nordeste* e aproveitando a oportunidade para conhecer o sertão pernambucano, realizou uma série de shows em Recife. Nesta descoberta do sertão pernambucano o compositor ouviu a *Banda de Pífaros de Caruaru* e conheceu as cirandas de Nazaré da Mata. As conversas com o empresário Guilherme Araújo durante a viagem a Pernambuco levaram Gil a criticar a MPB³⁷. Complementando uma citação anterior na qual Gil fala sobre a influência dos *Beatles* e da Banda de Pífaros, é possível através das observações de Calado (1997), que também comenta essa viagem, mais uma vez situar e relacionar a Tropicália à modernidade:

Durante a viagem, Gil refletiu sobre a conversa. Nessa época, já andava fascinado com a música pop dos *Beatles*, especialmente o recém-lançado compacto de “*StrawberryFieldsForever*”, canção que ouvia sem parar. Por que não juntar a música da Banda de Pífaros, que o impressionara tanto, com o rock dos *Beatles*? Por que não injetar o universalismo e a modernidade da música pop na mais típica música popular brasileira? Mal desembarcou no Rio de Janeiro, Gil foi procurar Caetano para narrar as experiências em Pernambuco e falar de suas novas inquietações musicais. “A gente precisa fazer alguma coisa, Caetano! Vamos falar com o pessoal!” (Ibidem, p. 98)

Quanto ao convite, Caetano Veloso diz:

Não deixava, porém, de ser surpreendente que partisse de Gil. Na verdade, não só muito do que ele falava já estava nos meus projetos nunca realizados com Rogério para Gal, na minha *Paisagem útil* e nas conversas de Guilherme, como o próprio Gil já vinha produzindo, com José Carlos Capinan, uma série de canções proto-tropicalistas para o filme *Brasil*, ano 2000, de Walter Lima Jr., um projeto larga e fundamente influenciado por Terra em transe. (VELOSO, 2008, p. 126).

³⁷A sigla MPB é utilizada nesse trabalho referindo-se ao gênero da música popular brasileira que surgiu na década de 1960 questionando a falta de engajamento social da Bossa Nova, embora apropriando-se de muitos de suas inovações estilísticas, sobretudo, a harmonia, e dando margens depois, num segundo momento, a algumas especulações do movimento tropicalista, principalmente aquelas que apontam para o seu cultivo de um excesso de “nacionalismo” e recusa de outras tradições musicais, da abertura para novos diálogos culturais (CAMPOS, 2003).

Veloso ainda frisa que a forma de Walter Lima Jr. encomendar as canções, e a ideia do filme fizeram com que as composições de Gil e Capinan tivessem características do futuro movimento. (VELOSO, 2008).

Outro fato interessante ligado a essa questão da canção, modernidade e primórdios da canção tropicalista é que antes de ter estabelecido o nome do movimento, Caetano Veloso denominou a experiência musical que buscavam de “som universal” e “som livre” (CALADO, 1997, p. 185). Por sua vez, comentando a diversidade na instrumentação dos discos dos *Beatles*, Gil também previu o fenômeno da globalização na liberdade musical buscada:

Na música pop de hoje, os *Beatles* passaram a utilizar todos os tipos de música e instrumentação eruditas que não pertenciam ao que chamavam iê-iê-iê. Estão evoluindo sempre, enquanto no Brasil a própria música chamada jovem se torna conservadora. E na música popular brasileira o conservadorismo é muito pior. Se pensássemos sempre assim, estaríamos tocando nossas músicas com instrumentos indígenas. É preciso pensarmos em termos universais. O mundo hoje é muito pequeno, não há razão para regionalismos. (GIL, *apud* CALADO, 1997, p. 131).

Por fim, o perpassar introdutório na gênese da canção tropicalista, as citações com referência a João Gilberto e a busca de sentido na relação canção popular brasileira e modernidade, possibilitam entender melhor a menção aos três momentos da canção brasileira (NAVES, 2010) neste texto. Os momentos dessa canção retratados historicamente servem para subsidiar um recorte de tempo no qual a canção parece ter sido desconstruída, o que chama atenção para a canção que integrava o movimento tropicalista

Referindo-se a uma trajetória histórica da canção popular urbana brasileira ligada à diversidade, e também abordando a questão da modernidade, Naves (2010) observou que os anos iniciais do século XX foram marcados pela transitoriedade entre o tradicional e o moderno, o rural e o urbano. Como exemplo citou o samba *Pelo telefone* como delimitador dos processos de modernização. Registrado por Donga em 1916 e sucesso no carnaval de 1917, a canção passou a ter uma marca – Donga – e ser um objeto de valor. O advento do cinema falado, do rádio e das novas técnicas de gravações foi determinante também para os processos e para o fortalecimento das influências, sobretudo americanas, nas cidades.

Assim, o primeiro momento da canção brasileira é destacado como aquele no qual a unidade música-letra é veiculada através da indústria fonográfica e dos meios de comunicação em

massa, ou seja, aquele momento em que canção em sua porosidade se insere na modernização incipiente do país, característica do cenário latino americano. Há de se acrescentar que só a partir do final dos anos 1920 foi firmada a constituição da identidade do sambista. Ismael Silva, Bide, Rubens Barcelos, Baiaco e Cartola passaram a representar o lado malandro e boêmio da música brasileira. Uma contextualização do cenário político fez emergir nesse contexto a partir dos anos 1930 a Era Vargas, quando o samba exaltação foi firmado como símbolo nacional. Afinal, “nossa modernidade só poderia ser alcançada a partir da tradução de nossa matéria-prima em expressão que pudesse encontrar reconhecimento no exterior” (ENIO SQUEFF, *apud* BARBERO, 2013, p. 222). Destacam-se como artistas do período Noel Rosa, Lamartine Babo, Ary Barroso, Assis Valente, Vadico, entre outros.

Como segundo momento da canção destaca-se aquele no qual ela alcança sua plenitude (NAVES, 2010). A correspondência conceitual entre música e letra se estabelece de forma mais acentuada nesse momento. Os anos 1940 e 1950 foram marcados pela diversidade na criação de sons populares no Brasil. O gosto de novos músicos e cantores pelas canções norte-americanas de Cole Porter e George Gershwin passou a conviver com a sensibilidade nacionalista. Não se pode esquecer que nesse momento os Estados Unidos começavam as suas “negociações” com o país, concedendo o empréstimo para Getúlio Vargas investir na Usina de Volta Redonda, que será comentado mais adiante. É o momento no qual o samba-canção e o *sambablue* se intensificam. Alguns artistas como Dick Farney, Johnny Alf, Tom Jobim, Newton Mendonça, Billy Branco, Luís Bonfá, Antônio Maria, entre outros, dão o tom da canção no período, assim como Dalva de Oliveira, Nora Ney, Ângela Maria, Dolores Duran e Elisete Cardoso.

Naves (2010) ressalta ainda que este momento foi o momento da bossa-nova, a porta voz da plenitude da canção brasileira. O lançamento do Lp *Chega de Saudade* em 1959, de João Gilberto, consolidou este gênero. Com um “canto contido”, espontâneo e “sem teatralidade” a canção bossa-nova passou de “influência de jazz” a “influenciadora do jazz” (CAMPOS, 2003). Suas estruturas melódicas e harmônicas, pautadas por concisão, objetividade e racionalidade traduziam aspectos socioeconômicos da época. Lembro que os governos de Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek na década de 1950 abriram-se ao capital estrangeiro e fomentaram o processo de industrialização nacional, subsidiando-o com um planejamento estratégico de construção de rodovias, hidroelétricas e aeroportos. Com uma construção do nacional voltada para o progresso, acreditava-se que o Brasil estava a caminho de ser uma nação moderna. Destaca-se como símbolo

dessa modernização a construção de Brasília. Esses comentários sobre a Bossa Nova e modernização permitem trazer à tona novamente a “retomada da linha evolutiva” proposta por Caetano Veloso, e concluir que a fala do tropicalista reflete que a Bossa-Nova foi a integração do samba ao mundo da época, “sem fronteiras, no qual, mais do que nunca, a comunicação é o processo social básico” (CAMPOS, 2003).

As palavras de Chico Buarque de Holanda, por sua vez, permitem resumir os dois momentos já levantados da canção. Em entrevista para a *Folha de S. Paulo* (26-12-2004), o compositor ressaltou que “Noel Rosa formatou essa música nos anos 1930. Ela vigorou até os anos 1950, quando apareceu a bossa nova que remodela tudo” (CHICO BUARQUE, apud, NAVES, 2010, p.95). Já o terceiro momento da canção é aquele no qual ela é desconstruída. Os músicos da geração posterior à da bossa-nova conciliaram o experimentalismo de compositores como Tom Jobim com as informações políticas e culturais da época. Reflexões sobre brasilidade passaram a formatar um novo conceito denominado Música Popular Brasileira, que legou o gênero musical que passou a ser conhecido pela sigla MPB. Canções como *Arrastão* e *Ponteio*, a estética do *Beco das Garrafas*³⁸, o *Show Opinião*³⁹, o primeiro disco de Nara Leão e artistas como Elis Regina, Chico Buarque e Edu Lobo vieram consolidar esse novo conceito e gênero a partir de meados da década de 1960.

Percebe-se aqui, depois da menção aos três momentos da canção brasileira, que a proposta tropicalista nada mais era do que a de integração. Era uma proposta de comunicação, “quer dizer, troca de influências (Norbert Wiener), sem a qual não há vida, quanto mais arte” (CAMPOS, 2003, p. 137). Dessa forma, conclui-se este tópico retomando Naves (2010) que diz:

Apesar de não compartilhar com Chico a visão de um processo irreversível com relação ao fim da canção, concordo com as ênfases por ele colocadas nas composições de Noel Rosa e nas posteriores da bossa nova, mostrando-as como

³⁸Beco das Garrafas foi o nome atribuído pelo carioca Sergio Porto a uma travessa sem saída da rua Duvivier, na cidade do Rio de Janeiro. Abrigando um conjunto de casas noturnas, o local foi reduto de músicos, instrumentistas, cantores e intérpretes nas décadas de 1950 e 1960. A estética do Beco das Garrafas, embora não circunscrita à temática nacional-popular da canção engajada, em muito se afastava do tom conciso e comedido da bossa nova. Pode se afirmar que os artistas que ali se apresentavam tinham apreço pelo jazz, e exploravam o gênero a partir de improvisações de canções da bossa nova.

³⁹O show Opinião foi um espetáculo de engajamento político ligado ao CPC – Centro Popular de Cultura. Dirigido por Augusto Boal e Oduvaldo Viana Filho, tinha por ideia reunir no palco representantes da sociedade brasileira: o maranhense João do Valle simbolizava a miséria nordestina, o carioca Zé Kéti, as favelas urbanas e Nara Leão, a classe média esclarecida. O espetáculo teve como diretor musical Dori Caymmi.

representativas de experiências em que a canção alcança a sua plenitude (...). Acredito que a forma canção sofreu um abalo, no Brasil, a partir da Tropicália (NAVES, 2010, p. 95-96).

Sendo o tropicalismo um movimento considerado às vezes muito complexo para uma época e trama cultural suficientemente complicada em todos os aspectos, é necessário compreendê-lo antes na amplitude do cenário que o cerca.

3.1.2 O cenário Tropicalista

Antes de abordar aspectos relacionados ao cenário tropicalista e já tendo feito apontamentos sobre a América Latina no capítulo anterior, torna-se interessante agora trazer ao texto uma citação de Barbero (2013) que já chama atenção para transformações que estavam acontecendo na trama sócio-cultural, apontando para manifestações culturais típicas da pós-modernidade:

A crise de finais dos 1960 revelava ‘a irrupção da enzima marginal’ – os negros, as mulheres, os loucos, os homossexuais, o Terceiro Mundo -**trazendo à tona sua conflituosidade, pondo em crise uma concepção de cultura incapaz de dar conta do movimento, das transformações do sentido do social**; tornando caduca uma arte separada da vida ou uma cultura separada da cotidianidade que vinha ‘conferir e recobrir de espiritualidade o materialismo burguês’ (BARBERO, 2013, p.91).

Considerando que a proposta tropicalista se firmava no debate e reflexão, há de se ressaltar ainda que na pós-modernidade

a cultura escapa a toda compartimentalização, irrigando a vida social por inteiro. São sujeito-objeto de cultura tanto a arte quanto a saúde, o trabalho ou a violência, e há também cultura política, do narcotráfico, cultura organizacional, urbana, juvenil, de gênero, cultura científica, audiovisual, tecnológica, etc. (BARBERO, 2013, p. 14).

Fica evidente na citação que a diversidade da América Latina, sua pluralidade e sua dinâmica cultural incontável pressupõem um espaço de diálogo inicial que inclui de forma peculiar elementos da pós-modernidade. O cenário do movimento tropicalista interagiu com esse

cenário de diálogo, por vezes conflituoso. Pensar a América Latina do tropicalismo, portanto, requer voltar atrás e trazê-la a uma época de crise de hegemonia, de parto de movimentos nacionalistas e entrada na modernidade (BARBERO, 2013). De 1930 a 1960 o populismo foi a estratégia que marcou a luta em quase todas as sociedades latino-americanas. Como já apontado, surgiu no Brasil “Getúlio Vargas, conduzindo o processo que leva da liquidação do ‘Estado oligárquico’ ao estabelecimento do ‘Estado Novo’” (Ibidem). Assim,

a partir de 1930, as condições do crescimento industrial, a capacidade da oligarquia para dirigi-lo, as aspirações liberal-democráticas das classes médias urbanas e as pressões vindas “de baixo”, exercidas por uma massificação antecipada, dão lugar a um pacto político entre as massas e o Estado, por meio do qual se origina o populismo. Trata-se de um Estado que, erigido em árbitro dos interesses antagônicos das classes, arroga-se, entretanto, a representação das aspirações das massas populares, em cujo nome exercerá a ditadura, ou seja, a manipulação direta das massas e dos assuntos econômicos (BARBERO, 2013, p. 228).

É preciso dar atenção a outra particularidade que o autor da citação faz ao longo de seu texto. Ele observa que talvez “em nenhum outro país da América Latina como no Brasil a música tenha permitido expressar de modo tão forte a conexão secreta que liga o *ethos* integrador com o *pathos*, o universo do sentir” (BARBERO, 2013, p. 242). Assim, como exemplo, pode-se citar a construção da nacionalidade brasileira no samba e pelo samba. O constructo nacionalista brasileiro utilizou esse gênero para fins populistas.

Mas com a percepção da “cultura como espaço não só de manipulação, mas também de conflito” (BARBERO, 2013, p.44) no cenário latino americano, é importante ao discorrer sobre o cenário do movimento, lembrar o caráter anárquico de sua estética. As reflexões e debates sobre a arte e cultura brasileiras não obscureciam a participação artística do homem como espectador e ator. Percebe-se nas produções tropicalistas que o conceito de beleza da obra de arte é substituído pelo desejo de significar. Assim, “o autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua *mise-en-scène* é uma política” (ROCHA, 1963 *apud*, PAIANO, 1996, p. 20). Ressalta-se ainda que o movimento emergiu em um cenário artístico engajado e politizante. Em *Verdade Tropical*, obra autobiográfica, Caetano Veloso afirma:

Se o Tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de

66-7. Meu coração disparou na cena de abertura, quando, ao som do mesmo cântico de candomblé que já estava na trilha sonora de *Barravento* – o primeiro longa-metragem de Glauber –, se vê, numa tomada aérea do mar, aproximar-se a costa brasileira. E, à medida que o filme seguia em frente, as imagens de grande força que se sucediam confirmavam a impressão de que aspectos inconscientes de nossa realidade estavam à beira de se revelar. (VELOSO, 2008, p. 94).

A propósito, *Terra em transe* encaixa-se no decorrido no parágrafo anterior. Apontando para o tropicalismo, o filme aborda questões políticas e as transcende. Caetano Veloso elege Glauber Rocha como a liderança prática e teórica do movimento *Cinema Novo* (VELOSO, 2008). O jovem diretor baiano se encaixava no período pré-tropicália como um verdadeiro líder cultural. A proposta do *Cinema Novo* surgiu em oposição à redução da obra de arte à função unicamente política. Já em 1962, em uma série de artigos publicados, Glauber Rocha criticava a transformação do cinema em instrumento político e chamava a atenção para a importância de uma nova linguagem ou forma. (PAIANO, 1996). A política e a identidade nacional estarão presentes no *Cinema Novo*, não da forma didática e militante, mas sim como um objeto de questionamento tanto da forma como do conteúdo (Ibidem).

A saber:

Terra em transe, rodado em 1966 e exibido em 1967, envolve uma experiência com a linguagem e é ambientado na fictícia ilha tropical de Eldorado, que se acha dividida entre o fascismo místico de Porfírio Díaz (Paulo Autran) e o populismo demagógico e de tinturas esquerdistas de Felipe Vieira (José Lewgoy). A história é contada como um delírio do poeta e jornalista Paulo Martins (Jardel Filho), que hesita entre as duas forças políticas, entre uma vida de compromisso social e outra de devassidão sexual, entre o amor carnal e o amor sentimental. Numa cena emblemática, filmada com a câmara na mão, uma inovação formal, Paulo rodopia, colhido num redemoinho de valores igualmente significativos, sendo sua personalidade descentrada focalizada de modo ainda mais perturbador (PAIANO, 1996, p. 21).

Caetano Veloso comentou que o filme causou escândalo entre os intelectuais e artistas da esquerda carioca. Uma cena em particular instigava os espectadores:

Durante uma manifestação popular – um comício – o poeta, que está entre os que discursam, chama para perto de si um dos que o ouvem, operário sindicalizado, e, para mostrar quão despreparado ele está para lutar por seus direitos, tapa-lhe violentamente a boca com a mão, gritando para os demais assistentes (e para nós, na sala do cinema): “Isto é o Povo! Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado!”. Em seguida, um homem miserável, representante da pobreza desorganizada, surge dentre a multidão tentando tomar a palavra e é calado com um cano de revólver enfiado na sua boca por um segurança do candidato. Essa

imagem é reiterada em longos *close-ups* destacados do ritmo narrativo e desse modo se transforma num emblema. (VELOSO, 2008, p. 99).

A reação indignada que a cena suscitou configura de forma emblemática a morte do populismo, outrora já levantado neste texto. Os demagogos populistas são ridicularizados de forma explícita no filme. Há cenas nas quais eles seguram crucifixos e bandeiras em carro aberto, exibem suas mansões de mau gosto, participam de solenidades eclesiásticas e carnavalescas. Mas a fé nas forças populares e o respeito pelos homens do povo, antes significantes, são descartados em seu sentido político.

Assim, lembrando bem o caráter de contradições que permeia o cenário latino-americano em conflito com a modernidade, pode ser afirmado com Paiano que

o caráter messiânico dos discursos poéticos de Paulo, a cenografia exuberante – que contrapõe elementos tropicais, como palmeiras e terraços, a interiores decorados com mau gosto –, a religiosidade delirante, a descrença no universo imediato de opções políticas, a busca radical de uma linguagem inovadora e inquietante foram elementos fundamentais na construção daquilo que mais tarde se chamaria tropicalismo. (PAIANO, 1996, p. 22).

É importante também apontar nesse contexto, outras manifestações artísticas que se aproximaram das práticas tropicalistas. Destacam-se entre elas a montagem de José Celso Martinez Correa para *O rei da vela*, farsa de Oswald de Andrade escrita em 1933, e a obra *Tropicália* de Hélio Oiticica. A encenação dirigida por José Celso Martinez Correa, em 1967, traz a questão política na figura de Mr. Jones, um explorador das nações menos favorecidas. A sexualidade é tratada com cinismo a fim de chocar moralmente a plateia. A força e violência na concepção da montagem expressam a revolta represada desde 1964 (PAIANO, 1996). A encenação em questão reafirma a nova consciência de Caetano, já concebida ao assistir *Terra em transe*. Há de se destacar ainda que José Celso dedicou a montagem da peça a Glauber Rocha (CALADO, 1997).

A obra *Tropicália* de Hélio Oiticica, também de 1967, expressou de forma mais ampla a tendência do movimento. *Tropicália* foi concebida a partir da busca do artista em conceber uma arte que rompesse com a passividade de uma obra emoldurada, ou seja, uma arte que envolvesse o público vivencialmente. Assim, *Tropicália* foi uma instalação de penetráveis - instalações nas quais

o espectador deveria entrar - parangolés – capas de vestir que traziam mensagens, formas e cores - , plantas, areia, araras e um aparelho de TV. O artista tinha como ideia criar “uma situação em que imagens tropicais, nostálgicas e lúdicas convivessem com o futuro planejado, industrial e tecnológico representado pela TV” (PAIANO, 1996, p. 22), o que mais uma vez remete à peculiaridade das incursões da modernidade no cenário latino-americano. Os elementos contraditórios da proposta trazem novamente à tona o conceito de hibridismo. Não são assim resolvidos numa síntese ou fusão pacífica e explicativa, mas estão lá exatamente para deixar claras as contradições. E paz também não era o assunto político daquele período.

Uma época de lutas permeou o cenário do movimento tropicalista, os conturbados anos de 1967 e 1968 foram marcados pelo Golpe Militar de 1964. No governo do presidente João Goulart, anterior ao Golpe, a dívida externa e a inflação haviam aumentado consideravelmente. Enor Paiano (1996) relata que

depois de depor o presidente João Goulart, “convencer” o Congresso a eleger o general Castelo Branco, aumentar o poder do executivo e dismantelar os possíveis focos de resistência ao Golpe – como movimentos estudantis e partidos políticos identificados com o comunismo – o governo militar resolveu atacar no *front* econômico. (...) Na prática, os salários foram violentamente achatados, e o mínimo perdeu 25 por cento do seu valor real durante o governo Castelo Branco (1964-1967). Apesar da volta dos empréstimos estrangeiros, facilitados pela simpatia norte-americana pelos novos rumos da política nacional, a economia entrou em recessão, principalmente porque a maior parte dos empréstimos foi aplicada no pagamento de outras dívidas, e não investida no crescimento (PAIANO, 1996, p.22).

Em março de 1967, o general Costa e Silva assumiu a presidência. O novo governo propiciou alterações de caráter político e econômico. Com o setor industrial privilegiado, a economia cresceu aproximadamente 10 por cento ao ano de 1968 e 1974, fazendo com que esse período ficasse conhecido como “milagre econômico” (PAIANO, 1996). Mas o milagre econômico foi provado no censo de 1970 e revelou que a desigualdade social havia aumentado na década anterior. O Golpe Militar, outrora apoiado pela imprensa, setores da sociedade civil, Igreja e boa parte da classe política passou a ser criticado. Atritos com o governo foram acirrados e confrontos e passeatas tornaram-se corriqueiros. A imprensa pedia a reinstauração da democracia, o movimento estudantil mostrando sinais de reorganização protestava contra o corte do orçamento

federal para a educação e a falta de vagas no ensino público, e a Igreja atacava a injustiça social do país (PAIANO, 1996).

É salutar ainda lembrar, de forma breve, nesse cenário de conflitos que exigia uma participação e engajamento do artista, que uma arte panfletária antecedeu o cenário tropicalista. Produções artísticas como o filme *Rio, 40 graus* de Nelson Pereira dos Santos, a montagem de peças como *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri e *Revolução na América do Sul* pelo *Teatro de Arena* estabeleciam como fundamental o papel conscientizador e transformador do artista e intelectual. Cita-se ainda neste contexto o *Centro Popular de Cultura* (CPC), órgão da UNE, que tinha como principal lema “Fora da arte política não há arte popular” (PAIANO, 1996) e um grupo de intelectuais reunido em torno de um instituto denominado ISEB (*Instituto Superior de Estudos Brasileiros*). Escrevendo sobre a situação colonial a que estava submetido o país, cuja exploração econômica se estabelecia com a ajuda da dominação cultural, o grupo tinha por proposta uma independência brasileira baseada em um nacionalismo intransigente. A propósito, o nacionalismo, a missão transformadora do intelectual e a politização da arte tomaram conta do debate da década de 1960 no Brasil.

Ainda discorrendo sobre o tropicalismo, e interagindo com os comentários realizados, Caetano Veloso ressaltou:

O tropicalismo começou em mim dolorosamente. O desenvolvimento de uma consciência social, depois política e econômica, combinada com exigências existenciais, estéticas e morais que tendiam a pôr tudo em questão, me levou a pensar sobre as canções que ouvia e fazia. Tudo o que veio a se chamar de tropicalismo se nutriu de violentações de um gosto amadurecido com firmeza e defendido com lucidez (VELOSO, 2008, p. 249).

Evidencia-se, portanto, que a contextualização do movimento tropicalista deixa à mostra seu caráter revolucionário, a sua inserção nas lutas e conflitos que inquietaram os artistas e caracterizaram a sua interação com aspectos peculiares à América Latina no período em questão.

Após a instauração do regime militar no Brasil em março de 1964, a juventude universitária começou a instigar a volta da democracia no país. A pressão exercida pela classe estudantil concentrava-se nas canções e compositores dos festivais de música proporcionados pelas TVs *Excelsior*, *Record*, *Rio* e *Globo*. O período compreendido pelos anos de 1965 a 1972 ficou conhecido como a *Era dos Festivais*. Uma série de programas transmitidos por essas emissoras

revelaram e consolidaram compositores e intérpretes da música brasileira. Destacaram-se no período o *Festival de Música Popular Brasileira*, das TVs Excelsior (*I Festival de Música Popular Brasileira*) e Record e o *Festival Internacional da Canção* das TVs Rio (*I FIC*) e Globo. A propósito:

As pretensões de uma arte política, esboçadas em 63 pelos *Centros Populares de Cultura* da UNE, difundiram-se por toda a produção artística convencional e, apesar da repressão nas universidades e da censura na imprensa, o mundo dos espetáculos viu-se sob a hegemonia da esquerda. Num ambiente estudantil altamente politizado, a música popular funcionava como arena de decisões importantes para a cultura brasileira e para a própria soberania nacional – e a imprensa cobria condizentemente. Os festivais eram o ponto de interseção entre o mundo estudantil e a ampla massa de telespectadores. (VELOSO, 2008, p. 172).

A estréia tropicalista ocorreu em 1967, no *III Festival de Música Popular Brasileira*. Sobre o fato Caetano Veloso observou:

Tendo assumido a tarefa que Gil tão claramente delineara, decidi que no festival de 67 nós deflagraríamos a revolução. No meu apartamentinho do Solar da Fossa, comecei a compor uma canção que eu desejava que fosse fácil de apreender por parte dos espectadores do festival e, ao mesmo tempo, caracterizasse de modo inequívoco a nova atitude que queríamos inaugurar (VELOSO, 2008, p. 160).

A canção composta foi intitulada *Alegria alegria*. Apropriando-se de um bordão do apresentador Chacrinha para intitular a canção, Caetano compôs “uma marchinha alegre, de algum modo contaminada pelo *pop* internacional, e trazendo na letra algum toque crítico-amoroso sobre o mundo onde esse pop se dava” (VELOSO, 2008, p. 160). No mesmo festival, Gilberto Gil apresentou *Domingo no parque*, levando o prêmio de segundo lugar. É pertinente lembrar que a escuta atenta das duas canções revela que elementos musicais de natureza diversa estão em interação, não no sentido de uma nova síntese, mas, sim, no sentido de agregação de retalhos em uma mesma canção. *Samplers* se evidenciam e formatam um todo musical.

Como já visto, o cenário tropicalista é de uma amplitude que não se delimita ou formata. Quantificar também seus participantes é tarefa árdua, pois são várias as responsabilidades daqueles que vivenciaram e participaram diretamente ou indiretamente do movimento. Mesmo tendo alguns um maior legado, seria imprudente não trazer ao texto aqueles outros que também tiveram uma aproximação com o movimento. Ao ler o livro autobiográfico *Verdade Tropical*, nota-

se que a participação de Caetano Veloso e outros tropicalistas, em discussões e reflexões com intelectuais e artistas antes e durante o movimento, subsidiaram também aquilo que se denominaria Tropicália. Como exemplo, pode-se destacar como voz ativa na formação intelectual de Caetano Veloso sua irmã, a cantora Maria Bethânia, que o incentivou a apreciar Roberto Carlos, o escritor José Agrippino de Paula e Silva, autor de *PanAmérica*, o cineasta Glauber Rocha, o diretor de teatro José Celso Martinez Correa, o coreógrafo Hélio Eichbauer, dentre muitos outros.

O cenário tropicalista, imerso em um contexto político de acirramentos e conflitos, tende a não se delimitar em uma data específica. No dia 27 de dezembro de 1968, quatorze dias após a instauração do *Ato Institucional n.5*, os tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos. Após um show de despedida ocorrido no *Teatro Castro Alves*, registrado no disco *Barra 69*, eles foram exilados. Caetano voltou ao Brasil de forma não definitiva em 08 de agosto de 1971. Posteriormente, a convite de João Gilberto, teve sua volta definitiva firmada só em janeiro de 1972. Antes de partir para o exílio afirmou:

Quanto ao tropicalismo, ainda não posso falar muita coisa. É claro que ele mantém raízes. O fato é que Gal Costa se tornou a mais importante cantora brasileira a partir dele e eu acho que isso já compensa. Se o tropicalismo passou, eu não sei, mas acho que, de certo modo, ele continua, e do modo certo, com Gal (VELOSO, 2008, p. 264).

De acordo com esse tropicalista, “a palavra chave para entender o tropicalismo é *sincretismo*” (VELOSO, 2008). A estética tropicalista pressupõe um conjunto de atos. Há um entendimento claro de ação, que leva alguns autores como Naves (2010) a denominar os atos de práticas tropicalistas. A amplitude do movimento parece perdurar. A proposta tropicalista pautada na diversidade abriu portas para o que alguns autores denominam de pós-tropicalismo (PAIANO, 1996, NAVES, 2010), o que se constitui em um dado para a análise da condição tropicalista percebida como início da pós-modernidade brasileira e/ou latência do “por vir”. Essa abordagem possibilita seguir as possíveis interferências das práticas tropicalistas na última década do século XX e nas décadas iniciais do século XXI. Ao que parece não é uma tarefa fácil delimitar a abrangência das ações tropicalistas, sobretudo, tendo em vista a sua interação com a realidade moderna/pós-moderna na América Latina.

Afinal:

Uma das marcas da Tropicália – e talvez seu único sucesso histórico indubitável – foi justamente a ampliação do mercado pela prática da convivência na diversidade, alcançada com o desmantelamento da ordem dos nichos e com o desrespeito às demarcações de faixas de classes e de graus de educação. Essa saudável destruição de hierarquias está na origem do que alguns críticos chatos chamam de “complacência cínica pós-60” (VELOSO, 2008, p. 275).

A citação amplia um pouco mais o cenário tropicalista, permitindo ficar mais atento às condições que lhe permitiriam adentrar a sua influência no século XXI. O “desmantelamento da ordem dos nichos” e o “desrespeito às demarcações”, condicionados “pela ampliação do mercado pela prática da convivência na diversidade”, ressaltam a possibilidade de extensão do cenário para as décadas seguintes à década de 1970 e podem ser traduzidos por “derrubada de fronteiras”, “capital volúvel” e “identidades fragmentadas”, elementos integrantes da pós-modernidade já discutidos no texto. Fala-se do fim do tropicalismo no sentido de desfecho de um movimento organizado, não havendo, no entanto, uma ideia de exclusão ou fechamento de ciclo. As palavras de Caetano Veloso (2008) conduzem a esse direcionamento:

Nós matamos o tropicalismo várias vezes – e desde o início. Várias vezes falamos em “movimento para acabar com todos os movimentos”. O especial de TV concebido por Zé Celso e que nunca foi ao ar era uma espécie de suicídio cultural do tropicalismo. E finalmente no *Divino, Maravilhoso* encenamos um enterro do tropicalismo. Nossa prisão e nosso exílio representaram um corte real na continuidade do nosso trabalho. Mas a aventura que se iniciou para mim com o tropicalismo não acabou nunca. Não me causa demasiada estranheza, no entanto, quando ouço dizer que o *Araçá azul* marcou o final de uma etapa (VELOSO, 2008, p. 482).

Após o exílio dos tropicalistas Gil e Caetano, a produção cultural da década de 1970 foi marcada pela influência da contracultura, que continuou a dialogar, a seu modo, com influências tropicalistas. A partir da vigência do AI-5, com a instauração da censura prévia em todas as áreas, a liberdade de expressão foi tolhida. A contracultura, que tinha nos *hippies* seu símbolo máximo, elaborou uma nova forma de pensar o Brasil (PAIANO, 1996). O discurso politicamente engajado dos anos 1960, no qual estava à frente o “povo” é substituído pela consciência de que era impossível transformar o mundo “sem transformar a si mesmo” (PAIANO, 1996, p.51).

Essa produção artística e cultural posterior ao tropicalismo, marcada pela contracultura recebeu os nomes de *underground*, alternativa, experimental ou desbunde. Um conjunto de características, fornecendo um retrato da época, passou a se manifestar no cinema, teatro e poesia da década de 1970. Nesse contexto, passou-se a falar de influência tropicalista e a se deixar em aberto o fim de um movimento. Paiano (1996) afirmou:

Não é por acaso que a cultura do desbunde sofre com o mesmo tipo de crítica de que foram vítimas os tropicalistas. Não podemos dizer que o tropicalismo tenha sido o único elemento gerador dessas novas tendências, mas sem dúvida ele abriu muitas portas (...), a lição de desprendimento, descompromisso e liberdade de Caetano Veloso continuava frutificando: “Eu vou, por que não?” (PAIANO, 1996, p. 56).

A consideração da estréia de *Alegria, alegria e Domingo no parque* no III Festival de Música Popular Brasileira como início do movimento e a prisão de Gil e Caetano como um provável fim, afina-se com o poeta Capinam quando observa que “o tropicalismo quis e conseguiu ser uma chuva de verão que alagasse infinita enquanto durasse” (CAPINAN, *apud* CALADO, 1997, p. 297). De certo modo, a consideração de um marco inicial induz à busca de um final. No entanto, o cenário tropicalista foi pautado por uma liberdade artística que, ao que parece, influencia de certa forma as produções da última década do século XX e as décadas iniciais do século XXI. É por isso que este trabalho busca ver se a influência tropicalista na música desse período marca uma continuidade do movimento ou o surgimento de um novo movimento que, dentre outras possibilidades, remeteria à interação do compositor e da música com a diversidade acentuada que caracteriza o cenário pós-moderno consolidado. Circunstância que não excluiria resíduos culturais, evidenciados como latência do “porvir” no cenário tropicalista, e a coexistência desses elementos em um novo processo de hibridação indeterminado e complexo, inerente à realidade latino americana, só que agora interagindo também com os elementos que integram o cenário pós-moderno já comentado. O que novamente remete a Canclini (2011) quando observa que a análise da hibridação pode ajudar a dar conta de elementos distintos, semelhantes e contraditórios se interagindo, o que remete também a formas particulares de conflito pertinentes à interculturalidade recente da América Latina.

O certo é que o caráter de desprendimento que cercava os shows e discos não se deixa sistematizar. Um dos aspectos mais destacáveis do tropicalismo foi a negação de uma conclusão óbvia e imediata, o que mais uma vez está de acordo com os processos de hibridação que

incorporava e que se encaixam bem àqueles descritos por Canclini. A recusa a uma mensagem pronta para o ouvinte deixa entrever as diferenças. Chama a atenção que “uma criança sorridente feia e morta estende a mão”. O belo e o horrível convivem e são indissociáveis.

Tendo em vista essas reflexões, apresenta-se ao texto outras questões voltadas para os gêneros musicais inerentes ao movimento e para a concepção dos arranjos e instrumentalização da canção. Músicos e instrumentistas questionam: a canção tropicalista pode ser compreendida como um gênero, um conjunto de gêneros, estilos? A análise leva a perceber que até a construção dos arranjos e orquestração se apresentava não em termos de “ou isso ou aquilo, mas de isso e aquilo” (PAIANO, 1996, p. 35).

3.1.3 Gênero, gêneros, estilos?

Como já visto, quando se fala da canção tropicalista discute-se *a priori* sua pluralidade de influências. Permeia sempre no que se fala o conceito de hibridismo. É impróprio ao discutir a canção tropicalista priorizar parâmetros de definições e se estabelecer em alguns. A canção tropicalista é um objeto híbrido que engloba e extrapola termos como mescla, mistura, amálgama, fusão, cruzamentos, etc. Como já se sabe, o que está vigente “rompe a identificação com algum referencial teórico imediato, seja estético ou histórico, ou modelo único de análise” (VARGAS, 2007, p. 20). Sabendo que não há somente um elemento na análise, e tendo que o alicerce do objeto híbrido é a multiplicidade, ele

implica ideias de fratura e deslocamento, e estas são algumas das que mais assustam os espíritos acostumados às ordenações racionalizantes dos discursos construídos pelas ciências. Afinal, parte da tradição científica ocidental preza os procedimentos de comparação, identificação, nomeação e categorização objetivando uma visão ordenada do mundo. Esse discurso deriva seus termos das tradições racionalistas provenientes desde o Renascimento até os Iluminismos e Estruturalismos mais recentes e de vários matizes. O híbrido é produto instável de uma mescla de elementos e tende a colocar em xeque as determinações teóricas unidirecionais feitas sobre ele (VARGAS, 2007, p. 20).

A busca de origem ou de funções legitimadoras se perde. A canção tropicalista em suas práticas interage e incorpora o sentido de amálgama cultural caracterizante da pós-modernidade. A crise de identidade pós-moderna é revelada no universo musical tropicalista e confronta a visão positivista, cartesiana e evolucionista que buscava estabelecer “essências”. É comum ao falar da

canção tropicalista, esquecer os conceitos determinantes de gênero e estilo, pois a complexidade elimina dualidades, simplificações rasas de interações. A estabilidade do conceito de gêneros e estilos dos dicionários musicais, já restritiva no próprio ato de conceituar, fica comprometida diante o experimentalismo das canções. Buscar estabelecer um novo gênero para as produções tropicalistas é ineficaz, pois a estética da canção tropicalista se faz pelo conjunto de diferentes gêneros e estilos.

A flexibilidade típica fez com que alguns autores como Naves (2010) falasse em “convivência afetiva”. Os fragmentos do regional, nacional e global são traduzidos em uma mesma canção por samba, bossa nova, rock, iê-iê-iê, pop entre outros gêneros. A desterritorialização característica do cenário pós-moderno é validada na indefinição da canção tropicalista. Sendo um objeto híbrido, “pressupõe, assim, uma ‘identidade’ móvel e plural, acionada conforme novas situações colocadas a ele. E a tais combinações provisórias responde sempre por formas inusitadas e inovadoras” (VARGAS, 2007, p. 21). A propósito, os arranjos das canções às vezes se apresentam também em um caráter performático que ressalta mais uma vez que o ato de conceituar nesse âmbito é fugidio. O que se deixa conceituar geralmente se firma em um aspecto individual que melhor o caracteriza. Mas a canção tropicalista não incorpora uma solução, síntese ou aspecto particular no qual é possível se firmar. Como já exposto, ela é feita de “isso” e “aquilo”.

Ora, já apresentado que as experimentações tropicalistas são dinâmicas e não se deixam estabilizar em determinações conceituais, pode-se afirmar que remetem também aos acirramentos de diálogos da pós-modernidade. Em um cenário pós-moderno, “o híbrido se mantém pela centrifugação das identidades, nas novas tecnologias digitais e pela convivência entre tempos distintos, prática já detectada na América Latina desde muito antes de sua caracterização contemporânea” (VARGAS, 2007, p. 230), o que mais uma vez lembra Canclini (2011) quando afirma que as circunstâncias ligadas ao conflito entre tradição e modernidade não impede de se constatar o contato também com aspectos relevantes para a pós-modernidade.

É pertinente, estando a falar de canções híbridas num cenário tropicalistas e das relações que estabelecem com gêneros e estilos, trazer ao texto uma reflexão sobre a estruturação de gêneros e estilos na América Latina. Vargas (2007) diz:

Depois de estabelecidos, os gêneros são forçadamente tornados “clássicos”, esquecendo-se de que eles próprios, no turbilhão cultural latino-americano,

reivindicam para si outros moldes e outras experiências, alterações provocadas, em boa medida, pelo improviso, pelo dia-a-dia do trabalho, pela festa, pela fala como experiência corporal e performática e pela criatividade solicitada nos processos de sobrevivência (VARGAS, 2007, p. 228).

O mesmo autor ainda ressalta que há sempre um esquecimento da dinâmica híbrida, da multiplicidade de estruturas culturais, mesclas de linguagens, ritmos e temporalidades variadas e instáveis que permeiam o objeto híbrido latino-americano (VARGAS, 2007). O que ocorre na determinação de um gênero são priorizações de formas “cuja aparência rústica se presta a projetos de absolutização e englobamento de representações que, por se remeterem a um dado passado, são vistas como formas totalizadoras e fechadas” (VARGAS, 2007, p. 229). A música popular da América Latina, portanto, já híbrida em sua concepção, nega constantemente processos ideológicos de absolutização e fechamento. Assim,

nas condições latino-americanas, é difícil determinar o que realmente são as essências da cultura e das manifestações corpóreas e musicais criadas, exceto seu metabolismo mutante e híbrido. (...) As marcas do autêntico nas músicas latino-americanas não poderiam estar nas permanências de determinados traços, pois estes já não são o que eram por conta dos intercâmbios mais ou menos fortes sofridos ou por já terem sido ressemantizados em novos contextos. E ainda continuam sendo, pois estão imbricados em um terreno cultural movediço e variável. Sempre fluente, a noção de autenticidade deve estar nesse mecanismo histórico e semiótico de caldeamentos, não somente nos dados em combinação (VARGAS, 2007, p. 229).

Fica explícito que a canção tropicalista é aberta e não se fecha diante um arsenal de inovações. Aquilo que parece ser se apresenta de forma subliminar. O que se apreendeu e foi estabelecido como gênero torna-se indecifrável. Uma mesma canção traz o baião e ou beguin. O bolero se torna bossa nova na precisão e concisão do canto. Justaposições e superposições de recortes rítmicos se confrontam em um mesmo trecho musical. A instrumentação que regia um gênero entra a contragosto naquilo que seria outro gênero. Padrões instrumentais e técnicas já estereotipadas são abordados nas canções tropicalistas em propostas não previsíveis. Portanto, é preciso na análise das obras se precaver de sonoridades conceituais.

A fim de clarificar o que se pretende abordar, pode ser citada como exemplo a canção *Tropicália*. O texto da canção “algo nonsense” (CAMPOS, 2003, p. 163), marcado pelo confronto

“entre o sério e o derrisivo, entre a miragem revolucionária e a carnavalesca molecagem nacional (Viva Maria x Viva a Bahia), na qual têm soçobrado, tropicalmente, os nossos mitos e as nossas ideologias” (Ibidem, p. 164), permitiu ao maestro Júlio Medaglia construir um arranjo pelo qual se comprova que o improviso e a criatividade da música tropicalista extrapolam os esquemas e estruturas dos gêneros e estilos. Desse modo,

Júlio Medaglia compreendeu muito bem o material que tinha nas mãos e fez para Tropicália um excelente arranjo, com uma pequena orquestra em que entram pistões, trombones, vibrafone, bateria comum, bongô, tumbadora (espécie de atabaque), agogô, chocalho, triângulo, violões, viola caipira e baixo elétrico, além dos “clássicos” violinos, violas e violoncelos. As próprias cordas se integram, como “ruídos”, no clima tropical que Medaglia quis criar para responder à provocação do texto, com aquela “imitação dos pássaros” do início, obtida através de improvisações de cada grupo de cordas (toques atrás do cavalete, glissandos e pizzicatos nas regiões mais agudas dos instrumentos). A percussão também contribui para esse clima, saturando de ruídos “tropicais” a faixa orquestral e incentivando o suspense desde a marcha stravinskiana da abertura. Os metais e o vibrafone pontuam, entre os cantos, o ritmo, mantendo a tensão permanente. (CAMPOS, 2003, p. 164-165).

É possível apreender também que além do hibridismo acentuado há uma constante proposta de *happenings*. As canções, discos e *shows* revelam o que se diz. Quanto ao instrumental, a música aleatória é evidenciada nos arranjos dos maestros Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Sandino Hohagen e Damiano Cozzela e novamente comprova que o intuito era conceber um “som universal” de aglutinações e improviso.

A canção tropicalista se apresenta, portanto, a partir de uma dinâmica de gêneros e estilos. Sendo dinâmica é contínua e não se fecha. Discutir a canção tropicalista implica antes concebê-la em suas várias vertentes. É pertinente também lembrar que o objeto que se estuda não pode ser observado sob uma óptica apenas de indefinição. A canção *Tropicália* de Caetano Veloso, que dá nome ao disco coletivo *Tropicália ou Panis et Circencis* e ao movimento, revela que elementos díspares, supostamente antagônicos fazem parte da proposta tropicalista maior e são reveladores de uma realidade. É pertinente trazer ao texto a análise da canção e do disco para concretizar o entendimento de que o tropicalismo concebia sua visão de realidade brasileira e de diversidade, deixando entrever que seu princípio era incentivar o diálogo do tradicional e moderno, do nacional com o internacional e revelar que o objeto musical dialoga com a sociedade na qual

está inserido. E isso pode ser observado no disco, já também analisando as questões relacionadas ao gênero e estilo comentadas, sem esquecer a sua inserção no continente latino americano.

3.1.3.1 – O disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circencis*: gênero, gêneros, estilo?

O título do disco-manifesto: *Tropicália ou Panis et circencis*. Havendo já referenciado a palavra “Tropicália” no início desse texto na sua relação com a exposição *Tropicália* de Hélio Oiticica e suas implicações com o movimento musical nascente, resta questionar se a grafia em latim no título, que dá nome ao álbum, escrita de forma divergente do original estaria imbuindo uma mensagem de um “delicioso provincianismo de vanguarda” (VELOSO, 2008, p. 273). Seria talvez uma tentativa de falar de arte com humor? Estaria ressaltando o circo, a performance e o espetáculo, tão presentes nos tropicalistas? Sobre a escrita incorreta Caetano relata:

Não fui verificar (àquela altura nem saberia onde) se a expressão “panis et circensis” estava na forma latina correta. (...). Afinal, em meio à iconoclastia tropicalista, a reverência às letras clássicas era a última das exigências a ocorrer a alguém. (...). Havia, no entanto, orgulho nesse desleixo. (VELOSO, 2008, p. 272-273).

O artista referindo-se à produção do disco em seu livro autobiográfico *Verdade Tropical*, diz supor que partiu dele a decisão de realizá-lo de forma coletiva. Destaca que seu intuito era que o disco explicitasse e caracterizasse o movimento Tropicália (VELOSO, 2008). Assumindo a liderança do projeto, e tendo já conversado com Gilberto Gil, Torquato Neto, Gal Costa, Maria Bethânia e o maestro Rogério Duprat, Caetano deixa à mostra em sua fala de que forma se consolidaria a obra:

Eu acreditava – e não creio que estivesse errado – que a feitura do disco coletivo seria uma excelente oportunidade de somar as forças dos componentes do grupo para atingir resultados mais precisos. Sobretudo eu esperava poder assim fazer da perícia musical de Gil, de Duprat e dos Mutantes um veículo para minhas ideias. Queria pegar carona, tirar uma lasquinha: eu invejava o nível de resolução do disco de Gil. (VELOSO, 2008, p.267).

O disco-manifesto dos tropicalistas (Fig. 5) foi lançado em julho de 1968 pela gravadora *Philips*, atual *Universal Music*. Participaram dele Nara Leão, Tom Zé, Gilberto Gil, Gal Costa, Mutantes, Rogério Duprat e Caetano Veloso. Cabe ressaltar que dois integrantes, a saber, Nara Leão e Tom Zé, não integravam aquele grupo-núcleo que tinha também como integrante a cantora Maria Bethânia. A inclusão de Nara Leão no disco, segundo narrado por Caetano, significou “uma espécie de realização do sonho inicial de Gil de que o movimento fosse de toda a geração de músicos: Nara representava a bossa nova em sua origem e liderava a virada para a música participante” (VELOSO, 2008, p.269). Quanto ao segundo integrante, Caetano traz na lembrança que “com a virada tropicalista, achei que a sofisticação antibossa-novística de Tom Zé, a ligação direta que ele insinuava entre o rural e o experimental, encontraria lugar no mundo que descortinávamos”. (VELOSO, 2008, p. 270). Antes de enumerar as canções, é preciso trazer aos olhos a capa do disco, registrada na Fig. 5.

Figura.5. Capa do disco *Tropicália ou Panis et circencis*



Fonte: <http://craifer.blogspot.com.br/2008/11/tropicalia-ou-panis-et-circensis-de.html>. Acessado em 13 de dezembro de 2016.

Longe de buscar outras interpretações parto do princípio de que a foto da capa esteja mais fundamentada no conceito de *happening*. De certo modo pode-se aludir que o penico segurado pelo maestro Rogério Duprat como se fosse uma xícara de chá faça alusão ao dadaísmo de Marcel Duchamp e às vanguardas, e que o contrabaixo elétrico e a guitarra, empunhados pelos Mutantes, estejam a representar a modernidade urbana (PAIANO, 1996). As palmeiras no fundo concordando com o vitral de motivos florestais podem reforçar uma ideia “tropical”, ainda mais que a foto esteja em moldura verde, azul e amarelo. Por sugestão de Duprat, o fotógrafo Olivier Perroy foi convidado a realizar a sessão de fotos. Estas foram realizadas na própria residência do fotógrafo e aquele vitral já citado era parte do jardim de inverno da casa. Rita Lee e Guilherme Araújo suggestionaram para a sessão roupas, escolhidas de forma que tons verde e amarelo se destacassem. Bananas de papel crepom (*kitsch*?) foram feitas mas acabaram não sendo incluídas no design final da capa (CALADO, 1997). Nara Leão e Capinam, diante do curto prazo proposto para a finalização da capa não tiveram tempo de ir a São Paulo e foram substituídos por suas fotografias emolduradas. A valise segurada por Tom Zé por vezes foi interpretada como sendo uma alusão ao retirante nordestino. Segundo Calado (1997), Guilherme Araújo, descontente com o terno escolhido pelo compositor sugeriu a ele que pegasse a valise e ainda frisou que “vai parecer que você está chegando agora do Nordeste” (CALADO, 1997, p. 196). A contracapa do disco foi escrita por Caetano Veloso e Torquato Neto em forma de roteiro cinematográfico, com os tropicalistas sendo os atores. Em tom irônico, a película imaginária trazia expressões e frases de confronto e dessacralização tais como “estou aqui para confundir e não para explicar”, “como receberão a notícia de que um disco é feito para vender?” Duas frases que novamente mostram tradição e pós-modernidade se entrecruzando, sobretudo, a partir da preocupação com a venda do disco.

Breves análises serão realizadas mais adiante e perpassarão algumas das doze canções que formatam o álbum. As faixas do disco se sucedem sem intervalo, interligam-se. É necessário destacar que a obra, na época de seu lançamento, foi considerada pela crítica como um dos melhores discos brasileiros lançados no período. Em setembro de 2012, foi eleito pelo público da rádio Eldorado FM como o nono melhor disco brasileiro da história. A *Revista Rolling Stone Brasil* o elegeu como segundo lugar da lista dos 100 maiores discos da música brasileira. Todos os arranjos foram realizados pelo maestro Rogério Duprat, renomado maestro do campo de produção da música erudita.

A primeira faixa, *Miserere nobis*, composição de Gilberto Gil e Capinam, é interpretada por Gil. A letra trazida à canção tem por tema a miséria. Há um clima de missa a partir de uma introdução de órgão que pode ser interpretado como um evento onde os sentidos se misturam. Paladar, olfato e audição estão coligados. Revela-se na letra o cotidiano caracterizado por palavras como “jantar”, “mesa”, “feijão”, “cerveja”, entre outras. Na instrumentação, os arranjos de palheta são imagéticos ao circo. Pode-se questionar: seria uma afirmação de uma mensagem de “pão e circo”? Nos versos finais, há ênfase na questão política. “Brasil”, “fuzil” e “canhão” vêm acompanhados pelas expressões em latim “miserere nobis” e “ora pro nobis” ou seja, “tem misericórdia ou piedade de nós” e “orai por nós”. A canção é finalizada com disparos de canhão. Nota-se que o clima político de repressão e monotonia está implícito.

A faixa seguinte, *Coração materno*, composição de Vicente Celestino de 1937, é interpretada por Caetano Veloso. Pode-se falar de uma estilização e atualização de gênero. Nota-se uma interpretação vocal que não remete ao estilo operístico, ao melodramático. Mas não se pode dizer que Caetano objetivava anular o sentimentalismo outrora evidenciado, suas referências de canto condicionaram a interpretação. Caetano lembrou que

o arranjo que Rogério Duprat fez para essa canção é uma das maiores vitórias do tropicalismo. Excelente orquestrador, Duprat criou uma atmosfera de ópera séria (...), restituindo dignidade e conferindo solenidade à canção execrável, o que fazia ressaltar minha interpretação assustadoramente sincera e sóbria. No que diz respeito a meu canto, ali eu reconheço profundas influências, algumas inconfessadas, que marcam meu estilo e lhe fazem a fama até hoje: notadamente Sílvio Caldas (o anti-Celestino, em sua emissão cheia de “verdade” intensa e despretensiosa) e o radiator Roberto Faissal (VELOSO, 2008, p. 288).

O intérprete ainda ressaltou que “o amaciamento da emissão e a flexibilização do fraseado que Orlando Silva legou a João Gilberto foram e são meu critério preferencial de julgamento de canto” (VELOSO, 2008, p. 287).

Panis et circencis foi interpretada pelos Mutantes. A composição de Gilberto Gil e Caetano Veloso reflete na gravação que a liberdade criativa e as experiências sonoras pautavam a produção musical. Todos os presentes no estúdio naquele dia e momento da gravação simularam um ambiente de um animado jantar em família. Escuta-se ruídos de pratos, talheres, copos e de membros conversando. Tem destaque a voz do produtor Manoel Barembein pedindo salada e pão.

A canção *Lindonéia* foi composta por Gil e Caetano a partir de uma sugestão de Nara Leão. A Cantora impressionada com o quadro *Lindonéia* ou *A Gioconda do Subúrbio*, do pintor Rubens Gerchman, encomendou-a, solicitando que a mesma tivesse como tema e inspiração o quadro. Em tempo acrescenta-se que esse fato também foi relevante para a inclusão de Nara no disco coletivo. O quadro em questão tinha estreita relação com o que os tropicalistas estavam realizando. Era “uma espécie de crônica melancólica da solidão anônima feita em tom pop e metalinguístico” (VELOSO, 2008, p.268). A voz suave de Nara soando ao ritmo de bolero contrasta com as imagens violentas da letra.

É relevante também tecer um breve comentário sobre a canção *Parque industrial*. Composta por Tom Zé foi interpretada pelos Mutantes, Gil, Caetano, Gal e o próprio compositor. A letra da canção faz um retrato do Brasil de finais da década de 1960. Um “céu de anil” se mistura a “bandeirolas”, “aeromoças” e ao “avanço industrial”. Sem precipitar em considerações inócuas, pergunta-se: estaria a letra da canção ironizando uma ambiguidade? A busca da concretização do sonho industrial estava atada à repressão política imposta? Colagens do Hino Nacional Brasileiro em alternância com trechos do *jingle* de um importante analgésico da época eram afirmações de um nacionalismo que já carecia de diálogo com novos elementos? Já apontava para a construção do nacional que prevê juntos o regional, o nacional e o internacional, segundo reflexões de Nicolau Netto (2009)?

Em um mesmo viés está a composição *Geleia geral* de Gil e Torquato Neto. A canção interpretada por Gil tem uma letra “que para muitos se tornou, mais do que a própria *Tropicália* da qual ela tirava a sugestão, a letra-manifesto do movimento”. (VELOSO, 2008, p. 289). O arranjo dessa canção ganhou citações da ópera *O Guarany* (de Carlos Gomes) e de duas conhecidas canções, *All the Way* (de James van Heusen e Sammy Cahn), sucesso na voz de Frank Sinatra (citado textualmente na letra) e *Pata Pata*, o então recente *hit* da cantora sul-africana Miriam Makeba (CALADO, 1997, p. 194). É importante salientar que as expressões “geleia geral” e “a alegria é a prova dos nove” foram extraídas de obras de Décio Pignatari e de Oswald de Andrade e que “Ê bumba iê-iê boi” estabelece o diálogo do folclore tradicional brasileiro (Bumba meu boi ou Boi-bumbá) com uma expressão urbana internacional (iê-iê).

As seis faixas seguintes que integram o Lado B do LP são: *Baby*; *Três caravelas*; *Enquanto seu lobo não vem*; *Mamãe, coragem*; *Bat macumba* e *Hino do senhor do Bonfim*. Segundo Caetano, a canção *Baby* foi composta para sua irmã Maria Bethânia. Sugestionando o

nome Baby, a cantora solicitou que na letra “fosse feita referência a uma *T-shirt* em que se podia ler, em inglês, a frase *I love you*” (VELOSO, 2008, p. 268). Julgando o resultado da composição representativo da estética tropicalista, o compositor decidiu que a canção entraria no disco coletivo. Bethânia não teve participação direta na gravação, mas foi indiretamente a fonte criadora da canção. Outro aspecto a ser observado é que além de *Coração Materno*, duas outras canções registradas no disco não foram compostas pelo grupo tropicalista. *Três caravelas* (*Las três carabelas*) e *Hino do senhor do Bonfim* têm respectivamente como autores Augusto Algueró Jr.-Santiago Guardia Moreu e Joo Antônio Wanderley. A versão em português de *Três caravelas* é a de João de Barro.

É retórico tentar o fechamento deste tópico. Apropria-se dele tópicos anteriores e os que virão. Sendo o disco *Tropicália ou panis et circencis* o próprio manifesto tropicalista, resta guardá-lo em escuta ao seguir adiante no texto e mantê-lo como referente ao objeto de estudo desta pesquisa, que é a música urbana brasileira de um cenário pós-moderno consolidado (década de 1990 ao tempo presente) na sua relação com o movimento tropicalista (décadas 1960/início 70). Um dos intuitos do grupo tropicalista, como já pontuado, foi o de redigir sonoramente um manifesto ou mesmo trazer à tona o que se expressava naquele cenário. Essa redação sonora envolveu as questões de gênero e estilo comentadas, tendo em vista também essa abordagem na análise do disco manifesto *Tropicália ou Panis et circencis*. Outro ponto de análise que deve ser feito neste contexto é a utilização da guitarra elétrica na instrumentação e as peculiaridades da performance.

3.1.3.2 - A guitarra elétrica na instrumentação e a ênfase na performance

Um importante acontecimento tem primazia neste tópico. Para discorrê-lo é preciso antes elencar o cenário musical brasileiro da segunda metade da década de 1960. Dada a importância aos festivais de música e já havendo destacado que a TV era propiciadora de tais, resta ainda comentar sobre alguns programas musicais que tiveram destaque no período. Para tal, estabelece-se como referencial o ano de 1967 e os programas da TV Record *O fino da Bossa*, comandado por Elis Regina e *Jovem Guarda*, que teve na frente Roberto Carlos. A TV Record, desde a década de 1950 já incluía programações musicais, Elisete Cardoso e Ciro Monteiro remontam a essa época como contratados da emissora.

Naquele ano de 1967 o programa de Elis Regina não mais se estabelecia como o programa de maior audiência e dividia sua popularidade com o iê-iê-iê de Roberto Carlos num clima de conflito crescente. Caetano Veloso observou que “isso - a guerra iê-iê-iê versus MPB era um velho tema de discussão nas reuniões do *Teatro Jovem*, nos restaurantes boêmios e nos pátios das universidades. Mas agora invadira as salas da diretoria da TV Record” (VELOSO, 2008, p.153). Sobre a tensão que permeava aquele cenário musical no Brasil Elis já havia sido enfática: “quem está conosco, muito bem. Quem não está, que se cuide!” (CALADO, 1997, p. 107). Buscando uma solução para o conflito, com interesse comercial ou não, o diretor geral e dono da emissora, Paulinho Machado de Carvalho, convocou alguns artistas e juntos formataram um programa consonante ao clima político denominado *Frente Única – Noite da Música Popular Brasileira*. Os sete artistas escolhidos se revezariam semanalmente. Foram elencados como apresentadores Elis Regina, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré, Wilson Simonal, Chico Buarque, Nara Leão e Gilberto Gil.

Ainda interagindo com este clima e contexto, o acontecimento que teve relação direta com a instrumentação que se sobressaiu nas canções tropicalistas, foi um episódio ocorrido em 17 de julho de 1976 conhecido como *A Passeata Contra as Guitarras* (Fig. 6).

Figura 6. Passeata contra as guitarras elétricas



Fonte: <http://imagesvisions.blogspot.com.br/2015/02/a-passeata-contra-asguitarras-eletricas.html>. Acessado em 13 de dezembro de 2016.

Os *slogans* “defender o que é nosso” e “passeata da MPB” deixa evidente que a aversão extrapolava o instrumento e seu timbre. É certo afirmar que o “protesto não foi dirigido especialmente contra as guitarras elétricas, como diz a lenda, mas sim contra a invasão da música estrangeira no país” (CALADO, 1997, p.108).⁴⁰ Assim passa-se a confirmar que alguns arranjos e instrumentos musicais evidenciados anteriormente nas canções tropicalistas atuaram como alegorias. A guitarra pode estar remetendo a um elemento estrangeiro, assim como os violinos ao *Kitsch*⁴¹.

Por outro lado, como já ressaltado por Naves (2010), as peculiaridades estilísticas da canção tropicalista são evidenciadas também no espetáculo e performance. O corpo funciona como um transmissor da canção e deixa explícito que o palco pode conjugar um todo. Ainda falando da representação figurativa da guitarra, é pautável discorrer outro acontecimento que também tem proximidade com o programa *Frente única*. Caetano Veloso planejou realizar na noite comandada por Gilberto Gil um programa antinacionalista e anti-MPB. Segundo o artista:

Como as primeiras ideias pró-iê-iê-iê tinham partido de Bethânia, e ela era a figura mais forte de nós quatro, propus que ela, contrariando todas as expectativas, aparecesse no programa de minissaia, portando uma guitarra elétrica de madeira maciça à moda roqueira, e cantasse “Querem acabar comigo”, a excelente canção de afirmação pessoal de Roberto Carlos de que ela tanto gostava (VELOSO, 2008, p. 156).

Nota-se na citação que o intuito era também o de afirmar a performance. A instrumentação era o próprio ato performático. O rock e o iê-iê-iê, representados pela guitarra, colocavam em xeque as condições culturais e políticas do país. Os sons e instrumentos regionais, também utilizados nos arranjos, deixavam entrever após a escuta que um debate sobre o nacionalismo por vezes enfatizado nas tradições nordestinas se faz presente. Sobre todo o levantamento feito, há de se revelar também como ato performático a apresentação em 1968 por Caetano Veloso da canção *É proibido proibir* no *III Festival Internacional da Canção* da TV Globo, exemplificado na Fig. 7. A frase “É proibido proibir”, pichada numa parede em Paris e

⁴⁰Comentário que chama atenção para as questões nacionalistas que excluem a interação com o elemento estrangeiro, defendidas pelos cultores da MPB, e que mostra diferentes modos de interagir com a pós-modernidade que começava a emergir no cenário brasileiro desse período. O comentário de Caetano Veloso e as observações que se seguem a esse comentário nessa página também mostram essa realidade.

⁴¹*Kitsch* é um termo de origem alemã usualmente empregado nos estudos de estética para designar uma categoria de objetos vulgares, de mau gosto ou mesmo sentimentais.

reportagem da revista Manchete foi transformada em música por Caetano. Após compô-la por sugestão do empresário Guilherme Araújo, o artista inscreveu-a no festival com pretexto de fazer da apresentação um happening. (VELOSO, 2008). A performance pode ser contada por Caetano:

Mas “É proibido proibir” se transformou, com a ajuda dos Mutantes e de Rogério Duprat (que, sem escrever um arranjo para orquestra, orientou a introdução atonal com sabor de música concreta e eletrônica executada pelo grupo), numa peça de grande poder de escândalo. Meu cabelo estava muito grande e, entregue à sua própria crespidão rebelde, mais parecia uma mistura do de Hendrix com os de seus acompanhantes ingleses do *Experience*. Eu estava vestido com uma roupa de plástico verde e preta, o peito coberto de colares feitos de fios elétricos com tomadas nas pontas, correntes grossas e dentes de animais grandes. (VELOSO, 2008, p. 293).

O compositor, ao discorrer sobre sua interpretação ainda narra que uma dança, “ao modo relaxadamente sexual das baianas, das sambistas de morro, dos homens e mulheres cubanos” (VELOSO, 2008, 294) acompanhava a letra da canção. Em certo momento dança e letra eram interrompidos para dar lugar a uma declamação de um poema de Fernando Pessoa.

Figura 7. Performance de Caetano Veloso em *É proibido proibir*



Fonte: <http://memorialdademocracia.com.br/resistencia-cultural/musica>. Acessado em 02 de fevereiro de 2017.

Nem é preciso enfatizar que vaias, xingamentos e palavrões contrapunham a performance. Sabendo que a provocação atrairia tanto admiração pela ousadia cênica e musical quanto hostilidade, não era esperado pelo compositor a classificação da canção para a semifinal do festival. Mas isto aconteceu e o *happening* foi ampliado para esta apresentação. Caetano desgostoso com a desclassificação da Canção *Questão de ordem* de Gilberto Gil, proferiu um discurso improvisado no qual foi destacada a fala: “essa é a juventude que diz que quer tomar o poder? Se vocês forem em política como são em estética, estamos fritos”. (VELOSO, 2008, p. 297).

Naves (2010) faz um paralelo do episódio da apresentação de *É proibido proibir* com outro vivenciado por Bob Dylan em 1965, no *Newport Folk Festival*. Este festival tinha por princípio representar a música “pura”, folclórica, ou seja, aquela música que alguns tentam intitular de “não comercial”. Dylan introduziu a guitarra elétrica e o rock, despertando também reação negativa naqueles que prezavam uma “autenticidade” (NAVES, 2010). Essa autora, reafirmando a força transgressora da guitarra em um meio caracterizado por posicionamentos nacionalistas, tendenciosos à valorização de instrumentos acústicos, já se referindo à realidade brasileira, observa que “de certa forma, a introdução da guitarra e do rock naquele momento histórico” foi reveladora da “substituição de uma retórica utópica por uma estética do aqui e agora” (NAVES, 2010, p. 110). Novamente tradição e pós-modernidade se cruzam.

Pode também ser citado o caráter performático dos tropicalistas na canção *Divino, maravilhoso* e no programa homônimo. “Divino, maravilhoso” era uma expressão de entusiasmo utilizada pelo produtor Guilherme Araújo quando tecia um elogio. Apropriando-se da expressão, Caetano e Gil nomearam uma de suas composições, aquela cuja letra dizia “atenção, tudo é perigoso, tudo é divino, maravilhoso, atenção para o refrão: é preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte” (VELOSO, 2008, p. 324). A canção ganhou corpo e voz na interpretação de Gal Costa na quarta edição do *Festival da Música Popular Brasileira* da TV Record. A interpretação vibrante demarcou uma virada no estilo de cantora. Os sons vocais emitidos traziam Janis Joplin e James Brown para o contexto tropicalista.

O programa *Divino, maravilhoso*, estreado na TV Tupi foi idealizado por Caetano Veloso e teve como diretores Fernando Faro, Antônio Abujamra e Cassiano Gabus Mendes. Como participantes do programa destacam-se o grupo *Os Mutantes*, Gal, Tom Zé, Gil e o próprio Caetano. Alguns convidados também tiveram relevante participação como Jorge Bem, Juca Chaves e

Paulinho da Viola. O espetáculo tropicalista foi realçado no referido programa, o que trouxe motivo de protesto. Um dos programas foi realizado com os participantes atrás de grades e dentro de gaiolas. Jorge Bem, convidado do dia cantou dentro de uma jaula. E Caetano, concomitante à performance de Ben, convocou o elenco de participantes a quebrarem as grades enquanto “berrava o sucesso de Roberto Carlos *Um leão está solto nas ruas*” (VELOSO, 2008, p. 335). O ápice performático se daria na exibição do programa na semana de natal, quando Caetano Veloso, homenageando o compositor Assis Valente, cantou a música *Boas festas* apontando um revólver para sua têmpera.

Em 27 de dezembro daquele ano houve a prisão de Caetano e Gil. O programa ainda continuaria com mais algumas edições comandadas por Tom Zé. É notável ainda ao falar da performance dos tropicalistas lembrar um episódio. Participando do show-desfile *Momento 68* em Brasília, Caetano influenciou um artista atuante do cenário atual. Calado (2010) narra o ocorrido:

Numa das apresentações do espetáculo, em Brasília, ao ver Caetano cantar, vestido com um extravagante modelo cor-de-rosa, o jovem Ney de Souza Pereira decidiu naquela noite que faria o que pudesse para vencer como artista. Quatro anos mais tarde, o rapaz do interior mato-grossense já era conhecido em todo país como Ney Matogrosso.

Fica claro até aqui, portanto, a importância de Caetano Veloso e Gilberto Gil na construção desse movimento, que teve a participação de inúmeros artistas de diferentes dimensões culturais brasileiras.

3.2 Os dois personagens

Levando em consideração a centralidade da atuação de Caetano Veloso e Gilberto Gil, esses dois personagens tropicalistas serão agora abordados. Depois serão realizadas análises de algumas de suas obras, que servirão como parâmetro, junto à abordagem do cenário tropicalista realizada, para se observar a relação que estabeleceram com as quatro obras analisadas no capítulo anterior e com os elementos do cenário pós-moderno levantados.

3.2.1 Caetano Veloso

Nascido em 07 de agosto de 1942, na cidade de Santo Amaro da Purificação – BA, Caetano Emanuel Viana Teles Veloso é o quinto filho de José Teles Velloso e Claudionor Viana Teles Velloso. Em seu livro *Verdade Tropical*, relatando sua infância em Santo Amaro, Caetano descreve a cidade como “uma cidadezinha bastante homogênea do ponto de vista urbanístico e arquitetônico” e diz que a mesma “não abrigava heterogeneidades sociais gritantes”. (VELOSO, 2008, p.22). O aspecto comunitário revelado sob a forma pacífica, segundo Veloso, também aquiescia valores e hábitos consagrados que, diante seu olhar pareciam inaceitáveis. Costumes outrora estabelecidos, muitas vezes de âmbito machista e discriminatório serviam de subsídio para reflexões e alavancavam uma consciência crítica que viria a se estabelecer no futuro artista. A casa de dimensões gigantescas - um sobrado -, na qual viveu a infância agregava a numerosa família e servia de acolhimento aos muitos amigos que a frequentavam. Caetano destaca que o casarão se abria ao mundo fazendo com que a vida alegre do recôncavo baiano estivesse ali representada “pela comida (cuja famosa alta qualidade fechava ainda mais nosso mundo), pela doçura no trato, pelas rodas de samba que se refaziam a cada festa”. (VELOSO, 2008, p. 23). Há de se destacar que foi morando na referida casa que, segundo o artista, aconteceram os fatos mais importantes de sua formação e vida tais como a descoberta do sexo genital, a primeira e segunda paixão amorosa, o filme *Lastrada*, de Frederico Fellini, a leitura de Clarice Lispector e a descoberta e primeira audição de João Gilberto.

Instigado por algumas situações que o levava a questionar uma realidade em contradição, Caetano descreve que a introspecção e a excentricidade foram canais para seu extravasamento. Ainda na infância em Santo Amaro, um senso artístico permeava sua formação e moldava um personagem. Veloso narra que

extrovertido, falava com todo o mundo no ginásio, usava com frequência um pé de meia de cada cor, deixava o cabelo crescer até muito além da tolerância de minha mãe para depois raspá-lo por inteiro, não me intimidava quanto tinha que cantar diante do público no auditório nos dias de festa. (VELOSO, 2008, p.25).

Mesmo com limitações técnicas, o futuro artista era capaz de reproduzir em um piano canções simples aprendidas no rádio assim como pintar a óleo telas de paisagens, casarios e abstrações.

Quanto à formação cultural dos anos vividos em Santo Amaro, Caetano diz ter tido influência do cinema e da canção popular. Cita as produções cinematográficas americanas, europeias e mexicanas e dá destaque à música popular americana e à brasileira. Assim, faz parte de suas vivências musicais da época o fado português, a rumba cubana, o tango argentino, e nomes como Frank Sinatra, Nat King Cole, Bob Nelson, Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Pedro Raimundo entre outros. Caetano, ao descrever esse período, também dá destaque a artistas como Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Gene Kelly, Cyd Charisse, Rita Hayworth, Françoise Arnou, Martine Carol e Maria Felix. (VELOSO, 2008).

Em suas lembranças, um acontecimento ocorrido ainda em Santo Amaro foi determinante na ampliação de sua concepção sobre música. A audição de João Gilberto, precisamente a gravação da canção *Desafinado*, fez com que as novas possibilidades estilísticas da bossa-nova, até então desconhecida, fossem conhecidas e alongassem seu horizonte de influências. Nas palavras dele,

a bossa nova nos arrebatou. O que eu acompanhei como uma sucessão de delícias para minha inteligência foi o desenvolvimento de um processo radical de mudança de estágio cultural que nos levou a rever o nosso gosto, o nosso acervo e – o que é mais importante – as nossas possibilidades. João Gilberto, com sua interpretação muito pessoal e muito penetrante do espírito do samba, a qual se manifestava numa batida de violão mecanicamente simples mas musicalmente difícil por sugerir uma infinidade de maneiras sutis de fazer as frases melódio-poéticas gíngarem sobre a harmonia de vozes que caminhavam com fluência e equilíbrio, catalisou os elementos deflagradores de uma revolução (...). (VELOSO, 2008, p. 32).

As lembranças dos anos vividos em Santo Amaro da Purificação podem ser resumidas brevemente nos fatos narrados, haja vista o texto estar imbuído da descrição da formação cultural do artista.

Aos dezoito anos, Caetano mudou-se para Salvador – BA. Com o propósito de estudar, sua estadia na cidade foi marcada por idas frequentes ao cinema, concertos, montagens de peças e exposições. Desse período o cantor lembra que a cidade de Salvador estava referenciada por uma intensa atividade cultural proporcionada pelo então reitor da Universidade Federal da Bahia, Dr. Edgar Santos. (VELOSO, 2008). Fomentava também o cenário artístico dessa época alguns personagens como a arquiteta italiana Lina Bo Bardi, organizadora do Museu de Arte Moderna da Bahia; Eros Martim Gonçalves, diretor da Escola de Teatro; Walter da Silveira, crítico de cinema e o maestro Koellreutter, diretor da Escola de Música. Esse ambiente cultural, destacado por

Caetano em sua autobiografia, permitiu-lhe o contato com obras tais como quadros e esculturas de Renoir, Degas e Van Gogh, peças para teatro de Brecht - *Ópera de três tostões*, filmes - *Cidadão Kane*, *Monsieur Verdoux*, *La petite*, *Metrópolis*, *Umberto D.*, e peças musicais de compositores como Beethoven, Mozart, Gershwin, Brahms e John Cage.

É importante ressaltar que a carreira profissional de músico de Caetano, segundo consta sua autobiografia, teve início com um personagem de nome Álvaro Guimarães. Alvinho, como era conhecido, encomendou ao ainda estudante uma trilha musical para montagem de uma peça. Caetano não apenas compôs toda a música da peça como também tocou piano nos espetáculos. Atrelado ao acontecimento narrado, e tendo relativa importância na memória do artista tem que se citar que o mesmo personagem Álvaro Guimarães foi também determinante no lançamento de Maria Bethânia como cantora. A biografia musical de Caetano está intimamente entrelaçada à da sua irmã. Melhor, as biografias dos irmãos se unem considerando que até o nome da artista foi dado pelo irmão.

Foi o culto entre artistas e boêmios de Salvador à voz de Bethânia que direcionou-a ao Rio de Janeiro, precisamente para participar do show – espetáculo *Opinião*, substituindo a cantora Nara Leão. Caetano foi designado pelo pai para acompanhar a irmã, por esta ser muito jovem e não ter condições de residir sozinha.

Os anos da biografia de Caetano, seguintes a esse episódio, podem ser resumidos em festivais, shows e programas de televisão, culminando em um desfecho denominado Tropicalismo. Conforme já pincelado, em 27 de dezembro de 1968 o artista foi preso por agentes da Polícia Federal. Tal fato permite traçar cronologicamente o início de outra fase, objeto ao tópico e capítulo. É pautável terminar este tópico com uma citação de Zuza Homem de Mello (2014) que faz referência a Caetano Veloso. Segundo o autor:

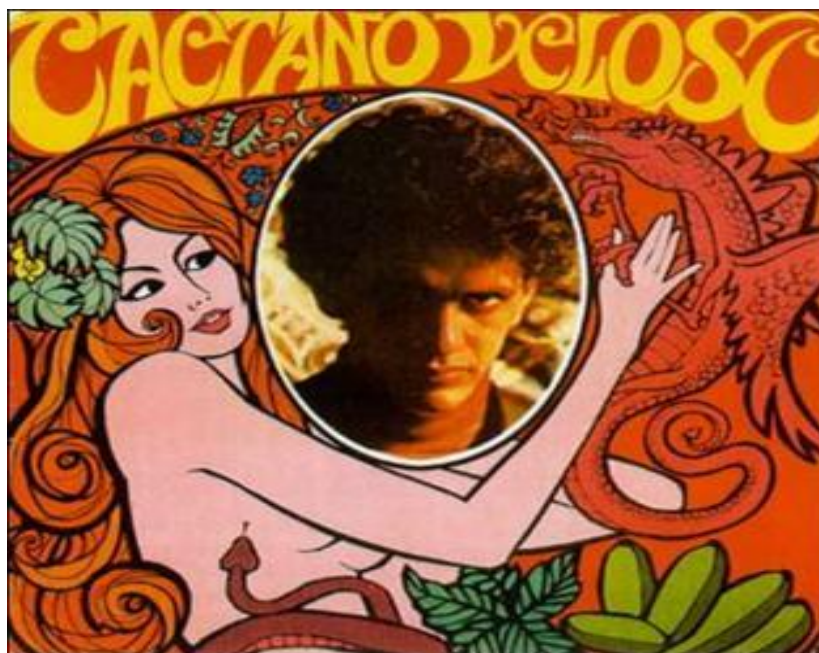
A fuga intuitiva às formas é a faceta mais intrigante de sua obra, uma obra sem limites. (...). Esse modo de agir revela, em primeiro lugar, uma inesgotável capacidade de produção e, em segundo, uma aguçada sensibilidade para o que acontece à sua volta, recheando sua música de um vasto carregamento de palavras, frases, comportamentos e ideias absolutamente atuais, quando não antecipadas. Disso resulta que Caetano Veloso acaba sempre refletindo com profundidade – em sua música – sobre o seu tempo, o seu país, as idiosincrasias de uma vasta camada atuante da população. Ou seja, realizando precisamente o que a música popular propõe. (MELLO, 2014, p. 302 e 303).

Delineado o perfil o compositor e contextualizado seu espaço de ação, resta agora deixar um espaço especial para a análise da canção *Tropicália*, no sentido de exemplificar o seu trabalho.

3.2.2.1 A canção *Tropicália*

Sendo *Tropicália* o nome do disco manifesto e do movimento, a importância da canção com o mesmo nome condiz com uma fala de Caetano Veloso. Nas palavras do compositor, “essa canção justificou para mim a existência do disco, do movimento e de minha considerável dedicação à profissão que ainda me parecia provisória: era o mais perto que eu pudera chegar do que me foi sugerido por *Terra em transe*” (VELOSO, 2008, p. 182-183). O disco ao qual se refere é o álbum *Caetano Veloso* (fig. 8). Gravado em 1967 e lançado pela gravadora *Philips Records* em 1968, este é o primeiro disco solo do compositor. Os arranjos das canções foram realizados pelos maestros Júlio Medaglia, Damiano Cozzella e Sandino Hohagen. Em formato LP (1968), e posteriormente CD (1989), o álbum possui 12 faixas sendo *Tropicália* a primeira.

Figura 8. Capa do disco *Caetano Veloso*



FONTE: Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Caetano_Veloso_\(1968_album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Caetano_Veloso_(1968_album)). Acessado em 01 de abril de 2014.

Uma escuta primária da canção traz a observação de que o arranjo elaborado pelo maestro Júlio Medaglia traduz sonoramente o que está proposto na letra, ou seja, a convivência e diálogo de elementos caracterizantes da tradição e da modernidade.

Em uma entrevista no site *Tropicália – um projeto de Ana de Oliveira*⁴², cujo entrevistado é o maestro Júlio Medaglia, a entrevistadora, comentando o arranjo da canção *Tropicália*, mencionou arranjos “dentro dos moldes tropicalistas”. O maestro comenta que o tropicalismo “foi essa abertura, com a música se libertando de todos os vínculos para abarcar muitos componentes culturais” (MEDAGLIA, 2017). Nesse aspecto, tendo em vista o resgate da tradição e o diálogo desta com elementos da modernidade, é importante trazer ao texto uma consideração a partir de outro comentário de Medaglia na mesma entrevista. O maestro destacou que na música popular brasileira o tropicalismo corresponde à “música de *happening* dos EUA e Europa” (MEDAGLIA, 2017). Confirma-se na fala do arranjador que o caráter inovador apresentado nos arranjos tinha influência estrangeira das vanguardas da música erudita e estava sintonizado a elas. Assim, os arranjos eram criados, segundo o maestro, com “pinça e lupa, num frio debate de engenheiros”.

Tropicália, segundo Caetano Veloso, tem sua gênese em Noel Rosa. Parte da ideia poética do samba *Coisas nossas*, composição de Noel da década de 1930. A letra desse samba enumera cenas, personagens e características culturais brasileiras. Apropriando-se da mesma concepção poética, o compositor buscou uma temática idêntica ao compor, considerando como relevante que a composição “não ficasse no tom simplesmente satírico e valesse por um retrato em movimento do Brasil de então” (VELOSO, 2008, p.179). Os antagônicos, ou seja, o moderno e a tradição, assim como no cenário cultural da época – anos finais da década de 1960/início da década de 1970 -dialogam e mantêm uma convivência na poesia e na sonoridade da canção. A saber, as palavras “bossa” e “palhoça”, evidenciam o que se diz. A bossa, significando o moderno, rima com a palhoça, que representa o rural. Assim, em um panorama de contrastes e alegorias a canção foi construída. Caetano afirmou que “Brasília, sem ser nomeada, seria o centro da canção-monumento aberrante que eu ergueria à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo” (VELOSO, 2008, p.180).

A canção (exemplo 26) está estruturada no campo harmônico de Dó menor, em compassos quaternários. Não há grandes variações harmônicas na estrutura musical nem

⁴² Tropicália – um projeto de Ana de Oliveira. Disponível em <http://tropicalia.com.br/>. Acessado em 15/05/2017.

modulações. Há um destaque harmônico no compasso 11 da melodia, um acorde de empréstimo modal (Ré bemol maior – Db), quando se canta “viva a bossa”.

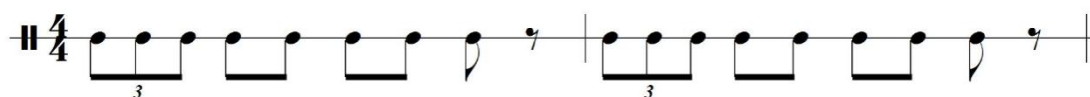
Exemplo 26. Canção *Tropicália* – Partitura



FONTE: Almir Chediak, 1992, p. 128. Transposta pelo pesquisador.

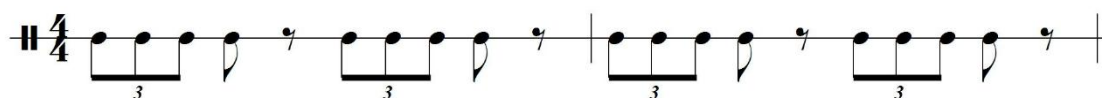
Nos primeiros segundos de gravação fica evidente que o experimentalismo extrapolaria e regeria o próprio ato de gravar. O baterista Dirceu, ao ouvir o arranjo da introdução, concebido por ruídos sonoros de cordas – *pizzicatos*, *glissandos* - e toques de percussão realizados por bongôs (exemplos 27 e 28), improvisou um discurso irônico a partir da carta de Pero Vaz de Caminha. Por outro lado, é perceptível, através das células rítmicas e sonoridade da percussão, uma referência à tradição indígena brasileira. Ruídos de selva, bichos e pássaros, evidenciados na instrumentação, dão o tom para a orquestração de naipes de sopros, cordas e percussão que se segue.

Exemplo 27. Arranjo da introdução – toques de percussão (bongô)



FONTE: Transcrição do pesquisador

Exemplo 28. Arranjo da introdução – toques de percussão (bongô)



FONTE: Transcrição do pesquisador

A fala do baterista Dirceu foi aproveitada no arranjo e gravada em uma proposta de *happening*. Sobre essa circunstância, Júlio Medaglia relata que

O baterista Dirceu, testando o seu microfone, começou a fazer de brincadeira um discurso sobre o Brasil, que poderia ter sido um gesto tropicalista de Caetano, por exemplo. Quando notei aquilo, disse a Gaos, o técnico, que estimulasse Dirceu a falar mais. Então ele soltou os cachorros: “Quando Pero Vaz de Caminha viu que as terras brasileiras...”. Logo em seguida acionei a orquestra e os efeitos. Foi um acidente sintonizado com a época⁴³.

A citação confirma o intuito do arranjador em juntar elementos de sua formação erudita, especificamente os de vanguarda, aqui evidenciados através da proposta de *happening*, com aqueles da tradição brasileira.

Uma orquestração chamativa, cuja sonoridade em alternância de dinâmicas e *glissandos* deixa transparecer um *riff*⁴⁴, precede o vocal. Essa orquestração irá compor um *moto-*

⁴³ Ilumencarnados seres- Entrevistas. Disponível no site Tropicália – um projeto de Ana de Oliveira. <http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/entrevistas/julio-medaglia-2>. Acessado em 15/05/2017.

⁴⁴ É um termo comumente utilizado no gênero rock para descrever um trecho musical que se repete na música, executado geralmente pela guitarra.

contínuo em toda a canção. A estrutura sonora do arranjo percebida em sua similaridade com o gênero rock, mesmo que ausente a guitarra, pode ser confirmada pelo maestro Rogério Duprat. Em entrevista ao site *Tropicália – um projeto de Ana de Oliveira*, o maestro relaciona a criatividade e o caráter de modernidade presentes na canção e diz: “não conheço nada do repertório do rock internacional do tempo, que se compare em termos de texto e música à canção *Tropicália* de Caetano, com o arranjo de Júlio Medaglia⁴⁵. Uma observação torna-se pertinente. Os ruídos apresentados na canção e a proposta de *happening*, elaborados de forma intencional por Júlio Medaglia, conforme já visto, remetem à música de John Cage. A citação de Duprat amplia o que se propõe ao inserir o gênero rock. Tal análise é necessária ao texto para validar que o rock, além da instrumentação característica da guitarra, é a “novidade do pulso-ruído” (WISNIK, 1989, p. 216).

É preciso uma atenção especial à poesia de *Tropicália*. Sua letra (Anexo 2E) persegue imagens visuais e estabelece associações. A construção dos versos faz perceber uma extensa teia de referências. É possível que na escuta, quando Caetano entoa de forma declamatória a primeira estrofe, o ouvinte busque uma associação fotográfica de um local e tempo narrados. Assim, fica transparente em uma análise inicial que “aviões”, “caminhões” e “chapadões”, situam o narrador entre o moderno e o arcaico. Esse personagem que verbaliza poeticamente aponta o “nariz” para os chapadões, aqui entendido como Brasília, discute e orienta um debate tropicalista. A expressão “chapadões” pode também ser interpretada como a tradição cultural brasileira, haja vista a cidade de Brasília, já citada de forma indireta, traduzir em sua significância de capital do país um sentido nacionalista. Cabe lembrar que o compositor inaugura “o monumento no planalto Central do país”.

No refrão a canção toma uma forma musical rítmica similar à do gênero baião. O refrão nesse ritmo, consonante ao que é dito na poesia, reafirma a proposta de dialogar a tradição com a modernidade. Comentando o processo composicional de *Tropicália* Caetano diz:

A canção, longa, depois de passar pela imagem de uma “criança sorridente, feia e morta” que “estende a mão” de sobre os joelhos do “monumento”, por uma “piscina com água azul de Amaralina” e pelos “cinco mil alto-falantes” que “emitem acordes dissonantes” (...) termina por arrematar o grito de Roberto Carlos “que tudo o mais vá pro inferno” com um “Viva a Banda da-da Carmem Miranda

⁴⁵ Ilumencarnados seres- Entrevistas. Disponível no site *Tropicália – um projeto de Ana de Oliveira*. <http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/entrevistas/rogerio-duprat-2>. Acessado em 15/05/2017.

da-da-da-da! Claro que a frase mais famosa do rei Roberto, seguida da Banda de Chico e do nome de Carmem Miranda (cujas últimas sílabas repetidas evocavam o movimento dadá e, para mim, misturava seu nome ao de Dadá, a famosa companheira do cangaceiro Corisco, estes dois últimos personagens reais e figuras centrais de Deus e o diabo na Terra do Sol), dava de forma elíptica mas imediatamente perceptível por qualquer brasileiro que ouvisse canções (nunca foram poucos), uma reestudada geral na tradição e no significado da música popular brasileira. (VELOSO, 2008, p. 181-182).

Em uma extensa trama de significados seguem os versos da canção. Cabe ainda, ao comentar a letra, trazer ao texto citações que fazem referência à música brasileira e ao seu cenário. Por exemplo, “emite acordes dissonantes” pode estar se referindo a João Gilberto, a quem o disco é dedicado. Nos versos finais, Caetano traz em pauta o cenário musical da época e concilia as propostas estéticas vigentes. O programa *O Fino da Bossa* de Elis Regina se relaciona com *O Fino da Fossa* e com a *Jovem Guarda*. Fica evidente nos versos como “domingo é o fino da bossa”, “segunda-feira está na fossa”, “não disse nada do modelo do meu terno” e “que tudo mais vá pro inferno” a equiparação e junção do que se supunha ser contrário.

A complexidade revelada na letra é similar à apontada na sonoridade através da orquestração, instrumentação e arranjos. Uma peculiaridade estilística da Tropicália, como já dito, é a de fazer alusões e estabelecer associações. Sendo assim, permite-se ampliar à música da canção o que foi observado e analisado na letra. Como exemplo pode ser trazido novamente o refrão, cuja letra está sempre a ressaltar “vivas”. A célula rítmica explicitada no trecho (exemplo 29) dá a ele um caráter alegre e festivo. Mas uma escuta atenta permite observar que o ritmo baião, comumente estruturado em compassos binários, está proposto na canção em compassos quaternários. Acrescenta-se que a forma percussiva e festiva pela qual é apresentado deixa entrever também a existência de um ritmo de marcha.

Exemplo 29. Ritmo do baião proposto em compasso quaternário



FONTE: Transcrição do pesquisador

No final da canção, quando se canta “viva a banda” e “Carmem Miranda”, a orquestração deixa em destaque arranjos de violinos com acentuado vibrato. Pode-se inferir que estes estejam fazendo alusão, de forma humorística, às canções outrora estabelecidas como representantes da tradição musical brasileira, assim como à forma, bastante explorada por alguns maestros de arregimentá-las.

A conclusão deste tópico acrescentada dos tópicos anteriores traz solidez à reflexão que se principia à finalização deste trabalho. As canções analisadas no segundo capítulo, circunscritas a um cenário em um recorte de tempo conhecido como pós-moderno apresentam consonância estilística às da Tropicália. A sonoridade da canção *Tropicália* também está inserida em uma proposta de aglutinação. Nela há a música erudita de vanguarda (ruídos, *happenings*), a tradição (percussão, tambores), diversidade rítmica, o baião, a marcha, o rock e outros elementos.

Uma questão ainda é pertinente. Ao estabelecer a relação entre os dois recortes de tempo – anos finais da década de 1960/início de 1970 e década de 1990 e primeiras décadas do século XXI - e sabendo que as peculiaridades estilísticas das canções inerentes a eles são semelhantes, resta ainda estabelecer se a Tropicália refletia o início da pós-modernidade ou ainda apenas fazia uma anunciação do que estava prestes a se estabelecer. Cabe agora, seguindo as reflexões, abordar o outro tropicalista central neste contexto: Gilberto Gil.

3.2.2 Gilberto Gil

Outro personagem que teve destaque no cenário da Tropicália foi o músico, cantor e compositor Gilberto Passos Gil Moreira. Nascido em 26 de junho de 1942, na cidade de Salvador – BA, Gil foi o primogênito do casal José Gil Moreira e Claudina Passos Gil Moreira. São bastante significativas para o cantor as lembranças dos anos de infância vividos em Ituaçu - BA e os sons interioranos que compunham o ambiente musical da cidade, tais como os de procissões e festejos. Estes sons, além de serem fontes de uma apreciação musical, serviram também como estímulo para a futura carreira. Segundo Gil, outras influências musicais como o rádio – *Rádio Nacional do Rio de Janeiro* e *Rádio Tupi* – e as canções interpretadas por sua mãe, as “canções de ninar, de Orlando Silva, Augusto Calheiros, Linda Batista e Dalva de Oliveira”, podem ser acrescentadas às já citadas. O artista, comentando o processo de sua formação, lembra que quando criança tinha certeza de que seu futuro estaria relacionado à música. Nas palavras dele, “eu sempre soube que a música

era minha linguagem, mesmo. Que a música ia me levar a conhecer o mundo, ia me levar a outras terras. Porque eu achava que tinha a música da terra e a música do céu”⁴⁶.

A audição de Luiz Gonzaga e o conhecimento do Baião foram também relevantes em sua formação musical, e determinaram que um estudo formal de música se estabelecesse. É intuitivo prever, a partir de tal, que o instrumento escolhido para aprendizagem, consonante à influência musical citada, foi o acordeom. Não é comum ver Gil ao instrumento, mas é válida uma pausa nesta narrativa para comentar a singularidade de um registro encontrado em vídeo⁴⁷, no qual se vê Gil tocando acordeom. A gravação data de 1968 e é referente ao *Festival Internacional da Canção*. Na ocasião, o músico junto ao grupo *Os Mutantes*, toca o instrumento e interpreta a canção *Dois mi le um*. Interessante é que nos idos de 1959, Gil havia integrado um conjunto instrumental denominado *Os Desafinados* tocando acordeom, fez parte do grupo até 1961. No entanto, influenciado pelas audições de João Gilberto e da bossa nova, começou a estudar o violão. Pode-se entrever que foi esse processo de descoberta da bossa nova, concomitante à apreciação da sonoridade do violão, que direcionou o músico Gilberto Gil a uma nova concepção musical. Ele relata:

Quando eu ouvi João Gilberto pela primeira vez, o primeiro disco *Chega de saudade*, *Desafinado*, *Lobo bobo*, *Outra vez*, aquelas canções todas ali da bossa nova, eu me encantei pela sonoridade do violão. Pela primeira vez fiquei interessado e aí resolvi aprender. Pedi à minha mãe pra comprar um violão e ela me deu o dinheiro (GIL, 2012)⁴⁸.

Comenta-se com ênfase a formação musical de Gil por esta se consistir no alicerce de um artista que posteriormente foi reconhecido pelo conjunto de uma obra de alto nível técnico. Não se percebe ineficiência em nenhuma das partes ou performances pelas quais ele é conhecido, ou

⁴⁶ Fala do artista. Disponível no site oficial. http://www.gilbertogil.com.br/sec_bio_2017.php. Acessado em 15 de março de 2017.

⁴⁷ Os Mutantes *Dois Mil e Um* (“2001”) – FIC 1968, disponível no Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=2BKGMjYCPfc>. Acessado em 08 de março de 2017.

⁴⁸ Violão Ibérico: Gilberto Gil fala sobre a influência do violão de João Gilberto. Disponível no Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Lmjm246Eue0>. Acessado em 08 de março de 2017.

seja, sempre têm brilhantismo e as vertentes que realçam o cantor, o compositor e o instrumentista, se nivelam.

A referência à trajetória de Gil faz trazer ao texto novamente Caetano Veloso. Sendo eles precursores do tropicalismo, fica sempre à espreita um questionamento referente ao momento em que tiveram um primeiro contato. Caetano Veloso lembra:

Por volta de 62, 63, vi na TV Itapoan (a televisão só chegara a Salvador em 60) um rapaz preto que cantava e tocava violão como os melhores bossanovistas. Sua musicalidade exuberante, sua afinação, seu ritmo e sua fluência me entusiasmaram. Era excitante que pudesse haver por perto alguém tão especial. A TV dava a ilusão de distância, mas eu pensava, com o coração batendo, que, dado o tamanho da cidade – e, sobretudo, do grupo de pessoas da classe artística ou mesmo da classe média –, era provável que eu encontrasse em Salvador esse genial músico de sorriso alegre e sobrancelhas bem desenhadas (VELOSO, 2008, p.277).

O “preto” a que Caetano se refere na citação é Gilberto Gil. Naqueles anos iniciais da década de 1960, Gil compunha e gravava *jingles*, e também fazia apresentações na referida TV Itapoã. Nesses anos foram feitas suas primeiras gravações, entre elas *Bem devagar*, na qual ele participa tocando acordeom, *Povo petroleiro*, e *Coça, coça, lacerdinha*, estas últimas com o músico cantando. Afinal, o primeiro encontro entre Gil e Caetano ocorreu na rua Chile, em Salvador – BA, e foi intermediado pelo amigo em comum Roberto Santana. Na primeira conversa, os futuros tropicalistas já demonstraram ter afinidades musicais. Segundo Caetano, a bossa nova, João Gilberto e Carlos Lyra foram os assuntos abordados no encontro (VELOSO, 2008). A importância do relato se dá considerando que, além de serem precursores do movimento tropicalista, os dois artistas têm suas histórias de vida entrelaçadas. Conjuga a isso fatos de ordem pessoal⁴⁹ e acontecimentos que insistem em manter, de forma não prevista, as trajetórias de vida paralelas, juntando-as.

⁴⁹ Os dois artistas nasceram no mesmo ano de 1942, com diferença menor do que um mês. Os pais de ambos têm o nome José. A mãe de Caetano se chama Claudionor e a de Gil Claudina.

Em 1963, ainda na Bahia, Gil gravou seu disco de estréia, *Gilberto Gil – sua música, sua interpretação*⁵⁰. Nos anos seguintes, precisamente até o ano de 1967, têm destaque em sua carreira a participação em espetáculos como *Nós por exemplo*, no *Teatro de Vila Velha* de Salvador, e *Arena Canta Bahia*, no *Teatro Oficina* em São Paulo; o show individual *Inventário*, cuja direção artística foi de Caetano Veloso; e apresentações em festivais, como compositor, e programas de TV, como por exemplo *O fino da bossa* – TV Record, *Festival Internacional da Canção* – TV Rio e *Festival de Música Popular Brasileira* – TV Record. Esse período foi marcado pelo trânsito do artista e até aquele momento também funcionário da empresa Gessy Lever, pelas cidades de Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro. Cabe ressaltar que nessa mesma época foram feitas as gravações e lançamento das canções *Procissão*, *Roda*, *Ensaio geral* e *Minha senhora*.

O ano de 1967 pode ser considerado um ano especial na trajetória de Gil, por estar relacionado a acontecimentos que foram determinantes para a concepção do movimento Tropicália e sua estruturação, e também para a carreira do cantor. Como exemplo pode ser mencionada a participação do cantor no *III Festival de Música Popular Brasileira* da TV Record. *Domingo no parque*, a composição escolhida para o festival, recebeu a classificação de segundo lugar e é considerada, junto com a canção *Alegria, alegria* de Caetano Veloso, a canção que estreou o movimento tropicalista. Cita-se também que naquele ano foi lançado o LP *Louvação*.

Já em 27 de dezembro de 1968, quatorze dias após a instauração do AI-5, Gil foi detido pela Polícia Federal. Encarcerado no Rio e posteriormente confinado em Salvador – BA, o ocorrido culminou com um exílio europeu. Os anos subsequentes, pós-exílio e tropicalismo, podem ser resumidos em produções de álbuns, projetos musicais, engajamentos políticos, festivais, premiações, *Grammys*, e cargos políticos. Entretanto, como previsto na letra da canção *Lunik-9*, faixa do disco *Louvação*, um novo ciclo se iniciava ou mesmo era encerrado naqueles anos finais da década de 1960. O prenúncio parecia se estender a todos na letra da canção que dizia “poetas, seresteiros, namorados, correi! É chegada a hora de escrever e cantar, talvez as derradeiras noites de luar”. Pela sua importância no contexto geral do movimento tropicalista, será enfocada agora a canção *Domingo no parque*. Do mesmo modo tem-se em vista aqui estabelecer parâmetros de

⁵⁰Gilberto Gil. Biografia. Site oficial do cantor. Disponível em http://www.gilbertogil.com.br/sec_bio.php?page=11&ordem=DESC. Acessado em 08 de março de 2017.

comparação que permitirão estabelecer a relação pretendida entre a música dos dois recortes de tempo em questão.

3.2.2.1 A canção *Domingo no parque*

Como já visto, a canção *Domingo no parque* (Anexo 2 F) foi lançada em 1967, no *III Festival de Música Popular* da TV Record. A complexidade do arranjo musical concebido pelo maestro Rogerio Duprat, somada a um jogo de palavras, ritmos e ideias, fizeram com que fosse classificada em segundo lugar no Festival. O registro em álbum foi feito em 1968⁵¹.

Figura 9. Capa do disco *Gilberto Gil*



FONTE: Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Gilberto_Gil_\(%C3%A1lbum_de_1968\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Gilberto_Gil_(%C3%A1lbum_de_1968)).

Acessado em 02 de abril de 2017.

⁵¹Álbum *Gilberto Gil* – 1968 (fig.9). Em formato de vinil, o disco foi lançado pela *Philips Records* em maio de 1968. Foi produzido por Manoel Barenbein. *Domingo no parque* é a quinta faixa do lado B.

É pertinente descrever de forma breve, tendo em vista a criatividade da orquestração e instrumentação que rege a estrutura da canção, a figura do Maestro Rogerio Duprat e sua relação com a Tropicália. De acordo com Regiane Gaúna (2002), “as preocupações de Duprat acerca das renovações na música popular abriram espaço para uma aproximação com os compositores baianos, inicialmente Gilberto Gil e, tempos depois, aqueles que integrariam o chamado movimento Tropicalista” (GAÚNA, 2002, p. 91). Rogério Duprat fora indicado a Gil pelo maestro Júlio Medaglia. Segundo Calado (1997),

na verdade, Medaglia até já começara a escrever o arranjo orquestral *Domingo no Parque*, mas ao ser convocado para integrar o júri do evento, teve que interromper o trabalho. Assim, acabou indicando Duprat, assegurando que ele tinha bagagem musical e criatividade de sobra para desempenhar o papel de George Martin, na linha *beatle* que Gil imaginara para sua composição. (CALADO, 1997, p. 123).

Conforme Calado (1997), Duprat se denominava “um antimúsico. A ideia de combinar sete notas musicais não o estimulava mais” (CALADO, 1997, p.125). A questão principal é a de que o maestro buscava uma aproximação com a música popular, e nela tinha o intuito de aplicar uma “injeção de modernidade” (GAÚNA, 2002, p. 91). É perspicaz agora, diante do breve relato, estabelecer que o maestro estava imbuído da mesma concepção dos tropicalistas. De acordo com a citação anterior de Calado (1997), havia uma busca em aproximar a sonoridade de *Domingo no parque* à apresentada pela banda de rock *The Beatles*. Vê-se a partir de tal, que havia uma proposta de inclusão de rock, pop e música erudita na música popular brasileira, e isso era possível porque Duprat, do mesmo modo que George Martin, produtor da banda de rock inglesa, tinha uma formação erudita. Nesses parâmetros, o arranjo de *Domingo no parque* foi realizado. Em sua construção, a fim de tornar possível a aproximação com os *Beatles*, o grupo de rock brasileiro *Os Mutantes* também foi agregado ao conjunto de gravação.

Gil, ao relatar o processo de elaboração da canção *Domingo no parque*, descreveu que há na composição um aspecto de desconstrução de elementos rígidos da música brasileira e acrescenta que o intuito era o de agregar novos elementos estrangeiros a uma nova construção, ou

seja, ao que foi desconstruído⁵². Inserindo a canção em um contexto de novidades que se apresentavam no cenário musical da época, o compositor diz:

Domingo no parque tinha a coisa do berimbau, a levada da capoeira, que é a base rítmica da canção. Vai do começo até o fim. Tem um tema que é um triângulo amoroso (...) que acaba se dissolvendo com uma tragédia (...), e tudo isso se passa em um parque de diversões, numa roda gigante. Enfim, tem todo um conjunto de elementos relativamente surpreendentes a uma canção (GIL, 2012).

Assim,

Domingo no Parque joga com uma complexidade maior no arranjo musical: na gravação definitiva, a composição é uma verdadeira *assemblage* de fragmentos documentais (ruídos do parque), instrumentos “clássicos”, ritmo marcadamente regional (capoeira), com o berimbau se associando à maravilha aos instrumentos elétricos e a vocalização típica de Gil contrapontando com o acompanhamento coral da “música jovem” – montagem de ruídos, palavras, sons e gritos (CAMPOS, 2003, p. 154).

Realiza-se assim uma proposta de interação do tradicional com o moderno. A tradição, evidenciada pelo berimbau – levada de capoeira – e pelo baião, é conjugada aos instrumentos elétricos dos *Mutantes*, representantes do *Rock*, do estrangeiro, e dos processos de modernização. O caráter performático ou *happening* também está presente através da “montagem de ruídos, palavras, sons e gritos”.

A letra da canção (Anexo 2 F), seguindo uma narrativa cinematográfica, apresenta algumas figuras de linguagens, e os arranjos são imagéticos a ela. Por isso é condizente na análise trazer a letra em paralelo com a música (partitura Anexo 1F – gravação Anexo 3 – Faixa 6), entecruzando-as. Perseguindo imagens visuais, sem uma sequência linear, e estabelecendo a partir delas associações, a temática da canção pode ser resumida “numa manchete de jornal sensacionalista: ‘Feirante ciumento mata a facadas amigo e namorada no parque’” (PAIANO, 1996, p. 28). Melodicamente está estruturada principalmente no campo harmônico de Ré maior, em compasso binário, conforme pode ser observado na sua primeira parte ilustrada pelo Ex. 30.

⁵²Série MPB & Jazz 2012 – Gilberto Gil: Gil fala sobre Domingo no Parque. Disponível no Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=K-UIEtVv57s>. Acessado em 24 de março de 2017.

Exemplo 30 Canção *Domingo no parque*. Primeira parte da canção.



FONTE: Almir Chediak, 1992, p. 72. Transposta pelo pesquisador.

A canção é apresentada instrumentalmente por clarinetes em uma articulação rítmica típica de uma roda de capoeira. Esses instrumentos compõem um fragmento harmônico e rítmico exemplificado pelo exemplo 31.

Exemplo 31 Canção *Domingo no parque*. Fragmento rítmico melódico em Re M, compasso binário. Apresentado por clarinetes em uma articulação rítmica típica de uma roda de capoeira



FONTE: Transcrição do pesquisador

Pode-se ainda inferir que a sonoridade - timbre dos clarinetes - esteja remetendo ao circo, ao lúdico. A rítmica de capoeira, acentuada com a inserção de um berimbau, deixa também transparecer certa proximidade com o gênero baião, vislumbrada na célula rítmica que aparece no exemplo 32.

Exemplo 32. Canção *Domingo no parque*. Célula rítmica que se aproxima do ritmo do baião



FONTE: Transcrição do pesquisador

Uma instrumentação na tonalidade de Mi maior remetendo às bandas das cidades do interior, serve como prelúdio da canção. Uma intensidade de sons e ritmos, que gradativamente vão diminuindo e dando lugar a conversas e ruídos, é circunscrita na ambiência desse trecho introdutório da gravação. Tendo em vista o tema da canção, concebe-se que essa parte introdutória esteja fazendo referência a um parque de diversões, aos seus ruídos, às bandas que geralmente executam suas marchinhas nos finais de semana. Os personagens João, José e Juliana são descritos e apresentados em seus papéis a partir dos arranjos. Como exemplo, o verso “foi que ele viu”,

fazendo referência ao ato de José ver Juliana com João é tensionado pela alteração do campo harmônico de Ré maior para Mi maior, o que pode ser observado aos 1:23 segundos da gravação (Anexo 3 – Faixa 6) e nos compassos 42 ao 45, ilustrados pelo exemplo 33.

Exemplo 33. Modulação do campo harmônico de Ré maior para Mi maior



FONTE: Transcrição do pesquisador

Com uma instrumentação remetendo ao lúdico, a frase “Juliana na roda com João” é seguida de cordas. A orquestração desse trecho parece convidar o ouvinte a uma ciranda ou mesmo valsa. O clímax trágico da canção, aos 2:34 segundos da gravação (Anexo 3 - Faixa 6) é encaminhado por modulações sucessivas que passam pelos campos harmônicos de Sol maior, Dó maior, Lá maior e Mi maior que abrangem os compassos 66 ao 94 conforme o exemplo 34. Pode-se presumir que o compositor e o arranjador, a partir das repetições de motivos e alternância de campos harmônicos buscaram trabalhar uma ideia de movimento intenso.

Exemplo 34. Trecho musical (compassos 62 ao 94) contendo modulações sucessivas – campos harmônicos de Sol maior, Dó maior, Lá maior e Mi maior (a partir do compasso 66).





FONTE: Almir Chediak, 1992, p. 72. Transposta pelo pesquisador

Aos 0:42 segundos da gravação (Anexo 3- Faixa 6) há um encadeamento de acordes (D - Ré maior, C- Dó maior, G – Sol, A – Lá maior, D – Ré maior), anunciando uma segunda parte. Em ritmo de baião, nessa parte da canção, a letra cantada conta que o personagem João trocou a confusão e a briga pelo amor e José, “como sempre no fim de semana, guardou a barraca e foi fazer um passeio no parque”. Mas segundo a narrativa cantada, o inesperado acontece. José avista Juliana na roda gigante com João. Cabe destacar que a mensagem não é contada de forma direta. Antes, a frase “foi que ele viu” é repetida duas vezes sendo a segunda um tom acima, ou seja, vai do campo harmônico de Ré maior vai para Mi maior, conforme já observado anteriormente no exemplo 33.

Os arranjos confirmam a intenção dos versos que se seguem. Com uma instrumentação remetendo ao lúdico, a frase “Juliana na roda com João” é seguida de cordas. A orquestração parece convidar o ouvinte a uma ciranda ou mesmo valsa. Nesse cenário imaginário fica implícito que o amor representado pelo namoro, a alegria pela roda gigante, e o lúdico pela valsa e pelos arranjos de cordas, substituem outra roda: a roda de capoeira. É permitido acrescentar à análise algumas outras simbologias que podem estar presentes nas palavras dos versos: o sorvete – doce - e a rosa – delicada – podem também estar significando respectivamente a alegria e o amor. O verso

“Juliana, seu sonho, uma ilusão”, no entanto, deixa claro que não há possibilidades de namoro para José. Sendo assim, significados são alterados. A rosa apresenta espinhos e o sorvete, gelado, representa a frieza do coração. Desse modo, aos 1:45 segundos da gravação (Anexo 3 – Faixa 6) e no compasso 61 em diante evidenciado no exemplo 35, uma nova modulação (campo harmônico de Si bemol maior) destaca que “o espinho da rosa feriu Zé” e que “o sorvete gelou seu coração”. Em uma nova modulação, caminhando para um clímax, os compassos que se seguem estão no mesmo padrão rítmico e melódico do início da canção, embora dois tons e meio acima (campo harmônico de Sol maior). Outras modulações se sucedem pelos campos harmônicos de Dó maior, Lá maior e Mi maior.

Exemplo 35 – Modulação para o campo harmônico de Si bemol maior – compassos 58 ao 66 em destaque.



FONTE: Almir Chediak, 1992, p. 72. Transposta pelo pesquisador

Pode-se presumir que o compositor e o arranjador, a partir das repetições de motivos e alternância de campos harmônicos, buscaram trabalhar uma ideia de movimento intenso. Confirma-se tal de forma análoga à letra (Anexo 2F) que além de repetir e alternar versos, a exemplo “o sorvete e a rosa” e “a rosa e o sorvete”, clarifica o sentido com ações verbais como “dançando no peito” e “girando na mente”. Conforme a trama da canção, José mata o casal Juliana e João. A narrativa musical da canção, onde texto e sonoridade fazem conexão e perseguem imagens visuais, traz em uns momentos finais da instrumentação uma melodia de oboé, talvez imagética à tristeza da morte, do assassinato, considerando ainda que “amanhã não tem feira, não tem mais construção, não tem mais brincadeira, não tem mais confusão”.

Apesar da linearidade na apresentação dos acontecimentos, no encerramento da canção a orquestração do início é repetida. Prevê-se que a volta representa uma circularidade, deixando implícito o ditado popular que diz que “a vida é uma roda gigante”. Dessa forma, a personagem Juliana cumpriu o seu papel na narrativa e foi mais uma que deixou de existir. Enfim, a alegria volta e a roda da vida continua a girar!

Dessa forma, letra, música e arranjos, propostos em uma criativa instrumentação compõem um mosaico acentuadamente híbrido. É importante destacar que o conjunto de sonoridades apresentado na canção, entrevedo um encontro de elementos culturais diversos, somado à letra e à interpretação de Gil concebe uma trama cinematográfica e traz em evidência um caráter performático. *Domingo no Parque* representa uma proposta de contrapontos, portanto. Ações, vozes, músicas, identidades, contextos se conjugam e dialogam. Para Favaretto (1979),

aquilo que se poderia tornar apenas a narração de uma tragédia amorosa, vivida em ambiente popular, tornou-se uma *féerie* em que letra, música e canto compõem uma cena de movimentos variados, à imagem da festa sincrética que é o parque de diversões. O processo de construção lembra as montagens eisensteinianas; letra, música, sons, ruídos, palavras e gritos são sincronizados, interpenetrando-se como vozes em rotação (FAVARETTO, 1979 apud GAÚNA, 2002, p. 93).

Pode-se afirmar, portanto, que a colaboração entre Gil, um músico popular em busca de reformulação da canção, e Duprat, músico de formação erudita e de vanguarda em busca de novos elementos musicais, fez surgir um arranjo que processou e traduziu sonoramente alguns aspectos estilísticos importantes caracterizantes da Tropicália. Tradição e modernidade se conjugam e dialogam através da citação do *rock*, da lembrança do baião e da capoeira e de arranjos orquestrais realizados por um músico erudito. Peculiaridades de uma obra tropicalista composta antes da década de 1970, que apontam também para semelhanças com alguns processos performáticos e de hibridação cultural encontrados nas quatro primeiras canções analisadas inerentes à pós-modernidade consolidada. A referência ao *rock* aparece na base da criação da canção, se forem lembradas as intenções de Duprat em relação aos *Beatles*, já mencionadas, e observado o uso da guitarra elétrica e a participação dos *Os Mutantes*. Isto junto a elementos da tradição musical brasileira, o que chama atenção mais uma vez para a modernidade e seu viés latino-americano.

3.3 Relações entre os processos de hibridação da música do cenário pós-moderno consolidado e a música do movimento tropicalista

Nesse momento das reflexões, depois de efetivadas as análises e as relações entre os processos de hibridação da música do cenário pós-moderno consolidado e a música do movimento tropicalista, constata-se que os processos de hibridação não são idênticos nos dois recortes de tempo, embora muito semelhantes. Diferentes materiais culturais muitas vezes caracterizam cada período, como é o caso da predominância no tropicalismo do diálogo, sobretudo, com o rock e com a música erudita de vanguarda, do modo peculiar de tratar a tradição, o que inclui as questões ideológicas do movimento; como acontece na música da pós-modernidade consolidada, que interage com uma circunstância mais acirrada de compressão do tempo e espaço, de uma constância no uso de material eletrônico, de um diálogo mais diversificado e intenso com uma variedade muito maior de gêneros atuais.

Esses dois momentos musicais, no entanto, se assemelham muito na intensidade dos processos de hibridação que apresentam e no uso intenso de materiais proveniente da tradição, materiais esses que remetem à acentuada mestiçagem advinda da interação das três matrizes culturais que estão na base do povo brasileiro e latino-americano: indígena, africana e européia. Essa última circunstância mostra não somente as peculiaridades da modernidade na América latina mencionada por Canclini (2011), que apresentou uma relação diferente da relação dos grandes centros com os elementos econômicos e midiáticos que circulavam no cenário moderno, assim como apresentou uma contradição em relação à intenção da modernidade de se voltar contra construções do passado, investindo no cultivo acentuado da tradição voltada para processos de mestiçagem (GRUZINSKY, 2001)⁵³, como ficou evidenciado através do cultivo constante de elementos de gêneros como o baião, do samba, da embolada, da música da capoeira, dentre outros.

Outra possibilidade também se revelou através da relação efetivada entre as músicas dos dois recortes de tempo selecionadas, ou seja, ficou evidenciado através da natureza e intensidade dos processos de hibridação, a presença da latência do porvir (CASTORIADIS, 1995; FREIRE, 1994) inerente a um movimento tropicalista que estava interagindo apenas com os primeiros passos e investimentos de uma pós-modernidade que estava numa fase muito inicial de sua trajetória, conforme definida por Harvey (2013), Hall (2014) e Canclini (2011). Lembro nesse

⁵³ Ver nota de rodapé 4, página 40

momento Freire (1994) quando, ao se referir à dinâmica do tempo múltiplo tendo em vista também a realidade brasileira observou que

foi, particularmente pensando numa musicologia brasileira que a presente concepção foi elaborada, pois ao privilegiar o enfoque do tempo-significado, ao conceber a multiplicidade interativa e dinâmica de significados latentes, presentes ou residuais (resignificados), buscou-se exatamente valorizar o que essa música elabora. Significados residuais, advindos da cultura européia, negra ou índia, aqui revestidos de novos significados: significados presentes, superpostos ou cravados nos anteriores, que refletem o momento vivido nessa sociedade; e significados latentes, novas ordenações que a música, com a liberdade que o imaginário lhe concede, está sempre a propor à sociedade.

Acrescenta:

A presença da rítmica negra ou do tonalismo europeu, ou da modinha e de elementos da ópera européia numa mesma obra adquire nova configuração a partir dessa iluminação. A obra do padre José Maurício não é "atrasada" em relação a Beethoven; ela significa diferente, simboliza diferente, propõe diferente, pois que elaborada em outro contexto de significações sociais. . [...] **esse tempo múltiplo pulsa e significa na música, presentificando significados, articulados com o momento social-histórico, resignificando elementos que foram articulados em outros presentes, projetando significados, que no momento são latências, mas que se tornarão presenças.** (FREIRE, 1994, p. 167-168) [Grifo meu]

Assim, mais uma vez merece ser colocado que as reflexões realizadas a partir das análises comparativas e dessa fundamentação teórica possibilitaram chegar à consideração de que a música híbrida selecionada na pós-modernidade consolidada apresentou processos híbridos semelhantes na sua intensidade e cultivo peculiar da tradição àqueles que caracterizaram a música do movimento tropicalista, e que a música deste movimento, que floresceu e teve força no final da década de 1960, já entrando e marcando a fase muito inicial da pós-modernidade, estava integrando também a dinâmica do tempo múltiplo que incorpora passado, presente e futuro, o que possibilitou a afirmação de que trazia em si a latência do futuro, possibilidades anunciadas em relação a uma música que se tornaria presença no cenário brasileiro – também latino-americano - da década de 1990 em diante.

Não pode ser esquecido também que na música da tropicália já estava latente e anunciando a sua interação com a pós-modernidade na sua fase inicial, a questão da construção do

nacional na sua interação com elementos do internacional, conforme as reflexões de Nicolau Netto (2009). Segundo esse autor,

Embora seja parte do mesmo sistema – capitalista e global – e dele não possa se desvincular, a cultura deve ser estudada em sua própria dinâmica. Isso porque enquanto a tecnologia e a economia podem definidas e geridas a partir de ordens desterritorializadas, a cultura necessita de materialidade, ou seja, necessita se territorializar e, ao fazê-lo, deve coordenar as diversas esferas simbólicas que envolvem tanto o global, quanto o nacional e o regional (aí incluídas as demandas étnicas e tradicionais) (NICOLAU NETTO, 2009, p. 92)

Com base em Nicolau Netto, portanto, pode ser afirmado também que nos processos de hibridação mencionados, já pode ser constatada a convivência intrincada de elementos locais, regionais, nacionais e internacionais. A importância do uso de um bem local neste intrincado de interações tem a ver com o fato de que, depois deste bem cumprir o processo de desterritorialização no estabelecimento de diálogos com outras culturas, o que também contribui para uma maior inserção das obras no mercado internacional, acontece o processo de reterritorialização. Isto porque que o uso deste bem local necessita de ser novamente localizado na trama de significações locais para que o processo total e global se cumpra. Essa realidade implícita à música da pós-modernidade consolidada já estava anunciada na música tropicalista que inaugurava o início de sua trajetória no cenário pós-moderno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A abordagem do Tropicalismo e as análises das canções *Domingo no parque* e *Tropicália*, realizadas no terceiro capítulo deste trabalho, vêm complementar em um mesmo sentido analítico o que se propôs no segundo capítulo e servem como subsídio para a estruturação das respostas das questões surgidas no início da pesquisa. É preciso lembrar que o objeto de estudo, ou seja, as quatro canções de compositores brasileiros da atualidade – *Vô Imbolá*, *Samba Makossa*, *Bogotá* e *Experiência* - foi analisado tendo em vista a percepção da existência de uma proximidade ou semelhança com os processos de hibridação acentuados das canções da época do movimento Tropicalista. Por outro lado, em um momento inicial de escutas, comparando as canções dos dois recortes de tempo em questão – anos finais da década de 60/início de 70 e última década do século XX/décadas iniciais do século XXI - chamou atenção a indeterminação das canções em termos conceituais de gêneros e estilos. Em busca de uma melhor compreensão dessa sonoridade e peculiaridades, observadas em sua diversidade acentuada, o trabalho foi concebido e estruturado.

Cabe lembrar que as características e especificidades performáticas que confirmaram a proximidade estilística das canções da pós-modernidade consolidada com as canções tropicalistas foram evidenciadas e tiveram uma maior atenção nos tópicos referentes às análises. A observação de um caráter aglutinador em ambas as produções dos períodos ressaltados, da absorção de uma variedade de elementos culturais e de épocas distintas, trouxe a resposta para a questão primária, referente à caracterização híbrida da sonoridade. Foi confirmado pelas análises das canções a existência de um diálogo entre gêneros diversos, estilos, instrumentação e arranjos, estando estes a consolidar a existência de uma junção dos diferentes em uma mesma proposta. Desestabilizando a elaboração de um conceito teórico definidor, as canções estudadas não evidenciaram uma forma particular fechada que se deixa catalogar.

Assim, foi possível afirmar que os processos de hibridação relacionados às seis canções analisadas – *Domingo no parque* e *Tropicália*; *Vô Imbolá*, *Samba Makossa*, *Bogotá* e *Experiência* - inerentes, respectivamente, aos dois recortes de tempo já citados, possuem estreita

correspondência. Percebeu-se também que as seis canções mencionadas apresentam elementos estilísticos comuns, tais como estilização de gêneros já conhecidos, instrumentos musicais atuando como alegorias, uso de jogos e efeitos de vozes, sons diversos e apelo a uma sonoridade vibrante pautada por liberdade musical. Análogo ao que foi feito em *Domingo no parque* e *Tropicália* pelos tropicalistas Gilberto Gil, Caetano Veloso e os maestros Rogério Duprat e Júlio Medaglia, ficou evidente que Zeca Baleiro, Chico Science e Nação Zumbi, Criolo, Chico César e seus produtores buscaram fazer de suas canções mosaicos híbridos, juntando neles elementos da tradição com aqueles caracterizantes da pós-modernidade. E mais, foi revelado ainda que a proposta de pluralidade por vezes foi ampliada, se estendendo além da música e da letra, abrangendo também imagens artísticas, capas de discos, cenários e outros elementos. O encontro dos diferentes, por vezes contrastantes, também evidenciados além da sonoridade da canção, propiciou uma investigação mais profunda e serviu como reafirmação da hibridez acentuada observada. Assim, o caráter de liberdade e experimentalismo que cerca as produções musicais em análise, trouxe a consideração de que a diversidade apresentada remetia ao conceito de hibridismo, conforme definido por Canclini (2011) e Burke (2011). Melhor, remetia a um processo de hibridação acentuado.

As reflexões sobre a pós-modernidade, por sua vez, trouxeram a descoberta de que o ecletismo acentuado e marcante concomitante a um caráter de renovação e pluralidade nas práticas culturais se evidenciou na sociedade ocidental a partir de meados da década de 1970. A variedade de nomenclaturas surgidas para determinar um novo cenário de mudanças e transformações serviu como confirmação da existência de um novo período que se diferenciava do anterior. Uma consideração estabelecida na pesquisa a partir daí foi a de que, estando as canções objetos de estudo consonantes esteticamente às canções da Tropicália, e sabendo que o movimento tropicalista esteve circunscrito aos anos finais da década de 1960/anos iniciais da década de 1970, havia um cenário comum inerente às duas produções, ou seja, elas faziam parte de um mesmo contexto, embora os marcos referenciais fossem diferentes.

Viu-se, portanto, que a diversidade acentuada apresentada estava relacionada a um contexto de pós-modernidade em diferentes fases. Neste contexto pós-moderno, como já discorrido nos tópicos anteriores, diante da fluidez do capital, o tempo e o espaço foram cada vez mais comprimidos, as fronteiras antes estabelecidas tombadas, e as identidades fragmentadas, o que propiciou uma acentuação dos processos de hibridação. Conceitos de identidades fixas, tais como

etnia, raça e nacionalidade, percebidos e vivenciados a partir de uma visão essencialista foram desestabilizados diante de uma nova paisagem cultural imersa em um contexto de acentuada globalização. Desse modo, os encontros de elementos culturais e temporais diversos apresentados em propostas musicais semelhantes vieram confirmar a tendência capitalista em expansão. Neste cenário fez-se salutar lembrar ainda com Vargas e Canclini que, em um contexto de pós-modernidade, os processos de hibridação da América Latina se apresentaram de forma peculiar, mostrando um cultivo acentuado da mestiçagem e da tradição.

Considera-se aqui, portanto, que as duas canções tropicalistas utilizadas como referência e as quatro canções objetos deste estudo são produtos latino-americanos híbridos, e que, embora muito semelhantes ao ocupar o espaço de desenvolvimento da pós-modernidade, evidenciaram marcos referenciais diferentes, o que realça as diferenças já citadas, sem deslocá-las [as canções] deste espaço. Ou seja, existe uma predominância no tropicalismo do diálogo, sobretudo, com o rock e com a música erudita de vanguarda, com um modo peculiar de tratar a tradição, o que inclui as questões ideológicas do movimento junto às lutas de representações entre o culto e o popular inerentes a um mesmo contexto de hibridação latino-americano, mencionadas na primeira parte deste trabalho. Por outro lado, realçam a constância na música da pós-modernidade consolidada do uso de *samplers*, de material eletrônico, de um diálogo mais intenso não só com uma variedade maior de outros gêneros latinos americanos, mas também de outros gêneros globais como a música pop, o jazz, o *soul music*, o *rap*, o *funk*. Isto junto ao tratamento peculiar do bem local, utilizado como “citação histórica” e elemento estimulador da divulgação e do consumo internacional, conforme mencionado por Harvey, Canclini, Hall e Nicolau Netto, o que não exclui também as lutas de representações inerentes a este contexto.

Já a semelhança percebida na produção musical dos dois recortes de tempo observados, apesar das diferenças constatadas, se deve aos processos de hibridação que aparecem acentuados nas duas produções; ao uso intenso de materiais provenientes da tradição, sempre realçando a mestiçagem característica dos processos latino-americanos implicados com a interação de matrizes culturais etnicamente bem diferentes, numa circunstância que não deixa de evidenciar lutas de representações, as circunstâncias relacionadas aos poderes oblíquos de Canclini que se revelam em situações onde se negocia e se entra em conflito com a diferença. A grande semelhança tem a ver também com uma contradição em relação à intenção da modernidade de se voltar contra construções do passado; à percepção de uma substituição da construção simbólica e unificada do

nacional por um processo que agora faz interagir inevitavelmente o local, o regional e o nacional com o internacional, com as implicações econômicas, políticas e ideológicas mencionadas na primeira parte deste trabalho.

A constatação destas dessemelhanças e semelhanças, por sua vez, junto à adoção da concepção de pós-modernidade consolidada de Harvey e Hall, do discurso sobre as condições peculiares da modernidade na América Latina e da abordagem dos processos de hibridação de Canclini, Burke e Vargas e das reflexões sobre o “tempo múltiplo” de Castoriadis e Freire, foram fundamentais para se considerar, no momento final destas reflexões, a inerência das quatro músicas da pós-modernidade consolidada a este tempo com o qual interagiram. Por outro lado, revelou circunstâncias também peculiares à inerência da música do movimento tropicalista à fase inicial da pós-modernidade. Essa música incorporou essa fase inicial já evidenciando de forma acentuada aspectos importantes da condição moderna/pós-moderna latino-americana, conforme discutida por Canclini e Vargas, ou seja, a interação intrincada de bens locais com a globalização, num contexto em que o culto e o popular também se interagiram, **o que favoreceu a intensificação dos processos de hibridação já nesta fase inicial do período em questão.** Por outro lado, favoreceu também a evidência da latência de elementos que caracterizariam o tempo em que a pós-modernidade se mostraria já consolidada, a convivência intrincada com a dinâmica do tempo múltiplo que perpassa a trama sócio-cultural, segundo Castoriadis e Freire, ou seja, a convivência intrincada de passado e futuro no tempo presente. A música relacionada aos dois recortes de tempo, no entanto, na sua condição acentuadamente híbrida, cada uma ao seu modo e interação com o seu tempo, não deixaram de investir no cultivo da tradição e mestiçagem, assim como não deixaram de revelar as circunstâncias ligadas a novos processos de construção do nacional, a sua ligação, respectivamente, com o início e com a consolidação dos processos que exigem a desterritorialização do local para que ele se reterritorialize de novo, sem perder de vista as novas relações com a globalização acentuada e os processos de consumo do capitalismo contemporâneo, conforme as reflexões de Nicolau Netto.

REFERÊNCIAS

ABDALA Jr., Benjamin. **Fronteiras Múltiplas, Identidades Plurais**. São Paulo: Ed. SENAC, 2002.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARIZA, Adonay. **Eletronic Samba - A Música Brasileira no Contexto das Tendências Internacionais**. 1ª Ed. São Paulo: Annablume, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Comunicação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BALEIRO, Zeca. **Memória Globo**. Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/por-amor/trilha-sonora.htm>. Acesso em: 07 mar. 2017.

BARBERO, Jesús Martín. **Dos Meios às Mediações**. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

BASTOS, Rafael José de M. **O Índio na Música Brasileira**. In: TUGNY, Rosângela P; QUEIROZ, Ruben Caixeta (Org.) **Músicas africanas e indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006, p. 115-127.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. **Modernidade Líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia Jurema. **Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais**. Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC, Santa Catarina, Vol.2, n.1, p. 68-80, janeiro-julho/2005.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Unisinos, 2013.

CALADO, Carlos. **Tropicália: A História de uma Revolução Musical**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e Outras Bossas**. 5ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e sair da Modernidade**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; trad. Introdução Gênese Andrade. 4ª Ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2011.

_____. **Consumidores e Cidadãos; conflitos multiculturais da globalização**. 4ª. Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição Imaginária da Sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre Práticas e Representações**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2002.

CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna – Introdução às Teorias do Contemporâneo**. 5ª Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

COTRIM, Gilberto. **História e Consciência do Brasil**. 3ª. Ed. São Paulo: Editora Saraiva, 1996.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUARTE, Paulo Sergio, NAVES, Santuza Cambraia. **Do Samba-Canção à Tropicália**. Rio de Janeiro: Relume do Mará: FAPERJ, 2003.

FAVARETTO, Celso. **Do Samba-canção à Tropicália**. DUARTE, Paulo Sergio, NAVES, Santuza Cambraia. (Org.). Rio de Janeiro: Relume do Mará: FAPERJ, 2003.

FERRARA, Lawrence. Phenomenology as a tool for musical analysis. **The Musical Quarterly**, v.70, n.3, p. 355-373, 1984.

FREIRE, Vanda. A História da Música em Questão. **Revista Música**, São Paulo, v. 5, n.2, p. 152-170 nov. 1994.

GAÚNA, Regiane. **Rogério Duprat: sonoridades múltiplas**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. **Métodos de Pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GIL, Antônio Carlos A. Gruzinski, Serge: o Pensamento Selvagem. **Revista Brasileira de História**. São Paulo. Vol. 22, n. 44, p. 549-553, 2002.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2001

GUEST, Ian. **Harmonia – Método Prático 1**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

_____. **Harmonia – Método Prático 2**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

_____. **Quem precisa da identidade?** In: SILVA, Tadeu Tomás. (Org.) **Identidade e Diferença**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. 24ª Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

LOBATO, Andrea Tereza Martins. **Imbolada Poética de Zeca Baleiro**. Revista Garrafa – Revista do corpo discente de pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, Rio de Janeiro, Vol. 23, janeiro-abril, 2011.

MANZINI, Eduardo José. **A Entrevista na Pesquisa Social**. Didática, São Paulo, v. 26/27, p. 149-158, 1990/1991.

MEDAGLIA, Júlio. **Música Impopular**. São Paulo: Global, 2003.

MOISÉS NETO. **Chico Science: a rapsódia afrociberdélica**. Recife: Edições Ilusionistas, 2000.

MOSCOVICI, Serge. **A representação Social da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. **Canção Popular no Brasil: a canção crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NICOLAU NETTO, Michel. **Música brasileira e identidade nacional na mundialização**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PAIANO, Enor. **Tropicalismo: Bananas ao Vento no Coração do Brasil**. São Paulo: Scipione, 1996.

ROSS, Alex. **Escuta Só: Do Clássico ao Pop**. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SEVERIANO, Jairo. **Uma História da Música Popular Brasileira: Das Origens à Modernidade**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SEMPRINI, Andrea. **Multiculturalismo**. Tradução: Laureano Pelegrin. Bauru, SP: Edusc, 1999.

SILVA, Glaucia Peres. **“Mangue”: moderno, pós-moderno, global**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2008.

SOVIK, Liv. **Do Samba-canção à Tropicália**. DUARTE, Paulo Sergio, NAVES, Santuza Cambraia. (Org.). Rio de Janeiro: Relume do Mar: FAPERJ, 2003.

TELES, José. **Do Frevo ao Manguebeat**. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

VARGAS, Herom. **Hibridismos Musicais de Chico Science e Nação Zumbi**. 1ª Ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1995.

WOODWARD, Kathyn. **Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: SILVA, Tadeu Tomás. (Org.) **Identidade e Diferença**. Petrópolis: Vozes, 2000. p.7-72.

ZOLLNER JUNIOR, Ricardo de Lima. **Caranguejos com Cérebros: uma análise dos hibridismos musicais realizados pelo movimento manguebeat**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas, 2010.

Áudio-Vídeo

BALEIRO, Zeca. Por onde andaré Stephen Fry? Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eEuwjUlXO6s&list=PLNN6_x8rcV7LaZg6UFd8VakpFkk_yM9qyJ>. Acesso em: 07 mar. 2017.

GARCIA, Rafael. **Caetano Veloso no Programa Livre em 1997 (completo)**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gtQ1hpqYKzE>> Acesso em: 07 mar. 2017.

GIL, Gilberto et al. **Tropicália ou Panis et Circencis**. Disco coletivo. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=KliwbHqtb7w>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

GIL, Gilberto. **Gilberto Gil**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=eqkh-qjlbQI&list=PLF875810F4DAC4D13>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

GIL, Gilberto. In: TERRA, Renato e CALIL, Ricardo, diretores. **Uma Noite em 67**. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=FOsXaaW4Pkk>> Acesso em: 10 fev. 2016.

OTTO. **Certa Manhã Acordei de Sonhos Intranquilos**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=wuTXNwrxWRA>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso**.

Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=hwfbSzAdfto>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

ZÉ, Tom. **Grande Liquidação**.

Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=c6UTg68lGxM>> Acesso em: 10 fev. 2016.

CD

BALEIRO, Zeca. **Vô Imbolá**. MZA/Universal, 1999. 1 CD.

CÉSAR, Chico. **Respeitem Meus Cabelos, Brancos**. MZA Music, 2002. 1 CD

CRIOLO. **Nó na Orelha**. Oloko Records, 2011. 1 CD.

SCIENCE, Chico & Nação Zumbi. **Da Lama ao Caos**. Chaos, 1994. 1 CD.

_____. **Afrociberdelia**. Chaos/Sony Music, 1996. 1 CD.

ANEXOS

ANEXO 1

Transcrições e partituras

ANEXO 1A

Vô Imbolá

Letra: Zeca Baleiro
Música: Zeca Baleiro

Compassos 1 - 4 - Comp.5-7

Baixo Synth-samples

Fala delirante I

12

18

24

30

36

42

48

54

56-63 - Retoma o refrão

69 72-93-Rap + 94-101 112-117 - 118-130 131-137 138-182
falas delirantes Refrão V. Fem. Refrão Guitarra V. Feminino

Fade out

ANEXO 1B

Samba Makossa

Letra: Chico Science
Música: Chico Science

1-9 - Instrumental -
 Guitarra + percussão
 + contrabaixo

Samples -
 Marimba

Vocals

13

16

20-27-
 Instrumental

28

32

35-49
 Instrumental

50-69
 Vocal - Re-
 petição

70-74
 Samples de
 Soul Makossa

75-78
 Cuica +
 Guitarra bend

79-91
 Finalização -
 Instrumental + vocal

ANEXO 1C

Bogotá

Letra: Criolo
Música: Criolo



ANEXO 1D

Experiência

Letra: Carlos Rennó

Música: Chico César



ANEXO 1 E

Tropicália

Letra: Caetano Veloso
Música: Caetano Veloso

The musical score for "Tropicália" is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piece begins in 4/4 time. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff introduces a change in time signature to 2/4, marked with a double bar line and a repeat sign. The fourth staff continues the melody in 2/4 time. The fifth staff returns to 4/4 time, also marked with a double bar line and a repeat sign. The score includes first and second endings, indicated by "1." and "2." above the staves. The piece concludes with a final double bar line.

ANEXO 1 F

*Domingo no parque***Letra: Gilberto Gil**
Música: Gilberto Gil

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, featuring a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The piece consists of nine staves of music. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties. There are several repeat signs (double bar lines with dots) and first endings (marked with '1.' and a bracket). The melody is characterized by its syncopated and rhythmic nature, typical of Brazilian popular music. The score concludes with a final double bar line on the ninth staff.

A musical score for a single melodic line in treble clef, key of D major (two sharps), and 4/4 time. The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a whole note D4, followed by a whole rest, then a half note E4, and a half note F#4. The second staff continues with a half note G#4, a half note A4, a half note B4, and a half note C5. The third staff begins with a half note D5, a half note E5, a half note F#5, and a half note G5. The fourth staff continues with a half note A5, a half note B5, a half note C6, and a half note D6. The fifth staff begins with a half note E6, a half note F#6, a half note G6, and a half note A6. The sixth staff continues with a half note B6, a half note C7, a half note D7, and a half note E7. The seventh staff begins with a half note F#7, a half note G7, a half note A7, and a half note B7. The eighth staff continues with a half note C8, a half note D8, a half note E8, and a half note F#8. The ninth staff begins with a half note G8, a half note A8, a half note B8, and a half note C9. The tenth staff continues with a half note D9, a half note E9, a half note F#9, and a half note G9.

A musical score consisting of six staves of music in D major (two sharps). The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The first five staves contain active musical notation, while the sixth staff begins with a whole rest followed by a melodic line. The piece concludes with the text "Fade Out" written below the final staff.

Fade Out

ANEXO 2

Letras das Canções

ANEXO 2A

Vô Imbolá

Letra: Zeca Baleiro
Música: Zeca Baleiro

Refrão

Imbolá vô imbolá
Eu quero ver rebola bola (3 vezes)
Você diz que dá na bola
Na bola você não dá

Estrofes

Quando eu nasci era um dia amarelo
Já fui pedindo chinelo
Rede café caramelo
O meu pai cuspiu farelo
Minha mãe quis enjoar

Meu pai falou mais um bezerro desmamado
Meu Deus que será bandido
Soldado doido varrido
Milionário desvalido
Padre ou cantor popular

Nem Frank Zappa nem Jackson do pandeiro
Lobo bom e mau cordeiro
Mais metade que inteiro
Me chamei Zeca baleiro

Pra melhor me apresentar

Nasci danado pra prender vida com clips

Ver a lua além do eclipse

Já passei por bad trips

Mas agora o que eu quero

É o escuro afugentar

Faz uma cara que se deu essa empreitada

Hoje a vida é embolada

Bola pra arquibancada

Rebolei bolei e nada

Da vida desimbolá

Vô imbolá minha farra

Minha guitarra meu riff

Bob Dylan banda de pife

Luiz Gonzaga Jimmy Cliff

Poesia não tem dono

Alegria não tem grife

Quando eu tiver cacife

Vou-me embora pro recife

Que lá tem um sol maneiro

Foi falando brasileiro

Que aprendi a imbolá

Eu vou pra lua

Eu vou pegar um aeroplano

Eu vou pra lua

Saturno marte urano

Eu vou pra lua

Lá tem mais calor humano

Eu vou pra lua

Que o cinema americano

Eu vou, eu vou vender a minha van

Eu vou, eu vou vender a minha van

Eu vou, eu vou vender a minha, vender a minha van, minha vã filosofia.

Fala delirante –Tônico Santos

Como é por ignorância

Transito

Mas se fosse unicamente

Para menoscar

Da minha alta prosopopeia

Dar te ia um soco

No alto da sinagoga

Que fosse a mais raso

Do que o solo pátrio

ANEXO 2B

Samba Makossa

Letra: Chico Science
Música: Chico Science

Samba Maioral
Onde é que você se meteu
Antes de chegar na roda meu irmão?
A responsabilidade de tocar o seu pandeiro
É a responsabilidade de você manter-se inteiro
Por isso chegou a hora
Dessa roda começar
Samba Makossa da pesada
Vamos todos celebrar
Cerebral
É assim que tem que ser
Maioral
É assim que é
Bom da cabeça, e um foguete no pé
Samba Makossa sem hora marcada
É da pesada
Samba, samba, samba, samba, samba, samba

ANEXO 2C

Bogotá

Letra: Criolo
Música: Criolo

Fique atento, irmão

Fique atento, quando uma pessoa lhe oferece um caminho mais curto

Quando uma pessoa lhe oferece um caminho mais curto, fique atento

Vamos embora para Bogotá

Muambar, muambei

Vamos cruzar Transamazônica

Pra levar pra freguês

Vai ser melhor do que em Pasárgada

Agradar até o rei

Se você quer amor, chegue aqui

Se quer esquecer a dor, venha pra cá

Pois a ilusão é doce como o mel

E cada um sabe o preço do papel

Quem tem e de onde vem

Es qualité no exterior

Desde pequeno sabe o que é isso

No fio da navalha brincar no precipício

A vida e a morte, escolha o seu troféu

Pois cada um sabe o preço do papel

Quem tem e de onde vem

Es qualité no exterior

Cálice – Letra - Versão Criolo

Como ir para o trabalho sem levar um tiro
Voltar pra casa sem levar um tiro
Se às três da matina tem alguém que frita
E é capaz de tudo pra manter sua brisa
Os saraus tiveram que invadir os botecos
Pois biblioteca não era lugar de poesia
Biblioteca tinha que ter silêncio
E uma gente que se acha assim muito sabida
Há preconceito com o nordestino
Há preconceito com o homem negro
Há preconceito com o analfabeto
Mas não há preconceito se um dos três for rico, pai
A ditadura segue meu amigo Milton
A repressão segue meu amigo Chico
Me chamam Criolo e o meu berço é o rap
Mas não existe fronteira pra minha poesia, pai
Afasta de mim a biqueira, pai
Afasta de mim as biate, pai
Afasta de mim a cocaine, pai
Pois na quebrada escorre sangue, pai.

Poema – Vou-me Embora pra Pasárgada⁵⁴ – Manuel Bandeira

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei

⁵⁴Vou-me Embora pra Pasárgada. Extraído do documentário de Joaquim Pedro de Andrade, 1959. Disponível no Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=-wtCdCInwiY>. Acessado em 15 de fevereiro de 2017.

Vou-me embora pra Pasárgada
Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
Lá a existência é uma aventura
De tal modo inconsequente
Que Joana a Louca de Espanha
Rainha e falsa demente
Vem a ser contraparente
Da nora que eu nunca tive

E como farei ginástica
Andarei de bicicleta
Montarei em burro brabo
Subirei no pau-de-sebo
Tomarei banhos de mar!
E quando estiver cansado
Deito na beira do rio
Mando chamar a mãe-d'água
Pra me contar as histórias
Que no tempo de eu menino
Rosa vinha me contar
Vou-me embora pra Pasárgada

Em Pasárgada tem tudo
É outra civilização
Tem um processo seguro
De impedir a concepção
Tem telefone automático
Tem alcalóide à vontade
Tem prostitutas bonitas
Para a gente namorar

E quando eu estiver triste
Mas triste de não ter jeito
Quando de noite me der
Vontade de me matar
- lá sou amigo do rei-
Terei a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada

ANEXO 2D

Experiência

Letra: Carlos Rennó
Música: Chico César

Era uma luz, um clarão
Um insight num blecaute.
Éramos nós sem ação
Como quem vai a nocaute
Era uma revelação
E era também um segredo
Era sem explicação
Sem palavras e sem medo

Era uma contemplação
Como com lente que aumenta
Era o espaço em expansão
E o tempo em câmara lenta
Era tudo em comunhão
Com o um e tudo à solta
Era uma outra visão
Das coisas à nossa volta

E as coisas eram as coisas
A folha, a flor e o grão
O sol no azul e depois as
Estrelas no preto vão
E as coisas eram as coisas
Com intensificação

Que as coisas eram as coisas
Porém em ampliação

Era como se as víssemos
Entrando nelas então
Com sentidos agudíssimos
Desvelando seu desvão
Indo por entre, por dentro
Aprendendo a apreensão
De tudo bem dês do centro
Do fundo, do coração

Era qual uma lição
Del viejo brujo don juan
Uma complexa questão
Sem nexo qual um koan
Um signo sem tradução
No plano léxico-semântico
Enigma, contradição
No nível de um campo quântico

Era qual uma visão
De um milagre microscópico
Do infinito num botão
E em ritmo caleidoscópico
Ciclos de aniquilação
E criação sucessiva
Átomos em mutação
Cósmica dança de shiva

E as coisas ao nosso ver

Davam no fundo a impressão
De ser de ser e não-ser
A sua composição
Como a onda tão etérea
E a partícula não tão
Num ponto tal da matéria
Tanto tão quanto não tão

Até que ponto resistem
A lógica e a razão,
Já que nas coisas existem
Coisas que existem e não
O que dizer do indizível
Se é preciso precisão
Pra quem crê no que é incrível
Não devanear em vão

Era uma vez num verão
Num dia claro de luz
Há muito tempo, um tempão
Ao som das ondas azuis
E as coisas aquela vez
Eram qual foram e são
Só que tínhamos os pés
Um tanto fora do chão

ANEXO 2E

Tropicália

Letra: Caetano Veloso
Música: Caetano Veloso

Sobre a cabeça os aviões
Sob os meus pés os caminhões
Aponta contra os chapadões
Meu nariz
Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento
No planalto central do país

Viva a Bos-as-sa-sa
Viva a Palho-ça-ça-ça-ça-ça
Viva a Bos-as-as-sa
Viva a Palho-ça-ça-ça-ça

O monumento é de papel crepom e prata
Os olhos verdes da mulata
A cabeleira esconde atrás da verde mata
O luar do sertão
O monumento não tem porta
A entrada é uma rua antiga estreita e torta
E no joelho uma criança sorridente, feia e morta
Estende a mão

Viva a ma-ta-ta-ta
Viva a mula-ta-ta-ta-ta-ta

Viva a ma-ta-ta-ta

Viva a mula-ta-ta-ta-ta-ta

No pátio interno há uma piscina

Com água azul de Amaralina

Coqueiro, brisa e fala nordestina

E faróis

Na mão direita tem uma roseira

Autenticando eterna primavera

E no jardim os urubus passeiam a tarde inteira entre os girassóis

Viva Maria-ia-ia

Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia

Viva Maria-ia-ia-

Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia

No pulso esquerdo o bang-bang

Em suas veias corre muito pouco sangue

Mas seu coração balança a um samba de tamborim

Emite acordes dissonantes

Pelos cinco mil alto-falantes

Senhoras e senhores ele põe os olhos grandes

Sobre mim

Viva Irace-ma-ma-ma

Viva Ipane-ma-ma-ma-ma-ma

Viva Irace-ma-ma-ma

Viva Ipane-ma-ma-ma-ma-ma

Domingo é o fino-da-bossa

Segunda-feira está na fossa

Terça-feira vai à roça

Porém

O monumento é bem moderno

Não disse nada do modelo

Do meu terno

Que tudo mais vá pro inferno

Meu bem

Viva a ban-da-da-da

Carmem Miran-da-da-da-da-da

Viva a ban-da-da-da

Carmem Miran-da-da-da-da-da

Domingo no Parque

Letra: Gilberto Gil
Música: Gilberto Gil

O rei da brincadeira
Ê, José
O rei da confusão
Ê, João
Um trabalhava na feira
Ê, José
Outro na construção
Ê, João
A semana passada
No fim da semana
João resolveu não brigar
No domingo de tarde
Saiu apressado
E não foi pra Ribeira jogar
Capoeira
Não foi pra lá
Pra Ribeira, foi namorar
O José como sempre
No fim da semana
Guardou a barraca e sumiu
Foi fazer no domingo
Um passeio no parque
Lá perto da Boca do Rio
Foi no parque
Que ele avistou
Juliana

Foi que ele viu
Foi que ele viu Juliana na roda com João
Uma rosa e um sorvete na mão
Juliana seu sonho, uma ilusão
Juliana e o amigo João
O espinho da rosa feriu Zé
E o sorvete gelou seu coração
O sorvete e a rosa
Ô, José
A rosa e o sorvete
Ô, José
Foi dançando no peito
Ô, José
Do José brincalhão
Ô, José
O sorvete e a rosa
Ô, José
A rosa e o sorvete
Ô, José
Oi girando na mente
Ô, José
Do José brincalhão
Ô, José
Juliana girando
Oi girando
Oi, na roda gigante
Oi, girando
Oi, na roda gigante
Oi, girando
O amigo João
O sorvete é morango

É vermelho
Oi, girando e a rosa
É vermelha
Oi girando, girando
É vermelha
Oi, girando, girando
Olha a faca
Olha o sangue na mão
Ê, José
Juliana no chão
Ê, José
Outro corpo caído
Ê, José
Seu amigo João
Ê, José
Amanhã não tem feira
Ê, José
Não tem mais construção
Ê, João
Não tem mais brincadeira
Ê, José
Não tem mais confusão
Ê, João

ANEXO 3

Documentos Audiovisuais

