



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DOUTORADO EM ETNOMUSICOLOGIA**

YUKIO AGERKOP

POÉTICA DE UMA PAISAGEM:

**DISCURSO E ATUAÇÃO DE QUATRO GRUPOS MUSICAIS DA REGIÃO
DO MANGUE**

Salvador
2007

YUKIO AGERKOP

POÉTICA DE UMA PAISAGEM:

**DISCURSO E ATUAÇÃO DE QUATRO GRUPOS MUSICAIS DA REGIÃO
DO MANGUE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música - Mestrado e Doutorado da Faculdade de Música, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Etnomusicologia.

Orientadora: Profa. Doutora Angela Lühning

Salvador
2007

Copyright © 2007 by Yukio Agerkop

YUKIO AGERKOP

POÉTICA DE UMA PAISAGEM:

DISCURSO E ATUAÇÃO DE QUATRO GRUPOS MUSICAIS DA REGIÃO
DO MANGUE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Faculdade de Música, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Etnomusicologia.

Orientadora: Profa. Doutora Angela Lühning

Aprovado em: ___ de _____ de 2007.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Angela Lühning (Orientadora)

Profa. Dra. Sônia Chada Garcia
Componente da Banca

Prof. Dr. Paulo Costa Lima
Componente da Banca

Prof. Dr. Arivaldo de Lima Alves
Componente da Banca

Prof. Dr. Samuel Araújo
Componente da Banca

A
Annemarie Vermeer,
Minha mãe, *in memoriam*.

Meu pai, meu irmão e todos os músicos
abordados neste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas merecem minha gratidão, por complementarem este trabalho, e nem todos poderei aqui mencionar.

Primeiramente agradeço a meu pai, que é meu inspirador e me tem guiado durante todo o processo de estudos e elaboração desta Tese.

À minha orientadora Angela Lühning, que me guiou durante todo o processo do doutorado e produção deste trabalho.

À Tânia Nolasco, revisora desta Tese de Doutorado, que me inspirou e me incentivou nos aspectos lingüísticos da língua portuguesa e da prosa brasileira.

Aos músicos dos conjuntos musicais de Aracaju: Sulanca, Maria Scombona e Naurêa, em especial a Jorge Ducci, Henrique Teles, Alex Sant'Anna, Patrick e Márcio de Dona Litinha.

A todos os músicos da *dança de São Gonçalo* de Laranjeiras, de Pinhão e Santa Brígida.

Aos músicos e membros das tradições de Laranjeiras como a de *taieiras*, o *culto nagô*, os *lambe-sujos*.

A Luís Antônio Barreto, por sua disposição de me receber no Instituto Tobias Barreto e explicar sobre aspectos da cultura popular de Sergipe.

Ao professor Wim van der Meer, do Instituto de Musicologia da Universidade de Amsterdam, que monitorou o processo de prova de doutorado em 2002 e visitou Salvador em 2003, lecionando sobre a música Indiana.

A Hugo Ribeiro, colega de doutorado, e sua mulher Ágatha, pela hospitalidade nas minhas estadias em Aracaju.

Minha gratidão a CAPES e Fapesb, que financiaram e possibilitaram a realização deste trabalho.

À Escola de Música da UFBA, que me acolheu e onde tive a oportunidade de enriquecer meus conhecimentos da riqueza musical e cultural brasileira.

Aos músicos do grupo Tagua, do qual sou integrante, por unirem as diversas correntes musicais brasileiras com as de outros países da América do Sul.

**Canto embolada, cabocada, marujada
Hardcore da pesada, hip hop popular
Eu faço verso, reverso pinto a pinima
Faço *groove* na esquina, dou um *mosh* vou pular.**

Jorge Ducci (2004)

RESUMO

Nesta tese, pretende-se dar a conhecer o fenômeno musical de três grupos de Aracaju e um de Recife, que efetuam uma hibridização musical de elementos locais e regionais com elementos transnacionais, sendo: *Sulanca*, *Naurêa*, *Maria Scombona* e *Chico Science e Nação Zumbi*. Os músicos e os apreciadores da música destes grupos desenvolvem um senso próprio de local, enfatizando as particularidades da sua região como as tradições musicais, a arte verbal, a linguagem regional e o aspecto lúdico na atuação. O trabalho se inclui nos estudos sobre a música popular urbana, que nas últimas décadas cresceu com estudos de correntes musicais em contextos urbanos africanos, caribenhos e sul-americanos. Este trabalho aspira ampliar o conhecimento e o estudo das expressões musicais urbanas e rurais do estado de Sergipe e Pernambuco, objetivando interpretar uma parte da riqueza da cultura musical do país. O fenômeno de hibridização na dimensão musical, na região nordestina do país, será abordado com a finalidade de compreender de que modo os diferentes níveis de comunicação são estabelecidos através da atuação. Ver-se-á como a atuação serve como meio importante na comunicação de mensagens e idéias. Vital para o sucesso de uma corrente musical é a força da atuação, expresso tanto de forma verbal quanto de forma não-verbal. A partir do estudo etnográfico, de depoimentos específicos e do uso de material audiovisual, entrei no universo especial deste meio artístico. No final do trabalho, chega-se a considerações em relação à atuação, o desenvolvimento, a força e a continuidade das correntes musicais em questão. Desenvolve-se um outro olhar sobre uma região culturalmente similar, a *região do mangue* de Aracaju e Recife, a partir da música e a poesia da geração contemporânea, inspirados na vida urbana, nas expressões culturais da região e nas correntes musicais não-brasileiras ou transnacionais.

Palavras-chave: Atuação. Discurso. Jogo. Poética. Arte verbal.

ABSTRACT

In this dissertation, the reader will be introduced to the phenomenon consisting of three music groups from Aracaju and one group from Recife, Brasil, who are developing a musical hybridization based on local and regional elements on the one hand and transnational elements on the other; they are *Sulanca*, *Naurêa*, *Maria Scombona e Chico Science e Nação Zumbi*. The musicians and fans are constructing an own sense of locale, stressing the intricacies of the region where they live, with its musical traditions, the current verbal arts, the regional Portuguese, and the playful character of the different musical expressions. This work belongs to the already existing studies on urban popular music, which are steadily developing in the last decades, mostly dedicated to African, Caribbean and South-American contexts. One of its main objectives is to increase the knowledge on urban and rural musical culture from the states of Sergipe and Pernambuco, interpreting part of the musical richness of the country. The phenomenon of musical hybridization in Brazil will be systematically tackled in order to extend the knowledge about the way different kinds of messages are communicated through performance. The artistic way of transmitting messages by way of poetics, and by other verbal and non-verbal idioms, makes up an important element of the development and force of a musical current, and the way it is received by the public. Based on various ethnographic studies, on declarations and the use of audiovisual recordings, the performance and poetic force is here being explored. In the concluding observations some peculiarities of the performance and play aspects are disclosed and related to the way musical trends develop. In short, this work attempts to provide another vision on a specific cultural space, the *mangue* region of Aracaju and Recife, by focusing on different kinds of artistic expressions, and on the levels of discourse of the musicians, who are influenced by urban life, by regional cultural expressions and by non-brazilian, or transnational, musical currents.

Keywords: Performance. Discourse. Play. Poetics. Verbal art.

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS (CD-1)

A lista foi escolhida por critério da temática e abordagem na tese, como: ressaltar a força da atuação, a crítica aos problemas sociais, o jogo verbal etc.

Ex. 1	Rios Pontes e Overdrives - (<i>Chico Science e Nação Zumbi</i>)	
Ex. 2	Manguetown- (<i>Chico Science e Nação Zumbi</i>)	
Ex. 3	Banditismo Por Uma Questão De Classe (<i>Chico Science e Nação Zumbi</i>)	
Ex.4	Todos Estão Mudos - (Alex Sant'Anna)	
Ex. 5	Falido - (Alex Sant'Anna)	
Ex. 6	O Que Não É - (Alex Sant'Anna)	
Ex. 7	Conversa e canto da Dona Maria. Trecho da música <i>A velha debaixo da cama</i> - (<i>Maria Scombona</i>)	
Ex. 8	A Velha Debaixo Da Cama - (<i>Maria Scombona</i>)	
Ex. 9	Chá de Zabumba - (<i>Maria Scombona</i>)	
Ex. 10	Eu e Ela - (<i>Maria Scombona</i>)	
Ex. 11	Salustiano Song. (<i>Chico Science e Nação Zumbi</i>) Rock in Rio.	
Ex. 12	Da Lama ao Caos - (<i>Chico Science e Nação Zumbi</i>)	
Ex. 13	Maracatu de Tiro Certoiro - (<i>Chico Science e Nação Zumbi</i>)	
Ex. 14	Shine o Myte - (Bootsy Collins)	
Ex. 15	Fé e Umbigada - (<i>Naurêa</i>)	
Ex. 16	Marimbondo – (<i>Sulanca</i>)	
Ex. 17	Rios Pontes e Overdrives (Chico Science – remix de David Byrne)	
Ex. 18	Ronco da Onça - (<i>Sulanca</i>)	
Ex. 19	Dinheiro - (<i>Sulanca</i>)	
Ex. 20	Onde Cotô - (<i>Sulanca</i>)	
Ex. 21	Que Oração - (<i>Naurêa</i>)	
Ex. 22	Circular Cidade - (<i>Naurêa</i>)	
Ex. 23	Risoflora - (<i>Chico Science e Nação Zumbi</i>)	
Ex. 24	Boas Intenções - (Alex Sant'Anna)	
Ex. 25	A Peleja de Lampião Contra 007 - (<i>Naurêa</i>)	
Ex. 26	Arriba - (<i>Naurêa</i>)	

LISTA DE EXEMPLOS DE VÍDEO. (CD-2)

V.1	Salustiano Song. (<i>Chico Science e Nação Zumbi</i>)	83
V.2	Da Lama ao Caos. (<i>Chico Science e Nação Zumbi</i>)	102
V.3	Maracatu de Tiro Certoiro. (<i>Chico Science e Nação Zumbi</i>)	104
V.4	Rios Pontes e Overdrives. (<i>Chico Science e Nação Zumbi</i>)	113
		133

LISTA DE FOTOGRAFIAS

F.1	Jorge Ducci da <i>Sulanca</i>	145
F.2	O grupo Naurêa posando	145
F.3	Henrique Teles da Maria Scombona cantando	146
F.4	Henrique Teles da <i>Maria Scombona</i> ensinando e orientando.	146
F.5	Alex Sant'Anna numa apresentação	147
F.6	Alex Sant'Anna numa atuação com coro de cinco cantoras	147
F.7	Chico Science cantando. Força na atuação, dançando, cantando e entreterendo	148
F.8	<i>Chico Science e Nação Zumbi</i> . Chico Science dançando	148
F.9	Produções gráficas dos músicos no início do mangue	149
F.10	Dois garotos participando no Encontro Cultural de Laranjeiras	150
F.11	A dança de São Gonçalo de Mussuca – Laranjeiras	150
F.12	A tradição dos lambe-sujos de Laranjeiras	151
F.13	A mãe Suzanê da tradição dos lambe-sujos; ligada à orixá Nana do culto afrobrasileiro	152
F.14	As taieiras de Laranjeiras, no Encontro Cultural de Laranjeiras	153
F.15	Teatro popular no Encontro Cultural de Laranjeiras	153

LISTA DE QUADROS

Q.1	Características comuns ou incomuns de cada grupo relativas a tradições e influências musicais.	171
-----	--	-----

LISTA DE DOCUMENTÁRIOS E APRESENTAÇÕES

Chico Science e Nação Zumbi	Movimento Manguebeat – 1993
	Manguebeat, uma evolução – 2001 Direção Eduardo Dui e José Augusto Campello (s/d)
	Concerto no Abril Pro Rock (com participação de Gilberto Gil em duas músicas) – 1996
	Concerto no <i>Central Park</i> em Nova York (com a participação de Gilberto Gil em uma música) – 1995
	Concerto no Rock in Rio – 1996
	A Perna Cabiluda – documentário (com a participação de Chico Science e Fred 04) – 1996

SUMÁRIO

	PREFÁCIO	14
	INTRODUÇÃO	15
	ESTRUTURA DA TESE	17
	CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS	18
	Discurso, Identidade e Representação	19
	Teorizando sobre Atuação	21
	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	23
	Observação Participante	27
CAPÍTULO 1	CENÁRIO	32
1.1	<i>REGIÃO DO MANGUE</i> DE SERGIPE E PERNAMBUCO	32
1.2	QUATRO GRUPOS MÚSICAIS DA <i>REGIÃO DO MANGUE</i> : SULANCA, NAURÊA, MARIA SCOMBONA e CHICO SCIENCE E NAÇÃO ZUMBI	41
1.3	PRÁTICAS TRANSNACIONAIS NO CENÁRIO MUSICAL DA <i>REGIÃO DO MANGUE</i> : SOBRE WORLD MUSIC, O LOCAL E GLOBAL, TRANSNACIONAL E HÍBRIDO	47
	RESUMO	54
CAPÍTULO 2	CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE NA <i>REGIÃO DO MANGUE</i>	
2.1	LEGADO HISTÓRICO- CULTURAL E HIBRIDISMO	55
2.2	SOBRE O CONCEITO DO FOLCLORE	65
	RESUMO	76
CAPÍTULO 3	DESENVOLVIMENTO DE DISCURSOS	
3.1	MUNDO IMAGINÁRIO AO REDOR DO MANGUE	77
3.2	CRÍTICA AOS PROBLEMAS SOCIAIS	81
3.3	LÍNGUA PORTUGUESA COMO MARCA DE IDENTIDADE	87
3.4	DISCURSO MUSICAL NO PROCESSO DE HIBRIDIZAÇÃO	91
	RESUMO	96
CAPÍTULO 4	FORÇA DA ATUAÇÃO NA EMISSÃO DA MENSAGEM	98
4.1	ATUAÇÃO, <i>GROOVE</i> E ARTE VERBAL	98
4.2	CRIAÇÃO MUSICAL	121
4.3	ESTUDO DE CASO: PAGAMENTO DE PROMESSA DA DANÇA DE SÃO GONÇALO	123

	RESUMO	127
CAPÍTULO 5	DIMENSÕES DE JOGO	128
5.1	JOGO COMO EXPRESSÃO E COMUNICAÇÃO CULTURAL	128
5.2	JOGO NÃO-VERBAL	134
5.3	JOGO VERBAL	135
5.4	JOGO E TEMPO	140
5.5	JOGO, LUTA E ESPAÇO	142
	RESUMO	144
FOTOS		145
CAPÍTULO 6	INTERAÇÃO	154
6.1	AFINIDADE DOS JOVENS E MÚSICOS DE ARACAJU COM RECIFE	154
6.2	INFLUÊNCIA RECÍPROCA ENTRE OS GRUPOS	155
6.3	ATUAÇÃO E RECEPÇÃO	159
6.4	INTERAÇÃO ENTRE PÚBLICO E TRADIÇÕES MUSICAIS RURAIS	162
6.5	INFLUÊNCIAS LOCAIS E NACIONAIS	164
6.5.1	Encontros Culturais	168
6.6	IIINFLUÊNCIAS DE CORRENTES MUSICAIS NÃO-BRASILEIRAS OU TRANSNACIONAIS	170
	RESUMO	171
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	174
	BIBLIOGRAFIA	184
	ANEXOS	
	ANEXO A: CD 1 – LISTA DE EXEMPLOS	190
	ANEXO B: CD 2 – VÍDEO	191
	ANEXO C: DISCOGRAFIA	191
	ANEXO D: LISTA DAS MUSICAS DOS DISCOS	191
	ANEXO E: LISTA DE WEBSITES DOS QUATRO GRUPOS	194

PREFÁCIO

Sou Yukio Agerkop, mais conhecido como Ivo, e nasci em Caracas, Venezuela. Na minha juventude morei nos países Venezuela, Suriname (América do Sul), e Países Baixos. Entrei em contato com as diferentes expressões culturais de Venezuela e Suriname (América do Sul) através do meu pai Terry Agerkop, etnomusicólogo e antropólogo. Na Holanda, estudei musicologia, finalizando o curso com a apresentação de uma dissertação cujo tema versou sobre a música da *bandola cordillerana* da região centro-leste da Venezuela. Meus estudos na Venezuela aconteceram a seguir. No ano 2003 iniciei o Curso de Doutorado em Musicologia na Universidade Federal da Bahia. A partir do ano 2003, viajei ao interior do estado de Sergipe e à capital Aracaju, entrando em contato com as suas diversas expressões musicais. Em 2004 e 2005, respectivamente, tive a oportunidade de participar do XXIV e XXX Encontro Cultural de Laranjeiras, onde conheci diversas tradições musicais da região rural de Sergipe. Desses Encontros, assisti alguns ciclos de apresentações de trabalhos e palestras de pesquisadores e estudiosos de folclore e cultura popular.

Decorrido um tempo, dediquei-me ao aprofundamento de estudos sobre a *dança de São Gonçalo*, expressão musical que utiliza música e dança ligada ao catolicismo popular, em alguns povoados como Mussuca (quilombo), Pinhão e Santa Brígida. No Encontro Cultural de Laranjeiras, em janeiro de 2005, conheci o líder do conjunto musical *Sulanca* de Aracaju, e a partir desse momento enfoquei a minha pesquisa no fenômeno dos conjuntos da música popular de Aracaju. Paralelamente, desenvolvi pesquisas sobre três grupos musicais e também com o cantor Alex Sant'Anna.

INTRODUÇÃO

Nesta tese, cujo tema é a música da *região do mangue* de Aracaju e Recife, introduzo o leitor no mundo de alguns conjuntos musicais dessas duas cidades nordestinas, as quais, por meio de significativa expressão musical, desenvolvem uma identidade cultural. Abordarei quatro grupos urbanos inseridos nesta proposta: *Sulanca*, *Naurêa*, *Maria Scombona* e o músico Alex Sant'Anna, todos provenientes de Aracaju, e *Chico Science e Nação Zumbi*, de Recife. Alex Sant'Anna forma parte do grupo *Naurêa* e, além disto, tem carreira solo.

Minha escolha em eleger estes grupos é motivada pelo fato de misturarem elementos musicais, locais e nacionais, com elementos de correntes de músicas transnacionais. Em torno do ano 2002, interessei-me, sobretudo, pelo fenômeno da música popular urbana no contexto do nordeste, e desde então o interesse ampliou-se, suscitando-me questionamentos bastante peculiares: Como constróem uma identidade a partir da sua expressão musical? Qual a representação destes conjuntos para um grupo de jovens dessas cidades e como, a partir da atuação, reforçam as suas mensagens emitidas?

Sulanca, *Naurêa*, *Maria Scombona* e *Chico Science e Nação Zumbi* se apropriam das linguagens verbais e não-verbais de expressões musicais não-brasileiras como o *punk*, *funk*, *hip hop*, *techno* e outros. Utilizam roupas do *hip hop* e *rock*, e instrumentos musicais eletrônicos, junto com instrumentos tradicionais como alfaias, tambores friccionados, pandeiros, pífanos e outros. Por outro lado, ocorre um processo através do qual jovens músicos começam a descobrir a cultura regional do próprio Estado e do nordeste, às vezes inspirados por movimentos culturais de décadas anteriores, como o *tropicalismo*, o *movimento armorial*, o *mangue*, ou através de músicos do Nordeste que nacionalmente ganharam fama, como Luís Gonzaga e Jackson do Pandeiro. Os grupos musicais do *mangue*,

de caráter híbrido, formados por jovens músicos de 20-45 anos, reconstruíram sua própria história musical.

Nas últimas décadas, ampliaram-se os estudos etnomusicológicos sobre os fenômenos musicais urbanos em grandes cidades da África, do Caribe e da América do Sul. No Brasil, o surgimento de novas cenas musicais, em capitais como Salvador e Recife, recebeu a atenção de estudiosos brasileiros e norte-americanos. O fenômeno de conjuntos musicais de caráter híbrido em Aracaju ainda é relativamente pouco estudado, já que o Estado de Sergipe é o menor entre os estados brasileiros e, em geral, o menos abordado. Esta tese se inclui nos estudos da música popular da região urbana, e poderia servir de base à interpretação de outros fenômenos análogos em vários centros urbanos do Brasil e da América Latina.

Em 2002 entrei em contato com um professor de antropologia da Universidade de Brasília e um estudante de Antropologia de Sergipe, que chamaram minha atenção para a diversidade da cultura popular nordestina. Assim, entrei em contato com a riqueza musical e cultural do estado de Sergipe, que abarca diversas tradições de folclore e, notadamente, a cultura musical afro-brasileira, reunidas em encontros culturais como a de Laranjeiras. Interessei-me pela sonoridade e a história de algumas tradições como a *Dança de São Gonçalo* e o *samba de parrelha* de Laranjeiras.

O Estado de Sergipe situa-se relativamente perto da cidade Salvador, capital do Estado da Bahia, local da minha residência para o estudo de doutorado em etnomusicologia. Em 2003, entrei em contato com a realidade musical e cultural do estado de Sergipe, conhecendo a cultura popular regional campeira. Em 2005, comecei a abordar a música popular urbana de Aracaju, conhecendo conjuntos musicais que atraíram minha atenção pelo seu envolvimento com a cultura popular regional.

Em Salvador, presenciei várias apresentações de conjuntos musicais do mangue de Recife, como *Nação Zumbi*, *Cordel do Fogo Encantado*, e o mestre Salustiano interpretando tradições musicais rurais pernambucanas, e outros, e tive o prazer de vivenciar o carnaval de

Recife, em 2006. Estes fatos suscitaram a minha escolha quanto ao tema de doutorado voltado para a música popular de Aracaju e Recife. A partir de agora utilizarei o termo “região mangue” para designar as cidades de Aracaju e Recife, pois ambas estão cercadas por manguezais, e por conceberem área cultural semelhante.

Nos grandes centros urbanos como Salvador e Recife, vemos surgindo novas identidades ligadas à etnicidade, raça, afiliações subculturais que se afirmam com a expressão musical, a dança e tendências de vestir ou modos de falar. Surgem com o impulso e as idéias de alguns músicos que investem em criar um novo gênero, uma nova forma de fazer música. Estas idéias e formas de se expressar musical e esteticamente são depois amplamente adotadas por grupos de jovens. Cada grupo representa uma combinação de elementos culturais de seu local, da sua região e as experiências tidas no meio urbano. A identidade não é coerente, existe antes uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar, ao menos temporariamente (Hall 1992). Pode-se observar que artistas mudam de um estilo de vida ou expressão musical para outro ao longo dos anos, o que demonstra um deslocamento de identidade, e busca de possibilidades de gerar novas articulações.

ESTRUTURA DA TESE

Esta tese está dividida em seis capítulos, uma introdução e as palavras finais. No primeiro capítulo, O Cenário, apresento um esboço da *região do mangue* de Aracaju e Recife, dos estados de Sergipe e Pernambuco, para contextualizar o fenômeno do desenvolvimento de música urbana híbrida. No capítulo dois, cujo título é Construção de Identidade, entro na discussão sobre o processo da construção da identidade cultural e musical e os estudos teóricos de diferentes autores. No capítulo três, intitulado Desenvolvimento de Discursos,

abordo a questão do desenvolvimento de discursos ao redor da cultura e música dos músicos envolvidos neste estudo. A cultura popular regional é abordada, e a maneira como ela se desenvolve e dialoga com o centro urbano Aracaju. O Encontro Cultural de Laranjeiras é um dos momentos importantes durante o ano, dedicado a expressões culturais rurais e se inclui neste capítulo. Em A Força da Atuação na Emissão da Mensagem, capítulo quatro, estudo a força da atuação em emitir mensagens e a elaboração de significados. O capítulo cinco, Dimensões de Jogo, está dedicado à importância do paradigma do jogo, ao aspecto lúdico presente nas atuações dos conjuntos musicais de Recife, Aracaju e na cultura popular nordestina. No capítulo seis, com o título A Interação, aborda-se a interação, em suas diversas formas, relativa ao fenômeno dos conjuntos musicais entre si, entre a cultura regional e urbana e outras. Termina a tese com as palavras finais.

CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

Os fenômenos musicais que conheci nas minhas viagens ao estado de Sergipe e Pernambuco provocaram-me questionamentos gerais e específicos, os quais me induziram a escolhas, envolvendo, em consequência, diversas considerações teóricas. Algumas posições de diferentes autores influenciaram-me na abordagem teórica exposta no desenvolvimento da tese. Uma das noções percebidas nos depoimentos e entrevistas refere-se a um discurso que diferencia, e mesmo compara a música do entrevistado com outras correntes musicais, assim criando um senso próprio de local.

Teorizando sobre a relação entre a localidade e a música, Stokes (1994) afirma que a música não simplesmente fornece um marco de um espaço social, mas o meio de transformar este espaço. Em um evento musical, diversos significados são criados pelos artistas, muitas

vezes de forma deliberada: expressando-se musicalmente, as hierarquias locais podem ser negociadas e transformadas.

O espaço da atividade dos conjuntos musicais aqui tratados, região culturalmente similar ao redor dos manguezais, é construído e enfatizado nos discursos musicais e textuais. A força da atuação musical evoca a presença do espaço físico de uma forma que dificilmente é alcançada através de outros meios. As teorias sobre a identidade apontam para sua mutabilidade, sua suscetibilidade de deslocar-se e se transformar, e atribuem importância para marcadores como etnicidade, gênero ou classe social. A música ocupa um lugar especial e vital dentro das diversas maneiras de marcar, de “re-localizar” as nossas identidades (Stokes 1994).

Quando em contato inicial com as distintas expressões musicais, notei a centralidade do aspecto lúdico nas atuações. Nas diversas tradições musicais dos Estados de Sergipe e Pernambuco, a palavra *brincar* (ou *brincadeira*) é geralmente usada para se referir à atividade de atuar, cantar, dançar ao toque de instrumentos musicais. As designações correspondentes a brincar são: divertir-se, saltar, pular, zombar ou gracejar. O caráter lúdico, tão presente na cultura popular no Nordeste do Brasil, perpassa a realidade musical encontrada em todos os conjuntos musicais de Recife e Aracaju, e também a cultura popular regional. Parte da tese é dedicada a este conceito, estreitamente vinculado à atuação. Na capoeira, arte marcial brasileira de origens africanas difundida em muitas partes do mundo, é costume usar a palavra jogar ou jogo para a atividade física, musical e verbal no espaço denominado *roda*.

Discurso sobre Identidade e Representação

Ao iniciar na Inglaterra os Estudos Culturais, Hall (1992) apresenta temas com a preocupação em tratar os conceitos da identidade, representação, discurso e hegemonia. Cada grupo

musical representa um grupo de jovens, um estilo de vida e uma posição ou atitude em relação à comunidade. Representando, um grupo expressa solidariedade social e uma experiência de poder, pois tem a possibilidade de perceber como os outros vêem o grupo ou o ambiente. Imagens no mundo atual de altas tecnologias são criadas com a intenção de persuadir. Atrás das imagens encontra-se um mundo de idéias, valores, crenças, padrões comportamentais e relações que devem ser decodificados, entre outros, pelos estudos culturais. Uma representação é, por isso, um ato de reconstrução ideológica que serve a um interesse específico. Segundo Hall (1996), o discurso de um grupo de relatos fornece uma linguagem da qual se utilizam seus integrantes para falar sobre algo, ou uma maneira de representar um tipo de conhecimento sobre algum tópico. Discursos são maneiras de falar sobre, e agir frente a uma idéia ou grupo de pessoas. O discurso representa um conhecimento a respeito de um certo assunto, temática ou área. O universo do discurso é estruturado pelos seres humanos, à medida que aprendem a falar e pouco a pouco constroem a própria variante, a partir do ensino e das subtradições da classe socioeconômica na qual crescem ou graduam (Seeger 1977).

Como a comunicação de massa, na sua dominação da produção de significados, obtém uma hegemonia, o fenômeno do *mangue* e outras correntes musicais, como a *tropicália*, o *punk* e o *hip-hop*, desenvolvem uma contracultura e “respondem” à hegemonia cultural utilizando mecanismos metonímicos, entre outros. Os grupos musicais de Recife e Aracaju - como *Chico Science* e *Nação Zumbi*, *Sulanca*, *Naurêa* e *Cordel do Fogo Encantado* e outros - expressam-se justamente contra esta hegemonia das políticas sociais e culturais de sua cidade e país. A postura contra-hegemônica é criada por estes artistas, de várias formas, desde o uso de roupas e timbres de instrumentos, à poesia nos textos das músicas, na atuação e em seus discursos sobre temas ligados à vida urbana, à música, notadamente junto aos jovens. Desta forma, fomentam-se um sem número de idéias, valores e comportamentos. Os artistas desenvolvem um discurso que ressalta a riqueza cultural de sua região e a negligência das políticas e classes dominantes em melhorar a situação socioambiental das cidades. A idéia do

discurso é que dirige a atenção na maneira como os conhecimentos, a linguagem e a cultura são utilizados. Um exemplo de discurso vigente no mundo ocidental é a distinção entre o ocidente e as demais partes que compõem o mundo: o ocidente é o modelo que as outras partes do mundo querem alcançar. Também coloca o ocidente na obrigação de assessorar todo um contingente populacional à ascensão na escala social.

Teorizando sobre Atuação

O fenômeno de grupos musicais de caráter híbrido está ligado ao mundo complexo e dinâmico onde as culturas “se batem”, encontram-se, influem e interferem com energia. Ocorrem migrações de pessoas e idéias que se movimentam, empurradas por guerras e governos totalitários, forças econômicas às quais chamamos de “mercado”. As conseqüências não são claras nem seguras (Schechner 2000: 11). Uma forma de compreender a cena desse mundo confuso, contraditório e dinâmico é concebê-lo como uma *performance*. Diversos estudos de dança, etnomusicológicos e de folclore mantinham-se preocupados em consolidar rótulos de gêneros, estilos e outros “fatos”, induzindo princípios organizacionais. Em fazendo isto, se mostraram relutantes em considerar estruturas musicais, os rituais e a atuação como narrativas principais da sociedade, e de reconhecer a metáfora como veículo para emitir a mensagem (Erlmann, 1996: 15).

Uma atuação cria vários significados via forma verbal e não-verbal, dando força à mensagem emitida. Os músicos dos conjuntos musicais criam uma maneira própria de se apresentar em público. O trabalho de alguns etnomusicólogos e antropólogos mostram um claro interesse pelo fenômeno da *performance* artística e ritual, em suas várias maneiras de expressar-se. Para entender e adentrar no significado e espírito do fenômeno da expressão

musical da *região do mangue*, inspirei-me no corpo de escritos de antropólogos e musicólogos sobre *performance* desenvolvido por Richard Schechner (1985), Victor Turner (1982), Christopher Small (1998), Béhague (1984) e Margareth Drewal (1992).

Drewal (1992: 2) fez uma definição do que se trata a performance: “Performance raises fundamental issues about bodily praxis, human agency, temporality, and discursive knowledge and calls into question conventional understandings of tradition, repetition, mechanical reproduction, and ontological definitions of social order and reality.”

Victor Turner (1982) foi o antropólogo a quem se deve o início do desenvolvimento do paradigma da *performance* e, juntamente com Schechner (1985), evoluíram para sua utilização em antropologia e teatro. O trabalho de Turner cobre várias áreas conceituais, como as *performances* culturais ligadas a rituais, dramas sociais e eventos - e todos tratam de relações humanas, das maneiras como nos relacionamos uns com os outros e com os grupos sociais aos quais pertencemos. Rituais atualizam a importância do lugar na vida do homem e na maneira como a mente humana funciona. Rituais sempre criam significados. A *performance* utilizada no meio musical foi definida por Christopher Small da seguinte maneira:

Uma performance musical é um encontro entre seres humanos que acontece através do meio de sons organizados numa maneira específica. Como todos os encontros humanos, ocorre num cenário físico e social, e estes devem ser levados em conta também quando queremos saber os significados gerados pela performance. (Small 1998: 10, tradução nossa).

Nesta tese, fazemos por demonstrar o cenário físico e social dos eventos e apresentação dos grupos musicais, e de que forma estes transmitem significados verbais e não-verbais.

Uma atuação também pode ser interpretada como uma forma de comunicação verbal falada, assumindo a responsabilidade para uma audiência em demonstrar competência comunicativa. Para antropólogos, a abordagem a respeito dos estudos performáticos cabia no interesse do jogo, na construção social da realidade e reflexividade. Tais estudos ressaltam a dimensão em que os que atuam se apropriam de recursos estilísticos heterogêneos,

significados baseados no contexto (Baumann; Briggs 1990: 60). Uma das premissas nesta abordagem é que, para audiências, não é *aquilo que* uma história ou narrativa relata, mas *como* é contado, declamado ou cantado, pela maestria e efetividade do músico na sua exposição de competência. A audiência não só espera uma maneira estabelecida de interpretação, mas avalia a maestria de como o artista atua e declama (Baumann 1977: 13).

Em minha opinião, isto tem a ver com a efetividade de emitir uma mensagem, e a multiplicidade de elementos de comunicação não-verbal e verbal utilizados para enriquecer a atuação do intérprete. O intérprete pode adotar o espírito lúdico ou uma atitude de fúria ou seriedade, a exemplo das tradições de *punk* ou algumas formas de *rap*. Quando a dança, por exemplo, é agregada à atuação, fortemente aumenta o deleite e o prazer da recepção pela audiência. Da mesma forma, elementos de pantomima enriquecem a atuação. Pode-se pensar na qualidade e timbre da voz, que em muitos casos caracterizam um intérprete. Sem dúvida, há uma lista de elementos a que se pode referir como características em diversas tradições musicais do Nordeste, onde a competência verbal é apreciada, e é também um caminho para se conquistar reconhecimento por parte da audiência. Na *embolada de côco*, no *repente* e no *baião*, ou no maracatu, seja junto a cantores de romances ou de toadas, uma gama de fatores inferem no sucesso dos grupos, como uma integração do ritmo lingüístico ao padrão rítmico adotado pelos mesmos.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A síntese deste trabalho é o resultado de dois anos e meio de pesquisa de campo no estado de Sergipe, e nas cidades de Recife e Salvador. No primeiro ano, 2004, visitei Aracaju, entrando em contato com pesquisadores das tradições musicais sergipanas: Luis Antônio Barreto, Beatriz Góis Dantas e o Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe. Assisti ao Encontro Cultural de Laranjeiras e tive a oportunidade de visitar outras cidades menores: Pinhão,

Palmares e São Cristóvão, onde se cultua o São Gonçalo. Em 2005 e 2006 entrevistei membros dos grupos *Sulanca*, *Maria Scombona* e *Naurêa*. Uma das entrevistas deu-se com um dos músicos do grupo *Naurêa*, Alex Sant'Anna, que desenvolve uma carreira solo como músico. Este material de pesquisa de campo foi suplementado por fontes bibliográficas especializadas, depoimentos e entrevistas, complementados por consultas à Internet, notadamente sobre os músicos Alex Sant'Anna, do grupo *Naurêa*; os de Chico Science, músicos do grupo Nação Zumbi com Alexandre, o Dj Dolores, e os jornalistas pernambucanos envolvidos com o *mangue*, Renato Lins, José Teles e Fred 04. Na internet encontram-se entrevistas com músicos, e pessoas ligadas às atividades musicais no âmbito urbano, e estes depoimentos constituem fontes valiosas para discernir o discurso sobre temas musicais e sociais. O material foi ainda suplementado com uma viagem a Recife e Olinda, em 2006, quando assisti ao carnaval, acompanhando maracatus, frevos, marchas e outras manifestações culturais que se apresentaram no evento. Em Salvador, presenciei diversas apresentações de grupos do Recife, como a *Nação Zumbi*, o *Cordel de Fogo Encantado*, o *Cascabulho* e a *Cumadre Fulozinha*. Estas experiências levaram-me a abordar a interação e dinâmica entre os diferentes grupos musicais, correntes musicais urbanas de Recife e Aracaju.

No interior do Estado da Bahia e em Aracaju efetuei gravações sonoras e audiovisuais de atuações de música ao vivo, e realizei diversas entrevistas com diferentes informantes e músicos da *dança de São Gonçalo*, do *samba de pareia*, dos *lambe-sujos* e outros. Encetei viagens às cidades do agreste e sertão, Laranjeiras, São Cristóvão, Pinhão e Santa Brígida, este último no nordeste do sertão do estado da Bahia, região fronteira com o estado de Sergipe, Alagoas e Pernambuco. No Encontro Cultural de Laranjeiras registrei as diversas expressões musicais e teatrais em forma de audiovisual e sonoro. Em Aracaju e Salvador, fiz gravações sonoras de apresentações ao vivo dos grupos *Sulanca*, *Naurêa* e *Maria Scombona*. Apresentações ao vivo com amplificação forte dificultam as gravações sonoras, pois a

qualidade da gravação deixa a desejar. Por esta razão vale recorrer aos discos comerciais, que bem servem como guia para o estudo destes conjuntos.

Gravações comerciais em discos e alguns vídeos do *mangue* com apresentações de *Chico Science e Nação Zumbi* e *Mundo Livre S.A.* são outros ricos complementos deste estudo. Gravações de vídeo ocupam um lugar importante nas pesquisas etnomusicológicas e podem ser utilizadas para as técnicas de notação específicas de dança, por exemplo em notação de Laban, a notação para descrever a dança, notações para xylofone ou toques de tambor, diferenciando os movimentos das mãos direita e esquerda (Myers 1992: 74). Nas últimas décadas, gravações de vídeo serviram como elemento fundamental para estudos performáticos, forma de possibilitar ao estudioso observar o evento musical com os seus integrantes, a participação do público, a dança e manifestações culturais as mais diversas. O uso de fotografias pode encontrar várias funções, como na obtenção de vistas cênicas de local, da cidade, imagens e identificação visual de um ou outro grupo, detalhes de instrumentos musicais, imagens amplas de ângulo de uma *performance*, de um *ensemble* (Myers 1992: 77). A fotografia registra um momento, oportuniza um click da realidade, tornando-a imobilizada, cristalizada no tempo e no espaço, o que nos permite realizar observações e análises específicas dos fenômenos estudados. Também acrescenta o potencial demonstrativo e analítico para fins didáticos e educativos (aulas, palestras, etc.). O material audiovisual guiou-me no processo do estudo performático dos músicos, situando-me na interação existente entre os músicos, na movimentação no palco, nos usos de espaços e vestimentas.

Durante a elaboração desta tese, apropriei-me do recurso da transcrição em alguns casos, objetivando esclarecer e dar encaminhamento às minhas indagações, ou de outras pessoas, a respeito de interpretações do fenômeno musical. O uso de transcrições em artigos ou monografias sobre tradições musicais, em geral, depende do que o pesquisador quer mostrar, sob qual ângulo deseja perceber e se fazer ver com sua interpretação e descrição da música, e para qual público-leitor esteja direcionado. Na interpretação e análise de uma

tradição musical, pequenos exemplos musicais podem ser esclarecedores, no sentido de oferecer uma idéia ao leitor, oportunizar uma reflexão. Longas transcrições costumam não convidar o leitor a uma leitura; é preciso, pois, ter o acompanhamento de gravações das transcrições em formatos tipo fita cassete, o disco e outros recursos. O recurso de agregar gravações está sendo utilizado cada vez mais, pela dinâmica que oferece, pela modernidade da comunicação, pela fidelidade dos dados. Um dos aspectos que distingue a etnomusicologia das outras ciências sociais refere-se à interpretação e análise musical, permitindo uma visão mais específica e especializada sobre o fenômeno musical estudado.

A importante tentativa do antropólogo/etnomusicólogo norte-americano Alan Merriam (1964) em sistematizar e sintetizar os conhecimentos na área da etnomusicologia, nos anos sessenta abriu novas perspectivas e dimensões para o estudo da música na cultura. No seu clássico livro *The Anthropology of Music*, publicado em 1964, ele desenvolveu um modelo dinâmico para o estudo sistemático e integral de qualquer cultura musical. Na base do modelo introduzido por Merriam, encontra-se o sistema de conceitos que existem ou mesmo prevalecem em uma determinada cultura, com respeito ao fenômeno considerado musical. Este sistema conceitual, por sua vez, decide fundamentalmente o comportamento relacionado à produção musical. Na base de qualquer cultura musical encontra-se, portanto, esse sistema conceitual a respeito das atividades e dos efeitos musicais. Através de suas próprias palavras, Merriam apresentou uma distinção entre vários tipos de comportamento:

[...]Conceitos só não produzem música: precisam ser traduzidos para várias formas de comportamento que resultam em um som culturalmente aceitável. Quatro formas de comportamento podem ser isoladas a respeito da produção e organização de som; estes incluem comportamento físico, comportamento verbal sobre o som musical, comportamento social por parte dos que produzem música como também os que escutam e respondem a este, e o comportamento de aprendiz que possibilita o músico a produzir sons apropriados. (Merriam 1964: 103 tradução nossa).

Assim, avaliam-se conceitos abordando a prática e a atuação, e a produção sonora dessa prática. No trabalho de campo, precisa-se, portanto, de uma pesquisa consciente e sistemática

dessas construções ideológicas que sustentem, de fato, uma cultura musical. E, para cada cultura, podemos encontrar as situações e as formas nas quais e pelas quais esses valores, idéias e critérios são cultivados e transmitidos. Um dos desafios do etnomusicólogo consiste, portanto, no desenvolvimento de métodos e técnicas específicas, de maneira a adentrar no mundo ideológico, ou seja, no sistema conceitual a respeito da música.

Hoje em dia, o etnomusicólogo, em palestras e aulas, pode utilizar recursos diversos como o vídeo, uma equipe de som ou um computador, visando oferecer exemplos musicais em forma gráfica. Isto clareia a interpretação e análise da “cultura musical” para os assistentes. Nestes casos, nem sempre é obrigatório mostrar exemplos em notação musical ocidental, dependendo do público: um público menos treinado encontra mais adequado apoio no uso de som, complementado com uma explicação verbal, enquanto que músicos e musicólogos podem seguir o discurso através de exemplos em forma visual (notação musical ocidental).

Observação Participante

Uma técnica de pesquisa, importante do trabalho de campo do etnomusicólogo, é a observação participante: o pesquisador mora na comunidade, participa na vida diária, especialmente nas atividades musicais, observa as atividades culturais e elabora perguntas aos membros da comunidade.

A observação participante reforça a validade de dados, fortalece a interpretação, fornece uma visão sobre a cultura e ajuda o pesquisador a formular questões significativas. John Blacking (1973), sobre o dever do pesquisador de campo na África, reflete sobre a observação participante:

[...] Ele precisa gravar não só os sons da música e as maneiras como são produzidas, o glossário de termos musicais e os detalhes da fabricação de instrumentos, mas também os contextos das situações na qual a música é executado e a réplica dos músicos e ouvintes, a

estrutura de atividades sociais e culturais, e as correspondências entre relações tonais e relações que são expressos em outras áreas da vida social. (Blacking 1973: 209, tradução nossa).

Um elemento da participação do pesquisador nas atividades musicais é que o indivíduo apreende princípios fundamentais sobre a música pesquisada no processo de aprendizagem ativa da música (tanto instrumental como vocal), provocando assim a eventual crítica dos integrantes do grupo ou de outros músicos competentes da cultura (Blacking 1973).

Um momento especial nas minhas pesquisas de campo refere-se à participação nos rituais, na dança, no toque instrumental e nos cantos durante uma festa do *culto nagô*. No primeiro instante, queria assistir a uma festa do culto no mesmo dia em que acontece a festa dos *lambe-sujos*. Primeiramente, fui convidado para dançar em frente dos tambores e cabaças, e, mais tarde, convocado a tocar o tambor, enquanto a festa se estendia até as primeiras horas da manhã. Esta aceitação por parte dos membros do culto, a permitirem que tocasse os tambores e dançasse, foi uma grata surpresa. Desta forma, pude perceber as sutilezas no toque de tambor, as interações entre os músicos e a experiência temporal da atuação. As partes com rituais obrigatórios - com momentos onde os orixás entram, ou baixam no terreiro, paralelo ao acompanhamento incessante do toque de cinco tambores e cinco cabaças - podem durar de três a seis horas, com pausas onde os participantes descansam ou dormem. Este ciclo é repetido sete vezes durante duas ou três noites e dias. O senso temporal dos participantes fica alterado, e, ao longo do tempo, a resistência física é provada.

Referindo-se a experiências musicais e estados somáticos, como o transe e o êxtase, Blacking (1977) explica que a música pode criar um mundo de tempo virtual, onde objetos (coisas) não estão mais sujeitos ao tempo e espaço, que pode deixar as pessoas mais conscientes dos sentimentos que experimentaram, como também pode ocorrer a chance de se restaurarem as condições de camaradagem, educabilidade e plasticidade, que são básicas para a sobrevivência do ser humano. Nos momentos mais intensos, quando adeptos entram em

transe, aumenta o estado emocional e energético dos participantes, o que é sentido pelo público presente.

A meta direta do (etno)musicólogo, no discurso e abordagem por Charles Seeger (1977), é integrar o conhecimento e sensibilidade à música e ao conhecimento verbal e, de tal maneira, que possibilite apresentá-lo num discurso ou conferência, indicando claramente de que forma é ou não possível acontecer. A idéia é que o musicólogo apresente suas idéias, suas interpretações, de maneira inteligível, tanto para músicos quanto para não-músicos. Um dos deveres da musicologia é ampliar o conhecimento verbal sobre a música, como também é importante saber mais sobre o conhecimento musical da linguagem. Ambos, a linguagem e a música, comunicam o que podia ou pode ser: a linguagem comunica através de símbolos e a música os incorpora. Estas concepções de Seeger serviram-me nas percepções e interpretações dos fenômenos musicais que encontrei e vivenciei.

Na minha opinião, a competência musical é um fator fundamental ao musicólogo que entra em contato com fenômenos, práticas musicais diversas, e adentra no discurso verbal de músicos. Blacking (1977) fez uma distinção entre a atuação e a competência, entre o que as pessoas efetuam e entre o que as pessoas são capazes de efetuar ou de exprimir ou ainda de conquistar. Certas habilidades específicas, que podem ser efetuadas por alguns, talvez também pudessem ser adquiridas por cada membro da sociedade, dependendo do meio social e cultural em que estivessem inseridos. As formas culturais de linguagens, baseadas em fundamentos biológicos, providenciaram um modelo para outras áreas da expressão humana. A competência musical, como a capacidade de cada ser humano em falar uma língua natural, evidencia fundamentar-se em capacidades específicas humanas, mesmo que isto mude de sociedade para sociedade. As habilidades musicais, segundo Blacking (1977), podem estar programadas nos seres humanos e, se não aproveitadas no momento apropriado, podem se perder, atrofiar-se.

Estas experiências de pesquisa de campo foram frutíferas, pois me possibilitaram observar as tradições com a “atitude fenomenológica”, que está intimamente relacionada ao estudo da *performance*. Ênfase é dada à experiência subjetiva, ou seja, à maneira como as pessoas experimentam a sua realidade. Por isto, o pesquisador está envolvido num modo diferente (das pesquisas feitas com moldes teóricos como a simbologia, parentesco, etc.) com o seu objeto de estudo. Ele faz uma tentativa sistemática de incorporar expressões diretas com referência às experiências e vivências subjetivas, tanto dos membros da sociedade estudada quanto àquelas dele próprio. E, além disso, no instante de produzir a narração etnográfica, através da atitude fenomenológica, o pesquisador tenta evitar a separação da experiência vivenciada no trabalho de campo do discurso objetivo “acadêmico” e “científico”.

Entre os filósofos que elaboraram uma atitude fenomenológica, destacam-se especialmente Edmund Husserl (1931) e Maurice Merleau-Ponty (1962). Entre os antropólogos e etnomusicólogos que se deixaram inspirar pelas idéias destes pensadores, encontram-se Paul Stoller (1989), Stephen Friedson (1998), e Greg Downey (2002), este em um estudo sobre a capoeira angola no Brasil. A abordagem fenomenológica de Downey tenta compreender como se pratica, de fato, a capoeira, e especialmente como a música é “ouvida” e vivenciada pelos praticantes e pelos espectadores do evento. Uma observação de Downey, com referência ao modo de percepção dos praticantes de capoeira é formulada da seguinte forma:

Praticantes percebem a música, na minha opinião, não só a partir de categorias e associações simbólicas, mas com um corpo treinado e receptivo, através de hábitos copiados de outros e socialmente reforçados, e por meio das próprias habilidades musicais arduamente adquiridas, como também se encarrega ativamente na escuta. (Downey 2002: 490, tradução nossa)

As tradições musicais rurais da região de Laranjeiras podem ser vistas como “cultural performance”, o estudo do contexto integral da performance sonora, corporal e social do evento. Merleau-Ponty, em seu monumental tratado *L’Œil et l’esprit*, afirma enfaticamente

que perdemos muito da essência das coisas, definindo e analisando (estruturalmente) a realidade dos fenômenos, em vez de experimentá-la:

A ciência manipula as coisas e atrapalha na vivência delas. Produz os seus modelos limitados das coisas; opera a partir destes índices ou variáveis que podem mudar segundo as transformações permitidas pelas suas definições; assim entra em contato com o mundo real muita poucas vezes. A ciência sempre foi uma maneira de pensar admiravelmente ativa, engenhosa e imprudente, cuja premissa fundamental considera tudo como se fosse um objeto em geral - como se não significasse nada para nós e ainda assim predestinado para o nosso uso. (Merleau-Ponty 1962 apud Stoller 1989, p. 32, tradução nossa).

Nas minhas visitas pelas diferentes cidades e povoados onde a *dança de São Gonçalo* é praticada, notei que a vivência dos praticantes e dos que estão presentes está intimamente ligada aos elementos da natureza, à música e à dança, em um evento que é o pagamento de promessa. As dimensões sensoriais dos que presenciam os rituais são ainda mais dramáticas no *culto nagô*: comidas ritualísticas são preparadas com lenha e o fumo está presente praticamente o tempo inteiro, impregnando o ambiente e as roupas dos participantes; para rituais importantes, a música está continuamente presente e é fundamental à efetivação dos rituais.

CAPÍTULO 1

O CENÁRIO

Neste capítulo, estuda-se o Cenário histórico, geográfico e cultural da *região do mangue*. Na segunda seção, apresenta-se um aprofundamento nos conceitos ligado ao *World Music*: o local e o global, o transnacionalismo e o hibridismo. Estes conceitos são utilizados nas abordagens sobre a música popular urbana quando ocorre o processo de mistura de diversas expressões culturais cruzando fronteiras.

1.1 REGIÃO DO MANGUE DE SERGIPE E PERNAMBUCO

O espaço desta pesquisa é a *região do mangue* que se considera como sendo a mesma da região cultural de Aracaju e Recife. Esta escolha do termo é pessoal e não foi ainda utilizada por outros pesquisadores até o momento. Mário de Andrade, musicólogo, poeta, escritor e jornalista, responsável por significativas pesquisas no nordeste dos anos 30, indicou a região do litoral entre Aracaju e Natal como a *região do coco*. Ele percebeu a região como culturalmente similar, embora mantendo características diferenciadas. O *coco* e a *embolada*, por exemplo, encontram-se nesses estados desde Sergipe, estendendo-se até o Rio Grande do Norte. De igual modo, também podem ser considerados os diferentes *sambas* regionais como o *samba de coco*, o *samba de aboio* e o *samba de maracatu*.

A escolha desta pesquisa em utilizar o nome *região do mangue* tem a ver com a semelhança entre o meio ambiente natural de vários centros urbanos nesta região, como Recife e Aracaju. Isto se deve a alguns fatores: as duas capitais de estado situam-se no litoral do Nordeste e se encontram cercadas de manguezais, que imprimem um caráter inconfundível

na paisagem das duas cidades, em especial no Recife; pescadores e moradores catam caranguejos sob as pontes das cidades, ou na beira dos rios; no Recife, atentos à nova corrente musical formada, jovens tiveram a idéia de chamá-la de *mangue*, devido à sua forte presença na vida dos moradores das classes sociais menos favorecidas; é também motivo para o escritor e sociólogo Josué de Castro escrever vários livros sobre os problemas sociais ao redor dos manguezais de Recife. Alguns destes livros são: *A Alimentação Brasileira à luz da Geografia Humana* (1937), *A Geografia da Fome* (1946), *A Geopolítica da Fome* (1951) e *Homens e Caranguejos* (1947).

No entanto, nas cercanias do oeste das duas capitais referidas encontra-se o agreste, uma região rica em culturas populares, e que figura como fonte musical e cultural para os conjuntos musicais urbanos tratados nesta pesquisa. Na região do agreste encontra-se a tradição de coroar simbolicamente um rei e uma rainha, através de expressões musicais como as *taieiras* e o *maracatu*. Em ambos os estados, igualmente se encontram as tradições do *côco* e do *frevo*, sendo que em Pernambuco o maracatu e o frevo são marcas culturais e (inter) nacionalmente reconhecidas. Para além desses centros culturais, o *frevo de Zé Pereira*, do carnaval de Neópolis, contribui para a forma peculiar do evento naquele local; na cidade de Brejão, no litoral de Sergipe, o maracatu é tradição de longas datas. Contudo, estas expressões culturais não tiveram ali a ressonância, a representação e o desenvolvimento do frevo e do maracatu de Pernambuco.

A semelhança entre Aracaju e Recife, aqui enfatizada, tem a ver com alguns fatores: até o início dos anos '90, os estados do nordeste desde Sergipe até Rio Grande do Norte não desenvolveram uma corrente musical que pudesse oferecer aos jovens um senso de local, uma expressão que dava uma identidade baseada nas singularidades da sua região. Gêneros e fenômenos sócio-musicais dos grandes centros urbanos desde Salvador, passando por Rio de Janeiro, São Paulo até Brasília, dominaram o mercado musical durante décadas. Vinculado a isto, existe ainda o preconceito no Sudeste no Brasil com o Nordeste do Brasil, as pessoas e as

características regionais da língua portuguesa. Igual existe o preconceito dos soteropolitanos com os habitantes de Aracaju. Para se destacar e se distanciar das correntes musicais vindo de Salvador ou do sudeste, os grupos musicais de Aracaju aqui abordados e o jovem público, se identificam e se espelham com a efervescência cultural do estado de Pernambuco.

Historicamente, os estados de Pernambuco, Alagoas e Sergipe foram palcos de importantes acontecimentos históricos, em que se fizeram notar as atividades e batalhas dos cangaceiros. Nas interações entre músicos dos dois estados, vê-se que o cantor e compositor Antônio Nóbrega às vezes visita o estado de Sergipe para apreender uma tradição musical, como o *samba de parrelha*, de Laranjeiras. Também é fonte de inspiração o artista plástico Artur Bispo do Rosário¹, oriundo do estado de Sergipe. Além desses fatos, as festas juninas em Aracaju contam com distintos cantores e grupos musicais do Recife, que se apresentam durante as festividades.

Nas últimas décadas, Aracaju e Recife tiveram mudados o estilo de vida, a cultura e suas estruturas de funcionamento, devido ao crescimento do turismo. No litoral, antes vazio, construíram-se lugares de entretenimento e palcos para festivais de música. O contato cultural e econômico de Sergipe com outras partes do Brasil, Estados Unidos e Europa se intensificou, ainda que em menor escala do que em Recife. Os jovens estão em contato bastante próximo das culturas populares da região e, ao mesmo tempo, com correntes não-brasileiras. Para compreender a inserção dos conjuntos musicais de Aracaju e, em parte, do Recife, no contexto sócio-geográfico, apresenta-se um esboço do estado de Sergipe e Pernambuco, e respectivas capitais (Aracaju e Recife), assim como as tradições musicais e expressões culturais que permeiam o cotidiano da região.

As paisagens das cidades de Aracaju e Recife convivem com similitudes, tendo alguns rios cruzando a cidade, beirados por manguezais. No Recife, a presença dos rios junto às múltiplas pontes é marca da cidade, tanto embeleza quanto aponta para sérias questões sociais.

¹ Nasceu em Japarutuba, estado de Sergipe, e considerado alguns anos atrás pela crítica internacional como o maior artista plástico popular do século XX.

Afeitos à engenharia e arquitetura, a construção de pontes era uma especialidade dos holandeses, que o colonizaram no século 17, quando da invasão holandesa no Brasil comandada pelo conde Maurício de Nassau. Posteriormente, a expansão construtiva das pontes foi continuada pelos portugueses. Os rios com nomes indígenas são referências para os moradores seja de Aracaju ou de Recife, os quais também chamam a atenção dos visitantes: Capibaribe, Beberibe e Guararapes, no Recife; e Parnamirim e Cotinguiba, em Aracaju. A topografia das duas cidades se assemelha no pouco relevo; e a arquitetura, com exceção do centro histórico do Recife, também se parece. Nas praças e mercados, às vezes se juntam cantores de repente e embolada, demonstrando uma arte verbal peculiar. Os holandeses, que povoaram Recife por algumas décadas no século 17, desceram para o sul, adentrando no estado de Sergipe, onde ainda se detectam alguns resquícios de suas presenças. Diferentemente de Aracaju, Recife possui um centro histórico com casas coloniais construídas no estilo holandês, bem similar à arquitetura do centro de Amsterdã, capital da Holanda. Este centro histórico do Recife foi um dos pontos efervescentes do *mangue*, e ainda hoje permanece como espaço onde a cultura popular de Pernambuco, em suas mais diversas formas, pode ser apreciada no carnaval, em festivais ou outros momentos. O *mangue*, em certo sentido, deu um passo para a revitalização do centro histórico e cultural do Recife, processo semelhante ao que ocorreu em Salvador, com o auge do fenômeno dos blocos afro e o samba-reggae, que resultaram na revitalização cultural do centro histórico Pelourinho.

Da *região do mangue* merecem destaque alguns aspectos históricos, geográficos e político-econômicos. Desde o período da colonização (e continuando no século vinte), o sistema sociopolítico tem sido reacionário, escravocrata e feudal, no qual apenas pequena parcela da população teve acesso à educação. O poder político e o econômico sempre estiveram nas mãos dos grandes fazendeiros, barões detentores de grandes posses de terras quase sempre procedentes das doações de sesmarias, grandes áreas para famílias de descendência portuguesa. Os barões dominavam as decisões econômicas e políticas, e esse

poder tem continuação na atual política das prefeituras e no governo do Estado. Atualmente, o poder dos latifundiários (oligarquias) não é tão substancial como em períodos anteriores, contudo, no presente cenário político do Estado ainda há membros do governo descendentes dos antigos mandatários.

Comparativamente às demais regiões brasileiras, as diferenças sociais no Nordeste continuam acentuadas. A partir da segunda metade do século vinte, houve uma forte migração do interior do nordeste para os centros urbanos no litoral, notadamente Recife e Salvador, e para os grandes centros urbanos do Sudeste do Brasil, cujo maior fluxo foi para São Paulo e Rio de Janeiro. Nas últimas duas décadas, a migração para os centros urbanos e para o Sudeste se reduziu substancialmente e a região começou a crescer economicamente, em parte por causa do crescimento do turismo e, também em parte, ao fenômeno da música popular urbana de Salvador e Recife, além de outros centros urbanos do Nordeste, que conquistaram grande popularidade no Brasil e atraíram olhares para a riqueza cultural da região.

A cidade de Aracaju aloja uma gama de diferentes correntes musicais atuando lado a lado e interagindo. A Música Popular Brasileira (MPB), por exemplo, apreciada e divulgada no Brasil inteiro, em particular pelas classes média e alta, encontra boa acolhida na região e abriga várias vertentes, como os artistas ligados ao samba e bossa-nova do Rio de Janeiro e São Paulo. Abarcados pela diversidade, grupos musicais e cantores se apresentam em palcos durante o ano, em festivais, festas juninas e outros eventos, em bares e restaurantes. O sul da cidade de Aracaju, a orla e a praia de Atalaia desenvolveram uma vida noturna agitada, animada pela presença de bares, restaurantes e boates que atraem jovens e turistas.

Outros estados do Nordeste que se destacam por sua cultura popular e artistas reconhecidos são: Paraíba, Alagoas, Maranhão. Alguns artistas são Jackson do Pandeiro, Zé Ramalho e Elba Ramalho, Hermeto Pascoal, Nelson da Faveira, Djavan, Chico César, Zeca Baleiro e outros. Estes músicos interpretam a música do Nordeste, alguns se mantendo

vinculados à tradição; outros, como Hermeto Pascoal, experimentam correntes musicais como o jazz, mas todos representam a diversidade e a riqueza da cultura brasileira nordestina.

Na cidade de Recife observa-se um processo em que a cultura regional e as suas expressões musicais foram sendo revalorizadas no âmbito urbano, a partir de re-apropriações por músicos, escritores, artistas plásticos, teatro e ainda abordada pelas mídias jornalística e televisiva. Estes profissionais se conscientizaram das riquezas e força expressiva das culturas populares do estado, e uma das conseqüências é um envolvimento dos sistemas na grande divulgação do carnaval, onde a rica diversidade das tradições musicais pode ser apreciada nas ruas e nos palcos, e através dos canais de TV. Desde o início do século, o frevo foi uma das tradições musicais de maior representatividade em Recife, sendo nacionalmente reconhecido e interpretado por muitos músicos populares. Outro fruto desse processo de revalorização das expressões culturais é o movimento Armorial, que, entre outros, optou em dar visibilidade às tradições da arte verbal, como os romances, a cantoria e o aboio, o maracatu e o cavalo marinho, misturando-as com elementos da música medieval e renascentista da Europa. As maneiras singulares de se expressar do sertão, com suas tradições orais, as artes plásticas e a arte verbal, ganharam o reconhecimento a partir do trabalho desse movimento. Na segunda metade dos anos 90, o músico, dançarino e ator Antônio Nóbrega continuou a abordagem do movimento Armorial, dando-lhe, no entanto, uma tônica especial por meio de divulgação da cultura popular do Nordeste, de forma lúdica e variada, em especial a de Pernambuco.

Entre o movimento Armorial e o *mangue* há uma diferença marcante, que é o caráter urbano deste, imbuído de uma visão crítica da periferia recifense do mangue, criando um novo discurso sobre o Nordeste (Carneiro 2002). Segundo Carneiro, a literatura e as correntes musicais dos anos 60 e 70 do século passado representaram o homem nordestino através de estereótipos que o colocaram oprimido e resignado frente à fatalidade da própria vida. Vítimas da seca e do sofrimento, os nordestinos do sertão são utilizados como temas de obras literárias, a exemplo de José Lins do Rego - que elege para seus romances o cenário dos

engenhos e seus senhores, bem como as relações desenvolvidas com os escravos (Carneiro 2002: 54).

Os músicos e conjuntos musicais da *região do mangue* estão conscientes do complexo legado histórico do Nordeste. A região teve um lugar especial na imaginação do brasileiro durante o século vinte, pois foi visto como o Brasil autêntico e patriarcal com grandes desigualdades sociais (Sharp 2001: 19). O Nordeste era palco de fortes rebeliões, muitas das quais fortalecidas ao redor de figuras messiânicas como Antônio Conselheiro, ou pelo banditismo no sertão, liderado pelo famoso e temido cangaceiro Lampião. Estas rebeliões se mantiveram como uma forma de resistência contra os poderes da oligarquia e da política. As desigualdades sociais e o recesso econômico afetaram não só a região campeira, mas também os grandes centros urbanos do Nordeste, a exemplo do Recife.

No estado de Sergipe, Laranjeiras é uma cidade interiorana, onde as expressões culturais e musicais se fazem mais reativadas e estimuladas. O caráter da cidade é campeiro, com uma praça central ao lado da igreja matriz, onde jovens e adultos se encontram para conversar, e vaqueiros e jovens andam a cavalo pelas ruas pavimentadas com pedras, da mesma forma que as ruas medievais e renascentistas na Europa. Uma grande feira acontece a cada sábado, num grande e antigo depósito de exportação de cana-de-açúcar e derivados, e onde os mais diversos produtos agrícolas e artesanais são negociados a moradores locais e visitantes procedentes das redondezas. A cultura popular regional ganha visibilidade em festivais dedicados à cultura popular e na semana do folclore, no mês de agosto. Todos os anos, no início do mês de janeiro, um encontro cultural é organizado em Laranjeiras. Nessas ocasiões, grupos das mais diversas tradições musicais percorrem alegremente as ruas do seu centro. O município de Laranjeiras e seus povoados, ou distritos, integravam uma região onde a utilização e exploração da mão-de-obra escrava foram as mais acentuadas em todo o estado. Contudo, houve conflitos entre as autoridades locais e os escravos, que se rebelavam com

fugas individuais ou coletivas, formando quilombos². Os quilombos eram pequenos povoados, e praticamente se opunham à escravidão, em favor da liberdade e da justiça. Toda a influência da cultura e descendência africana ainda hoje está bem presente no município. Lá se encontram terreiros de cultos afro-brasileiros, originários das nações *nagô*, *ketu* e *gêge*, e diferentes expressões culturais como o *lambe-sujo*, a *dança de São Gonçalo*, o *samba de parelha*, o *samba de coco*, *chegança* e as *taieiras*.

Quando alguém visita as cidades do agreste de Sergipe e Pernambuco, pode cruzar com uma variedade de expressões culturais que incluem música e dança, além de teatro popular e a arte literária de cordel, chamada *literatura de Cordel*. O território do Nordeste foi o primeiro do Brasil a ser colonizado pelos portugueses e temporariamente pelos holandeses e franceses. Por isso, parte da riqueza cultural mediterrânea medieval e renascentista deixou marcas que vieram a influenciar a cultura popular nordestina. O catolicismo ibérico, ao se tornar a religião oficial, imprimiu valores na cultura dos centros urbanos e, em especial, nas regiões campeiras. O chamado “catolicismo popular” é um conjunto de crenças religiosas e práticas variadas, principalmente encontradas nas camadas populares católicas. Integrado por elementos provenientes de outros sistemas religiosos, é marcado pela presença do sincretismo, que já existia no catolicismo popular ibérico, sendo assim introduzido na América Latina. Com o crescimento dos grandes centros urbanos, as expressões artísticas do catolicismo popular desapareceram, permanecendo, no entanto, nas regiões rurais. Algumas tradições, como a *festa do divino*, os penitentes e a *Dança de São Gonçalo*, passaram por adaptações locais e re-interpretações, embora uma das características das tradições orais rurais seja o caráter “estático”, que em parte tem a ver com o caráter religioso de algumas destas tradições, em que mudanças nos textos e nas atuações são evitadas. Não ocorre, por isso, uma ampliação do repertório, na criação de novas músicas. Por intervenção das políticas culturais, as

² Na atualidade, o conceito de quilombo (ou mocambo) é complexo por causa de leis que definem o que é considerado um quilombo, já que estão envolvidos aspectos políticos e territoriais.

tradições musicais regionais dedicadas à cultura popular regional ganharam reconhecimento em festivais e, ao longo dos anos, através da semana do folclore, comemorado em agosto.

Outro elemento da cultura popular que alguém encontra ao passar pelo Nordeste é a arte verbal da *cantoria*, o *repente* e a *embolada*, que são difundidos em praticamente toda a região nordestina, e adaptado e reinterpretado por diversos músicos no contexto urbano. O repente e a embolada com suas técnicas de rimar são amplamente utilizados por todos os músicos dos grupos pesquisados. A particularidade do fenômeno do *mangue* e dos grupos *Naurêa*, *Maria Scombona* e *Sulanca* é a arte verbal, a poesia inspirada nas *emboladas* e *cocos*, mas direcionadas ao meio urbano. Temas relacionados à vida urbana - os passeios, o ônibus, acontecimentos cotidianos dos jovens da grande cidade - formam a base para a construção da poesia, às vezes mantendo a estrutura textual da cantoria ou embolada, com seus versos decassílabos ou heptassílabos.

Outra tradição musical de importância, que sempre teve popularidade no Nordeste é o forró, e que pode ser ouvido em todo o Brasil. Um dos pioneiros a explorar este gênero foi Luís Gonzaga, que deu voz ampla ao forró, além dos artistas Jackson do Pandeiro e Genival Lacerda, entre outros. Conjuntos musicais atuais, a exemplo do *Mestre Ambrósio* e *Naurêa*, efetuam uma hibridização musical com base no *forró*, apropriando-se de técnicas de distorção sonora através do computador, em voga na música eletrônica para dançar, o *techno* ou *rave*. As festas juninas são muito populares e um dos cartões postais do Nordeste. O turismo e os políticos da Secretaria da Cultura investem sobremodo nestas festas, principalmente nas cidades interioranas, que atraem milhares de pessoas. Nas festas juninas de Aracaju, por exemplo, são convidados artistas de Pernambuco, como Antônio Nóbrega, Geraldo Azevedo e o grupo *Cordel do Fogo Encantado*.

Na vida musical de Aracaju, a quantidade de conjuntos musicais não é grande e a sua repercussão na região e nacionalmente é menor que a de outros conjuntos dos estados do Nordeste (em especial de Pernambuco, Bahia, Paraíba e Maranhão). Esta capital tem uma

história de apenas 150 anos e só recentemente houve um estímulo para promover a música popular urbana de caráter próprio. Por causa da proximidade, ocorre um forte influxo da música popular urbana comercial procedente de Salvador, como o *axé-music*, *pagode* e *arrocha*, não apenas em Aracaju, mas em todo o estado. Os jovens dos conjuntos *Maria Scombona*, *Naurêa* e *Sulanca* estabelecem um diálogo com o espaço musical de Recife (e o estado da Paraíba) e, bem assim, com as influências da música popular dos Estados Unidos e da Europa.

O *pagode baiano* e o *axé-music*, produzidos no grande centro urbano de Salvador, distante quatrocentos quilômetros ao sul de Aracaju, ganharam bastante popularidade entre os grupos de jovens. Para além dessas manifestações, os trios elétricos do carnaval de Salvador arrastam multidões ainda no pré-carnaval, o chamado Pré-Caju, umas semanas antes do carnaval oficial, e os últimos sucessos do *axé-music* e do *pagode* de Salvador ribombam nos alto-falantes.

1.2 QUATRO GRUPOS MUSICAIS DA REGIÃO DO MANGUE: SULANCA, NAURÊA, MARIA SCOMBONA E CHICO SCIENCE E NAÇÃO ZUMBI

Apresenta-se, nesta subseção, um esboço dos grupos *Sulanca*, *Naurêa*, *Maria Scombona* e o músico Alex Sant'Anna, que é integrante do *Naurêa* - todos provenientes de Aracaju -, e *Chico Science e Nação Zumbi*, de Recife. A escolha destes três grupos de Aracaju e um de Recife, tem a sua origem pelo seguinte: a pesquisa de campo foi efetuada com os membros de três grupos musicais de Aracaju. O grupo Chico Science e Nação Zumbi foi escolhido para criar um tipo de diálogo entre os dois fenômenos contrapostos na minha exposição. Os grupos de Aracaju se espelham com o modelo criado por *Chico Science e Nação Zumbi* e desenvolvem um diálogo entre o uso de elementos das tradições musicais de sua região, e as idéias e o discurso musical de *Chico Science e Nação Zumbi*. Esta escolha foi essencial para a

narração do autor desta tese, abordando uma realidade encontrada em Aracaju, onde grupos musicais dialogam com o movimento artístico-musical de Recife.

Jorge Ducci, no ano de 1995, formou o grupo *Sulanca* em Aracaju, à imagem do grupo *Chico Science e Nação Zumbi*, de Recife. É um dos poucos grupos que trabalha, em seu repertório, com as tradições musicais rurais sergipanas. O grupo é formado por oito músicos, sendo Jorge Ducci o cantor principal, Yuri Gagarin e Márcio Augusto na guitarra, Rafael Júnior nos tambores, Julio Fonseca nas caixas e Ciborg, Pequeno e Tom Toy na percussão e nas vocais. Assim fazendo, abre espaço nos âmbitos urbano e rural para incentivar o interesse e o reconhecimento dessas tradições, forma de resistir à dominância da música popular vinda de Salvador ou do Sudeste do Brasil. As influências e semelhanças de *Sulanca* com o *mangue*, em especial com *Chico Science e Nação Zumbi*, podem ser observadas nas letras, música, vestimenta e atuação no palco. O grupo produziu um disco, chamado *Megafone*. Nesta tese, quatro músicas do disco *Megafone* serão abordadas.

Naurêa é um conjunto musical que principalmente toca forró misturado a outros gêneros nacionais, como samba e correntes musicais não-brasileiras, a exemplo do *funk* americano e o *merengue* dominicano. Fundado em 2001, também insere, da mesma maneira que os demais grupos aqui referenciados, elementos da música regional nordestina ao seu repertório, tal como o *forró*, nome aplicado a uma tradição musical muito popular no Nordeste e para ser dançado com um par. Durante as festas juninas, nos meses de maio e junho, pequenos conjuntos de cinco a seis músicos interpretam baiões, *xotes* e *quadrilhas*, com a sanfona, a zabumba, o triângulo e a voz. O conjunto *Naurêa* é formado por sete jovens músicos que misturam forró, samba, música regional e elementos de correntes musicais não-brasileiras. O *mangue* do Recife é uma referência para os membros do grupo que admitem que sem a existência do *mangue* o grupo não teria existido. Os músicos de *Naurêa* são jovens e dois deles universitários. *Naurêa* produziu três discos: *Circular Cidade*, *Cada vez mais Negaum* e *Sambaião*. Nesta tese abordam-se três músicas do disco *Circular Cidade* e uma de

Cada vez mais Negaum. O músico e cantor Alex Sant'Anna produziu um disco chamado *Aplausos Mudos, Vaias Amplificadas*. Deste disco, cinco músicas serão abordadas nesta tese.

Maria Scombona é um conjunto musical formado por quatro músicos e com repertório musical baseado no *blues*, *blues-rock* e elementos da cultura popular nordestina, em especial a cultura regional sergipana. Foi formado em 1998 por Henrique Telles, que havia feito diferentes composições para serem interpretadas por um conjunto. Henrique juntou quatro amigos músicos para formar o núcleo do conjunto; para a gravação do primeiro disco incluiu a participação de músicos convidados. Hoje em dia o conjunto dá ênfase aos textos, pois, segundo os integrantes do mesmo, os ouvintes se identificam com as mensagens dos textos cantados. Os integrantes são jovens da classe média, e no início eram em número de seis a dez músicos. A representação, atualmente, se faz com quatro músicos. Utilizam instrumentos como a gaita (para tocar *blues*), a zabumba³, o teclado e instrumentos de percussão tais como a conga e o pandeiro. Nos dias mais atuais, usam somente voz, guitarra, baixo e bateria. O grupo *Maria Scombona* produziu dois discos, *Grão* e *Segunda*. Nesta tese, três músicas do primeiro disco *Grão* serão abordadas.

Os três grupos de Aracaju, mencionados acima, vendem seus discos através de lojas de disco em Aracaju; e são localmente vendidos pelos músicos em festivais e em apresentações em outras cidades. Estes discos não se encontram em outros grandes centros urbanos do Brasil, como, por exemplo, Salvador. Aracaju, paulatinamente desenvolve uma corrente musical que ainda recebeu pouca atenção fora do estado, em contraste com a efervescência cultural e musical de Recife. Os músicos procuram desenvolver um caráter musical próprio para se diferenciar, e desta forma serem reconhecidos não só no seu estado, mas também em todo o Brasil e no exterior. Desenvolveram, por exemplo, uma cena dinâmica de diferentes formas de *heavy metal* como *death*, *doom* e *black metal*. Os músicos pertencem à classe média, e em alguns casos também a segmentos da população menos favorecida que mora nas

³ Um tambor grande de duas peles, tocado com uma vareta, e é usado no Nordeste em ensambles de pífano e zabumba e no gênero forró.

periferias. Todos os músicos dos grupos trabalhados nesta pesquisa moram em Aracaju, diferentemente de muitos artistas populares de Recife, que se transferiram para São Paulo e Rio de Janeiro, visando maior ressonância e divulgação; viajam de vez em quando para cidades como Rio de Janeiro, Salvador, Recife, Fortaleza e raramente para a Europa. Esta situação difere dos astros da música popular no Caribe, que viajam entre as muitas ilhas do Caribe e aos Estados Unidos, continuamente, e desta forma são considerados músicos transnacionais (Guilbault 1997).

Para entender o fenômeno do surgimento de uma música híbrida urbana em Aracaju, é preciso conhecer a corrente musical *mangue*, que surge em Recife no começo dos anos noventa do século XX. Este fenômeno foi motivo e a inspiração para os conjuntos musicais de Aracaju pesquisados nesta tese.

O estado de Pernambuco, especificamente a sua capital Recife, possui uma rica história de várias décadas, com movimentos culturais e uma cena dinâmica de diferentes mundos musicais, desde o *heavy-metal* ou *hard-core* e música clássica, até a música folclórica regional. O que era a corrente musical *mangue*, também conhecida por *manguebeat*⁴, *manguebit* ou *movimento mangue*? Vários livros, teses e artigos foram escritos sobre esta corrente musical ligando-a a estéticas da indústria musical, do MTV e o pós-modernismo, por pesquisadores como Carolina Carneiro (2002) na sua dissertação *Batuque, Sampler e Pop na música pernambucana*. A partir dos dois discos de *Chico Science e Nação Zumbi*, Carneiro levantou questões referentes ao espaço urbano recifense e à identidade cultural projetada no *manguebeat*. A pesquisadora também relaciona o *mangue* com o movimento modernista, com as diversidades da linguagem estética resultantes da modernidade. A experimentação vanguardista desenvolveu um culto à colagem, semelhante às técnicas sonoras de misturar sons através de *toca-discos*, *samplers*, sintetizadores, desde os anos 80. Estes elementos

⁴ Por causa de um erro no jornal, o nome Mangue-Bit, inventado pelo cantor e compositor Fred 04, ficou conhecido como *MangueBeat*. O bit se refere à unidade menor digital do computador. Beat é um ritmo, uma batida. Mangue era o nome utilizado por *Chico Science*.

começaram a ser utilizados no Brasil pelas grandes metrópoles através das importações e dos meios de comunicação de massa.

O *mangue* é um fenômeno urbano, em que jovens da periferia e do centro da cidade desenvolveram uma nova linguagem musical com estéticas de diferentes expressões musicais dos Estados Unidos, África, Caribe e, em especial, da cultura regional de Pernambuco e da cidade de Recife. No começo dos anos noventa, o conjunto *Chico Science e Nação Zumbi* ganham visibilidade e popularidade no Brasil inteiro, devido à novidade da linguagem musical híbrida e uma atuação chamativa e espetacular no palco, e até hoje Chico Science é lembrado como um artista carismático e original⁵. Ele reuniu percussionistas de um grupo de Samba-Reggae *Lamento Negro*⁶, com um guitarrista e um baixista e, assim, o grupo *Nação Zumbi* estava formado. O nome *Nação Zumbi* tem origem na tradição das nações de maracatu de Recife, como a Nação Elefante, a nação Leão Coroado, e *Zumbi*, que foi o mais famoso e reconhecido líder de quilombo na história do Brasil. O surgimento do *mangue*, com *Chico Science e Nação Zumbi*, além do grupo *Mundo Livre S.A.*, deve ser visto no contexto dos anos noventa, com acentuadas mudanças no âmbito mundial.

Após a desintegração do comunismo na Europa Oriental e na União Soviética, uma nova era na história dos povos começa. O comércio entre as nações e continentes se intensifica e a internet torna-se um meio de comunicação cada vez mais comum desde o começo dos anos noventa, especialmente nos grandes centros urbanos, em todo o planeta. Procedente dos Estados Unidos e da Europa, a cultura de música pop se expande entre os diversos povos, através do canal televisivo MTV, de certa forma se impondo nas culturas periféricas dos países em desenvolvimento. Nas regiões campeiras no interior do Brasil, a televisão tornou-se um artefato comum, e muitas das propagandas e programas transmitidos pela televisão são produzidos nos países do primeiro mundo. Hall, sobre este processo, afirma que:

⁵ Ele faleceu num trágico acidente de carro em 2 de fevereiro de 1997, na véspera do carnaval.

⁶ Este grupo forma parte de uma organização de programas sociais no bairro de Peixinhos, em Olinda

As pessoas que moram em aldeias pequenas, aparentemente remotas, em países pobres do 'terceiro mundo', podem receber, na privacidade de suas casas, as mensagens e imagens das culturas ricas, consumistas, do Ocidente, fornecidas através de aparelhos de TV ou de rádios portáteis, que as prendem à 'aldeia global' das novas redes de comunicação. (Hall 1992: 79, grifos do autor).

Desde o final dos anos noventa, apareceram os primeiros artigos, livros e dissertações sobre esta nova corrente musical. O livro do jornalista pernambucano José Teles (2000), *Do Frevo ao MangueBeat*, oferece uma história detalhada sobre o *mangue* e os precursores. Dissertações e Teses da Universidade Federal de Pernambuco e de outras universidades nacionais e internacionais foram produzidas sobre o tema. Moisés Neto (2001) aborda em sua tese a obra de *Chico Science* e os elementos da pós-modernidade e os contextos geográficos, políticos e sociais de Recife, como o caos, a pobreza, a vida social e as personagens de Pernambuco. Por ser uma corrente musical diferenciada, veio por despertar o interesse de jornalistas e pesquisadores. Isto tem a ver com o caráter de vanguarda deste fenômeno musical, uma novidade que emergiu no Nordeste, numa cidade que cultural e economicamente estava em recesso por várias décadas. O conjunto *Chico Science e Nação Zumbi* surpreendeu em festivais e salas de concertos nacionais, nos Estados Unidos e na Europa. Houve algo reconhecível nos ritmos do *funk* e *hip-hop* estadunidense, mas, ao mesmo tempo, foram introduzidos elementos de ritmos desconhecidos para audiências não-brasileiras, como o maracatu rural e o maracatu de baque virado⁷, o *côco* e a embolada. *Chico Science e Nação Zumbi* produziram dois discos, *Da Lama ao Caos* e *Afrociberdélia*. Em 1998, um disco foi produzido em homenagem a *Chico Science*, com as músicas dos primeiros dois discos regravadas por DJ-s e músicos brasileiros e não-brasileiros. *Nação Zumbi*, depois da morte de *Chico Science*, produziu três discos: *Rádio S.A.M.B.A*, *Nação Zumbi* e *Futura*.

7

O maracatu é uma expressão artística que é efetuada em duas formas: uma é praticada no meio rural da zona da Mata no agreste do estado de Pernambuco, enquanto a outra se efetua no meio urbano de Recife e se chama "maracatu de baque virado" ou "maracatu nação". A palavra nação está intimamente ligada à religião afro-brasileira Xangô, com a qual o maracatu tem estreitas ligações.

Nesta tese, são abordadas seis músicas do primeiro disco *Da Lama ao Caos*. Os discos estão sendo vendidos em praticamente todos os grandes centros urbanos brasileiros e em diversos países da Europa e nos Estados Unidos. Além destes discos, houve uma produção significativa de documentários e gravações de concertos ao vivo de Chico Science e Nação Zumbi⁸. Entrevistas com os músicos deste grupo foram efetuadas em diversas revistas, às vezes publicadas na Internet. Diversos depoimentos nestas entrevistas também foram utilizados no desenvolvimento desta tese.

1.3 PRÁTICAS TRANSNACIONAIS NO CENÁRIO MUSICAL DA *REGIÃO DO MANGUE*: SOBRE WORLD MUSIC, O TRANSNACIONAL, O GLOBAL E O LOCAL, E O HIBRIDISMO

Na linha do discurso entre o ocidente e todas as demais partes do mundo, aborda-se nesta tese o fenômeno relativo ao conceito *World Music*, que foi referido por diversos estudiosos, como Jocelyne Guilbault (1993, 1994), Veit Erlman (1993) e Reebee Garofalo (1993). O termo, às vezes substituído por World Beat⁹, etnopop, *sono mondiale*, *musique métisse*¹⁰ ou *New Age*, foi criado pela indústria fonográfica no início dos anos 80 e se refere à mistura de diversas correntes musicais de países do mundo inteiro. O termo está ligado à globalização, que se refere ao processo de integração crescente entre unidades do mundo todo, incluindo nações, pessoas físicas e organizações. O termo globalização abrange aspectos econômicos, comerciais, sociais, tecnológicos, culturais e políticos (supõe-se que dissemina o multiculturalismo). A interconectividade entre as pessoas originárias de muitas partes do mundo, por causa de migrações, turismo e as novas tecnologias de comunicação, somados à abertura de fronteiras, foi o motivo para a criação do termo transnacional.

⁸ Ver anexo discografia e videografia com os discos e documentários produzidos.

⁹ *Batida do Mundo*. A tradução de *World Music* seria *Música do Mundo*.

¹⁰ Música híbrida.

O global e o local são conceitos igualmente vinculados à palavra globalização: o global é sinônimo daquilo que engloba o mundo, ou implica “um mundo só”; local seria, em um sentido bem mais restrito, o que se refere a um espaço geográfico específico. A dicotomia global/local às vezes é questionada e nem sempre pode ser aplicada para qualquer situação. O Brasil já está no mapa global de músicas transnacionais desde a mundialização da bossa nova, nos anos 50, e ainda, posteriormente, com a entrada em cena dos grupos e cantores da MPB, como Chico Buarque, Milton Nascimento, Caetano Veloso e Gilberto Gil. O que ocorre, porém, é que correntes musicais “locais” não disputam tanto uma participação no mercado mundial de economia. Em paralelo, existe o medo de uma homogeneização musical e cultural em uma escala mundial, por causa da imposição de culturas musicais transnacionais. Todavia, supõe-se que uma diversidade é trocada por outras formas de perceber e viver as situações; a cultura é substituída quase sempre por novas diversidades baseadas mais em inter-relações que na autonomia. Isto quer dizer que, por causa da mistura de correntes musicais, desenvolvem-se novos gêneros, novas agrupações e interações entre músicos urbanos, regionais e até transnacionais.

Segundo Wheeler (2006), abordando a cena rock de Brasília, a questão de lugar e local é levantada por causa das relações intersubjetivas e intermusicais advindas do uso de redes informáticas. Quando as identidades são concebidas a partir de especificidades nacionais e regionais, e através de diferenças com o mundo externo, as identidades brasilienses contam com uma história curta, uma ausência quase completa de tradições musicais e afinidades culturais que se referenciam a mundos externos (Wheeler 2006). Os centros urbanos do Nordeste, pelo contrário, contam com uma história cultural e sociopolítica, um rico leque de tradições musicais, mas, ao mesmo tempo, ali se desenvolvem afinidades parcialmente voltadas para correntes musicais e desenvolvimentos tecnológicos e sociais de mundos externos. Os próprios músicos dos grandes centros urbanos, a exemplo de Recife, questionam as especificidades como o “regional”, o que podemos observar através da explicação de

Helder Aragão, mais conhecido como DJ Dolores (2006), sobre a escolha de gêneros, e a dinâmica da música popular urbana no Recife e outras cidades do Nordeste e Norte do Brasil:

Eu não gosto dessa palavra regional, porque ela não significa muita coisa, que nem World Music. Grande parte dos intérpretes com quem trabalho são do Recife. E eu procuro músicos que têm um acento musical da cidade, que minha referência principal é sempre o Recife, o centro de tudo, por mais que tenha elementos de hip hop, de reggae, de música cigana [...] A música da gente é internacional, eu trabalho mais no exterior do que no Brasil, tem um diálogo maior com a coisa internacional. (Entrevista com DJ Dolores 2006).

O depoimento de DJ Dolores revela algo importante: músicos em contextos urbanos não se vinculam a gêneros ou rótulos de conceitos usados pelas mídias, e preferem se basear nas interrelações e nas dinâmicas entre grupos musicais, músicos e produtores, cruzando fronteiras políticas e geográficas.

Um dos discursos ao redor da *World Music* é o desaparecimento da música tradicional “de raiz”, porque cede aos incentivos da indústria musical global. Uma das premissas é que se estabeleceram diversos centros no terceiro mundo, os quais conquistaram espaço e poder, competindo lado a lado com antigos centros de divulgação e domínio do mercado e indústria internacional fonográfica. Às vezes, a primazia das interações norte-sul é considerada naturalmente, não se observando a dinâmica existente entre os países ou regiões do terceiro mundo, e o reconhecimento da participação deles no mercado global. Os músicos nos centros periféricos tomam a iniciativa de resistir ao poder hegemônico dos grandes centros de produção. Argumenta-se que o conflito entre a ordem dominante e os grupos subordinados reflete-se figurativamente em estilos subculturais, como o *reggae* e *punk*, recusando os valores dominantes, subvertendo o hegemônico (Erlmann 1993).

No Brasil, por causa da própria dinâmica da indústria discográfica e a grande produção de discos por centenas de músicos e grupos, deve-se ter cautela em usar as distinções, as dicotomias entre o global e local, o ocidente e todas as demais partes do globo (resto), o norte e o sul. Há de se lembrar que nas correntes musicais que desenvolvem mais um caráter de

resistência, como o *mangue*, os músicos escolhem propriamente o que podem agregar na sua música, incluindo a música transnacional de países em desenvolvimento, como países africanos e o Caribe. Gêneros musicais como o *rap* ou *funk*, dos Estados Unidos, se desenvolveram no contexto afro-americano, onde os músicos e grupos musicais tiveram que lutar por seu espaço e reconhecimento no mundo musical e sociedades norte-americanas, semelhante a alguns gêneros musicais brasileiros com o maracatu ou samba, que tiveram momentos de perseguição entre final do século XIX e início do XX. Este aspecto tem a ver com a observação de Garofalo (1993: 18, grifos do autor), segundo o qual “[...] presume-se que culturas *orgânicas* do mundo em desenvolvimento sejam corrompidas pelas culturas *inautênticas* e *manufaturados* do ocidente.” Estas assunções devem ser criticamente avaliadas, pois, se se levar em conta as correntes musicais como o *funk* americano, há de se ver que este não se incluiria na chamada “cultura inautêntica” do ocidente, já que é uma continuação de uma longa tradição da música afro-americana desde o *gospel*, passando pelo *blues* e *soul* e *rhythm and blues*.

Ligado ao conceito do *World Music* situa-se o conceito transnacional. Às vezes, o termo é utilizado para descrever experiências sociais interconectadas, onde imigrantes constroem e mantêm relações sociais que as ligam às suas sociedades e localidades de origem. Sob o enfoque transnacional, assume-se que ligações sociais atravessam fronteiras geográficas, culturais e políticas¹¹. A palavra *transnacional*, aplicada à música, refere-se a correntes musicais ou gêneros que igualmente atravessam fronteiras geográficas e políticas e culturais, sendo apropriadas e adaptadas às circunstâncias locais de cada região ou país.

Vinculado ainda aos termos transnacional, local e global, encontra-se o conceito de *híbrido*: no universo da música, pode-se falar de uma corrente musical híbrida. A etimologia da palavra vem do latim *hybrida*, *híbrida* ou *ibrida*, um insulto ou injúria, em que *híbrido* ou *mongrel* foi considerado um injuriado da natureza, um produto recusado, não aceito. A

¹¹ O transnacionalismo não se aplica tanto ao Brasil, pois não ocorrem migrações de brasileiros em grandes quantidades para outros países.

palavra, geralmente, é associada à flora e fauna, temáticas abordadas pela biologia, em que se supõe que animais e plantas de espécies diferentes não produzem posterioridade, ainda que cruzadas. Na sua forma básica, a palavra refere-se ao termo mistura. O hibridismo é utilizado quando se efetua uma ocorrência de mistura, e é muito usado no meio acadêmico com relação à cultura popular; e o multiculturalismo, à globalização e à identidade. O híbrido era concebido como o efeito cultural da globalização, e, segundo Nederveen (2004), o hibridismo é a raiz, a rizoma da cultura. O conceito da hibridização mantém um conceito válido, chamando a atenção quanto a aprisionar-se epistemologicamente a fronteiras e limites. O significado de hibridismo, como a da cultura, é instável e sujeito a mudanças (Zuberi 2005: 105).

Na abordagem sobre a globalização, concebe-se a hibridização e a mistura de elementos, práticas e formas, numa história profunda de interações humanas. As abordagens, por outro lado, faltam reconhecer que, além da dicotomia “ocidente” e “o resto”, o globo é constituído por muitas relações, inclusive entre as culturas não-ocidentais (Zuberi 2005: 108). Este é o caso do *mangue* de Recife e os grupos musicais de Aracaju, abordados nesta tese.

Como todos estes conceitos se aplicam, no contexto da música popular urbana de Recife e Aracaju, à *região do mangue*? Listo aqui alguns aspectos ligados a conceitos, como o *World Music*, o local, o global, o transnacional e o híbrido:

1. Primeiramente, é bom lembrar que o Brasil é um país monolíngüe, e que não se deve subestimar a dinâmica da resistência cultural dos países em desenvolvimento como o Brasil;
2. Desde várias décadas, a indústria fonográfica brasileira desenvolveu-se fortemente, fazendo existir uma significativa produção de discos, cobrindo as mais diversas culturas musicais;

3. No *mangue* e na música de grupos como Sulanca, Naurêa e Maria Scombona, por causa dos arranjos e da mistura de diferentes elementos de diversas correntes musicais, não se distingue um gênero identificável. Não têm o caráter de padrões melódicos e rítmicos que caracterizam correntes musicais como o *zouk*, o *raí*, ou o *reggae*. Alguns conjuntos interpretam o rock com elementos locais e o uso da língua portuguesa regional e suas particularidades;
4. Ocorre uma interação maior com influências recíprocas entre grupos musicais de diferentes estados brasileiros do que com grupos ou conjuntos transnacionais.

Uma das características do World Music, segundo Guilbault (1993), é ser música desenvolvida nos anos 80 e que, distribuída mundialmente, agora é associada a grupos minoritários e de pequenos países em desenvolvimento. O aparecimento de vários gêneros de *World Music* deve ser visto nos contextos histórico, social e político, sendo a queda do bloco comunista responsável pelo surgimento de muitos grupos étnicos, problemas crescentes de multiculturalidade e poli-etnicidade. Então o *World Music* está associado às suas afiliações raciais, e à posição econômica do grupo em relação à ordem econômica mundial.

No Brasil, este quadro é diferente, já que as dimensões geográficas do país são gigantescas, comparáveis às de um continente, enquanto as delimitações étnica e multicultural não podem ser aplicadas a qualquer situação: por décadas, já houve um processo de mistura de diferentes etnias, e não existiu, durante o século, “ressurgimento” de etnias, com exceção do que tem ocorrido na cidade de Salvador, quando grupos negros se mobilizam na conquista de direitos e expressam crenças, artes, pensamentos, conquistam posições políticas, desenvolvem estudos e práticas de cidadania inclusiva. Contudo, houve sempre a língua portuguesa como elemento crucial na construção de identidades.

Por tudo isso, o *mangue* do Recife e os grupos *Naurêa*, *Sulanca* e *Maria Scombona* não se encaixam em uma filiação racial ou étnica. Os grupos de Aracaju, mesmo com esforço,

não conseguem divulgar a sua música nas rádios e pouco acesso têm aos mercados dos países industrializados. Então, estes grupos podem ser considerados como “pequenos locais”, utilizando o termo de Guilbault (1993: 35) em relação ao Brasil. Por outro lado, ocorre um processo onde os grupos musicais transferem as suas atividades artísticas e de produção para o Sudeste do país, onde se encontram localizados os grandes selos musicais, melhores estruturas para manter relações públicas, contatos profissionais e artísticos, além de mais adequadas condições para se fazer produção artística. Por isso é que o músico e compositor Antônio Nóbrega, alguns músicos de *Nação Zumbi* e do grupo Mestre Ambrósio transferiram-se para a cidade de São Paulo.

Alguns discursos falam do impacto de interações transnacionais e transculturais nas culturas locais, referindo ao fato dessas interações resultarem numa revitalização de alguns gêneros locais (Guilbault 1997). Isto ocorreu claramente no Recife, onde, por influência do *mangue*, houve uma revitalização das tradições musicais pernambucanas, entre outros, o *maracatu de baque virado e rural*, o *coco* e o *cavalo marinho*. Jovens começaram a aprender a arte destas tradições com mestres populares, com grupos tradicionais carnavalescos, e desta forma desenvolveu-se um fenômeno de jovens de setores mais favorecidos da sociedade formando grupos de maracatu ou grupos interpretando *côcos* e *cirandas*.

Os grupos musicais de Aracaju e Recife aqui abordados utilizam elementos transnacionais de correntes musicais do Caribe, Estado Unidos e África, mas, ao mesmo tempo, não podem ser considerados formando parte do *World Music*, principalmente porque todos preferem não ser rotulados, encaixados num selo criado pelo mercado fonográfico internacional.

RESUMO

Neste capítulo, examinou-se os contextos rural e urbano dos estados de Sergipe e Pernambuco, semelhantes cultural, geográfica e historicamente. Os centros urbanos do Nordeste ainda têm uma ligação intrínseca com o interior, com a região campeira, em parte por causa das fortes migrações ocorridas no século 20 e pela proximidade das pequenas cidades do interior com as capitais de estado. Essa migração das regiões campeiras para os grandes centros urbanos também causou significativos problemas sociais e urbanos, que são temas utilizados pelos jovens na sua expressão musical. As paisagens particulares de Aracaju, em especial de Recife, foram amplamente exploradas pelo *mangue* e pelos grupos *Maria Scombona*, *Naurêa* e *Sulanca*, de Aracaju. A cidade de Recife, porém, tem uma história mais longa culturalmente, com um centro histórico e outros pontos culturais em constantes movimentos, além das diversas correntes culturais que desenvolveram um diálogo com a cultura popular regional, revalorizando-a.

O carnaval de Recife e Olinda fornece o solo fértil para o desenvolvimento e a criação musical, teatral e literário dentro da variedade de expressões culturais. O carnaval de Aracaju não possui as proporções dos carnavais de Recife e Salvador por razões históricos e sócio-geográficos. Segundo os músicos jovens de Aracaju que criam uma corrente musical híbrida, a presença dos grupos representativos de Pernambuco, que juntamente com os grupos de Aracaju aqui abordados se apresentam nos palcos durante as festas juninas, é a melhor alternativa para se criar um contrapeso à ocorrência crescente dos estereótipos das festas juninas. Os conceitos sobre *World Music*, o transnacional, o global e o local, e o hibridismo, também foram abordados, e vistos no contexto da *região do mangue*.

CAPÍTULO 2

CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE NA *REGIÃO DO MANGUE*

Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar
Chico Science
(1996)

A partir dos depoimentos e conversas dos músicos e jovens, pode-se discernir um discurso ligado à construção de identidade baseada na estética e linguagens musicais e não-verbais da cidade e região campeira e, ao mesmo tempo, de outras correntes musicais nacionais e transnacionais. Aborda-se, neste capítulo, a maneira como artistas da música popular urbana de Aracaju e Recife criam um discurso ao redor da situação social da sua região, expressando-se musicalmente com elementos transnacionais e regionais.

2.1 LEGADO HISTÓRICO-CULTURAL E HIBRIDISMO

Até o começo dos anos 90 do século XX, a cultura e a música do Sudeste do Brasil e de Salvador imperavam nos grandes centros do nordeste, como Recife, Aracaju e Maceió. Nos dias atuais, o Sudeste ainda exerce um papel dominante no panorama econômico e cultural do país. Há tempo, o Nordeste se vê diante de graves problemas sociais, motivos apresentados para o surgimento (do fenômeno) de movimentos de resistência, a exemplo do messianismo de Antônio Conselheiro e o banditismo de Lampião e seus cangaceiros. Mais tarde, nos anos 60 e 70, o *tropicalismo* desenvolvia uma nova corrente e discurso musical, contrariando a ditadura e o estabelecido, apropriando-se de elementos transnacionais para se expressar. Referidos fenômenos de resistência sofreram forte repressão por parte do estado e da polícia, e, na atualidade, os problemas sociais refletem-se na dessemelhança entre as classes sociais,

em detrimento das minorias sociais, em questões de justiça, educação, saúde, moradia e mercado de trabalho.

No início dos anos noventa, a corrente musical e cultural denominada *mangue* desenvolveu uma mensagem clara criticando o estabelecido e os problemas sociais da cidade de Recife. Diferentemente dos gêneros musicais como a MPB, *axé*, *pagode* e o *rock carioca*, paulista e brasiliense oferecido nas rádios e televisão até então, surgia esta nova proposta musical. Era desde então uma forma de contra-hegemonia face à produção de música comercial usada pelas mídias e controlada pelas elites econômicas e políticas culturais. Os gêneros da música popular como o rock brasileiro, a *axé-music*, *pagode*, *farró*, *funk* carioca e *samba carioca* estão entre que têm mais influência no mercado discográfico e nas emissões das mídias de massa no Brasil. Os artistas e jovens do *mangue* se permitem a liberdade de ouvir outras expressões musicais e estéticas de outras partes do mundo e experimentar o que percebem, para enriquecer a sua expressão musical. Ao mesmo tempo, se apropriam da riqueza sonora, força rítmica e poética da música nordestina e a expõem de uma maneira mais espetacular, segundo as estéticas da música *hip-hop*, *punk* e *funk* e outros. Uma das razões para se criar o *mangue* (por *Chico Science e Nação Zumbi* e *Mundo Livre S. A.*) foi o descontentamento com a vida cultural e musical de Recife por parte de jovens músicos. Os jovens preferiam então criar algo diferente do *rock* copiado por inúmeros conjuntos, tanto em Recife quanto em outros grandes centros urbanos. Em Aracaju, onde este processo também pode ser detectado, desenvolveu-se um cenário musical dinâmico que procura um novo sentido para se expressar enquanto sergipano, através da música.

Retomando o contexto de Aracaju, a música popular urbana dessa cidade está em contato com diferentes correntes musicais e culturais do Brasil e todo o mundo ocidental. E os músicos pertencem às classes sociais menos favorecidas das periferias. Conhecem e convivem de perto com a realidade social do Nordeste, uma região menos desenvolvida que outras do Brasil, considerada periférica em comparação com o Sudeste e Sul, e mais ainda com relação

à Europa Ocidental e os Estados Unidos. O Sudeste predomina nas mídias de comunicação, através de canais televisivos.

Quando os conjuntos *Chico Science e Nação Zumbi*, Mundo Livre S.A., Mestre Ambrósio e outros começaram a desenvolver sua concepção musical, necessitavam criar seu próprio espaço no mercado musical no Nordeste e no Brasil. Descontentes com a vida cultural e musical de Recife, estes jovens músicos se juntaram com a idéia de criar o *mangue* como um novo fenômeno musical. Os criadores do *mangue* estavam conscientes de que a riqueza musical da região, combinada com correntes musicais não-brasileiras, bem podia surpreender e oferecer uma alternativa a outras correntes musicais do Brasil, Estados Unidos e Europa, como o *axé*, *rock* ou *reggae*. Desde os anos 80, diferentes grupos musicais de Recife e outros grandes centros urbanos copiavam as diversas formas de *rock* e *punk* e *Chico Science e Nação Zumbi* foram os conjuntos que mais conseguiram trazer uma mudança na vida musical do Recife e outros estados do Nordeste, enfrentando as posições sociais e culturais existentes, nos inícios dos anos noventa. Isto fizeram através de uma linguagem com significativas associações de palavras, com recursos metonímicos ao redor do meio ambiente físico e social do grande centro urbano Recife, além da criativa combinação de expressões musicais pernambucanas com correntes musicais não-brasileiras. A partir deste momento, muitos jovens de Recife se identificaram com as idéias, os textos poéticos e modos de vestir e falar de *Chico Science e Nação Zumbi*. Segundo o depoimento de André Abujamra (2001), produtor e líder do conjunto musical *Karnak*, para a revista *Trip*: “O Chico deixou um legado absurdo: foi a pessoa que fez essa molecada passar a gostar de música brasileira. Apresentou a música nacional num formato que agradou à galera, com peso. Chico foi o bandeirante da música pop brasileira, abrindo novas portas para uma geração inteira que está por aí.” O grupo começou a ser a representação da cultura juvenil recifense assimilando estéticas do mundo pop da MTV, do mundo dos computadores e, ao mesmo tempo, incluindo o meio ambiente físico e o social deles: os manguezais, rios, pontes e personagens marcantes da cidade. Em Aracaju, por

influência dos grupos de Recife mencionados, este processo foi seguido logo em meados dos anos noventa, e o meio ambiente do mangue e as temáticas ligadas à cidade foram ficando encolhidas, de maneira a expressar uma outra maneira de representar a música e cultura de Sergipe.

Os conjuntos tomaram as características de uma contracultura, contra o estabelecido, cultural e socialmente. Quando se observam os discursos através de suas músicas e conversas e depoimentos, percebe-se um sentimento de desamparo, o que transparece nas suas poesias. Através da música, os músicos se auto-afirmam com uma cultura híbrida, própria e original. A atuação destes grupos transmite ao público as mensagens e códigos, de uma forma que não pode ser alcançada com a forma escrita ou através do esporte.

O ato de fazer música é uma significativa ferramenta para construir um sentido de identidade, de pertencimento a um grupo, a um movimento sociocultural. Small observa algo semelhante, que tem a ver com o ato de fazer música, “musicking”:

We can see also why it is that musicking has always functioned so powerfully as a means of social definition and self definition. For if members of different social groups have different values, that is, different concepts of those relationships that takes place during a musical performance will differ also. Each musical performance articulates the values of a specific social group, large or small, powerful or powerless, rich or poor, at a point in its history, and no kind of performance is any more universal or absolute than any other. (Small 1998: 133)¹².

Sulanca escolheu representar a identidade das expressões musicais rurais, com fortes influências de tradições musicais rurais e a utilização de instrumentos tradicionais, mas ao mesmo tempo escolheu uma forma mais urbana de atuar em palcos para o público, através do uso de forte amplificação e instrumentos elétricos como a guitarra e baixo. *Maria Scombona*, por outro lado, para a identidade do grupo, escolheu dar ênfase a correntes musicais

¹² Pode-se ver também que como o ato de fazer música, ou o musicar, sempre funcionou como um forte meio de definição social e definição pessoal. Quando membros de diferentes grupos sociais têm valores diferentes, conceitos diferentes destas relações que ocorrem durante uma atuação musical também mudarão. Cada atuação musical articula os valores de um grupo especial social, grande ou pequena, poderosa ou desprovida de poder, rica ou pobre, num ponto da história, e nenhum tipo de atuação é mais universal ou absoluto que qualquer outro. (Tradução nossa).

transnacionais como o *blues* e *bluesrock*, mas ao mesmo tempo enfatizando a linguagem regional de Sergipe, o demarcador de identidade, além de incluir na sua música parte da cultura local tradicional da cidade, convidando uma cigana que vende suas mercadorias cantando os chamados “pregões”, de Aracaju. Juntar a realidade local à escolha de uma expressão musical não-brasileira, com suas próprias estéticas e códigos, é a maneira como *Maria Scombona* se auto-afirma. Segundo o líder desse grupo, os músicos se vêem como agentes ao construir a auto-afirmação de ser sergipano, de uma forma única, distinta, um porta-voz para grupos de jovens:

Hoje quando misturo rock com músicas locais, é a minha realidade; o rock me alcançou, através do rádio, através de discos, e passou a ser parte da minha realidade, não posso negar isso. Mais também não nego a influência das emboladas, dos aboios, né, da música popular. Do samba, não posso também apagar isso. E minha música é fruto disso [...] E, sempre encontrei os cantadores de embolada, especialmente nas feiras. São cantadores de calçada mesmo, de rua. Então acho que as pessoas vêem os artistas como um reflexo. Se passa a ver diferentemente a seu irmão, seus vizinhos. Se passa a reconhecer ele, como mais um na formação da história da sua cultura, com o seu bairro, cidade etc. Então o artista tem muita importância nisso. (Entrevista pessoal com Henrique Teles, junho 2005).

Na construção de uma identidade musical sergipana, *Naurêa* é mais eclético e mais híbrido que os grupos *Sulanca* e *Maria Scombona*; os músicos misturam correntes musicais brasileiras como o *baião*, *côco* e *samba* com elementos da música transnacional como o *calypso* e *merengue* do caribe, ou o *funk* norte-americano misturado com o sistema melódico nordestino. As cidades do Nordeste como Recife, Aracaju e Salvador são interconectadas economicamente e através das comunicações modernas com todas as demais partes do Brasil e do mundo. A chamada “globalização” acelerou o processo de interconectividade, encurtando o espaço e tempo através da comunicação moderna. Esta interconectividade cultural entre Brasil e demais partes do mundo, via mídias de massa e audiovisuais, acontece principalmente nos grandes centros urbanos. O *mangue* do Recife conceituou muito bem isto com a metáfora da “parabólica enfiada na lama”, em que os jovens morando nos manguezais capturam as expressões culturais do mundo utilizando rádio, televisão e uma parabólica, para assim

enriquecer a cultura popular local, metaforicamente ligada ao rico biosistema dos manguezais. As sociedades estão em constantes mudanças, e isto é visível nas grandes cidades brasileiras como Recife, Salvador e Aracaju. No Nordeste, como no Caribe, o passado (com o legado da escravidão) e as imigrações e emigrações marcaram a identidade cultural da região.

Em ambas as cidades, Recife e Aracaju, encontram-se identidades regionais principalmente por causa das migrações do campo para a cidade. Novas identidades surgem daí, baseadas em movimentos culturais e musicais transnacionais, como o *rap* ou a música eletrônica, porque as identidades regionais e locais estão em contato com outras identidades. Os grandes centros urbanos dos Estados Unidos ou Europa não são os únicos a utilizar práticas musicais híbridas com novas tecnologias. O modelo centro/periferia não é mais tão nítido, pois em centros urbanos de países em desenvolvimento igualmente surgem práticas musicais híbridas com trocas interculturais, entre o mundo desenvolvido e países em desenvolvimento:

Nas trocas vernaculares cosmopolitas que permitem às tradições musicais populares do “Primeiro” e do “Terceiro” Mundo se fertilizarem umas às outras, e que têm construído um espaço simbólico onde a chamada tecnologia eletrônica avançada encontra os chamados ritmos primitivos, não há mais como traçar uma origem, exceto ao longo de uma cadeia tortuosa e descontínua de conexões. A proliferação e a disseminação de novas formas musicais híbridas e sincréticas não podem mais ser apreendidas pelo modelo centro/periferia ou baseada simplesmente em uma noção nostálgica e exótica de recuperação de ritmos antigos. É a história da produção da cultura, de músicas novas e inteiramente modernas da diáspora – é claro, aproveitando-se dos materiais e formas de muitas tradições musicais fragmentadas. (Hall 2006: 37).

Um exemplo daquilo a que se refere Hall, a respeito de novas cenas musicais que surgem nas periferias, é o *mangue*, com *Chico Science e Nação Zumbi* e *Mundo Livre S. A.*

Para um melhor entendimento dessas questões, pergunta-se: Qual é a relação existente entre a expressão musical e o senso de pertencer? As identidades do Nordeste foram desenvolvidas com as influências de diferentes momentos de lutas entre os mais diversos grupos sociais nos últimos dois séculos. No século vinte houve “ondas” de migrações de nordestinos para o Sudeste do Brasil, em busca de emprego e melhores condições de vida.

Nos grandes centros urbanos do Nordeste, a existência de diferentes grupos juvenis ligados a bairros não é uniforme com a identificação das diferentes expressões culturais. Há migrantes e descendentes de migrantes do interior do estado de Pernambuco e de todos os demais estados do Nordeste, que não se identificam com a música tradicional popular das regiões de onde vieram. Isto é uma questão de representação, pois a música regional é uma ação de reconstrução: a cultura regional não só é a música ou a imagem dos músicos e seus instrumentos musicais tradicionais, mas re-constroi uma conotação mais profunda e ampla, a da pobreza e problemas agrários por causa da seca e subordinação aos grandes fazendeiros e oligarquia, e por isto existe a migração camponesa e sertaneja para as grandes cidades. Os migrantes muitas vezes escutam músicas populares chamadas *brega* e gêneros transnacionais, como *rock*, *pop* e outros. Tais identidades não são tratadas pelas sociedades como identidades em vigor, e por isto as identidades começam a ser discutidas justamente por alguma razão, ou quando existem incertezas sobre ela. A partir do momento em que se torna um problema para um grupo de pessoas, a identidade começa a ser discutida. (Kubik 1992: 27).

No estado de Sergipe, a questão de identidade é especial, pois historicamente não desenvolveu uma identidade cultural marcante que a represente no Brasil afora. As festas juninas e diversidade em tradições musicais rurais não tiveram a ressonância desejada, de maneira a criar uma identidade cultural suficientemente forte para se destacar entre outras identidades culturais no Brasil. Outros grandes centros urbanos, como Recife, Salvador e São Luís, desenvolveram identidades musicais que marcaram presença no mapa cultural do país. Uma explicação para estes resultados em Sergipe pode ser a falta de demarcadores de identidade, como por exemplo um grupo étnico forte. Em contraste, encontra-se em Salvador, cidade relativamente próxima a Aracaju, uma forte presença da “etnicidade negra”. A “etnicidade” é explicativa para um estado de consciência sobre ligações étnicas direcionadas a re-confirmar e reforçar identidades étnicas e culturais “sonolentas”, inativas (Kubik 1992: 19). Em Sergipe, o demarcador étnico não é uma fonte para reforçar a identidade cultural por

indivíduos ou grupos formados por eles. Em relação ao meio urbano, a construção de uma identidade cultural é dificultada devido a uma história recente da capital e uma população relativamente pequena, em contraste com as outras capitais de estado do Nordeste. A falta de um centro histórico e outros pontos históricos dificulta o processo de construção da identidade, pela não-existência de referências culturais que podem ser exploradas turisticamente.

Dentro das distinções utilizadas para demarcar os componentes sociais de uma identidade - como classe social, gênero, idade e etnicidade – a dimensão da linguagem pode ser agregada, pois, com relação à língua portuguesa, o Brasil é, no sentido prático, um país unilíngüe. É um diferencial importante, visto que em muitas partes do mundo a convivência com várias línguas oficiais é comum. Este fator marca profundamente a identidade brasileira, já que as variações regionais da língua utilizada (com todas as suas idiosincrasias) desenvolvem sub-identidades brasileiras. Há casos de palavras que não são conhecidas em uma outra região que não aquela que as utiliza; são o que se pode denominar de regionalismos. Um exemplo é o nome do grupo musical *Maria Scombona*, que tem o significado de cambalhota, embora o uso deste termo só se efetue no estado de Sergipe. No estado da Bahia ou Pernambuco desconhecem-no, e isto é motivo para que músicos o utilizem como um marcador, um diferencial no sentido de destacar a identidade regional baseada na língua nacional. Outro exemplo é o nome do grupo *Sulanca*, com significado de pano, cuja denominação é *lanca*, que, originário do sul, era vendido nas feiras livres do nordeste (*sul + lanca*). De igual modo, o termo *Naurêa*, significando *na orelha*. Na experiência com a língua portuguesa, o autor desta tese - cuja língua materna é o holandês - percebe a diferença do timbre e da entonação da voz na fala portuguesa em relação a outras línguas. Ênfase é dada às consoantes como /z/; /g./; /v/, diferentemente de outras línguas como o próprio holandês, o inglês ou espanhol.

Tomando como referência a localização periférica do Nordeste, e o fato do Brasil

pertencer ao grupo de países em desenvolvimento, aborda-se aqui o aspecto da relação ou diálogo entre o Ocidente e demais partes do mundo, também indicadas como centro e periferia. O modelo do ocidente é aquele que muitos povos querem alcançar, e isto tem impacto na maneira como os jovens (nos centros urbanos brasileiros e demais) assimilam a cultura do ocidente nas suas expressões como fazer música, vestir-se, falar e dançar. Há uma tensão entre grupos musicais e jovens que se espelham mais na cultura do ocidente, enquanto outros usam um discurso da riqueza e superioridade das próprias expressões culturais e musicais (como no caso do grupo recifense Mestre Ambrósio e depois o ex-vocalista deste grupo, Siba).

Ligado às observações anteriores, aprofundo a questão da hegemonia, um conceito tratado de maneira especial pelo filósofo marxista Antonio Gramsci (1971), seguindo o linha de pensamento do filósofo Karl Marx. Habitualmente, significa a dominação ou poder de um país ou estado sobre o outro. É uma característica dentro da sociedade onde um certo segmento exerce mais poder e influência que o outro. O domínio está baseado em poder explícito e, as vezes, por coerção. A hegemonia, no entanto, é mais sutil e difuso, e se caracteriza por uma liderança cultural- ideológica de uma classe sobre as outras. Uma das formas que isto se reflete na sociedade, é através das mídias de massa, que carregam não só uma ideologia que manipula e doutrina as pessoas com visões do mundo, mas são também instrumentos na formação da imagem que as pessoas têm de si mesmos e do mundo. As formas históricas da hegemonia nem sempre são as mesmas e variam conforme a natureza das forças sociais que a exercem. O aparelho de hegemonia não se refere somente à classe dominante que exerce a hegemonia, mas às camadas subalternas que anseiam conquistá-la, relacionando-se à luta de classes.

Nas cidades do Nordeste, como Recife e Aracaju, encontram-se diversas culturas distintas, onde cada qual busca posição e poder. Refiro-me aqui às culturas juvenis, expressando-se com a música. Jovens da periferia se incluem em cenas musicais diferentes

para se expressar, ser ouvido fora do seu meio social e físico, e assim conquistar o reconhecimento. As culturas musicais dominantes no Brasil e nos Estados Unidos rivalizam com as culturas locais e com localidades do interior dos estados (Pernambuco, Sergipe, e outros do Nordeste). A hegemonia de uma cultura não é alcançada através da coerção, mas consegue um grau de consenso por parte das minorias sociais. A exemplo de outras localidades brasileiras, esta situação pode ser observada no Nordeste do Brasil, onde os grupos menos influentes - como migrantes do interior do estado e do Nordeste para os grandes centros urbanos - estão inseridos no sistema da classe dominante, e se sujeitam às idéias da cultura hegemônica; neste caso, os gostos culturais das classes mais altas – música dos Estados Unidos, Europa e as adaptações destes no Brasil.

Contrastando com o propósito dos grupos mencionados, a Secretaria de Cultura e prefeito de Sergipe não estimulam a cultura popular a um desenvolvimento próprio, mas que se representem de forma caricatural e conservadora. As festas juninas, por exemplo, atraem turistas do Brasil inteiro, e os símbolos das festas juninas são as casinhas caipiras e as moças e moços caipiras. Os músicos dos grupos musicais urbanos não aprovam esta representação da cultura popular e tentam criar uma outra proposta, que é desenvolvida a partir de formas diversificadas, desde a escolha de gêneros transnacionais do *blues*, *rock*, *rap* e *pop*, até vestimentas, timbres de instrumentos, poesia nos textos das músicas, atuação e também modos de falar. Ressaltam a riqueza cultural de sua região e a negligência das políticas e classes dominantes em melhorar a situação socioambiental das cidades.

Nas últimas décadas, diversos estudos abordaram a intensificação de fluxos culturais entre Europa, Estados Unidos e América do Sul a partir do final dos anos 80, em decorrência do crescimento de: turismo, aviação e migrações entre continentes, e o surgimento de novas mídias de comunicação como a Internet. Uma possível consequência deste processo é o crescimento de novas identidades híbridas que paulatinamente passam a substituir identidades regionais. As novas mídias de comunicação são os meios através dos quais se dá o

compartilhamento seja entre conterrâneos ou entre contemporâneos (Hall 1992). Nos grandes centros urbanos brasileiros, foram constatadas identidades híbridas enquanto expressões locais e culturas populares externamente ao Brasil e que se manifestam através das mídias, por jovens e adultos de uma forma geral, que assimilam todos estes elementos.

Para entender o contexto das novas cenas musicais e culturais de Recife e Aracaju, é necessário esclarecer a situação das diferenças de classes sociais no Brasil e a resistência que artistas desenvolvem em correntes musicais como o *tropicalismo*. As diferenças sociais existem, em que um pequeno grupo da população exerce o poder, e controla o mercado de trabalho e o sistema judiciário, entre outros. Pode-se afirmar que este sistema é uma forma de hegemonia exercida pelas classes alta e média-alta através da polícia, justiça e governos públicos, em detrimento das minorias sociais, embora estes se apresentem com índices populacionais expressivamente superiores.

2.2 SOBRE O CONCEITO DO FOLCLORE

Detém-se agora no debate sobre a palavra folclore, conceito e palavra ainda utilizados por diversas camadas da comunidade em Sergipe, por razões históricas e políticas. As diversas opiniões e discursos sobre o conceito de folclore, observadas durante as minhas viagens ao interior de Sergipe e Aracaju, serão considerados com mais detalhe. Como o termo é utilizado em diversos contextos para designar expressões culturais ligadas à música, dança, teatro, artesanato, brincadeiras de crianças e também a cultos ligados ao catolicismo popular ou tradições afro-brasileiras, uma confusão em torno da palavra é inevitável. Nesta tese, não será utilizada a palavra folclore para designar as diversas formas de se expressar, seja de forma teatral ou musical: para isto haverá referência aos termos tradições musicais, ou música popular regional, para referir-se a expressões que se situam nas regiões campeiras. Também

estarão sendo especificados a arte verbal nordestina, o catolicismo popular e os cultos afro-brasileiros, a exemplo do culto Nagô, e o teatro popular, por formarem parte do mosaico de expressões artísticas existentes no estado.

Deve-se levar em consideração a forma como se desenvolveu o conceito de folclore no Brasil, pois desde os anos 1930 os governos ditatoriais promoviam a preservação das expressões culturais campeiras, de caráter tradicional, organizando congressos que discutiam as formas de estudar e preservá-las. O termo folclore foi utilizado para classificar todas as expressões culturais tradicionais campeiras em um só conceito. Uma característica de governos ditatoriais é a valorização do que é nacional, construindo uma identidade nacional baseada parcialmente nas expressões culturais tradicionais. Na época da ditadura no Brasil, o folclore era um dos elementos promovidos pelos programas do governo.

Uma das objeções para com a palavra folclore é que rotula ou condiciona os diferentes indivíduos, jovens e adultos a se expressar culturalmente em uma palavra, a qual é, além do mais, imposta por estudiosos e pelas políticas culturais. O termo elimina as distinções contidas nas diversas tradições musicais, com suas particularidades, funções sociais e religiosas. Os músicos e dançadores das diferentes tradições estão inseridos nas políticas culturais, participando em encontros culturais e na semana do folclore. Desta forma, perdem o poder de criar seus próprios meios de divulgar a sua arte, a maneira como preferem ser representados, ou se adaptando às mudanças tecnológicas de comunicação, já que as regiões campeiras também estão sob a influência de mudanças sociais e tecnológicas, agora em menor escala que nos grandes centros urbanos. O poder para decidir estes aspectos encontra-se nas mãos dos organizadores de eventos, os folcloristas e pesquisadores das expressões culturais, e os políticos. Isto também restringe as tradições musicais quanto a se expressar fora dos circuitos da “Semana do Folclore”, dos Encontros Culturais organizados pelas políticas culturais, ou das apresentações para turistas ou diplomatas que convidam os músicos e dançadores das diversas tradições a se apresentarem por uma baixa remuneração. Outro

problema é que os músicos das tradições musicais não criam novos repertórios, uma diferença grande entre os jovens dos centros urbanos que constantemente compõem novas músicas, além de variar a maneira de se vestir e se mover no palco em atuações ao vivo para um público. Uma diferença importante entre as tradições musicais campeiras e os grupos musicais urbanos, como, por exemplo, do *mangue*, é que geralmente a atuação de um só cantor é ressaltada, enquanto nas tradições musicais campeiras o caráter coletivo de um grupo é que sobressai, em detrimento do destaque de um cantor, individualmente.

Um dos fatos enaltecidos por pesquisadores, instituições de turismo e políticas culturais é o fato do estado de Sergipe ter uma das mais ricas em variedades folclóricas¹³, ou seja, uma das mais ricas em tradições musicais, artesanato e teatro popular. Para discutir este fato, no contexto das expressões culturais sergipanas, novamente se torna interessante fazer uma comparação com o fenômeno da cultura popular regional do estado de Pernambuco. As tradições musicais de Pernambuco não são tão numerosas como as de Sergipe, embora estejam sendo muito mais divulgadas e reconhecidas nacional e internacionalmente, desde a metade dos anos 1990. Músicos tais como Mestre Salustiano, Maciel Salú, Dona Selma do Côco e outros são referenciados e procurados por músicos urbanos, jovens que aprendem as suas expressões musicais na rabeça, no canto ou dança. Parte do reviver das expressões culturais do estado de Pernambuco se deve ao *mangue*, que foi iniciado no começo de 1990, quando justamente se propunha misturar elementos transnacionais com elementos locais e regionais, e, por consequência, despertaram o interesse nos jovens da cidade para conhecerem as tradições musicais como o *maracatu de baque virado*, o *maracatu rural*, o *coco* e a *ciranda*. A maneira de gerenciar as expressões regionais por parte das políticas culturais e pesquisadores foi diferente, pois enfatizavam as particularidades e a arte dos músicos, construtores de instrumentos e dançadores. Os músicos populares como Mestre Salustiano,

¹³ Aqui se afirma: “[...] somos o menor estado do Brasil, porém temos um dos mais ricos e variados folclores do país). Disponível em: <http://www.infonet.com.br/sergipecultura/modulo02.htm>.

seu filho Maciel Salu e outros, criam novas músicas e maneiras de interpretar a própria expressão e desta forma a refinam.

Nas rápidas mudanças sociais no mundo inteiro, especialmente nos centros urbanos, o termo folclore começou a ter conotações pejorativas, ligadas ao antiquado, à maneira de viver do passado. Até o jornalista e pesquisador da cultura popular em Sergipe, Antônio Barreto, indica o desgaste do termo folclore:

Folclore é um termo gasto e tem servido até para avaliar, pejorativamente, ações e situações sociais, numa aplicação do uso vocabular que termina por confundir conceitualmente a expressão composta desde o século passado na Inglaterra e que serviu, originariamente, para cobrir a área de manifestação cultural popular, até então marginalizada dos estudos críticos. Luis da Câmara Cascudo tem preferido usar a locução Cultura Popular, para manifestar o entendimento dos mesmos fenômenos intuitivos e espontâneos que o povo, em todas as épocas e situações, produz e consome. (Barreto 1997: 45).

Pois, mesmo que as expressões musicais estejam no meio rural, por exemplo, o *lambe-sujo de Laranjeiras*, estarão ligadas à vida urbana de Aracaju, já que jovens da classe média dessa cidade participam do *lambe-sujo*, interagem com os atores, os dançadores, músicos e os “capitães de mato”, que lançam chibatadas violentas com chicotes enormes de couro para quem se aproxime demais.

Na abordagem dos folcloristas, uma característica é a preocupação em preservar as expressões culturais por causa de influências provocadas pelas rápidas mudanças sociais e tecnológicas, e o efeito hegemônico das culturas dos países do primeiro mundo sobre as culturas tradicionais do terceiro mundo ou países em desenvolvimento. Não concordando com esta preocupação, vale ressaltar a observação de etnomusicólogos como Nettl e Erlman, que afirmam ser o século XX musicalmente marcado pela sua “diversidade sem precedente” (Erlman 1993: 4). Esta afirmação é reforçada por Canclini e Carvalho (2000: 22-23), pois o artesanato tem crescido no continente americano e os novos meios de comunicação de massa representam as expressões culturais tradicionais, com isso incentivando o seu crescimento.

Segundo Canclini (1987: 9 apud Carvalho 2000), o folclore já é hoje em dia apenas uma parcela da cultura popular e, como consequência da heterogeneidade e da dinâmica do momento presente, deve-se descartar a noção de autenticidade, presente na conceituação de vários autores, ao tempo em que sugere o critério de representatividade das expressões como modo de conceber e viver daqueles que os produzem e usam. A intenção de Canclini é usar o termo culturas populares e acabar com o uso da palavra folclore.

O termo folclore surgiu na Inglaterra no século dezenove, 1846, concebido por William John Thoms, no interesse de coletar materiais das chamadas “antigüidades populares”, como narrativas, textos de baladas, crendices e outras. Luís Vilhena, sociólogo, efetuou um estudo sobre o movimento folclórico brasileiro englobando os anos 1947 a 1964, época da ditadura, e observa que nos anos trinta se institucionalizou o “folclorismo” no Nordeste, região periférica, no contexto político-econômico brasileiro. O fenômeno das pesquisas do folclore se concentrar na região periférica do Brasil tem semelhanças com a Europa, onde os estudos folclóricos desenvolveram-se com maior intensidade na periferia cultural do conjunto europeu e dos diversos países que o compõem (Burke 1989: 41 apud Vilhena 1997: 56). As políticas culturais e estaduais do período da ditadura nos anos cinquenta até os anos oitenta foram decisivas na construção da imagem e discurso sobre as tradições folclóricas por estudiosos, educadores e interessados. O movimento se dirigiu ao chamado “resgate do folclore brasileiro”, e congressos nacionais sobre o folclore eram organizados incluindo debates e palestras. Nos anos 30 surgiu o interesse pela cultura popular no Brasil, quando a elite (intelectual) estava consciente da “crise identitária” devido à história da colonização e à “[...] cultura européia que se inseriu no Brasil.” Surge um movimento nacionalista que vê o folclore como a base para construir sua tradição musical. Este fenômeno aconteceu anteriormente na Alemanha e outros países da Europa (Reily 1994: 3).

Então, o desenvolvimento do conceito de folclore no Brasil foi diferente de outros países como nos Estados Unidos. Bem-Amos oferece uma tentativa para definir o conceito utilizado neste país:

Folklore is the traditional art, literature, knowledge, and practice that is disseminated largely through oral communication and behavioral example. Every group with a sense of its own identity shares, as a central part of that identity, folk traditions—the things that people traditionally **believe** (planting practices, family traditions, and other elements of worldview), **do** (dance, make music, sew clothing), **know** (how to build an irrigation dam, how to nurse an ailment, how to prepare barbecue), **make** (architecture, art, craft), and **say** (personal experience stories, riddles, song lyrics). As these examples indicate, in most instances there is no hard-and-fast separation of these categories, whether in everyday life or in folklorists' work. (Ben Amos 1993: 2, grifos do autor)¹⁴.

O autor Ben-Amos também observa que há muitas formas de definir o termo folclore, mas que um fator em comum existe em todas elas: contestam as noções de folclore como simplesmente “velho”, “antiquado”, “exótico”, “rural”, “campeiro”, “in-educado” ou “em extinção” (Ben Amos 1993: 1).

Ligado ao termo folclore encontra-se o conceito de tradição, que vai mais além do passar de conhecimentos de geração para geração, porque há mais autoridade atribuída à tradição. Abordando o conceito de folclore nos Estado Unidos, Bonner observa o seguinte sobre a tradição: “Tradition in its most authoritarian sense is a "natural" way of doing things, which goes unchallenged because it is a basis of social life” (Bonner 2000: 5, grifos do autor)¹⁵.

¹⁴ O folclore é a arte tradicional, literatura, conhecimento e prática que é basicamente transmitido oralmente e por imitação comportamental. Cada grupo com um senso da sua própria identidade comparte, como parte central desta identidade, tradições folclóricas - as coisas que as pessoas tradicionalmente acreditam (tradições de semear, de família e outros elementos de visão do mundo, efetuam (dançando, praticando música, tecendo roupas), sabem (construir uma represa de irrigação, como curar uma doença, como preparar um churrasco), criam (arquitetura, arte) e dizem (contos de experiência pessoal, acalantos, textos cantados). Todos estes exemplos indicam que não se pode fazer uma nítida separação entre as categorias, seja no dia-dia ou no trabalho do folclorista.. (Tradução nossa).

¹⁵ A tradição na sua forma mais autoritária é a maneira “natural” de efetuar as coisas, que continuam sem rival por causa da sua base na vida social. (Tradução nossa).

No estado de Sergipe, o termo folclore é amplamente usado, e mesmo surgiu um certo grau de confusão em torno dos diversos termos utilizados pelas pessoas para designar os fazeres musicais nas regiões campeiras. São vários os termos aplicados para a música tradicional e as expressões artísticas como teatro, artes verbais, artesanato e outros. Os termos sinônimos utilizados são, entre outros, folgedos ou manifestações culturais. Músicos populares de Aracaju utilizam alternadamente os termos folclore e “manifestações culturais”. Cientistas sociais costumam substituir o termo folclore por termos como tradições orais, tradições musicais, expressões culturais e musicais.

As formas tradicionais de fazer música e dança no interior do estado são concebidas como folclore por quase toda a população que assumiu o termo imposto. Os pesquisadores, de certa forma, exerciam um papel importante nas políticas culturais em conceber e abordar os fazeres musicais e culturais como folclore, a ser exposto, pesquisado e documentado através de encontros culturais e semana do folclore. As próprias pessoas envolvidas na cultura popular começaram a usar o termo em decorrência da interação com os pesquisadores e pessoas ligadas às políticas culturais. Mas quando pesquisamos mais profundamente cada tradição musical no interior de Sergipe, vemos que os próprios integrantes se referem à sua tradição como uma brincadeira, ou uma manifestação. Conforme abordado, o interior do estado ainda mantém um caráter rural e o poder está em mãos de descendentes da antiga oligarquia. Até três décadas passadas, muitos dos artistas populares não tinham uma consciência clara das suas expressões e do uso do conceito de folclore. As pessoas ligadas às tradições do catolicismo popular, como a *dança de São Gonçalo*, denominam a sua expressão como uma penitência, uma obrigação (nas localidades de Santa Brígida, Mussuca e Pinhão). A apresentação do culto a São Gonçalo em palcos, nos encontros culturais, ou a semana de folclore, não são a forma original para efetuar uma atuação. Até o começo dos anos 1970, uma performance de *dança de São Gonçalo* acontecia para se pagar uma promessa.

Entre o folclore e o popular (cultura popular) existe uma distinção: o popular está ligado à divulgação pela mídia e com a indústria musical, entre outras. O folclore está ligado ao conceito da tradição, que intenta explicar as maneiras como os homens contam uns com os outros, com referência aos antecedentes (precedentes) por sua sabedoria, sua expressão e sua identidade (Bonner 2001: 19). Ligado ao campo das tradições musicais situa-se a arte verbal, e no Nordeste há diferentes formas de arte verbal, que continua sendo desenvolvida por artistas populares nacionalmente conhecidos. A tradição do *repente*, a *embolada*, a *cantoria*, *aboio* e outros são praticados por muitos artistas que, por causa da migração, mudaram suas atividades artísticas para a metrópole de São Paulo.

No estado de Sergipe, este movimento de resgate do folclore ainda está presente nos encontros culturais em cidades como Laranjeiras, Japarutuba e ainda na semana do folclore, cuja organização se dá em Aracaju e em outras cidades interioranas durante o mês de agosto. As atividades destes encontros incluíam debates sobre temas de folclore e exposições de pesquisas de folcloristas. A preservação das expressões no seu estado tradicional é enfatizada e divulgada em palcos e em procissões pelas ruas da cidade. O movimento folclórico deixou sua marca especialmente no Nordeste, em estados como Sergipe. Os pesquisadores de folclore e as políticas culturais criam um discurso ao redor do conceito de folclore como patrimônio cultural a ser preservado: uma maneira para conseguir isto é organizar encontros culturais e a semana do folclore. Atualmente, justamente por causa da intervenção das políticas, o Encontro Cultural de Laranjeiras perde o seu objetivo de ressaltar e apreciar as expressões culturais rurais, pela grande quantidade de grupos de *pagode baiano*, *axé-music* e *farró eletrônico* de Salvador, que são programados e se apresentam em grandes palcos com forte amplificação.

O folclore geralmente não é valorizado dentro de instituições acadêmicas, e os estudos de folclore não se destacam, por considerações teóricas. Mesmo assim, as pesquisas dos estudiosos de folclore são uma fonte de dados históricos para estudos comparativos

posteriores. Vários pesquisadores de folclore se reúnem nestes encontros culturais para discutir temas relacionados à preservação, documentação e estudo do folclore. Alguns dos estudiosos estão ligados a instituições que se dedicam à documentação, preservação e divulgação do folclore regional do estado. Em Aracaju, o jornalista e pesquisador de folclore Luis Antônio Barreto criou o instituto Tobias Barreto, que contém uma biblioteca com livros e documentações diversas sobre o folclore do estado de Sergipe e outras regiões do Nordeste. Vários estudos de folclore foram efetuados nos anos sessenta e setenta. Mais recentemente, o etnomusicólogo Hugo Leonardo Ribeiro fez um estudo das Taieiras, que resultou numa dissertação de mestrado em 2003.

Por diversas razões - entre elas a intervenção da política cultural do estado - a cultura popular regional mantém um caráter relativamente estático. A intervenção dos organizadores do encontro cultural é contraditória, como se pode observar no depoimento do secretário de cultura da cidade de Laranjeiras, Eraldo dos Santos:

Às vezes, nos nossos grupos folclóricos alguns querem fazer alguma alteração, por exemplo na sua indumentária original [...] Na maioria dos casos eles não fogem da sua originalidade. Ao contrário, eles querem manter a maneira tradicional de se apresentar [...] A Secretaria de Cultura não pode interferir. Se não eles perdem a autenticidade. À secretaria cabe orientar. Por exemplo, na Secretaria de Cultura tem um historiador, então sabemos a história e origem de cada grupo. Então, se houver uma mudança de um grupo, nos alertamos. Mas isso é bom, de eles se manterem fiéis à sua originalidade. Quando houver uma mudança nós alertamos isto a eles, se não eles não são um grupo autêntico. (Entrevista, 30 de dezembro 2004).

Eraldo, primeiramente, diz que as políticas não interferem no folclore, e depois afirma que sim, que interferem para manter a autenticidade dos grupos folclóricos. Luis Antonio Barreto ainda participa destes encontros e trabalha como jornalista, sendo uma das pessoas mais ativas junto às pesquisas e discussões sobre a cultura popular de Sergipe. Escreveu livros e artigos sobre o folclore sergipano e se familiarizou desde a infância com a cultura popular sergipana. A música das tradições culturais regionais de Sergipe, mudou gradativamente durante nas

últimas décadas, em especial por causa das apresentações em festivais e encontros culturais. Nos últimos anos, crianças são ativamente incluídas nas diferentes tradições musicais, participando em todos os festivais nos chamados grupos mirins.

As apresentações nos palcos da *dança de São Gonçalo* ou *samba de pareia* são simplificados e a duração da performance é reduzida. As apresentações são reguladas pelos organizadores do encontro cultural que são as secretarias de cultura dos municípios, e detêm o controle de exibir as tradições. A este processo se poderia denominar “folclorização hegemônica”:

Dominating outside parties legitimate condensed, simplified, or commodified displays, invoking, promoting, and cherishing them as official and authentic custom, while at the same time misunderstanding, ignoring, or suppressing the real creative forces and expressive meanings that animate them in the community. (Feld 1994: 136) ¹⁶.

Integrantes da velha geração de uma tradição como a *Dança de São Gonçalo* já não fazem atuações junto ao público nos encontros culturais ou na “semana de folclore”, por discordarem do aspecto teatral e espetacular dos jovens que continuam a tradição. Um dos antigos praticantes do culto a *São Gonçalo de Laranjeiras*, Diogo dos Santos, afirma isto:

Por causa de problemas nas viagens para nos apresentar em outras cidades, eu e os outros que brincamos, não queremos mais apresentar a dança de São Gonçalo como um espetáculo. Nós só fazemos pagamento de promessa. Não concordo com a forma como os jovens brincam, pulando demais. Hoje em dia não sabem tudo direito. Não sabem a “meia lua”, tem as passagens e vice versa. Tem um que passa por frente e um por atrás e hoje isto não tem. (Entrevista, janeiro 2005).

Nas diversas conversas com os jovens músicos de Recife e Aracaju, percebe-se um descontentamento relativo à atitude da cultura política estadual e urbana em relação à cultura

¹⁶ Entidades dominantes legitimam a exposição condensada, simplificada ou modificada, invocando, promovendo e a compartilhando como costume autêntico e oficial, embora ao mesmo tempo desentendendo, ignorando ou suprindo as verdadeiras forças expressivas e significados expressivos que animam a comunidade.

popular regional e o chamado “folclore”, os quais sufocam as novas tendências musicais por causa da folclorização das tradições musicais. A cultura popular regional é utilizada como imagem cultural para o turismo e como propaganda do estado. Fred 04, um dos fundadores do *mangue*, explicou numa entrevista esta tendência a Daniel Sharp, estudante da universidade de Austin, Estados Unidos, o qual escreveu uma tese sobre o MangueBeat:

Tem no Recife uma hegemonia de uma certa estética regionalista, folclórico e tradicionalista, que é completamente sufocante. Os órgãos públicos, os canais que poderiam promover um certo renascimento cultural, desde a destruição completa da economia (pernambucana), estavam completamente inseridos num regionalismo oficial, que tem uma vertente acadêmica e erudita, o Movimento Armorial, e uma vertente mais folclórica, que eu acostumo chamar de macumba para turistas. (Sharp 2001: 29).

Esta situação também pode ser observada em Aracaju, onde há uma política cultural voltada, por um lado, para a folclorização das tradições regionais e uma carnavalização e comercialização de festas populares, como as festas juninas e o carnaval.

RESUMO

Viu-se, neste capítulo, como se desenvolve um fenômeno musical no âmbito urbano, onde músicos jovens estão envolvidos na composição de músicas, utilizando expressões de outras experiências brasileiras e de outros países, o que redundava em uma mistura, identificada como prática híbrida, criando um senso próprio de local. Uma das conseqüências do desenvolvimento de práticas musicais híbridas na *região do mangue* é uma reconfiguração cultural e social do Nordeste. Ocorreu uma ampliação de interesses na cultura variada do Nordeste, e os músicos da *região do mangue* começaram a combater os estereótipos sobre a cultura e sociedade nordestinas. O *mangue* e os grupos musicais *Sulanca*, *Naurêa* e *Maria*

Scombona procuram uma outra representação da cultura nordestina criada pelas políticas culturais. Criam tendências contrárias em relação ao mercado musical brasileiro, o que domina as vendas e a emissão nas rádios e, ultimamente, a divulgação pela internet. Os grupos de música popular de Aracaju e Recife estão desenvolvendo uma nova forma de se expressar musicalmente. Conseguem se distinguir de outros estados do Nordeste através dos seguintes usos:

- instrumentos tradicionais e vestimentas tradicionais regionais;
- ditados ou expressões populares e usos lingüísticos fortemente sergipanos e pernambucanos;
- criação de novas combinações rítmicas.

Cada grupo utiliza um aspecto diferenciado da cultura popular regional, no intuito de representar a cultura sergipana e criar uma identidade. Nesta representação, crescem-se peculiaridades de cada grupo. Cada vez mais, são descartados elementos locais e regionais - como ritmos, instrumentos - para executar principalmente os gêneros transnacionais como rock - enquanto outros artistas se especializam na re-interpretação da cultura regional, enfatizando as nuances e particularidades. Este último caso pode ser observado no disco do músico Siba, ex-integrante do reconhecido grupo *Mestre Ambrósio*. Este processo ocorre no Recife; em outras cidades do Nordeste, os conjuntos provavelmente seguem esta tendência.

No Recife, uma das conseqüências é uma reconfiguração por parte das políticas culturais em incentivar tanto as expressões culturais campeiras, quanto o crescimento e consolidação do *mangue* e outras novas formas de misturar correntes musicais e estéticas transnacionais com as expressões culturais locais.

CAPÍTULO 3

DESENVOLVIMENTO DE DISCURSOS

Neste capítulo, apresentam-se os modos como os discursos de diferentes artistas da *região do mangue* sobre a cultura popular e a música são utilizados na construção de identidades. Nas opiniões e depoimentos de músicos e jovens da *região do mangue*, devem ser observados discursos complexos vinculados ao jogo, às questões de poder, como também a aspectos da cultura popular urbana e rural. No campo musical, os discursos refletem-se no uso de instrumentos musicais tradicionais ou na substituição destes por instrumentos amplificados, *samplers* e computadores, a arte verbal e as técnicas de canto das tradições orais. No campo da música brasileira, a tensão entre a dominação cultural da região sudeste e nordeste reflete-se nos depoimentos gerados em torno de aspectos complexos como o controle de mídias. O conceito de folclore é motivo de discussões entre músicos populares urbanos e pesquisadores. Os discursos aqui abordados basearam-se em entrevistas pessoais, depoimentos colhidos através da Internet, e artigos e outros trabalhos acadêmicos como monografias, dissertações e teses.

3.1 MUNDO IMAGINÁRIO AO REDOR DO MANGUE

O *mangue* utilizou o meio ambiente dos manguezais como elemento de ponto de partida para os seus discursos, textos e música. A vida urbana de Recife, com as suas feiras, transporte e seus moradores e personagens ilustres, intimamente ligados aos manguezais, reflete-se no mundo imaginário construído por *Chico Science e Nação Zumbi* e *Mundo Livre S.A.* A partir da imaginação, estes grupos elaboraram uma nova interpretação da vida dos jovens da cidade,

dos seres vivos do mangue, criando metáforas e metonímias¹⁷, à semelhança dos seres humanos, que vivem na cidade na beira dos mangues e rios. Através do uso criativo da linguagem popular e poesia, convidam os ouvintes a interpretar as mensagens contidas nas suas letras. Este mundo imaginado não existia antes, mas o público ouvinte e os apreciadores destes conjuntos assimilaram todas estas linguagens e estéticas e as tornaram suas no dia-a-dia e no seu imaginário. Na discussão sobre tradições orais e a criação de textos, vários estudiosos tratam o aspecto da imaginação por parte dos artistas. O pesquisador Briggs, que fez um estudo sobre arte verbal mexicana, explica como os artistas criam uma ponte com os espectadores e apreciadores por meio de cenas imaginadas na sua atuação:

The problem facing the bearers of a folcloric tradition are really not so far removed from the process of creating a great work of literary art. One part is imagination. The artist uses the spoken word to transport her or his audience to another world. Skillful use of stylistic language prompts the hearer to look beyond appearances to grasp the meaning with which the creator has imbued this world. Such artists also have the ability to “read” the “real” world in which their audiences live and thus find the sort of imaginary scenes and existential problems that will fit the experiences of their interlocutors. The interpretive task that confronts the artist is thus twofold – interpreting both an imaginary sphere and the perceivers world. But oral performance has a third component as well. The gifted artist uses stylistic devices in such a way that the form and content of the performance reflect the artist’s view of the way these two worlds, imaginary and real, are connected. (Briggs 1988: 3)¹⁸.

Os artistas dos conjuntos musicais do *mangue* verbalizaram as suas idéias e mensagens e fizeram alusão às novas tecnologias da computação e internet. Os conjuntos se apropriam do *sampler*, que é utilizado em conjunto com o computador e que pode gerar efeitos de som

¹⁷ Na metonímia, uma relação é sugerida baseada na associação, que implica a existência de códigos conhecidos pelas pessoas, o que possibilita adequadas conexões a serem feitas.

¹⁸ Os problemas, observando os ‘mantenedores’ das tradições de folclore, não são tão distantes do processo de criação de uma grande obra de arte. Uma parte é a imaginação. O artista utiliza a palavra falada para transportar o seu público para um outro mundo. O uso hábil da linguagem estilística força o ouvinte a ver além das aparências para entender que significados o artista impregnou este mundo. Aqueles artistas também têm a habilidade de “ler” o mundo “real” no qual as suas audiências vivem, e assim achando os tipos de cenas imaginárias e problemas existenciais dos seus interlocutores. O dever interpretativo como qual o artista se vê confrontado consiste por isto de duas formas: interpretando uma esfera imaginária e o mundo do perceptor. Contudo, a atuação oral contém um terceiro componente. O artista talentoso utiliza artifícios de uma maneira que a forma e o conteúdo da atuação refletem a visão do artista como os dois mundos, o imaginado e o real, estão sendo conectados. (Tradução nossa, grifos do autor).

como o eco, o *reverb* e a inserção de outras gravações. O *sampler* pode combinar diferentes pistas de trechos musicais gravados. Todas estas técnicas são utilizadas pelos conjuntos *Sulanca*, *Naurêa* e *Maria Scombona* de Aracaju, e, em certo sentido, são uma forma de adaptação das correntes musicais brasileiras a novas tecnologias e tendências musicais internacionais, trocando os instrumentos tradicionais e seus timbres particulares com instrumentos musicais eletrônicos e timbres eletronicamente modificados e amplificados com o uso de *sampler*, sintetizador ou computador.

Valioso é o aprofundamento do tema relacionado ao meio ambiente, pois se encontra intimamente vinculado à vida de muitos moradores de Recife. Situações da vida urbana de Recife e a fauna são representadas à maneira de um mundo imaginado, com utilização de metonímias que têm denotações com seres humanos. Os temas ligados à cidade e aos manguezais não são comuns na linguagem dos recifenses, mas, a partir do uso criativo dos músicos em forma de poesia, chamaram a atenção do público. Devido à fama dos grupos *Chico Science* e *Nação Zumbi*, estas poesias com metáforas ligando animais e plantas do mangue com seres humanos formam hoje em dia parte do vocabulário de um grande grupo de jovens no Recife. Na Internet, encontram-se comunidades de 64 mil membros que discutem, decifram e decodificam trechos de músicas de *Chico Science* e *Nação Zumbi* a partir desses referenciais. Exemplo desse enfoque é a letra da música *Rios, Pontes e Overdrives*, de *Fred 04*, um dos fundadores do *mangue* e líder do *Mundo Livre S.A.*, e *Chico Science*, interpretado por *Chico Science* e *Nação Zumbi* e re-editado pelo músico inglês dos *Talking Heads*, David Byrne. No início, ouvem-se as caixas tocando o *samba de côco*, para posteriormente entrar a padrão rítmico do agogô. Para entender a letra, é preciso conhecer algumas palavras específicas da região, como o mocambo e o molambo, termos utilizados em forma de metonímia. Mocambos são habitações precárias feitas de palafitas que invadem os manguezais e onde às vezes ficam submersas, outras ficam imersas nas águas do principal rio da cidade, o Capibaribe. No mocambo encontram-se os molambos, pedaços de pano velho,

trapos, que são uma metonímia empregada para os habitantes das casas precárias das favelas, os mocambos.

Porque no rio tem pato comendo lama
 Rio Pontes e *Overdrives*
 Impressionantes esculturas de lama
 E a lama come mocambo e no mocambo tem molambo
 O molambo já voou, caiu lá no calçamento bem no sol do meio-dia
 O carro passou por cima e o molambo ficou lá
 Molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu
 Molambo boa peça de pano para se costurar mentira
 Molambo boa peça de pano pra se costurar miséria.

Ex 1. Faixa 1 do CD-1. *Rios Pontes e Overdrives*.

Através de metonímias feitas com animais do meio ambiente do mangue e os que com eles convivem, os músicos do *mangue* expressam seus sentimentos contra-hegemônicos de maneira metafórica, e criticam os que têm o poder político e econômico em Pernambuco. Estes sentidos podem ser decodificados pelas pessoas que moram no Nordeste, e que conhecem os ditos, ditados e expressões verbais. Ainda assim, concorda-se com Smith, quando afirma que se deve tomar cuidado para não obscurecer os significados complexos dos discursos utilizados em tradições como o *Chan Pwen*, do Haiti, e outros gêneros de grupos marginalizados, e simplificá-los como político em sua natureza, feitos em nome da resistência (Smith 2004: 106). A comparação com a tradição do *Chan Pwen* é feita visando comparar a arte verbal do *mangue*, em parte inspirada na arte verbal nordestina, com as suas emboladas, com arte verbal do Haiti, o *Chan Pwen*, que tem a particularidade de emitir mensagens camufladas, com duplo sentido, e às vezes com carga político-social. A embolada, a cantoria, e em menor grau a arte verbal ou letras de grupos como *Cordel do Fogo Encantado* e *Chico Science e Nação Zumbi*, utilizam metáforas, palavras que podem sugerir sentidos diversos daqueles que comumente são utilizados. A diferença entre o *Chan Pwen* e o *mangue* é que neste, na intenção, no projeto criador, incluem-se a inovação e a experimentação musical, a diversão e as estéticas da cultura juvenil.

Na cidade de Aracaju, deu-se início ao desenvolvimento de uma consciência cultural e musical tardia¹⁹, em comparação com outros centros urbanos do Nordeste como Salvador e Recife. O estado de Pernambuco e especificamente a sua capital, Recife, possuem uma história de várias décadas com movimentos culturais e uma cena dinâmica de diferentes mundos musicais, desde o *heavy-metal* ou *hard-core*, e da música clássica, até as tradições musicais rurais.

3.2 CRÍTICA AOS PROBLEMAS SOCIAIS

Os problemas sociais do país são vistos como tema recorrente dos diferentes grupos de Aracaju e é, em parte, uma reflexão da história social do Nordeste. Até recentemente, a região foi considerada uma região feudal, com grandes desigualdades sociais. *Sulanca* mostra uma preocupação com as questões sociais, como afirma Jorge Ducci:

Queremos dar visibilidade ao nosso trabalho e a um produto sergipano, que é o folclore, que é ainda pouco conhecido no Brasil. Queremos mostrar isto de maneira universal, moderna, sem pianice, sem lalalá nem ioioiô. Com temática social. Provocando situações, colocando questionamentos, buscando reações [...] Toda a música que a gente faz, os questionamentos neles, vale pro Brasil e vale pro Sergipe. Esta cidade é muito provinciana. Ainda tem muitos coronéis. (Entrevista, junho 2005).

O caos, sentimentos de confusão e desespero estão presentes nas músicas de diversos grupos do *mangue* e conjuntos como *Naurêa* e *Maria Scombona*, e criam um discurso ligado à negligência da política estadual e nacional, a respeito da melhoria e superação dos grandes problemas urbanos do Nordeste. Estes conjuntos musicais procuram o espaço e o reconhecimento, enfrentando as relações de poder cujos vínculos se fazem com o mercado musical. O poder pode ser concebido não só de forma política, mas também a partir de relações entre as classes sociais menos favorecidos e as favorecidas, nos grandes centros

¹⁹ Esta afirmação se deduz a partir de do discurso dos músicos entrevistados pelo autor desta tese, como também pode ser observada nos depoimentos destes mesmos músicos na Internet.

urbanos, entre jovens da marginalidade e a polícia, entre a contracultura e a cultura do *establishment*²⁰; também entre a periferia e o centro dos poderes, o mercado, a moda e a tecnologia. O etnomusicólogo norteamericano Gage Averill (1997) dedicou-se ao estudo da música popular do Haiti, abordando os conflitos de poder ligados à música popular comercial. Segundo ele, o poder é assumido, atuado, desafiado e restringido através da música popular. No caso do *mangue*, as posturas políticas dos grupos militantes do movimento rap, como *Public Enemy*, foram parcialmente adotadas por *Chico Science* e *Nação Zumbi*. Em uma entrevista, Helder Aragão, o DJ Dolores, revela que *Chico Science* não se considerava politicamente engajado, mas gostava do rapper *Chuck D*, do *Public Enemy*, e queria imitar a força dos textos de *Chuck D* e a postura dos *B-boys* (Sharp 2001: 92). Ainda que *Chico Science* não estivesse politicamente engajado, os temas das músicas estão ligados a relações de poder. Assim, aparece a questão do centro e da periferia, pois o estado de Pernambuco pode ser considerado periférico em relação ao Sul e Sudeste do Brasil, centros econômicos do país. Neste jogo de poderes, existem a periferia e o centro de Recife. Os poderes políticos estadual e nacional negligenciam os moradores dos bairros periféricos com seus problemas sociais e os deixam por conta da própria sorte. Várias músicas como *Manguetown* tratam deste tema:

Estou enfiada na lama é um bairro sujo
 Onde os urubus tem casas e não tenho asas
 Mas estou aqui em minha casa onde os urubus do meu quintal manguetown
 Andando por entre becos, andando em coletivos
 Ninguém foge ao cheiro sujo da lama da manguetown
 Essa noite sairei, vou beber com os meus amigos
 E com asas que os urubus me deram ao dia,
 Eu voarei por toda a periferia.

Ex 2. Faixa 2 do CD-1. *Manguetown*.

²⁰ Establishment é um termo pejorativo usado para referir-se à elite tradicional governante e às estruturas da sociedade que estão no controle. O autor desta tese utiliza o termo no desenvolvimento da sua pesquisa.

Chico Science e vários músicos da *Nação Zumbi* pertenciam à classe social menos favorecida, e conviviam com os habitantes da periferia. Em relação a isto, a autora Carolina Leão explica na sua dissertação: “Inúmeros cidadãos que circulam pela cidade não têm informação suficiente para falar, se expressar, construir uma linguagem ou estão privados da expressão por justamente não saberem o que falar” (Leão 2002: 88). *Chico Science e Nação Zumbi* deram voz aos jovens e moradores da periferia de Recife, que de outra forma não teriam recebido atenção. A música é um veículo especial para expressar as críticas e angústias dos jovens, ressaltando os problemas da cidade. Chico Science simpatizava com os movimentos negros do Brasil e dos Estados Unidos, e se manifestava a esse respeito através da utilização e identificação com o *maracatu nação*, *funk* americano, *raggamuffin*, *hip-hop* e a luta dos músicos destes gêneros pelo seu reconhecimento e sua resistência. Ele também estava ligado ao que faziam os músicos afro-americanos dos Estados Unidos e do Caribe, além de ser apreciador da música de Charlie Parker, Charles Mingus, Bob Marley, Yellow Man, Public Enemy, Shaggy, África Bambaata e Manu Dibango. No início da carreira, Chico Science uniu músicos de um grupo de percussão chamado *Lamento Negro*, que executava principalmente Samba-Reggae e Afoxé. Este grupo estava ligado a um núcleo de apoio para crianças e à comunidade carente do bairro Chão de Estrelas. *Daruê Malungo*, que significa companheiro de luta, em *ioruba*²¹. Chico deu o nome *mangue* à nova corrente musical em homenagem à comunidade *Daruê Malungo*.

Chico Science criticava nas suas músicas as grandes diferenças sociais no Nordeste, inclusive Recife. A música *Banditismo por uma Questão de Classe* fala da violência causada pela pobreza e enormes diferenças sociais do nordeste, através das injustiças contra o lendário cangaceiro Lampião e os moradores periféricos de Recife.

Há um tempo atrás se falava em bandidos
Há um tempo atrás se falava em solução

²¹ Língua falada na região de Benin e Nigéria, que até certo grau sobreviveu nos terreiros da religião afro-brasileira em cidades como Salvador, Recife, São Luís, Aracaju, Maceió e outras.

Há um tempo atrás se falava em progresso
 Há um tempo atrás que eu via televisão
 Galeguinho do Coque não tinha medo, não tinha,
 Não tinha medo, da perna cabiluda
 Biu do Olho Verde fazia sexo, fazia,
 Fazia sexo, com seu alicate
 Oi sobe morro, ladeira, córrego, beco, favela
 A polícia atrás deles e eles no rabo dela
 Acontece hoje, acontecia no sertão
 Quando um bando de macacos perseguia lampião
 E o que ele falava outros hoje ainda falam
 "Eu carrego comigo: coragem, dinheiro e bala"
 Em cada morro uma história diferente
 Que a polícia mata gente inocente
 E quem era inocente hoje já virou bandido
 Pra poder comer um pedaço de pão todo fodido
 Banditismo por pura maldade, banditismo por necessidade
 Banditismo por uma questão de classe!

Ex. 3. Faixa 3 do CD-1. *Banditismo por uma Questão de Classe.*

Os diferentes símbolos da cidade de Recife podem ser decodificados pelos ouvintes através da história oral e urbana. Nos anos setenta ganharam (má) fama os personagens *Galeguinho do Coque*, um marginal do bairro violento Coque, *Biu do olho verde*, e a *perna cabiluda*, um mito de uma suposta pata de caranguejo, ou uma perna exclusivamente com cabelos, que andava pelas ruas, espantando as pessoas. Entre os anos de 1996 e 1997, o documentário *A Perna Cabiluda* foi produzido, esclarecendo as contradições e o contexto social destes personagens, que viraram notícia em Recife nos anos setenta²².

As mensagens críticas emitidas nos textos das músicas recebem especial atenção pelos músicos de Aracaju, como Alex Sant'Anna, integrante do grupo *Naurêa*, mas também por músicos como Henrique Teles, da *Maria Scombona*, ou Jorge Ducci, da *Sulanca*. Alex Sant'Anna critica a apatia e inércia atual dos jovens, apontando que lhes falta uma ideologia e que parecem estar emudecidos. Isto provavelmente se deve à complexidade do mundo de hoje, à confusão geral originada pelas rápidas mudanças da sociedade, provocadas em parte pelos

²² Disponível em: <http://www.portacurtas.com.br>.

apelos da moda e do consumismo, pela absorção de novas tecnologias e a sobrecarga de informações reinando nos mais variados espaços e culturas. A mensagem de Alex é para os jovens refletirem sobre o mundo atual e, a partir daí, tomar uma atitude, como forma de assumir uma postura responsável na sociedade. Ele expressa isto na música *Todos Estão Mudos*. Através da letra, é possível observar que mesmo a capoeira não tem voz, mesmo sendo uma arte, um dos símbolos de resistência da cultura afro-brasileira, contra a perseguição pelo estado e polícia:

Canto o que falo, não calo,
Canto o que falo, não paro
Canto sozinho, sem ninguém,
Mesmo sozinho, sem ninguém.

Mas, seu canto o mundo mudou
Mas, seu canto o mundo mudou
Todo mundo mudou
O mundo todo mudo
O mundo mudou
Mas, seu canto o mundo mudou
Mas, seu canto o mundo mudou
Todo mundo muda o mundo
Todo mundo o mundo mudou

Capoeira, arrastão,
Ziguizira, tem voz não.
Povo calado e a moça com
A boca tapada na televisão.

Ex. 4. Faixa 4 do CD -1. *Todos Estão Mudos*.

Outra música que apresenta críticas sobre a falta de motivação na maneira de se expressar dos jovens e adultos nos centros urbanos do Brasil em geral é a música *Falido*:

Se eu tivesse que pagar por cada palavra falada
Ia falar até falir, não vim aqui para calar
Nem para falar o que você quer ouvir
Nem me obrigue a mentir
Pois só minto por livre e espontânea vontade
Não me obrigue a mentir
Pois só minto quando tenho certeza

Que posso transformá-la em verdade.

Ex. 5. Faixa 5 do CD -1. *Falido*.

O acompanhamento é do estilo *funk* americano, com utilização de baixo, guitarra e bateria. Em todas as gravações, pode-se observar o uso da voz rouca no estilo de Chico Science. Na música *O que não é* Alex Sant'Anna expressa sua crítica aos problemas sociais, como os catadores de lixo e outras questões sociais ligadas ao tráfico de drogas, o vício pela cola, e a violência com armamentos:

Travesseiro NÃO é meio fio
Lixeira NÃO é supermercado
Cola NÃO é bálsamo
Bola NÃO é brinquedo
Febem NÃO é colégio
Tráfico NÃO é emprego
Bala NÃO é doce

A vida NÃO é bela
Carnaval NÃO é solução
Tiroteio NÃO é São João
Favela NÃO é inferno
Mas é um sofrimento eterno
Olerê, Olará
Nada parece que vai mudar

Ex. 6. Faixa 6 do CD-1. *O Que Não É*.

Alex faz alusão ao carnaval, que até certo grau é usado pelas políticas culturais como elemento de distração dos problemas sociais. A desigualdade social e os problemas sociais ainda estão presentes nos grandes centros urbanos do Nordeste e do Sudeste, e, ainda assim, muito dinheiro é investido pelas políticas, mídias e empresas para organizar e festejar o carnaval. A situação econômica e educacional da população das classes menos favorecidas não progride favoravelmente. Mesmo nas festas de São João, o investimento é alto, notadamente a partir da contratação de trios e grandes nomes do meio musical para animá-las,

e as tradições, enquanto identidade cultural, são postas à margem. Os grupos aqui referidos retomam costumes juninos do tempo em que, lembrando a zona rural, os homens se vestiam como vaqueiros e as mulheres com roupas de babados e tecido de chita (tecido de baixo baixo, estampado), antigamente adquiridos em mãos de pequenos comerciantes, quando não em feiras livres das cidades interioranas. No palco, aliando tradição e temática social dos tempos contemporâneos, o cantor faz uma alusão ao tiroteio dos vaqueiros, que na realidade reflete o que ocorre nas favelas de muitas cidades brasileiras.

3.3 LÍNGUA PORTUGUESA COMO MARCA DE IDENTIDADE

No discurso do líder do grupo *Maria Scombona*, Henrique Teles, as características lingüísticas específicas da região ocupam lugar de destaque na performance. O caráter lingüístico do português sergipano, com suas particularidades adquiridas sob fortes influências de imigrantes portugueses, espanhóis, holandeses e outros mais povos que aqui aportaram desde a época da colonização, além das línguas indígenas que tiveram um papel preponderante na formação do português regional, é ressaltado nas músicas do grupo. Na gravação do seu primeiro disco, foi inserido o relato de uma cantora cigana, Dona Maria, que interpreta pregões e possui uma voz áspera, acrescida do acento regional de Sergipe e Alagoas. O canto de Dona Maria é de ritmo livre, em uníssono; a forma melódica é arqueada, e tem a extensão de uma sexta. O volume da voz é alto e a voz tem nasalização média e é áspera. Coloca bastante tensão na voz, apertada, emitida do peito, do tórax.

Ex. 7. Faixa 7 do CD-1. Conversa e canto da Dona Maria. Trecho da música *A velha debaixo da cama*.

Além do mais, o grupo inseriu uma frase no encarte do disco que ressalta a auto-estima e a singularidade do acento sergipano, e, em certo grau, a identidade popular regional:

Se o meu sotaque
que lhe deixa tão cabreiro,
faça de conta, então,
que eu sou um estrangeiro
e a minha língua é esta.
Somos do mesmo
Mundo mesmo!

A identidade rural e urbana é revalorizada através da ênfase no acento e particularidades lingüísticas, recursos pelos quais a identidade local é revelada: na linguagem, no reconhecimento do acento regional do português. Atualmente, o setor turístico de Sergipe se apropria de símbolos e signos da identidade sergipana, como as roupas tradicionais, a decoração e os instrumentos com o *acordeon* e *triângulo* e *zabumba*. São justamente estes símbolos da cultura popular os utilizados pela política e pelo turismo no propósito de promover e divulgar o estado através das mídias de massa. Os músicos dos conjuntos musicais, no entanto, não se identificam com o uso destes símbolos da cultura regional das festas juninas, e os consideram como uma caricatura da sua cultura popular sergipana e nordestina.

Um exemplo desta ênfase da linguagem regional sergipana com uma análise da música pode ser encontrado em *A Velha Debaixo da Cama*, composição de Jonas de Andrade e interpretada pelo *Maria Scombona*. As frases são formadas em rima, formando um jogo de palavras. No *repente*, o uso da rima é usual, como também no seguinte exemplo :

[...]
A véia criava um cachorro
Na noite que se danava
O rato chiava, o gato miava,
O cachorro latia e a véia dizia

Ex. 8. Faixa 8 do CD-1 *A velha debaixo da cama*.

Há um jogo de palavras nesta estrofe: em um número de seis batidas (beats/ golpes) a segunda e quinta batidas são enfatizadas:

O ra-to chi-a-va, o ga-to mi-a-va.

A gravação foi feita em estúdio, com as técnicas de estúdio e uso do *backing-voice* (voz de fundo) aliada a uma técnica vocal denominada “voz para dentro”. Também utilizam instrumentos musicais da tradição do *blues*, *bluesrock*, como a gaita, guitarra e baixo. Outro exemplo do uso do *repente* nordestino, com rima e frases em número fixo de sílabas é *Chá de Zabumba*. O acompanhamento é com uma zabumba. A estrutura das frases utiliza o recurso de octossílabas, com ênfase na segunda, quinta e sétima sílabas.

Desceu um gole bizonho
Perdeu o pedal do meio
Descambou ladeira a baixo
Só Parou no cemitério
Pedro Santo Pediu seu nome
Nem sabe de onde veio.

Ex. 9. Faixa 9 do CD-1. *Chá de Zabumba*.

A melodia é modal, no modo mixolídio com o grave em Mi, no qual a melodia termina. Este modo é usual em gêneros do Nordeste, como o *baião*, *pife* e *zabumba*, *cantoria* e outros gêneros.

Na música do Maria Scombona encontram-se ditados do dia-a-dia, da vivência urbana e rural. Um desses ditados jocosos é: “Ela é a filha da vizinha da rapariga do cabo da Capela”, expressado para designar um desconhecido ou alguém querendo “se mostrar”, achando-se importante.

Eu vivo sem dinheiro
 Não tenho cruzeiro
 Não tenho cruzado
 Não tenho real
 Ando sem moral
 Mas não tenho o pudor
 De dizer que vivo sem dinheiro
 E a minha roupa
 É mesmo de camelô
 [...]

Ela é a boa é a bela (2x)
 Você sabe quem é ela?
 Ela é filha da vizinha
 Da rapariga do cabo de Capela

Ex. 10. Faixa 10 do CD-1. *Eu e Ela*.

A frase “e a minha roupa é mesmo de camelô” revela a temática urbana onde os jovens compram roupas de camelô, parecido às temáticas do *mangue* de Recife, onde situações do cotidiano nas feiras são ressaltadas. A sintaxe de partes da letra mostra também um jogo de palavras:

Mas vivo, vivo, tô vivo,
 vivo, vivo, tô vivo.
 Vivo, tô vivo

Tô vivo e vivo de amor por ela.

Estes ditados são expressos no local de trabalho, e os músicos, nas suas composições, transformam estes ditados com os quais convivem cotidianamente junto aos companheiros de trabalhos e amigos.

3.4 DISCURSO MUSICAL NO PROCESSO DE HIBRIDIZAÇÃO

Tudo bem envenenado, bom pra mim e bom pra tu. (Chico Science 1993).

O *mangue* inaugurou o processo de uso do tema ligado à vida urbana, ao meio ambiente e à cultura popular de Pernambuco. Surgiu em decorrência da idéia de unir as expressões musicais do estado de Pernambuco com correntes musicais não-brasileiras; a maneira de fazer isto foi expressa verbalmente com o termo “envenenar”. Um dos primeiros momentos em que esta palavra foi expressa com novas conotações foi na frase da música *A Cidade*, primeiro disco de *Chico Science e Nação Zumbi*: “Vou fazer uma embolada, um samba, um maracatu, tudo bem envenenado, bom pra mim e bom pra tu”. É uma metáfora que reflete a maneira de modificar a música popular tradicional ou regional, e representá-la de forma diversificada, com estéticas de correntes musicais não-brasileiras. O termo, aqui ressaltado, objetiva interpretar o que está ocorrendo no fenômeno do *mangue*, com seu caráter híbrido e uso de elementos tecnológicos, ainda que esta interpretação não tenha sido explicitada pelo *mangue*. Este “envenenamento” é sumamente importante para se entender o processo complexo de misturar diferentes correntes musicais nas últimas décadas, especialmente tomando em consideração o uso cada vez mais freqüente das mais novas tecnologias de produzir sons por via eletrônica e digital.

Em depoimento, Helder Aragão e Renato Lins explicavam ao musicólogo Sharp que os ritmos regionais precisavam ser “envenenados”: os padrões rítmicos necessitavam soar mais “pesados” e fortes (Sharp 2001: 44). Isto podia ser alcançado de várias formas:

1. Utilização de microfones para amplificar as alfaias. O som dos tambores às vezes assemelha-se a tambores eletrônicos criados através do computador, e cabem na estética musical dos gêneros como o *rock*, o *punk* e *hip-hop*.

2. Pode-se observar que até Chico Science utilizava este efeito cantando, pois emprega uma voz mais rouca que a sua fala normal. Isto se tornou a marca e particularidade da atuação dele.
3. Na música *Salustiano Song*, a melodia da rabeca é imitada com a guitarra distorcida, e na qual a melodia da guitarra é ecoada com a ajuda do pedal e caixa. Desta forma, substitui-se o timbre da rabeca com o da guitarra elétrica do estilo de Jimi Hendrix. Veja o vídeo onde o guitarrista do grupo Chico Science e Nação Zumbi imita a rabeca através da distorção.

Ex. 11. Faixa 11 do CD-1. *Salustiano Song*.

V.1. 1º Vídeo do CD-2. *Salustiano Song*.

4. Através do uso do *sampler* e computador, trechos de gravações de tradições musicais pernambucanas e nordestinas são modificados, distorcidos, misturados e inseridos alternadamente em certos pontos dentro de uma música.

Este processo foi intencional, pois através de modernas tecnologias criaram timbres e trechos sonoros, que também poderiam ser efetuados com instrumentos tradicionais. Com criatividade modernizaram os timbres de instrumentos tradicionais em timbres sonoros eletrônicos. A idéia é manter a força musical, com seus padrões rítmicos e melódicos. Em parte, se inspiraram na técnica de colagem da vanguarda das artes modernas, presentes nas artes plásticas e música contemporânea e experimental. Nas suas gravações, *Chico Science* e *Nação Zumbi* também fizeram alusão ao *tropicalismo* dos anos 60 e 70, inserindo trechos com o uso do *sampler*, de músicas de Gilberto Gil e Caetano Veloso. O *tropicalismo* já se apropriava de elementos vanguardistas ao misturar elementos de correntes musicais não-brasileiras com correntes musicais brasileiras. Este *envenenamento* cabe na intenção e projeto criador destes

artistas e conjuntos, para chamar a atenção dos jovens dos grandes centros urbanos a se interessarem pela cultura popular regional do estado e do Nordeste. Também cabe na atitude contra a pureza da música regional, enfatizada pelas políticas culturais ou o “movimento folclórico” que se dedicou a resgatar e documentar o folclore para que este não desaparecesse. Através do *envenenamento* dos ritmos e sons regionais, procura-se uma aproximação com a música ocidental popular e suas estéticas. É a música regional urbanizada voltada para a juventude que descobre a força e vitalidade que a música regional pode oferecer. A ênfase não é o regional nem o global, mas a criação de uma nova abordagem de criar música a partir do que os jovens ouvem ao seu redor, sendo a cultura popular, a idiossincrasias da cidade e das regiões campeiras do Nordeste combinadas a elementos de correntes musicais não-brasileiras. Em cada disco, apropriam-se de uma corrente musical não-brasileira diferente, por exemplo, do *funk* americano, ou o *punk-rock*, ou o *rap*. Ocorre assim o que Stuart Hall chama de culturas em transição, que também são culturas traduzidas:

Em toda parte estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em *transição*. Entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto destes complicados cruzamentos. [...] A diferença é que elas não são e nunca serão *unificadas* no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo a várias “casas” (e não a uma “casa” particular). As pessoas pertencentes a essas culturas híbridas têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural “perdida” ou de absolutismo étnico. Elas estão irrevogavelmente *traduzidas*. A palavra “tradução” vem, etimologicamente, do latim, significando “transferir”; “transportar entre fronteiras”. (Hall 1992: 95-96, grifos do autor).

Então, observa-se que o *mangue* “traduz” as correntes musicais brasileiras para as diferentes correntes musicais não-brasileiras e vice versa: as correntes musicais não-brasileiras são traduzidas para as tradições musicais locais e regionais e a linguagem portuguesa local.

Ironicamente, o *envenenamento* literalmente acontece no meio da festa de música eletrônica, onde os frequentadores das festas noturnas se *envenenam* usando drogas sintéticas, e também com os rios e manguezais da cidade de Recife e Aracaju, onde a poluição ainda cria

grandes e graves problemas para os moradores e o meio ambiente. Este aspecto é diretamente criticado nas criações musicais do conjunto. Em certo sentido, pode ser comparado à estética de distorcer o timbre de instrumentos em diversas culturas musicais na África: os músicos aplicam rolhas ou conchas metálicas ou naturais a instrumentos como o *balafon*, *timbila* ou harpas africanas, para dar um zumbido extra ao timbre do instrumento. Este zumbido é apreciado em diversas culturas africanas. No *mangue*, as distorções são efetuadas com instrumentos eletrônicos como guitarra, baixo, e também o *sampler* e computador.

Atualmente, o grupo *Nação Zumbi* utiliza outra metáfora ligada à palavra *envenenar*: o *peso* no ritmo de maracatu. Um título de uma gravação do grupo é *Meu Maracatu Pesa uma Tonelada*. A interpretação dos tambores *alfaias* é modificada com o uso de microfones e a manipulação com *samplers* (tecnologia com uso de computadores). Na música *Samba Makossa* a palavra “da pesada” em “samba makossa da pesada, vamos todos celebrar” também alude ao peso e à força na interpretação²³. Estas palavras metafóricas indicam um processo de apropriar e construir um fazer musical novo, agregando estéticas musicais transnacionais como o *hip-hop* ou *punk* às práticas musicais regionais. É uma forma de reconstruir a música regional a partir de símbolos e estéticas urbanas como sons eletrônicos e música para dançar, em discotecas. Este processo de colocar mais peso e substituir os instrumentos tradicionais e seus timbres por meios eletrônicos e instrumentos elétricos não é só exemplar para a performance da *Nação Zumbi* (com *Chico Science*, anteriormente), mas também para os grupos *Sulanca* e *Naurêa*. Estes últimos grupos também fazem uso de tambores do estilo de alfaia (como a zabumba e surdo) e a distorção elétrica da guitarra, baixo e o uso do *sampler* (tecnologia com uso de computadores). Nos estúdios de gravação, os grupos podem utilizar as últimas técnicas de gravação em múltiplos canais que lhes oferecem possibilidades de criar efeitos sonoros e ter controle sobre diferentes instrumentos e timbres sonoros.

²³ Observa-se também que existe uma música do africano Manu Dibango *Soul Makossa*, que fez muito sucesso nos anos 60.

Os músicos dos conjuntos musicais do *mangue* verbalizaram as suas idéias e mensagens e fizeram alusão às novas tecnologias da computação e internet. Os conjuntos se apropriam do *sampler*, que é utilizado em conjunto com o computador e que pode gerar efeitos de som como o eco, o *reverb* e distorções. O *sampler* pode combinar diferentes pistas de trechos musicais gravados. Todas estas técnicas são utilizadas pelos conjuntos *Sulanca*, *Naurêa* e *Maria Scombona*, de Aracaju, e, em certo sentido, são uma forma de *envenenamento* das correntes musicais brasileiras com novas tecnologias e tendências musicais internacionais.

Em Aracaju, todos os três grupos aplicam este *envenenamento* da música regional na sua atuação. O grupo *Sulanca* traduz o elemento do *envenenamento* utilizado por *Chico Science e Nação Zumbi* por meio do uso de outras palavras como *som* e *groove*, como revela o líder Jorge Ducci:

Sim, a gente fez algumas releituras de algumas músicas do folclore sergipano, mais a formatação, quando componho a música, eu procuro sempre de utilizar no máximo de três acordes. Porque aí tenho que desenvolver a melodia demais. E como a gente tem um estilo forte, rigoroso. O utilizar um acorde é um desafio, para nós criar, fazer um lance com a percussão. Geralmente a música em tom maior fica forte, fica meio reta, fica do jeito do folclore. Alguns grupos tocam mais com acordes. Mas muitos tocam só um ou dois acordes. Nós também fazemos isto para tornar a música mais forte. Em tom menor tem que buscar a melodia. Num acorde solitário buscamos sons. Não quero o tom, quero o som: quando um tem o som, ele lhe mostra caminhos para a melodia e acordes. Nós buscamos o “som”. Antigamente fazia a música e as melodias no violão. Hoje já não faço isto, pego o violão depois que a música está pronta. No compor não uso o violão para que ele não me guie. Não quero ser guiado pelo violão. (Entrevista com o autor, junho 2005).

Termos como *envenenar*, *som*, estilo *rigoroso e forte*, música *mais forte* utilizados no discurso de Jorge Ducci assemelham-se ao que Phillip Tagg chama de *informação semiótica* de palavras em forma de metáforas ou metonímias, interpretando uma sessão de gravação num estúdio com músicos e engenheiros de som. As palavras utilizadas são: *guitarra seca*, deixando o Fender *mais pesado*, *cool*²⁴, *irônico* ou *rachado* (Tagg 1987: 11). Esta informação

²⁴ Legal, tranqüilo, com calma.

de situações de pré-execução ou pré-atuação entre emissores musicais em que se desenvolveu o registro se encontra na notação musical, que descreve o espírito em que deveria ser executado.

Acredita-se que a novidade trazida pelos conjuntos urbanos é a semelhança que descobrem entre os timbres de distorção com guitarra e sons eletrônicos (através do *sampler* e computador), com timbres e ritmos da música popular campeira (regional). A sonoridade adquirida é baseada nos timbres e ritmo e não tanto na harmonia.

Observando a atuação da *Naurêa*, nota-se uma ênfase na percussão, como a zabumba e o surdo, que dá peso aos ritmos como o *côco* e o *samba*, igual ao volume alto e timbre grave das alfaias do grupo *Nação Zumbi* que resultavam numa sonoridade *pesada*. Uma característica da atuação de *Naurêa* (e também de *Sulanca* e *Maria Scombona*) no palco é o uso de um volume alto com grandes amplificadores. Este parece ser um gosto generalizado entre muitos grupos do Nordeste. O papel dos técnicos de som não deve ser subestimado neste processo.

RESUMO

Para entender a dinâmica da música popular regional e urbana, é preciso haver uma mudança de perspectiva através da noção da atuação (*performance*), em vez de se fixar na visão tradicionalista do folclore em abordar elementos culturais como textos, artefatos e música, para uma concepção de expressões musicais como um modo de ação comunicativa, idéia compartilhada com Baumann e Briggs (1990: 79). A atuação estabelece uma interação, uma relação dialógica entre o músico e o público através da competência comunicativa e sua efetividade em transmitir a sua mensagem. No contexto urbano, isto acontece com uma linguagem poética ligada às estéticas urbanas, à vida pessoal, às suas inter-relações. A música de todos os grupos aqui abordados reflete os discursos sobre questões sociais, temáticas

urbanas e também temáticas ligadas às novas tecnologias que formam parte do dia-dia das gerações contemporâneas.

CAPÍTULO 4

FORÇA DA ATUAÇÃO NA TRANSMISSÃO DA MENSAGEM

Neste Capítulo, a atuação dos quatro conjuntos musicais será abordada mais profundamente. Como a atuação interage com a intenção, que mensagem que um grupo musical formado por jovens pretende transmitir para o público? A atuação pode ser mais ou menos forte, dependendo de fatores expressivos como as linguagens não-verbais, verbais, a criação do cenário como o palco, o uso de vestimentas, o manejo de instrumentos eletrônicos ou o uso de instrumentos de tradições locais ou regionais. Ao final do capítulo, apresenta-se um estudo de caso de pagamento de promessa na região campeira do sertão baiano, nas proximidades do estado de Sergipe. O aspecto temporal e a repetição são expostos de uma maneira peculiar em um pagamento de promessa, pois se efetuam rezas, cantos e dança em um espaço especialmente montado. Para abordar os aspectos musicais entra-se no conceito do *groove*, que é utilizado nos discursos verbais e musicais dos músicos do mangue e os grupos de Aracaju abordados nesta tese.

4.1 ATUAÇÃO, *GROOVE* E ARTE VERBAL

Cada um desses conjuntos musicais, do universo urbano aqui tratado, desde *Chico Science e Nação Zumbi* até os grupos *Sulanca*, *Naurêa* e *Maria Scombona*, expõe claramente as mensagens da crítica social e do valor da cultura local nas atuações. Além destas mensagens, também desenvolvem vários outros significados e mensagens não-verbais que são transmitidos nas apresentações através da montagem do palco, o uso de roupas e posicionamento, movimentação ou dança dos músicos no palco. Este capítulo explora as formas de atuação que dão força e expressividade às mensagens emitidas. Interagem diversos

elementos numa atuação, como o jogo²⁵, linguagens não-verbais e teatrais, como a pantomima.

A emissão de uma mensagem ocorre por meio de um processo semiótico. Através da atuação, uma combinação de significantes e significados verbais e não-verbais são emitidos, e decodificados por um público com competência comunicativa. Outro elemento de uma atuação refere-se à representação de uma estrutura interpretativa através da qual as mensagens expressas podem ser entendidas, e que contrasta com outra estrutura, a da literalidade. As estruturas são contextos interpretativos nos quais as atuações se desenrolam, cujos exemplos são a insinuação, as piadas, a imitação, a tradução e a citação. A comunicação que ocorre na arte verbal toma em consideração o fato de que o público demonstra competência comunicativa para entender as mensagens emitidas dentro das estruturas. A competência baseia-se no conhecimento e habilidade em falar de maneira socialmente eficaz. No processo comunicativo entre quem emite as mensagens através da arte verbal e o público que interpreta estas mensagens, deve-se também considerar a expectativa do público de que a interpretação seja efetuada em padrões estabelecidos; o público também avalia o grau de capacidade artística dos intérpretes (Baumann 1977: 9-13).

Chico Science e Nação Zumbi tinham uma mensagem clara, ou seja, uma crítica social à situação precária de grande parte da população que vive nos grandes centros urbanos do Nordeste, especificamente Recife. O palco era montado com imagens de um caranguejo ou uma antena parabólica, que contêm diversas conotações ligadas ao contexto da cultura popular pernambucana e ao processo de hibridização com outras correntes musicais não-brasileiras. O caranguejo foi escolhido como mascote, inspirado na fauna dos manguezais e se encontra intimamente vinculado à tradição dos maracatus, que escolhem um símbolo, um mascote para representar a sua nação. O conceito de nação, na tradição do maracatu da cidade de Recife, tem semelhança com a existência das nações dos *cultos xangô*, presentes nesta mesma cidade.

²⁵ Ver o capítulo 5 com abordagem mais aprofundada sobre o conceito do jogo.

Antigos e famosos *maracatus* de Recife são considerados o Leão Coroado e Nação Elefante, ambos com nomes inspirados na vida animal. Os *maracatus* sofreram forte repressão entre o século dezenove e início do vinte, em função de sua raiz na cultura afro-brasileira e o alto som dos tambores que atuam nos dias de carnaval. Mais recentemente, vários *maracatus* tomaram uma posição de resistência, uma luta a favor dos direitos dos afro-descendentes se expressarem culturalmente. O *maracatu nação Cambinda Estrela* é um exemplo desta resistência e construção de uma identidade afro-brasileira. Em uma atuação deste *maracatu* em Salvador, orgulhosamente o líder do grupo apresentou sua camisa com a imagem e o nome de Zapata, revolucionário e guerrilheiro do México, como também alertou que a palavra luta forma parte do emblema desta nação.

Outro tema abordado pelos diversos grupos é a vida urbana com todas as suas peculiaridades. As descrições de situações cotidianas foram logo bem recebidas pelos jovens dos grandes centros urbanos, podendo se identificar e espelhar nas diversas situações representadas nas músicas. Músicos como Chico Science usam tanto a fúria quanto o jogo e o aspecto lúdico, através da pantomima e a dança, para dar força a estas mensagens. A furiosidade é expressa com teatralidade através da expressão facial, e frases cantadas em voz alta, técnica que também se reconhece em grupos de *punk* ou *punk-rap*, como *Rage Against the Machine*, dos Estados Unidos, *The Sex Pistols*, da Inglaterra, e o rap de grupos como *Public Enemy*. Exemplar é a mensagem que o cantor *Zack de La Rocha*, do grupo *Rage Against the Machine*, proclamava “anger is a gift”, ou seja, a raiva é uma dádiva.

Chico Science ainda agregava força na remessa das palavras, cantando frases em forma silábica, com um âmbito melódico pequeno, técnica que também pode ser observada nos cantores de *reggae* e *ragga*, como Yellowman, Bob Marley e cantores de rap como Chuck D de *Public Enemy*, *Sugar Hill Gang* e outros. Os grupos de rap se caracterizam pela chamada “atitude”, que tem a ver com uma postura crítica ou política, e se aprimoram no uso da fúria e pantomima em dar força às suas mensagens. A posição crítica de *Chico Science e Nação*

Zumbi era em parte inspirada nos livros do sociólogo Josué de Castro que escreveu sobre as grandes desigualdades sociais na cidade de Recife e outras cidades do Nordeste. Os líderes do *mangue*, Chico Science e Fred 04, leram o livro *Homens e Caranguejos*, de 1946, de Josué de Castro. Um exemplo da força da atuação de Chico Science combinando a fúria com o uso da mímica e teatralidade é a música *Da Lama ao Caos*, do primeiro disco produzido pelo grupo. A caixa toca um padrão rítmico do baixo do *funk* americano, enquanto a guitarra executa acordes e melodias no estilo do *punk* ou *hard-rock*, só que toca o padrão rítmico básico do *maracatu de baque virado*. Parte da força musical acontece com o encaixe do canto silábico de Chico Science, com o padrão rítmico do *funk* tocado pela caixa, diferentemente do “lançamento” das palavras ou sílabas utilizadas no próprio *funk* ou *punk*.

No início de um concerto, Chico agacha e imita um caranguejo e dá um sorriso. No percorrer da atuação, ele se apropria de mímica para demonstrar furiosidade e em outros momentos dança imitando os pulos peculiares da dança do *punk*. O alto volume da voz reforça a expressão de furor, ou ainda a crítica social que venha a emitir. Além do tema da desigualdade social de Recife, também ressalta o ambiente dos manguezais, fazendo metonímias de seres humanos, a partir de animais. Uma situação do dia-a-dia de ir para a feira livre e roubar tomate e cebola aumenta a surpresa e a dramaticidade do discurso emitido ao redor da vida dos moradores humildes da cidade:

Posso sair daqui para me organizar
 Posso sair daqui para me desorganizar
 Da lama ao caos, do caos à lama
 Um homem roubado nunca se engana
 O sol queimou, queimou a lama do rio
 Eu vi um chié andando devagar
 Vi um aratu pra lá e pra cá
 Vi um caranguejo andando pro sul
 Saiu do mangue virou gabiru
 Oh, Josué, eu nunca vi tamanha desgraça,
 Quanto mais miséria tem mais urubu ameaça
 Peguei o balaio fui na feira roubar tomate e cebola
 Lá passando uma véia pegou minha cenoura
 Ai minha veia, deixa a cenoura aqui
 Com a barriga vazia não consigo dormir

E com o bucho mais cheio comecei a pensar
Que eu me organizando posso desorganizar
Que eu desorganizando posso me organizar
Da lama ao caos, do caos à lama,
Um homem roubado nunca se engana

Ex. 12. Faixa 12 do CD-1. *Da Lama ao Caos*.

V.2. 2º Vídeo do CD-2. *Da Lama ao Caos*.

A atuação de *Chico Science e Nação Zumbi* era única e a mistura de múltiplos elementos musicais e estéticas até aquele momento nunca foram efetuados desta forma. Chico Science aparecia às vezes no palco com uma vestimenta espetacular do maracatu rural que, junto com sons eletrônicos, guitarras distorcidas no estilo de Jimi Hendrix, ritmos de *funk* e *samples* de *jazz (-dance)*, deixava a platéia entusiasmada, quando não eufórica.

A maneira lúdica da apresentação de Chico Science, combinada com sua dança inspirada e cativante, aumentou o sucesso do conjunto. A sua linguagem facial e não-verbal foi inspirada nas figuras da tradição musical do Maracatu rural como o *Mateus* e também nos cantores de rap e do *funk* americano dos Estados Unidos.

Parte da força musical dos grupos da *região do mangue* está ligada a alguns conceitos, como a palavra *groove* e a mistura de elementos de correntes musicais brasileiras e não-brasileiras. Apresenta-se, a seguir, como estes aspectos são trabalhados pelos grupos. A palavra *groove* regularmente surge no discurso de músicos de Aracaju e de Recife, como Jorge Ducci, e os músicos do *Chico Science e Nação Zumbi*. Este último grupo mencionado gravou uma música chamada *Quilombo Groove*. Nos anos noventa, surgiram estudos voltados a teorizar o conceito do *groove*, que está relacionado a elementos tais como repetição e redundância, uma experiência participatória por parte do músico e receptor. O termo se refere a um senso intuitivo de um estilo em processo, a percepção de um ciclo em movimento ou

uma forma de organizar padrões que se revelam (Feld 1994: 109). Existem vários termos para designar estilos com seus processos, que incluem um senso sonoro, uma batida, como o *mangue*, o *afrobeat*, o *reggae-beat* e outros. Cada cultura musical possui um *groove* com seus próprios significados musicais, e este *groove* tem a particularidade de atrair, arrastar o ouvinte, ou seja, chamar a atenção:

[...] all grooves and beats have ways of drawing a listener's attention; one's intuitive feelingful sense of a groove or beat is a recognition of style in motion [...] Linguistic shorthands-terms like groove, sound, or beat – significantly code an unspecifiable but ordered sense of something that is sustained in a distinctive, regular, and attractive way, working to draw the listener in. (Feld 1994: 112)²⁶.

Como no *funk* americano, a arte verbal do Nordeste, refletido em gêneros como a *embolada*, *côco* ou no canto de Chico Science, os sons das palavras, são o que chamam a atenção: o encadeamento das palavras, em certos momentos, no contratempo do padrão rítmico. As frases cantadas por Chico Science são emitidas em uma respiração, colocando pressão nas cordas vocais, desta forma destacando, entre outros, consoantes como o /s/ /t/, /b/ /g/. Um bom exemplo desta técnica pode ser percebida na música *Maracatu de Tiro Certoiro*:

Urubuservando a situação,
Rua caraspana, na ultrapassão
O mangue está fundando,
E nós não damos trela

É de tiro certoiro, é de tiro certoiro,
Como bala que cheira a sangue
Quando o gatilho é tão frio
Como quem ta na mira, oh, morto !
Ehh, foi certoiro oh, se foi
O sol é de aço, a bala escaldante,
tem gente que é como barro ,
que ao toque de uma se quebra,
outros não,
ainda conseguem abrir os olhos e no outro dia assistir tv
Mas comigo é certoiro, meu irmão

²⁶ Todos os *grooves* e batidas se apropriam de maneiras de capturar a atenção do ouvinte; o sentido intuitivo do senso do groove ou batida é o reconhecimento de estilo em movimento [...] termos lingüísticos como 'groove', som ou batida – significativamente codificam um senso não-especificado, mas organizado como algo suspenso numa maneira distintiva, regular e atrativa, atuando para prender a atenção do ouvinte. (Tradução nossa, grifos do autor).

Não encosta em mim, que hoje não estou pra conversa.
Seus olhos estão em brasa,
Fumaçando, fumaçando! , fumaça,
Não saca-a-arma não, arma não !
Já ouvi, calma !
As balas já não mais atendem ao gatilho
Já não mais atendem ao gatilho, já não mais atendem.....hêêê

Ex. 13. Faixa 13 do CD-1. *Maracatu de Tiro Certeiro*.

V.3. 3º Vídeo do CD-2. *Maracatu de Tiro Certeiro*.

A poesia criada por Chico Science é diferente da forma tradicional de se interpretar os *côcos*, *maracatus* e *embolada*, por quebrar as regras de acentuação do português, ou o encadeamento de palavras, por exemplo, o encadeamento das palavras ”já” e “não” no verso “[...] as balas já não mais atendem ao gatilho”. Nas discussões ao redor da arte verbal, desenvolve-se a noção de que a linguagem poética desvia-se da linguagem normal: o uso inventivo da linguagem poética em músicas atrai a atenção do ouvinte e é percebido como não-usual (Baumann 1977: 17). Na poesia das músicas de Chico Science, percebe-se uma linguagem não-usual que atrai a atenção do ouvinte, por seus dispositivos e pelo seu ritmo próprio, criando uma tensão rítmica entre o canto e o padrão rítmico - neste caso o do maracatu de baque virado - dos tambores alfaia e caixa. Uma das formas pela qual a linguagem poética se revela é através do paralelismo, que envolve a repetição, com variações sistemáticas de estruturas fônicas, gramaticais, semânticas ou prosódicas. O uso fluente da linguagem é um veículo efetivo para a exposição de competência comunicativa (Baumann 1977: 18-19). Uma das características do Nordeste é uma fluência especial no uso da linguagem, que se reflete nas diversas formas de arte verbal, e na maneira criativa de construir frases, e o uso de paralelismos. Na embolada e o *côco*, com suas inflexões, a nasalidade e o timbre da voz do falar português rural não devem ser subestimados. Ocorre um fenômeno especial, pois, para poder encaixar as palavras,

as sílabas, ao padrão “irregular” dos tambores alfaias, desenvolve-se um ritmo cantado diferente, não como o usual da tradição do maracatu de baque virado. Os versos desta música foram criados por Chico Science, que não vinha originariamente da tradição do maracatu. O jogo de sílabas e palavras, em que a repetição de sílabas e sons dos consoantes chama a atenção do ouvinte, também é uma das características do *funk* norte-americano. O *funk* americano aqui referido é também chamado *p-funk*, o *pure funk*²⁷, interpretado pelos músicos e grupos como James Brown, *Funkadelic*, *Parliament*, o George Clinton e seu grupo e Bootsy Collins e o seu próprio grupo. Estes grupos são praticamente formados por afro-americanos, e o *funk* também se inclui no chamado *Black Music*, a música dos afro-descendentes norte-americanos. Característica do *funk* ou *p-funk* é o forte caráter lúdico, expresso com o uso de roupas extravagantes, como astronautas de naves espaciais e óculos escuros coloridos enormes, expressões faciais com risos, além da dança *funk*, às vezes efetuada por quase todos os músicos em um concerto, maneira particular de dançar onde o corpo marca o *timeline*, o pulso básico do padrão rítmico do funk. Em entrevistas, os músicos de *funk* fazem diversas brincadeiras e a linguagem usada é o inglês afro-americano, com características e gírias próprias. O aspecto lúdico de diversas tradições musicais campeiras do Nordeste, a exemplo do *maracatu rural*, o *cavalo marinho*, a *dança de São Gonçalo* de Laranjeiras e a arte de Chico Science, têm diversas semelhanças com a tradição do *funk* ou *p-funk*: A dança está presente em todas elas, o uso de roupas diferenciadas, e expressões verbais e brincadeiras corporais para provocar risos no público. Um exemplo é a música do baixista estadunidense Bootsy Collins, que inclui um forte espírito lúdico nas suas atuações no palco e nos seus textos, estabelecendo um jogo verbal. Na música *Shine-o-Myte* (Rag Popping), observa-se um mesmo fenômeno com um jogo de palavras e sílabas que destacam consoantes como /i /z/, e / f/s /u/.

²⁷ *Pure Funk* significa funk puro, a interpretação do gênero funk na sua essência, para se diferenciar dos gêneros ligados ao funk, o *disco*, o *soul* e o *rhythm and blues*.

Bootsy gonna shine like the light from shiny shoes
Shine o Myte
Hit me
Ootsy-**be** that-play unke-**fe**
Is Ootsy-**bezay**, is that plezay, is unke-**fezay**
Ootsy-**be** that-play unke-**fe**
Unky-fe
Is unky-fezay, ha ha ha

Ex.14. Faixa 14 do CD-1. *Shine o Myte*.

Percebe-se, então, uma semelhança entre o jogo de palavras e a repetição de palavras, as palavras com sintática semelhantes, e consoantes similares entre as palavras desta música de Bootsy Collins com as cantadas por Chico Science.

A música *Fé e Umbigada*, do grupo Naurêa, apresenta um caso parecido na maneira silábica de cantar, emitida numa respiração, à maneira de Chico Science. As frases são emitidas de maneira staccato, de maneira bastante rápida, e é característica do *côco* ou embolada. Os fonemas imprimem o caráter especial desta música, e as consoantes /v/, /g/ e /z/ são pronunciadas precisamente, de maneira staccato, em frente da boca, com os lábios, e ênfase na garganta. As palavras “volta” e “vai” são pronunciadas com ênfase. A letra é a seguinte:

Volta neguinha e leito dayô
Volta neguinha não sei não senhô
Volta neguinha no bisem voou
Volta neguinha não sei não sinhô
Vai ter festa umbigada vai ter fé
Vai ter festa umbuzada vai ter fé
Tem novena e congada vai ter fé
Umbigada e umbuzada vai ter fé

Ex. 15. Faixa 15 do CD-1. *Fé e Umbigada*.

Característica da letra é a repetição quase idêntica das frases, com pequenas diferenças silábicas, por causa da proximidade sintática das palavras, como *umbigada*, *umbuzada* e *congada*.

No caso das novas correntes musicais de Recife e de Aracaju, pode-se observar como um conjunto de maracatu chama a atenção quando passa pela rua em um dia de carnaval, com o som potente das suas *alfaias*, caixas e *gongues*. Em Sergipe, os tambores de onça, zabumbas e vozes dos cantores populares chamam a atenção nas festas do calendário católico ou feiras populares. Estes elementos instrumentais e vocais são explorados pelos jovens músicos de centros urbanos como Recife e Aracaju. Aqui ainda cabe a observação de que num encontro cultural ou feira, nos centros urbanos do Nordeste, podem-se ouvir diferentes ritmos e timbres ao mesmo tempo ou alternadamente, devido aos diferentes grupos que desfilam concomitante nas ruas da cidade. A música dos grupos como *Sulanca* e *Naurêa*, com as camadas rítmicas e sonoras alternadas, é em parte o reflexo deste fenômeno nas feiras e encontros culturais.

Um elemento particular na música de *Sulanca* é a aproximação da guitarra e baixo aos timbres dos instrumentos percussivos regionais. A intenção dos músicos é adotar os ritmos de tradições musicais sergipanas para a guitarra e baixo, mas com a distorção comum da música *funk* e *hardrock*. O grupo *Sulanca* é o único grupo em Sergipe, entre os eleitos nesta pesquisa, que a efetua desta maneira, e a mistura de estéticas transnacionais com a música regional começa com o uso de um megafone para amplificar e distorcer a voz. Numa entrevista, Jorge, do grupo *Sulanca*, explica sobre o uso da voz ligada à palavra *drive*, outro conceito ligado às teorias sobre o *groove*:

Porque, aquela história, quando a gente está pesquisando o folclore, a gente ouve aquela voz rouca, do cara no meio da multidão e o cantor querendo ser ouvido. Daí o *drive* dele, da voz que canta, gritando “aaaahhrrg” no limite da voz, rasgando a voz, pra ser ouvido. E respondido pelo coro. Aquele solo e resposta, que é característica da música tradicional de Sergipe. Aí ele quer ser ouvido, no meio de tanta gente. E aí ele vai ao limite. Na banda, quando boto um *drive* na voz, colocando uma ‘postura’, é bebendo isto, esta coisa do cantante no meio da manifestação [...] trago este registro, como José de Jorge do ‘terreiro José do Jô’, porque é o limite dele. E nós queremos fazer este registro dentro da banda. Além do megafone, que registro muito bem isto, e o megafone já tem uma distorção natural. Ele ajuda a trazer este grito do cantor no meio do povo. É saber destas particularidades do povo, da música sergipana. (Entrevista, junho 2005).

Na quarta faixa do disco Megafone de *Sulanca*, música *Marimbondo*, é inserido um trecho do *maracatu do Brejão*, cantado e tocado por músicos locais. Esta inserção de trechos de gravações comerciais, de tradicionais musicais nordestinos, também é utilizada por vários grupos do *mangue* de Recife. A voz rouca do cantor masculino do *Maracatu de Brejão* é aquele ao qual Jorge, do grupo *Sulanca*, se refere. É voz solo com acompanhamento, com um âmbito da melodia de uma quarta. A frase da melodia do canto solo e a resposta são curtas, a voz é aguda e o volume médio alto. Para imitar o timbre e o “impulso” da voz do cantor de *maracatu*, Jorge usa o megafone, mas também propositalmente colocando pressão nas cordas vocais para obter uma voz mais áspera.

Picada de marimbondo
Os ratos na cumeeira
Um cego no meio da feira
Virada de caminhão
Chutar o pau da bandeira
Maracatu do Brejão

Do tronco carrego o ronco
Seguro no pau da porta
Tambor chama marimbondo
Maria abre essa porta
Vem do tronco do coqueiro
Maracatu do Brejão

Ói o marimbondo (4x)

Aqui tem nego
Marimbondo sinhá
Aqui tem nego
Marimbondo Sinhá
É por cima, é por baixo

É por todo lugar
 É por cima, é por baixo
 É por todo lugar

Ex. 16. Faixa 16 do CD-1. *Marimbondo*.

Um elemento importante do chamado *groove*, dentro das tradições musicais afro-sergipanas, é o uso do *tambor de onça*, que efetua um padrão rítmico repetido, assim emitindo um som com timbre grave e claramente reconhecível, contrastando com tambores e vozes. O *tambor de onça* é um membranofone de fricção. Um pau é colocado dentro do tronco e atado na pele de couro e friccionado na hora de tocar. Este pau é grande como o da cuíca e dá uma sonoridade mais grave. Exemplo de um padrão rítmico do tambor de onça é o *bacamarteiro* de Aguada, do município de Carmópolis:



Este padrão é igual ao dos *xequerês* do culto Nagô, onde o primeiro e terceiro tempos são um pouco mais estendidos. No tambor de onça, este primeiro e terceiro tempos duram uma colcheia, e são mais acentuados por durar mais longo tempo. No final da música *Marimbondo*, uma re-interpretação do maracatu do Brejão é tocada com os instrumentos tradicionais e o texto é idêntico aos cantos de maracatu. A voz do cantor Jorge é distorcida através do megafone, e imita a voz do cantor de maracatu do início da música com suas inflexões.

Uma característica do Nordeste, enquanto uma região periférica, é a criatividade de músicos em usar as fontes da cultura regional em novos gêneros dançantes. O *mangue*, e posteriormente os conjuntos musicais em Aracaju, inovaram criando ritmos novos, resultado

das combinações rítmicas entre correntes musicais do Norte-América, o Caribe e África, com os ritmos regionais. Os padrões rítmicos mais usados para misturar com *funk* e *rap* são o *coco* ou *samba de coco*, o *busca-pé*, o *samba de pareia*, o *bacamarteiro* e o *maracatu*. O *funk* americano ganha um outro sentido de *groove* quando é misturado com ritmos da música popular regional (nordestina) como o *coco*, o *maracatu* ou o *busca-pé*. Os aspectos lingüísticos do português, em especial os do Nordeste, influem no encadeamento e na sonoridade das sílabas e consoantes. A sonoridade dos instrumentos percussivos do Nordeste, como alfaia, zabumba, pandeiro e tambor de onça, em combinação com suas técnicas de execução, marcam uma clara diferença com o uso de uma bateria tocando nos gêneros *funk*, *rock* e *punk*. O grupo *Naurêa* combina os ritmos do *baião*, *coco* e *samba* com linhas sonoras produzidas com computador e *sampler*²⁸. Em alguns momentos, nas suas gravações inserem o *hip-hop* ou o chamado *R&B* americano. No meio de todas estas misturas, os conjuntos procuram uma sonoridade musical própria na base de escolhas de alguns gêneros. A distorção da voz por meio eletrônico é utilizada por todos os conjuntos musicais aqui abordados.

A palavra *groove*, surgida no meio musical do *funk* americano, é conhecida por músicos como Jorge Ducci e usada por ele no seu discurso sobre a sua própria música. No *funk*, é o swing a força rítmica que atrai o ouvinte para dançar. A influência deste gênero pode ser observada na maneira como a música é construída em camadas sonoras e rítmicas, às vezes alternadas, efetuadas pelos grupos musicais *Chico Science e Nação Zumbi*, *Mestre Ambrósio* e *Sulanca* e *Naurêa*. Estas camadas rítmicas são formadas por instrumentos percussivos como alfaias, tambores, tambores de onça, triângulo, além do uso da guitarra e baixo elétrico e sons eletrônicos produzidos com computador e *sampler*. O *funk* americano às vezes é considerado polirítmico, devido às diferentes camadas sonoras rítmicas que operam, de certa forma, independentemente uma da outra. Em uma música estão presentes os padrões rítmicos da guitarra, o baixo, bateria e percussão, saxofone e voz do cantor.

²⁸ Sons eletrônicos com efeitos e distorções ou trechos de outras gravações comerciais.

Para entender o que acontece neste processo de criar diferentes camadas rítmicas e sonoras na criação de músicas pelos grupos da nova cena musical em Recife e Aracaju, cita-se um exemplo musical de *Chico Science e Nação Zumbi*, chamado *Rios, Pontes e Overdrives*. Neste exemplo, pode-se bem ouvir a alternância entre instrumentos de percussão, guitarra, baixo e sons eletrônicos. Também é um bom exemplo da mistura entre um gênero norte-americano e transnacional, neste caso o *funk*, com ritmos nordestinos regionais, como o samba de *côco*. Em certos momentos, escutam-se os seis ou sete instrumentos, alternados por momentos onde só tocam dois instrumentos, por exemplo, o baixo e a guitarra. Estas técnicas também são muito usadas no *dub* jamaicano, outra influência no *mangue*. Desta forma, diferentes timbres estão sendo explorados pelo grupo, percussivos, da guitarra e baixo, e de sons eletrônicos. A alternância de camadas rítmicas linearmente também faz parte do *maracatu de baque virado* (ou *maracatu nação* de Recife), quando as alfaias ou os “bombos marcadores” e “bombos viradores” param de tocar alguns compassos enquanto os taróis/mineiros e o *gongue* continuam tocando. No momento em que estes bombos marcadores e viradores novamente entram em ação, imprime-se um impulso rítmico forte que chama a atenção e induz os espectadores e participantes a dançar entusiasmamente. A *embolada*, que é inserida neste exemplo e que ganha um novo sentido pelo acompanhamento por alfaias e o ritmo do *samba de coco*, pode ser vista como uma camada extra nesta orquestra de instrumentos, por causa do ritmo do canto similar a um pandeiro. A combinação do ritmo do *côco* tocado nas alfaias e tarol (ou caixa) com o canto de *embolada* efetua um impulso rítmico particular. David Byrne, em uma gravação produzida em disco duplo coletânea de 1998, homenagem póstuma a Chico Science, produziu um eco com técnicas digitais da voz de Chico Science, como é o caso de *Rios Pontes e Overdrives*.

Caixa

Alfaia

The first system of music consists of two staves. The top staff, labeled 'Caixa', is in common time (C) and contains a series of rests followed by a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The bottom staff, labeled 'Alfaia', is also in common time and contains a melodic line with eighth notes and rests, including a triplet of eighth notes.

1ª parte

Caixa

Alfaia

Guit el.

Baixo

Agogô

The second system of music consists of five staves. The top two staves are 'Caixa' and 'Alfaia', continuing the patterns from the first system. The third staff is 'Guit el.' (Electric Guitar) in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor), showing chords and rests. The fourth staff is 'Baixo' (Bass) in the same key signature, showing rests. The fifth staff is 'Agogô', showing a melodic line with eighth notes and rests.

2ª parte

Caixa

Alfaia

Guit el.

Baixo

Agogô

The score for the first part shows a 4-measure phrase. Caixa plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Alfaia has a single eighth note in each measure. Guit el. has a whole rest in the first two measures and a series of chords in the last two. Baixo has a simple bass line of quarter notes. Agogô has a single eighth note in each measure.

3ª parte

Guit el.

Baixo

Agogô

The score for the third part starts at measure 13. Guit el. plays a series of chords. Baixo has a bass line with quarter notes and rests. Agogô has a single eighth note in each measure.

4ª parte.

Ex. 17. Faixa 17 do CD-1. *Rios Ponte e Overdrives*. (Remix David Byrne)

V. 4. Vídeo nº 4 do CD-2. *Rios Ponte e Overdrives*.

Agora se verá como este processo de camadas horizontais formadas por diferentes instrumentos com timbres diferentes é utilizado por *Sulanca* na música *Ronco da Onça*. Nesta música, pode-se observar a técnica de alternar diferentes camadas timbrísticas e rítmicas. No início da música soa o tambor de onça tocando o padrão rítmico do *bacamarteiro*, instrumento que Jorge utiliza em praticamente todas as músicas. O tambor de onça gera uma força rítmica (*groove*) através de sons mais prolongados e outros mais curtos, e possui um timbre grave característico, diferencial. O timbre do tambor de onça é menos comum nas regiões do Sudeste, Sul ou Centro-oeste do Brasil. Após, entra uma melodia de dois pífanos de dois compassos repetidos. Os pífanos são aqueles instrumentos tocados com zabumba, em Lagarto, interior do estado de Sergipe. Estes pífanos, como um outro elemento, representam o Nordeste, com seu timbre particular e uso de ditongos em terças ou sextas. Logo depois, entra o som do triângulo, outro instrumento muito utilizado no Nordeste, em ensambles com sanfona ou zabumba para tocar *baião*, *xote* e outros gêneros musicais. Em seguida, dois instrumentos, a guitarra e baixo elétrico, entram com força no estilo de *heavy-metal* com um padrão rítmico repetido num só acorde. A inserção destes elementos de *hardrock* ou *punk* já era utilizada por *Chico Science e Nação Zumbi*. Logo acontece uma alternância de instrumentos regionais, como zabumba, triângulo, pífano e, ainda, a guitarra e baixo elétrico.

Vou pegar minha espingarda soca soca
[...]

Ex. 18. Faixa 18 do CD-1. *Ronco da Onça*.

Sulanca produziu, em 2004, um cd chamado *Megafone*, cujas composições estão baseadas em diferentes ritmos das tradições musicais rurais sergipanas. Os instrumentos como a caixa, o zabumba, o pandeiro, o pife e o tambor de onça são usados. Numa composição desenvolvem-se de quatro a oito diferentes padrões rítmicos, a exemplo de *samba de panelha*,

bacamarteiros, *busca-pé*, de Estância, ou *maracatu* de Brejão, combinados alternada ou simultaneamente. Estes são reestruturados dentro da composição; são independentes do toque no seu contexto rural, onde existe como folclore ou culto do catolicismo popular. Este processo é intencional, já que Jorge, o líder do grupo, gravou diversas tradições musicais no interior do estado de Sergipe, e depois guardou e documentou as gravações no computador, em “database”, para ser trabalhado e utilizado em gravações. Este fenômeno assemelha-se ao que Schechner (1985) chama de *restoration of behaviour* (restauração de comportamento): traços de comportamento podem ser reestruturados e reconstruídos. Os traços de comportamento podem ser coisas, itens, “material”. O “comportamento restaurado” é utilizado em todo tipo de atuação (performance), como no shamanismo, danças ritualísticas e estéticas, ritos de iniciação e dramas sociais, e são independentes do sistema que os causou, como os contextos sociais, psicológicos ou tecnológicos. A restauração é levada em ensaios (de teatro) ou na transmissão de comportamento de mestre para aluno. Uma performance significa que nunca é feita uma única vez: acontece uma segunda vez, é “[...] comportamento repetido duas ou mais vezes” (Schechner 1985: 35). Estes padrões rítmicos das tradições musicais podem ser combinados por *Sulanca* numa composição por sua semelhança rítmica, já que a base métrica é geralmente 4/4 ou 2/4.

A estrutura da música do grupo é basicamente formada pelos ritmos das diferentes tradições musicais rurais sergipanas com os seus instrumentos. A guitarra e baixo elétrico tocam as fórmulas rítmicas e melódicas curtas das tradições musicais rurais. Aqui se mostram elementos de gêneros transnacionais, o *funk* e *pop* estadunidense combinados com ritmos campeiros. Os padrões melódicos e rítmicos de um, dois ou três compassos são repetidos várias vezes como uma figura, o chamado *leitmotif*, para o resto da música, característica do *funk* e *pop*. No *funk estadunidense* estas fórmulas são executadas na guitarra ou baixo elétrico, acompanhados pela bateria. Esta combinação também foi utilizada por *Chico Science e Nação Zumbi* e pelo grupo *Naurêa*, conforme se poderá observar mais adiante. *Chico Science e*

Nação Zumbi trabalhavam com padrões rítmicos e melódicos diferentemente de *Sulanca*. Padrões rítmicos e melódicos da guitarra ou baixo do *funk* e pop estadunidense foram transferidos para os instrumentos de percussão (alfaia ou conga). No caso de *Sulanca*, padrões rítmicos de tradições musicais rurais e de tradições afro-sergipanas são transferidos para a guitarra e baixo elétrico. A semelhança entre os dois grupos é o uso de uma base harmônica simples de dois a quatro acordes, para desenvolver a força da percussão e ressaltar os timbres produzidos através de distorções na guitarra e sons eletrônicos, mas também por intermédio do uso de instrumentos de percussão e pífanos alternando-as. O uso de poucos acordes tem algumas razões: os textos cantados têm influência da tradição do repente ou da embolada. A característica do repente é o canto de improvisado em cima de um acorde de sustentação, num modo nordestino. Há a influência do *rap* e *funk* e *punk*, onde os textos são cantados em cima de poucos acordes. O timbre da guitarra distorcida e dos tambores dá o destaque. Jorge explica isto ao abordar sobre o processo de misturar diferentes padrões rítmicos das tradições afro-sergipanas:

Geralmente os ritmos estão em 4 por 4. A primeira coisa que eu faço em compor, é pegar uma manifestação, por exemplo o *samba de panela*. Ou qualquer outra manifestação. A partir daquela batida dele, começo a formatar a música, a partir da minha vivência, depois começo compor dentro daquela música, dentro daquela batida. Depois aí começo fazer cruzamentos; que eu posso introduzir dentro dessa primeira batida; aí venho trazendo elementos de outras tradições, por exemplo a caixa do bacamarteiro: 'Tum tutum tutum'. Aí já tem um acento do cacumbi que combina com a caixa do bacamarteiro: 'cutúm cutúm tum'; isso já dá o caminho para botar o baixo: 'gujam gujam jam'; voltando para o caso do rock, não é rock, é o acentos do cacumbi; aí vou combinando, aí trago o pandeiro da chegada. No final uso o violão, para ver os acordes. A música é feito a partir desta formatação. Se você ouvir o disco, não ouve a manifestação como ela é tocado no interior; por exemplo se pegar o cacumbi ela tem caixa, ganzás, corró, tambor de onça, tamborim. Cinco instrumentos na tradição. Que é que eu faço: tenho cinco instrumentos; uso o tambor da batucada e fazemos combinações. A idéia de *Sulanca* é fazer combinações de batidas folclóricas. E uma batida que é de caixa, você bota o tambor ou a guitarra ou baixo fazer. E *Sulanca* passa por esses vertentes aí. É esse universo aí. (Jorge Ducci, conversa pessoal, junho 2005).

Observa-se, a partir deste momento, a música *Dinheiro*, de *Sulanca*. O guitarrista e o baixista elétrico tocam só dois acordes, no padrão rítmico da tradição musical *samba de panela*, da

cidade de Laranjeiras. Em curto trecho da gravação, a voz de uma cantora de *samba de parelha* foi gravada na trilha do disco, utilizando a técnica do *sampler*, com trechos pré-gravados que são inseridos em uma gravação feita no estúdio, com todos os músicos. Estes usos do *sampler* e eletrônica são amplamente usados pelo *mangue* e surgiram inicialmente com o *dub* jamaicano. O trecho com a gravação da cantora de *samba de parelha* foi feito com o consentimento da cantora, que até se orgulha de poder ser ouvida em um disco comercial. O uso de poucos acordes tem suas vantagens, pois isto possibilita a exploração de timbres e padrões rítmicos tanto nos instrumentos tradicionais, quanto nos instrumentos amplificados. Além disto, nota-se a influência da tradição do *repente* ou *embolada*, que têm a característica de improvisar sobre um acorde de sustentação. Assemelha-se, neste sentido, também ao *rap* e *funk* e *punk*, onde a melodia geralmente é desenvolvida em cima de poucos acordes. A música de *Chico Science e Nação Zumbi*, na maioria das vezes, desenvolve-se em cima de poucos acordes, para poder elaborar o som das alfaias, caixa e percussão. Outro fator observável é que a *embolada* nordestina é tradicionalmente cantada com pandeiro, e o *rap* americano usa geralmente poucos acordes como acompanhamento. O grupo *Sulanca* tanto usa da *embolada* e outras formas de arte verbal do nordeste como também do *rap* americano. Segue-se exemplo da música *Dinheiro*, do grupo *Sulanca*:

Eu não sei pra que dinheiro
 Eu não sei fazer dinheiro
 Dinheiro é pra gastar
 A gente paga pra nascer
 Pra comer, pra trabalhar
 A gente paga pra gozar
 Pra ficar no tralalá
 Conte daqui, conta de lá
 Supermercado, água e luz
 Tô pendurado no meu card
 Dinheiro é foda e me seduz

Ex. 19. Faixa 19 do CD-1. *Dinheiro*.

Este sentimento de desespero, confusão, também está no exemplo *Onde Cotô*:

Onde cô tô (3x)
To tentando entender
Onde Côtô (3x)
Na pior, na menor,
Nas esquinas, na sina,
Na dor, na cor,
Na mão, na contramão,
Nas favelas, na cela, na tela,
Nas calçadas, na cerca, na seca, na baga, na vida, na larica
Na bagaceira do mundo (4x)
Anton me diga doutor (2x)

Ex. 20. Faixa 20 do CD-1. *Onde Cotô*.

O conteúdo da poesia nestas músicas difere semântica e sintaticamente das artes verbais nordestinas como o repente e a embolada. O uso de metáforas e elementos da vida urbana recebe cuidadosa elaboração, enquanto o conteúdo de *repente*, *cantoria* e *embolada* investe mais em improviso e rima com uma forma mais fixa de oito, dez, doze ou dezesseis sílabas.

Uma das intenções de *Naurêa* é o efeito da diversão que se reflete através dos textos, a música e sua atuação no palco. Observa-se um caráter lúdico na atuação no palco, com roupas chamativas, coloridas, e óculos escuros. Os seus integrantes procuram criar uma imagem própria através da estética de artistas de forró, da tropicália (Tom Zé) e do *pop-music* e *punk*. Em certos momentos da atuação, os músicos tocam com mais intensidade e pulam como os grupos de punk (ingleses e norte-americanos) costumam fazer. Todos usam roupas coloridas, e às vezes chapéus no estilo dos *rappers* norte-americanos. No palco, os músicos tocam os tambores com bastante força em certos momentos na atuação.

A seguir, aborda-se a música *Que Oração*, do grupo *Naurêa*. Diversos elementos de estilos transnacionais estão sendo combinados com elementos de estilos regionais nordestinos. Há momentos onde a arte verbal da *embolada* é inserida com o acompanhamento do pandeiro. A *embolada* tradicionalmente é acompanhada pelo pandeiro. Todos os grupos de Aracaju que

fazem parte desta pesquisa exploram a embolada em certo momento. *Que Oração* começa com um padrão melódico e rítmico de dois compassos tocado pela guitarra, baixo elétrico e triângulo. O pandeiro entra no sétimo compasso. Este padrão é repetido durante a música inteira (o canto imita este padrão), com exceção dos momentos de canto de *embolada* com pandeiro. Este padrão melódico rítmico remete à música *disco* e *funk* americano por causa do ritmo sincopado. A diferença aqui é o acompanhamento com triângulo e pandeiro. A melodia do padrão é modal, com o sétimo tom diminuído.

The image shows a musical score for two instruments: Electric Guitar and Electric Bass. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/16. The guitar part is written in treble clef and the bass part in bass clef. Both parts play a syncopated melodic line consisting of eighth and quarter notes. The guitar part starts with a quarter rest followed by eighth notes, while the bass part starts with a quarter note followed by eighth notes. The melody is modal and ends with an ascending eighth note.

Ex. 21. Faixa 21 do CD-1. *Que Oração*.

A novidade e surpresa da música é o ar nordestino com sua melodia modal, uso de um padrão melódico rítmico do *disco* e *funk* norte-americano, repetido no baixo e guitarra, que serve como base para o resto da música e, muitas vezes, este padrão melódico-rítmico é exposto no início da música. O canto de embolada é distorcida com o uso de um computador e provavelmente um *sampler*. Esta técnica, comum nos grupos da nova cena musical de Recife, de certa forma se assemelha ao timbre da voz utilizada nas artes verbais sertanejas como a *cantoria* e a *embolada*. Algumas das características desta voz é que são apertadas, trazem uma nasalidade moderada constante. O âmbito da melodia da voz na *embolada* é pequeno e as sílabas coincidem com a menor unidade do ritmo do pandeiro, que é no compasso de 4/16. Outra característica da melodia na *embolada* é que sobe no final de uma frase. E a frase melódica do padrão desta música também tem a forma ascendente no final.

5 um o ra ção tem no tem no meu co ra ção que o ra ção tem no meu

Ex. 21. Faixa 21 do CD-1. *Que Oração*.

Outro tema que faz uso do modo medieval (ou nordestino) é *Circular Cidade*. O modo é Dórico (Frígio – E) alterado, com a sexta menor. A música começa com uma nota em mi em forma de *drone*, uma nota fundamental que serve de base para as outras notas que a têm como referência. Observa-se que os finais das linhas melódicas terminam nesta nota fundamental. Esta abordagem melódica pode ser encontrada em diversas partes da Europa sul-oriental e sul da Europa, em ilhas como Sardenha, Sicília, na Grécia, Albânia, Macedônia e outras. Em *Circular Cidade*, a nota Mi do começo é distorcida e tocada com tecnologias do computador como o *sampler*. O caráter destes modos nordestinos com o uso do *drone* poderia ser interpretado como reflexo do meio ambiente seco e quente do Nordeste, como as regiões secas ou semi-áridas do sul da Europa. É uma das representações musicais do nordeste, da caatinga, o sertão do Nordeste. Aqui se encontra também outra semelhança com o *mangue* de Recife dos anos 90, ao abordar a vida urbana vivida por jovens das classes populares e um pouco marginalizados. A música *Circular Cidade*, do *Naurêa*:

Bateu carteira na feira
 Aprontou istripulia
 Tomou quatro pigmea
 Por causa da brincadeira
 Parou na delegacia
 Tomou ônibus trocado
 Por causa da correria
 O carro foi assaltado
 Ganhou buraco de bala
 Sem saber da onde vinha
 Iê iê iê...cidade, iêê, cidade (2x)
 Iê iê iê na cidade
 Tomou a última dose

Sozinho sem companhia
 Morreu (de) tóxico-plasmose
 Na veia havia virose
 A cabeça que ardia
 Viu a bolsa na janela
 Tão bela que como via
 Apaixonou-se de verdade
 De manhã foi pa cidade
 Cantarolou de alegria
 Iê iê iê iê...cidade, iêê, cidade (4x)
 Iê iê iê iê na cidade

Ex. 22. Faixa 22 do CD-1. *Circular Cidade*.

Ocorre a combinação da melodia em modo nordestino, um padrão melódico da tonalidade em Mi-maior com a sétima abaixada. O acorde, o primeiro por efeitos eletrônicos, executado provavelmente pela computadora ou *sampler*, cria um *drone*, um acorde base, o tom mais importante e geralmente o mais grave do padrão melódico, que soa continuamente, como guia para a melodia do instrumentista ou cantor se desenvolver. O tom Mi é que é a base, na qual a melodia instrumental e a voz terminam depois de cada frase ou quatro frases.

4.2 CRIAÇÃO MUSICAL

Havemos observado as várias maneiras como os grupos constróem as suas músicas. Vale lembrar que os grupos não pretendem imitar uma corrente musical estabelecido, como o *funk*, *rap*, *maracatú samba* ou *bacamarteiro*. De cada um, escolhem padrões rítmicos, que transferem para instrumentos de percussão, ou ao contrario, padrões ritmicos de seus instrumentos de percussão de tradições musicais rurais são transferidos para a guitarra e o baixo. Geralmente, instrumentos acústicos locais ou nacionais são utilizados por todos os grupos abordados. Adquirem um ar próprio nas músicas pela maneira específica de cantar,

com características linguísticas próprias da sua região. Fazem uso de técnicas vocais comumente aplicadas por cantores regionais, como também as praticadas por cantores de *rap* ou *punkrock*.

Praticamente todas as músicas gravadas pelos conjuntos abordados nesta tese são compostas pelos próprios membros dos grupos. Isto realça a criatividade e vontade em construir uma nova corrente musical, e ser reconhecido, como também revela o caráter dinâmico do fenômeno dos músicos responderem às novas tendências musicais e culturais, nacionais e internacionais. As poesias e textos revelam este anseio de comentar o que rodeia os jovens, os músicos, as novas modas e tendências. Outro resultado dos músicos comporem continuamente é a oportunidade de se criar o meio para emitir suas mensagens e anseios aos apreciadores, ouvintes e espectadores nas apresentações, dessa forma criando uma identidade própria. Os jovens músicos muitas vezes desenvolvem as composições a partir da convivência na cidade, nos acontecimentos cotidianos ou nas suas viagens de ônibus ou carro pela cidade. A música *Da Lama ao Caos*, por exemplo, foi criada quando Chico Science andava de ônibus, no trajeto de sua casa para o ensaio que teria com a Nação Zumbi.

A criação contínua de novas músicas por todos estes grupos urbanos aqui tratados revela algo importante: como os músicos criam continuamente novas músicas, eles também buscam sucessivamente novos elementos de diferentes correntes musicais transnacionais e nacionais. Uma consequência é que, em cada disco produzido por um grupo, ênfase é dada a algumas correntes musicais, como, por exemplo, o *funk americano*, ou mais o *rap* e o *psicodelismo*, ou música eletrônica *dance* ou *rave*, ou mais *blues-rock*. Isto se reflete no discurso a partir de depoimentos. O depoimento de Pupilo, o baterista da atual Nação Zumbi revela este fenômeno:

Mesmo do *Da Lama Ao Caos* para o *Afrociberdelia* já foi bem diferente um disco do outro. Eram outras referências que a banda tinha. A gente tenta trazer a cada disco algo novo, nada muito forçado, mas como a gente tem uma galera que ouve muita coisa diferente é natural que determinadas influências aflorem mais em determinado disco. No disco anterior, a gente se

utilizou mais das influências do dub. Tem muito delay, os tambores estão mais pra frente, eram essas as referências principais. Já no *Futura*, a gente se utilizou mais da psicodelia, no que se refere às texturas, timbres, mas nada a ver com o psicodelismo dos anos 60 e 70. Nada muito ligado ao flower power. Mais a ver com a psicodelia do afro-futurismo. Até é um lance da gente brincar com o lance da psicodelia em preto e branco. Se você reparar, a capa do disco é em preto e branco. (Depoimento de Pupilo 2006)²⁹.

Esta diversificação e adaptação a novas identidades musicais e estéticas pelos músicos é aquela sobre a qual Stuart Hall se refere quando fala de identidades que estão sendo re-allocated, e identidades que não são fixas, mas identidades com as quais é possível se identificar. Isto é diferente à música das correntes musicais do *heavy-*, *doom-* e *death* metal, onde não ocorrem mudanças na escolha de elementos de outras correntes musicais na produção de novos discos.

4.3 ESTUDO DE CASO: PAGAMENTO DE PROMESSA DA DANÇA DE SÃO

GONÇALO

Darei agora um exemplo de uma tradição musical rural da região semi-árido dos estados de Sergipe e da Bahia, sendo a *Dança de São Gonçalo* das cidades de Pinhão em Sergipe e Santa Brígida no estado da Bahia. Os grupos urbanos tratados nesta tese como *Chico Science e Nação Zumbi*, *Sulanca* e *Naurêa* são diretamente e indiretamente influenciados pelas diversas expressões culturais das regiões rurais de diferentes estados do Nordeste. As danças com suas coreografias particulares e espírito lúdico, tão presente em tradições como a *dança de São Gonçalo*, são adotadas nas performances de *Chico Science e Nação Zumbi*, e de Jorge Ducci da *Sulanca*. Às vezes, as expressões culturais rurais são mencionadas e referenciadas nas

²⁹ Entrevista com Pupilo, baterista do grupo Nação Zumbi. Entrevistado por Renato Góes, da Folha Universitária. Disponível em: <http://www.dropmusic.com.br/display.asp?menuid=cadentrevista&pesqchar=N&idbanda=73&nome=entrevista>. Acesso em: novembro 2006.

músicas destes grupos.

Em um dia qualquer do mês de janeiro, na estrada entre as cidades de Santa Brígida e Paulo Afonso, no sertão do estado da Bahia, a temperatura chega aos 38 graus no período de seca. É o sertão baiano, e no km 42 do município de Santa Brígida vai haver um pagamento de promessa da *dança de São Gonçalo*, no estilo alagoano. Os músicos e dançadores de *São Gonçalo* chegam com carroças puxadas por burros, as chamadas *bestas*, as quais dão nome aos pequenos ônibus que transportam as pessoas entre as cidades. Pessoas das redondezas chegam, andando uma depois das outras, até a casa onde vai ser realizado o pagamento de promessa. Ao redor da casa tem um jardim espaçoso com árvores de umbu e de algaroba, plantios de mandioca e outros cultivos. Dentro da casa baixa, encontram-se muitas imagens e pinturas de santos católicos, como também de sacerdotes santificados, como os padres Cícero (Padim Cícero) e Pedro Batista. Na chegada, a todos é servido um cafezinho com pão no espaço da cozinha; logo depois, começa o pagamento com rezas, e os gonçalistas e outros ficam sentados ou em pé. As pessoas que brincam a *dança de São Gonçalo* são camponeses humildes de uma região pobre. Uma das características de um pagamento de promessa é a chegada no sítio onde o pagamento vai ser pago, e a passagem dos promesseiros e os gonçalistas desde a casa do pagamento de promessa até a igreja, para efetuar uma jornada, uma coreografia completa na igreja um verdadeiro ritual. O pagamento de promessa pode ser considerado uma “performance transformativa”, termo usado por Schechner (1985) para designar atuações que “transformam” os artistas quando retornam ao início, e terminam onde começaram. Muitas vezes, um pagamento de promessa deve ser pago porque um promesseiro faleceu e não tinha condições de pagar a promessa quando vivo. É necessário que parentes paguem a promessa, para que o espírito do defunto não crie problemas aos familiares que permanecem vivos. Por isto, uma atuação dos rituais e dança é essencial e tomada com seriedade, mesmo que existam momentos lúdicos. Ao final, a promessa foi cumprida, a

obrigação foi cumprida e o promesseiro agradece aos que efetuaram a dança e cantaram em homenagem a São Gonçalo. É, conforme as palavras de Schechner, “The performance is sometimes thought of as an offering” (Schechner 1985: 138)³⁰. A atuação inteira do pagamento de promessa é uma oferenda para São Gonçalo e ao mesmo tempo uma oferenda aos espíritos de defuntos que não pagaram uma promessa. Ou até uma oferenda para as forças naturais como a chuva. No meio do ritual, que dura uma manhã e tarde inteiras, um almoço completo é preparado e colocado sobre uma mesa no centro da sala ou disposto no terreiro onde a dança acontece. Na festa do *culto nagô*, um almoço é preparado e degustado, só que os ingredientes e a preparação são diferentes, embora mantendo o sentido de homenagem, culto, oferta, celebração.

Um pagamento de promessa muitas vezes se realiza dentro de uma igreja, ou em um barraco improvisado com diversas imagens católicas. Rezas são cantadas em frente das imagens. A experiência musical é diferente em um pagamento de promessa, já que a duração é prolongada por até oito horas, com dança e canto em dias de muito calor no sertão. Trata-se de uma experiência vívida, um “lived experience” como expresso por Friedson. Experiências vividas são estruturadas, com início e conclusão determinados. Experiências estruturadas nunca são assuntos isolados, mas interconectados com experiências precedentes (Friedson 1996: 6). Uma festa para São Gonçalo é formada por sete ou doze partes, chamadas jornadas, e a estrutura musical de cada uma das partes das sete ou doze “jornadas” se faz igualmente. A palavra jornada tem o significado de um percurso, ou uma viagem por terra; então, na *dança de São Gonçalo*, a coreografia é como um percurso dançado em círculos e outros movimentos; além disto, observa-se o percurso dos participantes desde sua casa até o local do pagamento de promessa, andando, de *besta* ou de ônibus. A primeira jornada é repetida na segunda e até a sétima jornada, musicalmente e também na forma de dançar. Uma apresentação sobre um palco, em um encontro cultural, diminui sensivelmente o tempo de

³⁰A atuação às vezes é concebida como uma oferenda.

atuação. Começa a ser mais uma amostra de uma coreografia e apresentação musical de certa região ou cidade do interior. O almoço ritual entre as “jornadas”, as rezas, os fogos de artifícios e o envolvimento ativo do público ficam excluídos.

Vários elementos, rituais e exigências da *dança de São Gonçalo*, de Mussuca, Laranjeiras de Pinhão e de Santa Brígida, na Bahia, mostram semelhanças com o *culto nagô* de Laranjeiras. Este *culto nagô* é manifestação de uma religião afro-brasileira, com origens nas regiões de fala *yoruba*, nos países Nigéria e Benin. Forma parte do conjunto das diferentes variantes dos cultos afro-brasileiros nas outras capitais brasileiras como Salvador, Recife, São Luís, Maceió e Porto Alegre. Este culto Nagô, de Laranjeiras, é relativamente pouco conhecido e contém rituais e cantigas e toques de tambores próprios. São cultuados os orixás *yorubas* como, entre outros, *Xangô*, *Yemanjá* e *Oxumaré*. O preparo do alimento, o servir e o comer daquela comida expressam crenças ancestrais, sendo, pois, atividades de alto valor simbólico nos dois cultos. Na *dança de São Gonçalo*, um almoço é preparado e disponibilizado aos visitantes, sobre uma grande mesa, e rezas e cantigas são cantadas antes de comer. No *culto nagô* de Laranjeiras, um almoço é ritualisticamente preparado com a carne de certos animais sacrificados³¹. Além disso, os participantes também devem manter o preceito da abstinência sexual nos dias precedentes, e depois de uma festa com obrigações.

No final de uma jornada de *dança de São Gonçalo* e no *culto nagô*, fogos artificiais são soltos no ar, em espaço aberto, fora da cabana. O *culto nagô* é composto por partes, algumas destas existem em que os *orixás* são chamados com o toque dos cinco tambores e cabaças, e é quando vários adeptos entram em transe. Nos dois cultos, em uma pequena sala de aproximadamente oito por oito (sessenta metros quadrados), com chão de terra, é criado um espaço onde as danças são executadas.

³¹ Isto é chamado um “chiré” ou “xiré”: uma matança para os orixás ou entidades do panteón Yoruba.

RESUMO

Neste capítulo, observam-se, entre outros diversos aspectos, como os grupos urbanos do *mangue* e os de Aracaju, aqui abordados, emitem mensagens ao público através da força de atuação. A arte verbal, com suas peculiaridades, tais como o jogo de palavras, a repetição, a rima, é uma característica tanto nas tradições musicais das regiões rurais do Nordeste quanto no contexto do mangue e outros grupos urbanos. Além disto, percebe-se uma semelhança desta arte verbal: a de correntes musicais transnacionais como o *funk* americano e o *rap*. Foi também possível observar como o conceito do *groove* obtém uma dimensão própria na música destes grupos musicais, com as particularidades rítmicas dos instrumentos de tradições como o *maracatu de baque virado*, o *maracatu* de Brejão, o *coco* e a *embolada*.

Percebe-se, no processo de misturar elementos musicais locais e nacionais com elementos transnacionais, o desenvolvimento de novos significados na atuação e na dimensão sonora. A interação do grupo que efetua a performance com o público é uma maneira intrínseca de ver as sutis maneiras de produzir significados que são reconhecidos pelo público.

Sobre este aspecto, Small observou o seguinte:

Human beings are constantly devising new meanings for existing gestures and new gestures for existing meanings, and it is this element of indeterminacy, of choice, even of a degree of arbitrariness, that leaves room for creative development and elaboration. In fact, in neither verbal nor gestural languages is there a complete one to one relationship between signifier and signified; meanings are constantly slipping and sliding into new meaning, mainly, as we shall see in a moment, through the power of metaphor. (Small 1998: 79)³².

Nas novas cenas musicais recifenses e aracajuanas, novos significados são criados a partir de estéticas transnacionais e nacionais, e são elaborados na poesia com jogos verbais ou metáforas.

³² Os seres humanos constantemente inventam novos significados para gestos existentes e novos gestos para significados existentes, e é este elemento de indeterminação, de escolha, até um certo grau de arbitrariedade, que possibilita o desenvolvimento e elaboração criativa. De fato, tanto na linguagem verbal quanto na linguagem gestual, ocorre uma relação mútua entre o significante e o significado; significados constantemente se convergem em novos significados, principalmente, como se verá, através da força da metáfora.

CAPÍTULO 5

DIMENSÕES DE JOGO

The way people play perhaps is more profoundly revealing of a culture than how they work, giving access to their 'heart values'. (Victor Turner 1987)³³.

Levamos a diversão a sério. (Chico Science 1994).

Neste Capítulo se verá as dimensões de jogo que interagem nas atuações de expressões musicais urbanas e campeiras. O conceito do jogo, intimamente ligado ao conceito da atuação, abordado no capítulo anterior, é uma maneira intrínseca e frutífera de abordar, de reconhecer a força e dinâmica nas atuações de expressões musicais, tanto no Nordeste quanto em tradições da diáspora africana nas Américas.

5.1 JOGO COMO EXPRESSÃO E COMUNICAÇÃO CULTURAL

Vimos como a força da atuação aumenta a eficiência da emissão da mensagem pelos artistas da *região do mangue*, como Chico Science ou Alex Sant'Anna. Um elemento importante nesta força de atuação é conseguido com o elemento do jogo. A alternância de jogo com uma postura crítica e furiosa é uma efetiva forma para o sucesso da emissão da mensagem pelo músico. O jogo é capaz de revelar um campo fértil de significados e aparece em diversas dimensões: a dimensão da mímica, na teatralidade no palco, na dimensão corporal e textual, nos elementos da vestimenta e através da temporalidade. Diversos autores teorizaram sobre este tema, e Lewis (1992) justamente opta em aprofundar o paradigma do jogo, pois o jogo serve como uma estrutura para contextualizar encontros sociais. Entender o jogo nas

³³ A maneira como as pessoas jogam, brincam, é talvez mais profundamente revelador de uma cultura comparado com a maneira como trabalham, dando acesso aos seus valores cruciais (tradução nossa).

expressões poderia possibilitar um melhor entendimento dos processos de deleite e apreciação por parte do público. Teorizando o paradigma do jogo, o antropólogo Victor Turner procurou diversas formas de interpretar as dimensões e complexidades de como o “jogo” se manifesta nas mais diversas tradições, e por isto a dificuldade em definir o jogo (Turner 1987). No jogo, às vezes está embutida a idéia de liberdade, e a *capoeira* e o *jazz* possuem um senso alegre por causa do seu potencial de libertação (Lewis 1992: 4). A *capoeira* é uma expressão rica e fértil por conter a interação física, música instrumental, canto e poesia. Igualmente, as atuações de grupos como *Chico Science e Nação Zumbi*, *Naurêa* e Antônio Nóbrega são ricas em significados, já que exploram as diversas dimensões de jogo e a atuação através da poesia, o teatro, a música e a linguagem não-verbal, como o uso de gestos e mímica. É em certo sentido um tipo de discurso que engloba vários pontos de vista, como se pode observar em um depoimento de Chico Science sobre a música, onde ele revela uma consciência da força do aspecto lúdico, particular, nas diversas tradições musicais do Nordeste, e retomada pelos jovens utilizando as novas tecnologias:

Levamos a diversão a sério e isso é nossa maior preocupação, como o Mateus, personagem de Maracatu: só chega para brincar, zoar, aperrear, falar sobre tudo num universo de idéias de zombeteiro. (...) Existe uma fome de informação. Não é só música, mas sobre todas as coisas que acontecem no mundo, na sociedade, na tecnologia, na ciência de hoje. [...] A internet é uma rede de pescar cheia de pescadores virtuais. (Science, Chico apud Neto 2001:120).

O depoimento de Chico, citado por Neto, revela outro aspecto: ele e os outros formadores do movimento mangue desenvolveram uma linguagem musical que talvez anteceda seu tempo, refletindo esta procura de informação nas mídias modernas, como uma colagem e tecelagem de diversos estilos, timbres, instrumentos e tecnologias na música e atuação. Segundo Feld, a música reflete os processos de internacionalização e globalização, que induzem a um sentimento de desarraigamento: “Music becomes a particularly poignant locale for understanding rootlessness, homogenization versus heterogenization” (Feld 1994: 269)³⁴. Um

³⁴ A música torna-se um local próprio para entender o desenraizamento, a homogeneização verso a

exemplo desse caráter de desarraigamento se observa em algumas letras do grupo *Naurêa*, com o uso de temas sem ligação entre si, fora do contexto³⁵. Chico Science faz uma analogia dos usuários de Internet com a vida de catadores de caranguejos e pescadores, que em vez de pescar peixes e crustáceos procuram a informação mais variada na internet para fins diversos. O caráter inovador que o *mangue* traz refere-se à criatividade e originalidade de utilizar os elementos lúdicos das expressões culturais pernambucanas (nordestinas), com seus diferentes timbres instrumentais e vocais, e as novas tecnologias de comunicação e estilos musicais internacionais. Chico Science estava consciente da sua criação inovadora, como a seguinte frase da sua composição *Monólogo ao pé do Ouvido* expressa: “Modernizar o passado é uma evolução musical”.

O aspecto lúdico dos grupos de *mangue* se desenvolveu em parte do contexto de como se formaram os grupos, como madureceram e a cristalização de suas idéias e formas de atuar e misturar diferentes estéticas musicais. Os músicos começaram suas primeiras apresentações e experimentações musicais em restaurantes, bares e estabelecimentos noturnos com espaço para dança, no centro de Recife e Olinda, onde o aspecto informal e o elemento experimental e lúdico, ligados aos signos e símbolos dos manguezais, foram ressaltados. Os músicos produziram sua própria divulgação com arte gráfica, fazendo uso de símbolos da nova corrente musical do *mangue*, como um caranguejo-homem, mistura de homem e caranguejo, ou utilizando a palavra *manguebitch*³⁶ e o desenho de uma mulher, uma brincadeira com a semelhança sintática com a palavra *manguebit* pronunciado na língua portuguesa. Outra possível explicação refere-se à alusão na festa de homossexuais organizados no grande centro urbano Rio de Janeiro, chamado *Beat*. Com esta conotação, a palavra *Beat* possivelmente entrou no vocabulário de músicos como Fred 04 do grupo Mundo Livre S.A., e com o tempo,

heterogeneização. (Tradução nossa).

³⁵ Na música *A Peleja de Lampião contra 007*, James Bond, que é uma personagem de literatura de espionagem, eternizado na tela cinematográfica, é descrito num encontro com Lampião, um cangaceiro (o mais famoso) que viveu na primeira metade do século 20, ligado à resistência contra um sistema opressor de latifundiários e a oligarquia.

³⁶ Bitch significa prostituta, na linguagem popular coloquial inglesa.

as palavras *manguebit*, *manguebeat* e *manguebitch*, começam a serem referenciadas pelas mídias.

O restaurante *A Soparia no Pina* foi o ponto de encontro dos músicos, onde o aspecto lúdico e informal de se juntar e fazer música foi cristalizado. Os jovens músicos tinham uma estreita amizade com o dono do restaurante, Roger de Renor, imortalizado no refrão “Cadê Roger Cadê Roger, Cadê Roger ô!”, da música *Maco*, de *Chico Science e Nação Zumbi*. Segundo os próprios músicos, a concepção do “faça você mesmo”, inspirado na estética e idéias da corrente musical *punk*, formava um elemento crucial no desenvolvimento do *mangue*³⁷. Da mesma forma se cristalizou a formação do grupo *Naurêa*, a partir da junção informal de músicos em encontros culturais e a experimentação com diferentes correntes musicais.

Não era apenas o som dos tambores das alfaias que deram o caráter pernambucano ao som do conjunto *Chico Science e Nação Zumbi*, mas também as linguagens corporais das tradições musicais pernambucanas e textos com expressões regionais e locais com duplo sentido e sentido lúdico. Por isto, também não é correto designar a música de *Chico Science e Nação Zumbi* como igualando a mistura de *maracatu* e *coco* como *hip-hop* e *funk* (Murphy 2001: 247). Chico Science se tornou uma lenda, depois da carreira meteórica, em grande parte pela sua atuação performática e vocal, e a sua morte prematura. Ainda hoje, apreciadores no Nordeste e outras partes do Brasil imitam o seu estilo de vestir e falar.

Na mistura de diferentes correntes musicais efetuadas por grupos como *Naurêa* e *Chico Science e Nação Zumbi*, igual jogo permeia entre as regras do uso da língua portuguesa ou o uso de instrumentos tradicionais locais e a liberdade em alterar os padrões rítmicos da percussão às correntes não-brasileiras, ou distorcer o som dos instrumentos tradicionais. As correntes musicais que revolucionam justamente contêm estes elementos de contenção e

³⁷ Segundo um depoimento de Alexandre “Dengue”, o baixista no documentário “MangueBeat, uma evolução”.

liberdade, fugindo do já conhecido, do já estabelecido. Isto talvez seja uma das razões para manter uma corrente musical por muito tempo sem perder seu frescor, a sua vitalidade.

O espírito de jogo pode ser observado na cultura popular e práticas religiosas africanas, mas também na Europa medieval e renascentista. Um dos conceitos do *mangue* em Recife utilizados pelos artistas é o termo “diversão”, onde a brincadeira, o riso, a teatralidade no palco e fora do palco formam um dos eixos para a existência dos grupos musicais como *Chico Science e Nação Zumbi*. Em grupos como *Naurêa*, de Aracaju, a atuação informal no palco é intencionalmente usada, e se reflete no uso de roupas vistosas e textos com duplo sentido.

Um dos primeiros estudos sobre este tema é *Homo Ludens*, de Johan Huizinga, uma obra clássica dedicada ao aspecto lúdico nas culturas. Ele expõe uma maneira única de abordar o jogo, que está presente em todas as culturas. O antropólogo Lewis, num estudo sobre a capoeira do Brasil, fez uma subdivisão do conceito do jogo em jogo físico, jogo musical e jogo verbal, por causa da rica junção na capoeira de arte marcial, rituais, dança, toques de instrumentos musicais e canto (Lewis 1992). Pode-se encontrar um ponto de contato entre o jogo nos rituais *yoruba* e a capoeira, pois, como observa Drewal:

The implications of probing individuals' ways of operating transcends any notion of a bounded 'play frame'. Play in the Yoruba sense is an interactive, engaging, ongoing strategy for testing the stuff opponents are made off. The insight one gains is that this kind of play is applicable to any life situation. (Drewal 1992: 19)³⁸.

Os ensinamentos da capoeira Angola também afirmam isto, pois no jogo da capoeira há uma estratégia de explorar, testar o jogo e habilidades do outro jogador, e a experiência de lidar com situações de conflito, em que tensões surgindo no jogo bem podem ser úteis para outros aspectos da vida.

³⁸ As implicações de testar as maneiras individuais de operar transcendem qualquer noção como estrutura de “jogo limite”. O jogo no sentido do Yoruba é uma estratégia interativa, comprometendo e avançando para testar a integridade e eficácia do outro. O conhecimento ganho por um é aplicável a cada área da vida.

Em tradições de cunho religioso como a *dança de São Gonçalo*, observa-se um ar lúdico a respeito de lendas sobre a vida de santos. O São Gonçalo era considerado o protetor das mulheres solteiras e, segundo a lenda, inibiu com a sua dança e música que mulheres entrassem na prostituição. Mas, segundo as lendas, ele também viajou com elas e se casou com quatro mulheres. Segundo um morador de Pinhão, interior de Sergipe, “Ele era malandro”. O São Gonçalo ganha uma aposta cujo prêmio era um cavalo feito por São Francisco: São Francisco perde e São Gonçalo pode continuar com sua missão de impedir mulheres de se prostituir. São lendas populares que sobreviveram na região campeira do Brasil, e, segundo Huizinga, muitos heróis da mitologia, a exemplo de Ulisses e Teseu, conseguem ganhar por meio da astúcia ou graças a uma ajuda exterior. Na atuação da *dança de São Gonçalo* de Laranjeiras, homens - vestidos com saias, colares e perfume como uma mulher - efetuam a dança com giros e cruzamentos. Originalmente organiza-se uma *dança de São Gonçalo* para pagar promessas, e aos poucos o que se obtém são características religiosas com rezas e momentos de catarses onde os promesseiros choram. Ainda assim, o ritual inteiro se desenrola em uma estrutura de jogo. Desde o início da dança até o fim, os dançadores se divertem com risos, dançando em círculos, pulando, girando, ou em outros momentos fazendo movimentos pélvicos em frente um do outro e movimentos complexos entre os dançadores são efetuados. Nos momentos mais intensos da dança, alguns até deslizam e caem. Os papéis do dia-a-dia são transvertidos, já que os homens se vestem como mulher, embora as atitudes não sejam femininas, antes ganham em criatividade lúdica e musical. Esta aparente inversão de papéis igualmente ocorre nos carnavais brasileiros. A *dança de São Gonçalo* adquire todas as características do jogo, uma atividade livre que se destaca da vida cotidiana, sendo não-sério, mas ao mesmo tempo absorvendo os participantes intensamente.

5.2 JOGO NÃO-VERBAL

O jogo não verbal é expresso através da linguagem corporal como a pantomima, a teatralidade, mas também com o uso da vestimenta. Podem-se observar várias maneiras de como *Chico Science e Nação Zumbi*, e também *Mestre Ambrósio*, desenvolvem o aspecto lúdico, característica de muitas tradições musicais do nordeste nas suas apresentações. As personagens de expressões musicais como o *maracatu rural* e o *cavalo marinho* incluem brincantes como *Mateus*, do *maracatu rural*, e o *Mestre Ambrósio*, do *cavalo marinho*. Chico Science incluiu o caráter lúdico de *Mateus* ao seu estilo de apresentação no palco, com sua expressão facial em forma de pantomima, a linguagem corporal e forma de dançar. Este caráter lúdico próprio foi interpretado por Neto da seguinte maneira: “Mas aí Chico vira o jogo, ao captar a essência do povo brasileiro que é rir, rir da própria desgraça como fazem os ‘sujos’ do Maracatu como Mateus, personagem tão querido por Chico.” (Neto 2001: 78, grifos do autor). O caráter lúdico destas expressões é uma reminiscência das tradições musicais e teatrais da Idade Média da Europa, que se manteve no Nordeste brasileiro. Segundo Turner, alguém pode criar um caráter imaginário de si mesmo através da mimicria, um sujeito que possibilita a outros acreditar, que ele é outro sujeito que é ele mesmo (1987). No palco, Chico Science se transformava, imitando animais como um caranguejo ou um urubu, ou um morador recifense olhando para cima, para os urubus que voam nos altos. Incorporava-se nas personagens como um ator, integrava-se inteiro. Em entrevistas com ele, nota-se uma diferença da sua atuação no palco com a sua personalidade do dia-a-dia. Em estudos sobre o comportamento de animais, muito é derivado a partir dos seus movimentos, gestos e comunicação não-verbal. E o entendimento sobre o animal humano pode ocorrer, quando estudado dessa maneira (Blacking 1977: 16). Num clipe musical que *Chico Science e Nação Zumbi* fizeram para a MTV, Chico explora amplamente o aspecto lúdico do maracatu rural

através das suas expressões faciais e corporais. No palco, se desenlaça, revela-se um concerto com luzes coloridas, e Chico coloca a vestimenta do Maracatu, brincando entre os músicos e em frente das câmaras e do público. Em outro momento, no documentário *A Perna Cabiluda*³⁹, na música *Banditismo por uma questão de classe*, ele segura uma perna cabeluda com a qual dança e, no final da música, lança-a para o público. As danças como o *côco* e o maracatu, com as re-interpretações por Chico Science no palco dos concertos com vestimentas ecléticas de estéticas locais, como o chapéu de palha ou chapéu dos jovens das periferias dos grandes centros urbanos dos Estados Unidos, mudaram a maneira como a cultura popular de Pernambuco era representada e vista pelos jovens no nordeste.

V. 4. Assistir o 4º Vídeo do CD-2. *Rios Pontes e Overdrives*

Em eventos variando de festas populares a concertos de entretenimento, a dança individual ou em grupo provoca riso e entusiasmo no público: por isto, podem-se considerar todas as múltiplas formas de dança como uma dimensão de jogo não-verbal especial. É um jogo com o corpo, e quando a dança é agregada a uma atuação, enriquece-a de uma forma surpreendente. A dança está presente em praticamente todas as tradições musicais encontradas em Sergipe e Pernambuco durante esta pesquisa.

5.3 JOGO VERBAL

O uso do jogo verbal é uma característica universal de muitas expressões. No Nordeste, este senso lúdico particular é traduzido através do uso de rimas e semelhança silábica entre as palavras. A língua portuguesa no Brasil obtém em cada estado ou região cultural um ritmo próprio, e também uma maneira diferente de jogar com as palavras. No capítulo quatro foi

³⁹ Ver o site: www.portacurtas.com.br/.

feita uma abordagem sobre o ritmo das palavras na interpretação da música *Maracatu de Tiro Certo*, de Chico Science, e tem a ver com o jogo verbal. Segundo Blacking, os movimentos do corpo humano dependem da seqüência e regulação (cronometragem) de eventos, e uma regulação justa é um sinal de boa saúde. Igualmente se aplica na esfera da linguagem, onde a métrica e a coordenação rítmica são importantes na terapia verbal (Blacking 1977: 16). Por isto é que o jogo de palavras e frases cantadas com uma regulação própria e diferente do ritmo da linguagem falada chama a atenção do ouvinte.

Uma das formas é a ambigüidade utilizada para disfarçar a intenção da mensagem, como nas músicas de Chico Science ou Alex Sant'Anna e Henrique Teles, da *Maria Scombona*. Nas cantigas de capoeira, a ambigüidade aparece com o uso de palavras com mais de um significado, construindo, em termos lingüísticos, “polysemia léxica” aberta a múltipla interpretação, dependendo do grau de conhecimento do participante e receptor (Lewis 1992).

Chico Science, inspirado na vida da fauna do mangue, brinca com o destino através de expressões juvenis, expressas em forma de poesia, como é observável na música *Risoflora*:

Oh, Risoflora! Não vou dar mais bobeira dentro de um caritó
Oh, Risoflora, não me deixe só
Eu sou um caranguejo e quero gostar
Enquanto estou um pouco mais junto eu quero te amar
E acho que você não sabe o que é isso não
E se sabe pelo menos você pode fingir
E em vez de cair em tuas mãos preferiria
Os teus braços
E em meus braços te levarei como uma flor
Pra minha maloca na beira do rio, meu amor

Ex. 23. Faixa 23 do CD-1. *Risoflora*.

A mensagem do texto é “bobeira dentro de um caritó”; no Nordeste, caritó é local de engorda de caranguejo, termo também usado para falar de solteironas, como é falado no ditado “Ela ficou no caritó”. Todos estes exemplos mostram o elemento lúdico nas poesias das músicas.

Há de se ver poesia na música *Todos estão Mudos*, de Alex Sant'Anna, em que ocorre um jogo de sons através de rimas e palavras similares: mudo, mundo, todo, falo, calo e paro. Este jogo de palavras também inclui um jogo de sons em decorrência de palavras similares que possuem rima:

Canto o que eu canto não falo
Canto o que eu falo não paro
Mas seu canto o mundo mudou

Todo mundo muda o mundo

Faixa 4 do CD-1. *Todos estão mudos*.

Os sons resultantes procedem de sílabas nasais cujos exemplos são encontrados em “mundo mudou” e “todo mundo muda o mundo”. Este jogo verbal é muito utilizado por artistas populares do Nordeste com Zeca Baleiro e Chico Science. Para enriquecer o próprio trabalho, Alex Sant'Anna utiliza a guitarra elétrica, o baixo elétrico e bateria, e sons efetuados com a ajuda do computador ou sampler.

Na música *Boas Intenções*, de Alex Sant'Anna, do disco dele “Aplausos Mudos, Vaias Amplificadas”, observa-se a tradição da embolada com o uso do pandeiro e o canto de versos no ritmo do pandeiro no compasso de 4/16. A música começa com a imitação de uma tosse, técnica usada por artistas de *rap* e *r&b* dos Estados Unidos e também por Chico Science na música *Roda Rodete e Rodiano*. A melodia de *Boas Intenções* é no modo mixolídio em mi; a harmonia e melodia se baseiam no acorde de mi-menor, que funciona como um *drone*. Um coro formado por mulheres responde em alguns momentos o canto de Alex. Outro cantor declama frases como se fosse um diabo, de forma figurativa: responde de forma lúdica que o cantor, o protagonista tem que ir para o inferno, depois de ter cometido pecados:

Ele entrou sem pedir licença, sem ninguém querer sua presença.
Mas aquele moço velho que chegou com jeito manso foi dizendo sua hora já chegou
Mas meu sr, eu to sem hora! Sem hora de ir, sem hora pra voltar
De morrer ou matar.
Aí eu vi que acharam uma bala perdida num corpo desconhecido,

Só escutaram o gemido de quando a bala entrou.
Então prestei atenção e vi que aquele corpo lá no chão
Percebi que aquele cara era eu, se ele morreu, eu morri
- Pois é meu camarada, chegou sua hora, “temo” pegar a estrada
Mas meu sr, eu to sem hora! Mas meu sr porque agora?
E por falar em indagação, não sou prestar atenção, mas uma coisa ce vai ter
que me falar, por que logo pra lá você quer me levar?
Nunca matei, sei que roubei, mas ninguém me viu roubar, sei que menti,
Mas minha intenção não era de prejudicar, nunca tive a intenção de prejudicar.
- Há, há, pois é meu camarada, então lá mesmo é o seu lugar.

Ex. 25. Faixa 25 do CD-1. *Boas Intenções*.

A ironia, rir de si mesmo e a crítica à hipocrisia passam nesta música com um ar lúdico. Estruturas, dimensões de jogo podem aumentar, alterar a força na forma de se expressar, e também fornecem o meio pelo qual a linguagem e a sociedade podem ser questionadas e transformadas (Baumann e Briggs 1990: 63). Veremos alguns aspectos da mistura de elementos regionais e transnacionais neste disco de Alex Sant’Anna. Situações do cotidiano, de acontecimentos na cidade formam a inspiração para a suas composições, como ele explica numa entrevista sobre a música *Falido*:

Inspiração vem de tudo, principalmente do cotidiano. Vem de ver, ouvir, do que eu leio. A música *Falido*, por exemplo, vem de uma frase que um cobrador disse para um motorista: “Falou, ta falido.” Em termos de composição rítmica, tenho uma série de influências. Os barulhos que Tom Zé faz com o cavaquinho, o clima de Radiohead nas guitarras, com muito *delay* [...] Entre tantas outras coisas das quais eu também gosto. Elas podem até influenciar o meu jeito de compor ritmicamente, mas nas minhas letras eu não saberia identificar influências. Quem souber me avise. [*risos*]. (Entrevista para Cinform, Aracaju, 2005, grifos nossos).

O uso de temas urbanos, como revela Alex nesta entrevista, pode ser visto nas músicas do grupo *Naurêa* e de *Chico Science e Nação Zumbi*, como o uso do coletivo que serve de inspiração para as músicas.

Um exemplo onde um jogo com a semântica das palavras é efetuado é a música *Ronco da Onça*, do grupo *Sulanca*. O *repente* e a *embolada* possuem a forma sintática e semântica da *literatura de cordel*. O *repente* e a *embolada* utilizam as formas sintática e semântica da

literatura, uso da rima e frases octossílabas e decassílabas. *Sulanca* também faz uso destes recursos, como, por exemplo, na música *Ronco da Onça*, em que utiliza frases octossílabas:

Vou pegar minha espingarda
 Vou socar caco de telha
 Rolimã, caco de vidro
 Vou fazer uma besteira
 Eu não to de brincadeira
 Não tem santo nem igreja
 Que me tire dê-se intento
 Vou dar tiro para o vento
 Já arrei meu alçapão
 De bacamarte na mão
 Pra acabar com (e)ssa besteira
 Do cachorro com a onça

Faixa 18 do CD-1. *Ronco da Onça*.

O cantor faz um jogo de palavras com alusão às tradições musicais rurais de Sergipe, como o *bacamarteiro* (da cidade Aguada) e o *Zabumba e Pífano* (da cidade de Lagarto). No *bacamarteiro*, tiros são soltos no ar com os bacamartes supridos de pólvoras (sem balas) e o suposto perigo é mencionado na letra:

Vou fazer uma besteira.
 Eu não to de brincadeira
 Não tem santo nem igreja
 Que me tire desse intento

Vou dar tiro para o vento

A música termina com uma alusão à zabumba e pife, comum no Nordeste: o cachorro e a onça, onde o pife imita o choro do cachorro que é atacado pela onça, música representada por sons de outro pife.

Como o bacamarte na mão
 Pra acabar com essa besteira

Do cachorro com a onça

A palavra besteira está ligada ao cachorro e à onça, já que ambos são bestas, animais.

Em alguns dos textos do grupo *Naurêa*, pode-se observar um sentido de confusão, possivelmente por causa da complexidade da vida. Isto se revela no uso de mistura de temas com um contexto diferente, intencionado para dar à música um caráter irônico. Exemplo é a música *A Peleja de Lampião contra 007*, que começa com a melodia que é o símbolo dos filmes do detetive e espião James Bond, aliás, 007, tocado no teclado:

Há uma vida peste
O Zero zero sete
Pra acabar com Lampião
Ê macaco (coro:) morreu (8x)
Héhéhé..., é forro ?
Não há espião melhor do que Cotiã de Lampião (2x)
Veio do lá do estrangeiro, já rodou o mundo inteiro
Se acabou no sertão (3x)
Ê macaco (coro:) morreu (8x)

Ex. 26. Faixa 26 do CD-1. *A Peleja de Lampião contra 007*.

O tema é inspirado nas histórias do Nordeste dos anos 20 e 30, e o banditismo de Lampião e os Cangaceiros são, no contexto desta música, confrontados com James Bond, uma figura de filme, que nada tem a ver com a história de Lampião, e por isto o texto também não carrega uma mensagem particular. Em alguns momentos, inserem-se trechos com a voz distorcida, uma técnica também utilizada pelo *mangue* e o grupo *Sulanca*.

5.4 JOGO E TEMPO

A música e o tempo têm uma relação especial, pois a música perpassa no tempo, e, em certo sentido, estabelece um jogo com ele. O tempo de uma música varia muito, segundo o contexto em que é executada: um pagamento de promessa pode durar um dia, em que uma parte musical é repetida até doze vezes. Uma música gravada em um disco pode durar, por exemplo, quatro minutos, enquanto em uma atuação ao vivo esta música pode durar até sete minutos.

O *dança de São Gonçalo*, o culto Nagô e outras tradições, como os *lambe-sujos* e a *chegança*, são temporalmente estruturados. Um pagamento de promessa geralmente começa às nove da manhã e vai até as cinco horas da tarde, com um intervalo para o almoço. As jornadas, as partes de um pagamento de promessa, têm uma duração de vinte minutos a meia hora cada uma. As sete até doze jornadas de um pagamento de promessa geralmente duram um dia. O culto Nagô é estruturado geralmente em períodos mais longos, por dois a três dias, e as partes também são chamadas de jornadas. Algumas partes começam pela madrugada, das duas às quatro horas, para novamente recomeçar às cinco horas da manhã.

A repetição é elementar na atuação do culto Nagô, *dança de São Gonçalo* e outras tradições. É a repetição ritual, onde há uma restauração periódica de uma atuação completa, como observado por Drewal (1992: 2). Na realidade, há dois tipos de repetição, pois os dias em que o *culto nagô* e o a *dança de São Gonçalo* são organizados são datas fixas no ano, como o primeiro domingo de outubro (os *lambe-sujos* e *culto nagô* são festejados no mesmo dia), o domingo de ressurreição para cultuar o São Gonçalo. Há grandes lapsos de tempo entre as atuações. Outra forma de repetição é na atuação dos dois cultos, nos toques dos tambores e cabaças (*culto nagô*), caixa, caracajé ou reco-reco, violões e cavaquinhos no *culto a São Gonçalo*. A repetição periódica, chamada de “restauração de comportamento” por Richard Schechner (1985: 35), é memorizada através de seqüências organizadas que são re-comportadas. No culto Nagô, os rituais e seqüências são compridas, e há momentos de intensificação no toque de tambores em momentos em que participantes entram em transe. A repetição na dimensão musical, por exemplo, uma frase repetida várias vezes, ou um padrão rítmico obstinado repetitivo como o maracatu de baque virado, tem a ver com o que Blacking explica sobre seres humanos, “The really astonishing quality about human beings is not change but non-change, the ability to stop the world and repeat actions, to become detached from the constantly changing environment of life” (Blacking, 1977: 16)⁴⁰. A música contém

⁴⁰ A qualidade surpreendente do ser humano não é a mudança, mas a não-mudança; a habilidade de parar o mundo e repetir ações, e se afastar do ambiente de constante mutação da vida (Tradução nossa).

muitos elementos repetitivos e é uma maneira do ser humano se distanciar temporalmente do meio ambiente que o cerca, em constante mudança. Em vez de ações, para se expressar musicalmente o ser humano repete padrões rítmicos, melodias, frases e palavras rimando, incluindo a dança. As bases rítmicas de tradições como o *maracatu de baque virado*, o *maracatu* de Brejão, em Sergipe, o *bacamarteiro* e *coco*, entre outros, são apropriadas pelos grupos *Sulanca*, *Chico Science* e *Nação Zumbi*, e têm a característica da repetição contínua de um padrão rítmico.

A etnomusicóloga Marcia Herndon (1981) coerentemente afirma que na música ritual litúrgica, a exemplo do canto Gregoriano como primeiro registro escrito no ocidente, a característica mais notável é a redundância através do tempo, no sentido de repetição através do tempo. Em um pagamento de promessa, o que é notável é a repetição de padrões melódicos e rítmicos no canto, numa duração relativamente longa. O antropólogo brasileiro José Jorge de Carvalho (2004) enfatiza que a espetacularização das culturas populares pelas políticas culturais e públicas exclui essa temporalidade ou redundância de tempo. O que resta é um entretenimento rápido. No caso da *dança de São Gonçalo*, a atuação não é tanto afetada num espetáculo de vinte a trinta minutos, pois mantém seu aspecto lúdico e espontâneo. Por outro lado, ficam isentos os rituais e a religiosidade de um pagamento de promessa, ou a festa em homenagem a São Gonçalo.

5.5 JOGO, LUTA E ESPAÇO

Na cidade de Laranjeiras, tradições como a *chegança* e o *lambe-sujos* e a *dança de São Gonçalo* se caracterizam pelo seu caráter lúdico e para designar a sua expressão, em que a palavra “brincadeira” é comumente usada. No *culto nagô* de Laranjeiras, existem momentos em que os membros imitam a maneira de dançar de outros membros, provocando risos entre eles. O *lambe-sujo* é uma espécie de drama popular apresentado nas ruas, com várias partes,

como a batalha entre escravos fugidos e caboclinhos ou índios, além de ser uma tradição com elementos teatrais e lúdicos. Encena-se uma lenda histórica tradicional sobre as batalhas entre escravos fugidos, índios e feitores das fazendas, durante a escravidão; os índios são os caboclinhos que eram contratados para caçar os negros fugidos, pois conheciam bem os terrenos da região e a natureza. No primeiro domingo do mês de outubro, a cena teatral é uma “guerra” entre dois grupos, dois “exércitos” que envolvem fortes traços do domínio do jogo. Huizinga nota que o “jogo” e a “luta” muitas vezes são confundidos: são justamente as regras e as limitações de toda luta características que se assemelham ao jogo. A luta é a forma de jogo mais intensa e enérgica. Na *capoeira angola* (e regional) o clima do jogo (que também é luta) é intenso, e a música oferece o ritmo e a energia. Existem regras, como não agarrar o outro, não dar murros. O espírito lúdico surge justamente na quebra de regras, que surpreende o adversário e até os espectadores. A intensidade do jogo aumenta pela tensão entre o que é considerado jogo/brincadeira e luta ou defesa pessoal. Neste encontro de jogadores, surge um jogo competitivo de forma física, em surpreender ou ser surpreendido e curtir todos os momentos de cantar, tocar instrumentos e jogar.

Na *dança de São Gonçalo*, os dançarinos fazem um jogo corporal, balançando o quadril e dando passos pulados. Em certos momentos, os doze dançarinos entrelaçam cruzando figuras, tudo num jogo físico corporal, onde a diversão é elementar. No culto Nagô, efetua-se um ritual onde a mãe de santo puxa um grupo de pessoas para o meio do terreiro, e logo fazem um jogo de empurra-empura, causando risos. Este espírito lúdico é uma tradição Ioruba que permaneceu no Brasil, como observa Drewal em um estudo sobre os rituais Ioruba: “When Yoruba perform ritual (*se etutu*) they often say in English that they are going to “play”. The concept has endured even in Yoruba-derived ritual practices in Brazil” (Drewal 1992: 19, grifos do autor).

RESUMO

Neste capítulo, foram vistas as diversas dimensões do jogo que estão sendo explorados pelos diversos grupos, intimamente ligadas às mensagens que emitem ao público. Como revela Turner, a maneira como as pessoas jogam, brincam, é talvez a expressão mais profundamente reveladora de uma cultura, de como trabalham, possibilitando o acesso aos valores intrínsecos dela. No Nordeste, vê-se que o caráter lúdico se manifesta de muitas formas em muitas tradições, desde cultos afro-brasileiros até grupos de blues-rock, como foi visto neste capítulo, e talvez se possa deduzir o caráter da cultura nordestina. É justamente nas tradições musicais, nas artes verbais como a cantoria e embolada, e no teatro popular, que este caráter se manifesta de maneira singular.

Um elemento particular na forma como se desenvolveu o *mangue* em Recife é o fato dos jovens músicos se encontrarem informalmente no centro da cidade de Recife, em bares e em uma soparia. Nas noites, os jovens se encontravam, cantando e brincando com os materiais musicais e estéticos em voga naquele momento. Pode-se argumentar que a maneira informal dos músicos se encontrarem e se socializarem favorece a criação de músicas, estimula a criatividade, e isto se reflete nas composições com alusões a situações urbanas, a amigos dos músicos como Roger de Renor. Talvez tenha sido o momento em que mais se desenvolveu o caráter vanguardista do *mangue*, pois, segundo DJ Dolores, o elemento inovador dessa corrente musical se perdeu no final dos anos 90.

FOTOS



Foto 1. Jorge Ducci da *Sulanca* cantando com um *megafone* e com roupas de tradições musicais rurais sergipanas.



Foto 2. O grupo Naurêa posando. De direito para esquerda: Aragão, Léo, Abraão Gonzaga, Marcio de Dona Litinha, Alex Sant'Anna, Patricktor 4, Betinho.



Foto 3. Henrique Teles da Maria Scombona cantando.



Foto 4. Henrique Teles da *Maria Scombona* ensinando e orientando jovens a gerenciar um grupo de *rock* ou *blues-rock* e como criar e arranjar músicas.



Foto: Vinicius Fontes

Foto 5. Alex Sant'Anna em uma apresentação.



Foto: Vinicius Fontes

Foto 6. Alex Sant'Anna em uma apresentação com coro de cinco cantoras.



Foto 7. Chico Science cantando. Força na atuação, dançando, cantando e entretendo. Abril Pro Rock 1995.



Foto 8. *Chico Science e Nação Zumbi*. Chico Science dançando.



Foto 9. Produções gráficas dos músicos no início do *mangue*, como por exemplo a propaganda para uma festa *mangue*, com alusão à palavra *manguebit* pronunciada em português, *manguebitch*. E o *caranguejo-homem* por Helder Aragão, o DJ Dolores.



Foto 10. Dois garotos participando no Encontro Cultural de Laranjeiras fazendo parte da tradição do *cacumbi* de Laranjeiras. Janeiro 2004. (Foto: Yukio Agerkop)



Foto 11. A dança de São Gonçalo de Mussuca – Laranjeiras. Janeiro 2004. (Foto: Yukio Agerkop)



Foto 12. A tradição dos *lambe-sujos* de Laranjeiras. Outubro de 2005. (foto: Yukio Agerkop)



Foto 13. A mãe Suzanê da tradição do *lambe-sujo*; ligada à orixá nana do culto afro-brasileiro. Outubro de 2005.



Foto 14. As *taieiras* de Laranjeiras, no Encontro Cultural de Laranjeiras, janeiro de 2005. (foto: Yukio Agerkop)



Foto 15. Teatro popular no Encontro Cultural de Laranjeiras, janeiro 2004. (Foto: YukioAgerkop)

CAPÍTULO 6

INTERAÇÃO

Neste capítulo, apresentam-se a dinâmica das interações entre: os grupos e músicos das cidades de Aracaju e entre Recife e Aracaju; a influência de uma corrente musical de uma época sobre outra; a interação entre os músicos e o público; as influências locais e regionais na música dos grupos eleitos nesta pesquisa, e as influências de correntes musicais transnacionais.

6.1 AFINIDADE DOS JOVENS E MÚSICOS DE ARACAJU COM RECIFE

Como mencionado anteriormente, a *região do mangue*, que inclui as cidades Aracaju e Recife, pode ser considerada uma região culturalmente similar. Ocorre uma interação entre grupos e artistas das duas cidades: músicos e grupos musicais de Aracaju participam atuando no carnaval de Recife e se percebe uma clara afinidade com a cultura popular pernambucana por parte dos jovens daquela cidade. O músico nacionalmente conhecido por DJ Dolores, um dos articuladores do *mangue* em conjunto com outros artistas e jornalistas como Mabuse, Renato Lins e Fred 04, é sergipano e se radicou em Recife. O “trio elétrico” baiano foi introduzido em Pernambuco através do tio do músico sergipano Jorge Ducci. O famoso “trio elétrico”⁴¹ do carnaval da Bahia primeiramente faz sua entrada em Sergipe, no ano de 1986. Depois, o trio elétrico sergipano continuou seguindo em direção ao norte, fazendo sua entrada no carnaval de Recife, sem sucesso, segundo ainda o relato de Jorge Ducci:

⁴¹ O trio Elétrico surgiu no carnaval de Salvador em 1950, quando dois músicos executaram a música carnavalesca, como o frevo, em guitarras com amplificação, a partir de um carro. No passar dos anos, estes carros foram substituídos paulatinamente por grandes camionetes e se adotaram uma eletrônica avançada e amplificação de altos decibéis. Os Trios Elétricos revolucionaram o carnaval da Bahia, com sua organização de blocos ligados a um trio elétrico e os foliões que assistem os trios e blocos a partir de camarotes. Estes Trios Elétricos ganharam fama no Brasil e estados fronteiriços da Bahia começaram a adotá-los no seu evento carnavalesco, como é o caso de Sergipe e Espírito Santo.

Então, o primeiro Trio Elétrico, o primeiro trio a entrar em Sergipe, foi através do tio meu, que construiu lá no Periperi, em Salvador. Ele melhorou o trio em Salvador. E deu o nome de Tapajós. A Caetanave comprou-o em Salvador e o trouxe para Aracaju. Em 1986 era isto. Então, o primeiro trio a entrar em Pernambuco foi um trio elétrico Sergipano. Pernambuco nem sonhava, nem sabia que era Trio. Em Boa Viagem de Recife, o carnaval tomou proporções do carnaval de Salvador, com trios elétricos. Através de Cadoca, um prefeito de Pernambuco (Recife) 'bairrista', minaram o carnaval de Boa Viagem e excluíram estes trios elétricos do carnaval de Recife. E salvaram o próprio carnaval, se protegeu.(entrevista com Jorge Ducci. Junho 2005)

Pernambuco desenvolveu seu próprio carnaval e proibiu o formato do carnaval baiano. Isto trouxe o desenvolvimento de um carnaval com caráter próprio, representando a cultura local com seus artistas populares reconhecidos e também os menos conhecidos, possibilitando a participação de crianças acompanhadas pelos pais, e a programação de grupos juvenis nos diferentes palcos. Não ocorre uma segregação social com camarotes e blocos como no carnaval de Salvador. Outra vantagem de não se adotar o modelo carnavalesco de Salvador é que a amplificação sonora sobrecarregada dos trios elétricos fica ausente das ruas.

No carnaval de Recife, em 2006, o grupo *Naurêa* foi convidado a se apresentar num dos palcos. O grupo despertou a atenção no Recife por sua forma particular de representação da música nordestina com elementos transnacionais.

6.2 INFLUÊNCIA RECÍPROCA ENTRE OS GRUPOS

Todos os grupos confrontados expressam as mesmas temáticas nas músicas, sendo a crítica à atual situação social no país. Cada grupo emite estas mensagens de forma diferente, e, além do mais, ocorrem influências recíprocas entre os grupos. *Chico Science e Nação Zumbi*, e em menor grau *Mestre Ambrósio*, tiveram influência direta e indireta dos grupos *Sulanca*, *Naurêa* e *Maria Scombona* de Aracaju. O uso de arte verbal, como o repente e a embolada, é vista no repertório de diversos artistas do *mangue*, em Aracaju e outras cidades do Nordeste, como Zeca Baleiro, da cidade de São Luís do Maranhão. As influências e semelhanças entre

Sulanca e o grupo *Chico Science e Nação Zumbi* podem ser observadas nas letras, música, vestimenta e atuação no palco. O grande impulso para a formação do conjunto era o momento que Jorge viu *Chico Science e Nação Zumbi* tocando no carnaval de Recife e Olinda. Jorge ficou surpreendido, ao tempo em que impressionado com o som novo deste conjunto:

A partir de certo momento, encerrava minha carreira de solista e ia fazer um outro trabalho dentro da cultura popular sergipana. Levei um grande susto quando fiquei em Recife, fiz carnaval muito lá, doze anos participei do carnaval de Recife; e criei muitas amizades lá, e aí surgiu o Mangue Beat, o movimento Mangue, quando estava em Recife, em 1995. Levei um grande susto quando vi *Chico Science e Nação Zumbi*. Eles ainda começando. Fiquei amigo de Roger, porque era meu vizinho na casa do pessoal onde ficava. Aí vi como o movimento surgiu, aquela coisa efervescendo. No dia que Chico morreu estava também em Recife, fui no memorial dele. Morreu num acidente no carnaval. (Entrevista, junho 2005).

A criativa mescla de tradições regionais pernambucanas (e paraibanas), com *funk*, *punk*, *jazz* e *música eletrônica* pelos grupos de Recife, motivou Jorge a combinar as tradições musicais regionais sergipanas com elementos de *funk* e *rock*, utilizando instrumentos como guitarra e baixo elétrico.

Naurêa, igualmente a *Sulanca*, se inspirou no *mangue* de Recife, misturando correntes musicais regionais e nacionais com estéticas e estilos musicais transnacionais. A intenção dos músicos de *Naurêa* é sempre criar uma imagem e caráter musical próprios, e não ser considerado um conjunto *mangue* (em especial *Nação Zumbi*); isto afirma Alex Santana, um dos cantores de *Naurêa*:

A grande mudança de *Naurea* ocorreu quando DJ Dolores (um Sergipano radicado no Rio e Recife) ouviu a banda num local na Atalaia. Ele falou para os músicos da banda: gostei da banda, agora aquele tambor não gostei não; se não tirar, as pessoas vão associar vocês com que é feito no Recife, o Mangue Beat e tal. Em alguma gravação de nós era realmente muito parecida com que era feito por Nação Zumbi. E não era nossa intenção. Queremos ser uma banda de forró, e não uma banda de mangue Beat. Mesmo se o Mangue Beat não tivesse existido, não tivesse existido *Naurea* [...] Nossa intenção não era de copiar o que era feito em Recife, muito pelo contrário; Em Recife mesclam elementos da música regional com elementos internacionais. E até a Nação Zumbi está saindo disso e ficando cada vez mais Psicodélico e com Rap, no seu novo CD. A nossa idéia era usar o samba. Patrick fez um contra-toque de samba na batida do forró. Tum-tedum. Dutedum [...] E o resultado ficou bem

legal. Nós criamos uma cara própria com essa batida. (Entrevista com Alex Sant'Anna, dezembro 2005).

O DJ Dolores aconselhou o grupo a tirar a alfaia das apresentações porque parecia muito com *Chico Science e Nação Zumbi* e o movimento Mangue. Mesmo assim, nota-se que Alex Sant'Anna interpreta às vezes a música de Chico Science nas suas apresentações. E a *Naurêa* adotou o conceito do *mangue* em misturar as mais diversas correntes musicais nacionais e transnacionais, além de inserir aspectos locais e temas urbanos nos textos, junto com um caráter lúdico nas suas atuações, nos textos e modos de vestir. Os integrantes de *Naurêa* estão mais ligados no que acontece cultural e musicalmente em Recife e também no Rio de Janeiro. Neste depoimento, pode-se observar que os artistas destes conjuntos perdem o interesse de dialogar com os elementos regionais para utilizar unicamente elementos transnacionais, parecendo cada vez mais a grupos que baseiam sua música e atuação unicamente na interpretação de gêneros transnacionais como *rock*, *pop*, *techno* (psicodélico) e outros. Observa-se um processo onde grupos musicais urbanos tendem a seguir modismos, seguindo tendências musicais de outras correntes musicais que fazem mais sucesso comercialmente e que recebem mais atenção nas mídias.

Uma outra corrente musical e cultural que surgiu nos anos sessenta, que em parte incentivou o *mangue* de Recife, foi o *tropicalismo*. A *tropicália*, *tropicalismo* ou *movimento tropicalista* foi um movimento cultural que se desenvolveu no final da década de 60, sob a influência das correntes artísticas de vanguarda e da cultura pop nacional e estrangeira, como o rock e o concretismo. Desenvolveu-se uma mistura de expressões musicais regionais nacionais com inovações estéticas radicais. Objetivavam também temáticas sociais e políticas, mas principalmente comportamentais, que encontraram eco em boa parte da sociedade, no final da década de 1960, então sob o regime militar. O *tropicalismo* formou uma contracultura que criticou a ditadura e a censura.

O *mangue* difere do *tropicalismo* em vários pontos. Primeiro, o *mangue* se desenvolve com o uso das novas tecnologias de comunicação com a entrada dos computadores e a Internet. A hibridização é maior no *mangue*, em decorrência de maior contato com uma grande variedade de gêneros e artistas dos Estados Unidos, Caribe e África. O meio ambiente do Recife, o mangue que cerca a cidade, era a fonte de inspiração para as letras das músicas, e motivo para críticas à vida urbana e seus problemas sociais e ambientais. O uso de instrumentos tradicionais pernambucanos, como as *alfaias* amplificadas com microfones, produzia um som grave, forte e espetacular. Este som combinava com a estética e atitude de gêneros como o *hip-hop*, *rock*, *funk* e *punk*.

O movimento *Armorial*, iniciado pelo dramaturgo e romancista Ariano Suassuna, visava valorizar a cultura regional nordestina, tal como o teatro popular e as tradições musicais com elementos teatrais, enriquecidos com influências européias. Algumas destas expressões musicais regionais são o *cavalo marinho* e o *bumba meu boi*, geralmente com atuação ao ar livre, no uso de roupagens principescas feitas a partir de farrapos. O conjunto *Quinteto Armorial*, o principal expoente deste movimento, foi formado por artistas como Antônio Nóbrega e Antonio José Madureira, que escreveram composições e arranjos para *ensembles* de câmara, utilizando origens portuguesas e de outros países mediterrâneos. As obras literárias e dramáticas de Ariano Suassuna, como *O Auto da Compadecida* e *A Pedra do Rei*, são nacionalmente reconhecidas.

Acontece um processo dinâmico de produção de discos pelos conjuntos musicais, como o *Naurêa*. Além de participar no grupo *Naurêa*, vários dos músicos estão desenvolvendo uma carreira solo, com a ajuda de outros músicos. Um dos músicos, Abraão, participa em dois conjuntos ao mesmo tempo. Nas palavras de Alex Sant'Anna:

Vou continuar nos dois projetos. Todo mundo tem projetos paralelos. O Patrick está gravando junto com o meu irmão. Ele está com um projeto de música eletrônica, que deve ser lançado ainda este ano. Marcos também vai começar a gravar um cd dele. Aragão tem outras bandas. Abraão toca em Maria Scombona, meu irmão toca no Plástico Lunar [...] Dá para levar.

Este processo é observado cada vez mais em fenômenos musicais de grandes centros urbanos, nos quais, entre outros, amplia o número de criações musicais e ocorre um crescimento de formação de conjuntos musicais.

6.3 ATUAÇÃO E RECEPÇÃO

A recepção pelos ouvintes nas apresentações não é uniforme e é preciso mais investimento, em busca de resolução para este aspecto. Por causa do aspecto híbrido e inovador, o público precisa entender e apreciar a atuação dos conjuntos. Provavelmente não são familiares as linguagens onde entram reinterpretações da música de seu próprio espaço sob novos códigos e estéticas, o que talvez reflita uma dificuldade na eficácia da transmissão da mensagem. A aceitação e a apreciação musical se desenvolvem com o decorrer do tempo, quando os grupos ganham mais reconhecimento e fama. O conjunto *Sulanca*, por exemplo, objetiva incentivar uma maior participação e interesse nas diversas camadas da sociedade para com a cultura e as expressões musicais rurais de Sergipe. *Sulanca*, por exemplo, convida os artistas de tradições musicais de cidades do interior para participar em concertos e festivais musicais na capital. Apesar da intenção, os que regularmente assistem às apresentações são estudantes, jornalistas e apreciadores desta expressão musical urbana menos conhecida. Ainda não conseguiram despertar suficientemente o interesse de moradores dos bairros periféricos ou das cidades do interior. Jorge, de *Sulanca*, utiliza um megafone para gerar distorção sonora. O título do disco *Megafone*, deste grupo, pode ser metafórico neste sentido, pois com o megafone os músicos gritam, tentando chamar a atenção para uma nova proposta de fazer música em Aracaju. O uso da distorção de guitarras por *Sulanca*, o alto volume e os textos inspirados na música do *mangue* do Recife, e a inserção de críticas sociais, ainda não são amplamente conhecidos e apreciados nas áreas interioranas de Sergipe. A música popular da Bahia, como o *axé*, o *pagode* e o *arrocha*, domina nas emissões de rádio e é o que mais vende.

A experiência do grupo *Sulanca* nas suas andanças e atuações pelo interior do estado é desanimadora, segundo uma entrevista com Jorge, o líder do grupo. O público ainda não está familiarizado com a forma híbrida em que se mesclam elementos das expressões da sua região com elementos não-brasileiros. Jorge Ducci explica sobre as atuações de *Sulanca* no interior de Sergipe:

A gente vê este descaso com a coisa principal que seria a cultura como os grupos folclóricos. Então quando a gente toca, tocamos em Neópolis, a cidade onde nasci, na beira do Rio São Francisco, a reação pra gente é decepcionante, e é em cada cidade do interior. Porque não era assim. E no interior, não estou falando de Bahia, eles fazem sua música, esta coisa vem de lá. Eles não têm culpa, nós temos que cuidar de nossas fronteiras culturais (e físicas). Como faz Pernambuco, eles cuidam da fronteira cultural e música. Não se deixam invadir por outras culturas. Claro que não se vai fechar para tudo. (Entrevista, junho 2005).

O público nos concertos de bandas como *Sulanca* geralmente está de pé, nas áreas em frente do palco. Não ficam parados e em silêncio como nos concertos de música clássica, nos teatros especialmente construídos para isto. Regularmente, vê-se um grupo de jovens dançando e pulando nos ritmos regionais como o *coco*, *bamarteiro* ou os ritmos do *punk*, que praticamente são pulados⁴². As apresentações dos grupos acontecem nas mais diversas localidades, como nos bares e restaurantes na orla, na praia de Atalaia, onde também se organizam festivais; em espaços culturais de bairros periféricos, nas festas juninas; no carnaval de Recife e em festivais em outras cidades do Brasil, como Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador.

Houve uma reação de desprezo do público quando ouviu a experimentação musical do primeiro conjunto do *mangue*, *Mundo Livre S.A.*, nos anos oitenta. Antes desse período do surgimento do *mangue*, o Nordeste não tinha voz nas cenas da música popular e no *rock* brasileiro. Isto confirma Teles falando sobre os anos oitenta da música nacional:

⁴² No punk efetuado nos Estados Unidos e Europa, os pulos são geralmente acompanhados por empurrões.

Os anos oitenta foram anos de hegemonia do B-Rock na música nacional. As gravadoras colhiam sua matéria-prima no Rio, em Brasília, um pouco menos em São Paulo e Porto Alegre; e assim voltaram as costas para o que acontecia no restante do país. Nessa época, ninguém estourou fora dessas capitais, com os cariocas predominando. *Paralamas do Sucesso*, *Legião Urbana*, e Lobão ofuscaram os nordestinos (pernambucanos, cearenses e paraibanos). (Teles 2000: 225).

A sonoridade forte e o aspecto de intensa hibridização do *mangue* é a razão de Jorge considerar estas novas maneiras de se expressar musicalmente para um público que não se fecha apenas para o estabelecido musicalmente, como ele expressa nas seguintes palavras:

Aí foi quando que vi *Chico Science e Nação Zumbi* tocando. No primeiro momento não dava pra digerir facilmente. É como quando nós tocamos para um público, eles não digerem na mesma hora. Se vai digerindo depois, porque é uma coisa nova; não é pra todo mundo. Tem um público específico, é um som pra um público específico, um segmento. (Jorge Ducci, em conversa pessoal, junho 2005).

Esse processo é similar para os diversos grupos, que enfrentam o desentendimento e a lenta aceitação por parte dos espectadores. Os músicos dos grupos aqui abordados de Aracaju têm dificuldades para serem aceitos pelo público, e precisam conquistar a aceitação e o reconhecimento. Um dos integrantes do grupo *Naurêa*, Alex Sant'Anna, produziu o disco *Aplausos Mudos, Vaias Amplificadas*, um disco de música popular (pop americano e brasileiro) com poesias fortemente imbuídas de críticas sociais. Alex, antes de compor sua própria música, cantava, entre outras, música de *Chico Science e Nação Zumbi*, *rock* e *MPB*. O desinteresse ou má-vontade para o novo serviu de incentivo para a criação do referido disco. Alex conta o seguinte relato:

Quando comecei a tocar, eu tocava muito cover. Tocava muito Chico Science, fazia muita versão de MPB e umas coisas mais rock mesmo. Só que, à medida que fui mudando o show, fui botando só música minha. Nesta apresentação que fiz no Muquifo - quando ele ainda era ao lado do Shopping Riomar - toquei apenas minhas composições. Tinha um pessoal lá insistindo para que eu tocasse Legião Urbana de qualquer jeito. Um cara até me ameaçou, dizendo que, se eu não tocasse Legião, ele iria me bater. Quando cheguei em casa, fiz essa poesia chamada *Aplausos mudos, vaias amplificadas*. (Entrevista com Cinform - Aracaju).

O público de jovens em Aracaju, em geral, ainda não tem um engajamento com a música popular do seu próprio estado, razão porque os artistas exprimem esta crítica nas suas opiniões sobre a cultura popular em Sergipe. Os textos e encartes dos discos produzidos por artistas como Alex Sant'Anna refletem esta situação no estado. No encarte do disco Aplausos Mudos, Vaias Amplificadas, lê-se:

Eu aplaudo a sua vaia / Desde que valha / Ao menos o ar que sai do seu pulmão / E que com toda força saia / Mas que você tenha prestado atenção / Não apenas na minha saia / Óculos ou violão / Ouça minha canção / Que então lhe darei minha própria navalha / Para me cortar a língua e as mãos / E mesmo se esta for sua intenção / Minha canção não cala.

Mesmo que inicialmente todos os grupos enfrentem problemas de aceitação ou apreciação por parte do público, forma-se um grupo substancial de jovens apreciadores da música efetuada por todos estes grupos. Os mesmos jovens também apreciam a música de outros grupos e músicos que representam a cultura e identidade do Nordeste como, por exemplo, o *mangue* do Recife, Antônio Nóbrega, Zeca Baleiro, Geraldo Azevedo e outros. Interessados, procuram saber das últimas tendências de correntes musicais transnacionais, através dos meios de comunicação usuais: televisão e Internet. E todos os grupos musicais desenvolvem a motivação na criação contínua de novas músicas, na dinâmica entre os grupos, em carreiras solos que os músicos individualmente desenvolvem e as viagens para outras cidades ou países para se apresentar, a convite de organizadores de eventos. O grupo Naurêa, por exemplo, já se apresentou em Salvador, no Recife e na Alemanha.

6.4 INTERAÇÃO ENTRE PÚBLICO E TRADIÇÕES MUSICAIS RURAIS

As performances de grupos de diversas tradições musicais do estado de Sergipe são assistidas por pessoas das respectivas comunidades, e aqui darei algumas observações sobre a interação entre o público e os músicos. A nova geração de dançadores de São Gonçalo faz as suas

atuações quase exclusivamente em festivais, encontros ou festas particulares. Talvez seja este o motivo dos integrantes da *dança de São Gonçalo* e de Mosca adotarem um estilo mais espetacular de dançar, com pulos e movimentos mais sensuais do que as gerações anteriores. Em certos momentos, um dos dançadores desliza ou cai, impulsionado pela intensidade, energia e velocidade (ou talvez articulado ao espetáculo em si) que colocam na coreografia. O público aprova a forma espetacular com gritos e aplausos ou intenta imitar a dança em frente ao palco. As gerações mais velhas, que só se vê em pagamentos de promessas, desaprova esta forma de dançar da nova geração.

Os espectadores exercem uma influência marcante nas atuações, já que podem estar ativamente envolvidos. Isto pode ser visto claramente na tradição dos *lambe-sujos*, em Laranjeiras, festejo anual que ocorre em um domingo de outubro, quando um grupo de aproximadamente cem pessoas encena a perseguição e captura de escravos fugidos, reportando-se à época da escravidão. A encenação se desenrola nas ruas da cidade, acompanhada de perto por interessados espectadores não só do local, mas de cidades vizinhas. Encenando, a céu aberto, encontram-se personagens vestidos com trajes de um momento histórico passado: feitores, escravos e índios ou *caboclinhos*. O público vivamente aguarda as surpresas, o momento em que também ele poderá ser chamado a uma participação mais próxima e intensa. É o caso, por exemplo, de receberem “chicotadas” dos feitores, ou serem “melados” pelos *lambe-sujos*, tudo sob um espírito lúdico. Acompanham os atores e músicos nos seus deslocamentos, de um a outro lado, uma ou outra rua, pontos marcantes durante o percurso pela cidade. Ainda com o espírito de brincadeira, os assistentes desafiam os feitores, geralmente homens fortes e grandes, que incontinentemente respondem aos desafios com “chicotadas violentas”. O evento, ao final da tarde, se encerra e o fazem em um clímax, pois acontece a batalha entre *caboclinhos*, *lambe-sujos* e feitores.

6.5 INFLUÊNCIAS LOCAIS E NACIONAIS

A realidade das expressões artísticas no contexto rural, em relação aos contextos dos grupos urbanos, é mais diversificada, pois estão ligadas a diversas ordens e funções sociais e religiosas, formando parte do catolicismo popular ou à religião afro-brasileira, como o culto Nagô. Outras, porém, têm funções específicas, como a celebração do nascimento de um bebê. Em Mussuca, um quilombo em torno de Laranjeiras, as mulheres do *samba de panelha* vestem seus trajes especiais com saias azuis e alpercatas, e visitam a casa onde o bebê nasceu. Lá cantam e dançam, alegremente celebrando o nascimento. Os diálogos e discursos dos músicos dançadores e artistas refletem estas diferenças. Ainda assim, os grupos urbanos efetuam uma aproximação com as pessoas e artistas no interior do estado, que expressam sua arte em contextos de rituais, festas ou encontros culturais. A partir do ano 2004, o grupo *Maria Scombona* desenvolveu um projeto no propósito de estimular a formação de grupos de rock no interior do estado. Visitaram cinco escolas da cidade de Aracaju, incentivando e ensinando a música rock e popular. No ano 2006, dez cidades foram visitadas pelo grupo, apoiando novos grupos formados por jovens que iniciam a tocar música rock e pop. A instrução se estende à técnica de execução de cada instrumento e os arranjos de uma música, além de como gerenciar um conjunto musical. Em uma apresentação (concerto) ocorrida em algum parque da capital, foi gravado vídeo do conjunto *Sulanca* que, para dividir o palco, convidou grupos de expressões musicais de cidades do interior – tais como os *bacamarteiros*, de Carmópolis, o *samba de panelha*, os *cacumbis*, de Laranjeiras, e os *busca-pés*, de Estância. Os artistas destes grupos regionais aceitam e aprovam estes momentos com os conjuntos urbanos que, segundo Jorge Ducci, líder do *Sulanca*, acima de tudo escolhem brincar: “O que os grupos dançadores e músicos querem é brincar; isto é suficiente para eles; eles não estão interessados em ganhar dinheiro.” (Entrevista com Jorge Ducci, 2005).

Os músicos do grupo *Naurêa* têm uma outra atitude em relação às tradições musicais rurais do interior de Sergipe, considerando-as como expressões que devem ser apreciadas no seu contexto rural, religioso e social. Os músicos do *Naurêa* optam em não utilizar os instrumentos tradicionais destas tradições, como os *pifanos*, o *tambor de onça*, o *reco-reco*, nem fazendo uso dos padrões rítmicos e melódicos, de forma idêntica aos músicos do contexto rural. As influências das tradições musicais de Sergipe são sutilmente inseridas na música do grupo *Naurêa*, por exemplo, dentro das diversas misturas de várias correntes musicais, o padrão rítmico do *coco* ou *samba de coco*, combinados com o *baião* ou o *funk* americano. Alex Sant'Anna observa:

Tem nada a ver um com o outro. Então a gente tem essa influência há muito tempo ouvindo e participando nos eventos. Vendo os grupos folclóricos lá. Porque os grupos vindo aqui para Aracaju, não vejo a graça. A menos que o pagassem aqui. Gosto dos grupos folclóricos no lugar deles, lá. Lá é mais interessante. Então a gente tem essa influência, mas é mais sutil, é natural. Chega mais naturalmente. Como a gente ouve a música muito. (Entrevista com Alex Sant'Anna, janeiro 2006).

Segundo Alex Sant'Anna, a cultura popular campeira não cabe no ambiente urbano, e esta postura provavelmente é consequência das políticas culturais que visam preservar a cultura popular no seu estado original, sem cortes, acréscimos ou influências. Como é de se esperar, os jovens da região rural não têm muito acesso a culturas musicais específicas de outros países e de outras épocas. Nos grandes centros urbanos brasileiros, há lojas especializadas onde os jovens encontram uma variedade de discos de várias partes do mundo, além do acesso à Internet, que possibilita achar gravações difíceis de serem encontradas nas lojas. No contexto do estado de Pernambuco, pode-se observar que além da semelhança e a apropriação de elementos da arte verbal de correntes musicais como o *funk* pelos grupos *Chico Science e Nação Zumbi* e *Mestre Ambrósio*, estes grupos mantinham amizade e estreitas ligações com os músicos da região rural de Pernambuco, como mestre Salustiano,

dona Selma do Côco e outros. Estes artistas renderam tributo a Chico Science após sua morte em 1997.

Qual a intenção da *Naurêa* em desenvolver um diálogo com a cultura popular regional, nacional e transnacional? Os membros do grupo visitam regularmente os encontros culturais ou eventos ligados à cultura popular como os *lambe-sujos*, no mês de outubro, na cidade de Laranjeiras.

Os membros da banda conhecem muito bem o interior, as manifestações. Na época da formação de *Sulanca*, Márcio fez a pesquisa junto com Jorge Ducci, no interior. Na banda ele tem a base das manifestações populares de Sergipe. Mas todo mundo da banda já vai para os eventos das cidades Laranjeiras, São Cristóvão. Conhecem Mussuca, conhecem os grupos, a música. Então a gente não somos pesquisadores disso. Como a *Sulanca* utiliza várias batidas, o *cacumbi*. *Naurea* não, a gente usa o *baião*. O *samba*. Tem uma música nosso “**Bomfim**” que é du-dum dudum pá dudum dudum pá. Depois a gente descobriu que aquilo ali era o *samba de côco* de São Cristóvão. Que não tem nada a ver com o outro *samba de côco*. Mas a batida de São Cristóvão, que é dudum dudum...pá, e o outro, dum....dum....tac dum..dum. .tac.

Então a gente tem essa influência há muito tempo ouvindo e participando nos eventos. Vendo os grupos lá. Porque os grupos vindo aqui para Aracaju, não vejo a graça. A menos que o pagassem aqui. Gosto os grupos no lugar deles, lá. Lá é mais interessante. Então a gente tem essa influência, mas é mais sutil, é natural. Chega mais naturalmente. Como a gente ouve a música muito. (Entrevista com Alex Sant’Anna, em dezembro 2005).

Os aspectos regionais de Sergipe encontram-se inseridos de forma indireta na música de *Naurêa*; os músicos não apropriam tradições musicais rurais como o *samba de parrelha* ou *bacamarteiro*. O *côco* ou *samba de côco*, misturado com o *baião* por *Naurêa*, é praticado em diversos locais, não só no estado de Sergipe, mas também em Alagoas, Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte.

Em algumas músicas, *Naurêa* faz homenagens aos artistas e às tradições musicais do interior do estado de Sergipe e do Nordeste. No final da música *Arriba*, os músicos fazem uma homenagem ao *culto nagô* de Laranjeiras, interior de Sergipe, à dona Bilina, mãe de Santo do *culto nagô*, a Nadir, cantora e dançarina de *samba de parrelha* e *dança de São Gonçalo*. Um tambor imita os tambores do *culto nagô* e o *samba de parrelha*.

Eeeeeeh.... nagô.....

Samba de Pareia.....Nagô.....
 Taieira.....nagô....
 Ee...dona Bilina.....nagô.....

Ex. 27. Faixa 27 do CD-1. *Arriba*.

A característica deste trecho é que é inserido na última parte da música, onde todos os instrumentos param e só se ouve o som de um tambor *timbal*, com canto solo respondido por um coro. O ritmo do *timbal* faz uma alusão ao toque de Nagô de Laranjeiras, agora este toque de *nagô* é diferente, em compasso de 6/8. Os músicos de *Naurêa* estimam a cultura afro-brasileira e na produção de novo disco se inspiram em artistas afro-brasileiros do samba do Rio de Janeiro, como Clara Nunes, Clementina de Jesus e Elza Soares.

Elementos da língua portuguesa de Sergipe são ressaltados nos títulos das músicas e nas letras, como em *Arriba*: em vez de expressar *direito*, canta-se *direitcho*. Este elemento também pode ser encontrado nas letras do conjunto *Maria Scombona*, que enfatiza o sotaque sergipano com influências do português e do espanhol. O acento nordestino é usado a propósito nos nomes das músicas do disco como “Pra Inglês Vê” (Para Inglês Ver), “Surri” (Sorri), “Luis Naum Morreu” (Luis não morreu). Há elementos transnacionais nesta música, pois começa com uma melodia com influência do *merengue* ou *calypso* caribenho. Para além desses elementos, há uma seção de sopros, os quais são muito utilizados em conjuntos de *merengue*, *salsa* e *calypso*. A harmonia está no si-menor; e os dois acordes si-menor e fá sustenido maior sétima são os principais acordes. O cavaquinho executa o acompanhamento do *samba*.

Vale a observação sobre a vestimenta utilizada pelos músicos, como Alex Sant’Anna e os de *Sulanca*: uma saia bordada com retalhos coloridos de diversas cores e tecidos. Esta técnica foi explorada pelo artista plástico e pintor Artur Bispo do Rosário, que nasceu na cidade de Japarutuba, interior do estado de Sergipe, e foi confinado no Instituto de Psiquiatria Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, porque foi avaliado doente mental. Produziu 800

peças e recentemente foi considerado pela crítica internacional como o maior artista popular do século XX. Característica no trabalho dele é a inspiração nas tradições orais da sua região, como a *chegança*, o *bacamarteiro*, fazendo uso da técnica de arte sobre arte, e inovando os conceitos de produzir arte. O cantor e compositor Antônio Nóbrega compôs uma música em sua homenagem, *Galope Beira-Mar Para Bispo do Rosário*, e também agregou as técnicas de bordados e pedaços de retalho nas vestimentas da atuação.

6.5.1 Encontros Culturais

O Encontro Cultural de Laranjeiras é um dos mais antigos e importantes encontros em torno da cultura popular regional de Sergipe. É um especial momento em que interagem grupos das diferentes tradições musicais do interior, intelectuais, estudiosos e músicos da capital. No mês de agosto de cada ano, é organizada a Semana do Folclore no município de Laranjeiras, no propósito de revitalizar e estimular discussões e estudos sobre o folclore, oportunidade em que para ali afluem pesquisadores, folcloristas e mestres da cultura popular, oportunizando a um diversificado público palestras e mesas redondas. O Encontro Cultural é proveitoso para discussões e apresentações de pesquisas por cientistas sociais e “folcloristas”, e se abordam temáticas como a literatura de cordel e as tradições musicais afro-brasileiras. As discussões entre os pesquisadores, políticos e a igreja às vezes tendem a diferir e até mesmo se chocam em momentos mais tensos. No palco, instalado na praça principal, grupos de diferentes tradições musicais apresentam-se em duração máxima de meia hora, apartados da dimensão religiosa e temporal. Ainda assim, os encontros culturais propiciam mais reconhecimento e visibilidade para os músicos, para os mestres populares. Os organizadores procuram convidar uma grande variedade de grupos regionais de música popular, do Nordeste e do Norte, além de atrair pesquisadores e pessoas interessadas de todos os recantos do Brasil. No entanto, os

políticos que apóiam o encontro cultural, tal como o prefeito, aproveitam o encontro para lhes garantir mais votos nas eleições vindouras e divulgar o programa político. Assim, grupos musicais de *pagode*, *arrocha* e *farró* eletrônico de Salvador são convidados para entreter milhares de jovens. Este fato reduz sensivelmente o efeito audiovisual dos grupos regionais de tradição musical e teatral. A arte verbal da cantoria ainda é mantida viva no Nordeste, motivo para os organizadores do encontro convidar cantadores para apresentação nos palcos. Os cantadores improvisam sobre acontecimentos nacionais, internacionais, históricos e atuais. Músicos de Aracaju, a exemplo de Henrique Teles, Jorge Ducci e Alex Sant'Anna, inserem, todos eles, a arte do repente e suas variantes, a exemplo da *embolada*, nas suas composições. O pai de Henrique Teles era cantador de *repente* da cidade de Neópolis. A característica das atuações dos repentistas é o uso do improviso, interagindo com os presentes. Este aspecto de improviso diminui sensivelmente no contexto da música urbana de Aracaju e Recife. Os textos, criações dos próprios artistas, inspirados em parte na tradição dos repentistas e emboladores, ficam permanentes, impossibilitados de renovação através do improviso e criatividade do instante, por causa da impressão dos textos nos encartes dos discos. Nas atuações dos conjuntos, o público geralmente já tem memorizadas as músicas e faz coro com o cantor. Alguns dos músicos dos grupos *Naurêa*, *Sulanca* e *Maria Scombona* regularmente visitam estes Encontros Culturais como o de Laranjeiras, onde entram em contato com os músicos locais, ou divulgam a sua música. Jorge Ducci gravou em áudio as diferentes tradições musicais rurais da região de Laranjeiras e Japaratuba, como também a de Estância e de Brejão, para adaptá-las através de reinterpretações com o seu grupo *Sulanca*.

6.6 INFLUÊNCIAS DE CORRENTES MUSICAIS NÃO-BRASILEIRAS OU TRANSNACIONAIS

Como já abordado nos capítulos anteriores, viu-se que as correntes musicais dos Estados Unidos - como o *funk*, *punk*, *rap* e *hardrock* - são criativamente utilizados pelos grupos aqui abordados, junto com elementos das tradições musicais rurais sergipanas ou pernambucanas. Estas correntes musicais são às vezes mencionadas pelos músicos. As influências das correntes musicais não-brasileiras também são aqui referidas, por motivo do reconhecimento dos mesmos dentro dos padrões rítmico-melódicos das músicas gravadas, ou na observação de atuações ao vivo ou em gravações audiovisuais. Além destes, as correntes musicais do Caribe e, em menor grau, as da África também são utilizadas. Músicos do chamado *World Music*, como *Manu Dibango*, da África, autor da música *Soul Makossa*, foram inspiração para a música *Samba Makossa*, de Chico Science.

A influência do Caribe pode ser notada em gravações do grupo *Naurêa*, onde o cantor cubano Compay Segundo é citado. No entanto, o elemento mais importante do Caribe, que influenciou os grupos da região mangue, têm seu germe na ilha Jamaica, onde surge o *reggae*, mas também o *dub*. O fenômeno *dub*, surgido na Jamaica nos anos 60, trazido por Lee *Scratch*, Perry e Tubbs, foi essencial para muitas correntes musicais urbanas híbridas, inclusive indiretamente para o *mangue* de Recife e os conjuntos *Naurêa* e *Sulanca*, música popular em Aracaju. No *dub*, formando parte da tradição do *reggae jamaicano*, linhas melódicas e rítmicas são montadas não-linearmente, uma técnica utilizada na edição de filmes. Linhas melódicas não-lineares não necessitam começar no mesmo momento, mas podem estar defasadas, ou invertidas, de trás para frente, segundo Hermano Vianna (2003: 5). Numa gravação em um estúdio, cada instrumento e voz são gravados em uma faixa única, e pode ter, por exemplo, de 5 a 30 faixas. Cada faixa pode ser alterada individualmente, por exemplo, retardando-a, ou deixar fluir uma faixa para outra através de cortes ou inserções. Isto

é criado em mesas de sons, ou com o uso de *samplers* ou computadores. É uma maneira diferente de se relacionar com os sons, como se fossem elementos arquitetônicos que podem ser combinados de variadas formas, não privilegiando nenhuma delas como a original. *Chico Science e Nação Zumbi*, através do *dub* jamaicano, *hip-hop*, *drum 'n bass* e *tecno*, fizeram uso do *sampler*, aparelho que possibilita a inserção de partes de gravações dentro da gravação própria, assim criando uma colagem de sons e timbres variados. Alusões ao movimento do *tropicalismo* e à sua música foram obtidas inserindo trechos de gravações de Gilberto Gil, e outros de 10 segundos, dentro da gravação com a música executada pelos tambores, percussão, guitarra e baixo. *Sulanca* faz uso de sobreposição de diferentes ritmos da música regional de Sergipe, tocados com diferentes instrumentos de percussão, com se oportunizará ver mais adiante, quando na discussão sobre o grupo *Sulanca*.

RESUMO

Neste capítulo, deu-se voz e espaço às diversas formas de interação, tanto entre grupos urbanos que criam uma corrente musical híbrida, misturando correntes musicais transnacionais com elementos locais e nacionais, quanto nas próprias tradições rurais no interior de Sergipe (e Pernambuco). Os grupos viajam principalmente entre as principais cidades do Nordeste e os grupos de Aracaju têm uma ligação especial com as expressões musicais urbanas de Recife. Observa-se que se desenvolveu uma dinâmica entre os grupos que influenciam um ao outro, notadamente através da adoção de características e estéticas de se vestir, ou a adaptação de instrumentos eletrônicos. Além da influência entre os grupos, observa-se uma troca de músicos entre os diversos grupos, que desta forma fortalece a interação entre eles, individual e grupal, o que promove, como consequência, a criação de novas músicas. Além disto, alguns músicos, em especial os de *Naurêa*, desenvolvem carreira

solo, sinal de que este fenômeno da música híbrida urbana está se expandindo, mesmo que em menor escala que no Recife.

Expõem-se, no quadro 1, informações que tornam mais perceptíveis as características em comum ou não de cada grupo, em relação às tradições musicais rurais, nacionais e influências musicais não-brasileiras ou transnacionais.

	Sulanca	Naurêa	Maria Scombona	Chico Science e Nação Zumbi
Grau de uso de elementos de tradições musicais rurais	Amplio uso	Pouco uso	Pouco uso	Bastante uso
Uso de mixagens com <i>sampler</i>,	Sim	Sim	Sim	Sim. Deu o primeiro exemplo, seguido pelos outros grupos
Inserção de trechos de gravações de outros músicos ou grupos.	Sim	Não	Sim	Sim
	Sulanca	Naurêa	Maria Scombona	Chico Science e Nação Zumbi
Distorção da voz	Sim, através de megafone	Não	Não	Sim, a apropriação de uma voz rouca, rasgada.
Uso de elementos de correntes musicais não-brasileiras	Sim, uso de padrões rítmicos de <i>funk</i> , a distorção de guitarra e baixo, igual ao <i>rock</i> .	Sim, de diversas regiões como do Caribe, dos Estados Unidos: <i>merengue caribenho</i> , <i>funk americano</i> , <i>rock</i> e <i>pop</i> .	Sim, em especial o <i>blues</i> e <i>blues-rock</i>	Sim, mistura forte de diversas correntes musicais, como o <i>Afro-Beat</i> , <i>Raggamuffin</i> , <i>funk norte-americano</i> , <i>punk</i> , <i>hardrock</i> , <i>dub</i> , <i>house</i> ou <i>tecno</i> .
Semelhanças nos temas abordados textualmente.	Sim. Temas como a crítica social, as expressões culturais sergipanas.	Sim. Temas com situações da vida urbana	Sim. Temas ligados à cultura nordestina e à linguagem portuguesa regional.	Sim. Temas com críticas sociais. Temas ligados a situações da vida urbana. Temas das expressões musicais rurais e locais.

Quadro 1 - Características comuns ou incomuns de cada grupo relativas a tradições e influências musicais

A interação entre o público e a atuação difere muito nas tradições musicais rurais, em comparação com a atuação dos grupos urbanos aqui tratados, que atuam em palcos em Aracaju e outros centros urbanos. Fora dos circuitos dos Encontros Culturais e a Semana do Folclore, os grupos das diversas tradições musicais atuam ao ar livre, nas ruas das pequenas cidades, ou sob o teto de alguma cabana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É pela atuação em rituais e teatralizando que as culturas se expressam na sua forma completa e graças a elas adquirem a consciência de si mesmas [...]. Uma atuação afirma nossa humanidade compartilhada, mas também o caráter único das culturas particulares. Nos conheceremos melhor entrando nas atuações de cada um, aprendendo gramáticas e vocabulários. (Turner apud Schechner, 2000, tradução nossa).

Nesta tese abordei o fenômeno dos grupos musicais urbanos de Recife e Aracaju, *Chico Science e Nação Zumbi*, *Naurêa*, *Sulanca* e *Maria Scombona*, utilizando, entre outros, as teorias sobre a atuação. Como indica a citação acima, entrei em contato com parte da rica cultura do Nordeste, através das atuações de tradições musicais campeiras e urbanas, incluindo as particularidades textuais do português desta região. De modo similar, estabeleci contacto com o mundo pertencente às tradições musicais e teatrais de Sergipe, conhecendo as suas cidades históricas com seu caráter campeiro.

Como a cultura local - com suas artes verbais, características lingüísticas próprias e a existência da música “tradicional” nas regiões campeiras - consciente ou indiretamente é utilizada por grupos musicais urbanos da *região do mangue*, entrarei agora em questões que ultrapassam, e mesmo cruzam as expressões urbanas e rurais. Minhas primeiras experiências com as expressões culturais no estado de Sergipe referiram-se às tradições rurais. Abordei alguns aspectos de tradição do catolicismo popular, a *dança de São Gonçalo* e também teci observações sobre o *culto nagô*. Considerando a concepção do “tradicional”, Edward Bruner e Dilthey afirmam que a transmissão cultural não é simplesmente uma réplica do antigo, uma transferência mecânica de uma herança cultural de geração para geração. Os indivíduos das expressões consideradas tradicionais refletem não só as experiências dos seus ancestrais, mas também as suas próprias (Bruner 1986). A fonte de mudanças culturais às vezes é concebida como vindo de fora, e, como muitas vezes não existe uma concepção nas expressões culturais

tradicionais para criatividade ou mudança, isso leva à consideração de que toda criatividade é consagrada ao “afora”. Nos países desenvolvidos, a obsessão pela novidade, a ato de inovar, é algo que se reflete na criação de composições novas em grupos musicais no âmbito urbano, escolhendo em cada disco ou faixa do disco uma apropriação de uma corrente musical transnacional diferente. À busca de criar um estilo e identidade próprios, os músicos dos centros urbanos Aracaju e Recife escolhem elementos de correntes musicais não-brasileiras para explorar a criatividade, desenvolvendo ao público padrões rítmicos resultantes de correntes musicais nacionais e/ou transnacionais. Tanto os grupos musicais do *mangue* de Recife quanto os grupos de Aracaju *Sulanca*, *Maria Scombona* e *Naurêa* não interpretam um estilo ou gênero musical exclusivo, antes variam em cada faixa de disco ou atuação, em uma combinação, mistura de gêneros nacionais e transnacionais. Alguns grupos gravitam para a música transnacional, outros reinterpretem a música regional, substituindo muitas vezes os timbres e padrões rítmicos ou melódicos de instrumentos tradicionais por instrumentos elétricos ou com a ajuda de *samplers* ou computadores. Característica fundamental à preservação renovada e participação é o desenvolvimento de uma própria identidade musical, alguns dando mais ênfase na instrumentação percussiva, outros na guitarra, baixo e bateria, todavia evitando a semelhança um com o outro. O *mangue* verbalizou este processo com a metáfora da biodiversidade dos manguezais: a diversidade se desenvolve a partir de uma escolha diferente de correntes musicais locais, nacionais e transnacionais. A língua portuguesa e o uso de poesia com seu ritmo lingüístico singular são elementos que perpassam todos os grupos.

No ato de representar, alguém está em controle, na busca de conhecer como outras pessoas percebem a si mesmas, ou seu grupo ou área cultural com os quais esteja vinculado. Vemos uma diferença importante neste controle sobre a representação de pessoas, de grupos musicais, de correntes musicais urbanas e rurais. Sob o meu ponto de vista, as tradições musicais originárias da região rural no Nordeste são geralmente apresentadas sob o termo

folclore pelas políticas culturais, estudiosos da abordagem folclórica e os organizadores da Semana de Folclore e Encontro Cultural. As próprias pessoas que efetuam a música e atuação não têm controle sobre a sua representação. Os músicos e dançadores, desde a organização de encontros culturais nos anos 70, a título de revalorizar as tradições musicais rurais, são mais ou menos constrangidos a vestir as roupas tradicionais ligadas a cada expressão musical, efetuar as mesmas coreografias e cantar as mesmas cantigas. Uma consequência desta falta de controle de representação pelas tradições musicais rurais no interior de Sergipe é a predominância dos grupos de pagode e forró eletrônico em apresentações nos grandes palcos, programadas pelas políticas locais, atualmente junto aos Encontros Culturais. O contexto das tradições musicais e as artes verbais de Pernambuco são diferentes, atuam diferentemente, já que os próprios músicos estão em controle de como querem ser representados. Músicos tais como mestre Salustiano, Maciel Salú, um de seus filhos, dona Selma do Côco e outros escolhem as suas próprias ferramentas e formas de se apresentar no palco, com vestimentas próprias, a criação de um repertório próprio, e são convocados em diversos palcos e salas de concertos no país inteiro.

Entre os grupos do *mangue* e os grupos *Sulanca*, *Naurêa* e *Maria Scombona*, cada um define sua própria maneira de como querem ser representados, e isto se reflete nos discursos, o que foi abordado no capítulo três. Todos estes criam uma identidade oposta às identidades musicais mais divulgadas pelas mídias, como o *MPB*, o *pagode* baiano e carioca, o *rock brasileiro*, o *funk carioca*, o forró eletrônico e o *axé-music*. *Sulanca* sem dúvida representa as tradições musicais rurais de Sergipe, com estéticas e códigos urbanos. *Naurêa*, por sua vez, representa o baião e a mistura deste com o *côco*, samba e elementos das tradições musicais rurais sergipanas. *Maria Scombona* representa a tradição do *blues* e *blues-rock* em Sergipe, com fortes elementos da linguagem regional e o uso de temas locais, temas da cidade de Aracaju. O controle sobre a sua representação se estende também no âmbito dos modernos meios de comunicação e novas tecnologias, pois os grupos já disponibilizam suas gravações

em páginas da Internet, e às vezes também expõem gravações audiovisuais. Não se deixam limitar ou impor pelas regras dos selos discográficos ou a indústria musical, seja nacional ou internacional.

Mudanças em um estilo musical encontram-se historicamente em conjunção com mudanças em um campo maior sociocultural da qual a música compõe uma parte, indicando que a música está relacionada a eventos fora de si. Um sintoma que se apresenta ao estudo de como correntes musicais variam de uma sociedade para outra em tempo e espaço é a maneira através da qual novas formas de expressões musicais estão sendo incorporadas na estrutura principal de uma tradição musical. Alguns códigos musicais refletem mudanças na tecnologia sonora, condições acústicas e mudanças na autopercepção (Tagg 1987: 9). Isto pode ser observado no fenômeno da formação de grupos urbanos, onde os músicos misturam elementos de tradições musicais locais e nacionais com elementos de correntes musicais transnacionais, onde as condições acústicas de instrumentos tradicionais estão sendo modificados de diversas maneiras: a amplificação individual de cada tambor (alfaia) com microfone, a distorção de cordofones como a rabeca, a substituição da melodia da rabeca ou da viola pela guitarra ou por um sintetizador ou computador.

Compartilho a abordagem de Frith (1984) quando aponta que uma das funções da música popular é organizar nosso senso do tempo, de intensificar nossa experiência do presente. A música tem a habilidade de “parar o tempo”, de nos deixar sentir que vivemos dentro de um momento. O impacto físico da música tem um papel especial, já que os padrões rítmicos, a chamada energia rítmica, ou *drive*, provoca o corpo a se mover, a dançar. Praticamente todas as tradições musicais no Nordeste contêm o elemento da dança, o que indica a importância da força rítmica que convida o ouvinte a dançar ou efetuar um jogo corporal ou mímico. Junto ao grupo de músicos que executam os instrumentos, estão os dançarinos que animam as pessoas de um povoado numa festa de calendário, em uma apresentação no palco. Nos concertos efetuados em palcos com grandes amplificadores e

milhares de pessoas, como a apresentação de *Chico Science e Nação Zumbi, Sulanca, Maria Scombona* ou *Naurêa*, o público pula sozinho enquanto canta os refrões, ou dançam em par no ritmo do *baião* ou *sambaião* do grupo *Naurêa*. No contexto rural da *região do mangue*, o senso temporal toma dimensões especiais nas festas do culto Nagô, onde a música e a dança podem durar de 3 a 4 horas seguidas, durante duas ou três noites.

Outro elemento importante é a força do texto, apropriando-se de poesia, ou um certo ritmo nas palavras, emitidas em voz alta. Segundo Frith (1987), o desenvolvimento da música popular deu bastante enfoque ao timbre da voz, e era através da voz que se distinguiram os diversos astros cantores. O tom da voz neste contexto era mais importante que a articulação dos líricos, e, a partir da segunda guerra mundial, os maiores astros eram cantores. Na música no Brasil, além do timbre da voz ser um caráter decisivo no sucesso dos astros cantores, a articulação das sílabas e frases é igualmente importante, em especial nas artes verbais como a *embolada*, o *samba de côco*, que também foi adaptado no canto de grupos urbanos do Nordeste como Chico Science, Zeca Baleiro, Luis Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Alex Sant'Anna da Naurêa. O canto silábico em sintonia com o ritmo do *côco*, *samba de côco* e *embolada*, oriundos de vários estados do Nordeste, chama a atenção do ouvinte por causa do ritmo particular das sílabas e consoantes, criando uma energia rítmica. Esta forma de cantar era magistralmente interpretada por Chico Science, mas outros cantores atuais do *mangue* e de Aracaju também adotam este estilo.

Sou do parecer que a força da atuação é um marcador para o sucesso de uma tradição musical, em conservar-se vivo e atual, seja no contexto campeiro mantendo seus elementos tradicionais de execução e atuação, ou no contexto urbano onde a dinâmica é maior com composições novas e interação entre os grupos. Quando a atuação chama a atenção e o entusiasmo fica à mercê de um domínio sobre os ouvintes, a transmissão da mensagem é feita com efetividade. Observando os grupos musicais urbanos, noto que os que têm mais sucesso são os grupos que incluem uma atuação com linguagens não-verbais na sua atuação. Aliado a

estes fatos, é a força poética - através da qual ocorre um processo semiótico, que provoca o público a decodificar as mensagens, que regularmente acontece em forma de metáforas ou metonímias. Por causa da grande oferta e o contato com as mais diversas correntes musicais através da Internet, os jovens urbanos são mais críticos em relação à qualidade dos textos, nas mensagens que elas carregam, ou à rima ou o jogo de palavras, ou à adaptação do ritmo da linguagem ao ritmo musical, aos padrões rítmicos. Isto também poderia ser uma razão, um motivo de compositores - que viveram e compuseram mais de meio século atrás, como Noel Rosa – permanecer apreciados por milhares de pessoas e interpretados por múltiplos músicos.

A maioria da população brasileira, em um percentual em torno de 70 %, mora nos centros urbanos. Enquanto expressões musicais mais tradicionais, efetuadas com instrumentação tradicional, ainda exercem uma função na sociedade para as pessoas da comunidade, estas sobreviverão ao tempo. Cada atuação é efetuada praticamente da mesma maneira, enquanto as atuações dos grupos urbanos aqui tratados, as suas atuações, mudam de concerto para concerto, na interpretação de um novo disco. É um dos elementos esperados por apreciadores de música popular urbana e freqüentadores de concertos.

Como vimos no capítulo quatro, o *mangue* e os grupos *Naurêa* e *Maria Scombona* constroem um mundo imaginário baseados no mundo ao redor deles, na vida urbana do dia-a-dia, impregnados pela poética, forçados pelo uso da poesia, metonímias e metáforas. Nos estudos da performance, houve uma ênfase no contexto e contextualização, no entanto, para evitar sobrevalorizar o contexto, é preciso estudar os detalhes textuais que iluminam a maneira pela qual os participantes coletivamente constroem o mundo ao redor deles (Baumann and Briggs 1990: 69). Podemos reconhecer a maneira sofisticada na forma como os músicos e participantes utilizam padrões poéticos na interpretação da estrutura e significado de seu próprio discurso (Baumann e Brigg 1990: 79). Reconhecer aqui, significa observar, como alguém que busca através do olhar: um novo olhar.

Retomo aqui a discussão da noção sobre a dicotomia do ocidente/resto do mundo ou o global/local, na qual a premissa de que as culturas “orgânicas” dos países em desenvolvimento sejam corrompidas pelas culturas “inautênticas” e “manufaturadas” do Ocidente deve ser examinada criticamente para se chegar a um consenso no balanço do poder cultural (Garofalo 1993: 18). Acredito que por causa da diáspora africana encontram-se estéticas e maneiras de se expressar não-verbalmente similares entre os países distantes, (como, por exemplo, Norte-América e América do Sul). Um exemplo é a tradição do *funk* americano, do qual diversos conjuntos de música popular urbana brasileira apropriaram elementos, entre outros o *mangue*; o aspecto lúdico que encontramos no *funk* americano, com o uso de roupas chamativas e criativas, igualmente foi assimilado pelos músicos do conjunto *Chico Science e Nação Zumbi*, justamente por terem expressões musicais no Nordeste, este lado do jogo não-verbal e jogo verbal. Acredito que os músicos reconhecem, nas expressões musicais de outros países e continentes, pontos de reconhecimento e similitudes com os seus próprios gêneros musicais na maneira de atuar, nas linguagens não-verbais e verbais, e na elaboração rítmica e melódica. O público que frequenta as apresentações dos grupos urbanos aqui tratados, em certo grau, já está familiarizado com a cultura e a música do *rock*, *punk*, *funk* e *rap*, ao tempo em que conhece ou aprecia as tradições musicais locais. Mesmo que no primeiro contato o público jovem não esteja familiarizado com a nova sonoridade e atuação, por causa da mistura de elementos de correntes musicais locais com elementos transnacionais, esta nova proposta de fazer música, muitos jovens de Recife, e em menor grau de Aracaju, logo se identificam com o *mangue*. Um exemplo da força da atuação com elementos lúdicos e um jogo verbal é Bootsy Collins, formando parte do mundo do *funk* americano e um dos baixistas mais reconhecidos mundialmente, e que atuou com James Brown e George Clinton e trabalha com seu próprio conjunto.

A mistura destes elementos da “cultura pop”, juntamente com os elementos da cultura regional do interior dos estados de Pernambuco, Sergipe e Paraíba, foi uma das razões do

sucesso desta cena musical entre os jovens de Aracaju e Pernambuco, no caso do *mangue*. Por isso, o público alvo dos conjuntos é o jovem dos grandes centros urbanos, aqueles que apreciam as novas cenas musicais brasileiras e internacionais, mas ao mesmo tempo a cultura e a música regional e local. É uma cena dinâmica, onde há interação entre os integrantes dos conjuntos na hora de compor e produzir discos. Os elementos da cultura regional do Nordeste foram escolhidos cuidadosamente, em sintonia com a “espectacularidade”, o volume alto, a distorção da voz e os instrumentos musicais como a guitarra e o baixo, as vestimentas apelativas. O timbre rouco do canto do *coco* ou, por exemplo, o *maracatu* de Brejão, em Sergipe, combina com a estética da voz rouca do *punk*, *rock*, ou *raggamuffin*.

Abordarei o processo de hibridização de gêneros transnacionais e elementos musicais locais e regionais por grupos musicais no contexto urbano, inferindo a uma síntese. Os primeiros contatos musicais dos jovens dos grupos aqui tratados, segundo as histórias e depoimentos, geralmente são as expressões artísticas regionais do nordeste e os demais estados do Brasil. Mais tarde se desenvolve um interesse por estes mesmos músicos pelas (últimas) tendências musicais transnacionais, através da convivência com os diversos meios musicais e músicos, presentes no grande centro urbano; discos fonográficos, televisão e internet influem neste processo. No processo de mistura, observa-se a mistura de instrumentos regionais ou nacionais junto com instrumentos elétricos como a guitarra e baixo. Além disso, utilizam-se as novas tecnologias sonoras como o *sampler*, programas de computadores para a edição musical e para criar efeitos de som; o uso de *databases* para trabalhar com trechos pré-gravados. Na dimensão da criação musical, observa-se que ocorrem re-adaptações, transferências de padrões rítmico-melódicos de gêneros transnacionais como o *funk*, tanto para a formação de padrões rítmicos de tambores ou percussão, quanto a combinação destes com os modos nordestinos utilizados em gêneros como o *baião*, como por exemplo o modo mixolídio. Os resultantes músicas ganham por isto um novo sentido, diferente que as expressões rurais do nordeste. Os textos cantados por todos os grupos tratados nesta tese

expressam algumas particularidades: ainda que adotam elementos de correntes musicais transnacionais, são praticamente todos cantados em português e as temáticas são geralmente ligadas ao contexto urbano. Os textos expressam uma postura crítica, contra a realidade estabelecida, igual aos fenômenos sócio-musicais como o tropicalismo dos anos '60 e '70. As técnicas ou o ritmo do canto na remessa das palavras, tanto contém elementos de tradições como a *embolada*, quanto contém a remessa e respiração, na altura da voz de gêneros transnacionais como o *rap* ou *punkrock*. Estas técnicas de uso da voz, e poesias com um padrão rítmico próprio, diferente a das tradições musicais rurais, resulta em um novo *groove*, com uma cadência particular criado pela tensão entre o canto, a percussão e instrumentos elétricos como guitarra e baixo. A resultante sonoridade dos grupos abordados nesta, se destacam, se diferenciam da sonoridade de grupos do Salvador, do sudeste e outras partes do Brasil, por causa dos aspectos intrínsecos da sua região, as expressões lingüísticas, timbres de instrumentos locais ou regionais.

Esta tese se inclui nos diversos estudos, monografias e teses que abordam a música popular urbana nos grandes centros urbanos da África e América Latina e o Caribe. As abordagens e interpretações podem ser aplicadas e incluídas nos estudos de outros fenômenos musicais urbanos de outros centros urbanos do Brasil, e outros países da América Latina. No contínuo processo de avanços tecnológicos nos meios de comunicação digitais, haverá um aumento cada vez maior de interação entre grupos musicais, entre correntes musicais e entre diversos países e continentes; como também aumentará a dinâmica entre a criação de novos grupos musicais e, paralelamente, o desenvolvimento de carreira solo pelos músicos dos grupos. As identidades não estarão cada vez mais ligadas aos contextos locais, mas nas fortes interrelações entre músicos, nas trocas de matérias musicais, re-utilização de idéias e conceitos, agora cruzando fronteiras geográficas e políticas. Desenvolvem-se novas correntes musicais com a dimensão da hibridização, da mistura entre as mais diversas tradições musicais. Os grupos urbanos de caráter híbrido, como os tratados nesta tese, irão estabelecer

interrelações musicais com grupos e músicos de outras cidades nacionais e internacionais, formando parte da dinâmica das trocas musicais entre grupos, entre diversas correntes musicais.

BIBLIOGRAFIA

- Averill, Gage. 1997. *A Day for the Hunter, A Day for the Prey. Popular Music and Power in Haiti*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Aragão, Helder. “O mangue-bit perdeu o seu frescor”. Entrevista no *Dilúvio*, revista eletrônica. Disponível em: <http://www.odiluvio.com.br/uirapuru/dolores.htm>
- Azevedo, Thales. 2002. *O Catolicismo no Brasil: Um Campo Para a Pesquisa Social*. Salvador: Edufba.
- Bakhtin, Mikhail. 1977. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O Contexto de François Rabelais*. 3ª ed. São Paulo: Hucitec.
- Baumann, Richard. 1977. *Verbal Art as Performance*. Illinois: Waveland Press.
- _____. Briggs, Charles. 1990. “Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Live”. In *Annual Review of Anthropology*, nº19. Pp. 59-88.
- Barreto, Luiz Antônio. 1997. *Um Novo Entendimento do Folclore. E Outras Abordagens Culturais*. 2ª ed. Aracaju: Sociedade Editorial de Sergipe.
- _____. 1976. “São Gonçalo em Sergipe: Um Ligeiro Registro”. In: *Revista Sergipana de Folclore*, Ano 1, nº 1. Agosto. Pp. 35-39.
- Blacking, John. 1973. “Field Work in African Music”. In: *Reflections on Afro-American Music*. Kent State University Press. Pp. 207-221.
- _____. 1977. “Towards an Anthropology of the Body”. In: *Anthropology of the Body*. Ed. by John Blacking. London: Academic Press. Pp 1-28.
- _____. 1995. *Music, Culture and Experience*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Béhague, Gerard. 1984. *Performance Practice. Ethnomusicological Perspectives*. Greenwood Press.
- Ben Amos, Dan. *What is Folclore?* Disponível em: <http://www.afsnet.org/aboutfolklore/aboutFL.cfm>. Acesso em: agosto 2006.
- Benson, Daniel Sharp. 2001. *A Satellite Dish in the Shantytown Swamps: Musical Hybridity in the 'New Scene' of Recife, Pernambuco, Brazil*. Tese (Master of Arts) University of Texas at Austin. Disponível em: <http://www.manguebit.org.br/teses/satellitedish.doc>
- Brandão, Carlos Rodrigues. 1985. *Memória do Sagrado: Estudos de Religião e Ritual*. São Paulo: Ed. Paulinas.
- Bonner, Simon. 2000. *American Concept of Tradition: Folklore in the Discourse of*

Traditional Values, The Western Folclore. California Folklore Society, Spring.
Disponível em:
http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qa3732/is_200004/ai_n8889550/pg_1.
Acesso em: abril 2006.

Briggs, Charles L. 1988. *Competence in Performance*. The Creativity of Tradition in Mexicano Verbal Art. University of Pennsylvania Press.

Canclini, Nestor Garcia. 1999. *Consumidores e Cidadãos. Conflitos Multiculturais da Globalização*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Carvalho, Jorge de. 1989. "O Lugar da Cultura Tradicional na Sociedade Moderna." *Anthropological Series*, nº 77. Pp. 19-40.

_____. 2004. "Metamorfoses das Tradições Performáticas Afro-Brasileiras: De Patrimônio Cultural a Indústria de Entretenimento." *Série Antropologia*, nº 354. Pp.1-21.

Chandler, Daniel. 2002. *Semiotics, the Basics*. London: Routledge.

Coplan, David B. 1985. *In Township Tonight!. South Africa's Black City Music and Theatre*. Longman Group Limited.

_____. 1994. *In The Time of Cannibals. The Word Music of South Africa's Basotho Migrants*. Chicago: The University of Chicago Press.

Crook, Larry. 2001. "Turned-Around Beat: Maracatu de Baque Virado and Chico Science". In: Perrone, Charles and Christopher Dunn (Ed). *Brazilian Popular Music and Globalization*. Gainesville: University Press of Florida. Pp. 233-244.

Dantas, Beatriz Góis. 1976. *Dança de São Gonçalo*. Secretaria de Educação e Cultura de Sergipe. Cadernos de Folclore.

_____. 1988. *Papai Branco e Vovô Nagô. Usos e Abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal.

Downey, Greg. 2002. "Listening to Capoeira: Phenomenology, Embodiment, and the Materiality of Music", in: *Ethnomusicology*, vol 46, nº 3.

Drewal, Margareth Thompson. 1992. *Yoruba Ritual. Performers, Play, Agency*. Bloomington: Indiana University Press.

Erlman, Veit. 1996. *Nightsong. Performance, Power, and Practice in South Africa*. Chicago: The University of Chicago Press.

_____. 1993. "The Politics an Aesthetics of Transnational Musics". In: *The World of Music* 35 (2). Pp. 57-62.

Feld, Steven, and Charles Keil. 1994. *Music Grooves: Essays and Dialogues*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Finnegan, R. 1988. *Literacy and Orality. Studies in the Technology of Communication*. New York: Basil Blackwell.
- Freitas Góis, Ana Angelica. 2003. *A Dança de São Gonçalo em São Cristóvão: A Corporeidade no Folclore Sergipano*. 2003. Mestrado do Programa de Pós-graduação em Educação Física - Universidade Metodista de Piracicaba, São Paulo.
- Friedson, Steven M. 1996. *Dancing Prophets. Musical Experience in Tumbuka Healing*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Frith, Simon. 1987. "Towards an Aesthetic of Popular Music". In: *Music and Society*. Ed. Richard Leppert and Susan Mc Lary. Cambridge. Pp. 133-149.
- Garofalo, Rebee. 1993. "Whose World, What Beat: The Transnational Music Industry, Identity, and Cultural Imperialism". In: *The World of Music* nº 35 (2). Pp. 140-148.
- Guilbault, Jocelyne. 1997. *Beyond the "World Music" Label. An Ethnography of Transnational Musical Practices*. Essay. Ottawa: The University of Ottawa.
- _____. 1993. "On Redefining the 'Local' Through World Music". In: *The World of Music* nº 35 (2). Pp. 133-139.
- Gramsci, Antônio. Wiki pedia. Disponível em:
http://en.wikipedia.org/wiki/Antonio_Gramsci#Hegemony.
- Hall, Stuart. 1992. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes ouro. Rio de Janeiro: DP&A Ed., 1997. Tradução de: "The Question of Cultural Identity". In: S Hall, D. Held and T.Mc Grew. *Modernity and its futures*. Polity Press Press.
- _____. 1996. "Identidade Cultural e Diáspora". In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 24.
- _____. 2006. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardiã Resende. 1ª re-impressão de 2003. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Herndon, M. and Norma Mc Leod. 1981. *Music as Culture*. 2nd ed. Norwood: Norwood Editions.
- Hoornaert, Eduardo. 1976. *Formação do Catolicismo Brasileiro 1550 – 1800*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes.
- Huizinga, Johan. 1996. *Homo Ludens. O Jogo Como Elemento Da Cultura*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1a ed: 1938.
- Husserl, Edmund. 1931. *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*. Translated by W.R. Boyce Gibson. New York: Humanities Press.

- Gomes, Marcelo. *A Perna Cabiluda*. Documentário. Com Chico Science, Fred 04 e Regina Case. Disponível em: <http://www.portacurtas.com.br/> Acesso em: julho 2006.
- Kubik, Gerhard. 1992. "Ethnicity, Cultural Identity, and the Psychology of Culture Contact". In: *Music and Black Ethnicity. The Caribbean and South América*. Ed. Gerhard Béhague. New Brunswick: Transaction Publishers. Pp. 17-46.
- Laranjeiras: Sua História, Sua Cultura, Sua Gente*. 2000. Laranjeiras: SEMEC. Prefeitura Municipal de Laranjeiras, Secretaria Municipal de Educação, Cultura e Turismo. Pp.1-105.
- Leão, Carolina Carneiro. 2002. *A Maravilha Mutante: Batuque, Sampler e Pop na Música Pernambucana dos anos 90*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife. Disponível em: <http://www.manguebit.org.br/teses/maravilhamutante.doc>. Acesso em março 2006.
- Lewis, J. Lowell. 1992. *The Ring of Liberation. Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lima, Ari. 2004. A Música do Pagode: Quebradeira e Códice Negro-Africano. CD-Rom do *II Encontro Nacional da ABET*. Salvador: PPGMUS da Escola de Música da UFBA. p. 90 – 105.
- Lomax, Alan. 2000. *Folk Song Style and Song Structure*. Reprint of the 1968 ed. New Brunswick: Transaction Publishers.
- Lucas, Glaura. 2005. *Música e Tempo nos Rituais do Congado Mineiro dos Arturos de Jatobá*. Tese, Doutorado em Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Marcondes, Danilo. 2004. *Iniciação à História da Filosofia. Dos Pré-Socráticos a Wittgenstein*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Merleau Ponty, M. 1962. *Phenomenology of Perception*. Translated by Colin Smith. New York: Humanities Press.
- Merriam, A.P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Myers, Helen. 1992. "Fieldwork". In: *Ethnomusicology: An Introduction*. Ed. Helen Myers. London, The Macmillan Press. Pp. 21-49.
- Morley David e Kuan Hsing Chen (Ed.). 1996. "On Postmodernism and Articulation. An Interview with Stuart Hall". In: *Stuart Hall*. London: Routledge. Pp. 131-150.
- Murphy, John. 2001. "Self-Discovery in Brazilian Music: Mestre Ambrósio". In: Perrone, Charles and Christopher Dunn (Ed). *Brazilian Popular Music and Globalization*. Gainesville: University Press of Florida. Pp. 245-257.
- Nederveen Pieterse, Jan. 2004. *Globalization and Culture: Global Mélange*. Oxford: Rowman

& Littlefield.

Neto, Moisés. 2001. *Rapsódia Ciberdéliica*. Edições Ilusionistas: Recife. Edição Eletrônica.

Nóbrega, Antônio. 2004. “Brincadeira Muito Séria”. Entrevista em *Caros Amigos*, ano V11, nº 82. Pp. 32 - 37.

Normal, Beto. *A Perna Cabiluda*. 1997. Documentário. Com Chico Science, Fred 04 e Regina Case. Internet; www.portacurtas.com.br. Acesso em julho 2006.
http://www.portacurtas.com.br/filme_abre_pop.asp?cod=3600&exib=2636#

Oliveira, Fernanda Souza. 2004. *Festa de Santo e Comida: A Festa de Santa Rita de Cássia em Pontalina-Go*. Mestrado em Sociologia, PPG da Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal da Goiânia.

Oliveira, Philadelpho Vigário. 1942. *História de Laranjeiras*. 1ª ed. Aracajú: Casa Ávila Editora. Pp. 20-159.

Pupilo. *Entrevista com Pupilo, Baterista da Nação Zumbi*. Entrevistado por Renato Góes, da Folha Universitária. Disponível em:
<http://www.dropmusic.com.br/display.asp?menuid=cadentrevista&pesqchar=N&idbanda=73&nome=entrevista>. Acesso em: novembro 2006.

Reily, Suzel Ana e Sheila M. Doula. 1988. “Manifestações Populares, do ‘Aproveitamento’ à Re-apropriação”. *Do Folclore à Cultura Popular*. Encontro de Pesquisadores nas Ciências Sociais. Pp. 1-29.

Ribeiro, Hugo Leonardo. 2003. *Etnomusicologia das Taieiras de Sergipe: Uma Tradição Revista*. Mestrado em Etnomusicologia do Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Santos, Lourival Santana. 1992. “Quilombos e Quilombolas em Terras de Sergipe no Século XIX”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe*. Nº 31. Pp. 34-39.

Schechner, Richard. 1985. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

_____. 2000. *Performance. Teoria y Prácticas Interculturales*. 1ª ed. Corrientes: Libros de Roja.

Seeger, Charles. 1977. *Studies in Musicology 1935 - 1975*. Berkeley: University of California Press.

Sharp, Daniel B. 2001. *A Satellite Dish in the Shantytown Swamps: Musical Hybridity in the ‘New Scene’ of Recife, Pernambuco, Brazil*. Master of Artes, University of Texas.

Small, Christopher. 1998. *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Hanover: Wesleyan University Press.

Smith, Jennie M. 2004. “Singing Back: The Chan Pwen of Haiti”. In: *Etnomusicology*, vol. 48, nº 1, Winter. Pp.105-126.

- Souza, José Martins de. 2004-2005. "Cultura e Educação na Roça, Encontros e Desencontros". In: *Revista USP*, São Paulo, nº 64. Pp. 28-49.
- Stokes, Martin. 1994. "Introduction: Ethnicity, Identity and Music". In *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg Publishers. Pp. 1-27.
- Stoller, Paul. 1989. *The Taste of Ethnographic Things. The Senses in Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Tagg, Phillip. 1987. "Musicology and the Semiotics of Popular Music". In: *Semiótica*, Nº 66, 1/3, p.279-298.
- Teles, José. 2000. *Do Frevo ao ManguêBeat*. São Paulo: Ed. 34.
- Thompson, Paul. 1978. *The voice of the Past. Oral History*. Oxford: Oxford University Press.
- Turner, Victor. 1982. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. PAJ Publications, New York.
- Travassos, Antônio José da Silva. 2004. *Apontamentos Históricos e Topográficos sobre a província de Sergipe. Memorial Histórico da Política da Província de Sergipe*. Aracaju: Secretaria de Estado da Cultura.
- Vianna, Hermano. 1997. *O Mundo Funk Carioca*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- _____. 2003. "Filosofia Dub", *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 de novembro. Folha Mais. P. 5.
- Vilhena, Luis Rodolfo. 1997. *Projeto e Missão – O Movimento Folclórico Brasileiro. 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte – Fundação Getúlio Vargas.
- Wheeler, Jesse. 2006. "A Ética do Lugar: Cosmopolitismo no Rock de Brasília". Mesa Redonda, *Anais do III Encontro ABET*, São Paulo.
- Zuberi, Nabeel. "Global Media and Communication". In: *Book Review: Mixed Blessings: Globalization and Culture as Hybrid Discourse*. Sage Publishers. Online version/ Disponível em: <http://gmc.sagepub.com>. Acesso em: março 2007.

ANEXOS

ANEXO A:

CD 1 - LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Ex.1	Faixa 1- CD 1 – Rios Pontes e Overdrives	72
Ex. 2	Faixa 2 - CD 1 – Manguetown	72
Ex.3	Faixa 3 - CD 1 - Banditismo por uma questão de classe	76
Ex.4	Faixa 4 - CD 1 - Todos estão mudos	77
Ex.5	Faixa 5- CD 1 – Falido	77
Ex.6	Faixa 6- CD 1 – O Que Não É	78
Ex.7	Faixa 7- CD 1 - Conversa e canto da Dona Maria. Trecho da música <i>A velha debaixo da cama</i>	79
Ex.8	Faixa 8- CD 1 – A Velha Debaixo da Cama	80
Ex.9	Faixa 9- CD 1 - Chá de Zabumba	81
Ex.10	Faixa 10- CD 1 – Eu e Ela	82
Ex.11	Faixa 11- CD 1 - Salustiano Song	83
Ex.12	Faixa 12– CD 1 - Da Lama ao Caos	103
Ex.13	Faixa 13– CD 1 - Maracatu de Tiro Certo	105
Ex.14	Faixa 14 – CD 1 - Shine o Myte	107
Ex.15	Faixa 15 – CD 1 - Fé e Umbigada	107
Ex.16	Faixa 16– CD 1 –Marimbondo	109
Ex.17	Faixa 17– CD 1 - Rios Pontes e Overdrives	114
Ex.18	Faixa 18– CD 1 - Ronco da Onça	115
Ex.19	Faixa 19– CD 1 – Dinheiro	118
Ex.20	Faixa 20 – CD 1 –Onde Cotô	118
Ex.21	Faixa 21– CD 1 –Que Oração	120
Ex.22	Faixa 22– CD 1 - Circular Cidade	121
Ex.23	Faixa 23– CD 1 – Risoflora	135
Ex.24	Faixa 24– CD 1 - Boas Intenções	136
Ex.25	Faixa 25 – CD 1- A Peleja de Lampião Contra 007	138
Ex.26	Faixa 26 – CD 1 - Arriba	166

ANEXO B:**CD 2 - VÍDEOS**

1	Salustiano Song. (<i>Chico Science e Nação Zumbi</i>)	83
2	Da Lama ao Caos. (<i>Chico Science e Nação Zumbi</i>)	102
3	Maracatu de Tiro Certo. (<i>Chico Science e Nação Zumbi</i>)	104
4	Rios Pontes e Overdrives. (<i>Chico Science e Nação Zumbi</i>)	113

ANEXO C:**DISCOGRAFIA**

<i>Sulanca</i>	Megafone – 2003
<i>Maria Scombona</i>	Grão – 2002 Segundo – 2006
<i>Naurêa</i>	Circular Cidade – 2003 Cada vez mais negaum – 2005 Sambaião – 2006
<i>Alex Sant'Anna</i>	Aplausos Mudos, Vaias Amplificadas – 2005
<i>Chico Science e Nação Zumbi</i>	Da Lama ao Caos – 1994 Afrociberdelia – 1996 <i>Chico Science e Nação Zumbi</i> (disco duplo em homenagem com remixes de DJs e músicos nacionais e transnacionais) – 1998
<i>Nação Zumbi</i>	Radio S.AMB.A – 2000 Nação Zumbi – 2002 Futura – 2005

ANEXO D**LISTAS DAS MUSICAS DOS DISCOS****SULANCA
Megafone (2004)**

1	Aguerê de Oxossi	Domínio Público
2	Onde Cotô	Ducci, Ciborg, Tom Toy
3	Enterro de Anão	Tony Pec Sam, Ducci
4	Marimbondo	Ducci, Marta Mari
5	Dinheiro	Ducci, Marcio d D. Litinha
6	Inderê	Domínio Público

7	Sulanqueiro	Ducci, Marcio d D.Litinha
8	Stanie Rie	Tony Pec Sam
9	Ronco da Onça	Ducci, Marcio d D. Litinha
10	Terra Dura	Ducci, Marcio d D. Litinha
11	Ui Ui	Domínio Público, ad. Ducci
12	Pedra de Amolar	Ducci, Marcio d D. Litinha
13	Pai de Rua	Ducci, Cleomar Brandi
14	Stanie Rie	Tony Pec Sam

MARIA SCOMBONA
Grão (2002)

1	Cocos co-incidentais	Vinheta
2	Lucimar	Henrique Teles
3	Vinte Meninas	Domínio Público
4	Trava	Henrique Teles
5	Chá de Zabumba	Henrique Teles
6	Grão	Henrique Teles
7	Precisão	Henrique Teles
8	Hora de Adeus	Vinheta
9	Easy Way	Henrique Teles
10	Sim	Henrique Teles
11	Eu e Ela	Henrique Teles
12	Dor	Henrique Teles
13	Subversão	Vinheta - Henrique teles
14	Música Estranha	Henrique Teles
15	A Velha debaixo da Cama	Jonas de Andrade
	Trapos	Henrique Teles

NAURÊA
(Circular Cidade e Kda Vez mais Negaum 2003, 2005)

1	Arriba
2	Que Oração
3	Bomfim
4	Circular Cidade
5	R&B
6	Estandarte de Ouro
7	Pra Ingrês Vê
8	Fé e Umbigada
9	A Pelaja de Lampião Contra 007
10	Bebo Minino
11	A Voz do Folgado
12	Surri
13	O Pop do Forró
14	Hino Universal da Naurêa
15	Forró do Bom
	Kda Vez Mais Negaum

16	Dengo
17	Luis Naum Morreu
18	Melhor q Surri

ALEX SANT' ANNA
Aplausos Mudos, Vaias Amplificadas (2005)

1	Poesia de Barro	Alex Sant' Anna
2	Todos Estão Mudos	Marcio André, Alex Sant' Anna
3	O Que Não É	Alex Sant' Anna
4	O Que É	Alex Sant' Anna
5	Pra Sempre Nunca	Marcio André
6	Estandarte Ianque	Alex Sant' Anna
7	Antes Que Seja Tarde	Pablo Ruas e Alex Sant' Anna
8	Depois da Tempestade	Alex Sant' Anna
9	Aprendendo a Mentir	Alex Sant' Anna
10	Falido	Alex Sant' Anna
11	Boas Intenções (Arrastão de Tom Zé)	Alex Sant' Anna
12	Depois da Tempestade	Versão remix DJ Versianni
13	Aprendendo a Mentir	Versão remix DJ Patricktor4

CHICO SCIENCE E NAÇÃO ZUMBI
Da Lama ao Caos (1994)

1	Monólogo ao Pé do Ouvido – Banditismo por Uma Questão de Classe	Chico Science
2	Rios Pontes e Overdrives	Chico Science e Fred 04
3	A Cidade	Chico Science
4	A Praieira	Chico Science
5	Samba Makossa	Chico Science
6	Da Lama ao Caos	Chico Science
7	Maracatu de Tiro Certo	Chico Science
8	Salustiano Song	Lucio Maia e Chico Science
9	Antene-se	Chico Science
10	Risoflora	Chico Science
11	Lixo do Mangue	Lucio Maia
12	Computadores Fazem Arte	Fred 04
13	Côco Dub (AfroCiberdelia)	Chico Science

CHICO SCIENCE E NAÇÃO ZUMBI
AfroCiberdelia (1996)

1	Mateus Enter	Chico Science
2	Cidadão do Mundo	Chico Science
3	Etnia	Chico Science
4	Quilombo Groove	Chico Science
5	Maço	Chico Science e Jorge du Peixe
6	Um Passeio no Mundo Livre	Chico Science Mus: Dengue, Lucio Maia, Gira, Jorge du Peixe, Pupilo
7	Samba do Lado	Chico Science
8	Maracatu Atômico	Jorge Mautner e Nelson Jacobina
9	Encontro de Isaac Asimov com Santos Dumont no Céu	Chico Science, Mus: Jorge du Peixe e H.D. Mabuse
10	Corpo de Lama	Chico Science e Jorge du Peixe. Mus:Dengue, Lucio Maia, Gira
11	Sobremesa	Chico Science e Jorge du Peixe e Renato Lins
12	Manguetown	Chico Science. Mus: Lucio Maia, Dengue
13	Um Satélite na Cabeça	Chico Science
14	Baião Ambiental	Lucio Maia, Dengue e Gira
15	Sangue de Bairro	Chico Science e Ortinho
16	Enquanto o Mundo Explode	Chico Science
17	Interlude Zumbi	Chico Science. Mus: Bola 8, Gira e Toca Ogan
18	Criança de Domingo	Cadão Volpato, Ricardo Salvagni
19	Amor de Muito	Chico Science
20	Sadimarish	Mus: Lucio Maia e Dengue
21	Maracatu Atômico (Atômico Version)	Jorge Mautner e Nelson Jacobina
22	Maracatu Atômico (Ragga mix)	Jorge Mautner e Nelson Jacobina
23	Maracatu Atômico (Triphop)	Jorge Mautner e Nelson Jacobina

ANEXO E

LISTA DE WEBSITES DOS QUATRO GRUPOS

SULANCA	http://www.sulanca.com/
MARIA SCOMBONA	www.mariascombona.com.br
NAURÊA	http://www.mundorockinterior.com.br/interna.htm
ALEX SANT'ANNA	http://tramavirtual.uol.com.br/artista.jsp?id=1839
CHICO SCIENCE E NAÇÃO ZUMBI	http://www2.uol.com.br/JC/chicoscience/
NAÇÃO ZUMBI	http://www.nacaozumbi.com/index.htm