

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

LUCIANO DE AZAMBUJA

**LEITURA, CANÇÃO E HISTÓRIA
MUNDO LIVRE S/A CONTRA O “IMPÉRIO DO MAL”**

**FLORIANÓPOLIS
2007**

LUCIANO DE AZAMBUJA

LEITURA, CANÇÃO E HISTÓRIA
MUNDO LIVRE S/A CONTRA O “IMPÉRIO DO MAL”

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Tereza Virgínia de Almeida.

Co-orientador: Prof. Dr. Emílio Gozze Pagotto.

FLORIANÓPOLIS
2007

TERMO DE APROVAÇÃO

LUCIANO DE AZAMBUJA

LEITURA, CANÇÃO E HISTÓRIA

MUNDO LIVRE S/A CONTRA O “IMPÉRIO DO MAL”

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura.

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Tereza Virgínia de Almeida
Orientadora

Prof. Dr. Emílio Gozze Pagotto
Co-orientador

Profa. Dra. Márcia Ramos de Oliveira (UDESC)

Profa. Dra. Renata Praça Telles (UFSC / EAD)

Prof. Jair Tadeu Fonseca (Suplente UFSC)

Florianópolis, 11 de setembro de 2007.

O presente trabalho foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq, Brasil.

Agradecimentos especiais a Deus pelo dom da vida; aos meus orientadores Tereza Virgínia de Almeida e Emílio Gozze Pagotto, pela criticidade e exigência; aos Professores Doutores Marta Moraes, Júlio Diniz e Marcos Napolitano por apontarem caminhos; aos amigos acadêmicos Gustavo Moraes e Ricardo Karam, pelos debates e parceria; à minha mãe Clair Rosa de Azambuja.

Este trabalho é dedicado a Zero Quatro,
guerrilheiro contra-cultural e subcomandante
da utopia Manguê.

“O fato de a palavra “mal” ter se tornado popular na Casa Branca como meio de excluir a análise não deveria nos impedir de levá-la a sério.” Terry Eagleton

RESUMO

Proposição e aplicação de uma prática individual de leitura da canção, a partir de uma perspectiva interdisciplinar que procurou relacionar Literatura, Canção Popular Brasileira e História, em um estudo de caso específico. O recorte é delimitado na tarefa de operacionalizar uma leitura da representação da temática do “imperialismo” em uma canção do Mundo Livre s/a, situando e inserindo a produção da canção na discografia e trajetória do grupo, em simultaneidade com os desdobramentos do movimento Manguê Beat. Procuramos efetivar uma tripla abordagem histórica da canção: a historicidade das condições de produção, a representação da temática histórica e a contextualização na história do grupo e do movimento. Em outras palavras, a história da canção, a história na canção e a canção na história. Nesse sentido, vislumbra-se uma leitura atenta a multidimensionalidade do objeto, que longe de esgotar as múltiplas possibilidades de abordagens, privilegiou os aspectos históricos em suas relações com os indissociáveis parâmetros poéticos, musicais e técnicos que constituem a sua especificidade.

Palavras-chave: Leitura, Canção e História.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	10
2.	A COMPOSIÇÃO: Zero Quatro, Mundo Livre s/a e o Mangue Beat	23
3.	A CANÇÃO: Carnaval na Obra e Novos Eldorados	71
3.1	CARNAVAL NA OBRA: O disco.....	71
3.2	NOVOS ELDORADOS: A canção.....	77
3.2.1	A CRIAÇÃO DA CANÇÃO.....	77
3.2.2	A PERFORMANCE DA CANÇÃO.....	86
3.2.3	RECEPÇÃO AUDITIVA, DESCRITIVA E ANALÍTICA.....	95
4.	LEITURA GERAL	114
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	142
6.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	150
6.1	DISCOGRAFIA.....	153
6.2	FILMOGRAFIA.....	153
6.3	ARTIGOS DE REVISTA.....	153
6.4	DOCUMENTOS ELETRÔNICOS.....	154
7.	ANEXOS	

1. INTRODUÇÃO

É indiscutível a importância adquirida pela canção popular urbana na constituição do imaginário e das diversas identidades que formam os “brasis” desse imenso e complexo mosaico cultural. Entretanto, grande parte da história da música popular brasileira foi produzida por críticos musicais, jornalistas, diletantes e amadores que, distantes das universidades e pesquisas acadêmicas, refletiram um paradigma tradicional e conservador no panorama da historiografia contemporânea, associado àquela concepção de tempo linear, ordenado e contínuo, em que artistas, estilos e gêneros, sucedem-se mecânica e progressivamente. Os historiadores de fato e de ofício, tardaram na descoberta da canção popular como fonte de pesquisa. Desde a década de 1970, a área dos Estudos Literários e as Ciências Sociais consagraram formas de análise da canção que influenciaram os primeiros trabalhos historiográficos. A primeira enfatizou o parâmetro poético da canção, a letra da música como foco privilegiado de análise, com destaque para as essenciais contribuições da Literatura e da Linguística, representadas pelos trabalhos de José Miguel Wisnik e Luiz Tatit; a segunda área, da sociologia, enfatizou os atores sociais no processo de criação, produção e consumo de música.

No final dos anos 1980, inspirada pela Nova História, na sua busca por novos objetos, problemas e abordagens, ocorreu um considerável crescimento e diversificação da produção acadêmica, que reconheceu temas até então marginalizados como o fenômeno da música popular. No entanto, ainda não representava uma contribuição significativa no aspecto quantitativo e, sobretudo, qualitativo, fazendo com que o tema da canção popular continuasse bastante restrito e limitado.

Em vias de completar a primeira década do século XXI, podemos afirmar que a situação apresentou avanços consideráveis. Além do uso crescente da canção como fonte de pesquisa nas diversas áreas das humanidades, assim como uma linguagem que interage no campo da política e da cultura, a temática apresenta atualmente várias problematizações e suscita múltiplas abordagens: é o fim (ou não) da canção? O que define a especificidade da canção? Qual o aspecto fundamental que gera o poderoso encantamento e a adesão do ouvinte? Qual o enfoque mais adequado à sua especificidade? Passando ao largo de algumas dessas questões, apesar de reconhecer a pertinência e atualidade, verificamos que

os historiadores inicialmente cometeram os mesmo equívocos dos primeiros pesquisadores, ao utilizarem a letra como simulacro de um documento escrito que era analisado apenas no seu significado verbal. Mais conscientes da complexidade do objeto, eles vêm, lenta e gradualmente, tentando encontrar caminhos próprios que levem a uma especificidade da análise histórica da canção, na medida em que não têm formação em teoria e crítica literária, nem dominam os conceitos e metodologias da sociologia. Sem contar, as dificuldades decorrentes da necessidade da análise da linguagem musical que o objeto demanda, e que exigem conseqüentemente, uma mínima formação musical.¹ Talvez não haja uma especificidade da análise histórica da canção, e sim a possibilidade de uma importante e parcial contribuição, para a construção de uma perspectiva interdisciplinar que a complexidade do objeto demanda.

Nesse sentido, o historiador Marcos Napolitano, uma das referências no campo dos Estudos em Música Popular no Brasil, vem desenvolvendo um trabalho de sistematização da reflexão teórica e metodológica sobre a abordagem histórica da música popular, que se adapta aos propósitos dessa dissertação, na medida em que procura estabelecer relações entre canção e história. Segundo o autor, o fonograma em suas articulações com a indústria fonográfica, constitui o *corpus* documental privilegiado da pesquisa em música popular do século XX. Destaca a importância da incorporação da materialidade do fonograma na análise da canção, sem menosprezar as fontes escritas extra-musicais, que predominaram quase que exclusivamente na historiografia produzida até então. Em outras palavras, qualquer que seja a problemática e a abordagem do historiador, é fundamental que se estabeleçam relações entre as fontes escritas da escuta musical e a canção na materialidade do fonograma.

Para superar a dicotomia entre letra e música, o historiador recomenda uma articulação entre os códigos internos da linguagem musical e seus mecanismos de representação da realidade histórica. Num diálogo indissociável entre forma e conteúdo, a primeira decodificação é de natureza estética e técnica, ou seja, os procedimentos específicos mobilizados pela linguagem musical; a segunda decodificação é de natureza representacional, os eventos, personagens e processos nela representados. De testemunhos vistos como “verdadeiros” porque “autênticos”, os historiadores contemporâneos passaram

¹ NAPOLITANO, 2005, p. 257.

a enfatizar a análise das representações simbólicas contidas na fonte. Entretanto, mesmo no caso de uma pesquisa que focalize as representações do passado nos meios musicais, a questão da especificidade da linguagem não pode ser negligenciada.

Além dos aspectos históricos e estéticos, Napolitano salienta um terceiro elemento fundamental na constituição da canção popular: o aspecto da sua *reprodutibilidade técnica*. Nesse caso, as estreitas e dependentes relações com a indústria fonográfica devem ser consideradas como partes fundamentais do processo de criação, produção, circulação e recepção das obras musicais. Essa linguagem cancional, resultado de processos tecnológicos de registro mecânico, constitui uma linguagem específica, complexa e multidimensional que não pode ser reduzida ao seu parâmetro verbal. Nessa linha de raciocínio, a abordagem da fonte musical tem o desafio de relacionar os parâmetros verbais com os outros parâmetros mobilizados pela canção, a saber, os aspectos históricos, musicais e técnicos.

Procurando transcender a concepção que privilegia somente a articulação do binômio, letra e melodia, na constituição morfodinâmica da canção; procurando ultrapassar a noção reducionista que a vincula à condição de mero veículo de mensagens, é que pretendemos esboçar uma definição mais abrangente que busque um alcance maior do seu complexo estatuto. Napolitano se apóia no conceito de canção da historiadora Mariana Villaça:

Complexo conjunto composto pelos elementos musicais por excelência; harmonia, ritmo, melodia, arranjo, instrumentação – e por uma série de outros elementos que compõem sua forma: a interpretação e os signos visuais que formam a imagem do intérprete, a performance envolvida, os efeitos timbrísticos e os recursos sonoros utilizados na gravação (...) a estes elementos acrescenta-se a letra da canção e toda a sua complexidade estrutural, à medida que qualquer signo lingüístico, associado a um determinado signo musical, ganha outra conotação semântica, que extrapola o universo da compreensão da linguagem literária.²

Nessa perspectiva, a canção é produto de um conjunto indissociável constituído de palavra, a letra, sem, no entanto, reduzir o som da palavra à simples condição de veículo de algo que deve atravessá-lo; música propriamente dita, melodia, harmonia e ritmo, e toda a

² VILLAÇA, 1999, p. 330.

sua decorrente natureza percussiva, timbrística e performática; a performance vocal, levando em conta as questões específicas da voz humana, e por último, os aspectos técnicos e tecnológicos de todo o processo e etapas que envolvem a produção fonográfica. Como podemos constatar, essa simbiose das diversas dimensões que constituem a especificidade, complexidade e unicidade do objeto canção, extrapola os campos de análise histórica, literária, musicológica e técnica, e recomenda uma perspectiva multidisciplinar.

Apesar das ressalvas anteriores em relação à análise isolada da letra, o parâmetro verbal não deixa de constituir um princípio fundamental para a concretização da experiência musical da canção. Entender as relações entre letra e música na construção dos significados das canções tem sido um dos principais desafios dos pesquisadores, desde que a canção se tornou objeto de estudo na área das Ciências Humanas. Nessa perspectiva, evidenciam-se os diversos sentidos e leituras possíveis de uma canção; seus múltiplos significados podem flutuar e se deslocar de acordo com as circunstâncias em que emergem e são recepcionados por diferentes ouvintes. No entanto, o caráter polissêmico da canção não deve se tornar um obstáculo intransponível e uma tarefa impossível para o historiador. Não é porque a interpretação desempenha um papel necessário na apuração dos fatos da história, e porque nenhuma interpretação é inteiramente objetiva, que possamos considerar que uma interpretação é tão boa como qualquer outra, e que os fatos da história, mesmo aqueles representados em objetos estéticos, são inacessíveis a uma interpretação objetiva. A partir dessa abordagem, os diversos sentidos de uma canção se constroem no tempo e no espaço e sob determinadas relações de poder, portanto, devem se apoiar na análise da materialidade interna do suporte fonográfico, situado no contexto histórico em que o compositor se insere como agente, e em que a sua obra emerge e é re-significada com o passar do tempo.

É justamente o caráter polissêmico da canção e a possibilidade de múltiplos significados que nos remetem a um breve panorama sobre o ato da leitura e o papel do leitor na perspectiva dos desdobramentos de uma teoria literária contemporânea. A intenção é buscar um referencial teórico que privilegie o leitor nas suas relações com o texto e o autor. Como ponto de partida, adotamos, entre as inúmeras sínteses propostas, a noção de leitura de Vincent Jouve; para o autor, a leitura é uma atividade complexa, plural que se

desenvolve em várias direções. Jouve observa na leitura um processo que apresenta cinco dimensões: neurofisiológica, cognitiva, afetiva, argumentativa e simbólica.³

Relacionando leitura e literatura, segundo o crítico e teórico Terry Eagleton, “de uma forma muito sumária, poderíamos periodizar a história da moderna teoria literária em três fases: uma preocupação com o autor (romantismo e século XIX); uma preocupação exclusiva com o texto (Nova Crítica) e uma acentuada transferência da atenção para o leitor, nos últimos anos.”⁴ Já Antoine Compagnon, coloca a mesma questão de uma outra maneira: “depois de “O que é literatura?”, “Quem fala?”, e “Sobre quê?”, a pergunta “Para quem?”, parece inevitável. Depois da *literatura*, do *autor* e do *mundo*, o elemento literário a ser examinado com maior urgência é o *leitor*.”⁵

Os estudos literários estabelecem um lugar muito variável ao leitor: de um lado, abordagens que o ignoram completamente; do outro, as que o valorizam a ponto de identificar literatura à sua leitura. A história das teorias da leitura nas últimas décadas foi caracterizada por uma liberdade crescente concedida ao leitor, a ponto de situá-lo em primeiro plano, à frente do texto, para posteriormente problematizá-lo. Na retrospectiva delineada por Compagnon, as reflexões do autor inevitavelmente passam pela teoria recepcional. Nessa perspectiva, a estética da recepção pode ser dividida em duas vertentes básicas: a primeira representada por Hans Robert Jauss, que se interessa pela recepção pública e coletiva ao texto; e a segunda vertente, representada por Wolfgang Iser, que prioriza a fenomenologia do ato individual da leitura. Na visão de Compagnon, ao se deter na vertente representada por Iser, essa teoria pretende oferecer uma síntese entre pontos de vistas diversos sobre a literatura e propõe reconciliar formalismo e fenomenologia: a leitura faz parte da estrutura do texto e da interpretação do leitor. A tentativa de conciliação entre teoria literária e senso comum foi criticada e classificada por alguns teóricos como conservadora, equilibrada e abrangente, pois, segundo essas críticas, por de trás de uma aparente pretensão inovadora, ocorria de fato uma re-legitimação de abordagens tradicionais.

Nessa retrospectiva, as teorias da leitura radicalizaram em direção a uma espécie de autodestruição da teoria literária. Depois de conceder poder ao leitor, questionando a

³ Ver JOUVE, 2002, p. 17-23.

⁴ EAGLETON, 1983, p. 80

⁵ COMPAGNON, 2001, p.139.

objetividade do texto, depois de ter dado toda autonomia ao leitor, sustentado pelo princípio de uma *estilística afetiva*, essa liberdade foi retomada como uma última ilusão idealista de que era preciso desfazer-se. Nesse sentido, a dicotomia e a dualidade do texto e do leitor foram contestados e amalgamados na concepção de “comunidade interpretativa”, entendida como sistemas e instituições de autoridade que engendram ao mesmo tempo, textos e leitores. Toda a hierarquia na estrutura que une autor, texto e leitor foi desconstruída por meio de uma eliminação simultânea da intenção, forma e recepção, que se fundem, simultaneamente, na autoridade da comunidade interpretativa. De uma certa forma, comunidades interpretativas, assim como as noções de repertório e horizonte de expectativa da estética da recepção, parecem constituir nomes diferentes para um mesmo conjunto de normas, convenções e códigos de interpretação literária e extraliterária.

Para Compagnon, o balanço de perdas e ganhos desse recente período que podemos denominar de “depois do leitor”, permite concluir que da mesma forma que a atenção ao texto permitiu contestar a autonomia do autor, a importância concedida à leitura questionou o fechamento e a autonomia do texto. Depois do autor e do texto, o predomínio do leitor levantou tantos problemas quanto os seus antecessores. Parece impossível à teoria preservar o equilíbrio e buscar uma síntese entre os elementos da literatura; as posições medianas parecem frágeis e difíceis de serem sustentadas e geralmente são rejeitadas pelos teóricos radicais. No entanto, são as teses radicais claramente exacerbadas que se tornam insustentáveis ao negar os três fundamentos básicos da teoria literária: o autor, o texto e o leitor.

Eagleton, em sua tradicional abordagem histórica, argumenta que os leitores não se encontram com o texto no vácuo: estão socialmente e historicamente situados, e a maneira pela qual interpretam as obras literárias será condicionada por esse fato. “Inexiste uma reação puramente “literária”: todas as reações à forma literária, aos aspectos de uma obra que são por vezes ciosamente reservadas ao estético, estão profundamente arraigadas no indivíduo social e histórico que somos.”⁶ O crítico literário se preocupa com os tipos de efeitos produzidos pelo discursos, e como eles são produzidos, condicionando formas de consciência (e inconsciência) que estão diretamente relacionadas com a manutenção ou

⁶ EAGLETON, 1983, p.96.

transformação das relações e sistemas de poder. Segundo Eagleton, as diversas possibilidades de abordagem são imunes a juízos de valor:

Os defensores da análise fechada às vezes presumem que exista uma distância ideal a ser estabelecida entre o leitor e a obra. Mas isso é uma ilusão. Ler, ver e ouvir envolve constante mudança de foco, mergulhos numa particularidade solta e retorno ao panorama total. Algumas formas de ler ou ver abordam diretamente, enquanto outras se insinuam timidamente até ela. Algumas se atêm a seu desdobramento gradual como um processo no tempo, enquanto outras visam um instantâneo, ou uma fixação espacial. Algumas cortam obliquamente a obra, enquanto outras a espiam do nível do chão. Há críticos que começam com os narizes amassados contra a obra, absorvendo suas mais primeiras impressões, antes de ir gradualmente se afastando para abranger o entorno. Nenhuma dessas abordagens é correta. Não há correção ou incorreção a esse respeito.⁷

Nessa perspectiva, a teoria cultural nos libertou da idéia de que haja uma única maneira correta de interpretar uma obra de arte. Reconhecer a evidência óbvia que uma obra de arte tem mais de um significado não é reivindicar que possa significar qualquer coisa. O texto permite várias leituras, mas não autoriza qualquer leitura. Existe uma diferença essencial entre utilizar e interpretar um texto. Para Eagleton, a questão central é selecionar aspectos da obra que apóiem nossa interpretação dela. Trata-se de começar com o que queremos fazer para em seguida escolher as teorias e os métodos que nos auxiliarão a realizar nosso objetivo. A seletividade, o que escolhemos e o que rejeitamos na teoria depende daquilo que estamos tentando fazer na prática. Nessa perspectiva, qualquer teoria se define, ou a partir dos seus métodos de investigação, ou a partir da especificidade do objeto que está sendo investigado. Em relação à diversidade de teorias e métodos (fenomenologia, hermenêutica, marxismo, formalismo, teoria da recepção, estruturalismo, semiótica, pós-estruturalismo, psicanálise, feminismo), todas as abordagens possuem aspectos valiosos que podem ser aproveitados em uma determinada investigação. Eagleton

⁷ EAGLETON, 2005, p. 134

sugere que devamos celebrar a atual diversidade de métodos de análise e a liberdade decorrente em relação à ortodoxia de qualquer procedimento exclusivo. Entretanto, nos alerta que esse ecumenismo pode gerar alguns problemas, pois nem todos esses métodos são mutuamente compatíveis. Estimula-nos a estar dentro e fora de uma posição ao mesmo tempo, a ocupar um território e transitar pelas fronteiras, que configuram esse entre lugar cheio de recursos e problemas:

Não se trata de partir de certos problemas teóricos e metodológicos, mas sim de começar com o que queremos fazer, e em seguida ver quais métodos e teorias que melhor nos ajudarão a realizar nosso propósito. Decidir qual será nossa estratégia não significa predeterminar que métodos e objetos de estudo serão mais dignos.⁸

Em qualquer estudo acadêmico, o que escolhemos e rejeitamos em termos teóricos, está condicionado pelos objetivos da prática que desejamos realizar, e a avaliação do que é importante ou não, está condicionada por interesses arraigados em nossas práticas sociais cotidianas.

No caso dessa dissertação, nosso desafio maior é realizar uma prática individual de leitura da canção, que procure relacionar Literatura, Canção Popular Brasileira e História, em um estudo de caso específico. O recorte é delimitado na tarefa de operacionalizar uma leitura da representação da temática do “imperialismo” em uma canção do Mundo Livre s/a, situando e inserindo a produção da canção na discografia e trajetória do grupo, em simultaneidade com os desdobramentos do movimento Mangue Beat. As escolhas das teorias e métodos que nos ajudarão a realizar os nossos propósitos devem ser condicionadas a partir da especificidade do objeto canção e da temática que desejamos representar. Nesse sentido, as escolhas iniciais das premissas de Terry Eagleton e Fredric Jameson justificam-se pela adequação aos propósitos da nossa investigação. Primeiro por se tratarem de críticos literários e teóricos marxistas que, como tais, procuram situar e localizar o fenômeno literário na sua respectiva situação histórica, estabelecendo, portanto, relações entre literatura e história. Segundo pelo fato de que o conceito de imperialismo, objeto de representação da leitura da canção, trata-se de uma noção reconhecidamente pertencente à tradição historiográfica marxista. Nessa perspectiva, o imperialismo, ou, o capitalismo

⁸ EAGLETON, 1983, p. 226.

industrial financeiro monopolista, caracteriza uma fase do capitalismo e, portanto, constitui o próprio capitalismo, objeto de estudo e ponto de vista privilegiados do marxismo. Segundo Eagleton, a funcionalidade de um conceito crítico é possibilitar um acesso às obras de arte e não lançar uma cortina de fumaça que ofusca; conceitos são maneiras de alcançar uma compreensão da obra, um modo de experimentar abordagens, algumas mais efetivas que outras, cujas distinções não se orientam pelas diferenças entre teoria e não teoria. Na melhor das hipóteses, os conceitos recortam alguns aspectos da obra que permitem situá-la em um contexto significativo. Conceitos diferentes irão revelar aspectos diferentes.⁹ No nosso caso, a representação da temática do “imperialismo” na canção do Mundo Livre s/a constitui esse recorte, a porta de entrada para os aspectos que pretendemos focalizar.

Adotaremos em linhas gerais, cientes da abertura, indeterminação e diversidade do conceito, a noção de representação apontada por Jamenson, como “palavra para uma nova organização do sujeito e do objeto numa específica relação de conhecimento um em direção ao outro: o objeto passando a ser apenas como é conhecido ou representado, e o sujeito somente quando se torna o lócus e o veículo de tal representação.”¹⁰ Em outras palavras, representação é a maneira de construir um determinado objeto de um novo modo específico. Acrescentamos que todo sistema de representação deve ser localizado nas coordenadas do tempo e do espaço.

Propomos efetivar uma tripla abordagem histórica da canção: a historicidade das condições de produção, a representação da temática histórica e a contextualização na história do grupo e do movimento. Em outras palavras, a história da canção, a história na canção e a canção na história. Nesse sentido, vislumbra-se uma leitura atenta à multidimensionalidade do objeto que, longe de esgotar as múltiplas possibilidades de abordagens, privilegie os aspectos históricos em suas relações com os indissociáveis parâmetros poéticos, musicais e técnicos que constituem a sua especificidade.

A escolha do movimento musical Manguê Beat, o recorte do fenômeno Mundo Livre s/a e a canção antiimperialismo, justificam-se pela sua emergência histórica, marco expressivo e reverberação de influências no panorama da música brasileira contemporânea.

⁹ EAGLETON, 2005, p. 136.

¹⁰ JAMESON, 2005, p. 66.

O dia dois de fevereiro de 2007 marcou os dez anos da morte e da permanência do legado de Chico Science; período que corresponde à trajetória de sobrevivência e superação da banda que tornou possível a sua alquimia sonora: a Nação Zumbi. Inevitável que também se lembre o segundo manifesto Mangue, o texto *Quanto vale uma vida* de autoria de Zero Quatro. Escrito em decorrência da trágica morte de Chico, o manifesto faz um balanço retrospectivo dos cinco anos do movimento e aponta para o futuro, defendendo a continuidade da Nação Zumbi e do Mangue Beat, projeção que acabou por se concretizar, assim como a do primeiro manifesto, *Caranguejos com Cérebro* de 1992, plataforma de lançamento de uma cena musical em Recife que superou todas as expectativas, ao se transformar em um movimento cultural significativo no cenário nacional e internacional. Sobre esse “lado B”, é que propomos realizar as nossas escutas: o papel e a importância de Zero Quatro na concepção e construção da cena Mangue Beat, sua trajetória de resistência e superação que atualmente, em sua terceira fase, volta às origens da produção independente e alternativa depois de ter vivenciado indigestamente a indústria fonográfica. Por se tratar de um termo relacionado ao objeto e recorrente ao longo da dissertação, adotamos a noção de “cena musical” como “um espaço cultural no qual um leque de práticas musicais coexistem, interagem umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação, de acordo com uma ampla variedade de trajetórias e interfluências”¹¹

O *corpus* documental é composto por uma canção do Mundo Livre s/a, *Novos Eldorados*, do disco *Carnaval na Obra* de 1998. No entanto, vislumbramos essa canção como o desembocar de um processo iniciado em 1984, ano da criação do grupo, e o disco, como um desdobramento da morte de Chico Science, que representa a cristalização do movimento Mangue Beat.

Podemos sintetizar a problemática do trabalho a partir de três desafios norteadores: (1) Como realizar uma leitura adequada à especificidade e complexidade da canção, que tenha como foco principal, abordar os aspectos históricos e suas relações com os aspectos estéticos e técnicos que a compõe? (2) Como ler, descrever, analisar e interpretar a representação da temática do “imperialismo” na canção do Mundo Livre s/a, em diálogo com as condições de produção do respectivo disco e o movimento Mangue

¹¹ Trata-se do conceito de Will Straw citado por Keith Negus *apud* NAPOLITANO, 2002, p. 30-31.

Beat? (3) Como realizar uma leitura da canção a partir de uma perspectiva que relacione Literatura, Música Popular Brasileira e História em um estudo de caso específico?

Para tentar superar esses desafios, partimos das seguintes hipóteses de procedimentos: (1) A canção constitui um objeto específico, complexo e multidimensional; somente uma perspectiva interdisciplinar é capaz de oferecer uma resposta parcial aos problemas metodológicos que o objeto apresenta; é impossível abordar a canção em seus múltiplos aspectos simultaneamente; o que podemos fazer é escolher algumas abordagens que se demonstrem compatíveis e fundamentem a nossa análise. (2) As canções do Mundo Livre s/a constituem um material significativo para a representação simbólica da temática do “imperialismo”, a partir de um ponto de vista periférico no processo de mundialização da cultura verificado na virada do século XX; as canções do Mundo Livre s/a apresentam uma visão crítica, politizada, irônica e contraditória do capitalismo contemporâneo que estabelece pontos de contato com determinadas representações historiográficas sobre o tema.

A proposta de leitura da canção procura incorporar a materialidade do fonograma como fonte privilegiada da prática de audição, leitura, descrição e análise da canção selecionada, em diálogo com a produção escrita extra-musical que emerge em torno da obra. Apoiados nos três fundamentos básicos da fruição estética, produção, recepção e comunicação, ou em outras palavras, autor, texto e leitor, a partir das reflexões sobre o ato da leitura e o papel do leitor, colocamos em questão a possibilidade de uma leitura que estabeleça relações entre a liberdade subjetiva do leitor, delimitada pela imposição objetiva de um texto, situado na historicidade das condições de produção do autor. Procurando adequar e adaptar esses pressupostos à especificidade do nosso objeto, estruturamos a proposta de leitura a partir de três momentos norteadores: *a composição, a canção e a leitura geral*.

No capítulo *A composição: Zero Quatro, Mundo Livre s/a e o Mangue Beat*, com base na leitura de livros, dissertações, entrevistas, artigos, críticas, reportagens, pesquisas a *websites* e *cdrooms*, procuramos apresentar uma breve história das origens, emergência e reverberações do movimento Mangue Beat, ao contemplar o período que vai da criação do Mundo Livre s/a em 1984, até as repercussões da morte de Chico Science. Adotamos como fatos balizadores de periodização: a criação do Mundo Livre s/a em 1984; o primeiro

manifesto Manguê, *Caranguejos com Cérebro*, de 1992; o lançamento dos primeiros discos de Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre s/a em 1994; a morte de Chico Science em 1997, e o decorrente segundo manifesto, *Quanto vale uma vida*, ambos de autoria de Zero Quatro. Inevitavelmente, a morte de Chico Science demarca um “divisor de águas” nesse esforço de periodização, sugerindo três principais períodos na história do movimento: o pré-Manguê (1984–1992); o Manguê (1992–1997) e o pós-Manguê (1998–2007); o capítulo contemplará os dois primeiros períodos, culminando no terceiro disco do Mundo Livre s/a, *Carnaval na Obra*, lançado em 1998. A história do Manguê Beat constituirá a instância externa de análise; esfera extra-musical, mas não extra-estética, partindo do pressuposto de que o fenômeno acabou por se transformar em um movimento cultural, mas que teve as suas origens em uma cena musical. Por meio de uma abordagem dialética, propomos a história do Manguê Beat como uma construção conceptual que representa o contexto histórico específico, cuja função em análise não seja a de reduzir a canção à sua identidade, mas antes permitir que seja percebida em sua diferença histórica. Nesse sentido, antes de apreender e compreender a canção em si, faz-se necessário vislumbrar uma panorâmica do movimento da qual ela faz parte enquanto enunciado específico de um discurso maior.

No capítulo *A canção: Carnaval na Obra e Novos Eldorado*, partimos da análise do disco para finalmente chegarmos à leitura da canção em si. A partir dos pressupostos apontados por Márcia Tosta Dias, abordamos a produção social da canção, ao procurar descrever o processo coletivo de trabalho que envolve as várias esferas e os diversos profissionais especializados. Através da leitura e análise do encarte e da ficha técnica, e de informações advindas de outras fontes, selecionamos os seguintes aspectos: título do disco; suporte e formato; gravadora e estúdio de gravação; diretor artístico, produtor musical e arranjador; produtor executivo e engenheiro de gravação; mixagem e masterização; editora e projeto gráfico; prensagem e distribuição; relação e nomes das músicas do disco; participações especiais; textos, manifestos e agradecimentos. Num segundo momento, a partir de uma audição sistemática e descrição da performance vocal e instrumental, efetuamos uma análise geral da canção que abordou, sem adentrar na especificidade de uma análise musicológica e por meio de uma linguagem também acessível ao não-especialista em música, os principais aspectos que compõem a canção: além da letra

propriamente dita, a autoria da música; tempo de duração; GRA (guia de recolhimento autoral); editora; forma; gênero; produção musical e arranjo; intérprete e performance vocal; músicos e instrumentos; participações especiais; harmonia, melodia e ritmo; timbres e efeitos; gravação, mixagem e masterização. Nesse momento realiza-se a dupla contemplação necessária a uma abordagem adequada à especificidade e complexidade da canção: os parâmetros poéticos e musicais através da articulação entre os mecanismos de representação da realidade histórica e a análise dos códigos internos da linguagem musical. Compreender as relações entre letra e música na construção da representação temática da canção, constituiu o principal desafio desse tópico. Para a análise dos parâmetros poéticos, utilizamos as referências de Antônio Cândido e Jean Cohen, além de Linda Hutcheon, referência na identificação do uso da estratégia discursiva da ironia. Para a descrição e análise da performance vocal nos apoiamos na seleção e adequação de alguns pressupostos de Paul Zumthor contidos em *Introdução à Poesia Oral*; para a análise da performance instrumental, além da audição sistemática, utilizamos os nossos modestos conhecimentos e experiências musicais.

O objetivo último do capítulo *Leitura Geral* foi identificar e analisar as representações da temática do “imperialismo” na canção selecionada e nas suas articulações com o compositor e intérprete Zero Quatro, o grupo Mundo Livre s/a, o disco *Carnaval na Obra*, o movimento Mangue Beat e, em linhas gerais, o contexto histórico em que a obra emerge. Ao identificarmos pontualmente tais representações nas várias instâncias, procuramos estabelecer relações com algumas noções gerais das representações historiográficas da temática, a partir das referências de Fredric Jamenson, Aijaz Ahmad, Noam Chomsky, entre outros, de modo a perceber pontos de aproximação e afastamento entre os aspectos históricos e estéticos no estudo de caso. E para concluir, no capítulo *Considerações Finais*, procuramos analisar os resultados obtidos; se os objetivos foram atingidos, se os problemas foram solucionados, se as hipóteses se verificaram, quais as limitações apresentadas e quais as contribuições a oferecer em perspectivas futuras de aplicação da proposta de leitura da canção.

2. A COMPOSIÇÃO: Zero Quatro, Mundo Livre s/a e o Mangue Beat (1984 – 1998)

Início dos anos 1980. No município Jaboatão dos Guararapes, região metropolitana do Recife, a praia do bairro de Candeias era “a Ilha Grande” na imaginação fértil do jovem Fred Rodrigues Montenegro. Morava com os pais e mais três irmãos em um modesto apartamento que ficava longe da praia e em uma rua sem asfalto. Aos vinte e dois anos, concluía o curso de comunicação-jornalismo na Universidade Federal de Pernambuco, era repórter em uma emissora de televisão e tocava em bandas de rock. Fred era um simples jovem de classe média que gostava de música e filmes de ficção científica; vivia na periferia da região metropolitana de uma capital do nordeste, região periférica, de um país periférico chamado Brasil.

Sua relação com a música se iniciou na infância, quando aprendeu a tocar piano com um professor particular por imposição da mãe; aos doze anos passou para o “ginásio” do Colégio Militar, e como era um aluno que tirava boas notas, ganhou de presente do pai, um violão e os primeiros discos. Passou a ter aulas de violão com um professor que gostava de rock pesado e que o fez descobrir Deep Purple e Suzi Quatro. Também foi nessa época que Fred descobriu o seu “disco de cabeceira” e a influência explícita e assumida que o acompanharão em toda a sua trajetória: *A Tábua de Esmeraldas*, de Jorge Ben, lançado em 1974 e considerado pela crítica como um clássico da MPB. Essa influência será referenciada, muitos anos mais tarde, quando grava em primeira mão a música *Mexe, Mexe*, do então auto-denominado Jorge Ben Jor, no disco *Por Pouco* de 2000: “É isso aí *brother*, foi aos doze anos ouvindo aquele balanço maravilhoso da Tábua de Esmeraldas que eu comecei a chacoalhar um violãozinho e não parei nunca mais, agora é só mexer e sacudir o esqueleto”.

Em oposição à rigidez do Colégio Militar, Fred era indisciplinado em relação aos estudos musicais, e, a exemplo do que aconteceu com o piano, abandonou o violão por um tempo. Na adolescência teve o seu primeiro contato com a guitarra elétrica, quando deu uma “canja” em um bar durante o intervalo da banda que se apresentava. A receptividade do público o incentivou a formar a sua primeira banda, Trapaça, na qual os integrantes mal sabiam tocar os seus instrumentos. O acesso à coletânea *Gritos Suburbanos*, produzida

pelas bandas de *punk* rock do ABC paulista, e a convivência com autênticos representantes do ABC que foram morar em Recife, fizeram com que Fred aderisse e se tornasse um *punk*, apesar dos protestos da mãe. O *punk*¹ apresentou ao mundo um movimento juvenil associado aos filhos da classe operária que teve no anarquismo e na estética sadomasoquista criada pela estilista Vivienne Westwood, uma nova produção musical planejada pelo empresário e estrategista do *pop* Malcom McLaren. Diferente de outras tendências musicais, que geralmente chegavam “atrasadas” no Brasil, o *punk* teve uma reverberação quase que simultânea, gerando movimentações de bandas em São Paulo, Brasília, Salvador e Recife.*

Inspirado no mote *punk* “do it yourself” (faça você mesmo), Fred vislumbrou a possibilidade de fazer um som próprio com poucos recursos. Com a dissolução da Trapaça, formou sucessivamente outras bandas como Serviço Sujo, Câmbio Negro e Sala 101; nessa época seu apelido era “Rato”.

Provavelmente, foi após esse período que surgiu o codinome Zero Quatro. O próprio Fred nos conta sobre as origens daquele que se tornará o seu nome artístico:

O Zero Quatro vem de um período da época de faculdade dos primeiros anos do curso de comunicação na UFPE, que eu fui, que eu tive uma militância no diretório acadêmico e tal, cheguei a ser diretor de imprensa do DA de comunicação e a gente concebeu um jornalzinho, mimeógrafo mesmo, jornal laboratório do curso de comunicação onde eram publicadas algumas coisas, e eu tinha uma veia meio ficcionista e cheguei a publicar umas coisas, umas crônicas, um conto. Esse jornalzinho se chamava *Brecha*, e até teve uma época que eu escrevi algumas coisas que os personagens eram todos números, então tinha nomes “a 106 era uma garotinha muito ingênua, a professora dona 90 não sei o que”, e eu comecei a ver que tinha alguns números que tinham uma certa personalidade, e aí na

¹ O *punk* emergiu em 1976, quando o empresário Malcolm McLaren retornou para a Inglaterra após uma malsucedida experiência nos Estados Unidos, como agente do grupo New York Dolls. Durante três anos, McLaren se infiltrara na cena formada por *Ramones*, *Stooges*, *Blondie*, *Talking Heads* e outras bandas que se apresentavam no clube CBGB'S, em Nova York. O ponto em comum entre os grupos era o profundo desprezo pelos arranjos elaborados do rock progressivo e psicodélico e pelas suntuosas produções que saturavam o *hit parade* da época. Propunham três acordes maiores, alguns *riffs* de guitarra, ao invés de longos e intermináveis solos, e letras simples com refrões diretos. Ao retornar a Inglaterra, McLaren formatou toda essa concepção em um produto *pop* de efeitos bombásticos: surgiu o *Sex Pistols*. Com um visual totalmente planejado e despojado (camisetas rasgadas, cabelos pintados, coturnos, correntes, coleiras, alfinetes, jaquetas de couro) e um comportamento anárquico, o grupo chocou a sociedade chegando ao topo da parada com o seu LP *Never mind the bollocks here's the Sex Pistols*. ALEXANDRE, 2002, p. 49-50

* Alguns gêneros musicais mais diretamente relacionados às influências de Zero Quatro, Mundo Livre s/a e do Mangue Beat, serão citados nas notas ou desenvolvidos no próprio corpo do texto. Os demais gêneros podem ser brevemente explicitados no GLOSSÁRIO que se encontra nos anexos do trabalho.

hora de assinar eu comecei assinando como Fred mesmo e depois eu vi que tinha mais sentido eu assinar como número; aí eu peguei a coisa mais óbvia, a minha identidade e eu achei que o mais sonoro seria o 04. Assinei e isso pegou muito rápido assim com os colegas, “Aí 04! Zero! Zero Four!”, não sei o que, virou meio que a minha *persona* de faculdade, e aí comecei a assinar as primeiras músicas com 04.²

Em meados dos anos oitenta, com a desilusão e dispersão dos poucos integrantes que militavam no “movimento *punk* recifense”, Zero Quatro percebe a necessidade de superar essa fase através da criação de uma nova banda que estivesse em sintonia com as novas tendências do *pop* mundial.

O termo e o estilo *pop* surgiram originalmente das experiências da *Pop Art*, reveladas, na década de 40, pelo seu representante mais conhecido, Andy Warhol. Essa nova expressão artística operava com os ícones da cultura de massa e com os elementos de um incipiente pós-modernismo estético, que se desenvolvia atrelado à prática do pastiche, da colagem e do exercício irônico em torno da desmistificação da obra de arte. A expressão surge definitivamente no circuito da comunicação de massa para designar um panorama artístico frenético, eclético e efêmero que caracterizou as diversas artes produzidas após a Segunda Guerra Mundial. Instigada em apresentar o cotidiano, a exemplo das artes visuais dos anos 40, a cultura *pop* se efetivava na utilização da diversidade estilística oriunda do modernismo sem ter que, no entanto, interpretar e criticar a realidade como acontecera com a escola estética anterior.

A cultura *pop* tem como uma das suas principais manifestações a música, mas inclui em seu espectro cultural, o cinema, a moda, as artes plásticas, a literatura e demais *performances*. O *pop* surge musicalmente com o rock que, diferente de outras formas culturais que tiveram uma história em períodos precedentes, pertence essencialmente ao mundo contemporâneo. Com o rock, manifestou-se uma cultura de massa que trouxe essa característica da arte pós-moderna, intrínseca à ação da indústria cultural e dos meios de comunicação: a fábrica de estilos e bens simbólicos perfeitamente consumíveis pelos jovens de uma época.

A década de 90 testemunhou uma certa mudança de paradigmas estéticos em relação ao *pop*. Além de ter sido difundido o conceito de *World Music*, estilos étnicos

² QUATRO, Zero. Entrevista 1, 2006. Ver anexos.

oriundos de várias partes do mundo, o *pop* voltou a sua atenção para a produção musical surgida fora do circuito fonográfico norte-americano, de onde ele se originou simultaneamente com o termo e a sociedade pós-moderna. Uma nova linguagem se formara: híbrida, heterogênea, multicultural. Não apenas em cidades como o Recife ou Bangladesh; mas em metrópoles como Paris e Londres foi sendo observada essa forma de comunicação que trazia elementos da cultura popular de cada região do globo e os mixava à outras informações obtidas via meios de comunicação. Em comum, a relação da política com a cultura tendo como mediadora a cultura pop.³

Em uma época em que a *internet* ainda era algo distante, a busca de informações na Recife dos anos oitenta consistia na compra coletiva dos raros discos importados, na reprodução e distribuição entre amigos de fitas K7, em folhear, sem comprar, revistas musicais estrangeiras no aeroporto, em sintonizar a rádio BBC de Londres; emergiam no cenário internacional os novos estilos do pós-punk, gótico e *new wave*.⁴

Pernambuco revelou para a música popular brasileira nomes como Luís Gonzaga, “o rei do baião”, e Jackson do Pandeiro; foi o lugar onde surgiu o frevo, invenção específica da cidade de Recife; nos anos 60 destacou Geraldo Azevedo e Naná Vasconcelos, este último, considerado um dos mais importantes percussionistas do mundo. Com o golpe militar de 1964 e o subsequente fechamento do regime, a região vivenciou um processo de decadência econômica, esvaziamento político e perda de importância. As opções possíveis de confronto, conformismo ou alienação, sintetizaram nos anos 70 a geração do “desbunde”, o movimento *hippie* tardio no Brasil, que mesmo sem intenção, passou a misturar MPB com rock dando origem a um esboço de uma cena “udigrudi” (*underground*) em Recife, que acabaria por se tornar o embrião musical de um dos mais importantes artistas pernambucanos: Alceu Valença.

Os anos 80 são considerados por José Teles, autor do livro *Do Frevo ao Mangue Beat*, “os anos perdidos” da música pernambucana; uma fase de transição, principalmente

³ Ver LEÃO, 2002, p. 12-14.

⁴ Nos anos 80, a maior parte das variações do punk foi denominada *new wave*, uma expressão tirada do cinema francês – *nouvelle vague* – que significa “nova onda”. A *new wave* foi, sumariamente, a pluralidade de tribos urbanas que se desenvolvera pelas metrópoles e que não tinha uma característica estética definida, podendo assim caracterizar tanto o experimentalismo dos nova iorquinos do Talking Heads como o pop *bubblegum* do performático Boy George. O conceito foi cunhado pela mídia especializada e chegou ao Brasil no auge da cultura de massa nacional, quando o mercado cultural havia aberto definitivamente as suas portas para uma estética da juventude, iniciada com bandas de rock e outros projetos artísticos que tinham como influência as cenas surgidas em Londres e Nova Iorque. *Ibid.*, p. 17.

para a nova geração recifense que demonstrava insatisfação com o que era produzido em termos de música *pop*, especialmente em Pernambuco, repudiando as meras cópias do rock anglo-americano e não se identificando com os “medalhões da MPB”. O rock nacional dos anos 80 se consolidava junto às multinacionais da indústria fonográfica, e três bandas ícones desse movimento despontavam em 1984 com o seu primeiro sucesso comercial: Titãs, com *Sonífera Ilha*, Barão Vermelho, com *Beth Balanço* e Paralamas do Sucesso, com *Óculos*, se apresentaram em Recife, no Circo da Boa Viagem, para milhares de pessoas. Um grupo mais segmentado de roqueiros da cidade escutava Afrikaa Bambaata e The Clash, *punk* e *hardcore*; do rock nacional ouviam Ira e Fellini e detestavam a “caretece” das programações das rádios FMs.

Apesar da precariedade e isolamento do incipiente meio musical recifense, Zero Quatro não desiste e começa a configurar a sua trajetória de resistência e superação: “Desistir? Desistir não. Não se deixa de ser um anarquista.⁵ Simplesmente, a gente adota uma postura cínica.”⁶ Do cinismo e da ironia de Zero Quatro nascia em 1984 o Mundo Livre s/a. A proposta inicial era misturar estilos e fazer uma música dançante, um “*psychosamba*” que fundisse tamborim e guitarra baiana, o *punk* com o samba de breque. Nas primeiras apresentações, são vaiados pelo público *heavy-metal* que escutava AC/DC, Black Sabaath e Iron Maiden. Inspirados na “estética da fome”, de Glauber Rocha, o grupo vestia-se com roupas compradas em camelô, utilizava aparelhagem artesanal e guitarras baratas, e tocava onde houvesse espaço:

Oitenta e quatro era o auge da Guerra Fria; uma coisa que se tinha como referência era aquele humor bem sarcástico do Mel Brooks, naquela série Agente 86, que era em torno dessa coisa da Guerra Fria e tal, e que de vez em quando tinha uma certa apologia irônica em torno do *Mundo Livre*, “Nós temos que defender o mundo livre, não sei o quê”,

⁵ Podemos perguntar sem a pretensão de responder: Qual era a concepção de “anarquismo” de Zero Quatro? Para contrapor essa concepção provavelmente filtrada pelo *punk*, apresentamos um conceito sociológico cuja palavra central estabelece relação com o nome da banda que estava por ser criada: “Por Anarquismo se entende o movimento que atribui, ao homem como indivíduo e à coletividade, o direito de usufruir toda a liberdade, sem limitação de normas, de espaço e de tempo, fora dos limites existenciais do próprio indivíduo: liberdade de agir sem ser oprimido por qualquer tipo de autoridade, admitindo unicamente os obstáculos da natureza, da “opinião”, do “senso comum” e da vontade da comunidade geral – aos quais o indivíduo se adapta sem constrangimento, por um ato livre de vontade. Tal definição genérica, avaliada de diversas maneiras por pensadores e movimentos rotulados de anárquicos, pode ser sintetizada através das palavras retomadas em nosso século, por volta dos anos 20, pelo anárquico Sebastien Faure na *Encyclopédie anarchiste* “A doutrina anárquica resume-se numa única palavra: liberdade”. BOBBIO, , 1997, p. 23.

⁶ DIAS, 1994, p. 24-25.

sempre de uma forma meio irônica. E a partir daí, essa expressão começou a gerar um certo interesse e depois comecei a colecionar discursos de presidentes americanos onde, vez por outra, aparecia essa expressão do *Mundo Livre* e aí, quando a gente resolveu superar uma fase, virar a página do lance do *punk*, que tinha passado um tempo militando mesmo no *punk*, a gente, por diversos fatores, desencantou daquilo ali, aí o primeiro impulso foi montar uma outra banda. Aí então o *Mundo Livre* era o que mais... o próprio *punk* tinha essa coisa da Guerra Fria, tinha vários festivais *punk* lá, no começo era não sei lá o que nuclear, porque o Reagan devia estar morrendo de medo desse festival *punk* aqui... Eu acho que *Mundo Livre* é muito engraçado porque tem um pé no *punk*, desse negócio do discurso anárquico e antiimperialista, do *punk*, pelo menos do *punk* do hemisfério sul, mas tem essa coisa do *s/a*, que é uma coisa meio cínica, meio pós-*punk*, uma coisa assim meio pós-utópica (...) tem a ver com Guerra Fria, tem a ver com *punk*, tem a ver com dadaísmo também, o *s/a* tem a ver com isso... Uma das coisas mais brilhantes do dadaísmo que é aquele ferro de engomar roupa que é cheio de prego, o *s/a* é um pouco isso aí, *Mundo Livre s/a*.⁷

Podemos observar no discurso de Zero Quatro a relação que ele estabelece entre o nome da banda e a concepção de Guerra Fria da época; do nosso ponto de vista identificamos a relação entre história e música presente na própria gênese do nome da banda. Por um lado, Zero Quatro destaca a permanência do idealismo anárquico e antiimperialista do *punk*, e por outro, a “pós-utopia” geradora de uma mudança que leva ao cinismo e à ironia. Em última análise, nesse esforço centrípeta de nos afastar do objeto que nos atrai, não podemos perder de vista que tal discurso é proferido pelo próprio criador da expressão *Mundo Livre s/a*. É preciso estar atento à tensão entre as perspectivas histórica e historiográfica na abordagem de um discurso.

Para situarmos melhor o nosso personagem principal no panorama que propomos construir, faz-se necessária uma breve contextualização histórica daquele momento específico e dos significados possíveis das expressões Guerra Fria e *Mundo Livre*. Nosso objetivo parcial se limita, nesse momento, a delinear algumas simultaneidades, sem nenhuma pretensão de estabelecer relações causais entre as instâncias descritas, deixando ao leitor a liberdade de estabelecer as suas próprias relações.

A expressão Guerra Fria surgiu na situação do mundo pós-segunda guerra mundial, para se referir ao constante confronto (político, militar, ideológico, econômico,

⁷ QUATRO, Zero. Entrevista 1, 2006.

cultural) das duas superpotências emergentes: os EUA, líder dos países capitalistas, e a URSS, líder dos países socialistas. “Na medida em que a retórica da Guerra Fria via capitalismo e socialismo, o “mundo livre” e o “totalitarismo”, como dois lados de um abismo intransponível, e rejeitava qualquer tentativa de estabelecer uma ponte, podia-se até dizer, à parte a possibilidade de suicídio mútuo da guerra nuclear, ela assegurava a sobrevivência do adversário mais fraco.”⁸ Nessa perspectiva, a expressão “mundo livre” surge para designar o bloco de países capitalistas que adotavam os princípios do liberalismo econômico e político, ou seja, economia de mercado, democracia liberal, liberdade de pensamento e expressão. O “mundo livre” se contrapunha criticamente ao bloco dos países socialistas que adotavam regimes comunistas, caracterizados por uma economia estatizada, ditadura do partido único e controle dos meios de comunicação. Nessa guerra de propaganda ideológica, a “liberdade em Deus” do capitalismo fazia oposição à “tirania atéia” do socialismo.

O historiador Eric Hobsbawm defende a tese de que a Guerra Fria foi uma guerra de desiguais e propõe como marcos de periodização os 45 anos que vão do lançamento das bombas atômicas até o fim da União Soviética. De uma forma sintética, propomos dividir esse período não homogêneo em duas fases: “a guerra fria clássica” e a “coexistência pacífica”; “a segunda guerra fria” e “o fim da guerra fria”. Para fins de análise específicos, vamos privilegiar inicialmente o período da “segunda guerra fria”.

No mapa político configurado no final da segunda guerra, a URSS controlava e exercia uma forte influência sobre a zona ocupada pelo Exército Vermelho no Leste Europeu e não tentava ampliá-la com o uso da força militar. Os EUA exerciam controle e predominância sobre o resto do mundo capitalista, além do hemisfério norte e oceanos, assumindo o que restava da velha hegemonia imperial das antigas potências coloniais. Em troca, não intervinha na zona aceita de hegemonia soviética.⁹

O ano de 1947 é considerado para alguns historiadores o marco inicial da ruptura entre as duas potências que caracterizam a “Guerra Fria Clássica”: denúncia da “conspiração comunista mundial” e a ofensiva norte-americana através da Doutrina Truman, e os seus desdobramentos, o Plano Marshall e a OTAN; a reação soviética com a

⁸ HOBBSAWM, 1995, p. 247.

⁹ Ibid., p.224.

explosão da bomba atômica em 1949, o COMECOM e o Pacto de Varsóvia; a Revolução Chinesa, a Guerra da Coreia e a Revolução Cubana. Apesar da tensão dos conflitos, as duas superpotências aceitavam a divisão desigual do mundo, faziam todo esforço para resolver disputas de demarcação sem um choque aberto entre suas Forças Armadas que pudessem levar a uma guerra e, ao contrário da ideologia e da retórica da Guerra Fria, trabalhavam com base na suposição de que a coexistência pacífica entre elas era possível a longo prazo.¹⁰

Vários fatores contribuíram para que a primeira fase de uma “Guerra Fria Clássica” marcada pelo conflito se modificasse no sentido de uma política de distensão, entendimento e cooperação entre EUA e URSS, que passou a ser denominado de “Coexistência Pacífica”: o equilíbrio de forças demonstrado na Guerra da Coreia; a recuperação e reação da Europa à condição de mero satélite da Europa, adotando posições mais independentes; o conflito entre China e URSS e o rompimento da unidade do bloco socialista; a Descolonização Afro-asiática que projetou o Terceiro Mundo no cenário da política internacional e o movimento dos países não-alinhados que se evidenciou na Conferência de Bandung (1955); a morte de Stalin e a posterior ascensão de Krushev e a eleição de Kennedy facilitaram a distensão da Guerra Fria, mas não evitaram acontecimentos que revelaram a persistência dos antagonismos entre EUA e URSS.¹¹

Em meados da década de 1970, o mundo entrou no que se chamou de Segunda Guerra Fria. Coincidiu com uma grande mudança na economia mundial, o período de crise que caracterizaria as duas décadas a partir de 1973, com a crise do petróleo, e que atingiu o clímax no início da década de 1980.¹² Procuraremos compreender essa crise do modelo econômico capitalista pós-guerra, a partir da perspectiva da crise interna norte-americana que se evidencia a partir da década de 1950. Tal crise se caracterizou pela incidência de crises cíclicas de retração econômica, contração de influência da ação capitalista, recessão econômica, aumento da inflação, altos impostos, elevados índices de desemprego, falência de empresas privadas e elevação do preço do petróleo por determinação da OPEP, a partir de 1972. Todos esses fatores desembocaram na crise internacional de 1973, mais conhecida como “a crise do petróleo”. Na política externa, os EUA, que durante a primeira fase da

¹⁰ Ibid., p. 225.

¹¹ AQUINO, 1988, p. 330-331.

¹² HOBSBAWM, 1995, p. 241.

Guerra Fria assistiram a expansão do mundo socialista, ficaram publicamente desprestigiados, com a perda de novas áreas de influência, associada à aparente desordem na presidência ao longo dos anos, quando Richard Nixon teve que renunciar por causa de um escândalo, seguindo-se de dois sucessores ineficientes. Seu substituto imediato, Gerald Ford, além da derrota definitiva e traumática no Vietnã, Laos e Camboja, viu antigas colônias portuguesas, Guiné-Bissau, Moçambique e Angola tornarem-se países socialistas; assistiu a contestação da liderança dos EUA na Europa e a continuidade da crise interna, o que facilitou a volta dos democratas ao poder com a eleição de Jimmy Carter em 1977.

O aprofundamento da crise econômica e social agravou o desemprego em uma conjuntura marcada também pela alta dos impostos e pela elevação dos preços dos gêneros alimentícios e do petróleo e seus derivados. “O ano de 1979 evidenciou mais fracassos na política externa – em que a invasão do Afeganistão pelas tropas soviéticas e a vitória da Revolução Islâmica e a Revolução Nicaraguense foram marcantes - ainda mais desmoralizaram o governo Carter, o que facilitou a volta dos republicanos à presidência com Ronald Reagan em 1981”.¹³

A política de Ronald Reagan pode ser entendida como uma tentativa de superar essas derrotas, demonstrando a inquestionável supremacia e invulnerabilidade dos EUA, se necessário com gestos de poder militar:

“os historiadores do século XXI, longe das lembranças vivas das décadas de 1970 e 1980, vão ficar intrigados com a aparente insanidade dessa explosão de febre militar, a retórica apocalíptica e o muitas vezes bizarro comportamento internacional de governos americanos, sobretudo nos primeiros anos do presidente Reagan (1980-1988). Terão de avaliar a profundidade dos traumas subjetivos da derrota, da impotência e ignomínia pública que laceraram o *establishment* político americano na década de 1970 (...)”¹⁴

Sob a fermentação de um ideário neoliberal e tentando superar a crise estrutural interna norte-americana começava a Era Reagan no início dos anos 80. O governo Reagan restringiu benefícios sociais e reduziu os impostos, visando aumentar a disponibilidade de capitais particulares de investimento nas indústrias bélicas. Com a estratégia de restituir a confiança no poderio do país, a indústria cinematográfica, em sintonia com o discurso de

¹³ AQUINO, 1988, p. 306.

¹⁴ HOBSBAWM, 1995, p. 244.

Reagan, passou a produzir filmes explicitamente ideológicos do tipo *Rambo* e *Rocky*. Da mesma forma a indústria bélica apoiou a Doutrina Reagan que se propôs a combater o comunismo no mundo, financiando e armando movimentos contra-revolucionários no Afeganistão, Camboja e Angola. Na América Central o governo Reagan se mostrou mais agressivo e intervencionista como na invasão da Ilha de Granada a pretexto de conter a “expansão soviética-cubana” na região. Governos da Guatemala, Honduras e El Salvador receberam ajuda militar e financeira para combater os movimentos guerrilheiros existentes e para servir de base de apoio dos exilados nicaraguenses anti-sandinistas, os contra. Envolveu-se diretamente no escândalo do *Irãgate*, que consistia na venda ilegal de armas para o Irã, através de Israel, cujos recursos eram utilizados para financiar “os contra” na Nicarágua. O ápice do anticomunismo de Reagan, marcado por uma extraordinária corrida armamentista nuclear, se traduziu no programa Guerra nas Estrelas, um projeto de defesa estratégica que implicou no gasto de bilhões de dólares e que se demonstrou impraticável. “A cruzada contra o “Império do Mal” a que – pelo menos em público – o governo do presidente Reagan dedicou suas energias destinava-se assim a agir mais como uma terapia para os EUA do que como uma tentativa prática de re-estabelecer o equilíbrio de poder mundial.”¹⁵

Para completar o quadro de crise e transformação, as empresas multinacionais passaram a ser responsáveis pela maior parte do volume de produção e comércio do mundo; o volume de capital gerado pelas empresas privadas superou o que estava nas mãos dos Estados e por último a concorrência entre os EUA, Europa e Japão exigiram a busca por novos mercados e o aumento na eficácia na produção. Em resposta a todas essas exigências irão se desenvolver setores de alta tecnologia (informática, telecomunicações, robótica, engenharia genética, química fina) e a reestruturação das empresas (técnicas administrativas de reengenharia cortando o número de empregados, controle de qualidade, computadores e robôs substituindo mão-de-obra e terceirização).¹⁶ Do outro lado da “cortina de ferro”, a engessada economia socialista, apesar de um crescimento verificado na

¹⁵ Ibid., p. 245.

¹⁶ SCHMIDT, 1997, p.372.

década de 70, começava a demonstrar sinais de estagnação, ao mesmo tempo em que não se adequava às inovações tecnológicas e às transformações econômicas.

Nesse sentido, segundo Hobsbawm, a “Segunda Guerra Fria” reaganista era dirigida não contra o “Império do Mal” no exterior, mas contra a lembrança de F. D. Roosevelt internamente: contra o Estado do Bem-Estar Social e contra qualquer outro Estado interventor. Para essa “nova direita”, o capitalismo assistencialista patrocinado pelo Estado era o inimigo interno a ser combatido. Reagan, nos Estados Unidos, e a primeira-ministra inglesa, Margaret Thatcher, tornaram-se os pioneiros defensores de uma política econômica que atingiria o seu ápice na década de 1990: o neoliberalismo. Apesar da continuidade da crise econômica, o conservadorismo da sociedade, o anticomunismo dos discursos presidenciais e o nacionalismo agressivo na política externa, garantiram a reeleição de Reagan em 1984.

Enquanto isso, em abril do mesmo ano, acontecia uma das maiores manifestações públicas de cidadania da história do Brasil: as “Diretas Já”. Cerca de um milhão de pessoas participaram dos comícios da Candelária, no Rio de Janeiro, e depois no Vale do Anhangabaú, em São Paulo, para reivindicar o fim da ditadura militar e eleições diretas para presidente da República. Embora as expectativas do país e do povo brasileiro fossem mais uma vez frustradas, a campanha das “Diretas já” representou o fim simbólico da ditadura e marco inicial da redemocratização do Brasil. Entrementes, essas manifestações populares que ocuparam pacificamente praças e avenidas, são o desembocar de um processo que tem suas raízes fincadas na crise do capitalismo mundial e no esgotamento do modelo econômico do regime militar evidenciado a partir de 1974.

Apesar da concentração de renda, arrocho salarial, estagnação econômica, dívida externa, negociação com FMI e a inflação chegando a 224% ao ano, a grande frustração do povo brasileiro em 1984 foi a não aprovação pela Câmara dos Deputados, da emenda Dante de Oliveira, que restabeleceria as eleições diretas para presidente da República. Através de um acordo político entre PMDB e PDS, na perspectiva de uma transição “lenta, gradual e segura”, na busca de alguém com um perfil liberal o suficiente para canalizar as expectativas de redemocratização, e conservador o bastante para não confrontar a moribunda ditadura, o Colégio Eleitoral elegeu, indiretamente, no dia 15 de janeiro de 1985, Tancredo Neves como o primeiro presidente civil eleito em mais de vinte anos.

Entretanto, por ironia da história, apesar de toda comoção nacional midiaticizada e da tentativa de mitificá-lo, Tancredo Neves será lembrado na história como o “presidente que não foi”.

No panorama da música popular brasileira, acontecia a consolidação do fenômeno que ficou conhecido como o “rock nacional” dos anos oitenta. No Rio de Janeiro, além dos percussores, Blitz, Gang 90, Lulu Santos e Marina, emergiam Barão Vermelho com Cazuzu, Lobão, Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, Léo Jaime, Ritchie, entre outros. Em São Paulo, o rock *pop* dos Titãs, Ultraje a Rigor, Ira, Fellini; a produção independente da vanguarda paulistana, capitaneada por Arrigo Barnabé, Itamar Assunção, Ná Ozzeti, Tetê Espíndola; os grupos Rumo e Premeditando o Breque, entre outros. O rock da periferia paulistana começava a emergir e se manifestar através do *punk*, *metal*, *hardcore*, com destaque para Inocentes, Cólera e Ratos do Porão.

Destaque também para a explosão da cena de Brasília que terá um papel fundamental na formação de uma consciência de juventude nos anos 80, a “geração coca-cola” celebrada em torno do rock com sotaque inglês da Legião Urbana, e as letras politizadas e românticas do poeta da canção Renato Russo; Os Paralamas do Sucesso, de Herbert Viana, e mais, Capital Inicial e Plebe Rude. De Minas Gerais o fenômeno internacional do som *metal* do grupo Sepultura; da Bahia, o *punk rock* do Camisa de Vênus e do Rio Grande do Sul, o *pop* do Engenheiros do Hawai e Nenhum de Nós.

Nesse mesmo período o advento do CD irá promover uma “grande transformação no panorama fonográfico mundial, estabelecendo um novo patamar tecnológico para as relações *hardware/software*, alterando gradativamente os hábitos e condições de consumo, na medida em que o uso do novo formato depende da aquisição de um novo reproduzidor. Desde o início de sua comercialização, em 1983, o CD consolidou-se como padrão de consumo de mercadoria musical, primeiramente nos países centrais (Europa/EUA), para depois, na década subsequente, efetivar sua expansão global.¹⁷

Depois de nos afastarmos do nosso objeto, na perspectiva de vislumbrar uma visão panorâmica sugerida pelas declarações de Zero Quatro sobre as origens do Mundo Livre s/a, e suas relações com a situação histórica específica e os significados da Guerra

¹⁷ DIAS, 2000, p. 107.

Fria, adotamos o caminho inverso, procurando reaproximar o nosso personagem e inseri-lo no contexto político-cultural brasileiro do início dos anos oitenta.

Segundo a periodização historiográfica proposta, não se vivia naquele momento “o auge da Guerra Fria”, conforme declaração de Zero Quatro, e mais pertinentemente associado ao período da “Guerra Fria Clássica”. Observava-se uma “Segunda Guerra Fria”, na qual o “mundo livre”, liderado pelo governo republicano de Ronald Reagan, citado por Zero Quatro, em uma atitude agressiva de contra-ataque, procurava apagar os “traumas subjetivos” das derrotas anteriores através de uma nova guerra fria anticomunista contra o “Império do Mal” liderado pela URSS. Ao mesmo tempo, tentava superar a crise interna norte-americana por meio de uma reestruturação econômica fundamentada nos princípios do neoliberalismo e nas inovações tecnológicas.

Em 1985, com a morte de Tancredo Neves, assume a presidência da República o vice-presidente José Sarney. Pelas ironias que acontecem na história do Brasil, o presidente da redemocratização, do plano Cruzado e da Constituição seria um ex-líder do PDS, partido político de sustentação do regime militar; o que veio ao encontro da estratégia conservadora de uma transição “lenta, gradual e segura”.

Com a abertura política e o fim da censura novas informações musicais de tendência pós-*punk* passaram a modificar os padrões de gosto e as atitudes comportamentais da juventude brasileira, através do acesso da classe média ao consumo de discos embalado pelo aparente e efêmero sucesso do Plano Cruzado. Na música *pop* The Smiths, The Cure, PIL, Siouxsie and Bansnhees, Ian Curtis e o resgate de Jim Morrison e David Bowie; na literatura William Gibson, com *Neuromancer* e a expressão “*cyberpunk*”; no cinema os filmes *Repoman* de Alex Cox e *Rumble Fish* de Francis Coppola; o rap e a música eletrônica começavam a emergir no meio musical.

Nesse mesmo ano de 1985, Zero Quatro e seu amigo, e também jornalista, Renato Lins, movidos pela busca de informações sobre música *pop*, produziram durante seis meses na Rádio Universitária FM o programa *Décadas* que tinha como proposta divulgar essas novas sonoridades que vinham da Europa e Estados Unidos.

Em relação à primeira fase do Mundo Livre s/a, o próprio Zero Quatro reconhece que os primeiros dez anos da banda não podem ser considerados como parte de uma carreira profissional:

É engraçado que, nos primeiros dez anos, eu nem considero que a banda tem 22 anos de carreira, porque até 93, não era uma carreira profissional, era uma forma de sobreviver ao inferno que era Recife, um ambiente completamente conservador. E a gente tinha a banda e eu tinha um emprego, o Tony tinha o emprego dele, e a gente tinha a banda; só tocava as nossas músicas mesmo. Muitas delas se perderam porque não tivemos condições de gravar, e o mais louco é que era uma banda de garagem sem garagem; não tinha nem onde ensaiar, dependia de alguém achar um sótão ou um quintal da casa de não sei quem, pra poder juntar as coisas, assim tudo artesanal, pra ensaiar... Daí passou os quase primeiros dez anos como uma coisa bem amadora, de diletantes quase.¹⁸

As novas bandas de Recife, muitas delas amadoras, esquecidas e excluídas do eixo do rock nacional, tinham dificuldades de conseguir espaços para se apresentar, não tinham público e não tocavam nas rádios locais. Em 1987 o Mundo Livre s/a tem a sua aparelhagem roubada, o que provocou a inatividade forçada da banda por algum tempo. Zero Quatro mora um ano em São Paulo trabalhando como jornalista; volta e re-cria o Mundo Livre s/a com a formação base: seus irmãos, Fábio (baixo) e Tony (bateria), mais Bactéria (teclados) e Otto (percussão). Conhecem o pessoal da banda Orla Urbe e o seu vocalista Francisco França, o Chico Vulgo. Era o fim dos anos 80.

Na conjuntura nacional, chegara a hora de concluir a redemocratização e passar o poder para o povo. O brasileiro teve que esperar até o último mês do último ano da década para eleger por voto direto o seu primeiro presidente em quase trinta anos, no mesmo ano em que caía o maior símbolo da Guerra Fria: o Muro de Berlim. “Em dezembro de 1989, após uma campanha acirrada e votação equilibrada, o país saía de fato dos anos de chumbo para mergulhar de cabeça nos anos de lama da era Collor”.¹⁹ Com uma imagem adequada a um discurso modernizante calcado no neoliberalismo e prometendo “acabar com a inflação com um só tiro”, Fernando Collor teve uma ascensão vertiginosa conquistando o primeiro lugar na preferência do eleitorado. Passou para o segundo turno com uma surpreendente votação, tendo como adversário o então “atemorizante” candidato do PT e das esquerdas, Luís Inácio Lula da Silva. Com 35 milhões de votos, o mais jovem presidente da República chegaria ao poder pelos braços do povo simbolizando a modernidade e o neoliberalismo econômico; pelos mesmos braços seria retirado, para entrar para a história como uma das maiores fraudes políticas do Brasil.

¹⁸ QUATRO, Zero. Entrevista 1, 2006.

¹⁹ BUENO, 2003, p.396.

O *punk* voltava nos início anos 90, digerido pela cena norte-americana de Seattle: o Nirvana de Kurt Cobain saía da garagem para o estrelato mundial, tornando o *grunge* um fenômeno dos meios de comunicação de massa da era globalizada. Ao mesmo tempo, mais uma influência da música negra norte-americana, o *hip-hop*, herdeiro da *black music* dos anos 70, ecoava nos ouvidos da juventude das periferias das metrópoles brasileiras se manifestando na dança (*break* e *b-boys*), no *rap* (ritmo e poesia), no grafite (desenho). Simultaneamente, em uma instância de maior abrangência, a reunificação da Alemanha e a dissolução da URSS marcavam o fim da Guerra Fria.

Foi nesse horizonte político-cultural, em que Recife despontava como a quarta pior cidade do mundo em qualidade de vida (segundo um Instituto sediado em Washington), que “amigos trocando informações, partilhando estilos musicais, bebendo, fumando, criando, divertindo-se”²⁰ em mesas de bares boêmios, e, em especial, em um apartamento no centro do Recife, passaram a articular o embrião inconsciente de um grupo de amigos que irá trabalhar em cooperativa para criar uma cena *pop* na cidade do Recife.

Motivados pela amizade, na diversidade de estilos musicais e no prazer de estarem juntos, o núcleo era formado pelo já apresentado Zero Quatro, por Chico Science, Jorge Du Peixe, Lúcio Maia, músicos; Renato L., o “ministro das comunicações”, jornalista; Her doktor Mabuse e Helder Aragão (Dj Dolores), designers, programadores visuais e Djs. No apartamento de Helder, no Bar dos Gringos, na zona portuária e do meretrício, ou no Cantinho das Graças, bar *cult* de classe média alta, às vezes com a presença de Xico Sá, jornalista da Folha de São Paulo, bebiam cerveja e conhaque, fumavam “patuá” (maconha); comentavam influências literárias de Bourroughs e Kerouac, discutiam arte fractal, *acid house* e os filmes de Alex Cox; ouviam James Brown, Afrika Bambaata, Jorge Ben (Tábua das Esmeraldas), Jony Rotten (ex-integrante do Sex Pistols), The Who, Ira, Fellini entre outros. Começaram a juntar as idéias de mesa de bar para vislumbrar de uma forma irônica e irreverente a iniciativa de produzirem festas para “ganhar algum dinheiro e se divertir”. Em 1990, Zero Quatro, Helder Aragão e Mabuse produzem uma festa na Boate Misty, *point gay* que abria espaço para bandas e era cultuado por *darks*. A partir de então, iniciou-se a construção da idéia, a montagem do rótulo, da metáfora que irá designar esse núcleo que começava a emergir. Esse termo inicial será criado por Chico Science.

²⁰ LIRA, 2000, p. 74.

Francisco França, Chico Vulgo, era um jovem de classe média que morava em Olinda. Na infância espontaneamente tivera contato com as tradições folclóricas da ciranda, maracatu e do coco; na adolescência pegava caranguejos nos manguezais para vender, na intenção de conseguir dinheiro para ir aos bailes *funk* que a mãe proibia. No início dos 90 trabalhava em uma empresa de processamento de dados da prefeitura e era vocalista da banda Loustal, juntamente com Jorge Du Peixe, Lúcio Maia e Dengue. Conhecem Zero Quatro e os amigos do Mundo Livre s/a. Um colega de trabalho conta a Chico sobre um grupo musical de Chão de Estrelas, da Comunidade do Daruê Malungo, um núcleo lúdico, didático e religioso de resistência da cultura negra do bairro de Peixinhos, que realizava um trabalho social de inclusão de meninos de rua. O grupo era o Lamento Negro que tocava maracatu, afoxé e samba-reggae. Segundo José Teles, “Chico foi com Gilmar Bola Oito e saiu de lá mudado, convertido, de que o baque virado, o baque solto poderia se encaixar no suíngue de George Clinton, Kurtis Blow, Afrikka Bambaata ou James Brown”²¹ Foi por causa desse desejo de operar alquimias sonoras, que o amigo e jornalista Renato L. lhe deu o seu codinome artístico: Chico Science.

Há duas versões para o nascimento lendário do termo. No ônibus com o amigo Jorge Du Peixe, na linha Rio Doce, de Olinda para Recife, em uma estrada cercada de manguezais, Chico diz que chamaria a música que eles estavam fazendo de Mangue. Outra versão, talvez desdobramento da primeira, Chico chega empolgado no Cantinho das Graças e diz para os presentes, dentre eles Renato L., “o nome da parada é Mangue!”. Apesar da resistência inicial de que uma pessoa de fora da comunidade descaracterizasse a proposta do grupo, Chico se integrou ao Daruê Malungo e esperou um ano para convencer integrantes do grupo Lamento Negro, Gilmar Bola Oito, Gira e Toca Ogan, a participarem da sua idéia de música mangue.

Dia 01 de junho de 1991. Pela primeira vez, nome e foto de Chico Science e o termo mangue aparecem na imprensa local, mais especificamente no *Jornal do Comércio*, para designar um estilo musical. A “batida do mangue” foi a “primeira e restrita compreensão que a imprensa teve do fenômeno...”²²:

Sons negros no Espaço Oásis

²¹ TELES, 2000, p. 89.

²² LIRA, 2000, p. 123.

Mc Chico Science é o vocalista da banda Loustal

Todos os sons negros vão rolar hoje à noite no espaço Oásis (perto do Hotel Quatro Rodas de Olinda) na festa Black Planet. Soul, reggae, hip-hop, jazz, samba-reggae, funk, toast, ragamuffin e um novo gênero criado pelo mestre de cerimônia MC Chico Science, vocalista da banda Loustal e organizador do evento.

O ritmo chama-se Manguê. É uma mistura de samba-reggae, rap, ragamuffin e embolada. O nome é dado em homenagem ao Daruê Malungo (que em iorubá significa companheiro de luta) e que é um núcleo de apoio à criança e à comunidade carente de Chão de Estrelas” define Chico. O Manguê será apresentado por ele junto com o grupo Lamento Negro (banda de samba-reggae, versão pernambucana do Olodum). “É nossa responsabilidade resgatar os ritmos da região e incrementá-los junto com a visão mundial que se tem. Eu fui além”, comenta sem modéstia.

A seleção musical da festa é de Renato Lins (ex-Décadas e New Rock), Dr. Mabuse (ex-Décadas também) e Chico Science. Mexendo e remexendo os velhos discos de vinil eles pescaram James Brown, Public Enemy, Charlie Parker, Charlie Mingus, Bob Marley, Yellow Man, Lee Perrye, entre tantos outros, numa salada de fruta variada e dançante, bem world music.²³

Essa matéria é muito representativa, pois inaugura uma relação do grupo Manguê, com a imprensa jornalística através da estratégia da “brodagem” (atitude de ser irmão), pois a amizade com os jornalistas Fred Zero Quatro e Renato Lins, facilitou para que Chico não amargasse uma longa espera na redação ou recebesse apenas uma “notinha”. A atitude de Chico pareceu pretensiosa e “sem modéstia”; mas ele irá mais além com a organização da Nação Zumbi, conseguindo efetivamente “resgatar os ritmos da região e incrementá-los junto à visão mundial”. O texto define como um novo gênero, mas Chico define o manguê como um ritmo, e dá a receita: “é uma mistura de samba-reggae, *rap*, *ragamuffin* e embolada”. Homenageia o Daruê Malungo, divulgando as suas atividades sócio-culturais em agradecimento à adesão do grupo Lamento Negro (que é rotulado pelo texto como “versão pernambucana do Olodum”) à sua invenção musical. Identifica-se a participação de integrantes da cooperativa que se formava para produzir (cartazes, bilheterias, shows, discotecagem) as festas – Renato Lins e Mabuse na seleção musical retratando a diversidade de influências musicais e a faceta *pop* do grupo. Chico Science, mestre de cerimônia e organizador do evento, apresenta o termo Manguê, através da proposta de

²³ JORNAL DO COMÉRCIO, 1991, p.13 *apud* TELES, 2000, p. 263-264.

resgate e valorização dos ritmos regionais, ao mesmo tempo propõe a mistura com os sons negros das Américas. O termo inaugurador tinha sido apresentado por Chico Science. Faltava agora o grupo redimensionar, e em especial Zero Quatro, completar a montagem do conceito Manguê Beat.

Renato Lins, Fred Zero Quatro e Chico Science produzem a festa *Viagem ao Centro do Manguê*, misturando nos shows e na discotecagem, *punk*, *hip-hop* e cultura popular. Repetem a festa com *Outra Viagem ao Centro do Manguê* em uma boate na Madalena; em dezembro fecham o ano de 1991, com a festa *Manguê Feliz* em um bar alternativo no bairro Pina. Paralelamente, “já se desenvolviam outros sistemas artísticos fundamentais para a concretização posterior do anúncio feito pelo grupo de uma cena Pop para a cidade”²⁴ Entre dezenas de bandas despontavam Eddie, Mestre Ambrósio, e um destaque alternativo e exótico para o subúrbio do Alto do Zé do Pinho, representado por bandas de *rap*, *hardcore*, *punk*, sobressaindo Faces do Subúrbio e Devotos do Ódio.

No mesmo ano em que multidões de estudantes saíam pelas ruas do país com as “caras pintadas” de verde e amarelo para exigir o *impeachment* de Fernando Collor, numa espécie de reedição irreverente das passeatas estudantis dos anos 60, “Fred Zero Quatro é chamado para fazer o roteiro e locução de um documentário sobre o ecossistema mangue. Da pesquisa e elaboração deste roteiro surgem os fundamentos de um *release* que se transformará no manifesto Manguê. Assim nasce o primeiro manifesto de um fenômeno que passa a ser chamado de movimento”.²⁵

Foi a imprensa jornalística que começou a usar o termo manifesto a partir da chegada às redações em 1992 de um *release* escrito por Zero Quatro e Renato L., com ilustrações computadorizadas de Helder Aragão, intitulado *Caranguejos com Cérebro*. O “primeiro manifesto Manguê” é dividido em três partes: o conceito, a cidade e a cena. A primeira parte contém informações científicas sobre o ecossistema manguezal e suas relações com o conceito mangue; em *Manguetown, a cidade*, apresenta um breve histórico e uma análise crítica das condições sócio-culturais da cidade; fechando com *Manguê, a cena*, fica evidente que a intenção do “núcleo de pesquisa e produção de idéias pop” é salvar Recife, “a cidade doente”, “injetando um pouco de energia na lama” capaz de

²⁴ LIRA, 2000, p. 56.

²⁵ *Ibid.*, p. 62.

conectar a cidade com a “rede mundial de circulação de conceitos pop”, em uma referência direta à informatização. “Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama”: a metáfora da fertilidade da cidade conectada ao mundo através de um “satélite de baixa tecnologia, mas de longo alcance”.²⁶ Segundo Lira, Zero Quatro não foi o mentor intelectual do Mangue, mas “os conhecimentos e imagens do documentário escrito por ele, auxiliaram na idéia de uma cena cultural tão rica e diversificada como o ecossistema do mangue”²⁷. Outros conceitos e objetos foram configurados no discurso que começava a se estruturar e que apontavam as suas várias influências e interesses. Conceitos como Mangue, Manguetown, mangueboys, manguegirls; metáforas e imagem-símbolo; temas de interesse, como colapso da modernidade, moda, conflitos étnicos e midiotia; influências musicais de Jackson do Pandeiro; influências literárias do sociólogo (sic) Josué de Castro²⁸, com o seu romance, *Homens e Caranguejos*, sobre a vida nos mocambos do Recife; influências musicais e comportamentais do caráter coletivo do *hip-hop* que se manifestava no trabalho em cooperativa do grupo; influências atitudinais (“faça você mesmo”) do movimento *punk* e o interesse pelo plano de marketing publicitário do estrategista pop Malcon McLaren. Na parte final do texto, fica demarcado o interesse no uso de drogas psicotrópicas que favoreçam a “alteração e expansão da consciência” em uma clara referência ao ácido lisérgico (LSD).

²⁶ Ibid., p.87

²⁷ Ibid., p.92

²⁸ Renomado internacionalmente, o geógrafo recifense Josué de Castro foi um dos pioneiros nos estudos da Geografia Humana no Brasil. Ao inovar na análise dos fenômenos sociais até então pouco estudados, abriu novas perspectivas de engajamento social e atuação crítica, contribuindo para a formação do pensamento geográfico brasileiro. Sua principal obra, *Geografia da Fome*, lançada em 1946, mas constantemente revisitada, pode ser analisada à luz de três linhas principais: fome e nutrição, história do pensamento geográfico brasileiro e geografia urbana brasileira. Destaque para os estudos sobre a cidade no Brasil, a partir de duas perspectivas: estudos históricos da geografia urbana nacional, e uma maior relevância aos estudos sobre a cidade do Recife, ao analisar a formação da cidade e a influência holandesa nas transformações urbanas verificadas no período da administração de Maurício de Nassau. CARVALHO, Antônio Afredo Teles de. *Josué de Castro: um geógrafo de múltiplas contribuições revisitado em suas idéias*. Disponível em: http://www.geografia.fflch.usp.br/publicacoes/Geousp/Geousp13/Geousp13_Antonio_Carvalho.htm. Acesso em 15 de dezembro de 2006. José Teles relata no seu livro que foi ele próprio que apresentou a obra de Josué de Castro a Chico Science e Zero Quatro: “Aliás, tive o prazer de apresentar a obra de Josué de Castro a Chico Science e Fred 04, num dia em que os dois estiveram na minha casa, acho que para me mostrar a primeira fita demo que tinham acabado de gravar. Os livros de Josué de Castro (cassado e perseguido depois do golpe de 64) ficaram fora de catálogo no Brasil por anos. O único que Chico chegou a ler foi *Homens e Caranguejos*”. TELES, 2000, p. 258. *Homens e Caranguejos*, de Josué de Castro, exercerá uma forte influência na configuração da cena mangue, seja na criação e no título do manifesto, bem como, nas imagens e na temática das canções. Além da referência explícita no manifesto, o nome de Josué aparece também na música *Da Lama ao Caos*, de Chico Science, no CD homônimo lançado em 1994: “Oh Josué, eu nunca vi tamanha desgraça, quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça”.

O “manifesto”, apesar de estar bem escrito e estruturado com conhecimentos científicos, históricos e culturais, preserva o tom de ironia, na medida que traça um diagnóstico emergencial de uma metrópole urbana e apresenta, apropriando-se dos jargões do discurso médico, uma solução “simples” para o quadro de crise: conectar o mangue à rede mundial e criar uma cena *pop*. Em seguida, o texto destaca os diversos interesses dos mangueboys e manguegirls, chamando-os à resistência, ao mesmo tempo em que faz uma exaltação à diversão.

Pelo o que apresenta, *Caranguejos com Cérebro* não deixava de ser, segundo Teles, mais uma “gréia” de Zero Quatro e não era para se levar tão a sério aquele *release*, como a imprensa o fez a ponto de transformá-lo em um manifesto. Ao ser questionado sobre o significado da expressão “gréia”, o autor nos dá uma explicação que vale a longa citação:

A *gréia*, é uma gíria lá, nunca ouvi fora do Recife, uma coisa que nem sei se existe similar, correspondente em outros lugares, mas não tem uma, é como *ôia*, do segundo disco, *Guentando a Ôia*, não tem uma definição muito objetiva assim, *gréia*. Mas tem um pouco disso que você tava falando da armação, da pilhéria, do jocoso assim, mas tem um pouco também, tem mais a ver, não sei, de uma certa forma, com pulha, no sentido, não sei se existe aqui essa expressão, de você deixar o cara empulhado; empulhado é justamente assim, perder o reboledo, é ficar vermelho, ficar corado. Então tem cara lá que é especialista em pulha, se você conversar cinco minutos com o cara, ou você também é muito bom em pulha também ou você quer dar um soco no cara, ou você vai embora porque o cara lhe deixa empulhado... O cara fica te tirando, sabe como é? E se você for refletir mais profundamente, o *pop* não deixa de ser isso assim, principalmente o circuito da música *pop*. E até na escola da arte *pop*, aquela história do Andy Warhol, do negócio de mexer com ícones do cinema, e da música, aí você coloca um tracinho, e aí isso aí é arte ou não é, e vem desde o dadaísmo, coloca um urinol, escreve urinol, inventa um nome de um artista fictício, e escreve aquilo como uma peça de um salão de independentes como foi feito no início do século XX; você deixou a comissão julgadora empulhada, os caras não sabiam se aceitavam aquilo como uma obra ou não. Eu sempre vi uma relação sempre direta do *pop* com o dadaísmo, na medida que você vê uma Marilyn Monroe, alterada ou multiplicada, e você coloca aquilo como uma obra autoral, é uma pulha também. Eu acho que o *pop* tem muito disso, é uma fronteira um pouco tênue assim, entre o que é sério e o que não é, entre diversão e reflexão, entre entretenimento e arte, eu acho que tem isso no *pop*. Eu acho (...) que aí tem a graça do *pop*, e acho que até hoje não é muito entendido, por setores mais ortodoxos da análise do circuito acadêmico. Eu acho que talvez tem esse lado da *gréia*, que é bem pertinente.²⁹

²⁹ QUATRO, Zero. Entrevista 1, 2006.

As gírias e expressões regionais, “gréia”, “pulha”, “empulhado”, parecem traduzir a versão local da atitude *pop*; o imaginário, seus ícones e conceitos que influenciavam a estratégia do “núcleo de pesquisa e produção” na sua vontade de construir uma cena musical rica e diversificada para a cidade do Recife. Mais uma vez, assim como fez na análise das origens do nome Mundo Livre s/a, Zero Quatro estabelece relações diretas entre o *pop* e o dadaísmo.³⁰ O que desperta o interesse de Zero Quatro nos dois movimentos, é a tênue linha que delimita a fronteira entre arte e antiarte, entre tradição e ruptura, entre seriedade e jocosidade, entre reflexão e entretenimento: é nesse espaço ambíguo e enigmático que o manifesto transita e oscila. “Diversão levada a sério”. Assim como ocorreu no movimento dadá, é através do procedimento de um manifesto que o grupo Mangue se define e apresenta a sua proposta diante da sociedade que deseja transformar.

Segundo Zero Quatro, a difícil e “romântica” busca de informações sobre a cultura *pop* iniciada em meados dos anos 80 (bem antes do advento da *internet*, da parabólica, TV a cabo), associada com a sua formação em comunicação-jornalismo, dele e de Renato L, foram fundamentais para a elaboração e desenvoltura de um projeto de marketing próprio que tinha como objetivo criar uma cena *pop* em Recife:

E aí com a formação que a gente teve depois de faculdade, que a gente pagou cadeiras de publicidade, de marketing, eu acho que juntou uma coisa muito intuitiva do lado do Chico Science, assim tal, com um lado mais cerebral meu e do Renato L., e aí uma coisa que sempre foi atrativa para a mídia, principalmente para a mídia mais alternativa, foi um pouco uma certa forma de se criar, de inventar essas formas, é, um certo véu,

³⁰ Diante da reincidência dessa relação demarcada por Zero Quatro, adotamos o mesmo procedimento de contrapor uma definição à provável concepção do entrevistado. Para Gilberto Mendonça Teles, o movimento dadá foi historicamente e literariamente a reunião de três movimentos de vanguardas europeus no período da Primeira Guerra Mundial: o futurismo, expressionismo e cubismo. Um grupo de sete “refugiados” liderados por Tristan Tzara, reuniam-se em um pequeno teatro de variedades em Zurique, o “Cabaret Voltaire”; em suas exposições públicas, liam e recitavam poemas, discutiam idéias futuristas, se declaravam discípulos de Rimbaud, associando a ingenuidade infantil do poeta com o pessimismo irônico de Voltaire. Diante das incertezas da guerra, o movimento emerge na forma de um “terrorismo cultural” contra todos os valores que eram destituídos de sentido lógico: “dada não significa nada”. Uma das primeiras preocupações dos dadaístas foi a de se denominar e de se definir perante a sociedade que eles desejavam destruir, através da leitura e publicação de diversos manifestos escritos no período de 1916 a 1921. Diante do “nada” da guerra, para os dadaístas restava aos artistas produzir uma antiarte, uma antiliteratura. O dadaísmo foi um dos mais radicais e importantes movimentos intelectuais do século XX. TELES, 1997, p. 129-133.

aquela coisa dos jogos dos véus, que não entrega tudo pra ninguém. E eu acho que o jornalista gosta de ser provocado.³¹

Pela sua intenção, recepção e efeitos, o manifesto, *Caranguejos com Cérebro*, delimita o fato inaugural do fenômeno Mangue: de marca registrada do trabalho daquela cooperativa, em especial das duas bandas que eram seu carro chefe, o conceito migrou em direção a algo maior identificando-se com o movimento que ajudou a criar. O primeiro manifesto Mangue projetou a utopia de uma cena musical para o Recife, que acabou por se realizar, superando todas as expectativas.

O ano de 1993 foi muito importante para o Mangue Beat. O jovem Paulo André retornava de Los Angeles, trazendo na bagagem as últimas novidades do rock norte-americano (Red Hot Chili Peppers e Faith No More) e resolve montar uma loja de discos alternativos em Recife. Logo a sua loja se torna um ponto de encontro de diversas bandas que despontavam: Paulo Francis Vai pro Céu, Eddie, Câmbio Negro, Devotos do Ódio, entre outros. Paulo André, tendo como referência o fenômeno *grunge* da “cena de Seattle”, resolve organizar um festival com bandas locais para chamar a atenção da imprensa do sul do país. Da desorganização inicial emerge o “produtor”, personagem que estrutura o encontro entre o artista e o público. Em março de 1993, o jornalista recifense José Teles, autor de *Do frevo ao manguebeat*, é requisitado pela revista Bizz (revista de circulação nacional especializada em música *pop*) para escrever uma matéria sobre o Mangue. O título: *Da lama para a fama – Recife inventa o mangue-beat*. O texto apresenta o conceito “mangue beat” como uma concepção sonora que mistura os ritmos regionais com “o bom e velho rock’n’roll”, como uma repulsa “contra os modelitos anuais pop importados”. Zero Quatro, que no texto aparece grifado “04”, afirma a descoberta de que Recife era “muito mais rica em música do que Seattle” e a determinação de fazer um som próprio; o nome da banda é grifado “Mundo Livre S.A.”. Ao ser interrogado sobre o Mangue ele faz um discurso sobre os manguezais de Recife e o nome em latim de um caranguejo com cérebro, símbolo do movimento do “pessoal do mangue” que participa dessa “filosofia crustaceana”: Loustal, Nação Zumbi e Lamento Negro. Ao ser questionado sobre a música, Zero Quatro cita a letra da música de sua autoria, “Mangue Bit”, que tornar-se-á a primeira música do primeiro disco do Mundo Livre s/a. O texto conclui destacando as realizações do grupo

³¹ QUATRO, Zero. Entrevista 1, 2006.

(fita demo, videoclip “elogiadíssimo”, veiculação na MTV) e indica a possibilidade de “sair de vez da lama” para ser ouvido pelo Brasil através da participação em uma coletânea de uma gravadora independente (a Tinitus de Pena Schmidt), além de outras curiosidades como o “bar do Caranguejo” na praia de Candeias e o “o mangue móvel”, o “fusca 69 pré-Itamar” de Zero Quatro. O texto termina com a citação da letra de música de Chico Science, possivelmente *Manguetown*, que só será gravada em 1996, no segundo disco da Nação Zumbi, *Afrociberdelia*.

A matéria jornalística é pertinente na medida que ajuda a completar a montagem do conceito, agora denominado Manguê Beat; apresenta o grupo mangue, sua atitude, seu discurso irreverente e sua vontade de conquistar um lugar para si. No seu marketing discursivo próprio, Zero Quatro, ao se referir ao seu “manguê móvel”, o fusquinha 69 “pré-Itamar”, nos remete a um rápido panorama do contexto político daquele momento. Com a renúncia de Fernando Collor de Melo no fim de 1992, pela quinta vez na história política do Brasil, um vice-presidente assumia o cargo de presidente da República. A história e a Constituição destinaram a Itamar Franco a árdua missão de administrar um país traumatizado pela corrupção e a ameaça constante do dragão inflacionário. Apesar da visão caricata da mídia em relação à sua vida pessoal, temperamento e governo, Itamar Franco lançou o mais bem sucedido plano econômico até então e ainda fez o seu sucessor.

Ainda em março de 93, Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre s/a, esse abrindo para Moreira da Silva, se apresentaram pela primeira vez em um teatro, o Teatro do Parque, dentro da programação do projeto *Seis e Meia*. No mesmo mês a MTV apresenta um especial com Chico Science & Nação Zumbi. Era o início de abril...

“O Abril Pró-Rock é um fenômeno que emerge junto ao Mangue e principia o ciclo dos festivais em Pernambuco”.³² Conforme tinha projetado, Paulo André realizou a primeira edição do Abril Pro-Rock no dia 25 de abril de 1993, na tenda do Circo Maluco Beleza, apresentando Chico Science & Nação Zumbi, Academia do Medo, Templo Nublado, Cobaia Kid e os Zapatones, Blusbróders, Delta do Capibaribe, Mundo Livre S.A., Paulo Francis Vai Pro Céu, Zaratempô, Lula Côrtes & Má Companhia, e Xamã. Doze bandas das mais diversas influências, incluindo o Mangue Beat, e mais o Maracatu Nação Pernambuco. O Abril Pró-Rock foi responsável pela consolidação do fenômeno devido a

³² LIRA, 2000, p.77.

uma eficiente divulgação nacional do evento: cobertura do festival nos principais jornais e revistas do sudeste e vinda do produtor e jornalista Carlos Eduardo Miranda (revistas Bizz e Showbizz), que aderiu à “brodagem” dos mangueboys, freqüentando assiduamente a Soparia, bar e palco para as principais bandas de Recife e de outros estados. Miranda voltou para São Paulo elogiando a cena Manguê Beat.

A partir do Abril Pró-Rock ocorreu uma efervescência de acontecimentos motivada pela “injeção de energia”. A rádio 89 FM, uma rádio *rock* se instala em Recife; a cada show aumentava a platéia e surgiam novas bandas locais ligadas ao estilo Manguê, apresentando as suas demos (fitas demonstrativas). Em maio, o *Jornal do Comércio* publica uma matéria, em que se arrisca a fazer um balanço de dois anos do movimento, ao mesmo tempo em que anuncia em um bar de grande porte o show *Da Lama ao Caos*, com a participação de Chico Science & Nação Zumbi, Mundo Livre S.A., Loustal, Cérebro Esquerdo e Eddie. Esse show foi uma “armação” do grupo Manguê para arrecadar dinheiro para a primeira turnê que fariam para o sudeste, com datas agendadas em São Paulo (Aeroanta) e Belo Horizonte (Drosophilia). Fizeram ainda um outro show, com a mesma intenção, o *Manguê Trip*, em um bar no bairro do Pina, com as mesmas bandas, mais Chico e Renato L. de Djs. Conseguem o dinheiro das passagens de ônibus com a fundação cultural do governo do estado; são 48 horas de viagem em uma linha convencional: estava começando a primeira *Manguê Tour*.

Os mangueboys contavam com a amizade de Xico Sá, jornalista da *Folha de São Paulo*, e de Carlos Eduardo Miranda, o crítico-produtor que tinha sido conquistado pelo Manguê Beat. Além de sanduíches preparados pela mãe de Chico, levavam um criativo e estratégico material promocional. O *kit* Manguê continha camiseta, pau-de-índio (bebida energética composta de raízes, ervas e cascas), *chip* colar, fita demo e um glossário de gírias tiradas de expressões referentes a caranguejos. Os principais jornais deram destaque aos dois grupos, alguns tentando rotular o som do mangue como uma “mistura de guitarras *grunge* de Seattle com o ritmo Olodum da axé music”. Para duas bandas que mal tinham gravado suas fitas demo conseguir um público de 700 pessoas no Aeroanta de São Paulo superou as expectativas. O que antes poderia parecer mero devaneio tornava-se possível; produtores artísticos de gravadoras estavam lá para ver e ouvir o som do Manguê: Jorge Davidson (Warner) e Pena Schmidt (Tinitus). As duas bandas fizeram os programas de

televisão *Fanzine* e *Metrópole* da TV Cultura e o *Programa Livre* do SBT. Em Belo Horizonte, onde também emergia uma cena *pop*, com Skank, Pato Fu e Jota Quest, a recepção foi menos calorosa. Na volta, contatos em Salvador valeram um convite a CSNZ para participar da *Festin Bahia*.

Em agosto um novo show em Recife. Toda diretoria da Sony Music se desloca para assistir e contratar Chico Science & Nação Zumbi. A Sony escolhe Liminha, considerado uma ‘máquina de fazer sucesso’ do rock nacional para produzir o CD de estréia. Paulo André, produtor do Abril Pró Rock, torna-se empresário de CSNZ a partir do show no *Festin Bahia*, onde, fluente no inglês, traduz as entrevistas com jornalistas internacionais e consegue um catálogo de contatos de festivais, clubes e produtores de *world music*. Mundo Livre s/a toca no III Festival de Inverno de Garanhuns, promovido pelo governo de estado de Pernambuco. Jorge Ben Jor convida-os para participar do seu show para um público de 35 mil pessoas. Apresentações, programas de TV, matérias nos principais jornais, contatos, contratos, consagração; terminava o fundamental ano de 1993.

Dia 17 de janeiro de 1994. Depois de ser sondado por várias gravadoras, o Mundo Livre s/a assina com o selo Banguela, de alguns integrantes dos Titãs, e distribuído pela Warner. O *Jornal do Comércio*, de Recife, em uma matéria com foto (em que aparece a banda e Carlos Eduardo Miranda, diretor artístico da Banguela, sentados em uma mesa bebendo cerveja dentro da Praia de Candeias, na “Ilha Grande” de Zero Quatro, onde tudo começou), anuncia a contratação do grupo para a gravação do primeiro CD. Em agosto de 1994 acontece o Rec Beat, a “segunda invasão nordestina”; doze bandas, incluindo Mundo Livre s/a, se apresentaram durante três dias no Aeroanta de São Paulo, com apoio da FM Brasil 2000, com direito a entrevistas e inserções na rádio.

O Mangue Beat estreava em disco entrando nas listas dos melhores do ano. *Da Lama ao Caos* recebeu a aprovação quase unânime da crítica especializada dos principais jornais do país. *Samba Esquema Noise*, o primeiro disco do Mundo Livre s/a, apresentou um repertório formado por músicas que o grupo vinha tocando em shows nos últimos dez anos de trajetória. Apesar de ter estourado as horas de estúdio orçadas e de ter pecado pelo excesso de participações, o Mundo Livre s/a teve uma acolhida que não teria em uma grande gravadora e o disco de estréia, também foi bem recebido pela crítica e entrou nas listas dos melhores do ano.

Com *Da Lama ao Caos* e *Samba Esquema Noise* e mais o reconhecimento do Abril Pró-Rock a cena Mangue Beat estava configurada. Jorge Cabelreira e o Dia que Seremos Todos Inúteis são em seguida contratados pela Sony; Mestre Ambrósio seria reconhecido com um CD independente produzido por Lenine, que em 93 tinha lançado pela gravadora Velas, o seu segundo CD, *Olho de Peixe*, que alavancaria sua carreira artística. Logo, Mestre Ambrósio também seria contratado pela Sony.

A descarga inicial gerou mais de cem bandas. A antena Mangue Beat transmitiu “fractais de cena”³³ que se manifestaram em diversos fenômenos: programas de rádios, desfiles de moda, mercado pop, bares, festas, festivais, sites, fanzines, vídeoclipes, filmes, livros, dissertações e muitas outras emanções que irão constituir um movimento cultural para a cidade do Recife. Em suma, a construção do Mangue Beat foi resultado de um processo espontâneo de intenções, interações e conspirações de um grupo de amigos, que se transforma em cooperativa para criar uma cena *pop* para a cidade do Recife. Ao se inserir na indústria fonográfica e no panorama da música *pop* brasileira, a cena Mangue ajudou a construir um movimento que re-colocou Pernambuco no circuito cultural brasileiro.

No entanto, essa constatação nos remete novamente a 1994 e desafia a lançarmos as seguintes questões norteadoras para mais uma breve contextualização: qual era a situação e por que a indústria fonográfica absorveu o Mangue Beat? Qual era o panorama da música popular brasileira? Qual era o contexto político e econômico do país? Dez anos depois da sua criação, Mundo Livre s/a lança seu primeiro disco: qual a situação da Guerra Fria naquele momento?

A exemplo da contextualização realizada em torno do ano de 1984 no início dessa narrativa, procederemos da mesma forma, no sentido de esboçar algumas simultaneidades apontadas pelas questões acima. Mais uma vez, nosso objetivo parcial se limita a somente realizar uma breve descrição de tais simultaneidades na intenção de configurar um quadro panorâmico que permita situar os principais marcos de periodização dessa história do Mangue.

Ao analisar o desenvolvimento das grandes corporações fonográficas transnacionais e os modos de produção e difusão dos produtos musicais no mercado brasileiro, nas três últimas décadas do século XX, Márcia Tosta Dias estabelece algumas

³³ Ibid., p. 87.

relações entre o seu objeto de análise, o processo de inovações tecnológicas, o contexto político-econômico brasileiro e o quadro geral do capitalismo mundial, na perspectiva de uma mundialização da cultura.

Tosta associa a mais grave crise da indústria do disco no Brasil, no início dos anos 90, ao seqüestro dos ativos financeiros promovidos pelo governo Collor. Em uma mesma perspectiva, relaciona a recuperação e dinamização do mercado brasileiro de discos, verificada nos anos de 1993 e 1994, a partir de dois fatores complementares: a popularização de um formato de fonograma mais sofisticado e mais caro, o CD (*compact disc*)³⁴, e o controle da inflação implementado pelo Plano Real de Fernando Henrique Cardoso.

Como já vimos, a comercialização do CD iniciou-se em 1983 e o projetou como uma nova mercadoria musical primeiramente nos Estados Unidos e na Europa, para realizar sua gradual expansão global na década subsequente, como constatamos no caso do Brasil. Márcia observa a abrangência do fenômeno, ao verificar que “o advento do CD promove grande transformação no panorama fonográfico mundial, estabelecendo um novo patamar tecnológico para as relações *hardware/software*, alterando gradativamente os hábitos e condições de consumo, na medida em que o uso do novo formato depende da aquisição de um novo reproduutor.”³⁵

O emblemático ano de 1993 pode ser considerado o ano da explosão do CD no Brasil. Além da já referida estabilidade econômica, o relançamento e a procura de antigos sucessos do vinil gravados em CD, permitiu à indústria fonográfica desenvolver uma lucrativa estratégia de vendas, sem arcar com os custos de produção, tendência que se consolidou através do lançamento de diversas coletâneas. Também é simbólico pelo fato de que nesse ano, a multinacional Warner comprou a última grande gravadora brasileira, a Continental.

Para completar a sua abordagem sobre as transformações na indústria fonográfica brasileira nos anos 1990, Tosta analisa a relação de complementaridade entre as grandes e pequenas empresas fonográficas, as *majors* e as *indies*. A autora estabelece relações entre

³⁴ O CD é um disco compacto feito de alumínio, revestido de plástico, com 12 centímetros de diâmetro e 16 gramas de peso, com capacidade de armazenamento de 70 minutos de som, o dobro da capacidade do disco de vinil. O som é, nele gravado por meio digital e, por esse mesmo meio é também reproduzido, necessitando, portanto, de reproduutor específico (toca-disco laser). DIAS, 2000, p.106.

³⁵ *Ibid.*, p.107.

as novas tecnologias de gravação, as gravadoras independentes, as *indies*, e o novo papel dos produtores musicais.

Os meios digitais de gravação, a redução nos custos de montagem de um estúdio, e, conseqüentemente, a hora-estúdio de gravação, o barateamento da produção e prensagem do CD, e todo aparato tecnológico que envolve esse processo, flexibilizaram as condições de produção que possibilitaram o surgimento das *indies*, e por conseqüência uma nova relação de cooperação com as *majors*. Nesse sentido, Márcia Tosta observa no final dos anos noventa a definitiva fragmentação do processo produtivo na grande indústria fonográfica. As etapas de gravação, fabricação e distribuição passam a ser terceirizadas, competindo às transnacionais o trabalho com artistas e repertórios, os investimentos em marketing e propaganda, e a política de difusão que dá acesso à televisão, rádio, revistas, jornais e internet.

Nesse novo quadro, a pequena gravadora absorve parte do excedente da produção musical não aproveitada pelas *majors* e acaba servindo de laboratório de teste de novos artistas que permitem às grandes gravadoras realizar escolhas mais seguras quando decidem investir em novos nomes. A recíproca não é a mesma, se as *indies* passaram a controlar os próprios meios de produção, não se pode dizer o mesmo em relação à dependência aos meios de distribuição, divulgação e difusão, geralmente monopolizados pelas corporações transnacionais. Na sua conclusão, Márcia Tosta Dias constata que a flexibilização das condições de produção não alterou as relações de poder com as transnacionais fonográficas, o que continua a impossibilitar o pleno exercício de uma criação artística livre dos limites impostos pelo mercado.

Nessa perspectiva pretendemos estabelecer algumas prováveis relações entre a “explosão do CD” no Brasil e o Plano Real de FHC, trazendo mais informações sobre esse período tão importante para a análise do nosso objeto. Em maio do emblemático ano de 1993, Itamar Franco empossa o seu quarto ministro da Fazenda, o senador Fernando Henrique Cardoso. Sociólogo respeitado internacionalmente, FHC foi professor da USP, aposentado compulsoriamente após o golpe de 1964, vivendo vários anos no exílio. Retorna com a Anistia e se torna um dos fundadores do PMDB, participando ativamente na redemocratização. Em 1988 funda e torna-se um dos principais líderes do PSDB, partido

originado de uma dissidência do PMDB, e que agregava nomes como Mário Covas, Tasso Jereissati e Ciro Gomes, considerados políticos sérios e modernizadores.

No mesmo mês da sua posse, ao mesmo tempo em que consegue a renegociação da dívida externa, FHC lança um plano econômico que tinha o desafio de controlar a inflação e fazer o país voltar a crescer com estabilidade. A primeira etapa foi criar uma “Unidade Real de Valor”, um indexador para preços e salários, com um índice de mercado que seria fixado, transformando-se na nova moeda, o Real. Quando a nova moeda começou a circular em 01 de julho de 1994, com seu valor unitário artificialmente equiparado ao dólar, FHC já não era mais ministro da Fazenda, mas candidato à presidência da República.

Com a inflação aparentemente controlada e o poder aquisitivo da moeda artificialmente recuperado, ocorreu um reaquecimento da economia e da auto-estima dos brasileiros, que de formas diferentes, sentiram orgulho das duas comoções nacionais do ano de 1994: a morte do piloto de fórmula 1, Ayrton Senna “do Brasil”, e a conquista do tetracampeonato mundial de futebol pela seleção brasileira. No dia 02 de outubro de 1994, graças ao sucesso do Plano Real, ao temor e rejeição que Lula continuava a despertando na elite nacional e à aliança feita com o PFL, Fernando Henrique Cardoso elegeu-se no primeiro turno presidente do Brasil. Começava a “Era FHC”.³⁶

Em relação ao panorama da música *pop* brasileira, acontecia no início dos anos 90, uma fase de transição, da consolidação dos grandes nomes do rock nacional, Cazusa, Renato Russo, Arnaldo Antunes, Herbert Viana, e suas respectivas bandas, Barão Vermelho, Legião Urbana, Titãs e Paralamas do Sucesso, para a formação de uma segunda geração do rock Brasil, a geração dos anos 90. O rock dos anos 90 sofrerá a influência das fusões do *hip hop*, música eletrônica, *reggae* e *grunge*, com o resgate de ritmos regionais brasileiros. O ano de 1993 constituiu a base de lançamento para a eclosão dos grupos no ano seguinte embalados pelo reaquecimento econômico. Do Rio de Janeiro, despontavam Gabriel O Pensador, o Planet Hemp de Marcelo D2, O Rappa e Cidade Negra. Em São Paulo emergia o *rap* da periferia paulista dos Racionais, que incentivou a organização dos

³⁶ “De qualquer forma, é provável que o primeiro mandato de FHC passe para a história sob a égide do sucesso do Plano Real, que (apesar dos altos índices de desemprego, da crise na saúde pública e do flagelo social que ainda assola cerca de 25 milhões de miseráveis) não apenas conteve os índices inflacionários como de fato melhorou a vida dos brasileiros: 8 milhões deles teriam saído da “linha da pobreza”. As estrelas do Real foram o frango (cuja produção aumentou em 1 milhão de toneladas entre 1993 e 1997), o iogurte (a produção dobrou em três anos), as TVs (8,5 milhões foram vendidas em 1996), as geladeiras (4 milhões vendidas em 1996) e, segundo o próprio FHC, as dentaduras (...) BUENO, 2003, p. 417-419.

“manos” para a produção independente; um pouco mais tarde, vinda do litoral santista, Charlie Brown Jr. De Brasília, Raimundos, de Minas, Skank, Pato Fú e Jota Quest, do Rio Grande do Sul, De Falla, Graforrêia Xilarmônica e Júpiter Maçã. Influências do *rock*, *rap*, *hip hop*, *reggae*, *hardcore*, *metal*, *funk*, *soul*, música eletrônica, experimentalismo e psicodelia, misturadas e processadas com a música brasileira. Em um outro segmento, a Nova MPB, representada por nomes como Marisa Monte, Carlinhos Brown, Arnaldo Antunes, Nando Reis, Chico César, Lenine, Zeca Baleiro, Adriana Calcanhoto, Cássia Eller, Zélia Ducan, Ana Carolina entre outros, emergia para também ocupar o seu lugar ao sol no panteão dos “medalhões” da MPB. No entanto, nenhuma dessas revelações superou o sucesso comercial dos gêneros musicais que marcaram a trilha sonora da segunda metade da década de 90: o axé-music, o pagode e a música sertaneja. Foi nesse panorama da música *pop* brasileira, que emergiu a cena Manguê Beat, liderada por Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre s/a.

Em 1994, depois de dez anos de uma trajetória diletante, o Mundo Livre s/a assina contrato com uma gravadora e se insere na indústria fonográfica. Zero Quatro chegou a se questionar sobre uma possível mudança do nome da banda, ao relacioná-lo com a nova e diferente “realidade geopolítica” dos primeiros anos do pós Guerra Fria:

Quando a gente foi assinar o contrato com a Banguela para gravar o primeiro disco, aí já tinha caído o muro americano (sic), o muro de Berlim, já tinha meio que um ambiente sócio-político diferente e tal, era outro o estágio da Guerra Fria, digamos assim. Eu cheguei a me perguntar se valeria à pena mudar o nome, já que a banda não seria mais aquela coisa diletante de garagem e a época era outra. Aí “Tá louco!”, principalmente os velhos fãs do *Mundo Livre*, a meia dúzia da legião *Mundo Livre* que tinha lá em Recife, “Tá louco!”, acabou ficando, mesmo já não tendo a ver mais conexão com a realidade geopolítica, mas acho que até hoje é um nome que eu não consegui me desprender totalmente.³⁷

Zero Quatro comete um “ato falho” ao dizer “muro americano”, ao querer se referir à queda de muro de Berlim. Ato falho muito significativo e pertinente, pois a queda do muro de Berlim, simbolizou o colapso do socialismo soviético e o fim da Guerra Fria; a construção do “muro americano” representou a “nova ordem mundial”, a globalização do

³⁷ QUATRO, Zero. Entrevista 1, 2006.

capitalismo monopolista sob a hegemonia dos Estados Unidos. O compositor constata as mudanças no “ambiente sócio-político” que é identificado, apesar das ressalvas, como um “outro estágio da Guerra Fria”. Diante da resistência dos poucos fãs, Zero Quatro optou pela permanência do nome Mundo Livre s/a, apesar de admitir que não havia mais nenhuma conexão com o contexto político que lhe deu origem. Em outras palavras, na linha de raciocínio do compositor, “a época era outra”, o nome surgido, segundo ele, no “auge da Guerra Fria”, perdia seu significado histórico em um momento que se celebrava a vitória triunfal do capitalismo monopolista e da democracia liberal sob os escombros do socialismo soviético. O neoliberalismo era o discurso predominante e seus porta-vozes anunciavam o fim da história e da luta de classes. O império norte-americano tinha novos desafios e fronteiras a conquistar e a águia preparava o vôo que colocaria novas áreas e mercados sob suas asas. Faltava sinalizar ao mundo quem seria o dono do poder nessa nova ordem globalizada e multipolarizada. Com a autorização da ONU, George Bush empreende e vence, rápida e espetacularmente, a Guerra do Golfo contra Saddam Hussein, mas não o derruba do poder. Pode-se observar que a partir dessa guerra, o imperialismo norte-americano elegerá, para substituir o comunista, o novo inimigo do “Ocidente”, canalizando seus esforços na conflituosa e estratégica região do Oriente Médio. A necessidade de recursos energéticos, principalmente petróleo, o apoio a Israel na questão Palestina, a resistência do fundamentalismo religioso árabe ao processo de ocidentalização e o combate ao terrorismo, passarão a focalizar os interesses norte-americanos.

A consolidação da nova ordem mundial globalizada sob a hegemonia dos EUA se efetivará no governo do democrata Bill Clinton. A Europa Ocidental consolidava o processo de integração econômica com a assinatura do tratado que criou a União Européia em 1993, servindo de modelo para a formação de outros blocos econômicos de livre comércio. No Leste Europeu e na ex-URSS, acontecia o processo de queda dos regimes comunistas e transição para regimes democráticos; ao mesmo tempo, acontece uma rápida e traumática transição de uma economia estatizada para uma economia de mercado capitalista, gerando graves problemas econômicos e sociais. Um novo mapa político se configura no Leste Europeu por meio da separação pacífica da República Tcheca e da Eslováquia e do violento processo de desintegração da Iugoslávia.

Na América, EUA, Canadá e México criaram um mercado comum de livre comércio em 1994, o NAFTA, lançando a idéia do projeto de unificar economicamente o continente sob sua hegemonia, a ALCA. Livre circulação de capitais, mercadorias, bens e serviços, mas não de cidadãos. É justamente nesse mesmo ano que, simbolicamente, constroem o despercebido e famigerado muro que separa os EUA do seu parceiro de NAFTA, o México. Caía o muro de Berlim da Guerra Fria, que tinha dividido o mundo em capitalismo e socialismo, e agora, como representação da nova ordem mundial, era construído o “muro americano” da globalização, para dividir países ricos e pobres, o norte e o sul, o centro e a periferia. O “mundo livre” e o resto de mundo:

É provável que as conseqüências do fim da Guerra Fria teriam sido enormes de qualquer modo, mesmo que ele não coincidisse com uma grande crise na economia capitalista e com a crise final da União Soviética e seu sistema. Como o mundo do historiador é o que aconteceu, e não o que poderia ter acontecido se tudo fosse diferente, não precisamos levar em conta a possibilidade de outros roteiros. O fim da Guerra Fria provou ser não o fim de um conflito internacional, mas o fim de uma era: não só para o Oriente, mas para todo mundo. Há momentos históricos que podem ser reconhecidos, mesmo entre contemporâneos, por assinalar o fim de uma era. Os anos por volta de 1990 foram uma dessas viradas seculares. Mas, embora todos pudessem ver que o antigo mudara, havia a absoluta incerteza sobre a natureza e as perspectivas do novo.³⁸

Só havia uma certeza nesse ambiente de indefinições: as radicais, profundas e extraordinárias transformações verificadas na economia mundial, e conseqüentemente nas sociedades humanas, nesse período que ficou conhecido como Guerra Fria.

Ao retornarmos às questões que nortearam esse panorama geral em torno do ano de 1994, em suma, podemos observar que a inserção de CSNZ e MLSA na indústria fonográfica, e por conseqüência, no cenário da música *pop* brasileira, situa-se neste contexto de grandes mudanças. Vimos que um plano político-econômico controlou a inflação e estimulou o consumo, possibilitando um maior acesso das classes populares aos produtos culturais e aparelhos eletrônicos, em um momento que a indústria fonográfica comemorava a “explosão do CD” e o início do sucesso da música comercial brasileira; uma segunda geração do rock nacional, mais ligada às raízes brasileiras, despontava para segmentar o mercado e ocupar o espaço juntamente com os “ícones” do rock dos anos 80 e

³⁸ HOBBSAWN, 1997, p. 252.

a Nova MPB. Vivia-se a euforia e perplexidade da vitória do capitalismo mundial e a aparente consolidação de uma “nova ordem” mundial sob a hegemonia dos EUA. Apregoavam-se aos quatro ventos as doutrinas da cartilha neoliberal, como panacéia para todos os males do mundo. A economia norte-americana se recuperava da crise interna e prosperava em meio a um processo de globalização, formação de mercados comuns de livre comércio e mundialização da cultura.

Em síntese, as bandas do Mangue Beat foram contratadas pelas respectivas gravadoras, porque, além do talento e musicalidade, através de uma estratégia de marketing própria, despertaram os interesses da mídia e do público, em um momento de expansão de um mercado fonográfico receptivo ao hibridismo local/global da *world music*. Entretanto, o interesse último da indústria do disco é bastante claro e óbvio. Será que as bandas do Mangue vão corresponder a essas expectativas?

Como vimos, Chico Science & Nação Zumbi foram contratados por uma *major* para gravar o seu CD de estréia. A Sony disponibilizou o requisitado produtor musical Liminha, ex-baixista do lendário grupo Os Mutantes, para produzir *Da Lama ao Caos*. O próprio produtor reconheceu que o disco foi um marco na sua carreira: “tive a sorte de ser o primeiro a gravar Chico Science. Foi um dos trabalhos mais importantes dos anos 90. Não só pela qualidade musical das letras, como pela repercussão que teve lá fora”.³⁹ O disco despertou interesse no exterior, ganhando reportagens nas revistas americanas *Rolling Stone* e *Request*; a música *Antene-se* ficou em primeiro lugar na parada europeia de *world music*.

Além da aprovação quase unânime da crítica especializada brasileira, *Da Lama ao Caos* será escolhido como um dos dez melhores discos de 1995 pelo *New York Times*; o editor de música do jornal, o renomado crítico John Pareles, definiu o som de Chico como “o rock brasileiro de alcance mais amplo desde a Tropicália”.⁴⁰ Mais tarde, em uma enquete realizada pela revista *Showbizz* junto aos principais críticos do país, *Da Lama ao Caos* será aclamado como um dos melhores discos do *pop/rock* nacional de todos os tempos, ficando em 11º lugar, na frente de obras de Roberto Carlos, Luiz Melodia e Jorge Ben Jor.

³⁹ PAOLOZZI, 1998, p. 32-33.

⁴⁰ *Ibidem.*, p. 32-33.

Entretanto, apesar do sucesso de crítica, o disco de estréia trazia informações novas que não foram processadas pelo público em geral. O CD vendeu relativamente pouco, cerca de 30 mil cópias, em uma época em que a maioria das bandas emplacava disco de ouro. A Sony não priorizou CSNZ, pois na mesma época, o seu selo alternativo, *Chaos*, havia contratado Planet Hemp e Gabriel O Pensador, que levavam vantagens musicais e geográficas sobre os mangueboys.

Diferentemente de CSNZ, depois de ser sondado por várias gravadoras, o Mundo Livre s/a resolveu assinar contrato com o recém criado selo Banguela, idealizado por integrantes dos Titãs e distribuído pela multinacional Warner. *Samba Esquema Noise* tornou-se possível, entre diversas conspirações, graças à amizade estabelecida entre o MLSA e o jornalista-produtor Carlos Eduardo Miranda, o “Véio”, no primeiro Abril Pró Rock de 1993. Produtor musical, jornalista da revista Bizz, tornou-se o diretor artístico do selo Banguela Records e articulou a contratação da banda. No caso do MLSA, identifica-se a típica relação de cooperação e complementaridade entre *indie* e *majors* verificada nos anos 90 e analisada por Márcia Tosta. Nesse novo quadro, a pequena gravadora acaba servindo de laboratório de teste de novos artistas que permitem às grandes gravadoras realizar escolhas mais seguras em novos nomes. Se por um lado as *indies* passaram a controlar os próprios meios de produção, por outro, continuaram a depender da política de difusão e propaganda das grandes gravadoras.

Zero Quatro nos conta um pouco da história do disco de estréia, da relação entre o MLSA e a indústria fonográfica e das relações entre as *indies* e as *majors*:

Aí teve todo aquele fenômeno, daquela cena do mangue, no início dos anos 90 que ajudou a colocar o Recife no mapa, como resultado mais imediato, garantiu um contrato das principais bandas pra gravação dos primeiros discos em São Paulo, no centro produtor da indústria fonográfica (...) assinamos com o selo Banguela, que é um nome já bem emblemático, dos Titãs, financiado e distribuído pela Warner, aliás a gente teve o privilégio de ter tido carta branca da Warner, para estourar o orçamento (...) Entramos em estúdio, e como acontece com um selo bancado pela distribuidora, depois de três músicas, três bases gravadas, vai alguém da *major* lá avaliar o que tá rolando, conforme for pode até cancelar o disco; veio um cara da Warner lá do Rio, pra dar uma sacada no que tava rolando, e o cara disse carta branca, pode usar o tempo que vocês precisarem, então as 200 horas viraram 670 horas; isso foi uma aposta arriscada para o Banguela, eles apostavam que seria um disco que iria estourar e tal (...) A partir dessa carta branca, a

galera apostou mais no experimentalismo, várias participações, virou o projeto badalado do circuito alternativo de São Paulo, interminável, não acabava nunca (...) ⁴¹

Depois de dez anos na condição de uma banda de garagem totalmente à margem e sem nenhuma expectativa em relação ao mercado musical, podemos observar que Zero Quatro associa a inserção do MLSA na indústria fonográfica com a projeção da cena Mangue Beat. O depoimento é significativo, pois podemos observar os bastidores do processo de gravação e as novas relações entre *majors* (Warner) e *indies* (Banguela) apontadas por Márcia Tosta que passaram a caracterizar a indústria fonográfica a partir dos anos 1990. Zero Quatro parece justificar toda a expectativa criada em torno do disco de estreia e o conseqüente direcionamento equivocado no sentido de atenuar o anticlímax que se seguiria.

A banda Mundo Livre s/a quando da gravação do primeiro disco, era formada por Zero Quatro (compositor, voz, guitarra, cavaquinho, violão); Chefe Tony (bateria); Bactéria (teclados); Fábio Montenegro (baixo) e Otto (percussão). *Samba Esquema Noise*, título do primeiro disco, faz uma alusão ao primeiro disco de Jorge Ben Jor (na época se chamava apenas Jorge Ben) *Samba Esquema Novo*, em uma referência explícita à principal influência musical de Zero Quatro. O CD apresenta 13 canções; com relação à primeira música do disco, *manguebit*, aproveitamos a oportunidade para propor um parêntese no intuito de esclarecer uma polêmica sobre o original nome da cena e das diversas formas de grafia encontradas e utilizadas: manguebeat ou manguebit? A idéia original era manguebit, com *bit* de “informação”, e não manguebeat, com *beat* de “batida”; o próprio núcleo Mangue admitia que não havia uma batida única e apontavam para a diversidade representada na metáfora do mangue. No entanto, houve uma confusão por parte da imprensa e acabou predominando Mangue Beat com a conveniência interessada dos mangueboys. Segundo Zero Quatro:

Eu acho que você brincar com grafia, com formato, e você não deixar muito, não entregar uma coisa muito definida, *beat* tem que ser com *eat*, e se não for tá errado, e tinha gente que escrevia do jeito que

⁴¹ QUATRO, Zero. Entrevista 2, 2006. Ver anexos.

queria e tal, tem pessoas que insistem em escrever com i, e acham que tem que ser assim, e com Zero Quatro, por mais que eu diga que eu prefiro só o *Zero Quatro* sem o *Fred*, mas as pessoas, a maioria, sempre coloca o *Fred*. Eu acho que tem um lado dessa cena de lá que tem uma certa - e eu não me envergonho de dizer isso, isso é algo intrínseco ao *pop* - uma certa desenvoltura de lidar com o marketing próprio, saber trabalhar o marketing próprio. Então há momentos que eu acho interessante o *Zeroquatro* juntos, há momentos que eu acho interessante o *04* com número, separado, ou o *mundo livre* caixa baixa, *Mundo Livre* caixa alta. E eu acho que vai de sentir, e também a coisa de você jogar com o pêndulo, a tese e a antítese e tá tudo sempre junto ali, e isso faz parte desde o início da concepção da banda, do *Mundo Livre s/a*.⁴²

Podemos observar que o “jogo de pêndulo” de Zero Quatro, demonstra uma preocupação com a grafia, com a forma que, indissociável dos seus possíveis e respectivos conteúdos, produzem diferentes e ambíguos significados. De qualquer modo, na primeira matéria publicada por José Teles na revista *Bizz* de março de 1993, o jornalista apresenta o movimento sob a denominação de “mangue-beat”. Para os fins dessa dissertação, optamos por uma padronização formal ao adotar a grafia Mangue Beat, Mundo Livre s/a e Zero Quatro para nos referirmos à cena, a banda e ao compositor que constituem os nossos objetos de análise.

Segundo opinião de José Teles, *Samba Esquema Noise* foi um dos discos mais bem elaborados da década. Para o jornalista, o disco sofreu de uma “overdose” de produção, que a banda não conseguiu passar para o palco nos shows de divulgação, recebendo críticas pelas suas *performances* ao vivo. O próprio Zero Quatro demonstrou algumas ressalvas ao disco de estréia: “Foi um disco conceitual, mas em termo de conceito, ficou meio perdido; algumas idéias deviam ter ficado num formato mais *pop*, sem perder o lado provocativo”⁴³ Zero Quatro classificou como “participação especial do mundo livre s/a” o grande número de músicos convidados para as gravações; destaques para Naná Vasconcelos, Paulo Miklos e Nando Reis dos Titãs, Chico Amaral e João Vianna do Skank, Nasi do Ira!, Nação Zumbi, Gastão Moreira e Malu Mader.

No encarte possui um texto com o título do disco que define *Samba Esquema Noise* como uma “obra atormentada e impressionante, mas estranhamente agradável” para em

⁴² QUATRO, Zero. Entrevista 1, 2006.

⁴³ TELES, 2000, P. 147.

seguida se referir a alusões a diversos interesses, tais como, “midiótica, linguagem epidêmica, armazéns estéticos arruinados, imposturas científicas, tecnologias amorais, *midcult*, antipsiquiatria, demência coletiva, obsessão, hegemonia, anarquia, hiperconformismo, ordem e acaso, coragem, dinheiro, indústrias sujas, náusea tecnológica, apatia e muita, muita bala”. Adotando o mesmo procedimento do manifesto Mangue, cita uma multiplicidade de interesses diversos, fragmentados, aparentemente desconexos entre si. São novos interesses se comparados com o manifesto Mangue publicado na imprensa local em 1992. O manifesto Mangue *Caranguejos com Cérebro* foi incluído com algumas modificações, no encarte do CD *Da Lama ao Caos* de Chico Science & Nação Zumbi, sem dar créditos de autoria a Zero Quatro e Renato L., o que criou um mal estar temporário e superado. No texto *Samba Esquema Noise* a palavra “bala”, “muita bala”, pode se referir a uma gíria utilizada para denominar o *ecstasy*, nome genérico da MDMA, *designer drug* criada para ter ação similar ao LSD; a alusão ao uso de drogas psicotrópicas também estava presente no manifesto Mangue, o interesse em “todos os avanços da química, aplicados no terreno da alteração e expansão da consciência”. Em seguida o texto destaca o tempo de dez anos (da criação do Mundo Livre s/a em 1984, até a gravação de *Samba Esquema Noise* em 1994) “em que a obra foi concebida e testada em condições precárias” no circuito alternativo de shows e festas do Recife, “esgoto esquecido da civilização pós-industrial”, para só então, depois de todo esse tempo em lugar não desejável a obra foi descoberta por produtores de uma gravadora (“corporações de entretenimento”) que possibilitou a “fixação”, o registro em um estúdio fonográfico em São Paulo, passando a idéia que Recife era a periferia, o “esgoto esquecido” e São Paulo, o centro onde as condições não são precárias e o lugar onde está o “estúdio fonográfico”. Em suma, o texto apresenta a história de um mangueboy que vivendo na fétida e esquecida Recife cria e apresenta em condições precárias uma obra estranhamente agradável que é finalmente descoberta pelos produtores e gravada em um estúdio em São Paulo. Algumas evidências nos impelem a relacionar essa representação estética com a própria historicidade das trajetórias de Zero Quatro, Mundo Livre s/a e o Mangue Beat. No entanto, essas relações não devem somente procurar identificar pontos de contato entre literatura e história no caso em análise; devem também identificar os afastamentos que diferenciam os tipos de abordagens adequados à especificidade de cada uma.

Destaque para a enorme lista de agradecimentos e os “agradecimentos especiais” que vão para “Coca-Cola, General Motors, Gessy Lever, Volkswagen, Bayer, Nestlé, Ford, Kodak, Souza Cruz, Pepsi, Fiat, Philips, McDonald’s, Warner Bros, Johnson & Johnson, RCA, IBM, John Wayne, Walt Disney, Madonna, Mark Chapman e à CIA (Agência de Inteligência Americana) que tornaram tudo isso possível” em uma crítica irônica às grandes corporações, a indústria cultural e a CIA.

Samba Esquema Noise foi premiado pela revista *Showbizz* (nova versão da *Bizz*) como o melhor disco do ano de 1994, além de vencer nas categorias de banda revelação e melhor letrista; a *Folha de São Paulo* considerou o disco da “geração 90”; o clipe da música de trabalho, *Livre Iniciativa*, chegou ao primeiro lugar no *Disk MTV*. Entretanto, o disco de estréia do MLSA foi ignorado pelas rádios e vendeu muito pouco, 3 mil cópias, segundo informações da gravadora. A “carta branca” dada pela Warner e pelo selo Banguela, e toda a expectativa gerada em torno de *Samba Esquema Noise* acabaram por provocar uma espécie de estigma para o MLSA. Nas palavras de Zero Quatro:

O disco (...) não teve aquela vendagem que a gravadora esperava, então foi uma maldição, de certa forma pra banda, foi uma maldição pro Banguela, e aí a gente ficou meio como uma banda pouco indigesta para a indústria fonográfica desde o primeiro disco e aí foi uma sucessão de experiências conflitantes a partir daí, mas desde então a gente passou a ser encarada como uma banda que tinha que ser levada a sério.⁴⁴

Apesar da aprovação quase unânime da crítica especializada, os discos de estréia do Mangue Beat não conquistaram sucesso comercial e um espaço significativo nas programações das rádios, em uma década marcada pelo predomínio da axé-music, do pagode e da música sertaneja. No entanto, depois de projetar Recife no cenário nacional, o Mangue Beat, e principalmente CSNZ, coerentes com a sua concepção de “parabólica enfiada na lama”, buscaram alternativas e saídas nos aeroportos.

Paulo André, produtor do *Abril Pró-Rock*, torna-se o novo empresário de CSNZ; aluga uma casa no Rio de Janeiro e estabelece uma base de apoio logístico. Fazem vários shows e participam dos principais festivais da temporada. No entanto, o empresário

⁴⁴ QUATRO, Zero. Entrevista 2, 2006.

pensava em vãos mais altos. Fluente em inglês traduziu entrevistas e fez contatos com jornalistas internacionais durante a apresentação de CSNZ no *Festin Bahia*, conseguindo um catálogo de contatos de festivais, clubes e produtores de *world music*, o que tornou possível articular primeira turnê para os Estados Unidos e Europa.

A turnê começou pelos Estados Unidos a partir de um convite para participar do festival *Summerstage*, no Central Park, Nova York. O governo do Estado de Pernambuco apoiou com as passagens aéreas, documentou e transmitiu concerto na emissora estatal TV Pernambuco, em um especial de grande audiência na cidade. Gilberto Gil, que também participava do festival, fez questão de se apresentar no mesmo dia de CSNZ; abriram o show de Gil e depois se apresentaram juntos em uma memorável *jam session*. O crítico musical Neil Strauss, do *New York Times*, se derramou em elogios: “com cinco percussionistas suingando e um som *funk* minimalista bem pessoal, Chico Science & Nação Zumbi podem levar a cabo o que apenas um grupo seletivo de músicos, incluindo Mr. Gil, podem conseguir: criar algo híbrido capaz de desenvolver um estilo que um dia será reprocessado por outra geração.”⁴⁵ Depois da excelente repercussão, CSNZ ficaram sabendo maravilhados que iriam se apresentar no lendário CBGB, “templo” do *punk rock/new wave* novaiorquinos; casa cheia, com as presenças de Arto Lindsay (músico e produtor musical) e David Byrne (líder da banda Talking Heads) e participação do percussionista pernambucano Naná Vasconcelos. Depois foram para Europa. Ao todo fizeram quinze apresentações, cinco nos Estados Unidos e dez na Europa, com uma ótima receptividade do público e da crítica.

No mesmo ano em que CSNZ realizaram a primeira turnê internacional, Guti, empresário do MLSA, organizou o projeto Rec-Beat: a “segunda invasão nordestina” a São Paulo. Doze bandas de Recife capitaneadas por MLSA apresentaram-se durante três dias no Aeroanta, com uma boa divulgação e recepção simpática da imprensa paulistana, mesmo para os grupos mais fracos.

Chegava o momento em que as bandas líderes do Mangue Beat teriam que passar pelo teste do segundo disco. “Os dois grupos iriam surpreender mais uma vez. CSNZ pela investida na tecnologia de ponta, fazendo um *up grade* no seu maracatu cibernético; MLSA

⁴⁵ Neil Strauss *apud* in TELES, 2000, P. 295-296.

pelo anticlímax do CD de estréia, um álbum inteiramente despojado, quase uma refinada fita demo.”⁴⁶

O fato de fazer parte do *cast* de uma gravadora multinacional, o sucesso de crítica e a repercussão internacional deixaram CSNZ em uma posição mais confortável para o lançamento do segundo CD, *Afrociberdelia*, em 1996. Já o MLSA sofria as conseqüências de pertencer a um selo alternativo ligado a uma multinacional e de ter frustrado as expectativas de vendas. A Banguela virou Excelente Discos, que lançou também em 1996 o segundo disco do grupo intitulado *Guentando a Ôia*. A distribuição passou a ser realizada pela Polygram, mas as deficiências continuaram. Embora repetissem a mesma *performance* de vendas dos discos de estréia, as bandas do Mangue mostravam que tinham vindo pra ficar. O título do segundo disco de CSNZ, o neologismo *Afrociberdelia*, sintetizava bem a alquimia sonora pretendida, e não alcançada plenamente em *Da Lama ao Caos*: o ponto de fusão entre o maracatu, a cibernética e a psicodelia. O disco foi produzido por Eduardo Bid e teve participações especiais de Gilberto Gil, Zero Quatro e Marcelo D2. Destaque para as canções *Macô* e *Maracatu Atômico* que foram mais executadas nas rádios, melhorando as vendas em relação ao primeiro disco.

Enquanto CSNZ ganhavam o mundo, o MLSA permanecia quase que no anonimato e tentava superar a “maldição” de *Samba Esquema Noise*. A proposta de *Guentando a Ôia* ia justamente no sentido contrário da elaboração e sofisticação do disco de estréia: resgatar propositalmente a crueza da estética *punk* que norteava a trajetória do grupo, em uma produção bem mais enxuta e desprovida de excentricidades. O título do segundo disco, *Guentando a Ôia*, que também dá nome a uma das canções do CD, assim como “gréia” e “pulha”, constitui uma expressão, uma gíria típica do Recife, e, apesar de não possuir um significado exato, parece significar, a partir de uma rápida leitura da letra da música homônima que fecha o disco, a capacidade de resistir a uma situação de pressão e perigo constantes, o que remete à própria condição do grupo em relação às exigências da indústria fonográfica. O disco foi novamente produzido por Carlos Eduardo Miranda e possui 13 músicas. Vale destacar uma curiosidade; assim como aconteceu em *Samba Esquema Noise*, a última música do disco dá título ao mesmo, e também traz 13 músicas.

⁴⁶ TELES, 2000, p. 312.

Diferentemente do primeiro disco, *Guentando a Ôia* não contém nenhum “texto-manifesto” no seu encarte. A música de trabalho foi *Seu suor é o melhor de você*, com direito à gravação do vídeo-clipê no México, a convite do movimento zapatista de Chiapas, em função da música *Desafiando Roma*, que presta homenagem ao Subcomandante Marcos, “combatente da contra-informação”. A formação do MLSA continuava a mesma, entretanto, aparecia no encarte com novos codinomes: Zero Quatro (cavaco, guitarra e voz); Fábio Malandragem (baixo); Tony Regalia (bateria e backing) e Bactéria Maresia (teclados, guitarra e backing).

Em 1996, depois de se apresentarem em mais uma concorrida edição do Abril Pró-Rock, CSNZ realiza em junho a segunda turnê aos Estados Unidos, dessa vez, acompanhados de MLSA e a Banda de Pífarus de Caruaru. As apresentações no *Brazilian Music Festival*, no Prospect Park Band Shell, no Brooklyn, renderam uma elogiosa matéria do crítico musical John Pareles no *New York Times*:

A música brasileira tem um novo celeiro: Recife, em Pernambuco (...) Recife abriga o manguebeat, um ambicioso, ousado movimento assim batizado devido aos mangues da região (...) Fiel ao sincretismo brasileiro, o manguebeat mistura ritmos domésticos e internacionais, velhos e novos: ritmos como o maracatu combinam-se com *hard rock* e *hip hop* (...) O Nação Zumbi é uma mescla de banda de rock e grupo de percussão. Ele consegue sua batida explosiva de três tambores usados no maracatu mas que sustentam facilmente acordes poderosos. *Rap*, gritos e canto, Chico Science faz sua voz soar rouca, macia, sempre com sinceridade (...) A banda tocou seu derradeiro número com um caudal de tambores ensurdecedores e guitarra incendiária parecendo invocar trovões e raios (...) O Mundo Livre s/a esbanja variedade: *hard rock*, *funk*, *reggae* e samba. O cerne de sua música, no entanto, é *new wave*, ligado e abrasileirado (...) Por quase toda apresentação Fred 04 tocou cavaquinho, a guitarra em miniatura do samba (...) suas canções são sobre tesão, frustração e política; uma canção louva o rebelde mexicano Marcos como um *cyberpunk*. A banda foi correta e aguerrida, ousada, mas despreziosa.⁴⁷

Tal discursividade nos interessa na medida em que expressa uma legitimação da crítica internacional, mais especificamente, da crítica do principal jornal de uma das cidades mais importantes do mundo e centro nervoso do capitalismo global. Esse aval

⁴⁷ John Pareles *apud* TELES, 2000, p.298, 303 e 304.

credenciou Chico Science & Nação Zumbi a acreditarem na conquista de espaço no mercado internacional, principalmente Europa e Estados Unidos. Na seqüência, partiriam para a segunda excursão à Europa: treze dias, sete países, seis dos shows juntos com Paralamas do Sucesso. Herbert Viana declarou na ocasião considerar normal o público ter se interessado mais pelo “cyber-maracatu” dos pernambucanos. O *reggae/ska*, dos Paralamas do Sucesso já eram assimilados pelo público europeu; ao mesclar a tradição africana com a modernidade da *black music* norte-americana, a música de CSNZ era algo totalmente novo. “Enquanto os Paralamas traziam um público constituído basicamente de brasileiros, com Chico Science & Nação Zumbi acontecia o inverso: sua platéia era quase toda de estrangeiros, até porque os brasileiros na Europa tinham poucas referências dos mangueboys.”⁴⁸ O ponto alto dessa turnê foi a apresentação em um dos mais importantes festivais do verão europeu, o *Forrest Glade*, na Áustria.

Enquanto o meteoro Chico Science conquistava o reconhecimento nacional, através da sua repercussão no exterior como o “futuro da música brasileira”, Zero Quatro e o Mundo Livre s/a comemoravam a apresentação em Nova York, mas continuavam vivendo em Recife como ilustres desconhecidos em seu país. Em uma significativa matéria publicada na revista *Bizz* em 1996, com o sugestivo título, *Vida de um pobre-star*, Zero Quatro relata sobre a sua situação naquele momento:

Continuo morando aqui em Jaboatão - uma São Bernardo com praia - com meus pais e meus dois irmãos (Tony e Fábio, baterista e baixista do Mundo Livre). Já tive dois carros, um “fusca 66” e outro 81. Depois, fiquei sem grana. Na galera do mangue, ninguém nunca teve carro. O lazer sempre foi ficar na praia tomando pinga. Quando a gente tinha grana rolavam umas cervejas (...) Continuo um *pobre-star*, ando de ônibus, aliás é o lugar onde mais escrevo música. A letra de *Free World* (do segundo disco, *Güentando A Ôia*) fala linhas que a gente mais pega, as que atravessam a cidade: Rio Doce-Sociedade, Barra de Jangada-Jaboatão.”⁴⁹

⁴⁸ TELES, 2000, p. 317.

⁴⁹ GRECHI, 1996, p. 52-53.

Zero Quatro parece expressar uma auto-ironia resignada com a sua condição de não-celebridade, sem fama e sem dinheiro. Na entrevista para a revista *Bizz*, naturalmente o compositor está operacionalizando a sua estratégia de comunicação com a mídia e o público, e busca através de diversas formas conquistar a adesão do seu interlocutor. *Guentando a Ôia*, a exemplo de *Samba Esquema Noise*, não emplacou nas rádios e vendeu pouco, apesar da boa receptividade da crítica. Aos 34 anos, com doze anos de Mundo Livre s/a, dois discos gravados, Zero Quatro demonstrava, por outro lado, a seriedade resistente de quem queria fazer uma “música livre” de qualquer imposição da indústria fonográfica: "A gente jamais toparia algo imposto por gravadora que acha que a banda é inacessível, difícil. Cansamos desse estigma de banda *cult*, mas não estamos nessa pra ganhar dinheiro (...) Acreditamos numa coisa com consistência. Vale a pena acreditar nesse lance!"⁵⁰

Como vimos, o ano de 1996 foi muito importante para CSNZ, em particular para Chico Science. *Afrociberdelia* estava vendendo mais que *Da Lama ao Caos*, a segunda turnê na Europa fora um sucesso, Chico se entrosava no meio artístico do Rio de Janeiro, articulava parcerias com Max Cavalera da banda Sepultura e um projeto paralelo, denominado Sebosa Soul. “Chico Science acreditava que 1997 seria o grande ano do manguebit. Ele iria criar uma novela na Internet, chamada Da Lama Ao Caos ou Os Doze Cavaleiros do Apocalipse, além de trabalhar para a fundação Antromangue, um centro cultural localizado na parte histórica do Recife. O local teria espaço para aulas de música e pesquisas sobre o folclore nordestino. O cantor também tinha engatilhado composições inéditas para Marina, Paralamas Do Sucesso e Gilberto Gil. "Está tudo no meu computador", dizia, apontando para a cabeça.”⁵¹ A terceira turnê internacional já estava agendada, com apresentações previstas nos Estados Unidos, Canadá e Europa, assim como o terceiro disco que começava a ser esboçado no seu “computador”.

O ano de 1997 pode ser considerado paradoxalmente, o ápice e o início do fim, o ponto limite e a consolidação de um dos movimentos mais significativos e instigantes da música popular brasileira contemporânea. Uma matéria jornalística do *New York Times*, de três colunas, com foto, redigida pelo crítico musical John Pareles noticiou: “Chico Science,

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ MARTINS, 1997, p. 40-41.

compositor e *bandleader*, altamente celebrado como o futuro da música brasileira, morreu domingo passado em um acidente automobilístico, próximo à cidade nordestina onde morava. Ele tinha trinta anos.”⁵² No dia 02 de fevereiro de 1997, em pleno carnaval recifense, no auge da carreira e da criatividade artística, Chico Science morre em um acidente automobilístico na mesma estrada cercada de manguezais que liga Recife a Olinda, onde teve a inspiração e criou o conceito Mangue. Um artista ignorado pela intelectualidade local e que tocou muito pouco nas rádios pernambucanas tem um velório comparável a grandes personalidades, com filas quilométricas para o último adeus. Segundo Teles, “nunca as emissoras de TV locais, inclusive a *TV Globo*, de rígida grade de programação, abriram tanto espaço para um movimento de cultura regional”⁵³, ainda que por meio de matérias sensacionalistas.

Apesar da perplexidade e indecisão, principalmente de Paulo André e a Nação Zumbi, o festival *Abril Pró-Rock* de 1997 foi apoteótico e triste, trágico e irônico, mas serviu para selar as homenagens a Chico Science. No mesmo pavilhão do Centro de Convenções onde aconteceu o velório de Chico, Max Cavalera, que na época estava saindo da banda Sepultura, incentiva a continuidade e se apresenta com a Nação Zumbi, cantando os principais sucessos dos dois primeiros discos. “Ali Chico Science começava a virar um mito”⁵⁴ O seu sucesso foi e sempre será relativo, e só pode ser dimensionado por parâmetros mais amplos que as estatísticas do mercado fonográfico.

Apesar do baque, Zero Quatro publica logo em seguida um texto na imprensa local intitulado *Quanto Vale uma Vida*, também conhecido como o *Segundo Manifesto Mangue*. Nesse texto que teve a colaboração de Renato L., Zero Quatro inicia no tópico *Longa vida ao groove*, saudando e incentivando a continuidade da Nação Zumbi e enaltecendo a qualidade individual dos seus integrantes: Jorge Du Peixe, Lúcio Maia, Dengue, Gilmar, Toca, Gira e Pupilo. Defende que a Nação Zumbi é a única banda que tem “total autoridade e potencial para ocupar condignamente o lugar que o inesquecível Chico Science deixou vago no topo”. No segundo tópico, *Buscando respostas*, Zero Quatro se contrapõe às especulações derrotistas e desoladoras da imprensa nacional sobre a

⁵² Jonh Pareles *apud* TELES, 2000, p. 328.

⁵³ TELES, 2000, P.303.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 326.

sobrevivência do movimento, tentando identificar na história do *pop* situações que pudessem servir de exemplo. Correlaciona o Manguê Beat à Jamaica pós-Bob Marley e a Salvador, pós-tropicalismo, como movimentos de cultura *pop* que foram gerados em focos isolados, situados na periferia do mercado e que alcançaram reconhecimento internacional. Argumenta que Salvador gerou posteriormente Os Novos Baianos, A Cor do Som, os trios elétricos, a *axé-music*, o samba-*reggae* e a Timbalada; a Jamaica engendrou uma série de variantes do *ska* e do *reggae* que, vinte anos após a morte de Bob Marley, influenciam a cultura musical de todo o mundo. Segundo o autor, esses fenômenos foram condicionados por combinações específicas de fatores geográficos, econômicos, políticos, sociológicos, antropológicos, enfim, culturais, cuja história ele admite não ser capaz de analisar. No entanto, justifica a utilidade do seu depoimento, se forem considerados como “focos isolados que a partir de um determinado estímulo geraram uma reação em cadeia capaz de contaminar toda a história futura de uma comunidade”. No terceiro tópico, *Uma visita muito especial*, Zero Quatro relembra a euforia e a efervescência provocadas na cidade, em função do anúncio de que a gravadora Sony enviaria representantes a Recife para contratar CSNZ. Significava a possibilidade de abertura de um canal de comunicação com o mercado mundial, vislumbrada pelos “caranguejos com cérebro” no seu primeiro manifesto. Foi a partir desse anúncio que se deu o início efetivo do “renascimento recifense” que, por sua vez, reverberou em várias manifestações culturais, gerando “uma verdadeira cooperativa multimídia autônoma e explosiva, que não parava de crescer e mobilizar toda a cidade”. No quarto e último tópico, *ManguêTown 5 anos depois*, Zero Quatro destaca diversas realizações correlacionadas que comprovam a consistência e permanência do movimento, e, inspirado nas homenagens a Chico, conclama cada recifense a se tornar um “guerrilheiro da Frente Pop de Libertação”. Zero Quatro conclui o manifesto fazendo uma citação do Subcomandante Marcos, porta-voz das comunidades indígenas de Chiapas: “Homens e mulheres, dispostos a dar suas vidas, têm direito a pedir tanto quanto valem. Há os que avaliam suas vidas por uma quantidade de dinheiro, mas nós a avaliamos pelo mundo, esse é o custo do nosso sangue.”

Em um momento em que o interesse das gravadoras e da mídia pela cena recifense começava a diminuir, a morte de Chico Science deu uma sobrevida ao movimento. Representou a cristalização e um marco divisor na história do Manguê: antes

de Chico e depois de Chico. As suas atitudes e idéias tinham ficado, mas o Mangue teria que seguir sem ele, e seguiu. Parte da imprensa brasileira equivocadamente previu o fim do Mangue Beat e sepultou a Nação Zumbi juntamente com Chico Science. De fato, a Nação Zumbi cogitou a possibilidade de acabar, abalada pela trágica morte de seu mentor, vocalista e principal compositor. Um dia após o acidente, Zero Quatro já concedia entrevistas e começava a preparar o segundo manifesto que projetou a continuidade do Mangue Beat. As circunstâncias da morte abrupta e violenta de uma das grandes promessas da música brasileira naturalmente explicam, em parte, o fenômeno gerado em torno de Chico. Entretanto, por trás dessa mitificação mórbida, aconteceu uma contínua reverberação da mistura de sons promovida por Chico Science & Nação Zumbi que alterou os rumos da música brasileira contemporânea. Efetivamente, as duas bandas carro-chefe do movimento, CSNZ e MLSA, dariam continuidade à trajetória de suas carreiras simultâneas, paralelas e interconectadas, preservando a identidade comum ao mesmo tempo em que demarcavam suas especificidades e diferenças.

A Nação Zumbi só voltou a tocar meses mais tarde por força e incentivo do recém ex-Sepultura Max Cavalera, na antológica homenagem a Chico no Abril Pro Rock de 1997. Como desdobramento dessa memorável *jam session*, a nova banda de Max Cavalera, Soufly, incorporou os tambores da Nação Zumbi e a guitarra de Lúcio Maia em seu disco de estréia. Lúcio Maia participou da primeira turnê do Soufly com uma ótima receptividade do público que lotou os shows em Los Angeles, Londres e Amsterdã. O prestigiado guitarrista chegou a ser convidado por Max a se integrar definitivamente no Soufly, com possibilidades de uma promissora carreira internacional; no entanto, declinou, preferindo dar prosseguimento à história da Nação Zumbi. Nesse meio tempo, o baterista da Nação, Pupilo, dava aulas de maracatu para o baterista da banda norte-americana Living Colour, que desembarcara anonimamente em Olinda em busca das novas informações musicais vindas do mangue.

A Nação Zumbi voltou efetivamente no início de 1998 fazendo os shows de abertura da banda inglesa Oasis na sua passagem pelo Brasil, participando do festival Heineken Concerts e lançando o terceiro disco. Em uma significativa matéria da revista *Bizz* de junho de 1998, intitulada *Revolução Mangue*, constata-se que um ano e meio após a morte de Chico Science, a influência da sua meteórica carreira continuava a se espalhar no

circuito internacional e no Brasil. Em Recife, segundo Renato L., atingia contornos quase transcendentais: "Chico ganhou uma dimensão mítica. Quando vou a debates em universidades, tem sempre os MR-8 que querem transformar o Chico num Che Guevara. Tenho que falar 'peraí, não é bem assim, ele também gostava de beber'. É engraçado ver um cara que fez farra com você, de carne e osso, virar o Bob Marley do Recife" ⁵⁵ Ao contrário das projeções pessimistas da imprensa, verificava-se a multiplicação de bandas, muitas delas lançando discos ou em vias de assinar contratos com gravadoras. Paulo André, ex-empresário da Nação Zumbi e sócio do músico Zé da Flauta no selo Mangroove, dimensionava a cena musical do Recife caracterizada pela diversidade: "Para mim, a coisa está só começando. Num festival em 1993 apareceram para fazer inscrição umas setenta bandas. Hoje, com o crescimento do festival Abril Pro Rock e a repercussão internacional do Chico, deve haver 200 bandas em Recife no segmento pop/rock. Pelo menos 20% com algum talento." ⁵⁶

Destaque para nomes como Eddie, Cascabulho, Mestre Ambrósio, Otto, Faces do Subúrbio, Querosene Jacaré e outros que, a partir do sucesso obtido no Abril Pro Rock, passaram a participar do circuito de shows e festivais nas regiões do Sudeste e do Sul do país. No cenário nacional, a contribuição de CSNZ foi mais além do que a fusão do maracatu, côco e embolada, com o *rock*, *funk*, *hip-hop* e música eletrônica; seu legado atinge o seu significado amplo no conceito do próprio Chico Science, "musicracia" (música + democracia), que misturava sem preconceitos os ritmos brasileiros com a música *pop* internacional, com destaque para a *black music*.

Uma das revelações da música brasileira do ano de 1997, Pedro Luís e a Parede, considerava uma honra ter o seu trabalho associado ao Mangue Beat: "Sem dúvida, eles abriram a porta, não só para minha carreira, mas para um monte de gente que nem tem a ver sonoramente, mas que usa essa mistura." ⁵⁷ Gilberto Gil, que tocou com CSNZ no Central Park, em Nova York, em 1995, e gravou *Macô* com Chico em *Afrociberdelia* identificava a herança de Science: "A influência que Chico me passa não é no plano formal. É o espírito, o conteúdo. O jeito dele, a nordestinidade. Chico tinha um talento poético enorme, um gosto pelo verso popular nordestino e uma antena muito forte para o pop moderno. Trouxe

⁵⁵ PAOLOZZI, 1998, p. 32-33.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid.

também essa formação de bandas com guitarras rascantes e tambores profundos.”⁵⁸ Nomes como Lenine, O Rappa, Planet Hemp, Fernanda Abreu, Moraes Moreira, Elba Ramalho, Paralamas do Sucesso reverenciavam Chico, cantavam suas músicas e admitiam influências.

Foi nesse horizonte que a Sony lançou em 1998 o terceiro disco da Nação Zumbi. Intitulado *CSNZ*, abreviação de Chico Science & Nação Zumbi, o álbum duplo foi produzido por Eduardo Bid (que já tinha produzido *Afrociberdelia*) e pelo próprio grupo. O primeiro CD intitulado *Dia*, traz quatro músicas inéditas, com destaque para *Malungo*, homenagem a Chico Science, letra de Jorge Du Peixe, Bolla 8, Fred Zero Quatro, Marcelo D2 (Planet Hemp), Falcão (O Rappa) e música da Nação Zumbi. Na gravação da canção, além das vozes de Jorge Du Peixe e Bolla 8, houve a participação especial de Jorge Ben Jor, Zero Quatro, Marcelo D2 e Falcão. Na seqüência, cinco músicas gravadas ao vivo na última apresentação de Chico Science no Abril Pro Rock; uma versão de *Samba Makossa*, feita pelo Planet Hemp. O segundo CD, *Noite*, traz *remixes* dos dois primeiros discos feitos pelas participações especiais do quilate de David Byrne, Arto Lindsay, Mário Caldato, Apollo 9, Dj Soul Slinger, além de uma música composta pelo astro inglês do *drum and bass*, Goldie, que reverencia o “Malungo” em *Chico-Death of a Rockstar*.

Conceituado pela Nação como uma homenagem à memória de Chico Science, *CSNZ* representava a sobrevivência e afirmação da banda, a superação e a volta por cima, a vontade de expandir o conceito musical deixado por Chico e provar a importância da Nação Zumbi na construção dessa música universal que vem dos manguezais. A utopia continua...

⁵⁸ Ibid.

3. A CANÇÃO: Carnaval na Obra e Novos Eldorados

3.1 CARNAVAL NA OBRA: O disco

Após as homenagens prestadas a Chico Science na apoteótica e triste edição do Abril Pro Rock, o Mundo Livre s/a entrou em estúdio para a gravação do seu terceiro disco. *Carnaval na Obra* foi lançado pelo selo Excelente Discos que tinha sido recentemente incorporado pelo grupo Abril Music. Gravado e mixado em sistema analógico (24 canais) no estúdio Be Bop e sistema digital nos estúdios YB e Bah-Boom no período de 09 de maio a 23 de junho de 1997, *Carnaval na Obra* foi produzido a quatro mãos: Eduardo Bid (que já tinha produzido *Afrociberdelia* e *CSNZ*), Edu K (músico e produtor egresso da banda gaúcha De Falla), Apollo 9 (participou de *Samba Esquema Noise* e fez o *remixe* de Corpo de Lama em *CSNZ*) e Carlos Eduardo Miranda que já tinha produzido os dois primeiros discos do MLSA. A direção artística foi de Brian Butler e Carlos Eduardo Miranda; a produção executiva da Excelente Discos; os engenheiros de gravação foram Beto Machado, Evaldo Lima e Miguel Angel Lopez; as músicas foram mixadas por Beto Machado, Evaldo Luna, Miguel Angel Lopez, Carlos Eduardo Miranda, Apollo 9, Edu K e Bid. O CD foi masterizado por Ricardo Garcia no estúdio Magic Master no Rio de Janeiro. Todos os direitos do produtor fonográfico e do proprietário da obra gravada foram reservados, provavelmente, não consta no encarte, à editora da Abril Music. A obra foi reproduzida (prensagem) no suporte fonograma, no formato CD, pela Sonopress/Rimo da Amazônia Indústria Fonográfica, situada na Zona Franca de Manaus. A exemplo dos outros discos observa-se uma longa lista de agradecimentos que no final se dirige ao ouvinte que “comprou, roubou, copiou ou apenas ouviu esse disco.”

Essa descrição detalhada da ficha técnica visa demonstrar o caráter coletivo que envolve os diversos profissionais na produção fonográfica da canção. Márcia Tosta Dias evidencia as relações entre a indústria fonográfica e o desenvolvimento técnico, ao argumentar que, a “técnica não fornece somente os aparatos necessários às gravações e aos seus reprodutores. Tais aparatos passam a compor o quadro das tecnologias de produção e reprodução musicais e, além de serem, eles mesmos, um produto dessa racionalidade

técnica, definem a forma e o conteúdo dos produtos.”¹ Nessa perspectiva, a técnica dissemina a sua lógica ao fundamentar todo o processo, desde a concepção e produção do produto em sua dupla e imbricada dimensão, material e artística, passando pela distribuição e difusão, até tornar-se ela mesma, uma mercadoria objeto de consumo.

Como podemos constatar na descrição da ficha técnica, a produção da canção é resultado de um processo coletivo de trabalho que envolve várias esferas de produção que, longe de serem autônomas, são interdependentes, e envolvem profissionais das mais diversas áreas: compositores, intérpretes, músicos, arranjadores, produtores, diretores artísticos, técnicos e engenheiros de som, artistas gráficos, advogados, operários, publicitários, divulgadores, vendedores, funcionários administrativos, contabilistas, gerentes, entre outros. Dentre os profissionais enumerados, vamos destacar juntamente com a autora, apenas quatro: o produtor fonográfico, o diretor artístico, o técnico de gravação e o produtor musical. O produtor fonográfico (Excelente Discos) corresponde ao industrial, o diretor geral da empresa que produz fonogramas nos seus mais variados formatos; o diretor artístico (Brian Butler e Carlos Eduardo Miranda) é responsável pela política de atuação da empresa, define o *cast* de artistas, segmentos, lançamentos, marketing e orçamentos; os técnicos de gravação (Beto Machado, Evaldo Lima e Miguel Angel Lopez) não podem ser reduzidos aos aspectos técnicos da sua atividade, pois controlam uma série de operações que estão associadas a determinadas concepções estéticas de canção.

Márcia Tosta dá um destaque especial à figura do produtor musical em função do novo papel que lhe será atribuído diante das significativas mudanças verificadas nos anos 1990. A autora descreve as especificidades e detalhes das múltiplas funções desse agente fundamental no processo de produção fonográfica:

Se o disco é um produto cuja característica primordial é a de encerrar a contradição entre produção material e produção artística, o produtor musical concentra, ele mesmo, a contradição similar que se expressa na esfera da execução do planejamento efetuado para o produto. Nesse sentido, a partir de um trabalho altamente técnico e especializado, o produtor musical concilia interesses diversos, tornando o produto musicalmente atrativo e economicamente eficiente; como parte do quadro funcional da companhia, realiza, no estúdio, a proposta de atuação desta. (...) O trabalho do produtor musical tem dimensão ampla e se realiza em várias etapas do processo. Coordena todo o trabalho de

¹ DIAS, 2000, p.32.

gravação, escolhendo os músicos, arranjadores, estúdio e recursos técnicos. Pensa na montagem do disco, na seqüência em que as músicas devem ser apresentadas e escolhe as faixas de trabalho (músicas que serão usadas para a divulgação nas rádios e na televisão). Cuida também para que seja cumprido o orçamento destinado ao projeto. Orienta o setor de marketing sobre a natureza do produto e o seu público preferencial.²

Enfim, é através do seu conhecimento técnico de como relacionar música e mercadoria de forma competente e lucrativa, que se fundamenta o trabalho do produtor. O conhecimento musical, do mercado, do público, das tendências, das cenas e movimentações ainda não absorvidas pelas grandes companhias, possibilita que o produtor musical exerça o seu lado “caça talentos” que pode transformar um artista e um disco em sucesso comercial. Nesse sentido, essa detalhada descrição das específicas funções de um produtor musical vão de encontro ao papel desempenhado por Carlos Eduardo Miranda na discografia do MLSA: ao ser conquistado pela estratégia e pelo som dos mangueboys no primeiro Abril Pro Rock de 1993, foi Miranda que, ao se tornar diretor artístico do selo Banguela, credenciou e articulou a contratação da banda para a gravação do primeiro disco em 1994. Apesar de ser co-responsável pelas extrapolações orçamentárias, experimentações musicais, e o fracasso de vendas de *Samba Esquema Noise*, Miranda produziu os dois discos seguintes, sendo que o último dividiu a função com Bid, Edu K e Apollo 9. Nessa perspectiva, os vários produtores, engenheiros de gravação e estúdios utilizados em *Carnaval na Obra*, parecem representar a definitiva fragmentação do processo produtivo na indústria fonográfica, verificada no final dos anos 1990: as etapas de gravação, fabricação e distribuição passam a ser terceirizados, competindo à *major* o trabalho com artistas e repertórios, os investimentos em marketing e propaganda e a política de difusão que dá acesso às diversas mídias.

Em uma primeira leitura, o título do disco, *Carnaval na Obra*, nos sugere uma oposição dialética entre festa e trabalho, diversão e seriedade, construção e desconstrução, ordem e subversão. Num pólo, carnaval nos remete ao samba, música e dança; no outro, a palavra “obra” pode sugerir tanto o canteiro de obras da construção civil como à obra de arte em si.

² Ibid., p.92

O projeto gráfico é de Cássio Leitão e as ilustrações de Renata Pinheiro. Destacamos a ilustração da capa de *Carnaval na Obra* (Anexos): uma pintura despojada, desuniforme e desproporcional, provavelmente fotografada, digitalizada e reproduzida no papel do encarte em tons de cores predominantemente marcados pelo azul claro e vermelho, que retrata uma paisagem urbana que pode ser associada à cidade do Recife. Um sistema de pontes e rodovias, intercomunica os edifícios e antenas da cidade conectada ao mundo, com os mocambos e palafitas fincadas na lama do bairro; cidade e bairro convergem para um entre lugar, uma rotatória representada por círculos concêntricos vermelhos que sugerem um núcleo propulsor que irradia o “sangue” que colore e sustenta as pontes e palafitas; são as “artérias” e tentáculos do sistema de pontes/rodovias que ligam, aproximam e afastam, as distâncias e diferenças que separam o centro e a periferia. “Não espere nada do centro/ Se a periferia está morta/ Pois o que era velho no norte/ Se torna novo no sul” já tinha cantado Zero Quatro com a participação especial de Chico Science, em *Destruindo a Camada de Ozônio*, música do segundo disco *Guentando a Ôia* de 1996.

A exemplo do que ocorreu no primeiro disco, o encarte do CD apresenta um texto sem créditos de autoria, mas que muito provavelmente foi escrito por Zero Quatro:

1º Ato

“Vai chover, berra o índio
eufórico”: onde se vê que
o avanço altamente
dirigido das tecnologias da
informação fomenta
imensos mercados, unifica
moedas, cria acordos
transnacionais de livre
comércio, pulveriza
muros (como o de Berlim),
privatiza a política,
esvazia Estados, agiganta
empresas, globaliza
a especulação, financia
genocídios (como do
Timor), dissemina hegemo-
nia e institui o terror
(como no escandaloso
caso da Argélia), ergue
novos muros (como o da
fronteira México/Estados
Unidos, apenas 3.140 km)...

2º Ato

“Paralisa a obra, pinota o
ensopado peão”: nuvens,
trovão, meu filho vai se
chamar Nike (ele será um
instrumento de Deus,
anarquia, fuá no pop-space)...

3º Ato

“Qu’est ce-que c’est une
nation?” Nada me faltará,
o Senhor será meu pastor,
Ele usará meu filho pra
tudo (relâmpagos, trovão,
paralisa a obra!), fuá no
popspace, anarquia na
construção...

O texto é dividido em três atos segmentados que sugerem cenas teatrais; trata-se de um texto em prosa, disposto em forma de versos fragmentados que cortam no meio da frase ao mudar de linha. No primeiro ato, a primeira frase que é berrada pelo “índio eufórico”, remete à canção homônima do disco, cuja letra consiste apenas e somente na repetição: “Vai chover/Vai parar/ Vai chover...” Em seguida o texto apresenta um cenário dominado pelas tecnologias da informação que permeiam o processo de globalização econômica e cultural, em uma clara referência ao panorama mundial do pós Guerra Fria. O segundo ato retoma a idéia de chuva do primeiro, e apresenta novos personagens: o “peão”, que pode ser associado ao trabalhador da construção civil, o “filho” do enunciador do texto, cujo nome nos reporta à multinacional marca esportiva Nike, e uma referência a “Deus”. No terceiro ato, uma frase em francês (O que é uma nação?) e com uma adaptação do conhecido salmo bíblico, conclui sintetizando os personagens, espaços e ações da trama.

O texto do encarte, fragmentado em sua unidade, nos apresenta um chamado do enunciador pela resistência ao processo de globalização, conclamando os personagens, o índio, o peão, o filho, com a ajuda de Deus, a paralisarem a obra, a instaurar anarquia na rede mundial de conceitos *pop* que fomenta esse processo.

Da mesma forma que *CSNZ, Carnaval na Obra* representava a sobrevivência do Mundo Livre s/a e a continuidade do Manguê Beat, ainda embalados pelas reverberações

das ondas provocadas pela cristalização da figura e da música de Chico Science. Apesar de frustrar as expectativas e de ter se tornado indigesto para a indústria fonográfica, o Mundo Livre s/a lançava o seu terceiro disco por um selo ligado a uma grande corporação, sem fazer concessões a possíveis pressões mercadológicas por parte da gravadora.

A formação do Mundo Livre s/a era: Zero Quatro (voz, cavaquinho, violão, banjo e surdo); Tony (bateria, caixas, pratos, bateria de caixa de papelão, caixa de ferramentas, programação de bateria eletrônica e backing vocal); Fábio (baixo); Bezerra Jr. (Bactéria) (teclados, guitarra e backing vocal) e Marcelo Pianinho (congas, surdo, pandeiro, pandeirola, agogô, cowbell, apito, berimbau, tamborim, ganzá, garrafão de água, timbales, pratos, caixa, reco de chifre, pau-de-cuva e caxixi). Ressalta-se que, com exceção de Zero Quatro, os integrantes do MLSA se apresentam com codinomes diferentes, se relacionarmos ao disco anterior; destaque para uma alteração na formação da banda: a saída do percussionista Otto (que iniciou carreira solo lançando o disco *Samba pra Burro*, considerado pela Associação dos Críticos de Arte de São Paulo, como o melhor disco de 1998) que foi substituído por Marcelo Pianinho.

Com as participações especiais de Anônimo, do grupo mexicano Café Tacuba, Jorge Du Peixe, Guga Stroeter, Edu Boréu e da banda paulistana de *surf music* Los Sea Dux, *Carnaval na Obra* apresenta 14 canções: *Alice Williams*, *Édipo*, *O Homem que Virou Veículo*, *Bolo de Ameixa*, *A Expressão Exata*, *Carnaval na Obra*, *Quem tem Bit Tem Tudo*, *Meu Quinto Elemento*, *Quarta Parede*, *Ultrapassado*, *O Africano e o Ariano*, *Novos Eldorados* e *Compromisso de Morte*. Foram produzidos dois vídeo-clipes com as respectivas canções, *Bolo de Ameixa* e *Maroca*, o que nos leva a concluir que essas foram escolhidas como “música de trabalho”, ou seja, as canções escolhidas para divulgar o disco nas rádios e na televisão.

Carnaval na Obra foi identificado por parte da crítica como uma desconstrução do samba carioca, a partir das matrizes de *Samba Esquema Novo* de Jorge Ben e *Estudando o Samba* do tropicalista Tom Zé, em oposição ao pagode comercial que predominava nas rádios FMs na segunda metade da década de 90. O disco teve uma melhor resposta comercial e demonstrava a evolução musical do grupo; prêmio de melhor banda de 1998, pela Associação Paulista de Críticos de Arte e pela revista *Showbizz*. O Mundo Livre s/a mostrava que tinha vindo pra ficar e era uma banda para ser levado a sério.

3.2 NOVOS ELDORADOS: A CANÇÃO

3.2.1 A CRIAÇÃO DA CANÇÃO

Não pretendemos vislumbrar a intenção do autor, no sentido “do que ele quis dizer”, mesmo porque o sentido não é unívoco; tentamos identificar uma intencionalidade que se dirige ao interlocutor privilegiado, o público a que se destina a mensagem e suas implicações políticas e ideológicas. O autor pode ser indiferente a quem vai ler a sua obra, mas um certo tipo de leitor já está implícito no próprio ato de escrever, funcionando como uma espécie de estrutura interna do texto. É o leitor que dá sentido e realiza a obra; sem leitor, a obra e o autor não se realizam.

A subjetividade, singularidade biográfica, formação cultural e artística, a originalidade de um autor não pairam e flutuam por sobre a sociedade, ou em outras palavras, não são vazadas de sua historicidade. Procuramos identificar de uma forma geral o repertório do autor, inserindo-o no contexto histórico sócio-cultural que orienta os temas e formas recorrentes de uma época. O autor ocupa uma posição relativa ao grupo da qual faz parte, desempenha determinados papéis e corresponde às expectativas dos seus leitores e auditores; por outro lado, não devemos deixar de considerar a sua singularidade e originalidade específicas.

As evidências acumuladas no desenvolvimento da trajetória biográfica de Zero Quatro nos permitem configurar em linhas gerais o seu repertório de experiências, concepções e atitudes. No entanto, não poderíamos especular com fundamento sobre a origem da idéia que inspirou a composição de *Novos Eldorados*, se não tivéssemos o acesso privilegiado ao próprio autor da letra da canção e co-autor da música.

Em uma segunda entrevista, depois de apresentados o título e os subtítulos dessa dissertação, foi solicitado ao autor que falasse aleatoriamente sobre três canções que abordam a temática do Imperialismo: *Novos Eldorados*, *Batedores e Caiu a Ficha*. Propôs-se uma tripla perspectiva histórica: a história da canção, a canção na história e a história na canção. As informações preciosas concedidas valem a longa resposta:

Novos Eldorados cara, a principal inspiração... já que você falou que tem uma coisa em cima de leitura... a principal inspiração é um livro que eu li do Chomsky, chamado Camelot, vários livros do Chomsky, é uma das grandes referências, mas especificamente Camelot, tem uma relação muito especial com essa música Novos Eldorados, por que ele trata da questão do Timor Leste, não só nesse livro, porque o legal em Chomski, qualquer tema que ele esteja abordando, ele sempre recorre a muita documentação, a muita análise de fatos históricos, até então eu não tinha visto ninguém, tratar de forma tão objetiva e fria a questão do Timor Leste, como o Chomski nesse livro... um dos temas que são recorrentes no universo que eu costumo abordar como elemento para a inspiração, criação e tal, é essa questão da geopolítica e tal, e justamente o instinto selvagem do capital, e o instinto sanguinário também...e destrutivo, então essa coisa está presente em Novos Eldorados, em Batedores, em Caiu a Ficha ... Eu acho que é um desafio... e no caso específico dessas três canções, o desafio excitante e fascinante, é experimentar até que ponto, temas tão, de certa forma indigestos, tão incômodos, podem ser abordados dentro de um contexto de música, de canção, e de música de consumo sem se tornar algo hermético, sem se tornar algo literalmente indigesto... Então pra mim esse sempre foi um tipo de desafio muito atraente e do caso dessas três músicas, e muita gente chega pra comentar e tal, eu acho muito legal quando a gente assume mesmo, resolve assumir uma aposta como essa arriscada, no sentido estético, no sentido artístico, e não se decepciona com o resultado...³

Zero Quatro é categórico ao afirmar que “a principal inspiração” para a criação de *Novos Eldorados* foi a leitura do livro *Camelot: os anos Kennedy*, de Noam Chomsky, considerado uma das suas “grandes referências”. Segundo o entrevistado, Chomsky trata da questão do Timor Leste e de outros temas de forma objetiva, ao recorrer à farta documentação e análise dos fatos históricos, tipo de abordagem que agrada a Zero Quatro. O compositor declara que um dos temas recorrentes no seu processo de inspiração e criação é a questão da geopolítica e o “instinto selvagem, sanguinário e destrutivo” do capital. Zero Quatro considera um desafio experimentar até que ponto temas “indigestos” e “incômodos” podem ser tratados no circuito de música *pop*. O autor tem consciência de que se trata de uma proposta artística arriscada, mas não se decepciona com o resultado, quando constata que “muita gente chega pra comentar e tal”, ou em outras palavras, quando observa que essas canções específicas provocam determinados efeitos no seu público ouvinte. Canções que tratam de temáticas relacionadas à História e à Geopolítica são dirigidas a um público

³ QUATRO, Zero. *Entrevista 2*, 2006.

virtualmente específico e esperam provocar determinados efeitos políticos e ideológicos. Se retomarmos a perspectiva histórica proposta, podemos considerar pertinentes as respostas do entrevistado: relatou sobre a inspiração e principal fonte de informação; mencionou as suas temáticas recorrentes que remetem à história; destacou o desafio artístico de fazer canção com temas tão incômodos e sobre os efeitos que tais canções provocaram nas pessoas que chegaram no autor para comentá-las. Nessa última perspectiva, a canção na história, as pessoas que chegaram para comentar, provavelmente constituem o público da banda, os ouvintes do disco e da música e freqüentadores de shows, em outras palavras os fãs e admiradores do Mundo Livre s/a. Constitui um difícil desafio mensurar esse efeito subjetivo sobre as diversas formas de recepção do heterogêneo público ouvinte.

Inevitavelmente a fala de Zero Quatro nos remete à obra específica de Noam Chomsky. Cientista norte-americano de renome internacional na área dos estudos lingüísticos e professor do Instituto de Tecnologia de Massachusetts, Chomsky representa a opinião de intelectuais que persistem na posição de uma *intelligentsia* clássica. Sem abandonar suas atividades científicas e culturais, desenvolveu uma ativa militância política e social iniciada na oposição à intervenção norte-americana no Vietnã, e que mais recentemente vem denunciando as políticas internas e externas dos Estados Unidos e seus clientes, e suas relações com as condições opressivas que vitimam povos do Terceiro Mundo. É a partir desse ponto de vista da periferia que emerge o seu antiimperialismo e antiamericanismo, o que faz com que a mídia de seu próprio país o rotule de “paranóico” como forma de deslegitimar o seu discurso crítico. Chomsky defende a apropriação contemporânea contextualizada das doutrinas liberais clássicas (racionalidade, análise crítica, liberdade de expressão, liberdade de investigação) e incorpora o projeto gramsciano de uma inteligência que se concebe em uma guerra de posições: uma vez que o império não pode ser derrotado militarmente, deve ser objeto de um assédio intelectual e moral, em que a opinião pública mundial, incluindo a opinião pública norte-americana, têm um peso decisivo.

Chomsky lançou os livros *Camelot: Os Anos Kennedy*, e em seguida *501: A Conquista Continua*, no ambiente de “celebração” e reflexão dos quinhentos anos da chegada de Cristóvão Colombo à América, acontecimento também conhecido como a “descoberta” ou a conquista da América; tais livros foram lançados posteriormente no

Brasil no ano de 1994, mesmo ano de lançamento dos primeiros discos de CSNZ e MLSA. Apesar de tratar superficialmente e a título de exemplo a questão do Timor Leste, *Camelot*, na verdade, aborda um momento importante da história contemporânea: as Guerras da Indochina, mais especificamente, a evolução da guerra norte-americana no Vietnã durante o governo de John Kennedy. Segundo Chomsky, “à parte das terríveis conseqüências para a região atingida, as guerras da Indochina tiveram considerável impacto sobre a ordem mundial e, em geral, sobre o clima cultural.”⁴ Em relação à ordem mundial, Chomsky identifica a crise do sistema econômico que vigorava desde o fim da Segunda Guerra, a mudança para uma economia global “tripolarizada” fundamentada no comércio internacional. No plano cultural, a guerra contribuiu para o “renascimento cultural dos anos 60” marcado pela crescente relutância popular em tolerar a violência, o terror e as atrocidades dos crimes de guerra. Esse progresso no clima cultural e moral foi um dos aspectos da “crise da democracia” que tanto preocupava as elites norte-americanas a ponto de merecer uma designação especial, a “síndrome do Vietnã”, doença cujo sintoma fazia as pessoas se posicionarem contra a guerra.

Para Chomsky, apesar das constantes mudanças, os temas mais importantes permanecem: a compreensão das questões contemporâneas deve se dar num contexto mais amplo formado por políticas, objetivos e ações, com raízes culturais que resistem a longos períodos. Nesse sentido, sob influência daquele momento histórico, o autor estabelece relações entre a Guerra do Vietnã e o processo de conquista da América verificado no início do período moderno. Apropriando-se à sua maneira das doutrinas liberais clássicas, Chomsky observa que “o pai do liberalismo econômico”, Adam Smith, tinha clara consciência da importância das conquistas para o rápido desenvolvimento da Europa; no entanto, não estava menos consciente das conseqüências “ruinosas e destrutivas” para as populações sujeitas à “injustiça selvagem dos europeus”. Apoiado no historiador V. G. Kiernan, Chomsky acha apropriado o comentário de que as constantes guerras européias estimularam a “ciência e o espírito militar” que tornaram a Europa superior militarmente ao resto do mundo conhecido:

⁴ CHOMSKY, 1994, p. 10.

Tais características tradicionais da cultura européia emergiram com enorme clareza nas guerras da Indochina. Há uma descendência em linha direta que liga os colonizadores ingleses que se incumbiram da “total extirpação de todos os índios das partes mais populosas da União” através de meios “mais destrutivos para os nativos que a conduta dos conquistadores do México e do Peru (secretário da Guerra, general Henry Knox, 1791)- até a “limpeza étnica” do continente, a conquista assassina das Filipinas, as violências cometidas na região do Caribe e os ataques furiosos contra o Vietnã, o Laos e o Camboja.⁵

Chomsky estabelece relações entre a “limpeza étnica” empreendida pelos colonos ingleses na América e a Guerra da Indochina, identificando a superioridade militar e o racional e sistemático extermínio de raças minoritárias como características comuns. Ao analisar o papel da mídia na abordagem do período, Chomsky constata que a imprensa apoiou a violência estatal adotando as justificativas e estratégias do governo e tolerando as mais variadas invencionices e absurdos. “Expressando o ponto de vista comum, o *New York Times* explicava que as forças americanas invasoras do Vietnã do Sul estavam, na verdade, liderando “uma luta do mundo livre para conter o comunismo agressivo” (Robert Trumbul), defendendo o Vietnã do Sul “contra as forças mandatárias da Rússia Soviética”⁶ Durante toda a Guerra Fria o termo “expansão soviética” serviu para encobrir iniciativas políticas dos Estados Unidos que não podiam ser justificadas, quaisquer que fossem seus argumentos. Nessa ordem mundial projetada pelos EUA no pós-Segunda Guerra, o Terceiro Mundo deveria ser mantido em seu papel dependente e periférico, fornecendo mão-de-obra e matéria-prima baratas, mercados para suas exportações, oportunidades de investimento para o capital financeiro e outras facilidades para os “senhores do mundo”, permitindo às elites locais que participassem da exploração desde que e enquanto cooperassem.

A derrota dos Estados Unidos no Vietnã foi descrita de diversas maneiras pela *intelligentsia* e pela mídia: um engano custoso, um desastre provocado pelo “excesso de virtude e benevolência desinteressada”; outros acusaram o movimento pacifista e a mídia de transformarem uma causa nobre em um custoso fracasso. Chomsky efetiva a sua “cobrança realista” a partir de uma “análise sob a perspectiva de classe” do papel

⁵ Ibid., p.14.

⁶ Ibid. p. 20.

desempenhado pela imprensa especializada na cobertura das guerras. É nesse sentido que estabelece relações entre as guerras da Indochina e da Indonésia, para demarcar um marco comparativo na sua crítica:

Particularmente encorajador, para tais observadores mais realistas, foi (como a *Time*, entusiasmadamente o denominou) o “banho fervente de sangue” ocorrido na Indonésia, que emporcalhou o país com centenas de milhares de cadáveres, na maior parte de camponeses sem terra, eliminando o único partido político com bases nas massas e abrindo suas riquezas à espoliação ocidental. Esse “raio de luz na Ásia” (James Reston, *New York Times*) provocou uma euforia sem limites no Ocidente além de muito apoio à firme posição adotada pelos Estados Unidos no Vietnã, o que encorajou os generais e providenciou uma “cobertura” para protegê-los enquanto davam cabo sua sinistra, se é que necessária missão.⁷

Chomsky se refere ao violento golpe de Estado comandado pelo general Suharto, que tomou o poder na Indonésia em 1965 gerando euforia e esperança no “mundo ocidental”. Suharto representava “um clima político e econômico favorável ao investimento privado” e ao mesmo tempo extirpava qualquer “vírus” que pudesse se espalhar na já inoculada região circunvizinha, mesmo que para isso fossem necessárias medidas de extrema selvageria. Fica difícil ocultar o apoio que o governo americano vem historicamente concedendo a essas medidas, apesar dos maiores esforços de intelectuais e estrategistas comprometidos com justificação dessas ações truculentas. Ocorre um descompasso entre o discurso dos governantes dos Estados Unidos que, por princípios doutrinários, são comprometidos com a democracia, a liberdade e os direitos humanos, e a prática que se revela de forma muito clara quando se tornam os mandantes de atrocidades selvagens. Para resolver essa contradição entre a veracidade dos fatos e a *verdade maior*, são necessários novos instrumentos. Uma das técnicas utilizadas é a doutrina da “mudança de curso”:

Sim, coisas ruins aconteceram quando nos desviamos do nobre caminho que havíamos estabelecido, por razões infelizes embora compreensíveis; mas agora tudo isso é passado, podemos esquecer a história e marchar orgulhosamente para frente, em direção a um grandioso futuro. Aqueles que não conseguem lidar com essas rotinas

⁷ Ibid., p.22.

com uma face impassível fariam melhor se deixassem de lado qualquer pretensão de seguir carreira como respeitável comentarista de assuntos de Estado.⁸

Ao utilizar a estratégia discursiva da ironia, Chomsky assume a voz do enunciado que justifica a doutrina da “mudança de curso” mas que, ao mesmo tempo, manda para si mesmo um recado ameaçador sobre a condição excludente e marginal do seu papel de crítico dos “assuntos de Estado”. A variante recorrente da doutrina da “mudança de curso” é responsabilizar a Guerra Fria pelos crimes cometidos pelos Estados Unidos e os seus países clientes. Para representar essa variante, Chomsky se fundamenta no caso da Indonésia:

Para selecionar um exemplo a esmo: depois que a Indochina (sic) [Indonésia] cometeu o engano de levar um massacre adiante, em frente às câmeras de TV, além de espancar brutalmente dois jornalistas americanos em novembro de 1991, em Dile, a leste do Timor, os diretores críticos do *Washington Post* sugeriram que os Estados Unidos “deveriam ser capazes de usar de sua influência para regular essa questão”, lembrando que, por 16 anos, Washington apoiou uma invasão Indonésia e forçou a anexação que chegou a matar “até um terço da população”. As razões, explicou o *Post*, deviam-se ao fato de que “o governo americano encontrava-se nos extertores de sua agonia no Vietnã e, portanto, não estava preparado para esforçar-se em defesa de uma causa que poderia arranhar suas relações “com um forte aliado anticomunista como Jakarta.” Mas isso foi então. Hoje, com o fim do conflito Leste-Oeste, quase todo mundo está mais disposto a levar em consideração os clamores legítimos por autodeterminação.”⁹

A partir da leitura crítica do Editorial do *Washington Post* de 20 de novembro de 1991, Chomsky identifica a operacionalização da doutrina da “mudança de curso” ao atribuir à Guerra Fria o fato de os Estados Unidos não terem se esforçado na defesa de uma causa que poderia prejudicar as suas relações com a Indonésia. Chomsky refuta os argumentos que sustentam essa tese, ao revelar os reais interesses do governo norte-

⁸ Ibid., p. 27.

⁹ Ibid., p. 27-28.

americano e das companhias petrolíferas e a conveniência da imprensa em ocultar e dissimular os terríveis acontecimentos:

A relação da invasão da Indonésia com o conflito Leste-Oeste era completamente nula. Não se explicou por quê, nos extertores de sua agonia no Vietnã, os Estados Unidos acharam necessário aumentar o fluxo de armas para seu cliente na Indonésia, a época da invasão de 1975, além de transformar as Nações Unidas “completamente sem influência, numa força completamente ineficaz, quaisquer que fossem as medidas que tomassem” para conter a agressão, como coloca o embaixador na ONU, Daniel Moynian ao descrever, orgulhosamente, como foi bem-sucedido em seguir as ordens do Departamento de Estado. Ou por quê o Governo Carter, em 1978, sentiu-se na obrigação de acelerar sensivelmente o fornecimento de armas quando os suprimentos indonésios começaram a se esgotar e a matança já atingia proporções genocidas. Ou, ainda, por quê a Imprensa Livre sentiu-se no dever de reduzir a cobertura que dava a esses acontecimentos, quando o massacre aumentou (anulando-a por inteiro, quando esse atingiu seu pico, em 1978) ignorando totalmente, refugiados, facilmente acessíveis, fontes respeitadas da Igreja, grupos de direitos humanos e especialistas na matéria, em favor dos generais indonésios e das mentiras do Departamento de Estado. Ou por quê, ainda hoje, essa mesma imprensa recusa-se a nos contar sobre a corrida das companhias petrolíferas ocidentais para juntar-se à Indonésia na pilhagem ao petróleo de Timor. Tudo é explicado pela Guerra Fria, que agora ficou para trás; logo, podemos esquecer os erros do passado, enterrando-os na memória, e retornar ao caminho da virtude.¹⁰

Apesar das evidências dos registros que comprovam a disposição histórica dos governos norte-americanos de recorrer à repressão, a violência e ao terror, a tese da “mudança de curso” permanece quaisquer que sejam os fatos, pois é assim que as coisas funcionam no campo das necessidades doutrinárias.

Ao realizarmos uma breve análise dos aspectos que nos interessam na obra específica de Chomsky podemos confirmar a declaração de Zero Quatro: a principal fonte de informação para a composição de *Novos Eldorados* foi a leitura do livro *Camelot: os anos Kennedy*. A começar pelo título da canção, que a exemplo da análise do linguísta, estabelece relações entre a conquista da América e o massacre no Timor Leste. Verificaremos outro ponto em comum, a utilização da estratégia discursiva da ironia. Chomsky em alguns momentos do seu texto assume a voz do discurso que justifica os

¹⁰ Ibid., p.28.

objetivos e ações do imperialismo norte-americano, situação que, contraditoriamente, é aguçada e atenuada pelo fato de que o autor é um cidadão norte-americano, portanto, parte integrante do país que constitui o centro e principal beneficiado do sistema. Ainda em relação à doutrina da “mudança de curso” pós Guerra Fria, apresentamos como exemplo o seguinte fragmento:

Com a virtude finalmente vitoriosa, podemos agora retornar a nossa missão humanitária de levar paz, alegria e abundância aos sofredores de todas as partes da terra. Podemos novamente nos cobrir com o manto do “idealismo wilsoniano”, embora tendo sempre em mente que este é um mundo cruel, com muitos vilões prontos a nos atacar se não nos mantivermos em guarda.¹¹

Chomsky sintetiza e apresenta a estrutura do discurso governamental, desvelando os reais interesses em jogo, na medida em que contrapõe as evidências dos fatos históricos, fundamentados na análise de uma ampla e farta documentação. Zero Quatro identifica-se com a abordagem histórica, a temática e a militância política de Noam Chomsky. O lingüista norte-americano é de fato uma das principais referências de inspiração de Zero Quatro para a criação das canções, cuja temática recorrente tratam do “instinto selvagem do capital”.

A letra da canção de *Novos Eldorados* é quase que totalmente calcada em uma apropriação criativa de fragmentos específicos do livro de Chomsky. Como vimos, o caso da Indonésia foi apresentado como um “exemplo a esmo” da doutrina da “mudança de curso” e não constitui o foco principal de *Camelot*. Basicamente, Zero Quatro utilizou-se de dois fragmentos específicos citados anteriormente, localizados nas páginas 22 e 28. No primeiro, apropriou-se do termo “banho fervente de sangue”, que foi usado pela revista *Time* para retratar o violento golpe de Estado ocorrido na Indonésia em 1965; Zero Quatro a utilizará para se referir ao massacre realizado pela Indonésia durante a anexação do Timor Leste; o caráter estético da canção, por mais que trate de temáticas históricas, permite tal licença. Podemos observar como uma expressão jornalística é referenciada por um intelectual, que por sua vez, é apropriada criativamente por um compositor de canções, subvertendo o seu significado que flutua nesse deslocamento. No segundo e principal

¹¹ CHOMSKY, 1994, p. 27.

fragmento, podemos localizar especificamente os trechos que foram utilizados como fonte de informação para a composição da letra. Esse fragmento em especial que constitui a principal fonte da letra da canção, é uma resposta crítica e desveladora de Chomsky à tentativa do editorial do *Washington Post* de operacionalizar a doutrina da “mudança de curso”: a Guerra Fria é a responsável pelos erros do passado; terminada essa guerra, os Estados Unidos podem retomar o caminho da liberdade e da virtude. Zero Quatro se inspira nessa crítica ao “capitalismo selvagem” e ao papel subserviente da imprensa livre, que na verdade, entre as aspas do poder, não é livre.

Ao se fundamentar quase que totalmente em fragmentos específicos do livro de Chomsky, podemos postular que Zero Quatro inevitavelmente se influencia pelo estilo de Chomsky: um estilo intelectualizado que se distancia da linguagem coloquial e comum e que, de uma forma crítica e irônica, interage com o discurso jornalístico e governamental; podemos perceber também o “olhar geopolítico” que parte de uma visão panorâmica para gradativamente ir focalizando e justapondo esferas de menor escala que convergem para o específico.

3.2.2 A PERFORMANCE DA CANÇÃO

Reconhecemos que a relação que une palavra, voz e melodia é complexa e variável. Qual o ponto limite que transpõe a zona fronteira que distingue os domínios da poesia e da música? Zumthor estabelece ao longo do seu livro várias relações diretas e indiretas entre poesia oral e canção popular contemporânea. Para o autor, o cançonetista é o único “poeta oral” produzido pela civilização industrial: “poeta subentende vários papéis, seja tratando-se de compor o texto ou de dizê-lo; e nos casos mais complexos (e mais numerosos), de compor uma música sobre ele, cantá-lo ou acompanhá-lo instrumentalmente.”¹²

A função da voz e o problema da oralidade constituem a questão central de Zumthor; propõe uma perspectiva em que oralidade significa vocalidade que procura desfazer todo “logocentrismo”. Considera como oral “toda comunicação poética em que, pelo menos, transmissão e recepção passem pela voz e pelo ouvido”.¹³ Nessa perspectiva, a

¹² ZUMTHOR, 1997, p. 212.

¹³ Ibid. p. 44.

vocalidade é uma complexa transmissão da voz de um emissor que se dirige à escuta de um ouvinte virtual que se transforma em interlocutor. Zumthor prefere o termo vocalidade a oralidade, aludindo ao aspecto integrador da presença da voz, do texto em presença.

Nesse sentido, *performance* é a realização concreta da oralidade em seu meio. É através de uma perspectiva das relações do locutor com o ouvinte que Zumthor procura dimensionar a noção de *performance* tomando o termo na acepção anglo saxônica, que será recorrentemente retomado como pedra de toque da sua obra. A *performance* é a ação pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e recebida: locutor, destinatário e circunstâncias se encontram concretamente. A *performance* constitui o momento crucial de uma série de operações distintas e inter-relacionadas: produção, transmissão, recepção, conservação e repetição; a *performance* abrange a segunda e a terceira fase, por assim dizer. “O encontro, em *performance*, de uma voz e de uma escuta, exige entre o que se pronuncia e o que se ouve uma coincidência quase perfeita de denotações, das conotações principais, das nuances associativas. A coincidência é fictícia; mas esta ficção constitui o específico da arte poética; ela torna possível a troca, dissimulando a incompreensibilidade residual”.¹⁴

Nessa perspectiva, *performance* implica uma competência: um saber-fazer, um saber-dizer e um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que o texto evoque, a *performance* lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que somos tempo e lugar; a voz é a emanção do nosso ser.¹⁵

Partindo do princípio de que uma mensagem não se reduz ao seu conteúdo manifesto, mas encerra um conteúdo latente constituído pelo *médium* que o transmite, Zumthor procura reduzir a extrema diversidade de situações possíveis de oralidade a quatro espécies ideais; dentre as quatro focalizaremos a *oralidade mecanicamente mediatizada*.

A invenção das máquinas de gravar e reproduzir a voz na segunda metade do século XIX modificou as condições de ação e esferas de aplicação da oralidade; comprometida com o aparato tecnológico ela se beneficia do seu *status* de poder, ao ser produzida materialmente pela indústria e difundida pelo comércio. A voz mediatizada não deixa de ser uma voz, no entanto, até que ponto ela é modificada pela mídia?

¹⁴ Ibid. p. 133.

¹⁵ Ibid. p. 157

A gravação eletrônica realiza a inscrição e fixação da *performance* em um “arquivo sonoro”. Por um lado, a corrente da oralidade é estancada ao fixar-se, as condições do seu exercício natural são alteradas, modificando as diversas e possíveis situações de comunicação; a voz é despersonalizada pela sua reiterabilidade. Por outro lado, essa mesma reiterabilidade é que lhe confere a sua vocação comunitária e tendência à cultura de massa; a voz se liberta dos limites de tempo e espaço permitindo a sua repetição indefinida sem qualquer variação enquanto o material do fonograma resistir. No momento da *performance* a canção e o poema existem ao mesmo tempo no presente e virtualmente no futuro; assim que termina a *performance* inserem-se na dimensão do passado:

A mobilidade espacial e temporal da mensagem aumenta a distância entre a sua produção e seu consumo. A presença física do locutor se apaga; permanece o eco fixo da sua voz e, na televisão e no cinema, uma fotografia. O ouvinte, ao escutar a emissão, está inteiramente presente, mas, no momento da gravação, ele era apenas uma figura abstrata e estatística. A sofisticação dos instrumentos e o peso do investimento financeiro que eles exigem são determinantes nesse distanciamento. Quanto à mensagem na condição de objeto, ela se fabrica, se expande, se vende, se compra, idêntica em toda parte. Entretanto, não é um objeto que tocamos, pois os dedos do comprador só seguram o instrumento transmissor: disco, fita. Restam apenas os sentidos envolvidos na percepção à distância – a audição – e, quanto ao cinema e à televisão, a visão. Produz-se, assim, uma defasagem, um deslocamento do ato comunicativo oral.¹⁶

Nessa perspectiva, a mensagem transmitida pela boca é compreendida na medida em que se desenvolve progressivamente; o ouvinte atravessa e é atravessado pelo discurso que lhe é dirigido, organizando uma unidade aleatória a partir do que sua memória capta e registra.

Zumthor identifica a necessidade de definir “situações de comunicação”, entendida como comunicação poética oral que corresponde uma situação de escuta. Instância de realização plena, a *performance* é considerada um elemento e o principal fator constitutivo, que determina outros elementos formais. “Implicando um tipo singular de conhecimento, a performance poética só é compreensível e analisável do ponto de vista de uma fenomenologia da recepção”¹⁷, defende Zumthor.

¹⁶ Ibid. p.30.

¹⁷ Ibid., p. 155.

A ação dupla de emissão e recepção da *performance* põe em presença os principais atores, o emissor e o receptor, em jogo com os meios da voz, do gesto e da mediação; quanto às circunstâncias que formam seu contexto, Zumthor remete aos parâmetros de tempo e lugar. A *performance* é duplamente temporalizada, por sua duração própria e pelo momento da duração social em que se insere. Mudadas as circunstâncias da situação de origem, o sentido e a função social de um texto tendem a se modificar.

Procuramos focalizar nossa abordagem na “recepção auditiva” da *performance*, que é guiada a um “sujeito desconhecido, imprevisível, uma escuta vazia, a canção, por isso mesmo, espera o receptor real, desejado, futuro virtual do cantor, seu outro.”¹⁸ É nessa relação entre intérprete e ouvinte, que pretendemos distinguir os seus papéis e funções. O intérprete é o indivíduo de que se percebe, na performance, a voz pelo ouvido e o gesto pela visão. Nessa mesma perspectiva, mas no outro pólo da relação, o ouvinte é parte constituinte e tão importante quanto o intérprete na realização da performance: “a poesia é então o que é recebido; mas sua recepção é um ato único, fugaz, irreversível e individual, porque se pode duvidar que a mesma performance seja vivida de maneira idêntica por dois ouvintes.”¹⁹ Assim, a componente fundamental da “recepção” é a ação do ouvinte que recria de acordo com o seu repertório e desejos, o significado que lhe é transmitido. Zumthor identifica dois papéis que fazem parte da natureza da comunicação interpessoal do ouvinte: o papel de receptor e co-autor. Nesse sentido, o autor levanta o problema do jogo de relações complexas e recíprocas que se estabelecem entre o intérprete, o texto e o ouvinte, elementos que adaptados à natureza da *performance* oral, remetem à nossa reflexão inicial sobre as relações entre autor, texto e leitor, ou em outras palavras, *a composição, a canção e a leitura da canção*.

Na performance mediatizada, a participação coletiva de identificação com a mensagem ou com seu emissor, tende a dar lugar a uma audição solitária, em contra partida, atinge individualmente um número ilimitado de ouvintes. Por um lado, o fabricante de um disco impõe a sua escolha das canções que foram gravadas em uma mesma matriz; por outro lado, dá ao ouvinte uma grande liberdade de escolha de manusear o disco, possibilitando a escuta sistemática de uma canção em especial.

¹⁸ Ibid., p. 171.

¹⁹ Ibid. p. 241.

As modalidades de recepção são diversas; a perfeição técnica alcançada pelas *mídias* possibilita uma audição solitária, descritiva e analítica:

Um aparelho cego e surdo toma o lugar do intérprete. Certamente, o ouvinte o relaciona a um ser humano existente em alguma parte. Entretanto, exposto unicamente à sua voz, ele não recebe nenhum outro convite a participar. Sem dúvida, recria em imaginação (esforço para dominar esse universo puramente sonoro) os elementos ausentes da performance. A imagem suscitada, porém, só pode lhe ser intimamente pessoal. A performance lhe é interiorizada. Apesar do uso constante que deles se faz em grupo (especialmente tendo em vista a dança), esses meios se prestam melhor a audição solitária e, quando for o caso, crítica.²⁰

É nessa perspectiva de uma audição individual e crítica que pretendemos realizar a recepção auditiva de *Novos Eldorados*. Na circunstância de uma audição sistemática no momento presente da reprodução da *performance* no espaço e no tempo de audição em que se realiza concretamente a oralidade da canção. Como já foi ressaltado, não pretendemos adentrar nas especificidades de uma análise musicológica e sim efetivar uma análise geral que aborde os principais aspectos que compõem a complexidade da canção.

Como ponto de partida reproduzimos na íntegra o texto impresso da letra da música selecionada que se encontra no encarte do CD, considerando-o também como parte constituinte da materialidade do fonograma. No entanto, não pretendemos isolar artificialmente as partes da letra e da música, e sim tentar compreendê-las na articulação que constitui o todo indissociável que chega aos nossos ouvidos no momento da *performance mediatizada*.

NOVOS ELDORADOS 6:28

Letra: Zero Quatro

Música: mundo livre s/a

²⁰ Ibid. p. 250-251.

Atenção grandes investidores
Corram enquanto é tempo
Juntem-se à Indonésia na
Venturosa pilhagem do Timor.
As petrolíferas ocidentais
já despertaram para
os atrativos da região,
e o melhor é que a “Imprensa
Livre”, como sempre,
Finge ignorar, como convém.
Afinal todos sabemos que
nada disso seria possível
sem o banho fervente de
sangue iniciado em 75
pelos indomáveis
generais indonésios,
que naturalmente contaram
com todo o apoio logístico
(entenda-se armas, armas e
mais armas) de Washington,
para dar sumiço em nada
menos que um terço da
população. UAU!!!
VIVA CARTER!
VIVA A IMPRENSA LIVRE.
Aproveitem a liquidação...

Participação Especial

*Los Sea Dux (Rodrigo Brandão,
Rick Fernandes, Avenal,*

Frederico Freitas & Sapão) –

Backing Vocals

(67393195)

Em uma primeira leitura geral e descritiva, podemos identificar o título da canção: *Novos Eldorados*. Ao lado do título, visualizamos o tempo de duração da canção: seis minutos e vinte e oito segundos. À primeira vista, um tempo de canção muito longo se comparado com o formato e o padrão radiofônico do *hit*, que gira em torno dos três minutos e meio. A letra é de autoria de Zero Quatro; a música é do *mundo livre s/a* (grifado assim); portanto a autoria da música é de Zero Quatro, Tony, Fábio, Bactéria e Marcelo Pianinho. Nos créditos observa-se a participação especial dos integrantes da banda Los Sea Dux nos *backing vocals*, artistas exclusivos da *indie* Fishy Records, gentilmente cedidos. A produção musical foi de Apollo 9, que já tinha participado de discos anteriores do MLSA e CSNZ; a gravação foi feita por Beto Machado, o mesmo engenheiro de gravação dos dois primeiros discos que, a exemplo dessa canção, foram gravados no estúdio Bep Bop Sound Studios, considerado um dos melhores de São Paulo e do Brasil. A mixagem foi de Miguel Angel Lopez; a masterização foi feita por Ricardo Garcia no estúdio Magic Master, no Rio de Janeiro. Na última linha dos créditos aparece o número do GRA (guia de recolhimento autoral) que identifica a obra musical junto às sociedades de representação e arrecadação de direitos autorais.²¹

A porta de entrada para a leitura da canção é o título, entendido como o tema geral na qual emanam todas as idéias do discurso. *Novos Eldorados* consiste em uma expressão

²¹ Em uma primeira visão geral da letra da canção, salta aos olhos a observação de que a partir do sétimo verso, a margem esquerda avança cerca de cinco espaços desalinhando-a em relação aos seis primeiros versos. Podemos nos perguntar: por que tal procedimento? Uma resposta verificável: o avanço da margem esquerda é feito em função de uma necessidade de diagramação do projeto gráfico de Cássio Leitão, ou em outras palavras, a solução encontrada para colocar o texto integral de quatro canções e parte de uma quinta, em uma página do encarte, constituído de quatro folhas com impressão frente e verso. Mais especificamente foi o décimo terceiro e maior verso da música *Maroca*, localizada á esquerda de *Novos Eldorados*, que avançou no limite que coincidiria com a margem esquerda dos seis primeiros versos da canção selecionada. Esse mesmo procedimento é observado também no texto da música *O Africano e o Ariano*, em relação à música *Ultrapassado*. De qualquer forma, essa intervenção, intencional ou não, alterou a estrutura visual do texto da letra da canção. O que por sua vez, nos permite levantar a hipótese de que talvez também tenha exercido influência nas mudanças de linha dos versos, que conferem ao texto impresso uma estrutura aparente de poema. Essa problemática não constitui o nosso objeto, entretanto, sugere futuras pesquisas que pretendam abordar essa instigante relação entre a letra escrita no encarte e a letra cantada na *performance*.

que deriva do termo Eldorado, que nos remete ao mito historicamente criado em torno do processo de genocídio, pilhagem e escravização, empreendido pelos europeus na América a partir do século XV, processo esse também conhecido como “A conquista da América”. O objetivo “metalista” dessa empresa, as lendas e narrativas ameríndias que despertavam a imaginação e cobiça dos europeus, e o conseqüente saque de toneladas e toneladas de ouro e prata das civilizações Asteca, Maia e Inca, provocaram a “febre do ouro” que configurou o mito: a existência de uma suposta cidade perdida nos Andes ou na selva amazônica, totalmente coberta de ouro.

A conquista da América não deixava de ser um desdobramento do processo de expansão marítima, comercial e territorial articulado pelos europeus, movimento também conhecido como “As Grandes Navegações”. Por sua vez, as navegações se inserem no quadro da política econômica desenvolvida pelos emergentes Estados Nacionais Modernos, genericamente conhecida em suas diversas variantes nacionais como “Mercantilismo”. Segundo essa política, a riqueza de uma Nação era medida pela quantidade de metais preciosos que conseguisse manter dentro de suas fronteiras. O Mercantilismo levou à formação do antigo sistema colonial cujo pacto era explorar as colônias através do monopólio do comércio e do tráfico de escravos, possibilitando a acumulação primitiva do capital. Esse processo de enriquecimento da burguesia está diretamente relacionado com a formação dos Estados Nacionais e a conseqüente absolutização do poder nas mãos dos reis: “jamais poderemos entender a situação colonial na Época Moderna fora desse quadro, que foi rompido com a Revolução Industrial e com a crítica ao Mercantilismo no final do século XVII e início do século XVIII”²²

Em linhas gerais e num esforço de síntese didática, podemos inserir esses acontecimentos no período denominado de “Idade Moderna”, que segundo a historiografia tradicional e eurocêntrica, vai do século XV (Tomada de Constantinopla em 1453) até o século XVIII (Revolução Francesa em 1789). Podemos dividir esse período em dois momentos: o Antigo Regime nos séculos XV, XVI e XVII, e as Revoluções Burguesas nos séculos XVII e XVIII. No primeiro momento, evidencia-se o processo de superação da crise do feudalismo do século XIV através dos fenômenos genericamente denominados de Grandes Navegações, Mercantilismo, Absolutismo, e nos planos religioso e cultural, a

²² AQUINO, 1988, p.47.

Reforma e o Renascimento. No segundo momento, verifica-se a consolidação do capitalismo através das revoluções Científica, Inglesa (que desemboca na Industrial), Americana e Francesa, sendo que essa última é utilizada como fato que simboliza o início da Idade Contemporânea. Em suma, a partir dessa perspectiva de periodização, a Idade Moderna foi o longo período em que se verificou o processo de crise final do feudalismo pré-capitalista, a transição e acumulação do capitalismo comercial (mercantilista), e que desemboca na consolidação do capitalismo propriamente dito, representado pelo advento da Revolução Industrial, marco inaugural da modernidade, segundo Jamenson.

Nessa perspectiva, o mito do Eldorado simboliza a referência de riqueza que se tinha na Idade Moderna, segundo as concepções capitalistas da época, e que, conseqüentemente, gerou o processo de conquista, dominação e exploração, empreendido pelos europeus sobre as populações nativas da América. A lógica que atravessa todo esse processo era criar condições para a acumulação de capitais nas mãos da burguesia e possibilitar o fortalecimento dos Estados Nacionais, representados no poder absoluto dos reis. A conquista e a conseqüente montagem do antigo sistema colonial na América foram justificadas e legitimadas ideologicamente pelo discurso religioso do cristianismo e as concepções humanistas do Renascimento, ou em outras palavras, o homem, branco, europeu, cristão, e capitalista, era o centro e “a medida de todas as coisas” e deveria levar a cabo a sua “missão civilizatória” com a benção de Deus.

Em síntese, a expressão *Novos Eldorados* remete a novos processos de conquista, dominação e exploração, empreendidos em outros períodos e sob novas circunstâncias e contextos do capitalismo, mas que preservam a finalidade última de alcançar, através da superioridade bélica, acumulação de riquezas, concentração do poder e domínio cultural.

Da mesma forma que Chomsky estabeleceu relações entre a “limpeza étnica” empreendida pelos colonos ingleses na América do Norte e a Guerra do Vietnã em *Camelot*, Zero Quatro procede da mesma forma em *Novos Eldorados* ao estabelecer relações entre o Massacre do Timor e a conquista espanhola da América, ao articular passado e presente, história e canção.

3.2.3 RECEPÇÃO AUDITIVA, DESCRITIVA E ANALÍTICA

A canção inicia com um compasso de quatro tempos tocado pela pandeirola aguda e sibilante de Marcelo Pianinho, que marca o andamento e constitui a célula rítmica e musical básica da canção, representada por um compasso quatro por quatro. No segundo compasso entra a bateria de Toni em uma levada (usaremos o termo para designar a execução rítmica, harmônica e melódica característica de um instrumentista) meio *rock*, meio *funk*, com acentuação da caixa aguda no segundo e no quarto tempo, em contraponto a um bumbo grave menos acentuado, porém sincopado e bem perceptível no volume da equalização e mixagem, no primeiro e no terceiro tempo. Em se tratando de *rock* e *funk*, é natural identificarmos essa célula rítmica como uma vertente que remonta as suas origens no *blues* que, diferentemente da música erudita européia, apesar da influência das melodias e instrumentos, acentua o tempo forte nos contratempos do segundo e do quarto tempo. O *blues* emergiu a partir da tradição dos cantos africanos do sul dos Estados Unidos na segunda metade do século XIX Segundo Zumthor, que considera o *blues* o gênero mais bem realizado da poesia contemporânea, “o próprio papel que ele desempenhou na rápida seqüência de acontecimentos e inovações que modificaram as técnicas musicais e a arte do canto no século XX lhe assegura, hoje, raízes duradouras em nossa consciência cultural”.²³ É nessa vertente da *black music* norte-americana que podemos inserir o fenômeno mundial do *rock*, principalmente nos anos 60, e o *funk* nos anos 70.

No quarto compasso entra o agogô metálico e bi-tonal na sua levada característica de samba, que nos sugere a consoante oclusiva surda /t/, com seu efeito de ruído seco, agora sonorizado, repetindo-se constantemente; no sexto compasso entra o ganzá com seu timbre de madeira, uma espécie de queixada que percutida remete ao som sibilante de um guizo de uma cobra, traduzido pela fusão das consoantes momentânea /t/ e líquida /r/, e que fica soando por vários compassos. No nono compasso entra de uma forma desencontrada e sutil a guitarra, com efeito, de Zero Quatro em uma levada *funk*, percutida e suingada. A harmonia é constituída basicamente e se repete ciclicamente ao longo da canção em torno dos acordes **Am** (Lá menor) e **A#7** (Lá sustenido com sétima), com algumas variações de acentuação rítmica em torno dos acordes **C7** (Dó com sétima) **D7** (Ré com sétima) e **E7**

²³ ZUMTHOR, 1997, p. 66.

(Mi com sétima) e **F7** (Fá com sétima). A tonalidade da canção gravada é Lá menor e é em torno desse centro tonal que os demais acordes funcionam: o **Am** como tônica representa o centro e o repouso e o **E7** como dominante, e **A#7** como substituto da dominante, representam o afastamento e a tensão. É em torno dessa tonalidade que serão desenvolvidas todas as frases melódicas, que parecem obdecer a uma dinâmica atrativa que faz tudo gravitar em torno do centro tonal, possibilitando ao ouvinte reconhecer intuitiva e antecipadamente o desenho sonoro como uma narrativa musical que possui início, meio e fim.

Esse modelo de harmonia, caracterizada por uma “melancolia” da tonalidade menor, remonta as suas origens no *blues*, raiz e vertente de todas as ramificações que desembocaram no *jazz*, *soul*, *rock*, *funk*, *rap* e *hip-hop*, e que, portanto, influenciaram e foram influenciados pelo samba, pela bossa nova e pela MPB. No mesmo disco *Carnaval na Obra*, a música *O Africano e o Ariano*, a letra de Zero Quatro estabelece a mesma relação; tendo como pano de fundo a resistência, transgressão e superação africana através da música, a canção faz uma varredura de norte a sul do continente americano para identificar a criação de diversos ritmos e gêneros da música afro-americana: “O africano foi levado pra sofrer no norte e gerou, / entre outras coisas, o jazz, o blues, Gospel, soul, / R&B, funk, rock and roll, rap, hip hop /. No Brasil, “a inquietude negra fez nascer, / entre outros beats, o bumba, o maracatu, / o afoxé, o xote, o choro, o samba, / o baião, o coco, a embolada. Poderíamos sintetizar todas essas influências que marcam a mistura e diversidade da estética Mangue, no “disco de cabeceira” e principal influência musical de Zero Quatro: a *Tábua das Esmeraldas* de Jorge Ben Jor. Aí a influência se opera tanto na harmonia característica quanto no “balanço maravilhoso” do violão batido e suingado de Jorge Ben Jor.

No décimo terceiro compasso, a bateria faz uma virada, uma espécie de uma frase em destaque, que chama todos os outros instrumentos a entrarem conjuntamente no primeiro tempo do próximo compasso. É o que acontece; depois da entrada gradativa da pandeirola, bateria, agogô, ganzá e guitarra, nos próximos oito compassos, acrescenta-se à entrada da linha de baixo tocada por Fábio que, com seu timbre grave e denso, costura o tecido sonoro do *groove* instrumental da canção. *Groove* é um termo utilizado no meio musical para designar justamente essa execução harmônica, melódica e, sobretudo rítmica, caracterizada pela repetição, circularidade e variações em torno de uma mesma tonalidade.

Inclusive no mesmo disco *Carnaval na Obra*, na sexta música *Quem Tem Bit Tem Tudo*, podemos ouvir o refrão: “MAS QUEM TEM GROOVE TEM TUDO”. O *groove* da canção constitui o esqueleto sonoro, a estrutura de base, o módulo de partes rítmicas que dará toda a sustentação para a performance vocal, acompanhando-a em contraponto, marcando o ritmo básico e permitindo o movimento de síncopes e contratempos. É o *groove*, típico das formações da música *pop*, que permite a compactação de toda a polifonia num tecido sonoro constituído por acordes que se encadeiam e formam um “pano de fundo” sobre o qual se desenham as frases melódicas. Podemos sintetizar essa introdução da *performance* musical através de um movimento que vai da presença mínima para a presença máxima de instrumentos que é bastante característico e recorrente nas introduções da forma canção.

No vigésimo segundo compasso, entra a voz do intérprete da canção: é a voz de Zero Quatro. Segundo Paul Zumthor, a voz é vontade de existência, é querer dizer, lugar de uma ausência que nela, se transforma em presença. A voz é uma *coisa*: “descrevem-se suas qualidades materiais, o tom, o timbre, o alcance, altura, o registro... e cada uma delas o costume liga a um valor simbólico”²⁴ A voz habita latente no silêncio do corpo; ao contrário dele, retorna a cada instante abolindo-se como palavra e como som. O sopro criador da voz possui uma espessura concreta, uma taticidade, que associada à capacidade da palavra, relança sem cessar o jogo do desejo por um objeto ausente que se torna presente no som das palavras. Palavra, entendida aqui no sentido dado por Zumthor, como linguagem vocalizada, realizada fonicamente na emissão da voz. No entanto, a voz ultrapassa a palavra, ela designa o sujeito a partir da linguagem; “a voz não traz a linguagem: a linguagem nela transita, sem deixar traço.”²⁵ Produzido pelo desejo, e produzindo desejo, o som vocal espontâneo fabrica o discurso sem uma intenção prévia ou a programação de conteúdo seguro. O corpo que fala está representado pela voz que dele emana e que o ultrapassa em sua dimensão acústica variável que permite todos os jogos. Nessa ligação da voz com o corpo, a voz informa sobre a pessoa por meio do corpo que a produziu; a enunciação da palavra ganha em si mesma, valor de ato simbólico, por meio da voz ela é interioridade manifesta; o som vocal vai de interior a interior e liga duas existências:

²⁴ Ibid., p. 11.

²⁵ Ibid., p.13.

Para aquele que produz o som, ela rompe uma clausura, libera de um limite que por aí revela, instauradora de uma ordem própria: desde que é vocalizado, todo objeto ganha para um sujeito, ao menos parcialmente, estatuto de símbolo. O ouvinte escuta, no silêncio de si mesmo, esta voz que vem de outra parte, ele a deixa ressoar em ondas, recolhe suas modificações, toda “argumentação” suspensa. Esta atenção se torna, no tempo de uma escuta, seu lugar, fora da língua, fora do corpo.²⁶

A partir dessa perspectiva, a corporeidade de Zero Quatro está representada pela voz que dele emana: intérprete, compositor, letrista e músico (provavelmente criador da harmonia que ele mesmo executa na guitarra) confundem-se na mesma pessoa. Com um timbre médio tendendo para o agudo, caracterizado pelo sotaque nordestino, mais especificamente, recifense, a voz é potencializada por um efeito operacionalizado tecnicamente na mixagem que nos reporta ao uso de um megafone. Por um lado, tal efeito pode nos remeter a um discurso político de um líder sindical na porta de uma hipotética fábrica; por outro lado, também sugere o discurso propagandístico de um anunciante de ofertas em frente a uma loja popular. Em ambos os casos, podemos constatar um efeito de mecanização e maquinização da voz.

“**Atenção investidores corram enquanto é tempo**” enuncia Zero Quatro de uma forma *dita* ou falada: as frases melódicas são desestabilizadas em uma fala em prosa que tende a tornar mais verossímil a narrativização do anúncio. Zumthor define o modo da *performance* pela relação de oposição entre o *dito e o cantado*. Empiricamente, Zumthor admite a existência de três modalidades de *performance* da voz: o dito, o recitativo e o cantado, que podem dar origem a múltiplas variáveis quando acompanhadas ou não de música instrumental.

O *dito*, ou falado, no uso comum da língua utiliza apenas uma pequena parte dos recursos da voz e não explora a amplitude e o timbre lingüisticamente; ao contrário do canto que procura engendrar essas potencialidades; dita a linguagem se submete à voz, cantada exalta sua potência:

O canto depende mais da arte musical que das gramáticas: ele se coloca, por essa razão, entre as manifestações de uma prática significativa

²⁶ Ibid., p. 17.

privilegiada, a menos inapta, sem dúvida, para tocar em nós o cordão umbilical do sujeito, onde se articula nos poderes naturais a simbologia de uma cultura. No dito, a presença física do locutor se atenua mais ou menos, tendendo a se diluir nas circunstâncias. No canto, ela se afirma, reivindicando a totalidade do seu espaço.²⁷

Pretendemos ir escrevendo a letra cantada a partir dos critérios da enunciação da *performance* vocal, completude e coerência das frases, e pausas para respirações no meio e no final das frases; deste modo poderemos estabelecer algumas comparações genéricas com a letra escrita. Para iniciar tal comparação, percebemos nessa primeira frase, que o epíteto “grandes”, da letra escrita foi suprimida da letra falada.

A frase é enunciada progressivamente dentro de uma estrutura básica de quatro compassos de quatro tempos que formam um módulo articulado pelo *groove* instrumental, acrescentado pela entrada do teclado de Bactéria que, com seu timbre espacial e aéreo, faz uma “cama” com acordes de fundo que parecem envolver a trama musical. É nessa estrutura de quatro compassos quartenários que serão enunciadas as frases da letra, respeitando essa divisão em contraponto às marcas rítmicas, ora articulando frases, ora fazendo pausas e silêncios.

“Juntem-se à Indonésia na venturosa pilhagem do Timor” enuncia o intérprete nos quatro compassos que se sucedem, acentuando e reforçando a sílaba tônica da palavra Indonésia e a líquida /r/ da palavra Timor, em fraseados descendentes que reportam à conclusão de uma idéia. Também consideramos a palavra “venturosa” um *epíteto*, mas que, longe de ser redundante e dispensável, confere um efeito irônico e de antítese à expressão “pilhagem”. Pode-se identificar o uso da *metonímia* ao empregar o nome de um lugar, de um país, no caso, Indonésia e Timor Leste, para se referir a um governo de Estado e aos habitantes da região ocupada, o que nos permite visualizar imaginariamente um espaço figurado. Nessa estrofe inicial podemos identificar quatro agentes que configuram um cenário, um tempo e um espaço da canção: o enunciador, os investidores, a Indonésia e o Timor. O cenário é dado a ver no presente do “eu” que enuncia o discurso da canção, como se estivesse acontecendo aqui e agora diante do ouvinte, ao se dirigir chamando a atenção dos investidores, e aconselhando-os a juntarem-se à “pilhagem do Timor”. Essa

²⁷ Ibid., p. 188.

presentificação é propiciada pela relação que se estabelece entre o sujeito da enunciação, a cena representada, o momento da *performance mediatizada* e o ouvinte.

Embora a história jamais permita chegar a qualquer coisa que se aproxime de conclusões definitivas, os registros históricos e documentários²⁸ nos permitem apresentar em linhas gerais os principais capítulos de uma breve história da questão do Timor Leste, de modo a estabelecer algumas relações com a representação contida na canção, apesar de não constituir nosso principal objetivo.

A política de descolonização adotada por Portugal a partir da Revolução dos Cravos de 1974, (que marcou o fim de um regime militar de tendências fascistas) consistiu no abandono progressivo da parte leste da ilha do Timor, depois de mais de quatrocentos anos de colonização que enraizaram a língua e a cultura portuguesa, justaposta a uma dominação holandesa da região através da Companhia das Índias Orientais. Em meio da desocupação portuguesa e as pressões da Indonésia pela integração, surgem partidos políticos com destaque para a FRETILIN (Frente de Libertação Nacional do Timor Leste) e a UDT (União Democrática do Timor) que se defrontam na disputa pelo poder político. Com a vitória da FRETILIN, a primeira medida adotada ao assumir o poder foi decretar a independência do Timor Leste. Este foi o argumento para a intervenção da Indonésia: em dezembro de 1975, a capital Dili é bombardeada por 16 navios; cerca de 90% da população foge para as montanhas com apoio da FALINTIL, o braço armado da FRETILIN que passa a liderar e organizar a resistência. Partindo do princípio de que “quem não tem religião é comunista”, a Indonésia obrigou a população timorense a se converter ao catolicismo. É nesse ambiente de demonstração de estabilidade e aceitação da dominação Indonésia, que o papa João Paulo II visita o Timor em meio a manifestações pró-independência que foram duramente reprimidas e geraram um mártir: o jovem Sebastião Gomes. Uma missa em memória a Sebastião Gomes realizada em 1991 se transformou em uma manifestação pró-independência e acarretou o episódio do “Massacre de Santa Cruz”; centenas de manifestantes foram assassinadas diante das câmeras de TV, jornalistas foram presos e

²⁸ Baseamos o nosso breve histórico no filme-documentário *Timor Leste: o massacre que o mundo não viu*, dirigido e narrado por Lucélia Santos, produzido pela Nhoc Produções e lançado pela Europa Filmes em 2005. Depois de um trabalho de pré-produção no Brasil, Lucélia Santos se deslocou com uma pequena equipe para o inseguro Timor Leste, de modo que pudesse filmar no local, coletar mais informações e realizar entrevistas com líderes da resistência timorense, estudiosos, jornalistas, líderes religiosos e a população em geral.

espancados, fazendo com que na ocasião, os diretores do *Washington Post* sugerissem ao governo dos Estados Unidos que usassem da sua influência para intervir e regular a questão. Em 1992 o principal líder da resistência timorense, Xanana Gusmão é preso pelas forças indonésias; em 1996 o bispo Carlos Ximenes Belo e o Dr. José Ramos Horta recebem o Prêmio Nobel da Paz, despertando a atenção opinião pública mundial, da imprensa e dos direitos humanos para a questão do Timor. Diante do início das pressões da comunidade internacional, a Indonésia passa a estimular e dar apoio logístico a milícias armadas formadas pelos próprios timorenses favoráveis à integração à Indonésia. Preparados para matar, violar e roubar, e alterados pelo consumo de drogas anfetamínicas, esses grupos paramilitares realizaram massacres sistemáticos.

É nesse quadro de ocupação Indonésia, resistência popular e de crescente pressão da opinião pública internacional, que o Mundo Livre s/a grava e lança a canção *Novos Eldorados* no disco *Carnaval na Obra*. Nesse sentido, a canção adquire um significado especial e flutuante, por se localizar no meio e no calor de um processo em que outros desdobramentos trágicos estavam por se realizar, afastando a possibilidade de uma solução definitiva para a questão do Timor Leste.

Retornando ao objeto canção, Zero Quatro ocupa quase todos os tempos do módulo de quatro compassos ao enunciar a longa frase: **“As petrolíferas ocidentais já despertaram para os grandes atrativos da região”**. Observa-se a assonância da vogal /a/ acompanhada do /s/ sibilante que confere uma certa homofonia e fluidez na terminação das três primeiras palavras que compõem a frase e que podem sugerir, segundo nossa sugestão, a sonoridade sibilante do jorrar dos poços de petróleo que interage, por sua vez, com o timbre agudo da pandeirola e do prato do chimbau da bateria. Em relação às “petrolíferas ocidentais” identificamos o uso da figura de pensamento da *personificação*, que faz com que um ser inanimado, no caso as companhias petrolíferas dos países do bloco capitalista, ajam como um ser humano que dorme e desperta, ou que percebe o potencial de uma determinada oportunidade. A letra falada elipsa o fato de que, logicamente, são os proprietários das petrolíferas que se interessaram pelas oportunidades de negócio da região, segundo a lógica do texto. Percebe-se uma aliteração das consoantes oclusivas surdas /p/ e /t/ e a vibrante /r/: “petrolíferas”, “despertaram”, “atrativos”, que interagem com o timbre amadeirado e ao mesmo tempo sibilante do ganzá.

No quarto módulo, o intérprete enuncia a frase de modo que as pausas, silêncios e suspensões dialogam ritmicamente com as marcações do *groove* instrumental: **“E o melhor o melhor é que a Imprensa Livre como sempre finge ignorar como convém”**. Ocorre uma repetição da conjunção comparativa “como” que provoca uma homofonia em função dessa recorrência e uma certa ambigüidade, pois não se sabe ao certo, se a imprensa é livre “como sempre”, ou “como sempre”, finge ignorar, como convém aos interessados na “venturosa pilhagem”.

Além do “eu da canção”, os investidores, a Indonésia e o Timor, emergem mais dois agentes para compor a cena: as “petrolíferas ocidentais” e a “Imprensa Livre”. Em suma, as petrolíferas já estão participando da “pilhagem do Timor” com o “desconhecimento” conveniente da imprensa dos principais países capitalistas ocidentais. O discurso progride em sucessão incorporando novos agentes que modificam o cenário e que sugerem um movimento do olhar do sujeito da enunciação que vai da visão panorâmica para o enquadramento específico da parte.

Na seqüência, ouvimos dois módulos de quatro compassos de *groove* instrumental que preparam para o refrão: **“E, E, EEE, Aproveitem, aproveitem, a liquidação”**. Zumthor sustenta historicamente que o refrão constitui um traço específico da oralidade; o refrão é uma frase musical recorrente, geralmente ligada a uma frase verbal, que divide a canção em unidades e distingue momentos diversos da performance. Entre os três tipos de frase-refrão apontados por Zumthor, identificamos na canção analisada, aquele em que o refrão está ligado, ainda que de forma autônoma, à unidade precedente, por um sinal melódico ou verbal; quanto ao efeito semântico, contribui para reforçar o sentido das partes precedentes ou seguintes, ou introduz no cenário um elemento novo, alusivo, ambíguo e contrastante.²⁹ Nesse sentido, a repetição do refrão completo por quatro vezes ao longo dos dezesseis compassos de acompanhamento instrumental, marca essa recorrência discursiva que constitui um meio eficaz de verbalizar uma experiência de tempo e espaço fazendo com que o ouvinte dela participe.

Depois de uma longa introdução, quatro módulos de quatro compassos de quatro tempos sustentaram a primeira parte falada da canção; nela apresentaram-se e foram apresentados os atores e personagens da trama: o intérprete e o ouvinte; os investidores, a

²⁹ Ibid., p. 196.

Indonésia e o Timor, as petrolíferas ocidentais e a Imprensa Livre. O refrão vem para concluir essa primeira parte e fazer a passagem para a segunda, ao mesmo tempo em que anuncia a frase que sintetiza a temática da canção: “Aproveitem a liquidação”. No refrão observamos uma novidade de caráter melódico que rompe com a *performance* dita-falada de Zero Quatro, o vocalize feito pelos integrantes do grupo Los Sea Dux, Rodrigo Brandão, Rick Fernandes, Avenal, Frederico Freitas & Sapão, que fizeram uma participação especial nos *backing vocals*. O vocalize é uma voz sem linguagem, não reproduz uma palavra apenas um som, uma vogal (E, E, EEE), mas nem por isso menos carregada de sentido. Esse vocalize feito em falsete, é uma linha melódica ascendente constituída das notas mi, sol e si, em uma divisão rítmica já recorrente nos motivos da levada da guitarra e da linha do baixo, que prepara uma “escada” para o ataque ritmado da palavra de ordem enunciada pelo intérprete, “aproveitem”, imediatamente respondida pelo Los Sea Dux em forma de grito a repetição da palavra anterior, “aproveitem”, para consecutivamente Zero Quatro concluir o refrão de forma cantada e sustentada na mesma nota mi aguda: “a liquidação”.

Observamos nesse caso a modalidade de canto alternado identificado por Zumthor, que também remonta suas origens na oralidade; no caso específico, trata-se de um diálogo do coro de vozes com a voz de Zero Quatro; o coro prepara com um vocalize ascendente, o intérprete emite a palavra de ordem, o coro repete a palavra de forma incisiva, e o intérprete apresenta a ambígua oferta: “a liquidação”.

Podemos escutar alguns “ruídos”, expressões soltas como “é isso aí”, “pois é”, “é...”, fragmentos de conversas gravadas ao fundo, e um certo “ruído geral” que atravessa a gravação, também representado pela “sonoridade de garagem” da banda, principalmente da bateria, e reforçada pela mixagem de Apollo 9 que colocou em primeiro plano os instrumentos de percussão e o baixo, sobrepondo-se levemente em relação a própria voz, que deixa de ocupar o espaço principal na medida em que é dita e revestida de um efeito que a metaliza e a confunde em meio à sobreposição de vários instrumentos, que de certa forma, poluem o ambiente musical. Tal ruído também nos reporta à última música que dá nome ao primeiro disco do Mundo Livre s/a, *Samba Esquema Noise* que, em uma clara referência ao primeiro disco de Jorge Ben Jor, *Samba Esquema Novo*, substitui “novo” por “noise”, sintetizando a proposta do grupo de misturar o samba com o *punk rock*. Por um

lado, esse “ruído” tende a desordenar o sistema de informações que a performance tende a transmitir; por outro, esse “barulho” é parte constituinte do discurso musical da banda.

O refrão que se dirige indiretamente aos grandes investidores do início da letra, adquire um significado ambíguo: aproveitem as vantagens e os preços baixos na “queima de estoque” do supermercado global ou aproveitem o extermínio de seres humanos e da soberania de um povo em função dos interesses de acumulação do capitalismo internacional? A palavra “liquidação”, iniciada com a consoante líquida /l/, remete a uma fluidez e viscosidade que antecipa a sinestesia do “banho fervente de sangue” da segunda parte, opondo a antítese água e fogo, a liquidez do banho de sangue com a fervura da “queima de estoque”, conferindo à palavra uma iconicidade própria. Um *riff* de apoio da guitarra (com efeito de *wah-wah*) executado durante o refrão parece reforçar essa iconicidade em torno dessa liquidez sugerida.

Depois dos quatro módulos de refrãos que representam o ponto alto e principal da canção, o intérprete inicia a enunciação da segunda parte da letra da música: **“Afinal todos sabemos que nada disso nada disso seria possível sem aquele banho fervente de sangue”**, inaugura o primeiro módulo da segunda parte da música.

Observamos nas três primeiras longas frases da letra falada uma espécie de (se é possível a analogia entre o espaço de uma linha no papel e o tempo de quatro compassos na música) *enjambement* rítmico e musical, pois a frase iniciada em um módulo de quatro compassos só se completa no primeiro compasso do módulo seguinte, iniciando uma nova frase que fica defasada e novamente se completa no primeiro compasso do terceiro módulo. A frase “banho fervente de sangue” iniciada no primeiro módulo se completa no primeiro compasso do segundo módulo: **“iniciado lá em setenta e cinco por aqueles indomáveis generais indonésios”**, sendo que esta última palavra coincide com o primeiro compasso do terceiro módulo onde prossegue a enunciação: **“é... que contaram com todo apoio logístico”**. No quarto módulo que compõe a segunda parte, cessa o encavalgamento e a frase se desenvolve no espaço dos quatro compassos, mas de uma forma que se destaca rítmica e sonoramente pela recorrência: **“entenda-se armas, armas e armas de Washington”**; a repetição sucessiva da palavra “armas” gera um ritmo regular que sugere uma acumulação quantitativa que mimetiza o conteúdo veiculado. Mais uma vez, as pausas

e silêncios, a aceleração e desaleração da fala estabelecem um contraponto rítmico com o *groove* da canção.

Destacamos a frase fortemente aliterativa pela predominância dos /ss/ sibilantes no meio e no final das palavras e a assonância dos /oo/ em “todos sabemos (...) nada disso seria possível” que, potencializados pelo efeito da voz, geram uma homofonia que dialoga com a natureza timbrística da percussão. Identificamos mais algumas diferenças entre a letra escrita e a letra falada: a repetição de “nada disso”, o acréscimo do termo “lá” para se referir ao “banho fervente de sangue” iniciado em 75 que configuram noções de tempo e espaço representadas no texto, e a afirmação “é”. A expressão jornalística “banho fervente de sangue”, citada por Chomsky e apropriada por Zero Quatro, constitui uma metáfora que cria uma imagem sinestésica que estabelece uma analogia com o massacre realizado pela “Indonésia”. Novamente identificamos frases aliterativas marcadas pela predominância dos /ss/ sibilantes no final das quatro palavras, “pelos indomáveis generais indonésios”, que reforça o caráter ameaçador e agressivo sugerido pela expressão. Pode-se perceber claramente na *performance* uma homofonia entre as palavras “indomáveis” e “indonésios”, tanto pela semelhança das duas primeiras sílabas, pelo mesmo número de sílabas que constituem as duas palavras, bem como o acento na mesma sílaba tônica paroxítona. Podemos identificar talvez a única impertinência ou desvio da linguagem comum, pois “indomável” é um atributo relacionado a animais ferozes e não a seres humanos, por mais que constitua um sentido figurado ocasional relacionado às características dos “generais indonésios”, que emergem como mais um novo agente que compõe e modifica o cenário figurado. A palavra “Washington”, que além de ser um nome próprio que pode ser associado ao líder da independência e primeiro presidente dos Estados Unidos, no caso em análise, constitui uma metonímia que nos remete à capital do país, centro do poder e sede do governo norte-americano. Podemos constatar a determinação de mais um espaço no cenário que compõe a letra da canção, mas que retorna subitamente à visão panorâmica inicial e que relaciona e associa em uma esfera maior, a figura dos “investidores” à “Washington”. Toda essa progressão sucessiva do discurso da letra da canção que vai do abrangente ao específico desemboca em uma parte especial da canção.

O quinto módulo é uma parte a parte, possui uma certa autonomia, e representa o ápice da canção apesar de reduzir a *performance* apenas à presença da guitarra, que executa

uma seqüência de acordes diferentes, a pandeirola, o ganzá e a voz, rouca, desolada e confidencial que enuncia: **“para dar sumiço em nada menos que um terço da população”**; no último compasso desse quinto módulo, a bateria faz uma virada de chamada e Zero Quatro grita a interjeição de espanto e assombro: **“UAU”**.

Depois do esvaziamento e suspensão do quinto módulo, talvez executado em função da intenção de projetar em primeiro plano o clímax da narrativa, o anúncio do genocídio de um terço da população timorense, a canção desemboca no segundo bloco de refrões, que além de todos instrumentos participantes, são acrescidas palmas e “ruídos” das falas, expressões e interjeições ao fundo. O refrão é repetido por três módulos de quatro compassos; no quarto módulo desse segundo bloco de refrões, o refrão é interrompido para que Zero Quatro enuncie: **“Viva Carter! Viva a Imprensa Livre! Aproveitem”**.

Identifica-se a emergência de mais uma personagem na cena final. Segundo Jean Cohen, “o nome próprio só pode assumir sua significação se que o possui for apresentado, seja efetivamente pela situação, seja através de uma “descrição” – no sentido lógico do termo – contida na própria mensagem.”³⁰ Nesse sentido, “Carter” é um nome próprio determinado e conhecido pelo autor e apresentado pela situação e descrição da cena figurada na letra da canção. O apoio logístico de Washington, entenda-se, governo norte-americano, aos generais da Indonésia na pilhagem do Timor descrita na letra da música, remete à figura histórica do presidente democrata Jimmy Carter que governou os Estados Unidos durante o período em que se sucedeu a ocupação do Timor Leste. Nesse sentido, a expressão “VIVA CARTER!” adquire uma conotação e uma denotação irônicas; o mesmo acontece com a expressão “VIVA A IMPRENSA LIVRE”.

Segundo Linda Hutcheon, a ironia tem sido localizada e analisada em diversas áreas: literatura, artes visuais, teatro, dança, exposições, argumentações filosóficas, conversas e em muitas outras manifestações. O seu propósito em *Teoria e Política da Ironia* foi teorizar as dimensões sociais e formais da ironia, para entender como e porque as pessoas se expressam dessa maneira específica, e como e porque a ironia acontece, ou não, com um interesse particular nas conseqüências de se interpretar um texto como irônico:

³⁰ COHEN, 2002, p. 131.

Essa estranha forma de discurso onde você diz algo que você, na verdade, não quer dizer e espera que as pessoas entendam não só, o que você quer dizer de verdade, como também sua atitude com relação a isso. Como você decide que uma elocução é irônica? Em outras palavras, o que o leva a decidir que o que você ouviu (ou viu) não faz sentido por si só, mas requer uma suplementação com um sentido (e um julgamento) diferente, inferido, que, então, o levaria a chamá-lo de “ironia”? Diferentemente da metáfora e da alegoria, que necessitam de uma suplementação similar de sentido, a ironia possui uma aresta avaliadora e consegue provocar respostas emocionais dos que a “pegam” e dos que não a pegam, assim como de seus alvos e daqueles que algumas pessoas chamam de suas “vítimas”³¹

A partir de uma grande quantidade de trabalhos realizados sobre o seu objeto, Linda Hutcheon não investiga a ironia apenas como um tropo isolado, a ser analisado por meios formalistas, mas como tópico político de uma “cena da ironia”, que envolve relações de poder fundamentadas em relações de comunicação. Nessa perspectiva, Hutcheon tenta entender como e por que a ironia é usada e entendida como uma prática ou estratégia discursiva e as conseqüências tanto de sua compreensão quanto do seu malogro.³² A maneira particular escolhida pela autora para analisar os problemas da ironia consistiu em trabalhar a partir do seu presente e o do seu próprio ato de interpretar, com o objetivo último de entender como e porque a ironia acontece. Procura teorizar a partir da interpretação de exemplos da ironia em uso no discurso; apesar de investigar aspectos formais, sua principal preocupação foi o funcionamento da ironia em determinados contextos sociais e políticos que formam uma “cena da ironia”. A autora admite que para fins de análise, isola artificialmente uma série de elementos que, na prática, atuam inseparavelmente para que a ironia aconteça: sua aresta crítica, sua complexidade semântica, as “comunidades discursivas”, o papel da intenção e da atribuição da ironia, seu enquadramento contextual, o ironista e o seu destinatário, o seu alvo e a sua vítima.

No caso específico desse trabalho, “a cena da ironia” corresponde ao contexto social e político e as relações de poder e comunicação representadas na letra da canção. É no contexto desse cenário da canção que procuramos identificar o funcionamento dessa ambígua estratégia discursiva, na qual o ironista diz o que não quer dizer, e espera que o

³¹ HUTCHEON, 2000, p. 16.

³² Ibid., p.18.

destinatário entenda o que realmente quer dizer e a sua atitude em relação a esse procedimento; identificar uma elocução que não faz sentido em si, mas exige uma suplementação de sentido diferente que é inferido por aqueles que “pegam” a ironia.

Nessa perspectiva, quando o sujeito da enunciação da canção diz “VIVA CARTER!”, “VIVA A IMPRENSA LIVRE”, não está desejando vida longa, saudando e aclamando o ex-presidente norte-americano e a imprensa ocidental. Na verdade, ao contrário, a possível intenção do autor que apressadamente pode ser rotulada como “panfletária”, é denunciar e criticar o imperialismo norte-americano; entretanto o faz de uma forma irônica e sarcástica ao assumir a voz que anuncia, estimula e demonstra os atrativos à grande liquidação: o apoio militar dos Estados Unidos à Indonésia; a proteção dos reais interesses das companhias de petróleo e dos grandes investidores; a omissão e o papel dos meios de comunicação de massa ocidentais na manutenção das relações de poder capitalistas; um dos maiores massacres do século XX realizado sistematicamente sob a indiferença da opinião pública mundial. O ironista é o enunciador da canção, o alvo da ironia é o imperialismo norte-americano, as vítimas, Carter e a Imprensa Livre, mas apesar de se dirigir constantemente aos investidores, não é a eles e a nenhum dos outros personagens da narrativa, que se destina a ironia da canção; o público destinatário é o ouvinte do Mundo Livre s/a que “comprou, roubou, copiou ou apenas ouviu” a canção, de preferência aquele que consegue atribuir e “pegar” a ironia.

Retornando à canção, inicia-se mais um bloco de refrões formado por quatro módulos; a essa altura a canção já tem 3 minutos e 51 segundos de duração. A partir de então, o grupo fica repetindo o *groove* instrumental, enquanto Zero Quatro dialoga com o *backing vocal* que vocaliza, “U, U, U”, respondendo alternadamente “A,A,A”. Os instrumentos vão gradativamente se ausentando da *performance* musical, primeiro o teclado e depois o baixo; permanecendo apenas bateria, pandeiro, agogô, ganzá, guitarra distorcida ao fundo, e alguns vocalizes de Zero Quatro que no final da canção repete a primeira frase da canção: **“Atenção investidores corram enquanto é tempo UAU”**; o som vai diminuindo e apagando os instrumentos, os últimos que se podem ouvir são a bateria, o ganzá, e por último as palmas que encerram a canção de 6 minutos e 28 segundos.

Concluída a descrição analítica da *performance* da canção, podemos comparar, a título de ilustração, a disposição da letra escrita no encarte com a letra dita na *performance* (escrita de acordo com a enunciação do intérprete), para observarmos as diferenças em si e de organização no espaço e no tempo: a escrita motivada por critérios gráficos, operacionais e poéticos é fixada na espessura do branco do papel; a falada, em função da enunciação que projeta a voz na textura musical da performance instrumental. Como já ressaltamos, não é nosso propósito aprofundarmos essa comparação; no entanto, essas diferenças constituem uma instigante problemática para futuras pesquisas.

LETRA ESCRITA: Encarte do CD

Atenção grandes investidores
Corram enquanto é tempo
Juntem-se à Indonésia na
Venturosa pilhagem do Timor.
As petrolíferas ocidentais
já despertaram para
os atrativos da região,
e o melhor é que a “Imprensa
Livre”, como sempre,
Finge ignorar, como convém.
Afinal todos sabemos que
nada disso seria possível
sem o banho fervente de
sangue iniciado em 75
pelos indomáveis
generais indonésios,
que naturalmente contaram
com todo o apoio logístico
(entenda-se armas, armas e
mais armas) de Washington,
para dar sumiço em nada
menos que um terço da
população. UAU!!!
VIVA CARTER!
VIVA A IMPRENSA LIVRE.
Aproveitem a liquidação...

LETRA DITA: *Performance* da canção

Atenção investidores corram enquanto é tempo

Juntem-se à Indonésia na venturosa pilhagem do Timor

As petrolíferas ocidentais já despertaram para os grandes atrativos da região

E o melhor e o melhor é que a Imprensa Livre como sempre finge ignorar como convém

E, E, EEE Aproveitem aproveitem a liquidação.

Afinal todos sabemos que nada disso nada disso seria possível sem aquele banho fervente de sangue

Iniciado lá em setenta e cinco por aqueles indomáveis generais indonésios

Que contaram com todo apoio logístico entenda-se armas armas e mais armas de Washington

Para dar sumiço em nada menos que um terço da população UAU

E,E,EEE Aproveitem aproveitem a liquidação...

Viva Carter! Viva a Imprensa Livre aproveitem

E, E, EEE Aproveitem aproveitem a liquidação...

Atenção investidores corram enquanto é tempo UAU

Partindo do pressuposto de que forma é o conjunto das relações estabelecidas por cada elemento dentro de um determinado sistema, vislumbramos, num esforço de síntese, a estrutura geral da canção *Novos Eldorados*. A partir dessa perspectiva, observamos que *Novos Eldorados* é constituída das seguintes partes: introdução instrumental, primeira parte da letra, refrão, segunda parte da letra, parte especial suspensiva, refrão, vocalizes e encerramento instrumental.

Por um lado, a progressão sucessiva da narrativa vai no sentido do movimento do “olhar geopolítico” do sujeito da enunciação que encadeia verticalmente cenas concêntricas que partem de uma visão panorâmica, para gradativamente ir focalizando e justapondo esferas de menor escala que convergem para o particular e específico, para depois retornar

ao geral. Por outro lado, em uma relação “inversamente proporcional”, com a licença da analogia, a *performance* musical se desenvolve horizontalmente em um movimento que vai da presença mínima à presença máxima de instrumentos participantes, para finalizar em direção a uma presença mínima.

O assunto geral de *Novos Eldorados* é o processo de ocupação, genocídio e pilhagem do Timor Leste empreendido pela Indonésia, com o apoio dos Estados Unidos e dos grandes investidores e a conveniência da imprensa ocidental. Os personagens são: o sujeito da enunciação da canção, no papel de anunciante da “liquidação”, os grandes investidores e as petrolíferas ocidentais, a Indonésia e os generais indonésios, o Timor Leste e a sua população, a Imprensa Livre, Washington, representando o governo dos Estados Unidos e o presidente Carter. O espaço físico figurado na letra da canção é o Timor Leste, sob domínio da Indonésia, no contexto do mundo ocidental liderado pela hegemonia dos Estados Unidos. A noção de tempo representada é o presente da enunciação do sujeito da canção que se dirige aos grandes investidores, entretanto, também remete retrospectivamente ao ano de 1975. O tempo e espaço da *performance* se dão através da sua duração própria, 6 minutos e 28 segundos, e no espaço e tempo social em que é reproduzida pelo ouvinte.

A sucessão e justaposição das cenas compõem a trama dos acontecimentos e a ação dos personagens: no primeiro ato de apresentação o sujeito da enunciação conclama os investidores a participarem da pilhagem do Timor; no segundo ato, de complicação, demonstra os interesses das petrolíferas e a conveniência da Imprensa Livre; no terceiro e quarto atos, observamos um crescendo representado pelo massacre realizado pelos generais indonésios com o apoio do governo norte-americano que desemboca no quinto ato, que atinge o *clímax* ao denunciar o genocídio, que resultou na morte de um terço da população timorense; no sexto e último ato, o desfecho que saúda ironicamente o presidente Carter e a Imprensa Livre e conclama os investidores a participarem da “liquidação”. Os atores da situação de comunicação são o intérprete e o ouvinte no tempo e no espaço da *performance mediatizada*.

O significado da letra potencializado pela *performance* vocal e instrumental engendra uma significação que nos remete a uma crítica irônica e sarcástica ao “instinto selvagem e sanguinário” do imperialismo norte-americano e ao papel subserviente da

imprensa dita livre que manipula as informações de acordo com os interesses, objetivos e estratégias das políticas de Estado.

O formato da canção, ao mesmo tempo em que se afasta, vai ao encontro do padrão de música comercial radiofônica almejado pela indústria fonográfica. Por um lado, uma temática um pouco “indigesta” para a “cartilha” do circuito *pop* brasileiro e com uma duração descompromissada com a necessidade de síntese da “regra dos três minutos”; Zumthor reconhece como um “fato poético” a “regra dos três minutos” imposta pela indústria do disco e rádios aos cantores, seguida desde a invenção do microsulco que fixava a duração máxima das canções destinadas à comercialização, restringindo as estilísticas e temáticas a um laconismo e aos jogos de sugestão.³³ A parte instrumental valoriza e cria uma estrutura para a fala discursiva de Zero Quatro ao mesmo tempo em que é valorizada pelo *groove*, juntamente com as vocalizações e experimentações. Por outro lado, a linguagem da canção que mistura *funk*, *rock*, com instrumentos e ritmos do samba brasileiro, é *pop*; tem balanço, é dançante e possui uma estrutura de parte e refrões repetitivos que estimulam a participação do ouvinte.

Novos Eldorados é uma canção *pop* brasileira de uma das principais bandas do movimento Mangue Beat que, através de uma mistura de *funk*, *rock* e samba, e de uma letra intelectualizada, trata da questão do Timor Leste como um exemplo da ação predadora do imperialismo.

Retomamos Zumthor para concluir esse tópico:

A performance configura uma experiência, mas ao mesmo tempo é a própria experiência. Enquanto ela dura, suspende a ação do julgamento. O texto que se propõe, no ponto de convergência dos elementos desse espetáculo vivido, não provoca a interpretação. A voz que o pronuncia não se projeta nele (como o faria a fala na escrita): ela se faz, no texto e com o texto, toda-presente; entretanto, não mais que a voz, ele não se fecha. Até ser colocado por escrito, ou seja, ser exposto à morte, se recusa à exegese. Seu sentido não é tal que uma hermenêutica “literária” possa servir para explicitá-lo, porque, essencialmente e na acepção mais ampla do termo, ele é político. Proclama a existência de um grupo social, reivindica para este (sem lhe pedir sua opinião) o direito de falar, o direito de viver. O que ali se investe, mais que pretextos temáticos, é uma vontade indiscreta, um grito para o outro, um desejo de suprir sua expectativa desde já indulgente, mas que quer ser exigida:

³³ ZUMTHOR, 1997, p. 140.

assim talvez se dasatará o laço, se acalmará a ameaça, surgirão forças escondidas.³⁴

Nesse sentido, ao tentarmos descrever a performance musical e vocal nós a colocamos por escrito, nós a expusemos à morte em nossa tentativa disfarçada de fazer a exegese do significado através da representação de uma temática. Se a hermenêutica literária não consegue explicitar esse suposto sentido almejado porque ele é, “na acepção mais ampla do termo”, político, talvez a história possa tentar desempenhar esse papel mais adequado às temáticas, ao relacionar a ironia antiimperialista da canção com a trajetória e expectativas de Zero Quatro.

Nessa linha de raciocínio, a canção constitui a realização simbólica de um desejo, é resultado da vontade criadora de um autor e de seu engajamento perante o mundo e os seres. “Com efeito, a intenção do locutor que se dirige a mim não é apenas a de me comunicar uma informação, mas de conseguí-lo, ao provocar em mim o reconhecimento dessa intenção, ao submeter-me à força ilocutória de sua voz.”³⁵ Essa intenção ilocutória pretende agir sobre o seu destinatário, almeja interpelar respostas, busca modificar-lhe de alguma forma o seu comportamento, tenta convencê-lo a assumir para si a argumentação desenvolvida.

Articulada ao acontecimento histórico que remete, *Novos Eldorados* constitui uma canção política que representa figurativamente esse acontecimento na *performance* com o intuito de provocar no ouvinte um engajamento cognitivo e emocional, seja pela identificação com a resistência sugerida, seja pelo distanciamento da ironia, que no final surtem o mesmo efeito de condicionar formas de consciência e inconsciência que estão diretamente relacionadas com a manutenção ou transformação de nossos sistemas de poder.

Novos Eldorados é uma canção política, no amplo sentido do termo, na medida em que proclama a existência de um grupo social que reivindica o direito a uma voz. Mais do que significados, significações, pretextos temáticos e intenções ilocutórias, *Novos Eldorados* expressa a vontade política de Zero Quatro de conquistar um lugar para si e para o Mundo Livre s/a no panorama da música pop brasileira contemporânea.

³⁴ Ibid., p. 247.

³⁵ Ibid. p.32.

4. LEITURA GERAL: A representação da temática do “imperialismo” em uma canção do Mundo Livre s/a.

Como antevimos na introdução, o objetivo último dessa leitura geral é identificar e analisar as representações da temática do “imperialismo” na canção selecionada e nas suas relações com o compositor e intérprete Zero Quatro, o grupo Mundo Livre s/a, o disco *Carnaval na Obra*, o movimento Mangue Beat e, em linhas gerais, o contexto histórico em que a obra emerge. Essas relações sugerem um modelo abstrato e conceptual formado por uma rede de círculos concêntricos que sobrepõem e intercomunicam de dentro para fora, as esferas da canção, do disco, do compositor, do grupo, do movimento e do contexto. O leitor da canção, sugestionado pelo próprio “olhar geopolítico” identificado na sucessão narrativa da canção, em posse dos movimentos do olhar de uma câmara cinematográfica, ora mergulha na particularidade de um *zoom*, ora se afasta no *travelling* de uma panorâmica. Esse modelo remete aos princípios do círculo hermenêutico apontado por Cândido: a leitura procura compreender as partes pelo todo, e o todo pelas partes. Em outras palavras, a leitura da canção consiste no esforço em estabelecer relações recíprocas entre os resultados obtidos nas diversas instâncias de análise. O fio condutor que irá costurar e intercomunicar as diversas esferas dessa rede concêntrica, a categoria de análise e narrativa comum que percorrerá o caminho inverso da parte para o todo, é a representação da temática do “imperialismo” na canção, em diálogo com as representações historiográficas do conceito.

O conceito de imperialismo diz respeito a uma noção reconhecidamente pertencente à tradição marxista. Entretanto, não é propósito desse trabalho percorrer e aprofundar a trajetória de uma “história do conceito”, e muito menos identificar suas origens nos escritos de Marx, mesmo porque tal conceito se configura a partir da teorização empreendida por Lênin posteriormente. Como já foi ressaltado, o nosso foco privilegiado é a representação cancional do tema; no entanto, se faz necessário balizar um ponto de partida e referência a partir de noções historiográficas que engendram o conceito, de modo a estabelecer as relações comparativas entre música e história.

Segundo Fredric Jameson, em suas *Cinco teses sobre o marxismo atualmente existente*, marxismo é a ciência das contradições inerentes ao capitalismo. Nessa linha de raciocínio, é incoerente decretar a “morte do marxismo” ao mesmo tempo em que o discurso neoliberal anuncia o triunfo inexorável do capitalismo e do mercado. Para Jameson, o marxismo postula o capitalismo como um ponto de vista epistemológico privilegiado e baseia-se em uma narrativa da seqüência dos modos de produção, entendido como organização e reprodução de qualquer formação social. Na perspectiva do materialismo histórico dialético, que começa com o todo, para depois ir direção às partes, o conceito fundamental de modo de produção representa essa totalidade; entretanto, essa abstração universal constitui uma construção conceptual que jamais pode reivindicar alguma concretização ou realização empírica. A função do universal em análise não é reduzir todas as particularidades à identidade, e sim permitir que cada uma seja observada em suas diferenças históricas.¹ Assim proposta, a dialética reconhece e contrapõe sistematicamente identidade e diferença, por meio de um esforço de manter aspectos contraditórios de analogia estrutural e as diferenças internas, dentro de uma estrutura única de pensamento e linguagem. Segundo Jameson, os momentos sincrônicos e não narrativos do modo de produção, são de fato narrativizados pelo capitalismo, que agora designa duas coisas ao mesmo tempo: o momento especializado do seu próprio sistema sincrônico, e a metaforização generalizada ou alegórica da seqüência como um processo histórico mais geral.

O capitalismo é considerado o sistema ou modo de produção mais elástico e adaptável que já surgiu na história da humanidade. Uma das suas contradições são as crises sistêmicas e cíclicas: em um dado momento o espaço que controla torna-se saturado com as mercadorias que está tecnicamente capacitado a produzir. Para superar as crises adota duas estratégias básicas: a expansão do sistema e a produção de novos bens. O capitalismo sempre teve um centro, primeiro a hegemonia da Inglaterra, e em tempos mais recentes, o domínio dos Estados Unidos. O novo centro é espacialmente maior e mais inclusivo que os centros precedentes, portanto, um território mais amplo para novos produtos e mercados.

Jameson apresenta didaticamente uma periodização das três fases do capitalismo que justifica a longa citação:

¹ JAMENSON, 2005, p.214.

De acordo com uma versão um tanto diferente da narrativa histórica, podemos falar no momento nacional do capitalismo, que emergiu da Revolução Industrial do século XVIII (...) E foi seguido, em fins do século XIX, pelo momento do imperialismo, no qual os limites dos mercados nacionais foram rompidos e foi estabelecido um tipo de sistema colonial de âmbito mundial. Finalmente, após a II Guerra Mundial e em nossa própria época, o sistema imperial antigo foi desmontado e substituído por um novo “sistema mundial”, dominado pelas chamadas empresas multinacionais. O momento corrente de capitalismo “multinacional” é instavelmente equilibrado (após o desaparecimento da União Soviética) entre três centros: Europa, Estados Unidos e Japão, todos eles com suas províncias imensas de Estados-satélite. Este terceiro momento, cujos estágios convulsivos de nascimento não foram realmente concluídos até o fim da Guerra Fria (se é que o foram então), é evidentemente muito mais “global” que a era precedente do imperialismo. Com a “desregulamentação” (por assim dizer) das áreas imensas da Índia, Brasil e Europa Oriental, há espaço para a penetração qualitativamente maior do capital e do mercado que em estágios anteriores do capitalismo.²

Esquematizando a periodização de Jameson, complementada pelo modelo de mudanças tecnológicas de Ernest Mandel, podemos apresentar didaticamente as três fases do capitalismo da seguinte forma: (1) Capitalismo Industrial: século XVIII, máquina à vapor; (2) Imperialismo (Capitalismo Industrial Financeiro): século XIX, motor a combustão e eletricidade; Globalização (Capitalismo Multinacional): século XX, pós-1945, energia atômica e cibernética.

A partir da periodização delineada por Jameson, propomos caracterizar com um pouco mais de detalhes as duas noções norteadoras de imperialismo, o conceito “clássico”, relacionado ao capitalismo industrial-financeiro do século XIX, e o conceito correlato à terceira fase do capitalismo multinacional, procurando identificar mudanças e permanências, partindo do pressuposto de que se tratam de fases distintas de um mesmo sistema.

A definição mais breve possível de imperialismo, de acordo com a teoria leninista, é a seguinte: o imperialismo é a fase monopolista do capitalismo. Entretanto, faz-se necessário incluir cinco traços norteadores:

² JAMESON. In: WOOD; FOSTER, 1999, p. 188.

(...) a concentração da produção e do capital num grau tão elevado de desenvolvimento que criou os monopólios, os quais desempenham um papel decisivo na vida econômica; a fusão do capital bancário com o capital industrial e a criação, baseada nesse “capital financeiro”, da oligarquia financeira; a exportação de capitais, diferentemente da exportação de mercadorias, adquire uma importância particularmente grande; A formação de associações internacionais monopolistas de capitalistas, que partilham o mundo entre si; o término da partilha territorial do mundo entre as potências capitalistas mais importantes.³

Sintetizando os fundamentos econômicos do imperialismo, destacamos: as associações internacionais monopolistas, o capital financeiro e a exportação de capitais, e o fim da partilha territorial do mundo. Em relação aos aspectos políticos, o imperialismo é uma tendência para as anexações, para a violência e para a reação. Segundo Catani, o imperialismo encontra a sua base no capital financeiro, que origina o impulso para anexar não apenas territórios atrasados, mas para intervir e atuar em países industrialmente desenvolvidos:

(...) em primeiro lugar, estando já concluída a divisão do globo, isso obriga, para tornar possível uma nova partilha, a estender mão sobre todo tipo de territórios. Em segundo lugar, faz parte da própria essência do imperialismo a rivalidade de várias grandes potências nas suas aspirações à hegemonia, isto é, a apoderarem-se de territórios não apenas para si, mas também para enfraquecer o adversário e minar a sua hegemonia.⁴

Retidos alguns princípios dessa noção “clássica” de imperialismo, para que possamos contextualizar historicamente de uma forma mais adequada a ação representada na canção, faz-se necessário avançarmos e caracterizarmos algumas noções gerais correspondentes à terceira fase do capitalismo, a saber, a globalização multinacional. Segundo Aijaz Ahmad:

A palavra “globalização” é altamente ideológica, acho eu, e, como tal, refere-se, na verdade, a algumas coisas bastante diferentes. Em um nível, significa simplesmente que, com o colapso da União Soviética

³ CATANI, 1985, p.57.

⁴ Ibid., p.97.

e do sistema de Estados que ela representava, só há atualmente um único sistema, o do capital imperialista, e será melhor que todos aceitem esse fato. Os que louvam a globalização não dizem isso de forma assim tão brutal, mas é o que têm em mente.⁵

O autor enumera uma série de fundamentos delimitadores desse capitalismo multinacional: (1) a imensa mobilidade do capital e dos bens; (2) a importância cada vez maior do movimento de exportação e importação na balança comercial dos países; (3) o enorme poder do capital financeiro e especulativo sobre e acima do capital industrial, cruzando fronteiras nacionais; (4) ascensão dos sistemas de produção e administração nos quais o processo de produção pode ser fragmentado e localizado em países diferentes e/ou rapidamente transferido de uma para outro; (5) o poder das comunicações e das tecnologias de transporte com um alcance global sem paralelos; (6) a capacidade de bens culturais centralmente produzidos de ladear os sistemas nacionais de educação e informação, através de transmissões a longa distância e das rodovias de informação; (7) a penetração rápida de todos os tipos de produção do capitalismo e do mercado mundial; e para finalizar, (8) os vários arranjos “institucionais imperialistas”, (Banco Mundial, FMI, GATT, etc.) que determinam as políticas nacionais do denominado Terceiro Mundo.⁶

Com relação aos marcos de periodização da “globalização” podemos constatar uma divergência entre Jamenson e Ahmad. Para o primeiro, a globalização, ou fase do capitalismo multinacional, inicia-se no pós Segunda Guerra Mundial, portanto no período conhecido como Guerra Fria; o segundo delimita o colapso da União Soviética, portanto o período pós Guerra Fria, como marco inaugural da globalização, no entanto utiliza-se de termos como “capital imperialista”, “arranjos institucionais imperialistas” para se referir ao fenômeno da globalização. Como podemos observar no decorrer da nossa análise, os termos “imperialismo” e “globalização” são periodizados de formas diferentes por diferentes autores e remetem a múltiplos e ambíguos significados. Se compararmos os fundamentos das noções de imperialismo e globalização caracterizadas anteriormente, podemos constatar algumas mudanças e permanências: com relação às permanências, identificamos a elevada concentração da produção e do capital na forma de grandes

⁵ AHMAD In: WOOD; FOSTER, 1999, p. 110.

⁶ Ibid.

conglomerados monopolistas e oligarquias financeiras, a importância do comércio de exportação e importação, e a tendência para anexações, violência e reação; já em relação às mudanças, identificamos as grandes inovações tecnológicas representadas principalmente pela cibernética e a robótica que revolucionaram os sistemas produtivos, de transporte e comunicação, possibilitando uma imensa mobilidade de bens, capitais e serviços, que sobrepôs o capital financeiro e especulativo acima do capital industrial; ao invés da exportação de mercadoria, assistiu-se a crescente exportação de capitais e o deslocamento dos sistemas de produção e administração dos países centrais para os países periféricos e, posteriormente, a fragmentação dos processos produtivos em diversos e diferentes países; e para finalizar, o desenvolvimento, consolidação e crescente importância da indústria cultural. Nesse sentido, adotaremos a periodização proposta por Jamenson, com uma ênfase focalizada na Segunda Guerra Fria, período em que ocorre a ação representada na canção, e no pós Guerra Fria, período correspondente ao lançamento de *Novos Eldorados*.

Para complementar essas noções gerais sobre o conceito delimitado, detalhamos uma relacionada à esfera cultural, e a sua crescente importância nos aspectos econômicos e políticos do mundo contemporâneo:

O imperialismo não é só exploração de força de trabalho barata, das matérias-primas e dos mercados fáceis, mas o deslocamento de línguas e costumes, não apenas a imposição de exércitos estrangeiros, mas de modos de sentir que lhes são estranhos. Ele não se manifesta apenas nos balanços das companhias e nas bases militares, mas pode ser identificado nas raízes mais íntimas da fala e da significação. Nessas situações, que não estão muito longe de nós, a cultura está vitalmente ligada à identidade comum, não havendo a necessidade de se mostrar sua relação com a luta política. Tentar mostrar a inexistência dessa relação é que seria incompreensível.⁷

Na descrição de “imperialismo” de Eagleton, podemos identificar o aspecto relacionado à indústria cultural, ou nas palavras de Ahmad, o poder das comunicações e a capacidade dos bens culturais centralmente produzidos influenciar os sistemas nacionais de educação e informação.

⁷ EAGLETON, 1983, p.119.

Para os fins de análise dessa dissertação, continuaremos a adotar o termo genérico “imperialismo” para se referir ao processo global de expansão, conquista, apropriação e exploração, muitas vezes violenta, das potências capitalistas industriais sobre países e regiões periféricas na divisão internacional do trabalho, com o intuito de controlar mercados consumidores de bens, serviços e capitais, e mercados fornecedores de matérias-primas, recursos naturais e mão-de-obra barata, com objetivo último da lógica última do capitalismo, a saber, a acumulação de capitais, ou em outras palavras, a maximização do lucro. De uma forma bastante genérica, propomos substituir “imperialismo” por capitalismo, toda vez que identificarmos a presença direta e indireta do termo e suas correspondentes representações econômicas, políticas e culturais.

Delineadas algumas noções gerais sobre o termo “imperialismo”, procuraremos estabelecer relações entre as representações da temática verificadas na leitura da canção e as representações historiográficas.

Como vimos, o título da canção sugere uma comparação entre o passado e o presente, entre as diferentes fases do capitalismo, com uma ênfase maior nas permanências; *Novos Eldorados* remete ao mito historicamente criado em torno do processo empreendido pelos europeus na América a partir do século XV, processo esse também conhecido como “A conquista da América”. Nesse sentido, o título estabelece relações entre a fase pré-capitalista (mercantilista) e os novos processos de conquista, dominação e exploração do capitalismo contemporâneo; o período, as circunstâncias, as concepções de riqueza, são outras, mas a finalidade última de alcançar acumulação de capitais, concentração do poder e domínio cultural, permanece.

Dentre os personagens-agentes que constituem a trama narrativa da canção, o sujeito da enunciação da canção adota uma postura que oscila entre duas posições que se opõem e se complementam: ora desempenha o papel do “garoto propaganda”, do anunciante que estimula e demonstra os grandes atrativos da liquidação; ora assume a posição do crítico que demonstra os interesses das petrolíferas e a conveniência da Imprensa Livre; ora evidencia o “apoio logístico” dos Estados Unidos para o sucesso do empreendimento, ora denuncia o genocídio que resultou na morte de um terço da população timorense; ora conclama os investidores a participarem da “queima de estoque”, ora reclama o extermínio de seres humanos e da soberania de um povo. O ponto de equilíbrio

do “jogo de pêndulos” que tanto desperta o interesse do compositor e intérprete Zero Quatro, a síntese entre anúncio e denúncia é alcançada no uso da estratégia discursiva da ironia e no efeito de megafone na voz do enunciador, que pode remeter tanto ao anunciante de ofertas de uma loja popular como a um líder sindical que protesta na porta de uma fábrica. Essa ambigüidade pode ser representada tanto pela publicidade, marketing e propaganda, e sua importância fundamental para o estímulo ao consumismo, bem como pela crítica, oposição e resistência aos objetivos, ações e estratégias do “imperialismo”.

Os “grandes investidores” representam o “capital financeiro”, a fusão do capital industrial com o capital bancário, o sistema de crédito, a concentração intensiva dos capitais, ou em outras palavras, os grandes banqueiros internacionais. Além de controlar as diretorias das grandes corporações produtoras de mercadorias, os banqueiros, ao associarem-se a instituições políticas, exportam os capitais excedentes, nas formas de capitais de empréstimos, mediante a cobrança de elevadas taxas de juros, e capitais de investimentos, aplicados em serviços públicos, atividades agrícolas e industriais, ou mais recorrentemente, na especulação financeira do mercado de ações.

As “petrolíferas ocidentais” remetem às “associações internacionais monopolistas” e a tendência à concentração de empresas em grandes complexos industriais que se organizam tanto pela absorção dos estabelecimentos incapazes de resistir à concorrência e às crises cíclicas, como também pela “concentração de capitais, pela ação do Estado promovendo integrações e pela crescente influência dos bancos sobre as indústrias.”⁸ A concentração processou-se sob duas formas e frequentemente com a combinação de ambas. Na concentração vertical ocorre a fusão de empresas em uma única, com o objetivo de concentrar todas as fases da produção, desde a extração da matéria prima até a venda do produto; é o caso do *truste*, surgido inicialmente nos Estados Unidos, e que pode ser exemplificado pelas companhias petrolíferas. Outra forma de concentração vertical é o *holding*; nessa modalidade não ocorre uma fusão, entretanto a empresa central adquire o controle acionário das subsidiárias que juridicamente mantém a sua autonomia. A concentração horizontal denominada de *cartel* consiste na associação de produtores que objetiva evitar uma competição prejudicial aos interesses individuais e ao mesmo tempo pressionar o mercado para obter maiores lucros. Nesse tipo de concentração, “as empresas

⁸ AQUINO, 1988, p. 197.

conservam sua autonomia jurídica e técnica, podem repartir fases da produção, dividir áreas de venda, fixar preços mínimos de venda e repartir os fornecedores ou a clientela.”⁹

“Juntem-se à Indonésia na venturosa pilhagem do Timor”, pode reportar à tendência para as conquistas, anexações, para a violência e para a reação do imperialismo, ainda que de forma indireta, através do consentimento e “apoio logístico” a um país-satélite sob a influência de sua hegemonia. Apesar de o assunto geral de *Novos Eldorados* tratar do processo de anexação do Timor Leste pela Indonésia, o significado da letra, potencializado pela *performance* da canção, engendra uma significação que remete a uma crítica irônica ao imperialismo norte-americano e ao papel subserviente da “Imprensa Livre” às políticas de Estado. É justamente nessa associação de interesses entre o governo norte-americano, o capital financeiro, as grandes corporações monopolistas, a imprensa ocidental, e um país cliente dos seus interesses, ou seja, é no contexto da Guerra Fria que pretendemos representar a temática. No entanto, apesar de identificarmos uma ação narrativa, um espaço e um tempo figurados na canção, é no contexto histórico em que a representação cancional se origina e remete, no diálogo entre representação cancional e representação historiográfica, que poderemos compreender essas inter-relações entre o capital, o Estado e os meios de comunicação que engendram as muitas faces do “imperialismo”. Para tal intento, uma pergunta norteadora faz-se necessária: Por que “Washington”, “as petrolíferas ocidentais”, os “investidores”, e a “Imprensa Livre”, apoiaram um dos maiores massacres do século XX?

“Afinal todos sabemos que nada disso seria possível sem aquele banho fervente de sangue / Iniciado lá em 75 por aqueles indomáveis generais indonésios”. Fazendo o percurso inverso ao retornar a Chomsky, vimos que o “o banho fervente de sangue” se origina de uma expressão jornalística da revista *Time* para se referir ao violento golpe de estado empreendido pelo general Suharto na Indonésia em 1965, que resultou na morte de milhares de camponeses sem terra, na eliminação do partido comunista e na abertura do país à “espoliação ocidental”. O jornal *New York Times* considerou esse acontecimento como “um raio de luz na Ásia” e gerou euforia no Ocidente; os Estados Unidos, que na mesma época passou a intervir diretamente na Guerra do Vietnã, apoiou a ditadura de

⁹ Ibid. p.198.

Suharto, pois o general representava um governo favorável aos investimentos do capital privado e ao mesmo extirpava qualquer “vírus” comunista, ou mesmo nacionalista, que pudesse contaminar a região circunvizinha do já inoculado sudoeste asiático. Mas o compositor se apropria da expressão para se referir a um episódio que aconteceria dez anos mais tarde: o bombardeio e a ocupação do Timor Leste pela Indonésia em dezembro de 1975. A ilha do Timor era até então, dividida entre a parte oeste que fazia parte da Indonésia, e o Timor Leste que era uma colônia portuguesa há mais de quatrocentos anos. Com a Revolução dos Cravos de 1974, que marcou o fim da ditadura militar salazarista, Portugal adotou em uma política de descolonização que consistiu no abandono progressivo e gradual da parte leste da ilha. Em meio à desocupação portuguesa e pressões da Indonésia pela integração, surgem dois partidos políticos que passam a disputar o poder; com a vitória da Frente de Libertação Nacional do Timor, a primeira medida adotada foi decretar a independência do Timor Leste: esse foi o argumento para a intervenção da Indonésia. Para respondermos as perguntas que permanecem sem solução, e entendermos a relação entre elas, é preciso contextualizar o acontecimento no panorama da Guerra Fria, mais especificamente no quadro da Segunda Guerra Fria.

A Segunda Guerra Fria se situa em meados dos anos 1970, no período de crise e de grandes mudanças que marcaria as duas décadas a partir de 1973, com a “crise do petróleo”, até atingir o seu clímax no início da década de 1980. Procuramos compreender a crise do capitalismo pós-guerra a partir da perspectiva da crise interna norte-americana, caracterizada pela incidência de crises cíclicas de retração econômica: recessão, inflação, altos impostos, falências e desemprego. A elevação dos preços do petróleo por determinação da OPEP, que não deixa de constituir uma espécie de *cartel* dos países árabes produtores de petróleo, desembocou na crise internacional de 1973, mais conhecida como a “crise do petróleo”.

Na política externa, os Estados Unidos, que assistiram à expansão do bloco socialista durante a primeira fase da Guerra Fria, perdiam novas áreas de influência para o bloco de países socialistas, ao mesmo tempo em que vivenciava o escândalo político que levou à renúncia de Richard Nixon. Seus ineficientes substitutos, além das traumáticas derrotas na Guerra da Indochina, viram as antigas colônias portuguesas, Guiné-Bissau, Moçambique e Angola tornarem-se socialistas durante o processo de descolonização; é

nesse processo que devemos incluir o caso do Timor Leste. Ao mesmo tempo os EUA assistiam à contestação da sua liderança na Europa e a continuidade da crise interna. É nesse quadro de crise que os democratas voltam ao poder com a eleição de Jimmy Carter em 1977.

Para Chomsky, a retórica ideológica da Guerra Fria, a luta do “mundo livre” contra o “império do mal”, não explica e não justifica por que os Estados Unidos aumentaram o fluxo de armas para a Indonésia a partir de 1975; por que o Departamento de Estado norte-americano orientou o seu embaixador a manipular as Nações Unidas, no sentido de não intervir na agressão da Indonésia. Ou por que o Governo Carter sentiu-se na obrigação de acelerar o fornecimento de armas em 1978, quando os suprimentos indonésios começaram a se esgotar e a matança já atingia proporções genocidas. Simultaneamente, a imprensa anulava por completo a cobertura desses acontecimentos no auge da matança e ocultava a corrida das companhias petrolíferas ocidentais interessadas nas reservas de petróleo do Timor Leste.

Ao analisar o papel da mídia na abordagem do período, Chomsky constata que a imprensa apoiou a violência estatal adotando as justificativas e estratégias do governo norte-americano. Entretanto, fica difícil ocultar a disposição histórica dos governos norte-americanos, mesmo antes da Guerra Fria, de recorrer à repressão, a violência e ao terror, apesar do esforço de intelectuais e estrategistas em justificar tais ações truculentas. Há um descompasso entre o discurso dos governantes, que por princípios doutrinários defendem a liberdade, os direitos humanos, a democracia, como se esperava no caso do democrata Jimmy Carter, e a prática que se revela de forma muito clara quando se tornam os mandantes de atrocidades selvagens: “Viva Carter! Viva a Imprensa Livre”.

Nessa perspectiva de legitimação do poder, faz-se necessário remodelar a história, escamoteá-la, falsificar os registros de forma a justificar as intenções e os ideais dos conquistadores, quando de fato provocam “terríveis infortúnios” para aqueles que caem sob o seu domínio. A “história oficial” que apagou a voz e a versão dos conquistados durante séculos, atualmente é representada pela mídia que associada aos governos e longe da isenção apregoada, reproduzem o discurso político dos detentores do poder. É preciso então operacionalizar a estratégia discursiva da “mudança de curso”: a Guerra Fria é a responsável pelos erros do passado; terminada essa guerra, os Estados Unidos podem

retomar o caminho da liberdade e da virtude. É assim que as coisas funcionam no campo das necessidades doutrinárias, são projetadas para justificar o inaceitável.

Pois é justamente a partir da Guerra Fria, não da retórica ideológica, mas do contexto histórico, que pretendemos compreender e representar as ações do imperialismo norte-americano no estudo de caso. Entretanto, procuramos situar a Segunda Guerra Fria, a partir da perspectiva de Hobsbawm, em uma conjuntura maior: a crise interna norte-americana evidenciada a partir da década de 1950.

Como vimos, a Guerra Fria foi uma guerra de desiguais; efetivamente, além da “cortina de ferro” do leste europeu, a União Soviética não exercia uma influência direta sobre o “mundo socialista” e não representava uma ameaça concreta ao “mundo livre” do capitalismo ocidental. Apesar da tensão dos conflitos, as duas superpotências aceitavam a divisão desigual do mundo, faziam todo esforço para resolver disputas de demarcação sem um choque aberto. Os EUA exerciam controle e predominância sobre o resto do mundo capitalista, além do hemisfério norte e oceanos, assumindo o que restava da velha hegemonia imperial das antigas potências coloniais. Em troca, não intervinha na zona aceita de hegemonia soviética. Na ordem mundial projetada pelos Estados Unidos no pós-Segunda Guerra, o Terceiro Mundo deveria ser mantido em seu papel dependente e periférico, fornecendo mão-de-obra e matéria-prima baratas, mercado para suas exportações, oportunidades de investimentos para o capital financeiro, além de outras facilidades. Qualquer governo de orientação socialista, ou mesmo nacionalista, ou ainda, que não se alinhasse aos Estados Unidos, atentava contra a liberdade dos interesses do capital e, portanto, era indesejável. As elites locais poderiam participar da exploração nacional enquanto colaborassem; caso contrário, seriam derrubadas do poder através das mais diversas estratégias e conspirações. Durante todo o período da Guerra Fria o termo “expansão soviética” serviu para encobrir e justificar as iniciativas políticas, econômicas e culturais do imperialismo norte-americano.

Procurando responder à questão norteadora, os Estados Unidos apoiaram o massacre do Timor Leste, porque do ponto de vista político, representava um “raio de luz” e um contra-peso para as suas derrotas na política externa; do ponto de vista econômico, representava oportunidades de investimento para o capital financeiro em um momento de retração econômica do capitalismo mundial, e a possibilidade de superação da crise

internacional do petróleo através da espoliação das reservas do Timor. Em suma, é através da articulação entre os interesses do capital monopolista, as estratégias das políticas de Estado e a convivência e legitimação da mídia ocidental, que o imperialismo americano engendra a sua dinâmica multifacetada.

Entretanto, ocorreu um aprofundamento da crise interna norte-americana, ao mesmo tempo em que os Estados Unidos assistia, impotente, as vitórias das revoluções islâmica e nicaragüense, e a invasão das tropas soviéticas no Afeganistão em 1979. É nesse quadro de crise profunda do capitalismo que devemos compreender ao volta dos republicanos ao poder dos Estados Unidos, a retórica apocalíptica e a conseqüente “explosão de febre militar” da administração de Ronald Reagan iniciada nos anos 1980. Para superar as crises sistêmicas e cíclicas do capitalismo, Jameson identificou a adoção de duas estratégias básicas: a expansão do sistema e a produção de novos bens. A “Era Reagan” é o exemplo claro da operacionalização dessa estratégia de superação.

No plano econômico, o governo Reagan restringiu benefícios sociais e reduziu os impostos, com o propósito de aumentar a disponibilidade de capitais privados para investimento na indústria bélica, no mesmo momento em que as empresas multinacionais tornaram-se responsáveis pela maior parte do volume de capitais, produção e comércio do mundo. Nesse sentido, o Estado do Bem-Estar Social, o capitalismo assistencialista patrocinado pelo Estado interventor, era o inimigo interno a ser combatido. Reagan, juntamente com a primeira-ministra inglesa, a “dama de ferro” Margaret Thatcher, tornaram-se os pioneiros defensores do neoliberalismo. A concorrência entre EUA, Europa e Japão exigia o aumento da produtividade e busca por novos mercados; em resposta a essas exigências, é que se desenvolverão os setores de alta tecnologia e a reestruturação das empresas, com destaque para a informática, robótica, telecomunicações, reengenharia e terceirização. No plano político, a “Doutrina Reagan”, em uma atitude agressiva de contra-ataque, procurava apagar os “traumas subjetivos” das derrotas anteriores através de uma nova guerra fria contra o “Império do Mal” representado pela URSS, combatendo o comunismo no mundo e financiando movimentos contra-revolucionários. No plano cultural, como estratégia de restituir a confiança no poderio do país, a indústria cinematográfica, em sintonia com o discurso do “presidente-ator”, passou a produzir filmes explicitamente ideológicos como *Rambo* e *Rocky*, personificando a figura do novo

combatente do bem contra as forças do mal. Com bem diagnosticou Hobsbawm, a cruzada contra o “Império do Mal” destinava-se agir mais como uma terapia para os EUA do que uma tentativa concreta de re-estabelecer o equilíbrio do poder mundial. Em suma, e mais uma vez através da inter-relação dos seus aspectos econômicos, políticos e culturais, o imperialismo era a solução para a crise estrutural norte-americana.

Foi nessa conjuntura internacional, associada ao início do processo de redemocratização do Brasil e a emergência do “rock nacional”, que Zero Quatro criou a banda Mundo Livre s/a em 1984. Evidenciamos a relação direta que o compositor estabeleceu entre o nome da banda e a concepção de Guerra Fria da época; ressaltamos a referência ao comediante norte-americano Mel Brooks que interpretava a série televisiva *Agente 86*, que recorrentemente fazia uma apologia irônica à defesa do “mundo livre”; detectamos aqui uma relação com o próprio codinome artístico às vezes grifado “04”, que remete à imagem dos detetives secretos e espões internacionais representados na literatura e no cinema. Destacamos também a leitura do próprio criador do nome Mundo Livre s/a, a permanência do idealismo anarquista e antiimperialista do *punk* e a pós-utopia que leva ao cinismo e à ironia.

Depois de dez anos de uma trajetória diletante, o Mundo Livre s/a assina contrato com uma gravadora e se insere na indústria fonográfica e no cenário da música *pop* brasileira, em um contexto de grandes e profundas transformações no Brasil e no mundo. Zero Quatro chegou a se questionar sobre uma possível mudança do nome da banda, ao relacioná-lo com uma nova e diferente “realidade geopolítica” que é identificada como um “outro estágio da Guerra Fria”. Na linha de raciocínio do compositor, “a época era outra”, o nome surgido, segundo ele, no “auge da Guerra Fria”, perdia seu significado histórico em um momento em que se celebrava a vitória triunfal do capitalismo monopolista e da democracia liberal. Aqui abrimos um parêntese para duas ressalvas em relação aos marcos de periodização: da mesma forma que Zero Quatro associa o ano de 1984 ao “auge da Guerra Fria”, relaciona 1994 a um “outro estágio da Guerra Fria”; como vimos, o primeiro momento não marca o auge, mas a “Segunda Guerra Fria”, e o segundo momento não marca um outro estágio, mas sim o seu fim.

Por ironia da história, a queda do muro de Berlim em 1989, simbolizou o colapso do socialismo soviético e o fim da Guerra Fria, a divisão do mundo em capitalismo e

socialismo; a construção do famigerado “muro americano” em 1994 representava a euforia e perplexidade da vitória do capitalismo mundial e a aparente consolidação de uma “nova ordem mundial” sob a hegemonia dos Estados Unidos, que passou a dividir o mundo entre ricos e pobres, norte e sul, centro e periferia, o “mundo livre” e o resto do mundo. O neoliberalismo era o discurso predominante e apregoava aos quatro ventos as doutrinas da sua cartilha como panacéia para todos os males do mundo: privatização, desregulamentação, ajuste fiscal e reforma trabalhista. Seus porta-vozes anunciavam o fim da história e do marxismo. O “império americano” tinha novas fronteiras a conquistar e a sua economia se recuperava da crise interna e prosperava em meio a um vertiginoso processo de globalização, formação de mercados comuns de livre-comércio e mundialização da cultura. No Brasil, vimos que um plano político-econômico, o Plano Real, controlou a inflação e estimulou o consumo, possibilitando um maior acesso das classes populares aos produtos culturais e aparelhos eletrônicos, em um momento que a indústria fonográfica comemorava a “explosão do CD” e o início do sucesso da música comercial brasileira; uma segunda geração do rock nacional, mais ligada às raízes brasileiras, despontava para segmentar o mercado e ocupar o espaço juntamente com os “ícones” do rock dos anos 80 e a Nova MPB.

A partir da perspectiva desse panorama, discordamos de Zero Quatro quando argumenta que o nome Mundo Livre s/a, tenha perdido o significado com o fim da Guerra Fria. A expressão é um constructo cultural que na sua origem se reporta à Guerra Fria; entretanto, sua significação flutua de acordo com a mudança da situação e das circunstâncias. Na nossa leitura, a ironia, o cinismo e a pós-utopia do “s/a” apontadas por ele, já anunciava e antecipava dez anos antes esse fim, e só agora a expressão atingia o seu (re)significado pleno ao desmascarar, diante da ausência de um inimigo potencial, a sua verdadeira face: Mundo Livre s/a é a sociedade capitalista global dominada pelas grandes corporações transnacionais. Em outras palavras, Mundo Livre s/a é o imperialismo.

No mesmo ano de 1994, *Camelot*, de Noam Chomsky é lançado no Brasil. Apesar de termos tido acesso à informação e constatação de que o livro e o autor constituem a principal fonte e influência para a criação de *Novos Eldorados*, não sabemos ao certo quando Zero Quatro leu o livro e compôs a canção. Sabemos que foi lançada em 1998 em meio ao processo de desocupação indonésia, resistência popular e crescente pressão da

opinião pública mundial, ainda antes do plebiscito e da definitiva independência em 2002. Interessante salientar, que ocorre um deslizamento dos possíveis significados da canção que flutuam em relação ao ano de 1975, representado na canção como o ano da ocupação, ou em relação ao ano do lançamento da canção, ou ainda, os significados que passou a ter com a consolidação da independência. Que significado adquire hoje, quando acompanhamos o difícil processo de reconstrução de um país que tenta erigir a primeira nação livre do século XXI?

No entanto, o fato que mais nos interessa é a influência de Chomsky sobre essa obra específica de Zero Quatro. Esta constatação torna óbvia a resposta para a seguinte questão: Por que o assunto da canção é exposto de forma tão explícita e óbvia? Chomsky é a principal influência e inspiração de Zero Quatro, tanto no plano da forma quanto do conteúdo. Zero Quatro identifica-se com a temática, abordagem histórica, e a militância política de Noam Chomsky. O lingüista norte-americano é uma referência de inspiração de Zero Quatro para a criação das canções que tratam do “instinto selvagem do capital”. A letra da canção de *Novos Eldorados* é quase que totalmente calcada em uma apropriação criativa de fragmentos específicos do livro de Chomsky. Zero Quatro se inspira nessa crítica ao “capitalismo selvagem” e ao papel subserviente da imprensa livre. A começar pelo título, que a exemplo da análise do lingüista, estabelece relações entre a conquista da América e o massacre do Timor, identificando a superioridade militar e o racional e sistemático extermínio de raças minoritárias como características comuns. Outro ponto de contato é a utilização da estratégia discursiva da ironia. Chomsky em alguns momentos do seu texto assume a voz do discurso que justifica as políticas, objetivos e ações do imperialismo norte-americano; do mesmo modo, o sujeito da enunciação da letra da canção de Zero Quatro, assume a voz que anuncia os atrativos da “grande liquidação”, para ironicamente denunciar e criticar a pilhagem do imperialismo americano. Nesse sentido, Zero Quatro se influencia pelo estilo chomskyano: prosaico, intelectualizado, que dialoga com os discursos historiográfico e jornalístico, e que se distancia da linguagem comum e coloquial. A exemplo do escritor, Zero Quatro organiza sua narrativa a partir da perspectiva de um “olhar geopolítico” que começa do panorâmico para gradativamente focalizar o específico.

Para Chomsky, os atuais conquistadores são os empresários, as corporações transnacionais, as instituições financeiras e as diversas formas de poder estatal que são mobilizadas para servir aos seus interesses na denominada “nova era imperial”. Simultaneamente às suas atividades científicas, Chomsky desenvolve uma ativa militância política que vem denunciando as políticas governamentais dos Estados Unidos e seus desdobramentos nas precárias condições do Terceiro Mundo: é a partir desse ponto de vista da periferia que emerge o seu antiimperialismo e antiamericanismo. Nesse sentido, Zero Quatro é um legítimo representante desse ponto de vista e adota a postura sugerida de uma *intelligentsia* que se concebe em uma guerra de posições, só que através das armas da canção: uma vez que o império não pode ser derrotado militarmente, deve ser objeto de um assédio intelectual e moral, em que a opinião do público ouvinte do Mundo Livre s/a tem um foco privilegiado.

Em suma, Chomsky é um crítico do imperialismo e Zero Quatro se influencia por essa crítica. Entretanto, o autor é um cidadão norte-americano, portanto, parte integrante do país que constitui o centro e principal beneficiado do sistema. Apesar de ser acusado de “paranóico” pela mídia do seu próprio país, Chomsky é um cientista de renome internacional na área dos estudos lingüísticos e professor de um conceituado Instituto de Tecnologia. Essa constatação nos leva à seguinte problematização que não temos a pretensão de desenvolver nesse momento: a influência de Chomsky sobre Zero Quatro não deixa de ser uma manifestação de uma espécie de “imperialismo intelectual”? Se um intelectual do Terceiro Mundo fizesse essa mesma crítica em 1998, no auge do processo de globalização pós Guerra Fria, não seria rotulado pela mídia do seu próprio país de arcaico, ultrapassado e anacrônico? Será que precisamos da chancela de um intelectual do Primeiro Mundo para podermos criticar as políticas, estratégias e malefícios do imperialismo? Será que precisamos do aval dos movimentos antiglobalização contra as reuniões do “G8” para percebermos as mazelas decorrentes desse processo que nos são tão familiares? Em suma, a nossa necessidade de estarmos em sintonia com os efêmeros modismos intelectuais vindos da Europa e dos Estados Unidos, ou em outras palavras, a nossa dependência e subserviência intelectual que nos afasta dos problemas e da realidade da qual fazemos parte, não deixa de ser uma das múltiplas manifestações desse mesmo imperialismo?

Apesar de concentrarmos a nossa análise da representação do “imperialismo” na letra da canção, tal temática também se manifesta na forma cancional. Para realizar tal abordagem, propomos retomar uma breve retrospectiva da trajetória de influências musicais, sobretudo estrangeiras, que formam o repertório de Zero Quatro.

Ainda garoto na década de 1970, teve acesso ao *rock* pesado do Deep Purple e Suzi Quatro através das aulas de violão. No entanto, foi na mesma época, “aos doze anos de idade, ouvindo aquele balanço maravilhoso da *Tábua de Esmeraldas*” que Zero Quatro se encontrou com o seu “disco de cabeceira”, o clássico disco de Jorge Ben Jor, que de certa forma cristaliza a concepção do samba rock, que mistura o samba brasileiro, com o *blues*, *soul*, *funk* e *rock* norte-americano.

Na adolescência conheceu a coletânea *Gritos Suburbanos*, produzida pelas bandas de *punk rock* do ABC paulista, que o influenciou a ponto de tornar-se um militante do movimento *punk* recifense. Foi inspirado na estética e mote *punk*, “*do it yourself*”, que Zero Quatro se encorajou a criar a sua primeira banda: a concepção básica com três acordes maiores, alguns *riffs* de guitarra, e letras simples com refrões diretos, possibilitou a formação da Trapaça. Em 1984, depois de “virar a página” do *punk*, cria o Mundo Livre s/a com a proposta de fazer um *psychosamba*, uma espécie de “*new wave*” brasileiro.

Nesse mesmo período, as multinacionais se consolidavam no país ao mesmo tempo em que emergia o rock nacional fortemente influenciado pelo *pop* anglo-americano; entretanto um grupo mais segmentado de Recife escutava *funk*, *soul*, *rap* e *punk*; do rock nacional preferiam grupos mais alternativos e detestavam a programação das rádios FM. Com a abertura política e o fim da censura durante o processo de redemocratização, novas informações musicais de tendência pós-*punk* passaram a modificar os padrões de gosto e as atitudes comportamentais da juventude brasileira; o *rap* e a música eletrônica começavam a emergir no cenário. Nessa mesma época, Zero Quatro e seu amigo, e também jornalista, Renato Lins, movidos pela busca de informações sobre música *pop*, produziram o programa Décadas que tinha como proposta divulgar essas novas sonoridades que vinham principalmente de Londres e Nova York.

O *punk* voltava nos início anos 90, digerido pela cidade norte-americana de Seattle que projetou o *grunge* como um novo fenômeno dos meios de comunicação de massa. Ao mesmo tempo, mais uma influência da música negra norte-americana, o *hip-hop*, herdeiro

da *black music* dos anos 70, ecoava nos ouvidos da juventude das periferias das metrópoles brasileira. Em 1993, o jovem empresário Paulo André retorna de Los Angeles trazendo as últimas novidades do *funk-metal* norte-americano; abre uma loja de discos alternativos que se torna ponto de encontro e fomenta a influência e criação de diversas bandas na cena recifense.

A segunda geração do rock brasileiro se caracterizará por essas novas influências do *rap*, *hip hop*, *reggae*, *hardcore*, *metal*, *funk*, *soul*, música eletrônica, experimentalismo e psicodelia; no entanto, essas influências foram misturadas e processadas com a música brasileira; simultaneamente assistia-se à configuração da Nova MPB e o sucesso comercial do *axé music*, do pagode e da música sertaneja. É nesse panorama que se insere o Manguê Beat de CSNZ e MLSA. Nessa mesma década de 1990 se configurava um novo gênero da música *pop*; manifestação representativa do processo de mundialização da cultura, a *world music*, ao fundir a música étnica vinda dos quatro cantos do planeta com a música *pop*, consegue furar o bloqueio e conquistar um espaço no circuito fonográfico norte-americano e europeu. Essa atração pela diferença, pelo exótico e periférico, também explica a boa receptividade do Manguê Beat, principalmente de CSNZ, por parte da crítica especializada internacional que resultaram em turnês pelos Estados Unidos e Europa.

Toda essa trajetória de influências desemboca em *Novos Eldorados*: uma canção *pop* de uma das principais bandas do Manguê Beat, que mistura *funk* e *rock* com percussão do samba brasileiro, e que, através de uma letra que se afasta da linguagem coloquial, trata da questão do Timor Leste como exemplo da ação predadora do imperialismo. No entanto, podemos perceber, ao longo da breve retrospectiva, as influências historicamente absorvidas da música *pop* anglo-americana, com destaque, no caso do Mundo Livre s/a, para o *rock*, *punk*, *new wave* e *funk*, bens culturais centralmente produzidos que acabam por delinear os processos de criação, produção e transmissão musical das regiões periféricas. Apesar de *Novos Eldorados* fazer uma crítica ao imperialismo no plano do conteúdo, podemos constatar que no plano formal da canção é influenciada pela música *pop* anglo-americana que, enquanto produto da indústria cultural, não deixa de ser uma manifestação do imperialismo, pois como bem observou Eagleton, o imperialismo também é o “deslocamento de línguas, costumes e modos de sentir” que condicionam padrões e gostos musicais e atitudes comportamentais. Entretanto, essa assimilação da influência da música

pop anglo-americana não se faz de uma forma passiva e unilateral; ela se dá através de uma apropriação criativa, crítica e politizada que mistura o *pop* com o resgate dos ritmos regionais brasileiros, instaurando o espaço de mediação cultural onde o imperialismo vai ser questionado. Dessa forma, reafirma-se a concepção de que a canção brasileira é formada por todas as dicções musicais, nacionais e estrangeiras, modernas e primitivas, eruditas e populares, e que nada deve ser excluído: trata-se do gesto essencial de assimilação e mistura que dá origem a um novo híbrido que caracteriza a cultura brasileira como um todo.

Como vimos, *Novos Eldorados* é uma canção que faz parte do terceiro disco do Mundo Livre s/a, *Carnaval na Obra*, lançado em 1998. Assim como CSNZ, terceiro disco da Nação Zumbi, *Carnaval na Obra* representou a continuidade do Mangue Beat e a sobrevivência do Mundo Livre s/a, ainda embalados pelas reverberações da morte de Chico Science. Apesar de ter frustrado as expectativas e de ter se tornado “indigesto” para a indústria fonográfica devido ao fracasso de vendas, o Mundo Livre s/a lançava o seu terceiro disco por um selo ligado a uma grande corporação, sem fazer grandes concessões às possíveis pressões mercadológicas por parte da gravadora.

Nessa perspectiva, a relação entre a *indie* Excelente Discos e a *major* Abril Music, os vários produtores, engenheiros de gravação e estúdios utilizados em *Carnaval na Obra*, parecem representar a definitiva fragmentação do processo produtivo na indústria fonográfica que, por sua vez, não deixa de ser um sintoma da descentralização da produção verificada na nova etapa do capitalismo multinacional pós Guerra Fria: as etapas de gravação, fabricação e distribuição passam a ser terceirizados, competindo à *major* o trabalho com artistas e repertórios, os investimentos em marketing e propaganda e a política de difusão que dá acesso às diversas mídias, que operacionalizam a finalidade última da indústria do disco: estimular o consumo e impulsionar as vendas. Nesse sentido, como apontou Márcia Tosta Dias, a técnica dissemina a sua lógica ao fundamentar todo o processo, desde a concepção e produção do produto em sua dupla e articulada dimensão, material e artística, passando pela distribuição e difusão, até tornar-se ela mesma, uma mercadoria objeto de consumo. É através desse conhecimento técnico de como relacionar música e mercadoria de forma competente e lucrativa, que se fundamenta o trabalho do produtor. No caso específico, Apollo 9 produziu a canção *Novos Eldorados*, e Carlos

Eduardo Miranda que, apesar de ser co-responsável pelas extrapolações orçamentárias e baixas vendas de *Samba Esquema Noise* e *Guentando a Ôia*, divide a produção do disco com Bid, Edu K e Apollo 9. No entanto, essas grandes transformações no panorama fonográfico brasileiro e mundial só se tornaram possíveis graças às inovações tecnológicas representadas pelo advento do CD e do processo de gravação digital, alterando gradativamente os hábitos e as condições de consumo. Apesar de constatar uma significativa flexibilização das condições de produção, Márcia Tosta concluiu em seu trabalho que as relações de poder com as transnacionais fonográficas não foram alteradas; pois se, por um lado, as *indies* passaram a controlar os próprios meios de produção, por outro, continuaram a depender da política de difusão e propaganda das grandes gravadoras. Nesse sentido, as grandes corporações transnacionais do disco em suas imbricadas relações com a indústria cultural ou, em outras palavras, a partir da nossa proposta de substituição, o “imperialismo” continua a impossibilitar o pleno exercício da criação artística de uma “música livre” dos limites impostos pelo mercado.

Fazendo o caminho inverso: apesar de a temática estar representada nas grandes transformações técnicas e tecnológicas verificadas na indústria fonográfica brasileira no final da década de 1990, ela se manifesta mais explicitamente na própria concepção artística do disco como um todo.

Ao analisarmos o título do disco, a imagem da capa e o texto do encarte, argumentamos que *Carnaval na Obra* representa a afirmação de uma atitude, posicionamento e temas que vêm se configurando na trajetória criativa de Zero Quatro desde as origens do Mundo Livre s/a: a atração pelo jogo do pêndulo que oscila entre a tese e antítese; a atitude *pop* que transita na fronteira tênue entre o que é sério e o que não é, trabalho e diversão, reflexão e entretenimento; a tecnologia da informação que possibilita o encontro imediato e intenso entre o centro e a periferia; a mistura entre o global e o local que faz emergir uma música híbrida capaz de se inserir no *popspace*. Representa a postura *punk* antiimperialista que denuncia os malefícios da globalização, mas de uma forma irônica e cínica que neutraliza o caráter panfletário do discurso. *Carnaval na Obra* paralisa a obra é “fuá” no *popspace*; tematiza os efeitos da globalização e faz um chamado à resistência. Em outras palavras, *Carnaval na Obra* é um convite à transgressão antiimperialista. *Carnaval na Obra* pode ser roubado, copiado ou simplesmente escutado,

de acordo com a sugestão contida no encarte; no entanto, contraditoriamente, constitui uma mercadoria musical da indústria fonográfica cuja finalidade última é vender e gerar lucros. *Carnaval na Obra* é um produto do capitalismo: representa o universo das oportunidades permitidas pela indústria cultural que permite que determinados trabalhos artísticos penetrem nas instâncias mais conservadoras e engendrem mecanismos que possibilitam uma visibilidade social. Entretanto, não suportam as pressões exercidas por esses meios para continuar como uma novidade rentável ao mercado cultural.

Zumthor alerta ao final de *Introdução à Poesia Oral*:

Já há alguns séculos, está-se em vias de construir, em torno de nós, a prisão cultural unitária, em que vamos descansar: nossa tecnologia, nossa ciência, nossa arte, nossos problemas. A única esperança, a longo termo, é que se está para: a prisão não está, de fato, concluída. Cabe a nós agarrar esta chance para sabotar a empresa, mesmo que seja um pouco, jogar areia na fechadura que está sendo montada, colocar um cano no cimento em vias de secar: que ao menos por aí nos chegue do exterior o som de uma voz¹⁰

Para o autor, quando se extingue a contestação é que não há mais esperança; a única esperança é que a prisão ainda não está concluída. Nessa perspectiva, *Novos Eldorados*, e suas relações com Zero Quatro, Mundo Livre s/a e *Carnaval na Obra*, representam essa tentativa de sabotagem da prisão, a areia na fechadura, o cano no cimento por secar de onde vem uma voz do “mundo livre”. Apesar da ironia e do cinismo, paradoxalmente, *Novos Eldorados* pode ser classificada como uma canção *pop* e de protesto; uma canção política e de consumo.

Zumthor parece se referir ao longo processo de homogeneização e mundialização da cultura decorrentes da globalização. Questionando a idéia de que as identidades nacionais tenham sido alguma vez tão unificadas quanto fazem crer as representações que delas se fazem, Stuart Hall examina três possíveis conseqüências desse processo: as identidades nacionais estão se desintegrando diante da homogeneização; as identidades nacionais ou outras identidades particulares estão sendo reforçadas pela resistência à globalização; as identidades nacionais estão em declínio, mas novas identidades híbridas estão tomando seu

¹⁰ ZUMTHOR, 1997, p. 295.

lugar.¹¹ A partir dessas três possibilidades, podemos argumentar que o movimento Mangue Beat, como um movimento de re-configuração de identidade regional, se enquadra simultaneamente nas três. No entanto, para fins de análise, identificamos o movimento musical como relacionado à terceira hipótese, mesmo porque, segundo Hall, a visão unilateral de que a globalização ameaça solapar as identidades e a “unidade” das culturas nacionais, da forma como geralmente é colocada, reflete uma visão simplista e exagerada. O autor examina como a globalização, em suas formas mais recentes, produzem efeitos sobre as identidades; mas ao invés de pensar o “global” substituindo o “local”, propõe uma forma mais acurada de pensar, em termos de novos modos de articulação dos aspectos particulares e universais da identidade ou de novas formas de negociação da tensão entre o global e o local.

Nesse sentido, o Mangue Beat pode ser classificado como um típico fenômeno de hibridismo cultural decorrente do processo de globalização verificado no final do século XX. Em Recife, no início dos anos 90, um grupo de amigos formado por músicos, jornalistas, designers e Djs, vislumbram em conversas de mesa de bar uma utopia: criar uma cena *pop* para a cidade do Recife. Organizam-se em cooperativa para produzir shows e festas cujo objetivo último era se divertir e ganhar algum dinheiro: “diversão levada a sério”. Criam o conceito Mangue e sugerem uma batida na diversidade, que mistura os ritmos regionais de Pernambuco com a *black music* norte-americana, no caso de Chico Science & Nação Zumbi, o samba com o *punk rock*, no caso do Mundo Livre s/a. Criam um manifesto que apresenta o núcleo e a sua vontade de conquistar um lugar para si. Com uma estratégia de marketing próprio, o grupo Mangue viabilizou apresentações no “sul” e conquistou espaços na mídia, atraindo o público e o interesse das gravadoras, com o som poderoso dos tambores e guitarras de CSNZ e o balanço irônico e malemolente do MLSA. Ao se inserir na indústria fonográfica e no panorama da música *pop* brasileira, a projeção da cena Mangue ajudou a construir um movimento que colocou Pernambuco no circuito cultural brasileiro, e que até hoje reverbera suas ondas sonoras em diversas manifestações e lugares. Em síntese, as bandas do Mangue Beat foram contratadas pelas gravadoras porque despertaram os interesses da mídia e do público, em um momento de recuperação e expansão da indústria fonográfica brasileira e de um mercado cultural receptivo ao

¹¹ HALL, 1998. p.69.

hibridismo local/global da *word music*, termo que se encontra e encerra a primeira matéria jornalística de Chico Science que anuncia o conceito Manguê como uma mistura de ritmos. A mistura da cultura étnica e popular oriunda dos quatro cantos do mundo com a música *pop* do centro promoveram uma mudança de paradigmas no que até então se rotulara de *pop*: abria-se um espaço para a produção musical surgida fora do circuito fonográfico anglo-americano. Esse conceito de mistura local/global se manifestou em grandes cidades urbanas do centro, mas também projetou as novas sonoridades da periferia: Paris com Mano Negra e Mano Chao, Massive Attack em Bristol; Londres com Asian Dub Foundation; a Recife urbana e periférica, a ManguêTown de Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre s/a, se inserem nesse quadro. Em comum, a relação da política com a cultura por meio do *pop*, componente fundamental dessa narrativa plural, multifacetada, fragmentada, descontínua, efêmera e flutuante, que caracteriza o que se convencionou designar de pós-moderno global.

Cabe aqui um breve parêntese que intencionalmente foi evitado ao longo dessa dissertação por não constituir nosso principal problema e enfoque: as relações entre o Manguê Beat, o Tropicalismo e a Antropofagia modernista. Já foi objeto de pesquisas anteriores e configura uma investigação que oferece amplas perspectivas de análise. Em linhas gerais, podemos constatar que não há ineditismo na antropofagia pós-moderna do Manguê Beat. A consciência da originalidade do primitivismo da cultura brasileira, a assimilação e seletividade das influências estrangeiras, a justaposição e a síntese das contradições brasileiras entre o arcaico e o moderno, constituem características fundamentais da antropofagia oswaldiana. Por meio de uma apropriação e atualização do procedimento antropofágico, os tropicalistas canibalizaram tudo de novo que fervilhava nos anos 1960 em um Brasil à beira da ruptura. Nesse sentido, o tropicalismo assimilou na sua “geléia geral”, as vanguardas artísticas, representadas pelo modernismo dos anos 1920 e a poesia concreta dos anos 1950, as influências da contra-cultura do pop-rock anglo-americano e o iê-iê-iê ingênuo e descompromissado da Jovem Guarda, mas em diálogo com a tradição musical do morro e do sertão, sem abrir mão da depuração e conquistas cosmopolitas da bossa nova. Além dos aspectos musicais, incorporou as temáticas das modernidades científicas, tecnológicas e filosóficas em diálogo com a questão dos meios de comunicação de massa e a sociedade de consumo. As diferenças mais específicas entre os

movimentos musicais residem na mudança de foco e no caminho inverso: o Tropicalismo introduziu o *rock* e as guitarras elétricas na MPB; o Mangue Beat e a geração dos anos 1990 como um todo, formada musicalmente pelas influências do *rock* anglo-americano e totalmente à vontade com as guitarras, re-descobriu suas raízes nos ritmos regionais. A incorporação do “outro” como meio de (re)criar um novo “eu” é mais específica, muito mais cosmopolita e condicionada pelo acesso às informações proporcionadas pela ação do campo midiático e das novas tecnologias.

Podemos constatar na estética Mangue Beat, que a cultura hegemônica decorrente do processo de globalização é assimilada de forma negociada de modo a preservar as raízes de uma identidade regional como forma de resistência à homogeneização. A recepção do signo estrangeiro se dá de forma crítica e politizada; a apropriação criativa instaura o espaço da mediação cultural onde a homogeneização vai ser questionada. Nesse caso, evidencia-se a oscilação entre Tradição e Tradução verificada por Stuart Hall no quadro global; o autor considera um falso dilema o duplo destino das identidades na era da globalização: ou retorna as suas raízes ou desaparece através da assimilação homogeneizadora. Hall aponta para uma terceira possibilidade: a da Tradução. Esse conceito descreve as formações de identidades que atravessam as fronteiras naturais e que são compostas por pessoas que retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado; renunciam à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural “perdida” ou de reconstruir uma identidade unificada no velho sentido. Essas novas identidades negociam com a cultura hegemônica sem serem assimiladas e sem perder completamente suas identidades; carregam os traços da cultura, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. No entanto, elas são produto de várias histórias e culturas interconectadas; celebram o hibridismo, a impureza, a mistura, a transformação que vêm de novas e inesperadas combinações de seres humanos, culturas, idéias, políticas, filmes, tecnologias e músicas. Stuart Hall conclui ao final de *A identidade cultural na pós-modernidade*:

Entretanto, a globalização não parece estar produzindo nem o triunfo do “global” nem a persistência, em sua velha forma nacionalista, do “local”. Os deslocamentos ou os desvios da globalização mostram-se, afinal, mais variados e mais contraditórios do que sugerem seus protagonistas e oponentes. Entretanto, isso também sugere que, embora

alimentada, sob muitos aspectos, pelo ocidente, a globalização pode acabar sendo parte daquele lento e desigual, mas continuado, descentramento do Ocidente.¹²

Todas as caracterizações dessas categorias de análise adequam-se ao fenômeno Mangue Beat; entretanto, não podemos deixar de reter e destacar algumas ressalvas identificadas na própria análise de Stuart Hall, a partir de um ponto de vista da periferia, que envolve e atravessa o estudo de caso. As relações de poder cultural entre o “Ocidente” e o “resto” continuam assimétricas e desiguais. O desequilíbrio do fluxo do centro para a periferia faz com que a globalização pareça essencialmente um fenômeno ocidental. Stuart Hall lembrou o argumento de Kevin Robins:

Embora tenha se projetado a si próprio como trans-histórico e trans-nacional, como força transcendente e universalizadora da modernização e da modernidade, o capitalismo global é, na verdade, um processo de ocidentalização – a exportação de mercadorias, dos valores, das prioridades, das formas de vida ocidentais. Em um processo de desencontro cultural desigual, as populações “estrangeiras” têm sido compelidas a ser os sujeitos e os subalternos do império ocidental, ao mesmo tempo em que, de forma não menos importante, o Ocidente vê-se face a face com a cultura “alienígena” e “exótica” do seu “outro”.¹³

Nessa perspectiva, a globalização, ao dissolver as barreiras da distância e do tempo, torna o encontro entre o centro colonial e a periferia colonizada, imediato e intenso. No entanto, é um encontro desigual que engendra o processo de ocidentalização do capitalismo global. É inevitável que as culturas nacionais periféricas expostas à infiltração cultural sejam influenciadas e enfraquecidas através do bombardeamento de mercadorias simbólicas e materiais. Foi a difusão do consumismo que contribuiu para esse efeito de “supermercado cultural” que mercantiliza a imagem do jovem consumidor em escala mundial. Na última forma de globalização, permanece o predomínio de imagens, artefatos e identidades produzidas pelas indústrias culturais das sociedades “ocidentais”; as sociedades periféricas são confrontadas por uma gama de diferentes identidades que fazem diferentes apelos, dando a impressão de uma possibilidade de escolhas; no entanto, a proliferação das escolhas de identidades é mais ampla no “centro” do sistema global que nas suas periferias.

¹² Ibid., p. 97.

¹³ ROBINS *apud* HALL, 1998, p. 78 e 79.

Os padrões de troca cultural desigual, identificáveis desde as primeiras fases da globalização, continuam a existir na pós-modernidade global; as sociedades da periferia continuam, mais do que nunca, abertas às influências culturais ocidentais. É nesse sentido que ocorre a implosão e a explosão de identidades, mais especificamente no contexto do Terceiro Mundo: as identidades se desconectam de tempos, lugares, histórias e tradições específicas e parecem flutuar aleatoriamente de acordo com as oscilações do processo da padronização cultural. No interior do discurso do consumismo global, as diferenças e as distinções culturais, que até então definiam a identidade, ficam reduzidas a uma espécie de moeda de troca das diversas e diferentes identidades que podem ser traduzidas para o global.

Pode-se argumentar a partir dessa perspectiva da tradução, que tão importante quanto à tendência à homogeneização global, há também uma fascinação pela *diferença* e um novo interesse pelo “local”. No entanto, a “etnia” e a “alteridade”, também são reduzidas à condição de mercadoria através do processo de mercantilização; a globalização na sua capacidade de especialização e criação de segmentos de mercado, na verdade explora a “diferença” e a “localidade”, transformando-as em mercadorias. Nesse sentido, o hibridismo do Manguê Beat, a mistura de elementos e a releitura estética do passado, tornaram-se um clichê previsível e partilhável pelo senso comum que já não constitui nenhuma novidade no efêmero universo midiático.

Cabe ressaltar que, embora a globalização constitua um fenômeno contemporâneo, ela foi preconizada pelas experiências imperiais do passado; nesse sentido, é impossível não evocar as experiências similares extraídas de outros momentos da história, na medida em que o sincretismo de povos e culturas distintos sob a circunscrição de um poder central, sempre engendrou novas formas de sensibilidade, convívio e conflitos. Podemos constatar nas experiências de formação de império, que toda dominação imperial implicou em uma acomodação de uma multiplicidade de povos e culturas sob a égide de uma potência estrangeira.

O que devemos privilegiar: a homogeneização da globalização ou a diferença do multiculturalismo? As duas manifestações fazem parte de um mesmo fenômeno contemporâneo, cuja atualidade da temática constitui um espaço privilegiado para se aplicar e observar a dialética da unidade e da diversidade, da semelhança e da diferença, do global

e do local. Ao mesmo tempo em que o movimento centrífugo da homogeneização aponta para a formação de um indivíduo descontextualizado do tempo e do espaço históricos, um movimento centrípeto contrapõe-se às tendências homogeneizantes da globalização, favorecendo a projeção subalterna das diferenças. Nesse sentido, o movimento Mangue Beat, como exemplo do fenômeno de hibridismo cultural, como manifestação da oscilação entre Tradição e Tradução, como representante legítimo do multiculturalismo e da mundialização da cultura, não deixa de ser uma decorrência da globalização ou, em outras palavras, a partir da nossa proposta de substituição, o Mangue Beat é um fenômeno do imperialismo.

Concluo essa leitura geral refletindo sobre a dúvida levantada por Zero Quatro quando do lançamento da coletânea *Bit* em 2004, em comemoração aos dez anos de trajetória discográfica do Mundo Livre s/a: talvez a história dessa utopia não possa ser contada em termos de dias, décadas ou discos produzidos. Na nossa proposta, talvez essa história possa ser contada através da leitura de suas canções.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desafio maior dessa dissertação foi realizar uma prática de leitura individual da canção. Foi a partir de uma proposta de leitura em um estudo de caso que procuramos relacionar as perspectivas da Literatura, Canção Popular e História. Nossas escolhas teóricas e metodológicas foram condicionadas pelos objetivos da prática e pela especificidade do objeto. A representação da temática do “imperialismo” em uma canção do Mundo Livre s/a constituiu o conceito crítico que nos permitiu ter acesso ao objeto e indicou a porta de entrada para os aspectos que pretendemos focalizar. O conceito delimitou o aspecto da canção que permitiu situá-la na trajetória discográfica do grupo, em simultaneidade com os desdobramentos do movimento musical e do contexto histórico dos quais emergiu e fez parte. Nesse sentido, propusemos efetivar uma tripla abordagem histórica da canção: a história da canção, a história na canção e a canção na história. Tentamos vislumbrar uma leitura atenta a multidimensionalidade do objeto, que longe de esgotar as múltiplas possibilidades de abordagens, privilegiou os aspectos históricos em suas relações com os indissociáveis parâmetros poéticos, musicais e técnicos que constituem a sua especificidade. Nessa perspectiva, podemos concluir que toda canção registrada é histórica, no sentido que é engendrada e ecoa em determinados espaços e tempos históricos e sob determinadas relações de poder de uma sociedade; no entanto, nem todas as canções possuem uma temática especificamente histórica e tem efeitos significativos sobre o contexto histórico em que emergem e são re-significadas. Dessa forma verificamos a primeira hipótese: a canção constitui um objeto específico, complexo e multidimensional e que somente uma perspectiva interdisciplinar é capaz de oferecer uma resposta parcial aos problemas metodológicos que o objeto apresenta.

Para atingir nossos objetivos, procuramos relacionar Literatura, Canção e História, ao estruturar a proposta de leitura a partir de uma adequação dos três fundamentos básicos da fruição estética: *a composição, a canção e a leitura da canção*. Levantamos a possibilidade e tentamos operacionalizar uma leitura em que a liberdade subjetiva do leitor fosse delimitada pela imposição objetiva da canção, situada na historicidade das condições de produção do compositor e intérprete.

No primeiro momento apresentamos uma breve história das origens, emergência e reverberações do movimento Manguê Beat, sob perspectiva de um dos seus principais mentores: a militância, resistência e superação de Zero Quatro. Nesse sentido, abordamos segundo nossos critérios de periodização, apenas os dois primeiros períodos: o *pré-Manguê*, da criação do Mundo Livre s/a em 1984, até o lançamento do primeiro manifesto Manguê em 1992; e o período *Manguê*, que vai do primeiro manifesto até as reverberações da morte de Chico Science e o lançamento do terceiro disco do Mundo Livre s/a em 1998. Fica aqui registrada a sugestão para futuras pesquisas que pretendam abordar de alguma forma esse período mais recente que designamos de *pós-Manguê* (1997-2007): a trajetória paralela, simultânea e diferenciada das duas bandas carro-chefe do movimento, CSNZ e MLSA, nos dez anos posteriores à morte de Chico Science.

A história do Manguê Beat constituiu uma construção conceptual, a instância externa e esfera extra-musical de análise, o contexto histórico específico, a visão panorâmica que permitiu situar, apreender e compreender a canção em si. No segundo momento, partimos da análise do disco *Carnaval na Obra*, para abordar a produção social da canção: o processo coletivo de trabalho da indústria fonográfica que envolve os aspectos técnicos e tecnológicos, as várias esferas e os diversos profissionais especializados. Finalmente nos aproximamos do nosso objeto ao efetivar uma análise geral da canção através da audição e descrição da performance vocal e instrumental; foi nesse momento que tentamos realizar a dupla contemplação que o objeto demanda: os parâmetros poéticos e musicais, as relações entre letra e música na construção da representação temática da canção. No terceiro momento realizamos a Leitura Geral da canção: identificamos e analisamos a representação da temática do “imperialismo” em *Novos Eldorados* e suas articulações com o compositor e intérprete Zero Quatro, o grupo Mundo Livre s/a, o disco *Carnaval na Obra*, o movimento Manguê Beat e, em linhas gerais, o contexto histórico em que a obra emerge. As representações historiográficas do conceito de “imperialismo”, em diálogo com a representação cancional da temática, os pontos de afastamento e principalmente de aproximação entre o histórico e o estético, constituíram a linha narrativa que procurou costurar uma relação entre as diversas instâncias que formam o modelo conceptual de uma rede de círculos concêntricos que representam o fenômeno: a canção, o disco, o compositor, o grupo, o movimento, o contexto histórico, não necessariamente

nessa ordem. Embasados no princípio dialético do círculo hermenêutico e no “olhar geopolítico” sugerido pela sucessão narrativa da própria canção, a leitura partiu de uma visão panorâmica do movimento, para gradativamente ir focalizando e justapondo as esferas de menor escala que convergiram para as particularidades do disco e a especificidade da canção, para depois retornarmos novamente ao geral através da representação da temática do “imperialismo” nas diversas instâncias analisadas: Zero Quatro, Mundo Livre s/a, Manguê Beat, *Carnaval na Obra* e *Novos Eldorados*.

Vimos que Zero Quatro, codinome, apelido, que acabou por tornar-se nome artístico de Fred Rodrigues Montenegro, surgiu em função da sua verve ficcional e da militância acadêmica no curso de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Formado pelos dois últimos dígitos do número da sua carteira de identidade, Zero Quatro constituiu um número de um documento de identificação. Nos remete tanto ao individualismo, isolamento e solidão de um indivíduo em uma “sociedade anônima”, quanto a uma das suas primeiras influências musicais, Suzi Quatro, e à apologia irônica do “mundo livre” feita na série televisiva norte-americana *Agente 86*. Nesse diálogo entre história de vida, música, ficção, humor, a identidade do nome Zero Quatro, às vezes grifado 04, nos sugere à imagem dos detetives secretos e espões internacionais tantas vezes idealizados na literatura e no cinema. Zero Quatro é o artista e o militante, o detetive e espião que investiga, denuncia e procura sabotar as engrenagens do “imperialismo”, através dos efeitos subjetivos da canção. Zero Quatro é a voz do Mundo Livre s/a.

Foi justamente em uma conjuntura internacional marcada pelo “auge” da Segunda Guerra Fria reaganista contra o “Império do Mal”, articulada ao início do processo de redemocratização do Brasil e a emergência do “rock nacional”, que Zero Quatro criou a banda Mundo Livre s/a em 1984. Evidenciamos a relação direta que o compositor estabeleceu entre o nome da banda e a concepção de Guerra Fria da época; destacamos também a sua leitura que identificou a permanência do anarquismo antiimperialista do *punk* e a pós-utopia irônica do “s/a”. A Guerra Fria foi utilizada enquanto retórica para justificar, legitimar e escamotear as estratégias políticas do imperialismo, sobretudo, norte-americano. Nesse sentido, a apropriação criativa de uma expressão historiográfica oriunda de um período específico acrescida da sigla *s/a*, constitui um nome de banda que sugere uma crítica irônica a esse mesmo imperialismo. A proposta de fazer um *psychosamba* que

fundisse tamborim e guitarra, o samba de breque e o samba rock de Jorge Ben com o *punk*, antecipava uma estética híbrida que acabaria por se configurar.

A proposta inicial de um grupo de amigos de construir uma cena musical para “salvar” a cidade do Recife acabou por se transformar em um movimento que re-inseriu Pernambuco no circuito cultural brasileiro e repercutiu internacionalmente. Vimos que as bandas do Mangue Beat foram contratadas pelas gravadoras, porque, além do talento e musicalidade que misturou os ritmos regionais e o samba com o *pop* anglo-americano, através de uma estratégia de marketing própria, despertaram os interesses da mídia e do público, em um momento de recuperação e expansão da economia e da indústria fonográfica brasileiras e de um mercado cultural receptivo ao hibridismo local/global da *word music*. Nesse sentido, o Mangue Beat pode ser classificado como um típico fenômeno de hibridismo cultural decorrente do processo de globalização verificado no final do século XX. No entanto, a fascinação pela *diferença* e o novo interesse pelo *local*, também acabaram sendo reduzidas à condição de mercadoria, transformando-se em um clichê previsível que já não constitui novidade para o mutante e efêmero universo midiático. Nessa perspectiva, como manifestação do fenômeno de hibridismo cultural, como representante do multiculturalismo e da mundialização da cultura, o Mangue Beat não deixa de ser um desdobramento do processo de globalização, portanto, um fenômeno decorrente do imperialismo.

Em 1994, depois de dez anos de uma trajetória diletante, através das estratégias e repercussões do Mangue Beat, o Mundo Livre s/a assina contrato com uma gravadora e se insere na indústria fonográfica e no cenário da música *pop* brasileira, em meio a um contexto de grandes e profundas transformações no Brasil e no mundo. Zero Quatro associou o ano de 1984 ao “auge da Guerra Fria” e 1994 a um “outro estágio da Guerra Fria”, chegando inclusive a cogitar a substituição do nome da banda em função da perda do seu significado histórico. Como vimos, a partir de uma retrospectiva histórica, o primeiro momento não marcava “o auge”, mas a Segunda Guerra Fria, e o segundo momento não “um outro estágio”, mas o seu fim: a vitória triunfal do capitalismo monopolista e da democracia liberal. Nesse sentido, a expressão que na sua origem se reporta à Guerra Fria, é um constructo cultural cuja significação flutua e se desloca de acordo com as mudanças da situação e das circunstâncias históricas. Na nossa leitura, a expressão não perdeu seu

significado, foi re-significada; era justamente naquele momento que a “pós-utopia” apontada por Zero Quatro atingia o seu significado pleno: Mundo Livre s/a é a sociedade capitalista global dominada pelas grandes corporações transnacionais. Em outras palavras, Mundo Livre s/a é o imperialismo.

Carnaval na Obra, terceiro disco do Mundo Livre s/a lançado em 1998, representou a continuidade do Mangue Beat e a sobrevivência do grupo, ainda embalados pelas reverberações da morte de Chico Science. Apesar de ter frustrado as expectativas e de ter se tornado “indigesto” para a indústria fonográfica devido ao fracasso de vendas de *Samba Esquema Noise* e *Guentando a Óia*, o Mundo Livre s/a lançava o seu terceiro disco por um selo ligado a uma grande corporação, sem fazer grandes concessões às possíveis pressões mercadológicas por parte da gravadora. Identificamos a representação da temática tanto nas grandes transformações verificadas na indústria fonográfica, quanto na própria concepção artística do disco. Em relação à primeira, as novas relações entre *indies* e *majors*, o advento do CD e os processos de gravação digital, os vários produtores, engenheiros de gravação e estúdios utilizados em *Carnaval na Obra*, representam a fragmentação da produção na indústria fonográfica, sintoma da descentralização da produção verificada na recente etapa do capitalismo multinacional pós Guerra Fria. Nesse sentido, o imperialismo, as grandes corporações transnacionais do disco em suas imbricadas relações com a indústria cultural, continuam a condicionar a criação artística através dos limites e exigências impostos pelo mercado. Em relação ao segundo tópico, argumentamos que *Carnaval na Obra* representa a afirmação de uma atitude, posicionamento e temas que vêm se configurando na trajetória criativa de Zero Quatro desde as origens do Mundo Livre s/a. Simboliza a postura *punk* antiimperialista que tematiza e denuncia os efeitos maléficos da globalização, mas de uma forma irônica e cínica que neutraliza o caráter panfletário do discurso. *Carnaval na Obra* é um convite à transgressão antiimperialista: pode ser roubado, copiado ou simplesmente escutado, no entanto, contraditoriamente, constitui uma mercadoria musical da indústria fonográfica cuja finalidade última é vender e gerar lucros, portanto, constitui um produto do capitalismo.

Vimos que Noam Chomsky constitui a principal influência e inspiração de Zero Quatro para a criação de canções que tratam da questão do “instinto selvagem do capital”; constatamos que o compositor identifica-se com a temática, abordagem histórica e a

militância política do linguísta norte-americano. Comprovamos que a letra da canção de *Novos Eldorados* é calcada em uma apropriação criativa de fragmentos específicos do livro *Camelot* e, portanto, retém marcas do estilo de escrita chomskyano. Zero Quatro adota o seu ponto de vista periférico e a postura de uma *intelligentsia* que se concebe em uma guerra de posições contra o imperialismo. No entanto, contraditoriamente, essa influência intelectual não deixa de ser uma manifestação do próprio imperialismo.

Novos Eldorados é uma canção *pop* e de protesto, uma canção política e de consumo de uma das principais bandas do Manguê Beat. O significado da letra que trata da questão do Timor Leste, potencializado pela *performance* vocal e instrumental, engendra uma significação que remete a uma crítica irônica ao imperialismo norte-americano e ao papel subserviente da “imprensa livre” às políticas de Estado. Apesar de identificarmos a especificidade de uma ação narrativa, um espaço e um tempo figurados na canção, foi no acontecimento e contexto históricos que a canção se origina e remete, no diálogo entre representação cancional e representação historiográfica, que procuramos compreender as inter-relações entre o capital, o Estado e os meios de comunicação que compõem as muitas faces do imperialismo. *Novos Eldorados*, cuja letra remete ao ano de 1975, foi lançada em 1998, em meio ao traumático processo de desocupação da Indonésia, período anterior ao plebiscito e à definitiva independência do Timor Leste em 2002. A canção exemplifica bem a inevitabilidade do deslocamento e flutuação dos possíveis sentidos, que podem ser resignificados com o passar do tempo e a mudança das circunstâncias. Procuramos representar e compreender as ações do imperialismo norte-americano a partir de uma contextualização histórica no panorama da Guerra Fria. Buscando compreender historicamente o apoio dos Estados Unidos ao massacre do Timor, reafirmamos algo que já estava, de certa forma óbvia, representado na canção: é através da articulação dos interesses do capital monopolista, as estratégias das políticas de Estado e a convivência e conveniência da mídia ocidental, que o imperialismo norte-americano engendra a sua dinâmica multifacetada.

Apesar de *Novos Eldorados* fazer uma crítica ao imperialismo no plano do conteúdo, contraditoriamente podemos constatar que no plano formal a canção é influenciada pela música *pop* anglo-americana que, embora tal assimilação tenha se dado através de uma forma criativa, crítica e politizada, enquanto produto da indústria cultural,

não deixa de ser uma manifestação do mesmo imperialismo. Apesar de identificarmos o alvo e as vítimas representados na canção, não é a nenhum dos personagens da narrativa que se destina à ironia da canção. O público destinatário é o ouvinte do Mundo Livre s/a que “comprou, roubou, copiou ou apenas ouviu” a canção, de preferência aquele é capaz de compreender a ambígua estratégia discursiva. Nesse sentido, tão importante quanto o compositor, o intérprete, e mesmo a própria canção, o ouvinte é parte constituinte importante na realização da *performance*. A canção é o que é recebido; o componente fundamental da recepção é a ação do ouvinte, no nosso caso, o leitor da canção, que reconstrói os significados que lhe são transmitidos de acordo com o seu repertório, objetivos e desejos. *Novos Eldorados* é uma canção política no amplo sentido do termo; proclama a existência de um grupo social que reivindica o direito a uma voz. *Novos Eldorados* é a voz de Zero Quatro e do Mundo Livre s/a conquistando um lugar para si no cenário da música popular brasileira contemporânea.

Vimos que o capitalismo é o sistema mais elástico e adaptável que já surgiu na história da humanidade. Ao retermos as permanências na comparação entre o imperialismo do capitalismo industrial-financeiro do século XIX, e a globalização do capitalismo multinacional pós 1945, adotamos a noção geral de “imperialismo” para se referir ao processo global de expansão das potências capitalistas industriais sobre países e regiões periféricas na divisão internacional do trabalho, com o intuito de operacionalizar a lógica última do capitalismo, a saber, a maximização dos lucros e a acumulação de capitais. Ao identificarmos o “instinto selvagem e sanguinário”, os “terríveis infortúnios” e as conseqüências “ruinosas e destrutivas” do imperialismo, tanto na canção como na história, re-significamos a expressão do ex-presidente norte-americano através de uma interpretação e apropriação que traz de volta para o reino mundano a questão projetada em um mundo sinistramente metafísico: Os Estados Unidos são o verdadeiro “Império do Mal”. Nesse sentido, invertamos e subvertamos o nosso subtítulo: “Império do Mal” contra o Mundo Livre.

Concluimos essa dissertação verificando a nossa segunda hipótese de trabalho: *Novos Eldorados* (assim como muitas outras canções do Mundo Livre s/a) constitui um material significativo para a representação simbólica da temática do “imperialismo”, a partir de um ponto de vista periférico no processo de mundialização da cultura, verificado na virada do século XX. As canções do Mundo Livre s/a apresentam uma visão crítica, politizada, irônica e contraditória do capitalismo contemporâneo que estabelece pontos de contato com determinadas representações historiográficas do tema. Constituem, portanto, um acervo privilegiado como fonte de pesquisa nas diversas áreas das humanidades, em especial nas áreas que a perspectiva interdisciplinar da leitura procurou relacionar: Literatura, Música Popular Brasileira e História. Nesse sentido, apesar das limitações e deficiências previsíveis em uma dissertação de mestrado, a prática de leitura da canção pretendeu apresentar uma pequena contribuição nos estudos dessa complexa linguagem que constitui uma das principais manifestações do patrimônio cultural brasileiro.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de Luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002.

AQUINO, Rubim Santos Leão de. *História das sociedades: das sociedades modernas às atuais*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1988.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BOBBIO, Norberto. *Dicionário de política*. Norberto Bobbio, Nicola Matteuci e Gianfranco Pasquino. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 10^a edição, 1997.

BUENO, Eduardo. *Brasil: uma História – a incrível saga de um país*. São Paulo: Ática, 2003.

CANDIDO, Antônio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. *O Estudo Analítico do Poema*. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.

CATANI, Afrânio Mendes. *O que é Imperialismo*. São Paulo: Abril Cultural/Brasiliense, 1985.

CHOMSKY, Noam. *Camelot: Os anos Kennedy*. São Paulo: Editora Scritta, 1994.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boi Tempo Editorial, 2000.

EAGLEATON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Trad. Maria Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

JAMESON, Fredric. *Modernidade Singular: ensaio sobre a ontologia do presente*. Trad. Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

JOUVE, Vincente. *A leitura*. São Paulo: UNESP, 2002.

LEÃO, Carolina Carneiro. *A maravilha mutante: batuque, sampler e pop no Recife dos anos 90*. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Recife: UFPE, 2002.

LIRA, Paula de Vasconcelos. *Uma antena parabólica enfiada na lama: ensaio de diálogo complexo com o imaginário do Mangue Beat*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Cultural. Recife: UFPE, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. *A história depois do papel*. In PINSK, Carla B. (org). Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. *História & Música*. Belo Horizonte: 2002.

SCHMIDT, Mário. *Nova História Crítica do Brasil*. São Paulo: Nova Geração, 1997.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TELES, José. *Do frevo ao mangue beat*. São Paulo: Editora 34, 2000.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1997.

VILLAÇA, Mariana. *Propostas metodológicas para a abordagem da canção popular como documento histórico*, em Anais do II Simpósio Latino-Americano de Musicologia, Fundação Cultural de Curitiba, 1999.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WOOD, E. M.; FOSTER, J. B. (Org.). *Em defesa da história: marxismo e pós-modernismo*. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

6.1 DISCOGRAFIA

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. *CSNZ*. Rio de Janeiro: Sony Music, 1998. 2 discos laser. Gravação de som.

_____. *Afrociberdelia*. Rio de Janeiro: Sony Music, 1996. 1 disco laser. Gravação de som.

_____. *Da lama aos caos*. Rio de Janeiro: Sony Music, 1994. 1 disco laser. Gravação de som.

MUNDO LIVRE S.A. *Carnaval na obra*. s/l: Abril Music, 1998. 1 disco laser. Gravação de som.

_____. *Guentando a ôia*. s/l: Abril Music, 1996. 1 disco laser. Gravação de som.

_____. *Samba esquema noise*. s/l: Banguela Records, 1994. 1 disco laser. Gravação de som.

6.2 FILMOGRAFIA

SANTOS, Lucélia. *Timor Lesta: o massacre que o mundo não viu*. s/l: Nhoc Produções / Europa Filmes, 2005. 1 DVD.

6.3 ARTIGOS DE REVISTA

DIAS, Gabriela. *Das profundezas do mangue*. Bizz. São Paulo, ed. 108, julho 1994, p. 24-25.

GRECHI, Cláudia. *Vida de pobre-star*. Bizz. São Paulo, ed. 133, agosto 1996, p. 52-53.

MARTINS, Sérgio. *Valeu Chico!*. Bizz. São Paulo, ed. 140, março 1997, p. 40-41.

PAOLOZZI, Vítor. *Revolução Mangue*. São Paulo, ed. 155, junho 1998, p. 32-33.

6.4 DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

AZAMBUJA, Luciano de. *Entrevista com Fred Zero Quatro*. In: ALMEIDA, Tereza Virgínia e PAGOTTO, Emílio Gozze. *Revista de Estudos Poéticos-Musicais*, n 3. Florianópolis. Núcleo de Estudos Poéticos-Musicais. [online] Disponível na Internet: URL: <http://www.repom.ufsc.br> . Arquivo capturado em 12 de outubro de 2006.

CARVALHO, Antôndio Afredo Teles de. *Josué de Castro: um geógrafo de múltiplas contribuições revisitado em suas idéias*. Disponível na Internet: URL: http://www.geografia.fflch.usp.br/publicacoes/Geosp/Geosp13/Geosp13_Antonio_Carvalho.htm. Acesso em 15 de dezembro de 2006.

ANEXOS

ANEXO 1

GLOSSÁRIO DE GÊNEROS MUSICAIS

Afoxé: definido popularmente como um ritmo do Candomblé, mas, na realidade o ritmo africano utilizado no Candomblé e nos blocos de Afoxés, tem o nome africano que é Igexá ou Ijexá. A marcação do agogô é sua batida característica, tornando esse ritmo facilmente identificável. O Ijexá se tornou popular principalmente pela atuação do grupo baiano Filhos de Gandhi. Cantores renomados como Gilberto Gil, Virgínia Rodrigues, Maria Bethânia e Caetano Veloso também interpretam músicas no ritmo Ijexá, contribuindo também para a difusão do ritmo.

Baião: gênero musical transformado em música popular urbana no início da década de 1940 através do trabalho de Luiz Gonzaga considerado o "Rei do Baião" e Humberto Teixeira, chamado de "O doutor do baião". O baião teria nascido de uma forma especial dos violeiros tocarem lundu na zona rural do nordeste estruturando-se em seguida como música de dança. Há também um parentesco do "arrasta-pé" do baião com as danças indígenas, sendo uma cena folclórica a dança do sertanejo com as mãos atrás das costas e dançando com uma perna à frente da outra.

Blues: forma musical vocal e/ou instrumental que se fundamenta no uso de notas tocadas ou cantadas numa frequência baixa, com fins expressivos, evitando aquelas notas da escala maior, utilizando sempre uma estrutura repetitiva. Nos Estados Unidos surgiu a partir dos cantos de fé religiosa, chamadas *spirituals* e de outras formas similares, como os cânticos, gritos e canções de trabalho, cantados pelas comunidades dos escravos libertos, com forte raiz estilística na África Ocidental. Suas letras, muitas vezes, incluíam sutis sugestões ou protestos contra a escravidão ou formas de escapar dela.

Choro: popularmente chamado de chorinho, é um gênero musical, uma música popular e instrumental brasileira, com mais de 130 anos de existência. Os conjuntos que o executam são chamados de *regionais* e os músicos, compositores ou instrumentistas, são chamados de *chorões*. Apesar do nome, o gênero é em geral de ritmo agitado e alegre, caracterizado pelo virtuosismo e improvisado dos participantes, que precisam ter muito estudo e técnica, ou pleno domínio de seu instrumento. O choro é considerado *a primeira música popular urbana típica do Brasil* e é difícil de ser executado.

Ciranda: é um tipo de dança e música do Brasil. É originada na região do nordeste. Caracteriza-se pela formação de uma grande roda, geralmente nas praias ou praças, onde os integrantes dançam ao som de ritmo lento e repetido.

Coco: ritmo originário do nordeste brasileiro. O nome refere-se também à dança ao som deste ritmo. Coco significa cabeça, de onde vêm as músicas, de letras simples. Com influência africana e indígena, é uma dança de roda acompanhada de cantoria e executada em pares, fileiras ou círculos durante festas populares do litoral e do sertão nordestino. Recebe várias nomenclaturas diferentes, como *coco-de-roda*, *coco-de-embolada*, *coco-de-praia*, *coco-do-sertão*, *coco-de-umbigada*, e ainda outros o nominam com o instrumento mais característico da região em que é desenvolvido, como *coco-de-ganzá* e *coco de zambê*. Cada grupo recria a dança e a transforma ao gosto da população local.

Dancehall: estilo musical que nasceu nos anos 1980 como o *ragamuffin*, um estilo híbrido que caracteriza um DJ ou um “MC-jay” que canta e produz as próprias batidas com colagens de reggae ou com recursos musicais originais. Geralmente são abordados temas de rude-boys. A estrutura musical é enraizada no reggae embora os ritmos jogados digitalmente o tornem consideravelmente mais rápido. Pelos anos noventa, o cruzamento do dancehall com muitos gangsta-rappers era comum. As figuras principais do *dancehall* incluem Yellowman e Shabba Ranks.

Embolada: espécie de arte surgida no nordeste onde é especialmente popular. Consiste em uma dupla de "cantadores" que, ao som enérgico e "batucante" do pandeiro, montam versos

bastante métricos, rápidos e improvisados onde um tenta denegrir a imagem do que lhe faz dupla com versos ofensivos e "não-vulgos"(com palavrões e insultos diretos ao seu par). O ofendido deve improvisar uma resposta rápida e ao mesmo tempo bem bolada. Caso não consiga, seu par é coroado triunfante. Não deve ser confundido com repente onde a música e a resposta são lentas, melódicas e o tema principal é a vida cotidiana.

Frevo: ritmo pernambucano derivado da marcha e do maxixe. Surgido no Recife no final do século XIX, o frevo se caracteriza pelo ritmo extremamente acelerado. Muito executado durante o carnaval, eram comuns conflitos entre blocos de frevos, em que capoeiristas saíam à frente dos seus blocos para intimidar blocos rivais e proteger seu estandarte. Da junção da capoeira com o ritmo do frevo nasceu o *passo*, a dança do frevo.

Funk: estilo bem característico da música negra norte-americana, desenvolvido por artistas como James Brown e por seus músicos, especialmente Maceo Parker e Melvin Parker. O *funk* pode ser melhor reconhecido por seu ritmo sincopado, pelos vocais de alguns de seus cantores e grupos (como Cameo, ou os Bar-Kays). E ainda pela forte e rítmica seção de metais, pela percussão marcante e ritmo dançante, e a forte influência do jazz.

Gospel: do inglês *gospel*, ou seja, "palavra de Deus", é um gênero musical contendo mensagens bíblicas, de forma direta e/ou indiretamente. A música gospel sempre existiu, talvez não com essa denominação específica. O início do destaque desse estilo musical teve origem afro-americana, nascido nas fazendas de escravos no sul dos Estados Unidos. Os escravos cantavam músicas religiosas com mensagens escondidas em suas letras. As mensagens poderiam conter informações sobre terrenos, quais estradas e rios evitar e números de homens patrulhando tais estradas e rios. Essas canções eram cantadas pelos escravos presos, durante a noite, quando se sabia que havia escravos em fuga a fim de orientá-los rumo ao norte livre. Esse costume continuou quando os escravos foram libertados invadindo igrejas e templos afro-americanos por todo os Estados Unidos.

Gótico: O rock gótico ou *gothic rock* é um subgênero do *rock* e música característica da subcultura gótica, inspirado essencialmente na atmosfera decadentista *pós-punk* e em sua

emergente estética. Embora originalmente considerado um rótulo para um número pequeno de bandas de *rock/pós-punk*, o rock gótico possui, hoje, um espectro bem maior - abrangendo em si o *death rock* a música industrial e até algumas bandas da *new wave*, por exemplo. Enquanto a maioria das bandas *punks* focava-se em um estilo agressivo, as primeiras bandas góticas eram mais pessoais e introvertidas, com elementos de movimentos literários como horror gótico, romantismo e niilismo. As primeiras bandas consideradas góticas foram: Sisters of Mercy, Bauhaus, Siouxsie & The Banshees, Joy Division.

Grunge: (às vezes chamado de *Seattle Sound*, ou o som de Seattle) movimento de raízes da música independente, que se tornou comercialmente bem-sucedido, como sendo uma "ramificação" de *hardcore punk*, *heavy metal* e rock alternativo no final dos anos 1980 e começo da década de 1990. Bandas das cidades do noroeste dos Estados Unidos, como Seattle, Olympia, e Portland, foram responsáveis pela "criação" do grunge e o tornaram popular para a maior parte da audiência. A banda Nirvana pode ser considerada representante máxima do gênero.

Hardcore: no contexto *punk*, refere-se à cena musical surgida internacionalmente através da "segunda onda" do punk, no começo da década de 1980, e mais comumente à um estilo de *punk rock* caracterizado inicialmente por tempos extremamente acelerados, canções curtas, letras baseadas no protesto político e social, revolta e frustrações individuais, cantadas de forma agressiva.

Heavy Metal: estilo de música proveniente da Inglaterra, sendo gênero que nasceu com base no *rock 'n' roll* inglês e considerado por muitos como o "vovô do metal", pois foi à partir do mesmo que surgiram todos os outros sub-gêneros. O *heavy metal* e o *hard rock* são próximos, tendo várias bandas que tocam ambos, como Black Sabbath. O Metal se caracteriza pela predominância sonora de guitarras amplificadas, por vezes sob o efeito de pedais de distorção, com ritmos rápidos, amplificadas. Outras características marcantes do *metal* são a velocidade, distorção e peso do som, que também é marcado por virtuosos solos de bateria, baixo e, principalmente, guitarra.

Hip-hop: movimento cultural iniciado no final da década de 1960 nos Estados Unidos que trata sobre os conflitos sociais e da violência urbana vividos pelas classes menos favorecidas da sociedade, com temas como a cultura das ruas, dos guetos, miséria, polícia. É um movimento de reivindicação de espaço e voz, traduzido nas letras questionadoras e agressivas, no ritmo forte e intenso e nas imagens grafitadas pelos muros das cidades. O *hip hop* como movimento cultural é composto por quatro elementos (atividades): o canto do *rap*, a instrumentação do DJ, a dança do *break dance* e a pintura do grafite. A música *hip hop* refere-se aos elementos *rap* e DJ, sendo que o termo "hip hop" é também usado como substituto para o *rap*.

Hippie: os *hippies* (no singular, *hippie*) eram parte do que se convencionou chamar movimento de contracultura dos anos 60. Adotavam um modo de vida comunitário ou estilo de vida nômade, negavam o nacionalismo e a Guerra do Vietnã, abraçavam aspectos de religiões como o budismo, hinduísmo, e/ou as religiões das culturas nativas norte-americanas e estavam em desacordo com valores tradicionais da classe média americana. Eles enxergavam o paternalismo governamental, as corporações industriais e os valores sociais tradicionais como parte de um "estabelecimento" único, e que não tinha legitimidade.

Jazz: o *jazz* surgiu no período entre 1890 e 1910 em Nova Orleans. Segundo a lenda a palavra *jazz* vem de *jasm*, uma redução de *orgasm* (orgasmo). Há quem diga que faz todo o sentido, pois o jazz seria como um orgasmo da alma, mistura influências tanto dos brancos quanto de negros, *blues* e *ragtime* (ritmo que lembra marchas). As raízes remontam à música dos negros dos Estados Unidos desde a época da escravidão que data pouco antes de 1850. As maiores influências do *jazz* são o *blues*, derivados das "canções de trabalho" dos negros (dos quais o *jazz* herdou principalmente o caráter espontâneo e de improviso) e o *ragtime*, música escrita, harmonicamente mais elaborada, uma "música erudita popular".

Maracatu: manifestação cultural da música folclórica pernambucana afro-brasileira. É formada por uma orquestra de percussão que acompanha um cortejo real. Como a maioria

das manifestações populares do Brasil, é uma mistura das culturas indígena, africana e européia. Surgiu em meados do século XVIII.

New Wave: termo usado para descrever uma grande variedade de desenvolvimentos musicais, mas é mais comumente associado ao movimento da música popular dos EUA, Reino Unido, Canadá e Austrália no final dos anos 70 e início dos anos 80, que se iniciou com a cena *Punk rock* de New York e centrada no clube CBGB. O estilo é misturado com outros gêneros, como *Pop*, *Punk Rock* e *Glam Rock*.

Punk rock: movimento musical que surgiu com força na Inglaterra em meados de 1976 e em 1974 nos Estados Unidos (embora seus precursores possam ser encontrados no fim dos anos 60). Basicamente, as primeiras bandas de *Punk Rock* foram bandas inglesas e americanas como: The Damned, The Ramones (principal responsável pelo sucesso do estilo), Sex Pistols, The Stooges, The Clash, Black Flag, Dead Kennedys, Stiff Little Fingers e Dead Boys, também Discharge, Varukers com um som mais puxado para o *hardcore old school*.

Rap: do inglês *Rhythm and Poetry*, ritmo e poesia, é a expressão musical-verbal da cultura *hip hop*. A origem do *rap* remonta à Jamaica, mais ou menos na década de 60 quando surgiram os *Sound Systems*, que eram colocados nas ruas dos guetos jamaicanos para animar bailes. Esses bailes serviam de fundo para o discurso dos *toasters*, autênticos mestres de cerimônia que comentavam, nas suas intervenções, assuntos como a violência das favelas de Kingston e a situação política da Ilha, sem deixar de falar, é claro, de temas mais prosaicos, como sexo e drogas. No início da década de 70 muitos jovens jamaicanos foram obrigados a emigrar para os EUA, devido a uma crise econômica e social que se abateu sobre a ilha. E um em especial, o DJ jamaicano Kool Herc, introduziu em Nova Iorque a tradição dos *Sound Systems* e do canto falado, que se sofisticou com a invenção do *scratch*, um discípulo de Herc. O primeiro disco de *rap* que se tem notícia, foi registrado em vinil e dirigido ao grande mercado (as gravações anteriores eram piratas) por volta de 1978, contendo a célebre King Tim III da banda Fatback.

Reggae: estilo de música originário da Jamaica. Bob Marley, cantor e compositor, é o ícone deste estilo musical. Em sentido mais amplo, *reggae* pode referir-se a outros ritmos como *ska*, *rocksteady*, *dub*, *dancehall* e *ragga*. Original da década de 60, o ritmo divide-se em dois subgêneros, o *roots reggae* (o reggae original) e o *dancehall reggae*, que é originário da década de 70. O reggae é constantemente associado ao movimento rastafari, que, de fato, influenciou muitos dos músicos apologistas do estilo reggae nas décadas de 70 e 80. De qualquer maneira, o *reggae* trata de vários assuntos, não se restringindo à cultura Rastafari, como o amor, o sexo e principalmente a crítica social.

Samba: principal forma de música de raízes africanas surgida no Brasil. O nome "samba" é, provavelmente, originário do nome angolano *semba*, um ritmo religioso, cujo nome significa umbigada, devido à forma como era dançado.

Samba-reggae: gênero musical oriundo da Bahia no final da década de 1990. Como o nome já sugere, o gênero surgiu da fusão do samba com o reggae (o *reggaeton*, reggae da América hispânica, em alguns casos) e apresenta também forte influências do merengue e dos ritmos do bloco Olodum. O samba-reggae surgiu no final da década de 1990 a partir de manifestações musicais das cantoras de *axé music* Margareth Menezes e Daniela Mercury (a última já havia flertado com o *reggae* em canções dos álbuns *O Canto da Cidade* e *Música de Rua*).

Ska: estilo musical jamaicano que surgiu no princípio dos anos 50. Combinando elementos do *calypso* e do *mento* com o *jazz* e o *rhythm and blues* norte-americano, foi um precursor na Jamaica do *rocksteady* e mais tarde do *reggae*. Especialistas em música tipicamente dividem a história do *Ska* em três levas. A popularidade do estilo expandiu-se bastante desde o seu surgimento, e foi revivido na Inglaterra nos anos 80 (conhecido como "Era *Two-Tone*", inspirado na gravadora de mesmo nome) e novamente durante os anos 90 (chamado de "Terceira Onda de Ska").

ANEXO 2

DISCOGRAFIA ANALISADA

Carnaval na Obra (1998)

1. Alice Williams (Fred Zero Quatro e Xef Tony)
2. Édipo, O Homem Que Virou Veículo (Fred Zero Quatro)
3. Bolo de Ameixa (Xico Sá e Mundo Livre S/A)
4. A Expressão Exata (Fred Zero Quatro e Mundo Livre S/A)
5. Carnaval de Obra (Fred Zero Quatro, Mundo Livre S/Ae Edu K)
6. Que Tem Bit Tem Tudo (Fred Zero Quatro, Bactéria, Anônimo e Mundo Livre S/A)
7. Meu Quinto Elemento (Fred Zero Quatro)
8. Quarta Parede (Fred Zero Quatro)
9. Ultrapassado (Fred Zero Quatro)
10. O Africano e o Ariano (Fred Zero Quatro, Apollo 9 e Mundo Livre S/A)
11. Negócio do Brasil (Fred Zero Quatro)
12. Maroca (Fred Zero Quatro)
13. Novos Eldorados (Fred Zero Quatro e Mundo Livre S/A)
14. Compromisso de Morte (Fred Zero Quatro e Mundo Livre S/A)

Produção: Eduardo Bid, Carlos Eduardo Miranda, Edu K e Apollo 9

Participações Especiais: Coral dos Pés Inchados, Anônimo (Café Tacuba), Guga Stroeter, Alessandra Grani, Antônio Pinto, Buguinha, Jorge do Peixe, Hugo Hori, Bocato, Tiquinho, Valmir Gil, Nahor, Los Sea Dux (Rodrigo Brandão, Rick Fernandes, Avenal, Frederico feitas e Sapão)
Excelente Discos/ Abril Music



Guentando a Ôia (1996)

1. Free World (Fred Zero Quatro e Mundo Livre S/A)
2. Destruindo a Camada de Ozônio (Fábio Malandragem, Fred Zero Quatro e Tony Regalia)
3. Computadores fazem Arte (Fred Zero Quatro)
4. Desafiando Roma (Bactéria Maresia, Tony Regalia e Fred Zero Quatro)
5. A Música que os Loucos Ouve - Chupando Balas (Bactéria Maresia, Tony Regalia e Fred Zero Quatro)
6. Tentando Entender as Mulheres (Fábio Malandragem, Tony Regalia Fred Zero Quatro)
7. Girando em Torno do Sol (Fred Zero Quatro)
8. Seu Suor é o Melhor de Você (Bactéria Maresia, Tony Regalia e Fred Zero Quatro)
9. Militando na Contra-Informação (Fábio Malandragem, Tony Regalia e Fred Zero Quatro)
10. Leonor (Fred Zero Quatro)
11. Roendo os Restos de Ronald Reagan (Fred Zero Quatro e Mundo Livre S/A)
12. Pastilhas Coloridas (Fábio Malandragem, Tony Regalia e Fred Zero Quatro)
13. Guentando a Ôia (Mundo Livre S/A)

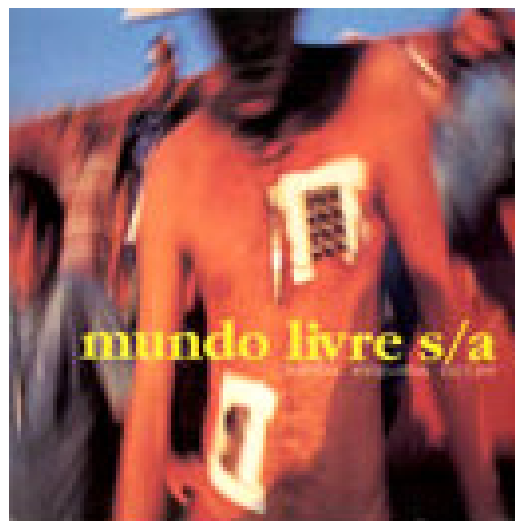
Produção: Carlos Eduardo Miranda
Participação especial: Chico Science
Excelente Discos



Samba Esquema Noise (1994)

1. Manguebit (Fred Zero Quatro)
2. A Bola do Jogo (Fred Zero Quatro)
3. Livre Iniciativa (Fred Zero Quatro e Tony Montenegro)
4. Salada de Aratu (Fred Zero Quatro e Mundo Livre S/A)
5. Uma Mulher com W... Maiúsculo (Fred Zero Quatro e Mundo Livre S/A)
6. Homero, o Junke (Fred Zero Quatro, Fábio Montenegro e Tony Montenegro)
7. Terra Escura (Fred Zero Quatro)
8. Rios (Smart Drugs), Pontes & Overdrives (Fred Zero Quatro)
9. Musa da Ilha Grande (Fred Zero Quatro)
10. Cidade Estuário (Fred Zero Quatro)
11. O Rapaz do B... Preto (Fred Zero Quatro e Mundo Livre S/A)
12. Sob o Calçamento (Se Espumar é Gente) (Fred Zero Quatro)
13. Samba Esquema Noise (Fred Zero Quatro)

Produção: Charles Gavin e Carlos Eduardo Miranda
Participações especiais: Charles Gavin, Naná Vasconcelos, Paulo Niklos, Nando Reis, Chico Amaral, Gilmar Bola 8, Toca, Gira, Canhoto, Dengue, James Müller, Malu Mader e Gastão Moreira
Banguela Records



Mundo Livre s/a

ANEXO 3

ENTREVISTA 1 COM ZERO QUATRO POR LUCIANO DE AZAMBUJA

Florianópolis, 19 de janeiro de 2006

Gostaria de começar pelo local onde a gente se encontra. Uma matéria do jornal Diário Catarinense relata que nos últimos dez anos vocês tinham vindo apenas duas vezes a Florianópolis. Recentemente em um espaço de uma semana tocaram três vezes, uma no CIC e duas vezes no Drakkar. Agora voltam para mais duas apresentações na SAL. Percebe-se uma influência do Manguê *beat* em Florianópolis: há dois blocos de maracatu, tem a banda Lamaçau que faz um tributo a Chico Science & Nação Zumbi, além de uma espécie de aglutinação que foi denominada de Mané *beat*, sem contar a questão geográfica, pelo fato do mar, das praias, e dos manguezais. Quais as relações entre Recife e Florianópolis?

Zero Quatro: Hoje andando pelo centro vi uma loja vendendo material do Avaí e tinha lá o logotipo “O Leão da Ilha” e é incrível que é o slogan do meu time que é o *Sport*. Recife, na verdade, é uma cidade estuário formada por várias pequenas ilhas e tal, que hoje em dia, você quase não percebe por causa das pontes e os aterros; então tem o local do estádio do *Sport* que se chama a Ilha do Retiro; então lá também é o Leão da Ilha. Esta questão geográfica, eu acho, desde Josué de Castro, com *Homens e Caranguejos*, eu acho que esta questão geográfica é um troço que acaba, de certa forma, interferindo no caráter, no temperamento. Estava outro dia refletindo sobre isso: tomar um café numa padaria de São Paulo é completamente diferente de tomar um café em uma padaria de Ipanema, porque o mar, cara, o mar, eu tava lembrando, da presença mesmo, quando você não tá vendo assim, olhando pra ele, não sei se por causa das ondas, por causa da brisa, maresia e tal, eu fiz uma analogia também; uma vez eu vi uma entrevista com Nagisa Oshima, cineasta japonês, em que ele disse que pra filmar aquele filme *Furyo*, ele, tem uma cena que passa em um campo

de prisioneiros que ele construiu um imenso muro ao redor do set de filmagem e este muro não aparece em cena nenhuma do filme, e ele gastou maior grana de produção pra construir esse muro, e aí perguntaram pra ele, mas o muro é uma presença forte mesmo sem ser visto, existe um reflexo pelo fato de você estar encarcerado. O mar também é uma presença forte, por mais que você esteja ali em uma esquina, mesmo que você não esteja vendo diretamente o mar, você vai ver que o jeito de o cara lhe atender, o jeito de o cara lhe dar o troco, o cara tem um outro ritmo, o cara de São Paulo é totalmente diferente, e a coisa da ilha tem isso, cara, já provoca uma certa afinidade. Eu acho se você tá aqui, se você tem áreas de mangue também, você tem áreas de estuários, aí você tem um movimento de uma galera falando de mangue, de manguezais, rios, pontes e tal, eu acho que, de forma completamente leiga, minha intuição diz que tem um fator geográfico e que pesa nisso aí. Ontem eu tava conversando com uma produtora daqui que falava de uma certa dificuldade que tem aqui também de produção, de captar recurso federal, conseguir fazer os eventos e tal. A cidade é pequena e tem um apelo turístico muito forte, a geografia é especial, mas que culturalmente é muito complicado fazer as coisas aqui. Então talvez isso tenha criado, tenha motivado o fato dessa admiração por uma cidade como Recife que tem tanta cultura; deve ter outros fatores que só quem mora aqui e quem faz música aqui talvez possa responder melhor. Tem outra coisa também que um amigo tava me falando que a gente tem uma relação legal com o pessoal do surf. Primeiro de um grande brother nosso, o Pepe César, que era surfista e depois passou a ser produtor de vídeo; fez muitos vídeos sobre surf e é quase amigo de infância meu de Candeias, e o primeiro vídeo dele, que teve uma repercussão poderosa nas revistas de surf, é um vídeo que a trilha toda que tocou muita coisa de rock alternativo, tem muita coisa de *Mundo Livre*. Desde então a gente fica sabendo de que se cultua um lance dos surfistas com a gente e tal, e recentemente, eu soube que a gente ta sempre na parada dos discos de surfistas, eles sempre colocam *Mundo Livre* e tal, acho que isso tem favorecido essa relação legal com a ilha aqui.

Um grupo de amigos que vira um núcleo de idéias *pop*, que por sua vez, acaba por gerar um conceito, uma cena e um movimento. O Mangue *beat* está completando quinze anos; claro que esses conceitos vão mudando o seu significado com o passar do tempo. Na tua visão, o que representa o Mangue *beat* hoje em Recife e no Brasil?

Zero Quatro: Às vezes eu fico surpreso... Recentemente a gente participou de algumas homenagens em torno dos dez anos do manifesto, depois dos dez anos do primeiro disco, e era muito louco porque você tem os movimentos musicais como a bossa nova, o tropicalismo que geralmente duraram três, quatro anos, no máximo cinco anos e tal, pelo menos o foco que centraliza o interesse, uma coisa que costuma ser efêmero. Eu acho que, não se deve ao fato de a gente estar tão distante dos meios de produção da indústria do entretenimento. Eu suponho que tem a ver com um certo desafio que representa a cena do mangue. Eu fiquei surpreso, que dez anos depois, a quantidade de entrevistas que eu dei que parecia que a gente tinha lançado o manifesto há uma semana; o interesse permanecia quase tão alto quanto há dez anos, a curiosidade e tal. Eu acho que isso se deve um pouco ao fato de que tem um certo enigma, uma certa charada, que a gente meio que lançou com essa história da diversidade em uma cena que é musical, mas que não é musical, porque não tem uma música definida, não tem uma batida definida, então para o circuito da crítica, de análise dos veículos especializados, é um troço que até hoje não foi bem resolvido, solucionado enquanto charada, enquanto enigma, e, por talvez isto, tenha mantido por tanto tempo esse interesse todo, desse conceito de mangue. Eu acho que a gente foi a primeira cena que se assumiu como cena, não movimento, não batida, mas uma cena. Ela tinha uma imagem-símbolo que teve um poder epidêmico essa imagem. As imagens quando conseguem ser sintéticas, aí eu assim me refiro a Stanley Kubrick, e várias imagens desse tipo que ele conseguiu conceber e tal, me lembro sempre da seqüência final do Doutor Fantástico, de um cowboy em cima de uma bomba atômica e várias outras imagens. E a gente tinha lá esse negócio da parabólica na lama, tanto é que depois, com a eleição, cinco anos atrás, da primeira prefeitura do PT lá, o secretário de cultura que foi escolhido me convidou e o Renato L. também, para compor o conselho de cultura da cidade e ele disse que o que sempre cativou desde o início da cena mangue, que ele ficou mais encantado foi com a história da parabólica na lama. Então a gente tinha, nem era local nem contrário a alguma coisa que vinha sendo hegemônica na cena cultural do Recife, que era a coisa do Armorial, de um certo purismo da tradição local, deu uma certa aura de crítica, a gente tinha uma ligação com a raiz, com uma coisa fincada na lama, mas tem o lance da parabólica que talvez tenha aquela coisa de, tanto mais local mais universal, mais fincado na raiz, você consegue ser único e universal. Então foi meio essa concepção assim, eu acho

que isso se refletiu, sei lá, reverberou uma imagem bem positiva em vários pontos do Brasil. Até hoje nos vêem, a gente serviu para um monte de coisa nova que surgiu e até de estímulo pra coisas também que foram surgindo meio paralelamente.

O *Mundo Livre s/a* está completando em 2006, 22 anos de carreira, de trajetória, de estrada. Voltando em 1984 queria que você falasse um pouco sobre a origem e o significado do nome da banda...

Zero Quatro: Nunca é tão claro trazer de volta algo que foi concebido há 22 anos atrás... bom! Oitenta e quatro era o auge da Guerra Fria; uma coisa que se tinha como referência era aquele humor bem sarcástico do Mel Brooks, naquela série Agente 86, que era em torno dessa coisa da Guerra Fria e tal, e que de vez em quando tinha uma certa apologia irônica em torno do *Mundo Livre*, “Nós temos que defender o mundo livre não sei o quê.”, sempre de uma forma meio irônica. E a partir daí, essa expressão começou a gerar um certo interesse e depois comecei a colecionar discursos de presidentes americanos onde, vez por outra, aparecia essa expressão do *Mundo Livre* e aí, quando a gente resolveu superar uma fase, virar a página do lance do *punk*, que tinha passado um tempo militando mesmo no *punk*, a gente, por diversos fatores, desencantou daquilo ali, aí o primeiro impulso foi montar uma outra banda. Aí então o *Mundo Livre* era o que mais... o próprio *punk* tinha essa coisa da Guerra Fria, tinha vários festivais *punk* lá, no começo era não sei lá o que nuclear, porque o Reagan devia estar morrendo de medo desse festival *punk* aqui... Eu acho que *Mundo Livre* é muito engraçado porque tem um pé no *punk*, desse negócio do discurso anárquico e anti-imperialista, do *punk*, pelo menos do *punk* do hemisfério sul, mas tem essa coisa do *s/a*, que é uma coisa meio cínica, meio pós-*punk*, uma coisa assim meio pós-utópica. Eu tinha listas e listas de nomes possíveis pra colocar em banda naquele momento, então consultei algumas figuras, amigos que eu confiava, aí o nome que pareceu irresistível na época; mas tem a ver com isso, tem a ver com Guerra Fria, tem a ver com *punk*, tem a ver com dadaísmo também, o *s/a* tem a ver com isso... Uma das coisas mais brilhantes do dadaísmo que é aquele ferro de engomar roupa que é cheio de prego, o *s/a* é um pouco isso aí, *Mundo Livre s/a*. É engraçado que, nos primeiros dez anos, eu nem considero que a banda tem 22 anos de carreira, porque até 93, não era uma carreira profissional, era uma forma de sobreviver ao inferno que era Recife, um ambiente completamente conservador. E

a gente tinha a banda e eu tinha um emprego, o Tony tinha o emprego dele, e a gente tinha a banda; só tocava as nossas músicas mesmo. Muitas delas se perderam porque não tivemos condições de gravar, e o mais louco é que era uma banda de garagem sem garagem; não tinha nem onde ensaiar, dependia de alguém achar um sótão ou um quintal da casa de não sei quem, pra poder juntar as coisas, assim tudo artesanal, pra ensaiar... Daí passou os quase primeiros dez anos como uma coisa bem amadora, de diletantes quase. Quando a gente foi assinar o contrato com a Banguela para gravar o primeiro disco, aí já tinha caído o muro americano (sic) o muro de Berlim, já tinha meio que um ambiente sócio-político diferente e tal, era outro o estágio da Guerra Fria, digamos assim. Eu cheguei a me perguntar se valeria a pena mudar o nome, já que a banda não seria mais aquela coisa diletante de garagem e a época era outra. Aí “Tá louco!”, principalmente os velhos fãs do *Mundo Livre*, a meia dúzia da legião *Mundo Livre* que tinha lá em Recife, “Tá louco!”, acabou ficando, mesmo já não tendo a ver mais conexão com a realidade geopolítica, mas acho que até hoje é um nome que eu não consegui me desprender totalmente.

E o nome Zero Quatro...

Zero Quatro: O Zero Quatro vem de um período da época de faculdade dos primeiros anos do curso de comunicação na UFPE, que eu fui, que eu tive uma militância no diretório acadêmico e tal, cheguei a ser diretor de imprensa do DA de comunicação e a gente concebeu um jornalzinho. mimeógrafo mesmo, jornal laboratório do curso de comunicação onde eram publicadas algumas coisas, e eu tinha uma veia meio ficcionista e cheguei a publicar umas coisas, umas crônicas, um conto. Esse jornalzinho se chamava Brecha, e até teve uma época que eu escrevi algumas coisas que os personagens eram todos números, então tinha nomes ”a 106 era uma garotinha muito ingênua... a professora dona 90 não sei o que” , e eu comecei a ver que tinha alguns números que tinham uma certa personalidade, e aí na hora de assinar eu comecei assinando como Fred mesmo e depois eu vi que tinha mais sentido eu assinar como número; aí eu peguei a coisa mais óbvia, a minha identidade e eu achei que o mais sonoro seria o 04. Assinei e isso pegou muito rápido assim com os colegas...”Aí 04! Zero! Zero four!” não sei o que, virou meio que a minha *persona* de faculdade, e aí comecei a assinar as primeiras músicas com 04.

Emendando, *Mundo Livre*, Zero Quatro, essa questão da grafia, de aparecer Fred Zero Quatro, só Zero Quatro, com número, zeroquatro junto...

Zero Quatro: Até o próprio o Mangue *beat*, tem bit com i. Não sei se tem a ver com a minha formação de comunicação, do Renato L. também, Ministro da Informação, e o *pop*. E a gente sempre, mesmo quando não tinha esse negócio de Internet, a gente começou a ter banda e fazer um som, fizemos um programa de rádio e tal, muito tempo antes de rolar essa coisa de Internet, até mesmo de parabólica, de tv a cabo, tudo muito de correr atrás de quem tinha uma revista importada, e ir no aeroporto e encomendar, de ouvir coisas na rádio BBC, de Londres e tal, programa do John Bill, era uma coisa mais romântica na época, ir atrás da informação do que hoje; e aí a gente acho que começou a se familiarizar muito com essa história de diversos conceitos do imaginário *pop*. E aí com a formação que a gente teve depois de faculdade, que a gente pagou cadeiras de publicidade, de marketing, eu acho que juntou uma coisa muito intuitiva do lado do Chico Science assim tal, com um lado mais cerebral meu e do Renato L., e aí uma coisa que sempre foi atrativa para a mídia, principalmente para a mídia mais alternativa, foi um pouco uma certa forma de se criar, de inventar essas formas, é, um certo véu, aquela coisa dos jogos dos véus, que não entrega tudo pra ninguém. E eu acho que o jornalista gosta de ser provocado. Uma coisa que você vai ver, e aí tem uma boazuda dançando, que fala de peito e bunda não sei o que, isso é uma coisa que não atrai muito pra quem quer uma coisa de entretenimento mais reflexivo. Eu acho que você brincar com grafia, com formato, e você não deixar muito, não entregar uma coisa muito definida, muito... *beat* tem que ser com *eat*, e se não for tá errado, e tinha gente que escrevia do jeito que queria e tal, tem pessoas que insistem em escrever com i, e acham que tem que ser assim, e com Zero Quatro, por mais que eu diga que eu prefiro só o *Zero Quatro* sem o *Fred*, mas as pessoas, a maioria, sempre coloca o *Fred*. Eu acho que tem um lado dessa cena de lá que tem uma certa - e eu não me envergonho de dizer isso, isso é algo intrínseco ao *pop* - uma certa desenvoltura de lidar com o marketing próprio, saber trabalhar o marketing próprio. Então há momentos que eu acho interessante o *Zeroquatro* juntos, há momentos que eu acho interessante o *04* com número, separado, ou o *mundo livre* caixa baixa, *Mundo Livre* caixa alta. E eu acho que vai de sentir, e também a coisa de

você jogar com o pêndulo, a tese e a antítese e tá tudo sempre junto ali, e isso faz parte desde o início da concepção da banda, do *Mundo Livre s/a*.

No livro *Do frevo ao mangue beat*, José Teles afirma que o texto *Caranguejos com Cérebro*, que acabou se transformando no primeiro manifesto mangue, era mais uma *gréia* sua, dando a entender que era uma armação, uma brincadeira que não era para ser levada tão a sério. O que é *gréia*?

Zero Quatro: A *gréia*, é uma gíria lá, nunca ouvi fora do Recife, uma coisa que nem sei se existe similar, correspondente em outros lugares, mas não tem uma, é como *ôia*, do segundo disco, Guentando a *Ôia*, não tem uma definição muito objetiva assim, *gréia*. Mas tem um pouco disso que você tava falando da armação, da pilhéria, do jocoso assim, mas tem um pouco também, tem mais a ver, não sei, de uma certa forma, com pulha, no sentido, não sei se existe aqui essa expressão, de você deixar o cara empulhado; empulhado é justamente assim, perder o rebolado, é ficar vermelho, ficar corado. Então tem cara lá que é especialista em pulha, se você conversar cinco minutos com o cara, ou você também é muito bom em pulha também ou você que dar um soco no cara, ou você vai embora porque o cara lhe deixa empulhado... O cara fica te tirando, sabe como é? E se você for refletir mais profundamente, o *pop* não deixa de ser isso assim, principalmente o circuito da música *pop*. E até na escola da arte *pop*, aquela história do Andy Warhol, do negócio de mexer com ícones do cinema, e da música, aí você coloca um tracinho, e aí isso aí é arte ou não é, e vem desde o dadaísmo, coloca um urinol, escreve urinol, inventa um nome de um artista fictício, e escreve aquilo como uma peça de um salão de independentes como foi feito no início do século XX; você deixou a comissão julgadora empulhada (risos), os caras não sabiam se aceitavam aquilo como uma obra ou não. Eu sempre vi uma relação sempre direta do *pop* com o dadaísmo, na medida que você vê uma Marilyn Monroe, alterada ou multiplicada, e você coloca aquilo como uma obra autoral, é uma pulha também. Eu acho que o *pop* tem muito disso, é uma fronteira um pouco tênue assim, entre o que é sério e o que não é, entre diversão e reflexão, entre entretenimento e arte, eu acho que tem isso no *pop*. Eu acho que tem várias e várias, e eu acho que aí tem a graça do *pop*, e acho que até hoje não é muito entendido, por setores mais ortodoxos, da, digamos assim, da análise do circuito acadêmico. Eu acho que talvez tem esse lado da *gréia*, que é bem pertinente.

ANEXO 4

ENTREVISTA 2 COM ZERO QUATRO POR LUCIANO DE AZAMBUJA

Florianópolis, 15 de dezembro de 2006.

O tema do meu trabalho é *Leitura, Canção e História: Mundo Livre s/a contra o Império do Mal*, a representação da temática do Imperialismo em três canções do Mundo Livre s/a. Gostaria que você falasse aleatoriamente sobre essa sistematização que eu vou colocar: três canções do Mundo Livre, a história da canção, a história na canção e a canção na história. Em outras palavras, a historicidade das condições de criação e produção, a temática histórica da canção, e a canção na história do Mundo Livre e do Manguê Beat. São as canções: *Novos Eldorados*, *Batedores* e *Caiu a Ficha*.

Novos Eldorados, cara, a principal inspiração... já que você falou que tem uma coisa em cima de leitura, é um livro que eu li do Chomski chamado Camelot, vários livros do Chomski, é uma das grandes referências, mas em especial Camelot, tem uma relação muito especial com essa música Novos Eldorados, por que ele trata da questão do Timor Leste, de forma indireta, mas, não só nesse livro, porque o legal em Chomski, qualquer tema que ele esteja abordando, ele sempre recorre a muita documentação, a muita análise de fatos históricos, até então eu não tinha visto ninguém, tratar de forma tão objetiva e fria a questão do Timor Leste, como o Chomski nesse livro, ... então, um dos temas que são recorrentes no universo que eu costumo abordar como elemento para a inspiração, criação e tal, é essa questão da geopolítica e tal, e justamente o instinto selvagem do capital, e o instinto sanguinário também... então essa coisa está presente em Novos Eldorados, em Batedores em Caiu a Ficha, eu acho que é um desafio... e no caso específico dessas três canções, o desafio excitante e fascinante, é experimentar até que ponto temas tão, de certa forma, indigestos, e talvez, tão incômodos, pode ser abordados dentro de um contexto de música, de canção, e de música de consumo sem se tornar algo hermético, em se tornar algo literalmente indigesto... então pra mim esse sempre foi um tipo de desafio muito atraente e do caso dessas três músicas, e muita gente chega pra comentar e tal, eu acho muito legal quando a gente assume mesmo, resolve assumir uma aposta como essa arriscada, no sentido estético, no sentido artístico, e não se decepciona com o resultado... aliás, isso é o tipo de

coisa que sempre incomodou uma parte da crítica, quando fala do Mundo Livre, muita gente considera uma música como *Caiu a Ficha* uma espécie de heresia, pra cartilha, digamos assim, da música pop e do entretenimento... No caso desse disco de *Caiu a Ficha*, *O Outro Mundo de Manoela Rosário*, hoje a gente tem caso assim de comunidades no Orkut, e muitas mensagens de e-mail e tal, com o passar do tempo o disco vem sendo resgatado no sentido de estar tendo uma valorização cada vez maior... esse é o tipo de cânone da música pop que sempre me atraiu, não uma coisa dogmática mas uma coisa de se estabelecer justamente com o crivo da história... é muito louco, a época que eu comecei a consumir música pop e rock, foi na década de 70 e era a época do auge da hegemonia e da supremacia da onda disco, da moda disco e da discoteca e tal, e era o que dominava as paradas, as rádios e a televisão, e a galera que consumia rock nessa época eu me lembro eu adolescente, no circuito de adolescentes que eu me relacionava e que também consumiam rock'nroll, tinha esse parâmetro que era “ ah! Discoteca é uma coisa que se esgota que eu vou ficar ouvindo uma temporada e o rock eu vou ouvir pra sempre, você compra um disco de rock é um negócio que não depende da parada, da rádio, não depende de nada, é um negócio conceitual e tal, isso foi uma coisa que interiorizei desde aquela época, eu sempre associei o tipo de música, mesmo sendo de consumo, uma música que seja de consumo mas um consumo perene, um consumo aprofundado, prolongado, não de consumo imediato.

Qual a relação entre o Mundo Livre s/a e a indústria fonográfica?

A gente surgiu enquanto núcleo criativo e tal, no meio da década de oitenta em um ambiente completamente inadequado, deslocado pro tipo de som que a gente fazia, totalmente distante do núcleo da indústria fonográfica da época, Recife que era completamente fora de qualquer circuito de música pop, jovem e tal. Aí passou quase dez anos como banda de garagem, completamente a margem de qualquer, contato com qualquer tipo de expectativa em relação à indústria fonográfica... aí teve todo aquele fenômeno, daquela cena do mangue, no início dos anos 90 lá em Recife... que ajudou a colocar o Recife no mapa, como resultado mais imediato, garantiu um contrato das principais bandas pra gravação dos primeiros discos em São Paulo, no Rio e tal, no centro produtor da indústria fonográfica; o Nação Zumbi o Chico Science assinou com a Sony, aí é um modelo *major*, um modelo de grande corporação, em um período onde as corporações estavam

começando a ficar cada vez mais globalizadas... Você via o show que a gente fazia junto com Nação Zumbi, você via o show antes de gravar o primeiro disco, e você foi ver o primeiro show de lançamento do disco pela Sony, era outra banda, era outro show, no sentido de estrutura de show, o que eles conseguiram um *advance* de não sei quantos mil dólares da Sony, da editora, pra compra de equipamento, pra estruturar o show, vários elementos de profissionalização, de montar um show profissional. E que foi totalmete diferente do nosso caso que nós assinamos com o selo Banguela, que é um nome já bem emblemático, dos Titãs, financiado e distribuído pela Warner, aliás a gente teve o privilégio de ter tido carta branca da Warner, para estourar o orçamento previsto, vou um disco experimental que recebeu carta branca da distribuidora... A gente entrou logo depois dos Raimundos, os Raimundos foram o primeiro lançamento do Banguela, gastou acho que 200 horas de estúdio, duas semanas de gravação, aquele lance de *hardcore* ali e tal, e esse era formato pensado para o Banguela, era fazer uma seqüência de uns três quatro discos por ano, nesse formato de 200 horas de estúdio, com orçamento x, limitado... Entramos em estúdio, e como sempre acontece com um selo bancado pela distribuidora, depois de três músicas, três bases gravadas, vai alguém da *major* lá avalia o que ta rolando, conforme for pode até cancelar o disco, veio um cara da Warner, que eu não me lembro quem era, lá do Rio, porque a gente gravava em São Paulo, pra dar uma sacada no que tava rolando, o Miranda e o Charles Gavan eram os dois produtores, deram uma levantada nas três músicas que estavam mais adiantadas, e o cara disse ó carta branca, vocês podem estourar, quantas horas vocês precisarem, então as 200 horas viraram 670 horas quase 700 horas; isso foi uma aposta arriscada, altíssima, para o Banguela, para o orçamento anual, mas eles e Warner apostavam que seria um disco que iria estourar e tal. A partir dessa carta branca, a galera apostou mais no experimentalismo, e aí teve uma fila enorme de participações, os próprios Titãs, o pessoal do Ira!, pessoal do Skova e a Máfia, Skank, Nana Vasconcelos, Malu Mader, virou o projeto badalado do circuito alternativo de São Paulo, interminável não acabava nunca,... Eu brincava com o Miranda, vamos colocar uma placa, grava-se Mundo Livre ... Inclusive uma parte da banda já tinha voltado pra Recife, já tinha acabado o orçamento de hotel, tinha ficado só eu o Bactéria, porque o teclado seria a última coisa a ser mixada, aí eu continuei mostrando algumas idéias, aí resolveram gravar outras faixas, além das doze que tinha sido planejadas, e aí o batera já não tava mais, aí vamos

botar *sample*, e vamos botar percussionistas convidados, e vamos botar outro baixista, entrou o Nando Reis, quer dizer, foi uma coletividade finalizando o disco. E ao foi ao mesmo tempo foi uma espécie de maldição, porque o disco foi ignorado pelas rádios, não foi ignorado pela imprensa, desde a revista *Bizz*, a *Folha de São Paulo* elegeu como o disco da geração 90, a revista *Bizz* deu como o melhor disco pela crítica, melhor letrista, revelação... foi ignorado pelas rádios, não foi ignorado pela MTV, o clip Livre Iniciativa chegou em primeiro lugar no *disc* MTV, mas não teve aquela vendagem que a gravadora esperava, então foi uma maldição, de certa forma pra banda, foi uma maldição pro Banguela, porque estourou o orçamento anual do Banguela, e aí a gente ficou meio como uma banda pouco indigesta para a indústria fonográfica desde o primeiro disco e aí foi uma sucessão de experiências conflitantes a partir daí, mas desde então a gente passou a ser encarada como uma banda que tinha que ser levado a sério.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.