

GUILHERME GUSTAVO SIMÕES DE CASTRO

A BANDA DAZARANHA:
circuito musical e espaço cultural de Florianópolis na década de 90.

Florianópolis
2009



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

**A BANDA DAZARANHA:
circuito musical e espaço cultural de Florianópolis na década de 90.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura, sob orientação da Professora Doutora Tereza Virginia de Almeida.

Guilherme Gustavo Simões de Castro

**Florianópolis
2009**

**A BANDA DAZARANHA:
circuito musical e espaço cultural em Florianópolis na década de 90.**

GUILHERME GUSTAVO SIMÕES DE CASTRO

Esta dissertação foi julgada e aprovada em sua forma final para obtenção do título de

MESTRE EM LITERATURA.

Banca Examinadora

Prof^ª. Dr^ª. Tereza Virginia de Almeida – Orientadora e Presidente – UFSC

Prof^ª. Dr^ª. Tânia Regina Oliveira Ramos – UFSC

Prof^ª. Dr^ª. Márcia Ramos de Oliveira – UDESC

Prof^ª. Dr^ª. Lúcia de Oliveira Almeida – Suplente – UFSC

Florianópolis, outubro de 2009.

Agradecimentos

A iniciativa de fazer o mestrado veio de um antigo objetivo de, após ter completado a graduação em História, obter o grau de mestre. A mudança de área, o que proporciona uma formação híbrida, incitou algumas dificuldades. Porém, a oportunidade de ampliar meus estudos historiográficos com a bagagem cultural proporcionada pelos professores, colegas e pelas experiências no Programa de Pós-Graduação em Literatura foi inefável. Agradeço a professora Tereza Virginia de Almeida pelas orientações, pelas suas aulas e por suas contribuições intelectuais para a realização desta pesquisa. Grato também pela oportunidade em participar do Núcleo de Estudos Poético-Musicais/UFSC (Nepom/UFSC). Reconheço, penhorado, também a dedicação dos professores Tânia Regina Oliveira Ramos, Raul Antelo, Carlos Schmidt Capela e João Hernesto Weber, da pós em Literatura, nas aulas e discussões. Meus agradecimentos igualmente vão para as professoras Ana Lize Brancher e Tânia Regina Oliveira Ramos pelos subsídios teóricos e metodológicos no processo de qualificação desta pesquisa.

Fazer o curso de mestrado em Literatura ainda constituiu uma necessidade profissional. Além de músico, guitarrista, também atuo como professor. Todos os conhecimentos apreendidos durante a feitura da pesquisa são relevantes para ambas as áreas profissionais. Afinal, há uma profusão de imbricamentos nas duas práticas. Realizei o curso sem bolsa por opção, uma vez que trabalho como professor de história, filosofia, sociologia, atualidades e violão em cinco escolas da Rede de Ensino Particular de Florianópolis para turmas do ensino fundamental e médio. Acredito que assim a eficácia do mestrado para a minha carreira profissional será plena, pois realizei diversas mediações intensas com meus professores, as referências bibliográficas, a pragmática da

pesquisa e a atividade de lecionar. Agradeço aos meus empregadores, aos colegas de trabalho e principalmente aos alunos por acreditarem em meu potencial.

Quando terminei de escrever a frase “agradeço por acreditarem em meu potencial”, foi inevitável pensar em meus pais, meu irmão, sobrinho e toda minha família. Eles sempre depositaram confiança e incentivos para que eu pudesse ter carinho, amor, atenção, alimentação, saúde e estudos. São meus verdadeiros amigos. Indispensável é demonstrar minha gratidão pelo incentivo e pela paciência de minha companheira. Há mais de uma década ela tem sido um alicerce filosófico e infável fonte de inspiração estésica, estética e artística. Grato também aos familiares dela, que sempre me impulsionaram aos estudos. Sei que o isolamento necessário para realizar uma pesquisa como esta afetou a todos que convivem comigo. Estas pessoas ficaram incontáveis horas escutando questões, pensamentos e divagações que no fundo só faziam sentido para mim.

Gratificante também foi a paciência que os músicos que tocam comigo dispensaram em relação à parcimônia de meu tempo dedicado à música nestes últimos dois anos. Contudo, sei o quanto o estudo é relevante para a pragmática da elaboração de novos conteúdos intelectuais que irão recheiar os arranjos musicais e as soluções harmônicas e melódicas. Acredito que na vivência também acontecem mediações em uma relação de complementaridade dos dois campos profissionais.

Agradeço ao Silvio Cesar e aos músicos da banda Dazaranha pela disponibilidade e pelas suas canções que serviram de suporte para esta pesquisa; aos discos do Rush e do The Who que me acompanharam ao longo de todos os momentos solitários de leituras, análises e escritura da dissertação; e ao Corinthians, uma infinita gama de inspirações.

Resumo

A presente dissertação tem como principal objetivo a análise do espaço cultural e das mediações culturais da década de 90 em Florianópolis utilizando como *corpus* as canções da banda Dazaranha. Procurou-se levar em consideração uma concepção de canção formada pelas articulações entre arranjos musicais, letras, instrumentos musicais utilizados, recursos técnicos de gravação, reprodução e distribuição e as influências musicais presentes na sonoridade da banda. Traçou-se também uma trajetória da banda e do circuito musical através de reportagens de jornais do período. Realizou-se ainda uma discussão sobre alguns aspectos da história da música no século XX, o crescimento científico e tecnológico, a ampliação das noções de som e ruído no cotidiano do sujeito contemporâneo que estão presentes nas canções.

Palavras Chaves: Música, anos 90, Florianópolis, mediações culturais.

Abstract

The present dissertation has as its main objective the analysis of cultural space and cultural mediation of the 90's in Florianópolis using as evidence the songs by Dazaranha. Looking to take into account a concept of the song formed by articulations between musical arrangements, lyrics, musical instruments used, technical resources, recording and distribution and musical influences present in the band. Dash also a trajectory of the band and the musical circuit through newspaper reports of the period. Realize even a discussion of some aspects of music history in the twentieth century, the growth of science and technology, expanding notions of sound and noise in the daily life of the contemporary that are present in the songs.

Key Words: Music, 90's, Florianópolis, cultural mediation.

Sumário

| | |
|---|---------|
| Introdução | pág. 10 |
| Capítulo 1 A história do Dazaranha e suas mediações culturais no circuito de bandas de Florianópolis na década de 90..... | pág. 23 |
| 1.1 O “mané” e o universo mito-mágico da Ilha..... | pág. 23 |
| 1.2 Ser Dazaranha: a banda e a discografia..... | pág. 28 |
| 1.3 O mercado musical brasileiro na década de 90..... | pág. 32 |
| 1.4 O circuito musical da cidade de Florianópolis nos anos 90..... | pág. 40 |
| 1.5 Sincronia total da rádio com a banda..... | pág. 46 |
| 1.6 O tempero Dazaranha..... | pág. 49 |
| 1.7 A caixa d’água..... | pág. 54 |
| 1.8 <i>Seja Bem Vindo</i> | pág. 64 |
| 1.9 <i>Tribo da Lua</i> | pág. 72 |
| Capítulo 2. Subsídios para uma leitura da canção popular na década de 1990..... | pág. 79 |
| 2.1 A revolução científico-tecnológica da segunda metade do século XX e suas aplicações na produção e no consumo de música popular..... | pág. 79 |
| 2.2 Aspectos sobre política internacional no contexto dos anos 90..... | pág. 84 |
| 2.3 Algumas mediações e o hibridismo no espaço cultural dos anos 90..... | pág. 89 |
| 2.4 As mudanças na percepção dos sons e dos ruídos após a Segunda Grande Guerra..... | pág. 91 |
| 2.5. A mentalidade globalizada no contexto cultural do pós-modernismo no Brasil..... | pág. 94 |
| 2.6. As principais influências na canção popular brasileira dos anos 90..... | pág. 98 |
| 2.6.1. O conceito de música popular brasileira (MPB)..... | pág. 98 |

| | |
|--|-----------------|
| 2.6.2. As mediações culturais do <i>rock</i> e dos movimentos políticos de juventude na mentalidade musical da década de 90..... | pág. 99 |
| 2.6.3. O <i>rock</i> e a moda..... | pág. 106 |
| 2.7 As mediações culturais do <i>rock</i> com outros estilos musicais do século XX no Brasil..... | pág. 109 |
| 2.7.1. As mediações do <i>rock</i> e com o samba..... | pág. 110 |
| 2.7.2. As contribuições da Bossa Nova..... | pág. 111 |
| 2.7.3. As implicações do Tropicalismo..... | pág. 114 |
| Capítulo 3. Análise das canções..... | pág. 120 |
| 3.1 <i>Seja Bem Vindo (De diabo loiro e sua Lu)</i> , de Sandro Adriano da Costa (Gazu) e Dazaranha..... | pág. 129 |
| 3.2 <i>Cama Brasileira</i> , de Moriel Adriano da Costa e Dazaranha..... | pág. 139 |
| 3.3 <i>Retroprojektor</i> , de Moriel Adriano da Costa e Dazaranha..... | pág. 147 |
| Considerações finais..... | pág. 153 |
| Fontes..... | pág. 156 |
| 1. Fontes impressas..... | pág. 156 |
| 2. Fontes cinematográficas..... | pág. 156 |
| 3. Fontes fonográficas..... | pág. 157 |
| 4. Páginas da internet..... | pág. 165 |
| 5. Entrevistas realizadas..... | pág. 166 |
| Referências | pág. 167 |
| Anexos..... | pág. 174 |
| Anexo 1 – Índice das canções..... | pág. 174 |
| Anexo 2 – Índice das figuras..... | pág. 175 |
| Anexo 3 – Mapa da Ilha de Santa Catarina..... | pág. 176 |
| Anexo 4 – Letras de canções da banda Dazaranha..... | pág. 177 |

INTRODUÇÃO

A escolha do tema e da abordagem desta dissertação nasceu de uma motivação pessoal por considerar as canções produzidas pela banda Dazaranha como manifestações artísticas legítimas, parte significativa da cultura brasileira e tipo peculiar de narrativa da experiência de vida dos compositores e executores das músicas.

A canção, além de ser linguagem musical, é uma forma de narrativa literária e um tipo de fonte histórica. Ocupa uma posição de destaque entre as principais manifestações populares. Está presente em quase todos os grupos sociais. Quem não gosta de uma canção, seja qual for o gênero musical? Quem não simpatiza, ou mesmo, antipatiza com as diversas maneiras e atitudes com as quais os artistas se expressam em suas letras e melodias? Quem não se identifica com as frases registradas pelas vozes que cantam, encantam e entoam? Com as linhas melódicas traçadas pelos diversos tipos de instrumentos musicais do populário brasileiro? Com as canções que emocionam ou fazem refletir sobre algum assunto ou tema? O lixeiro, o padeiro, o favelado, o executivo, o empresário, o mecânico, o músico, o jogador de futebol, o policial, o professor e o aluno, ninguém permanece incólume à influência dos cancionistas.

A potencialidade heurística da canção excede os sentidos da linguagem conceitual. Na canção, a voz realiza a musicalidade do corpo humano dizendo mesmo que não haja a compreensão das palavras ditas. Ao considerar a voz como um instrumento musical do corpo, formado de carne, respiração e sentimento, é a atitude performática da voz que tece filigranas melódicas juntamente com outros instrumentos musicais, causando empatia no ouvinte mesmo que a letra cantada seja numa língua desconhecida. O conjunto musical no formato banda, tão disseminado na atualidade, permite que a polifonia da canção seja condensada em cadeias de acordes e batidas constituindo uma massa harmônica denominada canção popular.

Monclar Valverde afirma que a canção é muito mais do que um formato musical que reflete as dinâmicas e a estrutura da palavra falada. Sua grandeza transgride sua condição de veículo de mensagens. A força expressiva da canção reside no seu formato como narrativa musical sintética, não somente porque transporta mensagens, mas porque ela é capaz de articular uma empatia com o ouvinte conseguindo envolvê-lo de maneira afetiva.¹

Luiz Tatit aponta a compreensão global de uma gramática própria das canções, que, em diferentes níveis de profundidade de conhecimento, servem como ferramentas para leituras destas pelos ouvintes, pelos músicos e pelos pesquisadores.² É trivial as pessoas comentarem que ouviram um *rock* do Barão Vermelho, um *rap* dos Racionais ou um samba de Zeca Pagodinho. Segundo o autor, isto quer dizer que o ouvinte integrou diversas informações e classificações sonoras num arquivo junto com outras formas de canções. O ouvinte tem uma apreciação organizacional dos estilos de canções e a apuração desta perspicácia dependerá do grau de aprofundamento que ele tiver em relação às informações sobre cantores e cantoras, bandas, ou seja, um conhecimento que é a ferramenta fundamental para se pensar o que se chama de canção.

A ideia de canção que procuro utilizar está também perpassada pela concepção de música popular urbana, presente na análise realizada por Júlio Medáglio, no texto *Balanço da bossa nova*, publicado no livro *Balanço da bossa* de Augusto de Campos. O maestro aponta três espécies de manifestações de música popular: a música folclórica, que engloba todas as músicas indígenas (este rótulo de música folclórica acaba por ofuscar no pensamento musical brasileiro a diversidade das musicalidades das

¹ VALVERDE, Monclar. *Mistérios e encantos da canção*. In: MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 275.

² TATIT, Luiz. *Musitando a Semiótica*. Ensaios. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1998, p. 101.

dezenas de povos ameríndios que participam como parte integrante das mediações culturais no país), cantigas, reisados, cirandas, cantos entre outras manifestações espontâneas; a música popular urbana que possui raízes no próprio imaginário popular e é aproveitada e divulgada, através dos recursos de gravação, pelo rádio, televisão, publicidade e cinema; e, por último, a música popular urbana que é fruto da própria indústria cultural. Para exemplificar cito um tipo de cada espécie de música popular: a primeira espécie de manifestação musical está presente na apresentação do boi-de-mamão, nos cantos e nas entoações que são mais estáticas e sofrem menos mudanças e influências exteriores; o choro é um bom exemplo da segunda espécie de manifestação de música popular, pois, por mais que seja flexível e que sofra influências diversas, prende-se às características culturais da gente que o criou; um modelo para o terceiro tipo de música popular é a *pop music*, ou seja, as músicas produzidas dentro das grandes gravadoras, muitas vezes concebidas para consumo descartável e, em larga escala, com um forte apelo promocional nos meios de comunicação de massa.

É possível se referir à Música Popular Brasileira como uma manifestação ligada tanto às composições urbanas que utilizam as raízes musicais brasileiras como às manifestações musicais de feições estritamente regionais. Mas, ao de se referir ao *rock*, com feições locais, produzido no país, em geral se utiliza a expressão *pop rock*, ao passo que, entre alguns roqueiros, o termo *pop* é, em geral, reservado às canções que seguem formatos já testados e que obtiveram sucesso.³

Estas formas de música popular sofrem processos mediativos que possibilitam que se influenciem mutuamente. Sempre parece complicado considerar a música popular ou a cultura popular como invenção ou propriedade de apenas uma parte da sociedade. Néstor Garcia Canclini faz observações sobre como se constrói a cultura

³ JANOTTI JR, Jelder Silveira. *Música popular ou música pop?* Trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. Disponível em: <http://www.gepicc.ufba.br/enlepicc/pdf/JelderJanotti.pdf>. 15 out. de 2006., p. 2.

popular, afirmando que o [...] *popular se constitui em processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações* [...].⁴ Pode-se pensar a cultura popular como um aspecto essencial da dinâmica de uma sociedade, formada também pelo costume de se renovar e se reelaborar constantemente. Refletindo os objetos culturais como parte da história dos grupos humanos, seu estudo se torna de extremo valor, uma vez que registram ações como a mentalidade, o imaginário, a criação, a invenção, a construção e a transformação. A música popular seria a bossa de expressar pensamentos e sentimentos através da combinação dos sons. Cada cultura humana desenvolve tipos de habilidades e resultados diferentes com as misturas sonoras.

Silvana Beeck Stival cita um fragmento do artigo de Maria Ignez Novais Ayala intitulado *Riqueza do pobre*, publicado em 1997. Neste excerto, a autora comenta que a literatura popular, assim como outras pragmáticas culturais, se alimenta das misturas de diversos elementos. Sua realização necessita da mescla e estas construções híbridas talvez sejam uma de suas peculiaridades mais permanentes. Isto se caracteriza como [...] *o sério se mesclando com o cômico; o sagrado, com o profano; o oral, com o escrito; elementos de uma manifestação cultural transposto para outra; o que é transmitido através dos meios de comunicação, oral ou escrita (rádio, televisão, jornal)* [...] e, também, [...] *por meio de livros, pode vir a alimentar versos e narrativas populares orais e escritas, sendo antes ajustados a sua poética*.⁵

As canções geralmente seguem um paradigma imposto pelo mercado musical, que é, talvez, um dos mais complexos de ser analisado. Os estudos de Walter

⁴ CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2004, p. 205.

⁵ AYALA, Maria Ignez Novais. *Riqueza de pobre. Literatura e sociedade*. São Paulo, *Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada*, Universidade de São Paulo. 1997, p.160-169, *apud*, STIVAL, Silvana Beeck. *Chiquinha Gonzaga em Forrobodó*. Dissertação de Mestrado em Literatura. Florianópolis: UFSC, 2004, p. 57.

Benjamin, publicados durante a década de 30, sobre as metamorfoses ocorridas no contexto das produções artísticas com o surgimento das técnicas de reprodução, causaram um impacto na percepção das artes plásticas, da música e também proporcionaram novas linguagens como a fotografia e o cinema.⁶ Surge, então, o conceito de indústria cultural debatido por outros teóricos da Escola de Frankfurt, como Theodor W. Adorno e Marx Horkheimer.

No âmbito da indústria cultural, a indústria fonográfica que atravessou momentos de crescimento vertiginoso durante os anos que sucederam o final da Segunda Grande Guerra até o período seguinte à crise mundial do petróleo nos anos 70 e também fases de crise profunda como o final dos anos 80. Os processos de produção efetivados pela indústria fonográfica envolvem vários tipos de profissionais diferentes. Há aqueles que trabalham dentro da linha de produção industrial (gravação, produção artística, prensagem dos discos, promoção, divulgação e distribuição), os produtores musicais, as casas de espetáculo, bares, e outros espaços destinados a apresentações musicais, os músicos, intérpretes e cancionistas, o público, as lojas especializadas em venda de discos, CDs, etc.

Sobre a produção industrial de canções populares, o historiador Eric Hobsbawm fez uma análise do padrão que orientou essa indústria de canções entre as décadas de 50 e 60 nos Estados Unidos. Como aponta o autor, a produção em linha de montagem na música é uma das poucas realizações autênticas e perversas do século XX nas artes e tem seu melhor exemplo na música *pop*. A diversidade de música não processada é transformada em uns poucos modelos de produção principais, na maioria das vezes, em um só modelo, que é aquele formado por [...] *32 compassos com coro em três partes, consistindo em uma melodia de oito compassos (o carro chefe), repetido, o*

⁶ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In: *Textos escolhidos de Walter Benjamin, Marx Horkheimer, Theodor W. Adorno e Jurgen Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p.3-28. (Os Pensadores).

*release, a ponte, o canal ou apenas a parte intermediária, e a repetição do início.*⁷ Isto limita o elemento humano, a impressão digital do artista e seu processo criativo a dezesseis compassos. Todo resto é industrial e mecânico.

Eric Hobsbawm identifica de maneira irônica este tipo de canção popular, produzida industrialmente, como “salsichas musicais”. Trata-se de um modelo para composição de música popular destinada especificamente ao consumo descartável, mas que exerce uma influência tanto sobre a maneira como o compositor cria a canção quanto no ouvinte que identifica e memoriza a canção. Apesar de a análise ter sido feita sobre um contexto histórico da metade do século XX, é possível perceber que o produto “canção popular”, ou melhor, “*pop music*”, não sofreu muitas alterações. No que diz respeito à canção, Luiz Tatit argumenta que [...] *a identificação dos estribilhos e dos mecanismos de reiteração [...] é [...] um dispositivo de gramática melódica, fundamental para a retenção da memória e para as faculdades de previsão que esse tipo de linguagem temporal exige.*⁸

Dentro do estudo da canção, o que representa a concepção de cultura popular e em que se difere da chamada cultura *pop*? Jeder Silveira Janotti Junior escreve algumas reflexões sobre esta questão. O autor ressalta que as pesquisas brasileiras e francesas atentam para uma distinção entre o conceito de cultura popular (de características folclóricas ou narrativas) e cultura *pop* (popular midiática). Não obstante, apesar de peculiar, a divergência entre a cultura popular, aquela produzida e difundida de maneira independente dos grandes conglomerados da mídia e a cultura *pop*, que englobaria a cultura de massas, de caráter industrial, surgida no século XX, acarreta algumas dificuldades, tendo em vista que também é popular o ato de comentar, ouvir e

⁷ HOBBSAWM, Eric. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, pp. 180 e 181.

⁸ TATIT, op. cit. 1998, p. 101.

valorar o universo *pop*.⁹ É justamente neste ponto que se observa que os processos de construção da cultura popular e da cultura *pop* são híbridos e extremamente complexos.

Algumas metodologias da análise literária podem ser consideradas na análise de canções. Antonio Candido diz que a análise literária procura no sentimento, no prazer e na emoção as condições de produção de conhecimento e reconhecimento de uma obra. Portanto, consagra o uso da sensibilidade como critério de análise, aprofundamento, orientação e penetração. Como indica o autor, na especificidade da análise poética, o leitor deve ainda se ater e apreender o ritmo, o metro, a sonoridade, o estilo e a linguagem do poema, ou seja, os elementos que unificam o conjunto da obra do artista. Por conseguinte, o autor afirma que a análise poética é o estudo dos recursos comunicativos que o poeta utiliza para trabalhar adequadamente as sílabas, as palavras, legitimando o que ele exprime como experiência do mundo, passada pelo seu temperamento, as suas opiniões, a sua intenção ou o seu instinto.¹⁰

O poeta, quando está compondo seus versos, faz muitos exercícios com as palavras, seus ritmos e motivos estéticos. A poesia surge de soluções que são trabalhadas de forma reiterada pelo poeta, para que chegue num formato ideal ou definitivo. Por outro lado, o músico treina para aprimorar seu repertório, para criar novas melodias e harmonias, experimentar o máximo de combinações possíveis, tocar muitas vezes e de todas as maneiras. A reiteração no momento do ensaio do repertório de uma banda precisa ser exaustiva, para que possa, através da canção, transparecer para o público uma impressão de naturalidade da obra. O autor aponta que, na análise poética, o analista também encontra na sucessão de repetitivas leituras do poema o combustível para se aprofundar no seu ofício.¹¹

⁹ JANOTTI JR, op. cit., p. 2.

¹⁰ CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 3ª edição. São Paulo: Humanitas Publicações – FFLCH/USP, 1996, p. 67.

¹¹ CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: Caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1995, p. 6.

Na análise da canção, escutar a música infatigavelmente permite ao analista ter a perspicácia de perceber a obra na sua complexidade. Luiz Tatit comenta que a [...] *voz que fala interessa-se pelo que é dito. A voz que canta, pela maneira de dizer.*¹² Na música, além dos recursos estéticos que o poeta tem para extrair da linguagem escrita e entoada, uma narrativa de sua experiência de vida são somados à análise da singularidade da canção os recursos propriamente musicais disponíveis para as infinitas possibilidades de soluções estéticas: a escolha dos instrumentos, as técnicas de gravação, a improvisação instrumental e a busca insistente pelos timbres.

A canção, o romance e a narrativa historiográfica podem ser considerados partes integrantes da literatura, ao serem entendidos como representações discursivas singulares. Desta forma, não deixam de pertencer ao campo de estudo da literatura. Segundo Antoine Compagnon, esta forma de compreender a literatura moderna que engloba romance, teatro, poesia, nos remete à filologia do século XIX, e transcendendo ainda dentro desta perspectiva, o sentido da literatura para tudo o que é impresso, tudo que é entoado. *Esta acepção corresponde à noção clássica de belas-letas as quais compreendiam tudo o que a retórica e a poética podiam produzir, não somente a ficção, mas também a história, a filosofia e a ciência, e, ainda, toda a eloquência.*¹³

A responsabilidade de escrever um texto de historicização da banda Dazaranha, a partir da análise de suas canções, de reportagens e de entrevistas com os músicos e outros profissionais que trabalharam com o grupo, dentro do curso de pós-graduação em Literatura Brasileira, também se apresenta como uma tarefa um tanto quanto delicada. Tereza Virginia de Almeida levanta vários aspectos sobre a questão da narrativa histórica e sobre os textos relacionados à história da arte. Conforme indica a autora, a literatura, e podemos incluir neste conceito também a canção, (...) *torna-se*

¹² TATIT, Luiz. *O cancionista*. – 2ª edição – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p15.

¹³ COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria*. Literatura e Senso Comum. Belo Horizonte: UFMG, 2001, p.31.

*historicizável a partir do momento em que se a concebe como um “mundo” à parte, com suas leis e lógicas próprias, mundo que se revela através dos valores estéticos com o qual o historiador se remete ao passado.*¹⁴

É preciso entender que existe uma *lógica histórica*¹⁵, como sugere o conceito apresentado pelo historiador E.P. Thompson, e compreender que a História tem um objeto em constante mudança. Os significados e inteligibilidades dos fatos são alterados de geração para geração considerando que as indagações feitas sobre as evidências mudam com as próprias concepções de cada geração. A maneira como é escrita uma narrativa histórica, seus limites e demarcações no espaço e no tempo são sempre correspondentes às escolhas feitas pelo historiador. O texto será resultado das mediações realizadas entre os interesses do autor que escreve em um determinado contexto histórico e as fontes exaustivamente analisadas.

Dentro da historiografia, as várias correntes de pensamento, principalmente ao longo do século XX, discutiram o problema das fontes historiográficas. Em meados da passagem do século XIX para o século XX, representantes do método positivista tradicional refugavam documentos não oficiais como não sendo portadores de “verdades” científicas. A partir de 1920, os pesquisadores da Escola dos *Annales*, cujos fundadores foram Marc Bloch e Lucien Febvre, passam a considerar uma série de novos conceitos aplicados à prática historiográfica: a interdisciplinaridade, a ausência de leis gerais na história, o antipositivismo e a constituição da história refletindo sobre um problema específico, que fica a cargo da escolha realizada pelo historiador.

Isto abriu novas possibilidades dentro da historiografia que permitiu o surgimento de diversos estudos a partir de problemáticas diferentes para cada

¹⁴ ALMEIDA, T. V. *A ausência lilás da semana de arte moderna: o olhar pós-moderno*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998, p. 14.

¹⁵ THOMPSON, E.P. *A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, p. 56.

pesquisador. No contexto da história das mentalidades, Jacques Le Goff aponta que os documentos literários e artísticos formam uma categoria privilegiada de fontes. Segundo o autor, a história das mentalidades preza pela ênfase na análise da representação dos fenômenos, dos fatos, alimenta-se dos documentos do imaginário. Entretanto, a literatura e a arte veiculam forma e temas vindos de um passado que não é forçosamente aquele da consciência coletiva. Apesar de as obras artísticas serem oriundas das mediações entre as representações individuais e a vida coletiva, o que não deve ser ignorado é o contexto histórico de seu aparecimento. As obras literárias, bem como, as canções obedecem a códigos forjados por intermédio das circunstâncias temporais.¹⁶

Esta amplitude de fontes que podem ser utilizadas pela história das Mentalidades pode incluir a canção como um tipo de fonte fundamental. A canção é uma forma de representação e leitura do mundo. Michel Vovelle define a história das Mentalidades como a análise das mediações e da articulação entre, de um lado, as condições objetivas da vida humana e, de outro, a forma como os seres humanos a vivem e a narram. O estudo das Mentalidades torna-se uma ampliação essencial do campo de pesquisa. Pode ser o prolongamento natural e a ponta fina da história social. O início da história das Mentalidades há vinte ou trinta anos, teve o imenso crédito de ensinar as pessoas a encarar o real em toda a sua complexidade, pluralidade e totalidade.¹⁷

Procurar medir a defasagem entre os textos da literatura popular e o modo como são lidos por seus contemporâneos situa bem um dos campos de atuação da história das Mentalidades. Carlo Ginzburg aponta que esta dicotomia reside mais na aparência, pois a circularidade de informações, da cultura das classes dominantes e a

¹⁶ LE GOFF, Jacques. *As mentalidades: uma história ambígua*. In: LE GOFF, J. e NORA, P. *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 76.

¹⁷ VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. Trad. Maria Julia Cottvasser. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 24 e 25.

das classes subalternas, estabelece um relacionamento feito de influências recíprocas, o que torna a noção de cultura uma coisa unitária. O estudo das mentalidades é caracterizado pela [...] *insistência nos elementos inertes, obscuros, inconscientes de uma determinada visão de mundo. As sobrevivências, os arcaísmos, a afetividade, a irracionalidade* [...] marcam este campo específico da historiografia.¹⁸

O objetivo geral desta pesquisa consiste em analisar as mediações entre condições objetivas da carreira da banda Dazaranha – a trajetória do grupo durante os anos 90, em Florianópolis, e de que maneira as canções se articulam com a lógica de mercado da indústria fonográfica e a produção artesanal de canções – e a forma como as experiências da banda foram contadas em três tipos de narrativas diferentes: pelos músicos em suas canções, pelos músicos em entrevistas e também por jornalistas e outros profissionais em reportagens de jornais e revistas da década de 90. Durante o século XX, a distinção entre arte e ciência esteve cada vez menos clara. Pretendeu-se mostrar como a banda conseguiu, com muita eficiência, mesclar em suas canções experimento e comércio, edificando um estilo musical e estético. Procurou-se evidenciar que os instrumentos utilizados pelos músicos, a maneira como eles tocam, as técnicas utilizadas, os equipamentos de som usados nas gravações e *shows* e, principalmente, o timbre da voz cantada e as letras das canções traçam as características do estilo do grupo Dazaranha.

A dissertação divide-se em três capítulos distintos. Diante destas exposições teóricas e metodológicas sobre a análise de canções, pretendo realizar no primeiro capítulo uma reflexão sobre as fontes utilizadas, com o intuito de perceber de maneira mais aprofundada a história da banda Dazaranha, objeto desta pesquisa, durante

¹⁸ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 23.

os anos 90 e suas mediações dentro do circuito musical de Florianópolis. Como suporte para este capítulo, utilizo diversas fontes de pesquisa como reportagens dos jornais locais, por exemplo, o *Diário Catarinense* e *A Notícia*, e principalmente publicações de circulação mais restrita ao campus da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), feitas por estudantes de jornalismo como o periódico *Zero* e o jornal *Fútio Indispensável*. Utilizo revistas especializadas em música como a *Underguide* e a *Show Business* de circulação nacional bem como os jornais *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo*, entre outros, além de entrevistas realizadas com os músicos Moriel Adriano da Costa, Francisco Lázaro dos Santos Martins e Fernando Sulzbacher, componentes da banda, e com o músico Silvio César que trabalhou seis anos com o grupo.

Para fazer uma articulação histórica com as fontes citadas, segui uma linha de pensamento alicerçada em concepções de autores como Márcia Tosta Dias, Hermano Vianna, Jeder Janotti Jr, Fernando Gonçalves. Os textos escritos por jornalistas como Daniel Furuno, Emerson Gasperin, Adriana Martorano, Ricardo Alexandre, Osmar Gomes, entre outros, enriquecem de maneira interessante o conteúdo da narrativa, ilustrando fatos sobre a carreira do grupo Dazaranha e os aspectos do circuito musical da cidade de Florianópolis, durante os anos 90.

No segundo capítulo, procuro estabelecer uma discussão histórica sobre o espaço cultural do século XX e as principais influências da história deste período na música que, de uma maneira ou de outra, estão contidas no estilo musical do Dazaranha. Através de uma mediação entre as referenciadas obras de autores diversos como Eric Hobsbawn, José Miguel Wisnik, Júlio Medáglio, Luiz Tatit, Hermano Vianna, Michel Mafessoli, procuro mostrar como foi construído o processo de formação da música após a Segunda Grande Guerra e suas articulações com a revolução científico-tecnológica, com a finalidade de entender melhor o estilo da banda calcado na diversidade cultural

dos anos 90 no Brasil. Também dei ênfase para o nascimento do *rock* e seus diálogos com os diversos tipos de música do período.

O terceiro capítulo é composto pela análise de três canções do Dazaranha: *Seja Bem-Vindo*, do disco *Seja Bem-Vindo* (RGE/RBS Discos – 1996), *Cama Brasileira* e *Retroprojektor* do álbum *Tribo da Lua* (Atração – 1998). Da análise que realizei sobre algumas canções da banda, procuro extrair alguns conceitos e procedimentos, teóricos e empíricos, utilizados por autores como Luiz Tatit, Tereza Virginia de Almeida, Rafael José de Menezes Bastos, Monclar Valverde, Jacqueline Wildi Lins, Maria Bernadete Ramos Flores, Eloah Rocha Monteiro de Castro, Mário de Andrade e Antonio Candido. A partir deste referencial teórico metodológico, pretendo estabelecer uma análise das canções da banda Dazaranha, apontando os dispositivos estéticos presentes nas melodias, nas harmonias e nas entoações dos cantos, nos recursos instrumentais estilísticos, nos arranjos das canções que as identificam com alguns aspectos do espaço cultural e da história da cidade de Florianópolis.

1 A HISTÓRIA DO DAZARANHA E SUAS MEDIAÇÕES CULTURAIS NO CIRCUITO DE BANDAS DE FLORIANÓPOLIS NA DÉCADA DE 90

O objetivo deste capítulo é historicizar a trajetória da banda através da análise de algumas canções, o que exigiu extrema sutileza e delicadeza. O gesto que exerce o pesquisador ao analisar a história do passado imediato, aquela que se apresenta especialmente como a mais escorregadia e permeável de todas as histórias, obriga o pesquisador a investigar seus próprios esquemas de pensamento. Contudo, escutar as canções, as letras, as soluções harmônicas, melódicas e rítmicas, as fusões realizadas entre diversos elementos culturais como o violino e as percussões da capoeira evidenciaram a existência de um espaço cultural na década de 90, em Florianópolis. As canções são objetos culturais dinâmicos e complexos que foram consideradas neste estudo como uma das principais fontes de pesquisa.

Entretanto, também são utilizados suportes investigativos como reportagens de jornais locais e nacionais, textos de revistas especializadas em música independente no período histórico requerido, comentários de jornalistas sobre as rádios da cidade, além de entrevistas realizadas com os músicos da banda e outras pessoas que estiveram agregadas ao trabalho do Dazaranha através de suas mediações. Este arsenal de informações ajuda para que sejam respondidas algumas questões. De que forma e por que o Dazaranha conseguiu tanta popularidade em Florianópolis e, também, fora da cidade? Quais características das canções produzidas pela banda evidenciam aspectos do espaço cultural do período histórico dos anos 90, na Ilha de Santa Catarina? Pode-se pensar o trabalho do grupo utilizando o conceito de *mediação cultural*? De que forma isto acontece? Como isto está inscrito nas canções, nos *shows* e nos discursos sobre a banda? Qual era a relação do grupo com as rádios e o contexto fonográfico da cidade?

1.1 O “mané” e as características do universo mito-mágico da Ilha

Uma mistura entre influências diversas faz do Dazaranha uma banda que produz um *rock* com um sotaque “mané”? Em dicionários encontrar-se sinônimos para mané com um significado que está próximo de uma pessoa pouco inteligente, pouco capaz, tola, palerma. Porém, no contexto da Ilha de Santa Catarina a palavra identifica o habitante nativo. Há algumas variações como “manezinho” ou “manezinho da ilha”. Este termo começou a ser forjado no final da década de 40 pelas elites locais que dominavam a Academia Catarinense de Letras, e a intenção de reforçar a colonização e a construção de uma identidade cultural de origem lusitana no litoral catarinense. Em oposição aos intelectuais do litoral, as elites políticas da região do Vale do Itajaí reivindicavam a hegemonia política no estado em função de uma predominância da colonização de origens germânica e italiana. Através da contradição entre os perfis do “homem do litoral” e do “homem do Vale do Itajaí”, o objetivo era realizar uma releitura deste paradoxo da história de Santa Catarina, no contexto do governo do interventor Nereu Ramos, e do projeto nacionalista de Getúlio Vargas.

Portanto, a construção da identidade cultural do habitante do litoral de Santa Catarina, o que inclui a expressão “mané”, aconteceu dentro de um contexto histórico de disputa entre as elites de Florianópolis e de Blumenau, no Vale do Itajaí, pela hegemonia do poder político no estado. Naquela época, com o término da Segunda Grande Guerra, Santa Catarina carregava consigo o estigma de ser o estado mais alemão do Brasil. No ano de 1948, comemorou-se o bicentenário da colonização açoriana em Florianópolis. Neste momento, ocorre um reforço na atribuição de valor forjada à colonização de origem açoriana na Ilha de Santa Catarina e no litoral catarinense, ressaltando a imagem do “mané” como símbolo do habitante nativo da Ilha através dos meios de comunicação do período como os jornais, os movimentos artísticos, etc. Estes discursos instauraram muitos elementos linguísticos e entoativos que são reiterados no

imaginário local e ressaltam a identidade cultural ilhoa. Nas canções do Dazaranha há uma série de peculiaridades e afinidades com aspectos do mané, do habitante autóctone. Apesar de a pesquisa se restringir à análise ao contexto dos anos 90, vale comentar neste caso a canção *Ô Mané*, de Moriel Adriano da Costa, lançada no CD *Paralisa* (Antídoto – 2006).

Ô Mané, Ô Mané, Ô Mané
Ô Mané, qual é teu nome?
Ô Mané, que festa é essa?
Meu nome é maré alta, é maré baixa
Já dizia: "porta aberta, pode entrar"
Sou filho de uma lavadeira da fonte
Filosofia, lavar
Sou filho de uma lavadeira da fonte
Filosofia, lavar com as mãos
Se deixar bumbo dessa ilha começar a bater
Festa por que tem gente aqui
Fazendo som, fazendo reggae and roll
Fazendo amor, fazendo amor

Em meio dos anos 90, o grupo fazia músicas consagrando um estilo de ser descolado, com um discurso muito próximo da vida na praia, do surfe, daquele indivíduo que topa qualquer aventura. De andar pelas trilhas e veredas das matas e restingas do território, num modo de vida que transparece mediações culturais entre, de um lado, a pessoa que procura viver como um nativo, semelhante ao pendor coletivista e nômade de alguns povos indígenas, acampando, fazendo fogueiras, rodas de violão, cachoeira, universo mito-mágico e capoeira, e o sujeito urbano pertencente à sociedade científico-tecnológica, das guitarras, das gravações, dos carros, da escola, da violência, da desigualdade social, do individualismo. As canções reforçam uma tematização de elementos mágicos e míticos do folclore e do imaginário da população da Ilha de Santa Catarina. Este tipo de temática já havia sido trabalhada por outros artistas locais, como as representações plásticas “fantásticas” e “mito-mágicas” realizadas por Meyer Filho, fundador do Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis (GAPF), que dizia: [...] *onde o*

*fundamental é a recriação do mundo e não sua configuração.*¹⁹ O conjunto de suas obras engloba cinco principais temáticas: o galo, o boi-de-mamão, o fundo de quintal, o sideral e o erótico. Na figura 1, observa-se que o pintor explora uma maneira de traçado, presente nos seus desenhos, marcado por linhas firmes e minuciosas. *Os contornos são negros e encerram sempre cores puras e fortes, como se fossem fragmentos vibrantes de um vitral ou mosaico.* Fica ressaltado no estilo do artista [...] *que a cor é aplicada ao modo dos orientais, em faixas, de forma a definir os espaços e, pela complementaridade, a produzir a interação dinâmica, favorecendo o surgimento de nuances óticas.*²⁰



Figura 1 - Obra exposta na Galeria Municipal de Arte Pedro Paulo Viccietti e Memorial Meyer Filho em Florianópolis, maio de 2007. Retirado do *site*: aabbflorianopolis.com.br, acesso em 20 de agosto de 2009.

Assim como Meyer Filho trabalhava as temáticas do imaginário “mitológico” e “fantástico” da Ilha, de maneira a fazer com que seus quadros ressaltassem mosaicos coloridos e vibrantes, os rifes de contrabaixo, guitarra solo e violino, presentes nas canções do Dazaranha, contém arranjos com características vibrantes, marcantes, “coloridas”, alegres, que causam sensações semelhantes aos desenhos do artista. As

¹⁹ LINS, Jacqueline Wildi. *O Universo plástico de Meyer Filho*. In: FLORES, Maria Bernardete Ramos, LEHMKUHL, Luciene e COLLAÇO, Vera (Org.). *A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006, p. 399.

²⁰ Idem, *ibidem*, p. 406.

canções levam o ouvinte ao universo fantástico e “mito-mágico”, tanto pelos arranjos instrumentais como pelas temáticas das letras. De certa forma, a música do grupo é influenciada também por um padrão estético já existente e consolidado na história da cidade, como se pode observar na letra da canção *Retroprojektor*, de Moriel Adriano da Costa, lançada no disco *Tribo da Lua* (Atração - 1998).

Ninguém trepa mais que o galo
Ninguém samba mais que os anjos
Corajoso é kamikase, prostituto é povo adulto
E eu acorrentado na pupila de um golfinho
açoriano
Agudo é violino, leve é piano, grave é o vírus
E eu, iê galo cantor,
iê cocorocô
Antididático é retroprojektor
Eu me peso na balança da praia de
Moçambique
E destaque da revista uma receita de tabule
O filho de régua "T" reclamou por não ter
E não poder comer pavê
Errado é o pai do pai que desafina a gaita fole
do filho
Regula o fino
Let the dolphins live
E eu, iê galo cantor,
iê cocorocô
Antididático é retroprojektor
Necrofilia é piração, sentido tesão é o tato
Tatu é o bicho, tá tudo legal, tá tum
percussão
Violino e percussão
Andar e respirar é um percurso da percussão
Não é, Naná
Não é, Naná Vasconcelos
E eu, iê galo cantor,
iê cocorocô
Antididático é retroprojektor
Samba Sada Shiva
Samba Shivô Hará

Durante a década de 90, ocorre uma intensificação do processo de urbanização da cidade de Florianópolis, que estava crescendo e tornando-se cada vez mais conhecida no circuito do turismo nacional. As características e potencialidades turísticas da cidade eram marcadas pelo surfe, por localidades como a Lagoa da Conceição, por monumentos como a ponte Hercílio Luz, que por estar interdita para a

travessia desde 1982 e tombada pelo Patrimônio Histórico Nacional desde 1997, tem como principal função ser cartão-postal.

A partir de 1996, data que marca o lançamento do primeiro disco, a banda Dazaranha torna-se a mais importante do circuito musical de Florianópolis. Suas canções estavam presentes nas rádios da capital, as pessoas cantavam as letras nas rodas de violão nas praias ou nas universidades (UFSC e UDESC). Isto ocorria tanto com as canções que já haviam sido gravadas e lançadas em CD quanto aquelas que somente eram apresentadas nos *shows*.²¹

1.2 Ser Dazaranha: a banda e a discografia

Faz-se necessário um histórico sobre a carreira do grupo e suas articulações com o circuito de música independente de Florianópolis. Esta investigação incita uma questão latente: o que significa o nome da banda? *Dazaranha é como diz rapidinho o nativo da Ilha de Santa Catarina o nome da Ilha das Aranhas, situada em frente ao Costão da praia de Moçambique*, escreve Osmar Gomes, no jornal *A Notícia*, da capital do Estado, do dia 06 de janeiro de 1996 (mapa da Ilha das Aranhas no anexo 3). O autor ainda informa que o [...] *termo pode ser lido subjetivamente também como nativo que topa todas, não tem frescura*. A letra da canção *Padre*, de autoria de Moriel Adriano da Costa, primeira faixa do CD *Seja Bem Vindo* (RGE/RBS Discos – 1996), faz referência a este segundo sentido da expressão “dazaranha”.

O diabo desembarcou, desembarcou na ilha
O diabo desembarcou, desembarcou na ilha
O padre escreveu na sua bata pazÊ
Ou escreveram na bata do padre paz
O padre escreveu na sua bata pazÊ

²¹ E isto era um fato que não se restringia geograficamente dentro da Ilha. Entre os anos de 1996 e 1997, tive a oportunidade de trabalhar com o produtor e empresário de artistas e bandas Ricardo Prates. Pude então constatar que havia em seu escritório fitas K7 e CDs com materiais de apresentação (*release*) de algumas bandas catarinenses, como a banda *punk* Eutanásia, de São José, e o primeiro CD do Dazaranha, *Seja Bem-Vindo*. As canções que esta última estava produzindo, gravando e divulgando, tinham um estilo mais eclético, misturando *reggae*, capoeira, música erudita, samba e *rock*.

Ou escreveram na bata do padre paz
A batina tem pano fraco,
A batina rasga cada vez mais
É dazaranha quem, quem é que é dazaranha, dazaranha quem?
Come feijão com detergente
Dorme na chuva e dorme contente
Não confunde coca com coca,
coca com coca
E faz de cócoras

A banda faz uma fusão, em suas canções, de elementos estilísticos do *rock*, do *reggae*, do *jazz*, da *surf-music*, do samba, da música portuguesa, da capoeira e do folclore. Soma dezessete anos de carreira e quatro CDs lançados. Formada por sete músicos, que praticam uma mistura instrumental de violino, baixo, guitarra, bateria e percussão, somadas a uma voz forte e com um marcante sotaque local. A primeira gravação oficial foi em 1994, quando participou da coletânea *Ilha de todos os Sons* (RBS Discos – 1994). A música escolhida foi *Retroprojektor*, citada anteriormente.

O primeiro dos quatro discos lançados foi o CD *Seja Bem Vindo* (RGE/RBS Discos – 1996), produzido por Murilo Valente, guitarrista das bandas Decalco Mania e Tubarão, Fernando Sulzbacher e Adauto Charnesky.



Figura 2 - Capa do primeiro disco da banda lançado em 1996. Retirado do *site*: www.dazaranha.com.br, acesso em 10 de agosto de 2009.

No segundo, intitulado *Tribo da Lua* (Atração – 1998), a banda contou com o trabalho de produção do guitarrista Luiz Carlini e com a participação especial de Jorge

Ben Jor na canção *Te Liga*. O grupo teve seu primeiro “disco de ouro” com este trabalho. Aliás, o primeiro “disco de ouro” de uma banda catarinense.²²

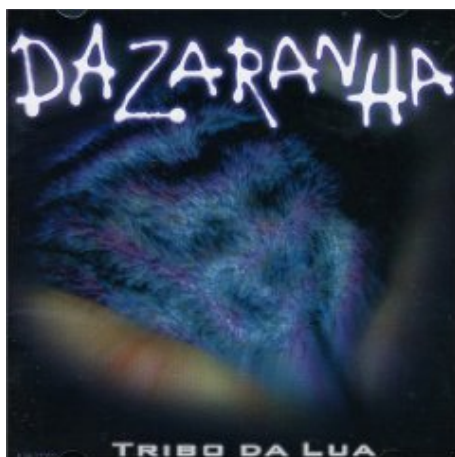


Figura 3 - Capa do segundo disco do Dazaranha, lançado em 1998. Retirado do *site*: www.dazaranha.com.br, acesso em 10 de agosto de 2009.

Este trabalho, como já informado em outros momentos, procura situar a análise das canções e da história dos anos 90. Porém, vale acrescentar a discografia do grupo que foi veiculada após este período, já no século XXI. O disco *Nossa Barulheira* (Atração – 2004) foi o terceiro. Contou novamente com a participação de Luiz Carlini, na pré-produção e nos arranjos.

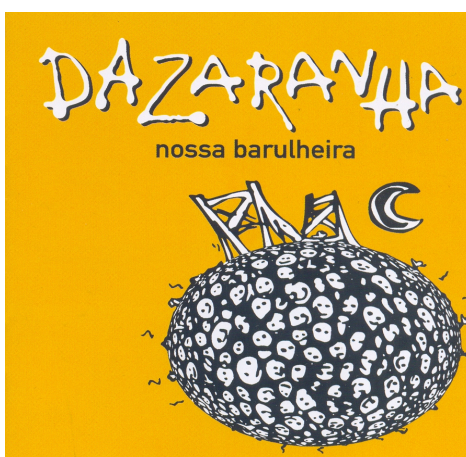


Figura 4 - Capa do terceiro disco do grupo, lançado no ano de 2004. Retirado do *site*: www.dazaranha.com.br, acesso em 10 de agosto de 2009.

²² Segundo a Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD), o “disco de ouro” é uma certificação por vendas de gravação musical sob o critério de certas quantidades de cópias, definidas pela IFPI (Federação Internacional da Indústria Fonográfica). No Brasil, até 2004 o número de cópias de um lançamento nacional para o “disco de ouro” eram 100 mil cópias. Depois desta data, a quantidade de unidades vendidas diminuiu para 50 mil cópias vendidas. Acesso em www.abpd.com.br

O trabalho mais recente é o disco *Paralisa* (Antídoto – 2007), produzido por Ricardo Vidal, que trabalhou com a banda *O Rappa*.



Figura 5 - Capa do disco *Paralisa*, lançado em 2007. Retirado do *site*: www.dazaranha.com.br, acesso em 10 de agosto de 2009.

Este trabalho recebeu o *Prêmio Claro de Música* como melhor Álbum Pop Independente, em 2006, e também o *Prêmio Dynamite de Música Independente*, no mesmo ano, promovida pela revista *Dynamite*. Como informa a banda em seu *site* oficial na internet:

Depois de vencer na categoria Melhor Álbum Pop no **Prêmio Dynamite de Música Independente** em 2006, com o disco *Nossa Barulheira*, o Dazaranha volta a figurar neste ano entre os primeiros colocados. O disco *Paralisa* ficou em terceiro lugar, abaixo do Pato Fu e à frente da Orquestra Imperial - bandas de renome nacional que têm um apoio bem maior e presença maciça na mídia. Isto prova que a banda está no caminho certo e que a força dos nossos fãs e amigos é imensurável em nossa trajetória. Dazaranha agradece a todos que votaram e que acompanham a banda, seja nos shows ou ouvindo nossas canções. Podem contar com a gente, que está vindo coisa quente por aí. Gravaremos nosso primeiro DVD dias 18 e 19 de dezembro, no teatro do Ademir Rosa (CIC), em Floripa.²³

O Dazaranha vem construindo uma carreira sólida, de forma independente da indústria fonográfica. Na realidade, utilizando em alguns momentos os serviços das grandes gravadoras, como a divulgação e distribuição do primeiro disco. Isto aponta

²³ Este histórico da banda Dazaranha foi extraído do site oficial da banda relançado em 2008. Disponível em <http://www.dazaranha.com/2008/>, acesso em 07 de setembro de 2008.

uma relação de complementaridade entre o mercado independente e o “oficial”, que será discutido mais adiante nesta pesquisa. No dia 13 de junho de 1996, o jornal paulistano *O Estado de São Paulo*, publicou uma nota no caderno *Zap!*, redigida pelo jornalista Ricardo Alexandre, numa seção intitulada *O mundo maravilhoso do alternativo*, as seguintes palavras:

O Dazaranha chegou de Florianópolis. Se você está atrás de opções para a galera do Recife, com tanto potencial para o hype, pode se sintonizar nos grupos de Florianópolis que começam a chegar ao CD como o grupo Dazaranha e seu primeiro disco, Bem-Vindo. A banda tem a manha de criar melodias fáceis em arranjos potentes e vocação para embalar as menininhas desinformadas e também a moçada udigrudi. O Dazaranha tem aquela malemolência de quem ensaia olhando para o mar e ainda assim parece disposto a casar informações tão díspares quanto Alceu Valença com reggae, em excelentes faixas como Padre e Muralhas Brancas. (Ricardo Alexandre)²⁴

Apesar do nome do CD estar escrito de maneira incorreta (a maneira correta é *Seja Bem Vindo* e não *Bem Vindo* como foi publicado), o jornalista em meio a comentários como [...] *vocação para embalar as menininhas desinformadas*, ressalta a característica da diversidade cultural da canção brasileira naquele momento. Em meio ao contexto da segunda metade da década de 90, com a atuação da MTV Brasil, quando o cenário do *rock* brasileiro voltava sua atenção para as cenas do Rio de Janeiro, de Brasília, de São Paulo e do Recife, parece inevitável a comparação da sonoridade do Dazaranha com a sonoridade de bandas como O Rappa, Planet Hemp, Charlie Brown Jr., Nação Zumbi e Mundo Livre S.A.

1.3 O mercado musical brasileiro na década de 90

Uma importante mudança no mercado musical dos anos 90 foi a sistematização e popularização da linguagem audiovisual dos videoclipes na produção, divulgação e comercialização de música, impulsionada pela emissora de televisão MTV,

²⁴ Nota publicada no Jornal *O Estado de São Paulo*, caderno *Zap!*, p. G4, Quinta-feira, 13 de junho de 1996.

a partir de 1981 nos Estados Unidos e 1990 no Brasil. Este veículo de comunicação de massa propôs aos artistas, às bandas, aos produtores musicais, aos selos independentes e às grandes gravadoras uma nova articulação e integração de várias formas de expressões artísticas num só produto: o videoclipe. A canção passa a dialogar mais intensamente com a comunicação visual, as artes plásticas, as linguagens corporais, a moda, o teatro, o cinema e a televisão. A estética visual, por intermédio da performance dos artistas, transforma-se em parte integrante do consumo de música. A atuação da MTV no mercado musical dos anos 90 articulou com a juventude urbana do período uma gama de possibilidades de arquétipos, estilos, estéticas, que deixou o jovem mais informado sobre as tendências estilísticas do mercado musical, da moda, da publicidade. O formato videoclipe permite a articulação de vários tipos de mídias através do consumo da canção.

A década de 90 foi marcada pela forte presença da segmentação do mercado de música popular brasileira, com a consolidação de estilos como sertanejo, pagode e axé entre os principais filões das grandes gravadoras. Este fato pode ser constatado por publicações como a revista *Show Business, Guia Internacional/International Guide*. Trata-se de um importante veículo de informação trimestral produzido pela editora Espetáculo no formato de um grande catálogo, voltado exclusivamente para o *show business* brasileiro. Mediante a análise desta revista, pode-se confirmar a preponderante presença, em meio às grandes gravadoras, de artistas dos estilos de música popular já citados.²⁵

No livro, *O mistério do samba*, Hermano Vianna comenta a forte presença de artistas como Olodum e Daniela Mercury no cenário principal enquanto o *rock* brasileiro, que havia perdido o *status* adquirido durante os anos 80, procurava caminhos

²⁵ Revista *Show Business*, Ano 6 – n. ° 23. São Paulo: Espetáculo, 1996.

alternativos para sobreviver. O autor explica que [...] em 1992, o *Olodum* se apresentou nas principais casas de espetáculos musicais das grandes cidades brasileiras. A música baiana, depois da música sertaneja, já havia ultrapassado o rock brasileiro em matéria de vendas de discos e popularidade nacional. O autor acrescenta que os [...] grupos iniciantes de rock voltaram a sobreviver num circuito *underground* (como os próprios roqueiros gostam de chamar) que inclui pequenas casas noturnas e gravadoras independentes.²⁶

A intensificação do circuito *underground*, em praticamente todos os estados brasileiros, durante a década de 90, é um fato notório. Segundo Márcia Tosta Dias, a avaliação do conceito de produção musical “independente” padece de critérios, porém, [...] de maneira geral são consideradas independentes todas as iniciativas de produção, gravação e difusão que acontecem fora do circuito das grandes²⁷ empresas que compõem a indústria cultural. As *indies* (gravadoras independentes) existem desde que existem as *majors* (grandes gravadoras), no entanto, Jeder Silveira Janotti Júnior aponta que o modelo de produção de forma sistemática da cena independente surgiu nos Estados Unidos, durante a década de 40, por meio da atuação de pequenas rádios e selos especializados em *blues* e nos *rhythm and blues*.

O padrão econômico estadunidense das gravadoras independentes de música negra também seria seguido pelo mercado do *rock*. No inverso de toda mitologia criada em torno do disco independente e sua forte presença na história do *rock*, as origens destas gravadoras é anterior ao próprio *rock* e remonta a rígida demarcação racial da sociedade norte-americana. A fundamentação para este cenário foram as pequenas rádios especializadas na execução da música negra e também o surgimento de

²⁶ VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 1995, p.141 e 142.

²⁷ DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000, p.

pequenos selos de *blues* e *rhythm and blues* oriundos da década de 40. *Naquela época, era possível abrir um selo com um investimento inicial de U\$1.000,00. Só no final da década de quarenta, foram catalogadas mais de 6.000 pequenas gravadoras independentes nos EUA.* ²⁸ Entre as décadas de 40 e 50, importantes estudos sobre a indústria cultural foram realizados por T.W. Adorno e M. Horkheimer. Partindo da ideia de uma dominação imposta pelo conhecimento da técnica, da ciência ou do mito, ilustrada pelos autores, pode-se pensar que a atitude independente representa a busca de espaço no mercado musical por aqueles que produzem sua arte de forma artesanal e suas mediações com os aparatos de poder da indústria cultural. ²⁹

As gravações independentes no Brasil foram realizadas com iniciativas isoladas, por determinados artistas durante o século XX. Entretanto, foi nos anos 80 que a atitude independente ou autônoma se constituiu num movimento liderado pelos artistas pertencentes à chamada Vanguarda Paulistana – Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé, Premeditando o Breque, Grupo Rumo, Banda Sabor de Veneno, Língua de Trapo. A atuação destes artistas foi bem expressiva para o contexto da produção independente no Brasil. Isto significava que eles produziam os discos “às próprias custas”, parafraseando o título do segundo disco de Itamar Assumpção.

Porém, somente nos anos 90 é que esta prática pôde se espalhar pelas cenas regionais através do circuito *underground* e de certa forma ser sistematizada, articulando uma relação de complementaridade com as grandes empresas do setor, criando possibilidades de acesso de novos artistas e bandas às condições de produção e difusão. Este processo pode ser visto da seguinte maneira: [...] *a indie, ao absorver parte do excedente da produção musical não capitalizada pelas majors, além de*

²⁸ JANOTTI JR, op. cit., p.8.

²⁹ HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W. *Conceito de Iluminismo*. In: *Horkheimer Adorno Textos escolhidos*. [Trad. Zeljo Loparic...et al.] 5ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (os Pensadores), p. 30.

*permitir a diminuição da tensão no panorama cultural, derivada da busca de oportunidades [...] termina por criar um novo segmento ao testar novos produtos [...] mesmo que num espaço restrito, permitindo à major realizar escolhas mais seguras no momento em que decide investir em novos nomes.*³⁰

Como aponta Dias, a relação entre os selos independentes e as *majors*, vem a ser uma relação de complementaridade, em que os primeiros se apresentam como “laboratórios” de novas bandas e artistas para as segundas. O que se observa durante a década de 90 é um crescimento do número de produtores, artistas, festivais e selos atuando no circuito *underground*, e um aperfeiçoamento da relação entre *indies* e *majors*. Festivais como “Bananada” em Goiás, “Abril Pró-Rock” em Recife, “Curitiba Pop Festival” na capital paranaense, entre outros, aos poucos vão construindo um espaço sólido para o desenvolvimento de novos artistas, produtores e selos independentes.

A sistematização destes festivais, dos selos alternativos e dos selos independentes lançados pelas *majors*, destinados a atender à segmentação e à diversidade do mercado musical dos anos 90 no Brasil, parece ter proporcionado uma maior articulação entre os mercados musicais regionais e os grandes centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo. A autora ainda evidencia duas marcantes e diferentes trajetórias de selos independentes no Brasil: *Baratos Afins*, selo do empresário Luís Carlos Calanca, e o selo *Tinitus*, de Pena Schmidt. Segundo a autora, o primeiro [...] *como lojista, tem uma postura crítica perante o mercado e faz dessa postura a sua estratégia de trabalho [...]*³¹. Por este motivo, a atitude dele não se caracteriza exatamente como independente, mas como postura alternativa dentro do mercado.

³⁰ DIAS, op. cit., p.s/n.

³¹ Idem, ibidem., p.s/n.

Calanca mantém uma loja, a *Baratos Afins*, onde comercializa discos, CDs, e outros artigos ligados ao mercado do *rock*, localizada na Galeria nº 62, da rua 24 de Maio, popularmente conhecida como Galeria do *Rock*, no centro da cidade de São Paulo. A [...] *galeria do rock* é um dos “museus” vivos da cultura de rua paulistana [...], comenta Marcelo Tas.³² Trata-se de uma galeria que reúne em seu interior uma série de lojas especializadas em produtos ligados à música urbana jovem, de vários estilos como *rock*, *hip-hop*, *rap* e *funk*, como CDs, LPs raros, roupas, acessórios, tatuagens e *piercings*, etc. A loja inaugurou o selo *Baratos Afins* em 1982 e até hoje continua atuando no mercado alternativo, produzindo novos artistas.



Figuras 6 e 7 - A fachada da loja Baratos Afins na Galeria do Rock em São Paulo e o empresário Luís Carlos Calanca. Fotos retiradas do *site* www.baratosafins.com.br, em 10 de agosto de 2009.

³² Nota publicada no Jornal *Folha de São Paulo*, caderno *Mais*, p. 4, Domingo, 01 de março de 2009.

Para Calanca, o termo independente não é apropriado, pois o alternativo continua dependendo das *majors* ou de terceiros em várias etapas da produção como fábricas, estúdios e gráficas. Já no caso do segundo exemplo, o selo *Tinitus*, a relação estabelecida com as *majors* é exatamente aquela de complementaridade, criando oportunidades para novos artistas serem inseridos aos poucos no mercado nacional de música.

A revista *Underguide*, o guia da música underground, uma publicação especializada no cenário independente brasileiro, com escritórios nas capitais de São Paulo e do Rio de Janeiro, evidencia a complexidade deste mercado musical no Brasil na década de 90. O jornalista Daniel “John” Furuno, um dos editores, descreve a revista como um veículo segmentado, dirigido ao mercado de música independente, publicado pela editora Espetáculo. Dedicada à divulgação de bandas de garagem, fanzines e cultura *underground*, foi uma das primeiras publicações a trazer matérias de capa com artistas emergentes na época, como Planet Hemp, Charlie Brown Jr. e Pato Fu, entre outros.³³

A edição de novembro de 1996 (Ano1 – nº 4) apresenta, em formato de catálogo, um grande número de profissionais especializados que atuam dentro do mercado independente. Isto inclui bandas, fanzines, publicações, estúdios, gravadoras e selos, produtores de *shows*, espaços para *shows*, fabricantes, lojas e importadoras de instrumentos e equipamentos musicais. Muitos destes profissionais atuavam simultaneamente no mercado independente e também no mercado das *majors*. Encontravam-se empresas prestadoras de outros serviços relacionados como assessoria de imprensa, assessoria fonográfica, colagem de cartazes, aluguel de equipamentos de

³³ FURUNO, Daniel. Disponível em: <http://danielfuruno.890.com/>. Acesso em 04 de fevereiro de 2009. Segundo ele, suas atribuições na revista passavam pela criação, edição, revisão e redação dos textos jornalísticos, coberturas de shows e eventos de música independente, além de resenhas de demos, CDs e fanzines.

som, luz e palco, produtores de videoclipes, além de programas de rádio e televisão que prezavam pela divulgação deste mercado alternativo.

Esta mesma edição da revista trazia uma curiosa entrevista com John Ulhoa, guitarrista da banda mineira *Pato Fu*, feita por Daniel Furuno. Eles haviam lançado três discos, o primeiro no mercado independente *Rotomusic de Liquidificapum* (Cogumelo Records/93), o segundo *Gol de Quem?* (Plug/BMG/Ariola/94) e o terceiro *Tem Mas Acabou* (Plug/BMG/Ariola/96) por uma gravadora *major*. John, que durante os anos 80, com a banda *Sexo Explícito*, lançou discos com a gravadora *indie* Cogumelo Records, que sempre foi mais voltada para o estilo *metal*, tece alguns comentários sobre o mercado independente, sobre a diversidade cultural das bandas dos anos 90, entre outros assuntos.

UNDERGUIDE: A sua saída do Sexo explícito e o início do Pato Fu coincidiram com o declínio do primeiro boom do rock nacional, nos anos 80. O que ajudou a revitalizar esse cenário?

JOHN: Acho que foi um processo cíclico. A última banda dos anos 80 que conseguiu vingar foi o Engenheiros do Hawái. Depois disso, houve uma saturação no mercado. As bandas eram todas muito parecidas, o que de certa forma cansou o público. (...) A MTV colaborou muito no processo de renovação do rock nacional, abrindo espaço para artistas novos. As próprias bandas passaram a apresentar novas propostas, com um trabalho mais consistente e mais profissional. As bandas alternativas passaram a ter um cuidado muito maior com a produção.

UG: E essa onda de bandas que estão misturando rock n' roll com ritmos regionais? Você acha que isso é só mais um modismo ou o Brasil está realmente descobrindo sua riqueza?

J: Eu acho que é um pouco dos dois. Existem bandas que realmente se utilizam dessa fusão de ritmos de maneira autêntica, é um lance de valorizar as raízes mesmo. Bandas como nós, Raimundos e Chico Science. Cada uma começou a fazer um lance parecido, mas sem saber das outras, como se todo mundo estivesse em sintonia. É claro que depois que se descobre que isso faz sucesso, uma porrada de outras bandas começa a seguir a mesma linha. É aí que entra o modismo. Nos anos 80 também era assim, só que o lance da época era copiar as bandas estrangeiras.³⁴

As canções produzidas em várias regiões do país neste período apresentam influxos de diversos estilos musicais. Como aponta Luis Tatit, nos anos 90, surge um

³⁴ *Revista Underguide*, Ano 1 – N°4. São Paulo: Espetáculo, Novembro/1996, pp. 10 e 11.

novo paradigma na MPB identificado como um “leque de dicções”, instituído no Brasil pela influência do samba, da música modernista, da bossa nova e do tropicalismo.

1.4 O circuito musical da cidade de Florianópolis nos anos 90

No catálogo publicado pela revista *Underguide*, o guia da música *underground*, era possível encontrar bandas de todos os estados do Brasil, artistas de diversos estilos como *punk*, *jazz*, *jazz-rock*, MPB/Bossa Nova, *heavy metal*, *thrash metal*, *chorinho*, *psychobilly*, *samba*, e, não raro, bandas que se apresentam como uma fusão dos vários estilos. Um exemplo foi a Brasil Papaya, banda da Ilha de Santa Catarina que classifica sua música no catálogo da revista como uma fusão de [...] *Rock/Blues/New Age/Chorinho/Instrumental*.³⁵ Estão registradas na revista *Underguide* bandas a procura de selos e gravadoras e também aquelas que já possuíam discos lançados por selos independentes. Contudo, de Florianópolis, estavam catalogadas somente Brasil Papaya e Dazaranha. Na Ilha, este processo era acompanhado, mesmo que de longe, pelos músicos e pelas bandas, pois o mercado musical da cidade era restrito, mas não estático. Moriel Adriano da Costa e Sandro Adriano da Costa (Gazu), compositores da maior parte das letras do Dazaranha, em entrevista ao jornal *Zero* ³⁶, em 1993, afirmavam a necessidade de divulgar o trabalho para outras cidades do país:

Só vai dar pra viver de música quando a gente se organizar e der um role pelo Estado e pelo País, pra pegar uma carga boa, né? Porque senão nós vamos morrer tudo aqui no Kasbah, ganhando um mil cada um, por noite [...] diz o letrista e guitarrista da banda, Moriel. O vocalista e também letrista Gazu acredita que dias melhores virão. [...] Por enquanto, o que tenho é tocar na noite e me divertir com o povo inteiro. Está surgindo uma nova geração de músicos na Ilha, que ta prometendo. Esqueci o nome do pessoal, mas acredito no potencial de todo mundo.³⁷

³⁵ *Revista Underguide*, Ano 1 – Nº4. São Paulo: Espetáculo, Novembro/1996, p. 13.

³⁶ *Zero* é um periódico produzido pelo curso de jornalismo do CCE-UFSC.

³⁷ MARTORANO, Adriana. *Jornal Zero* CCE-UFSC. Florianópolis, 6 de setembro de 1993.

Na edição número 1 do jornal *Futio-Indispensável*, de 1993, Emerson Gasperin publicou uma reportagem sobre o Dazaranha, na qual além de outros assuntos, apresentou cada um dos músicos desta maneira:

Sandro Adriano da Costa, “Gazu”, (vocal) faz faculdade de música e é cabeleireiro; Moriel Adriano da Costa (guitarra) pega umas ondas e também dá aulas de capoeira; José Caetano da Silva (bateria) faz Agronomia e tem uma loja agropecuária; Francisco Lázaro dos Santos Martins, “Chico”, (guitarra solo) trabalha na cantina da PM; Gerry Adriano da Costa (percussão) também é cabeleireiro; Aduino Luiz Charnesky (baixo) é vendedor das lojas Arapuã; e Fernando Sulzbacher (violino e guitarra) toca na Orquestra Municipal e na Orquestra Sinfônica do CIC.³⁸

Percebe-se que neste momento, os músicos do Dazaranha, apesar da popularidade da banda, ainda não conseguiam sobreviver exclusivamente da sua música, o que era bastante comum entre os músicos que residiam em Florianópolis. Na realidade, somente o músico Fernando Sulzbacher já possuía uma carreira mais voltada para a música desde meados da década de 80.

Além do Dazaranha, outras bandas surgiram no circuito musical da capital do Estado, em meados da década de 90. Adriana Martorano, na seção de cultura da edição de setembro de 1993 do jornal *Zero*, escreveu uma matéria intitulada: *Sobra banda, falta espaço. Quem quiser sair da garagem tem que ralar muito*. Fica claro na leitura deste documento que havia na cidade uma quantidade significativa de músicos e bandas que procuravam espaço para tocar e também tinham uma postura que visava atuar com maior profissionalismo no mercado musical. Procuravam reconhecimento do público jovem, da crítica e dos meios de comunicação. Percebe-se um pouco dos desejos e das angústias que os músicos e o público sentiam (capturando isto do próprio discurso presente no texto publicado no periódico) em relação ao circuito de bandas da cidade em 1993:

³⁸ GASPERIN, Emerson. *Jornal Futio-Indispensável*. Nº 1. Florianópolis: 1993.

Udigrudis, Dazaranha, Hogs, Primavera nos Dentes, Embryonic, Hoka-Hey, Motherfucker, Farady, Stonkas y Congas, Coronel Johnson, Victória. Estes são alguns dos principais grupos musicais que estão surgindo em Florianópolis. Apesar do grande número de bandas e dos estilos diversificados que vão do heavy metal ao jazz, do blues ao reggae, o circuito musical de Florianópolis é restrito e as oportunidades de sucesso e divulgação ainda são pequenas, comparadas à produção musical da Ilha nos últimos anos.³⁹

Três aspectos importantes devem ser ressaltados neste trecho da reportagem: a grande variedade de ritmos e estilos musicais indicados como [...] *estilos diversificados que vão do heavy metal ao jazz, do blues ao reggae* [...] praticados pelas bandas mencionadas; a comparação do mercado musical da Ilha de Santa Catarina, anterior aos anos 90, com o novo momento vivido em 1993, a nova geração em gestação; a falta de espaços para tocar.

O primeiro aspecto refere-se à diversidade de estilos. A análise das canções produzidas pelos compositores da banda Dazaranha mostra uma influência de conceitos e referências estéticas provenientes de diversas tendências da música *local*, como aquelas oriundas do folclore, da capoeira, do baião, do samba e do choro, como também da música *global* como o *reggae*, o *rock*, o *jazz*, o *blues*, a música erudita, enfim, dos vários tipos de música do século XX. A banda construiu sua musicalidade dentro do paradigma estético da música brasileira dos anos 90, calcada nas diversidades culturais de cada região do país. As características híbridas das linhas melódicas do Dazaranha lembram trabalhos tão diversos como Jethro Tull⁴⁰ e Novos Baianos. Assim, a própria banda descreve seu estilo, suas influências, sua bossa de *misturar caldo de peixe com*

³⁹MARTORANO, op. cit. 1993.

⁴⁰ Jethro Tull é uma banda formada em 1968 na Inglaterra. Suas principais características são fortes influências da música celta e da música clássica, misturados com *rock* progressivo, *blues*, etc. A principal marca desta banda são as melodias “medievais”, que remetem aos trovadores e bardos, e que são entoadas pela flauta transversal tocada pelo líder do grupo e multi-instrumentista, o escocês Ian Anderson. A semelhança do Dazaranha com o Jethro Tull, em minha opinião, reside exatamente nas características “medievais” das melodias, que mesclam *rock* com música clássica e na mistura de instrumentos oriundos do *jazz* e da música erudita.

música, na canção *Cama brasileira*, de Morel Adriano da Costa, do disco *Tribo da Lua* (Atração – 1998).

A gente pula no braseiro, é brasileiro o dia inteiro
A noite inteira acordamos de música
Ilha mostra todo quebra mola
Mostra todos os seus cheiros,
Teus Doricos, teus temperos
Pra fazer caldo de peixe com música
Novos Baianos, usina, arte do Brasil
Qualquer tipo de chão é a cama brasileira
Rede ou esteira, é de mola, é de madeira
Tem balanço a noite inteira
Ritmo nós, eu e você, caxixi não é xequerê
Nós, eu e você, caxixi não é xequerê
A bebida do bêbado bateu na borda do bar de Uluwatu
Leurucubaca é ela e tu, é arapuca e araponga
Como vai Uluwatu, Uluwatu vai bem
Como vai ela e tu ?

Apesar da música do Dazaranha ir muito além do *rock*, insiste-se nesta nomenclatura, considerando este conceito não somente como um estilo musical, mas procurando-se entender o *rock* como um conjunto de atitudes dentro do mercado musical visando uma postura *underground*. Como já comentado anteriormente, o cenário do *rock* nesta década é muito complexo, com várias subdivisões estilísticas como o metal, o *hardcore*, entre outros. Os anos 80 haviam sido os anos do *rock* dentro das gravadoras. Já durante os anos 90, o *rock* prevaleceu em meio as produções das *indies*, estabelecendo a comentada relação de complementaridade com as *majors*. As novas bandas passaram a tocar num circuito *underground* que era constituído pelas gravadoras *indie*, festivais, bares e pequenas casas noturnas, fanzines e rádios.

A diversificação e segmentação do mercado da música chegaram ao ponto de despertar uma outra novidade no período, que foi uma tendência das bandas brasileiras de *rock* de comporem canções em inglês. Pode-se citar vários nomes de bandas do estilo *thrash* ou *speed* metal, como *Sepultura* e *Korzus*, e também do estilo metal melódico, como *Angra* e *Wizards*, que gravaram canções com letras em inglês e

venderam muitos discos, inclusive representando o País no exterior. Através desta estratégia, a maior parte destas bandas direcionou suas carreiras visando o mercado internacional, produzindo discos inteiramente na língua inglesa, já que no Brasil as grandes gravadoras estavam mais interessadas no axé, no pagode e no sertanejo. Conforme Hermano Vianna, a [...] revista *Bizz* (ano 9, nº5), fazendo um balanço dos discos lançados por “artistas novos” entre janeiro de 1992 e maio de 1993, chegou aos seguintes números: foram lançados 188 trabalhos de novos nomes, dentre os quais 110 eram cantados em inglês (p.29). O autor afirma que [...] essa quantidade de lançamentos em inglês é uma novidade na história da música popular brasileira e mesmo na história do rock brasileiro.⁴¹

O segundo aspecto tratado na análise do trecho da reportagem de Adriana Martorano, além da demasiada quantidade de bandas relacionadas logo no início do texto, é o destaque dado ao fato de que existe um grupo de bandas que de alguma forma se relacionam e “estão surgindo”, aparentemente numa atitude coletiva no “restrito” circuito musical de Florianópolis. Quando aparece a expressão “está surgindo uma nova geração de músicos”, esta é nova quando comparada às antigas gerações de músicos da Ilha dos anos 70 e 80. Entre tantos nomes, cita-se Luiz Henrique Rosa, Capuchon, Luiz Meira, Aldo Bastos, Expresso Rural, Toncá, Ave de Rapina, Know How, Ratonés, Olho D’Água, Stryx, Stigma, Bandalheira, Burn, Decalco Mania, Grupo Engenho e Tubarão.

⁴² A intenção da comparação com estes outros músicos é devido ao fato de que estes também desenvolveram trabalhos originais, calcados na composição e execução de canções inéditas, que venderam discos e construíram suas carreiras dentro e até fora do

⁴¹ VIANNA, op.cit., p.142.

⁴² MOTA, Rodrigo de Souza. *Rock dos anos 1980 prefixo 48: um crime perfeito?* Dissertação de Mestrado em História. Florianópolis: UFSC, 2009.

país. Em relação às influências destes músicos na sonoridade do Dazaranha, o guitarrista Chico Martins comenta:

[...] Eu me lembro que tiveram as bandas como Expresso Rural, o Tubarão, Ave da Rapina, Burn. Foram bandas que fizeram o movimento musical dos anos 70 ali né. E depois que venderam bem, venderam discos. Poxa, eu me lembro que eu toquei muito, foram influências fortíssimas minhas. Eu canto várias músicas do Expresso. Adorava. [...] E depois disso deu uma parada assim de música própria. E aí o Dazaranha entrou com essa história de fazer música própria. Tava bem na moda as pessoas fazerem cover. Eu me lembro que era natural as pessoas fazerem cover porque não tinha espaço pra música própria mesmo.⁴³

O terceiro e último aspecto a ser debatido são os espaços para tocar. Esta ainda parece ser uma questão latente entre as bandas da cidade, principalmente para aquelas que optaram por trabalhar um repertório de canções de autoria própria. Para estas o circuito é “restrito”. Para outras bandas que escolheram se especializar em tocar canções de autoria alheia, existiam mais opções de bares, principalmente no período do verão, apesar de o mercado musical na cidade nestes últimos anos ter crescido bastante e vir buscando uma maior profissionalização a reportagem de Adriana Martorano cita apenas quatro bares que trabalhavam com música ao vivo em 1993: o Berro Cover (ou Berro D’água), próximo à Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC e que se caracterizava dentro do conceito alternativo ou *underground*, por ser um local mais simples e democrático, onde os ingressos e as bebidas eram baratas e as bandas realmente tinham um maior contato com o público que lotava o ambiente às sextas e sábados à noite; o Lugar Comum, no centro, descrito como frequentado por um público mais velho e ligado no *jazz*; o Kasbah, na subida do morro da praia Mole; e o Ponto de Vista, na Lagoa da Conceição, apresentado como de estilo mais eclético e de público mais elitista.

⁴³ Entrevista com Francisco Martins, guitarrista do Dazaranha, realizada em sua casa em 05 de fevereiro de 2007.

Existia uma volatilidade entre os bares do circuito *underground* de Florianópolis. Era difícil encontrar bares que duraram mais de cinco anos, atuando dentro deste segmento de mercado. Muitas vezes, os empresários abrem e fecham sucessivamente bares em diferentes locais da cidade, como centro, Lagoa da Conceição e nos entornos da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC e da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

1.5 Sincronia total da rádio com o Dazaranha

O restrito circuito musical da cidade também está relacionado à história da RBS, empresa da família Sirotsky, surgida em 1957, em Porto Alegre/RS, e que desde 1979 mantém uma sucursal em Florianópolis, conhecida primeiramente como TV Catarinense e num segundo momento como RBS TV Florianópolis. O grupo empresarial também possui rádios na Ilha como a Rádio Atlântida FM, fundada em Porto Alegre em 1976, a Rádio Itapema FM, entre outras. Na realidade, o rádio em Florianópolis já existe oficialmente desde as décadas de 40 e 50 com as rádios Guarujá e Diário da Manhã.⁴⁴

Não obstante, um dos programas de rádio que mais marcaram a música alternativa em Florianópolis foi o *Sincronia Total*. Este produto radialístico destinado para um público alternativo com perfil *rock* possuía um formato inovador executado pelos seus criadores e apresentadores José Luiz Simões de Carvalho (Zeca) e o Pena. Rádios como a paulistana Brasil 2000 FM exibiam este tipo de formato. Além de apresentar novas bandas e canções inéditas, os locutores comentavam sobre a história da banda, veiculando a canção e ressaltando principalmente a carreira dos músicos que

⁴⁴ MACHADO, Aldonei. *Músicas shows e estrelas no dial: a Rádio Guarujá e a chegada da indústria cultural em Florianópolis*. In: FLORES, M. B. R., LEHMKUHL, Luciene e COLLAÇO, Vera (Org.). *A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006, p. 153 a 176.

estão por detrás destas canções. Todas as informações que eram publicadas na revista *Bizz* e não encontravam espaço em nenhuma outra rádio ou TV, eram destaques no *Sincronia Total*. A própria MTV Brasil, pelo menos no seu início, nos anos 90, iria consagrar este padrão de apresentar novidades do cenário independente, buscando situar o contexto no qual as bandas e artistas haviam realizado seus trabalhos.

Como afirma o jornalista Alexandre Gonçalves, através do seu *blog* Coluna Extra, em meados dos anos 80 a rádio paulista Antena 1 FM – criada em 1974 e sediada em São Paulo, mas com emissoras distribuídas por vários pontos do território nacional – era a rádio *rock* de Florianópolis. Esta rádio pertencia ao grupo da Rádio Guarujá. O *slogan* enunciado pelos locutores, entre eles Gna Pavão, era “É aqui que é mesmo”. Naquele período, o *Sincronia Total* era o grande programa da Antena 1 FM. No início ia ao ar aos domingos, às 18h. Posteriormente, passou a ser veiculado durante a semana. Quando a rádio optou alterar sua linguagem, transformando-se numa emissora do segmento “adulto”, que tem como base da programação canções internacionais, o *Sincronia Total* e sua equipe transferiram-se para a rádio União FM, que operava no edifício Comasa, no centro da cidade de Florianópolis. Fernando Sulzbacher comenta sobre a importância da atuação do *Sincronia Total* para as bandas independentes, e de seu apresentador Zeca para o Dazaranha.

[...] o Zeca é o seguinte. Tanto ele como o Pena, tinham o programa chamado “Sincronia Total” e antigamente a gente tinha a Rádio União, acho que foi a melhor rádio que teve do nosso segmento de música autoral porque era uma rádio com uns sons mais alternativos [...] foi a primeira a tocar demos de artistas locais, trazia muito material de fora. E o Zeca e o Pena tinham aquela história de comentar sobre os sons: - Poxa esse aqui é um som novo, que saiu agora, a banda é assim ou assado... Não era só botar pra tocar [...] não era só conhecer o som. É saber um pouco da história do artista, o que está por trás, quem é a banda, da onde veio. E o Zeca ensinou isto pra gente por causa da bagagem dele. Só de “Sincronia Total” foram 11 anos de programa.⁴⁵

⁴⁵ Entrevista com Fernando Sulzbacher, violinista, guitarrista e produtor artístico da banda Dazaranha. Realizada em 16/07/2009, na Caixa D’água, o estúdio do grupo.

O *Sincronia Total* era o programa que instaurava uma mediação entre o ouvinte que, em geral tinha o perfil de garimpar novas bandas, e as canções dos grupos independentes que ansiavam por espaço nas rádios. O radialista Pena, produtor e apresentador do programa *Sincronia Total*, manifestou sua opinião sobre o circuito de bandas de Florianópolis.

Pintou uma nova safra de bandas bem legais. Gosto do Dazaranha, do Stonkas, do Victoria e do Udigrudis. As bandas que estão fazendo trabalho próprio é que eu acho legais. Tá pintando muita gente boa, mas viver de música em Floripa é difícil, porque o circuito é bem pequeno aqui. Mas tem que continuar a insistir. Tem só três ou quatro bares que tem música ao vivo, os cachês são bem pequenos ainda, e profissionalmente a coisa é muito fraca. Mas eu tenho a esperança que vai crescer, eu dou a maior força.⁴⁶

Exceto o Dazaranha, as bandas que foram citadas na reportagem não existem mais. A maior parte de seus integrantes continuaram atuantes no circuito musical da cidade. É o caso do baixista Luis Maia, da banda Stonkas & Congas, do guitarrista Ulysses Dutra e do baterista Luciano Py, que tiveram sua banda de *rock* Coronel Johnson citada na mesma reportagem. Luciano desabafa sobre a condição de se manter como músico em Florianópolis: [...] *viver de música é meio humilhante, mas dá pra defender uns trocados.*⁴⁷ Estes músicos continuam desenvolvendo uma série de atividades dentro do circuito musical, trabalhando com estúdios de gravação e ensaio e, também, desenvolvendo outros projetos musicais.

As bandas Brasil Papaya e Tijuqueira, que não foram citadas na reportagem, mas que também iniciaram suas trajetórias na década de 90, e que permanecem atuantes no circuito musical de Florianópolis, são também formadas por músicos de diferentes estilos e tendências, que apresentam trabalhos baseados em diversos gêneros musicais como *jazz*, *rock*, *reggae*, *choro*, *funk* e ritmos inspirados no folclore regional. Por

⁴⁶ MARTORANO, op.cit. 1993

⁴⁷ Idem, ibidem.

Florianópolis não contar com gravadoras, estas bandas edificaram suas carreiras quase sempre de forma independente, construindo seus próprios estúdios de ensaio e gravação, realizando suas produções e também articulando trabalhos com os meios de comunicação de massa locais. O guitarrista, engenheiro acústico e produtor fonográfico Renato Pimentel, da banda Brasil Papaya, comentou em entrevista cedida à revista *Áudio, Música & Tecnologia*, em setembro de 2000: *O mercado catarinense é de qualidade mas ainda é muito pequeno e restrito. É necessário um maior apoio para desenvolvê-lo.*

1.6 O tempero Dazaranha

Havia um número razoável de músicos e bandas tocando e participando do circuito musical da Ilha no ano de 1993, então: por que o Dazaranha conseguiu tanta popularidade em Florianópolis, e também fora da cidade? Como aconteceu este processo e quais seus principais fatores? Percebe-se que em meio aos próprios músicos já havia uma opinião diferente em relação ao trabalho do Dazaranha, conforme indica o trecho da reportagem de Adriana Martorano:

O Dazaranha é uma das bandas de maior sucesso atualmente em Florianópolis. Destaca-se das demais bandas por fazer uma música original, que mistura ritmos afro-brasileiros com funk, jazz e até um violino clássico, que dá um toque especial. “Estou aqui porque o Dazaranha merece todo o apoio, eles têm um som muito original”, afirma Zé Luís, baterista da banda de thrash-metal, Motherfucker.⁴⁸

As letras das canções tratam de temas ligados a diversos assuntos do cotidiano: as paisagens da Ilha de Santa Catarina; a prática do *surf* e da capoeira; o folclore e a herança cultural da cidade; os personagens típicos da comunidade do Saco Grande, bairro de Florianópolis onde creeceram alguns dos músicos e onde nasceu a banda; as formas de convívio social, tanto as “tradicionais” como as novas práticas sociais impulsionadas pela “modernização”; a destruição da natureza causada pelo

⁴⁸ MARTORANO, op.cit. 1993.

impacto do progresso e pelo turismo predatório. Como já comentado, pode-se estabelecer relações dos temas das canções do Dazaranha com temáticas presentes nas obras de artistas como Meyer Filho, como o Galo Galáxico e os seres mitológicos.

Os arranjos instrumentais das canções, melodias, harmonias e ritmos, as batidas da bateria e da percussão, as frases da guitarra solo e do violino em uníssono, a guitarra base fazendo um fundo harmônico e as notas e pausas marcantes do contrabaixo, criam um clima malemolente que envolve o ouvinte. Tereza Virginia de Almeida atenta para o corpo do som, o conjunto dos arranjos da instrumentação que, junto à letra, compõe a canção.⁴⁹ Este corpo instrumental, que inclui também os arranjos de vozes, é que constitui o conteúdo musical expresso pela canção. Muitas vezes é isto que consagra a marca de uma banda. No caso do Dazaranha, a sonoridade é bastante vibrante e “colorida”, como os mosaicos de Meyer Filho. É a “impressão digital” da música do grupo. Ainda na mesma reportagem de Adriana Martorano, Saulo “Butch” Reis, baixista da banda Hogs, faz algumas considerações sobre a originalidade das canções do Dazaranha:

O Dazaranha é a banda que tá abrindo o caminho para outras como a minha. É a primeira banda de Floripa que tem identidade própria, que faz som sem se espelhar em quem quer que seja.⁵⁰

Parece uma opinião quase unânime entre os músicos das bandas que atuavam no circuito *underground* da cidade que o Dazaranha executava uma música com uma cara diferente, original, com “identidade própria”. Na edição de terça-feira, 30 de agosto de 1994, do jornal *Diário Catarinense*, periódico do grupo RBS, na seção *Variedades*, saiu uma nota de divulgação de uma apresentação do Dazaranha no Teatro Álvaro de Carvalho, no centro de Florianópolis.

⁴⁹ ALMEIDA, T.V. *O corpo do som: notas sobre a canção*. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p.316 a 326.

⁵⁰ MARTORANO, op.cit. 1993.

Banda Dazaranha no TAC

Hoje tem Dazaranha no Projeto Seis e Meia da Fundação Catarinense de Cultura. Mesclando funk, reggae, baião, música clássica e ritmos de capoeira, a banda criada em 1992 apresenta um “produto final” bastante diferenciado e autêntico. O ingresso custa apenas R\$2,00 e é inteiramente destinado ao conjunto, que apresenta-se a partir das 18:30min no Teatro Álvaro de Carvalho.⁵¹

Adjetivos como “diferenciado”, “autêntico” estavam sempre presentes nos discursos comentados sobre a música produzida pelo Dazaranha. O estilo das melodias do violino remete o ouvinte aos sons do século XVI, época em que o instrumento foi criado. O violino é um instrumento de provável origem na Península Itálica. Tem história tanto na música popular quanto na música erudita. Da família ao qual pertence, que inclui a viola, o violoncelo e o contrabaixo, é o timbre mais agudo, que corresponde ao soprano da voz humana. Apesar de limitada extensão harmônica, maneiras diferentes de tocar conferem versatilidade ao uso deste instrumento. As quatro cordas podem ser tocadas com o arco e também de maneira dedilhada, técnica que recebe o nome de *pizzicato*. O violino tem um timbre muito peculiar, o que dá ao Dazaranha uma sonoridade própria ao conjunto, somando às guitarras, ao contrabaixo, à bateria e às percussões. A banda presenciou essa mescla instrumental na já anteriormente citada canção *Retroprojektor*, do disco *Tribo da Lua* (Atração- 1998).

Ninguém trepa mais que o galo
Ninguém samba mais que os anjos
Corajoso é kamikase, prostituto é povo adulto
E eu acorrentado na pupila de um golfinho
açoriano
Agudo é violino, leve é piano, grave é o vírus
E eu, iê galo cantor,
iê cocorocô
Antididático é retroprojektor
Eu me peso na balança da praia de
Moçambique
E destaco da revista uma receita de tabule
O filho de régua "T" reclamou por não ter
E não poder comer pavê

⁵¹ Nota publicada no jornal *Diário Catarinense*, caderno de *Variedades*. Terça-feira, 30 de agosto de 1994.

Errado é o pai do pai que desafina a gaita fole
 do filho
 Regula o fino
 Let the dolphins live
 E eu, iê galo cantor,
 iê cocorocô
 Antididático é retroprojeto
 Necrofilia é piração, sentido tesão é o tato
 Tatu é o bicho, tá tudo legal, tá tum
 percussão
 Violino e percussão
 Andar e respirar é um percurso da percussão
 Não é, Naná
 Não é, Naná Vasconcelos
 E eu, iê galo cantor,
 iê cocorocô
 Antididático é retroprojeto
 Samba Sada Shiva
 Samba Shivô Hará

As dinâmicas entre notas e pausas nos fraseados do contrabaixo, a intensidade dos acordes das guitarras, os solos perfeitamente agressivos, a entoação e presença marcante da voz, além dos diversos ritmos embalados pelo conjunto de percussão e bateria, são identificados em quase todas as canções. A banda canta em suas letras, de forma irreverente, o famoso lema da juventude dos anos 60, sexo, drogas e *rock and roll*, mesclado com a prática do *surf*. Dentro destas temáticas, a banda divulga Florianópolis, os redutos da Ilha como a praia de Moçambique, a praia da Galheta, a praia Mole, a Lagoa da Conceição, as ondas, os aspectos da cultura ilhoa, de certos “personagens” da Ilha como o inseto maruim, ou a amizade entre as pessoas da comunidade do Saco Grande. A canção *Mário César*, de Moriel Adriano da Costa e Fernando Sulzbacher, do CD *Seja Bem Vindo*, de 1996, exemplifica este valor à noção de comunidade.

O Mário César foi desenhado
 Na parede da borracharia.
 O Mário César
 É um negro de lábios grandes
 Cego de um olho
 Um dia eu olhei no fundo do fundo
 Do olho cego do Mário César
 E percebi que ali havia

Um grande coração
 Árabes invadiram o Porto do
 Saco Grande em uma noite de nevasca
 Quem fez a intervenção
 Foi o Príncipe Salomé
 Helicópteros vindos de Criciúma
 Trouxeram uma linda mensagem que,
 A cada três verões,
 Um, as pontes seriam bloqueadas
 E o sossego voltaria
 Para os habitantes daqui.

Em março de 1995, foi publicado no jornal *Fútio-Indispensável*⁵², uma reportagem de várias páginas sobre a banda Dazaranha redigida por Emerson Gasperin e com fotos de Yan Boechat, na qual é possível encontrar uma foto do local (a borracharia) descrito na canção *Mário César*, e do próprio personagem.

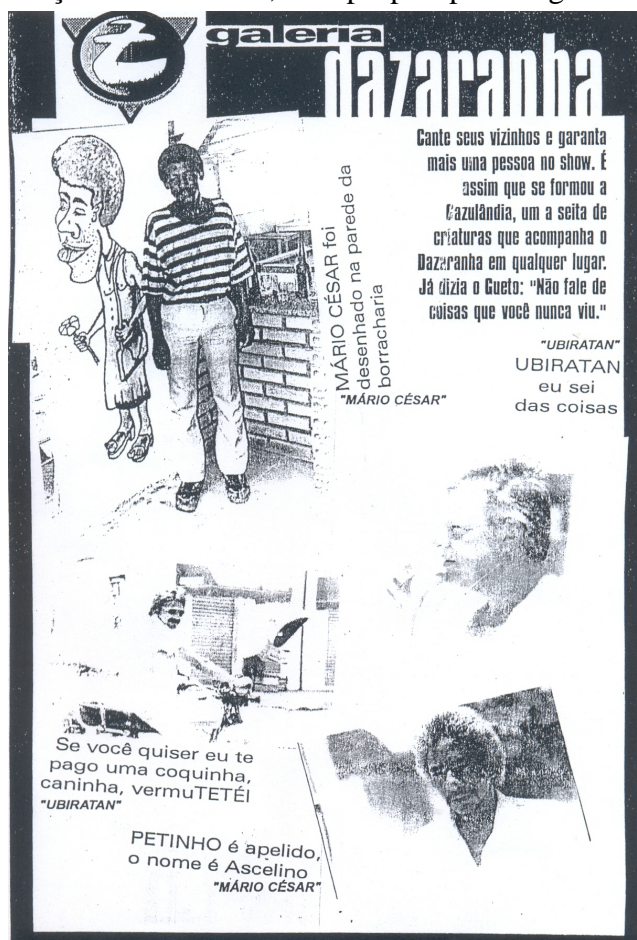


Figura 8 - Jornal Fútio Indispensável, março de 1995. Acervo da banda Dazaranha.

⁵² Conforme consta na reportagem redigida por Adriana Martorano e publicada no jornal *Zero*, o jornal *Fútio-Indispensável* foi lançado no dia 23 de julho de 1993, com uma festa no bar *Kasbah*, na qual se apresentaram as bandas Coronel Johnson e Dazaranha.

1.7 A caixa d'água

A forte noção de comunidade em que foram criados os três irmãos que tocam na banda (Gazu, Moriel e Gerry), têm uma grande importância no processo de consolidação do trabalho da banda dentro da cidade. A comunidade do bairro apoiou o Dazaranha. Isto ficou claro no período em que a banda conquistou seu estúdio e escritório, a Caixa D'água. No local, onde estava instalada a caixa de água pertencente à prefeitura de Florianópolis, que abastecia a comunidade da Vila Ivan Mattos, na fronteira entre os bairros Saco Grande e Itacorubi, estava há muitos anos abandonada devido ao advento do fornecimento de água canalizada pela Companhia Catarinense de Águas e Saneamento (Casan), a partir de 1970.



Figuras 9 e 10 - Fotos da fachada exterior do estúdio da banda Dazaranha construído dentro da antiga caixa d'água da Vila Ivan Mattos, nos fundos de cemitério do Itacorubi. Foto de Guilherme de Castro, realizada em 17.08.2009.

A Caixa D'água se localiza exatamente aos fundos do cemitério São Francisco de Assis, também conhecido como cemitério do Itacorubi. Conforme o guitarrista Francisco Martins, o grupo ficou sabendo através do “Banha”, um amigo, que havia uma caixa d'água abandonada que poderia servir como estúdio da banda. O local estava muito sujo, restos de sepulturas, fezes, lixo, entulho e mato alto para todos os lados. Só havia uma vereda em meio ao matagal, que conduzia ao lugar. O Dazaranha então pediu permissão à comunidade da Vila Ivan Mattos para transformar o antigo reservatório de água num estúdio de ensaio e gravação para a banda. O requerimento foi concedido. Os músicos, num mutirão, realizaram a limpeza na caixa, que deveria ter uma capacidade de volume de cerca de vinte e cinco mil litros de água.

[...] a gente ensaiava na época na frente da casa do Moriel, no Centro Comunitário do Saco Grande, tinha um segundo andar lá, que era de concreto e com parede salpicada, sem janela sem nada, Tinha uma tomadinha, a gente levava nossos instrumentos, subia a escada de dois andares e ensaiava ali. E foi o Banha, que é um gurizão lá da Vila [...] o Banha viu o Adauto passando com um carrinho de mão, com o amplificador dele indo pro ensaio [...] e falou: - Ah, por que vocês não ensaiam lá na caixa d'água cara, tá lá abandonada! [...] A caixa d'água era toda fechada, redonda assim, e tinha um buraco em cima. E ali a galera vinha, fazia cocô [...] tava cheio de osso dentro, uns cinquenta centímetros de lama, e matéria orgânica, cocô, osso, tudo junto. Aí o Adauto trouxe a idéia, a gente achou legal. Aí o Seu Salomé, tio do Moriel, do Gazu e do Gerry, que trabalhava como pedreiro, abriu a porta para nós, abriu um buraco na caixa. Aí limpamos tudo, a gente foi lá ajudou, fez parte da limpeza e tudo. Daí, tavam desmontando um estúdio lá no centro, um estúdio de uma rádio e eles tavam jogando aquelas paradas de isolar, uns quadrados de aglomerado. E a gente foi lá e pegou, tava tudo num monte, acho que ia ser recolhido pela Comcap (Companhia de Melhoramentos da Capital). Contratamos um frete e levamos pra lá. Forramos tudo, limpamos tudo [...] botamos uma lâmpada pra dentro e um rabicho [...] e começamos a ensaiar ali já [...].⁵³

No entanto, nestes anos que antecederam a gravação do primeiro disco, dedicados a ampliar itinerário de *shows*, conseguir um estúdio próprio para os ensaios,

⁵³ Entrevista com Francisco Martins, guitarrista do Dazaranha, realizada em sua casa em 05 de fevereiro de 2007.

iria também viabilizar as primeiras gravações, feitas ainda em fita K7. ⁵⁴ Dias aponta que, a popularização do CD constitui importante mudança, de ordem técnica, que ocorreu no processo de produção, divulgação e comercialização da canção nos anos 90.

Outra grande e importante mudança foi a descoberta do *laser*. O historiador Eric Hobsbawn informa que os *lasers*, criados na década de 1960, surgiram não de experimentos ópticos mas sim de estudos para fazer moléculas vibrarem em ressonância com um campo magnético. Seus inventores foram reconhecidos com prêmio Nobel ⁵⁵. A experiência da ciência no período de 1939 a 1945, durante a guerra, demonstrou que uma grande concentração de investimentos e recursos em cérebros e mentes pensantes possibilitavam solucionar os mais complicados dilemas tecnológicos em um curto prazo. Este gesto intensificou a transformação da ciência praticada nos laboratórios em tecnologias acessíveis e muitas vezes indispensáveis no dia a dia da vida urbana. O mais surpreendente é que todo o conhecimento gerado para a existência de uma determinada tecnologia não exigia qualquer compreensão do usuário final. Para se escutar música em qualquer aparelho eletrônico não é preciso saber sobre elétrica. Aliás, o aparelho não vai obter um desempenho superior se o ouvinte for um professor de eletrônica.



Figura 11 - Vista interna do estúdio do Dazaranha. Mesa de som e aparelhagem de gravação profissional que dispõem de recursos analógicos e digitais difundida no final dos anos 90.
Foto de Guilherme de Castro realizada em 17.08.2009.

⁵⁴ DIAS, op.cit., p.s/n.

⁵⁵ HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.509.

Os *lasers* proporcionaram agilidade. Oriundos dos laboratórios na década de 1960, em meados da década de 1980 chegaram aos consumidores no formato de *compact disc*. Possuindo uma qualidade de gravação e reprodução superior aos antigos formatos LP (*long-play*) e K-7 (cassetes), o CD (*compact-disc*). Representou uma passagem para outra era na distribuição e consumo de música e mudou o panorama do mercado fonográfico mundial com sua comercialização nos países desenvolvidos em 1983. Como a indústria fonográfica enfrentou uma crise econômica no final da década de 80, foi preciso encontrar uma solução para a revitalização do mercado da canção. Uma das práticas realizadas foi o lançamento em CD, a partir de 1993 no Brasil, de coletâneas de artistas já consagrados no mercado musical brasileiro, bem como relançamentos neste novo formato de discografias que o consumidor possuía apenas em LP, como aponta Dias.⁵⁶

A prensagem do formato CD é mais barata e a redução nos custos com a parte gráfica dos discos em comparação às dimensões do formato LP, também são aspectos importantes que devem ser destacados na busca da indústria fonográfica por soluções para conter a crise econômica do final dos anos 80 e início da década seguinte. Mudanças de natureza estética do produto como a capacidade de espaço para comportar as gravações (o CD comporta até 70 minutos de gravação, o dobro do espaço do LP), o salto qualitativo nas gravações de estúdio e a inserção no produto final das bandas de composições e experimentações dos músicos em estúdio.

É neste contexto da história da canção popular brasileira que está localizado o grupo Dazaranha. No contexto dos anos 90, em que as inovações tecnológicas aplicadas à gravação e reprodução de música mesclaram o sistema analógico e o sistema digital das antigas fitas K-7 para o formato CD, o que facilitou muito para as bandas

⁵⁶ DIAS, op.cit., p.s/n.

independentes registrarem suas músicas através de gravações “demos”, ou seja, gravações muitas vezes feitas de maneira crua, destinadas apenas a servir de amostra para divulgação do produto musical. Isto facilitou a inserção de bandas que surgiram de regiões do Brasil onde há inexistência das *majors* (grandes gravadoras) e das *indies* (pequenas gravadoras independentes). Porém, a popularização do CD não foi tão hegemônica a ponto de extinguir a fita K7 ou o LP. Até fins da década de 90, as fitas K7 ainda estavam sendo substituídas pelos CDs. A questão é que entre as bandas menos profissionalizadas, o acesso às técnicas de gravação musical voltadas para CD necessitavam de computadores e estúdios de gravação. No caso das *demos* feitas em K7 era muito mais amadorística e eram feitas em garagens.



Figura 12 - Vista interna do estúdio do Dazaranha. O computador complementa os aparelhos de gravação como a mesa de som, ilustrados na fotografia anterior. Através do vidro é possível ver o espaço acusticamente preparado para os músicos tocarem. Este espaço se localiza na parte circular da caixa d'água, parte frontal mostrada na foto da vista exterior do estúdio. Foto de Guilherme de Castro realizada em 17.08.2009.

Agora que o Dazaranha tinha conseguido se estabelecer num estúdio próprio, o disco, ou melhor, a fita “demo”, deveria ser executada em pouco tempo. No jornal *Futio-Indispensável*, de 1995, Emerson Gasperin faz comentário sobre a Caixa D'água.

A demora para o Dazaranha fazer uma demo surpreende quem enchia o saco dos caras com isso já em agosto de 93 (futio#1), quando ensaiavam no andar de cima do vestiário do campinho do Saco Grande. De lá pra cá, muita coisa mudou. Casa cheia virou normal e triplicou o número de amigos. Até os babacas gostam do Dazaranha. A caixa d'água da Vila Ivan Mattos, na "fronteira" dos bairros Saco Grande e Itacorubi, foi doada para a banda, que na base do faça-você-mesmo transformou o lugar num estúdio. O trabalho foi tão bem feito que a fita da banda foi gravada em quatro canais ali mesmo e água mais próxima só no posto da prefeitura, uns 20 metros antes.⁵⁷

As condições para que as primeiras gravações fossem realizadas estavam ali. Construir uma infraestrutura profissional possibilitou uma guinada na carreira. Todos os integrantes da banda deixaram os outros empregos e passaram a se dedicar somente à música. A fita "demo" seria um dos passos mais importantes, através da qual eles materializariam as canções em forma de produto comercializável e tentar novos caminhos de divulgação de seu trabalho. Emerson Gasperin escreve sobre a fita "demo" e sobre uma oportunidade de inserir o trabalho no mercado por meio de uma gravadora independente de São Paulo.

Em novembro de 94, saiu a tão esperada demo dos caras, feita às pressas para entrar na bagagem de Nando Reis, que esteve na cidade com a equipe do programa da MTV Gastão Redescobre o Brasil. Junto com o baixista dos Titãs e um dos donos do selo Banguela, viajam também dez músicas com a cara Dazaranha – uma emaranhada teia que vai de baião a funk, de violino a berimbau – e a torcida para que apareça um contrato.⁵⁸

Até aquele momento, a única gravação oficial do Dazaranha era da canção *Retroprojektor*, incluída na coletânea *Ilha de todos os sons*. A produção e a divulgação ficaram sob a responsabilidade da RGE/RBS Discos. Porém, Gasperin lamenta que [...] *a divulgação não foi lá essas coisas e o marasmo – para todos – continuou. Tomara que o Dazaranha tire o ponto de interrogação de Floripa.*⁵⁹ Conforme descreve o jornalista, a partir da segunda metade de 1994, a banda passa a ser representada por José

⁵⁷ GASPERIN, Emerson. *Jornal Futio-Indispensável*. Nº 6. Florianópolis: março de 1995.

⁵⁸ GASPERIN, op. cit..

⁵⁹ Idem, ibidem,

Luiz Simões de Carvalho, o Zeca, um radialista e empresário de bandas (*manager*), paulista que apresentava, juntamente com Pena, o programa *Sincronia Total*, como comentado anteriormente.

Antes do Zeca assumir, era sempre algum dos músicos da banda que ia aos bares tentar negociar os *shows* e organizar a agenda da banda. Porém, segundo os próprios artistas, os calotes iam se sucedendo e esta situação não poderia permanecer. Então o grupo passa a terceirizar esta atividade. A terceirização desta parte levou o Dazaranha a tocar na rádio, a se apresentar em outras cidades e a oportunidade para trabalhar com públicos maiores. Como no Sunsplash Festival, no qual abriram para nomes gringos no estádio da Ressacada, em Florianópolis, ou os *shows* em Itajaí e Bombinhas. *Tanta badalação, porém, não se reverteu em verdinhas. “Somos em sete, mas quando juntamos todo dinheiro que temos no bolso, é difícil chegar a 10 reais”*, reclamava o baixista Aduino em 1995 (...). *Problema comum entre as bandas que preferem um show por mês com cachê decente do que dez por merrecas.*⁶⁰ O violinista Fernando Sulzbacher tece outros pormenores sobre a contribuição da parceria realizada com o radialista e empresário Zeca.

E a gente ainda era muito verde, apesar de a gente ouvir bastante música, ser bem eclético a banda toda, tem muita coisa que o cara com certa experiência em todos os sentidos, já trabalhou com Novos Baianos, ele viveu esta época do Tropicalismo, viajava. Então ele trouxe muita bagagem pra gente também enquanto artista, de saber se portar, de ter uma postura, de ter uma atitude. Ele falava muito em atitude. Uma atitude bacana. De prestar atenção, [...] a gente vai viajar, vai tocar numa outra cidade [...] não é nossa casa, é a casa de outras pessoas. Então ele preparava um clima pra que a banda chegasse [...] Muito do que a gente tem hoje a gente preserva. É pra música entrar por este lado de uma coisa respeitosa. Sem ser bagaceira, sair quebrando quarto de hotel. Isto são pequenas coisas dentro de um universo que a gente segue até hoje.⁶¹

⁶⁰ GASPERIN, op.cit.

⁶¹ Entrevista com Fernando Sulzbacher.

Em função desta mudança na carreira do Dazaranha houve um impulso profissionalizante, o que conduziu os músicos a viajar mais frequentemente. Emerson Gasperin publica, ainda na mesma edição do *Futio-Indispensável* de março de 1995, um interessante relato da sua vivência numa viagem com a banda para *show* em Bombinhas, intitulado *Viajando com Dazaranha*. O grupo participava do Projeto Bombinhas 95.



Figura 13 - Capa do Jornal *Futio-Indispensável*, março de 1995. Acervo da banda Dazaranha.

Através dessa narrativa, pode-se observar cena do cotidiano de trabalho dos músicos, os preparativos para a viagem, a equipe, o local do *show*, os equipamentos necessários para a realização do evento, o público, a interação do público com os artistas, as canções mais pedidas, inclusive, as adversidades que envolveram a apresentação do grupo musical.

Mais um dia de chuva no verão de Floripa. O povo da caixa d'água não tá nem aí: Dazaranha vai tocar em Bombinhas. Cachê adiantado, micro-ônibus alugado, o Sílvio César tá atrasado. Três e meia e nada. “Ele ligou pra casa e disse que ia chegar mais

tarde”, avisa Zé Caetano. Quatro horas e a delegação *Dazaranha* dá adeus ao Saco Grande. Os sete da banda, empresário, dois roadies, dois manos e a tal da “imprensa”. E uma fita do Jacó Pastorius e uma do Dazaranha para agüentar duas horas de BR-101 lotada de sexta-feira. Bastou sair dos limites da cidade para o sol aparecer. A viagem ia ser grande.⁶²

Aparece nesta história um personagem, na realidade um dos *roadies*⁶³, o Silvio Cesar. [Hermano Vianna, em *O mistério do samba*, afirma que a [...] *existência de indivíduos que agem como mediadores culturais, e de espaços sociais onde essas mediações são implementadas, é uma idéia fundamental para a análise*⁶⁴ das sociedades contemporâneas]. Ele, além de *roadie* do Dazaranha – trabalhou também para outras bandas da Ilha como Iriê, John Bala Jones, Primavera nos Dentes e Grupo Engenho – é baterista, e já tocou com vários dos músicos como Ulysses Dutra, Luiz Maia, Gustavo Barreto, entre outros. Personagens do circuito musical da cidade, como o Silvio Cesar, e tantos outros profissionais do ramo, agem como mediadores culturais e são de suma importância para o desenvolvimento e consolidação do trabalho do Dazaranha e de outras bandas. Entre os músicos da Ilha e o público, o principal meio de divulgação dos *shows* e dos trabalhos dos músicos sempre a divulgação realizada pelas próprias pessoas de suas relações cotidianas. Mais um sinal de que o mercado musical da cidade funcionava de maneira independente da indústria cultural.

Bombinhas fica depois de Bombas e antes de Quatro Ilhas (mais familiar que isto, impossível). O Dazaranha fecharia a primeira etapa do Projeto Bombinhas 95 [...]. O micro-ônibus estaciona atrás do palco e o locutor anuncia: “E aí galerammmm...A banda Dazaranha acabou de chegar...Daqui a pouco eles vão dar uma palhinha pra galera, na passagem de som”. O daqui a pouco durou duas horas, tempo que levou para descarregar a tralharada no palco. Lá pelas oito e meia já estava tudo pronto – inclusive o Silvio Cesar, que apareceu de ônibus. O Dazaranha passa “Novos Ditados”, avisa que o show começa em dez minutos e entra no micro-ônibus sabendo que vai se atrasar. Anotece em Bombinhas

⁶² GASPERIN, op.cit.

⁶³ *Roadie* é o profissional que acompanha as bandas nos shows e na *tournee*, aquele que assiste em tudo os músicos e a equipe de produção. Porém, sua especialização é ajudar a montar o palco, transportar equipamentos, afinar os instrumentos, auxiliar os músicos antes, durante e depois das apresentações.

⁶⁴ VIANNA, op.cit., p. 41.

e os fanáticos do vôlei continuam jogando em frente ao palco. A meia dúzia de malucos em volta do jogo pira na linha do baixo do Adauto. Cai um vento com chuva.⁶⁵

A reportagem feita por Gasperin demonstrou que o Dazaranha em 1995, já possuía uma infraestrutura de trabalho, com vários profissionais que acompanhavam a banda neste *show* como *roadies*, seguranças, empresário, imprensa e o público ouvinte.



Figura 14 - Parte do equipamento de som do Dazaranha que retornou de um *show* e foi armazenada no interior da caixa d'água, estúdio da banda. Foto de Guilherme de Castro realizada em 17.08.2009.

Além disso, também se inclui à infraestrutura da banda o equipamento (caixas amplificadas, bons instrumentos, cabos, pedais) que se constitui como um investimento caro e essencial para realizar música de qualidade:

Quando rola a primeira música – “Jeffrey’s Bay” – pouco mais de trinta pessoas estão na praia. “O pessoal foi pra casa comer e se arrumar. Daqui a pouco tão tudo aí”, prevê Gazu. Até “Mamica”, o público se limitou a gringos atraídos pelo violino de Fernando. O Dazaranha detona uma seqüência levanta-defunto, com “Cubo”, “Retroprojektor”, e “Novos Ditados”. A praia está cada vez mais cheia de gente de banho tomado. A turma do gargarejo pede “Muralhas Brancas”, que é tocada em seguida. Todo mundo faz questão de cantar a parte que diz “somos unidos pelo pó”. Aí virou festa. Nego descalço pulando sozinho e rindo.

O tempo continuava naquela punheta do chove-pára, mas a swinguêra de “Ubiratan”, Equilíbrio” e “Darci” confunde a água com suor. Vale tudo. Chico aproveita e manda “Falkland”, um solo onde ele posa de *guitar hero* (faz parte). Gazu puxa “capoeira d’Angola” e Moriel e Gerry abandonam seus instrumentos para jogar uma capoeira. O ritmo da música e dos dois vai crescendo. Antes que um acerte a cabeça do outro,

⁶⁵ GASPERIN, op.cit.,

começa “Sexo, Educação Não” e a praia volta a chacoalhar, para acabar no samba de “Café com Cigarro”. Quase duas horas de *show* só com músicas do Dazaranha.

No ônibus, o ambiente era como do vestiário de um time que acabou de ganhar o jogo de goleada. “É difícil chegar numa cidade onde ninguém conhece a banda e levar o *show* na boa”, diz Moriel. O motorista Luiz dá a partida e o ônibus se transforma numa nave espacial a vapor. Champanhe para todos.⁶⁶

1.8 *Seja Bem Vindo*

É curioso notar, por meio do texto jornalístico redigido por Gasperin, que algumas das canções pedidas pelo público presente durante a apresentação do grupo Dazaranha pareciam já ser de conhecimento de parte das pessoas que assistiam ao *show*. Vale ressaltar que em 1995 o Dazaranha ainda não havia lançado nenhum disco. Como já foi comentado, a única gravação oficial era a canção *Retroprojeto*r, na Coletânea *Ilha de todos os sons*, lançada pela RBS Discos em 1994.



Figura 15 - Capa da coletânea *Ilha de todos os sons*, lançada pela RBS Discos em 1994. Retirado do site: www.dazaranha.com.br, acesso em 10 de agosto de 2009.

Algumas das canções citadas na reportagem foram gravadas e lançadas no primeiro CD da banda, *Seja Bem Vindo*. Com este trabalho, que saiu em fevereiro de 1996, a banda ampliou a experiência em palcos nas cidades de Florianópolis, Curitiba, Porto Alegre e São Paulo.

⁶⁶ GASPERIN, op. cit.



Figuras 16 e 17 - Capa do disco *Seja Bem Vindo* RGE/RBS Discos, 1996. As ilustrações do encarte são obras do artista plástico Janga, que se inspirou em inscrições rupestres da Ilha de Santa Catarina. O desenho também aparenta o rosto de um caburé, coruja comum no território ilhéu. Na contracapa do CD, há uma fotografia de uma inscrição rupestre da Ilha das Aranhas. Foto de Kleber Lucas.
Arquivo pessoal.



Segundo o jornalista Oscar Gomes, em reportagem no jornal *A Notícia*, publicada em 06 de janeiro de 1996, o disco recebeu este nome porque os músicos concordaram em homenagear o primeiro filho do compositor e guitarrista Moriel e, também, por ser o disco de estréia do grupo no mercado fonográfico. O autor cita detalhes interessantes de como o Dazaranha conseguiu resolver o obstáculo financeiro que obstrui o caminho de muitas bandas independentes para a produção do primeiro disco.

O disco sai pela gravadora RGE/RBS discos. Custou R\$ 12 mil, sendo que R\$ 7 mil foram repassados pela Fundação Catarinense de Cultura (FCC) através de edital específico para música do projeto “Cultura Viva”. A tiragem a princípio será de cinco mil cópias, que serão vendidas em lojas de Porto Alegre, Curitiba e Florianópolis. A maioria das letras é da dupla Moriel e Gazú; os arranjos são da banda; a produção artística é de Fernando e Aauto. O CD reúne as músicas da época em que o grupo

engatinhava aos dias atuais, tempo em que se sentem mais maduros e profissionais.⁶⁷

O fato da produção artística do disco ter sido feita de maneira independente pelos próprios músicos da banda, no caso Fernando Sulzbacher e Adauto Luiz Charnesky, indica que a banda estava interada dos novos padrões de produção de discos, ou seja, que era uma prática entre bandas do mercado fonográfico independente no Brasil e no mundo. Ainda sobre as condições econômicas enfrentadas para chegar a um trabalho de qualidade profissional, a jornalista Valéria Lages esclarece:

A banda foi uma das escolhidas, no ano passado, entre cerca de 130 grupos pelo projeto “Cultura Viva”, de incentivo financeiro a produções artístico-culturais do governo do estado e recebeu R\$ 7 mil para a produção do CD. O lançamento custou R\$ 14 mil no total. A diferença foi bancada pelos músicos.⁶⁸

Como assinala Márcia Tosta Dias, ao mesmo tempo que as grandes gravadoras, também conhecidas pela nomenclatura de *majors*, estabelecem a *pop-music* como a música produzida dentro da própria indústria fonográfica, de massa, pronta para o consumo em larga escala, e a segmentação e a diversidade do mercado musical brasileiro (sertanejo, pagode, axé, *rock*, *reggae*, e *rap* nacional, etc.), surge o artista produtor, não mais um funcionário da indústria fonográfica, mas sim um prestador de serviços, que trabalha independente, ganhando por serviço prestado, que muitas vezes é contratado exclusivamente para trabalhar com um determinado número de bandas ou artistas. Trata-se de um novo perfil de profissional da canção, mais interado no desenvolvimento das técnicas de gravação e produção:

[...] “o maior imbricamento entre as formações de músico e técnico proposto pelo digital, acaba permitindo que o mesmo profissional realize, simultaneamente, as funções de técnico de gravação, executante, regente e produtor”. No entanto, tal

⁶⁷ GOMES, Osmar. *Dazaranha*: a banda do saco Grande. Reportagem publicada no jornal A Notícia/ANcapital em 06 de janeiro de 1996.

⁶⁸ LAGES, Valéria. *Dazaranha*. Reportagem publicada em jornal de Florianópolis. Sem referências. 1996.

substituição é gradativa, limitando-se à esfera do trabalho nos estúdios⁶⁹.

As bandas acabam por escolher um produtor musical que possua características que estejam de acordo com o trabalho. A indústria fonográfica passou por mudanças estruturais durante a década de 90, o que reflete diretamente na maneira de produzir, divulgar e consumir a canção. A terceirização de serviços ou de etapas inteiras do processo de produção de discos, como os estúgios de produção musical, estúdios, fábrica e distribuição física do produto, passaram a constituir práticas efetivas das *majors*. Estas acabavam ficando muitas vezes somente com as partes da direção artística, as gerências de *marketing*, vendas e de administração e finanças. Como aconteceu em vários setores da indústria, os quadros de funcionários foram paulatinamente enxugados, sendo transformados em serviços terceirizados fornecidos por profissionais altamente especializados e autônomos, restando nas grandes empresas e grupos empresariais apenas os cargos essenciais para o seu funcionamento. [Foi exatamente este processo que se acompanhou na história do primeiro disco do Dazaranha. O trabalho técnico e artístico, além dos custos de gravação, esteve sob a responsabilidade dos músicos enquanto a divulgação e distribuição ficaram a encargo da RGE/RBS Discos].

Este novo perfil de profissional do mercado da canção impulsionou o crescimento, em escala mundial, dos cenários de bandas, artistas, produtores, festivais e selos independentes das grandes gravadoras. Se não independente de forma total, pelo menos, caminham de maneira paralela, servindo muitas vezes como laboratório de novos artistas para as *majors*. Isto é a constatação de que o movimento que estes profissionais vem fazendo a partir da década de 90, buscando um maior espaço dentro das novas condições do mercado fonográfico, acabou ganhando reconhecimento. A

⁶⁹ DIAS, op.cit., p.100 citando VICENTE:1996, p.57.

expressão cultural regional obteve um precioso espaço em meio ao mercado estabelecido.

Um exemplo do que é possível fazer dentro destas novas possibilidades é o trabalho de Laurie Anderson, norte-americana que atua, desde a década de 70, em vários campos da arte, linguagens e mídia⁷⁰. Utilizando recursos das artes plásticas, das artes cênicas, da música e de diversos tipos de mídias, lugares, situações e temas produz um diálogo inédito e curioso com o circuito dominante da arte. Este perfil de artista, que transita por vários campos do conhecimento, da comunicação e das tecnologias, que procura inventar novas maneiras de sentir, de viver e de comunicar, começa a ficar mais comum durante a década de 90.

No interior das *majors*, cada vez mais acontecia a ampliação e a consolidação de um mercado segmentário, formado por estilos distintos – sertanejo, lambada, pagode, *rock* e música *pop*. Dias⁷¹ comenta sobre o *artista de marketing*, ou seja, um artista elaborado e produzido, ele, o seu produto e todo o esquema promocional que o envolve, a um custo relativamente baixo, com o objetivo de fazer sucesso, vender milhares de cópias, mesmo que por um tempo reduzido. Instituído durante os anos 80, isto continua a ser emblemático da produção de mercadorias musicais durante a década de 90. Dentro das indústrias do setor fonográfico, e da economia em geral, a redução de empregos formais conduziu os profissionais da área à busca de novas oportunidades de inserção no mercado de trabalho, construindo sentidos nem sempre precisos, consolidando o espaço da produção musical independente no mercado brasileiro.

Apesar de as gravações e de a produção artística do disco do Dazaranha ter sido feitas de forma independente, o mesmo não aconteceu com outras etapas do

⁷⁰ GONÇALVES, Fernando. *Laurie Anderson e as apropriações estéticas da mídia e da tecnologia na arte da performance*. In: Comunicação, Mídia e Consumo/Escola Superior de Propaganda e Marketing. V.2, n4 (julho 2005) – São Paulo: ESPM, 2005. p. 183-198.

⁷¹ DIAS, op.cit., p. s/n

mercado fonográfico. A comercialização, a divulgação e a distribuição foram realizadas por uma grande gravadora, de renome internacional, a RGE, em parceria com a RBS Discos.

Para correr atrás do reconhecimento, o Dazaranha abandonou o idealismo de lançar um disco independente e se entregou a uma gravadora, a RGE, para facilitar o trabalho de comercialização, divulgação e distribuição do CD. Caminhando a passos largos, o Dazaranha promete aparecer no cenário nacional rapidinho. E terá a inegável importância da ajuda de mídia. Eles aparecerão no “Programa Legal”, da Rede Globo, comandado por Regina Casé. [...] A banda ainda vai dividir espaço com o Sepultura, que gravou com os índios do Xingu e outros dois grupos, num programa da Rede Bandeirantes, encomendado pelo Ministério da Cultura. O programa tem estréia marcada para o dia 1º de abril [1996].⁷²

Fica esclarecida a ideia do maior imbrincamento no mercado de música popular urbana nos anos 90 entre as atitudes independentes e os mercados das *indies* e das *majors*. O fenômeno de maior imbrincamento entre os tipos de produção musical [artesanal/industrial] não foi percebida pela jornalista Valéria Lages. Não é o caso de abandonar o idealismo de ser independente, pois não se trata de idealismo e sim de uma postura frente à hegemonia que a produção industrial exerce sobre a artesanal. Na realidade, o grupo utiliza certos serviços prestados pela gravadora. As bandas para conseguirem um maior acesso ao mercado nacional, trabalham tanto de maneira independente como também em parcerias com grandes empresas. Porém, a parte de gravação e produção artística fica a encargo de os músicos resolverem de maneira independente e, depois do CD já estar lançado ou pronto para ser lançado, as gravadoras acabam aproveitando este produto finalizado, somente ficando responsável pelos estágios de comercialização, divulgação e distribuição. Este tipo de estratégia passa a ser seguida por diversos nomes da música, como se pode observar na declaração de Lages⁷³:

⁷² LAGES, op.cit., 1996.

⁷³ Idem, ibidem.

Seguindo a estratégia do pernambucano Chico Science, o Dazaranha vai primeiro divulgar, para depois se apresentar. “As pessoas nos cobram bastante para sair daqui mas preferimos mostrar um trabalho bem gravado e depois fazer *show*”, diz Zeca (empresário da banda). Além do público, que agora pôde conhecer o trabalho do Daza através do rádio e de fitas demo, os músicos brasileiros também receberão outro cartão-de-visita da banda. O produtor conta que agora, com o CD, as amostras que antes costumava fazer com fitas gravadas a músicos nacionais terão outro nível. “Conhecemos muita gente que trabalha com música no Brasil e muitos têm vontade de conhecer nosso trabalho”, afirma. Nesse caminho, a banda já pensa em levar o CD a nomes como Caetano Veloso, Marisa Monte, Nando (do Titãs) e ao próprio Chico Science.

Valéria Lages deixou claro que o número de bandas independentes, que faziam som de qualidade em Florianópolis, estava se intensificando. Entretanto, o circuito musical da cidade continuava restrito e com pouco respaldo da mídia local. Antes de decidir pela gravação do primeiro CD em janeiro de 1996 na Ilha, o Dazaranha tinha planos de realizar essas gravações em São Paulo, como fez o grupo Brasil Papaya. Mas os músicos acabaram desistindo da estratégia pelo alto custo registrado no orçamento. Isto [...] *forçou o lançamento de um trabalho de acordo com sua realidade de banda “ilhada”*.⁷⁴ As bandas do circuito da cidade tinham que conviver com as condições impostas pelo isolamento geográfico e cultural. O produtor do Dazaranha aponta possibilidades para o circuito musical de Florianópolis:

Estamos sozinhos, não temos tradição, não há artistas que divulgam Florianópolis para o resto do Brasil. Mas ele está certo de que nos próximos dez anos o Dazaranha e outros grupos ilhéus vão acontecer. Há pelo menos dez bandas na Ilha que são realmente boas e têm estilo próprio, como Tijuqueira, uma espécie de nossos filhos, Phunky Buddah, Primavera nos Dentes, que está gravando um CD agora, Iriê, Surya, exemplifica.⁷⁵

Todos estes grupos estavam interligados e muitas vezes se apresentavam nos mesmos espaços. Os músicos se conheciam e, agindo como mediadores culturais, apoiavam-se. Alguns membros de bandas diferentes se integravam e formavam terceiras

⁷⁴ Idem, *ibidem*.

⁷⁵ Idem, *ibidem*.

bandas com trabalhos paralelos. Foi o caso, por exemplo, da banda Rock Pedreiro, no qual o guitarrista Ulysses Dutra (ex-Coronel Johnson, e depois Phunky Buddah e atualmente, Coletivo Operante), o baixista Adriano Rotini, o “Baga” (Brasil Papaya), e o baterista Guilherme Ledoux (Orquestra Sinfônica do CIC e, atualmente, Coletivo Operante) se reuniram para fazer *covers* de clássicos do *rock* para tocar nas festas e nos bares. Eram as famosas *Jam Sessions*, que sempre aconteceram entre os músicos da Ilha. Por esta razão, devido ao grau de complexidade destas relações, a ideia de *mediação cultural* se torna interessante para entender estas tramas. Retornando a falar do músico Silvio Cesar, e a ideia da mediação cultural, este organiza festas em seus aniversários, que são tradicionais momentos dos músicos. Nas festas, sempre ocorriam as *jam sessions*.



Figura 18 - Banda Dazaranha. Retirado do *site* www.pijamashow.com.br Acesso em 18.08.2009.

Entre os anos de 1996 a 1998, o Dazaranha se consolidou no mercado musical. A banda tocou em várias cidades do país, principalmente do Sul e Sudeste. Estabeleceu contatos, depois da materialização do trabalho no primeiro CD, de 1996, com vários artistas, produtores e empresários do cenário nacional, entre eles Jorge Ben Jor e Luiz Sergio Carlini, que fizeram parte do segundo CD, em 1998. O lançamento do primeiro CD *Seja Bem Vindo*, em Florianópolis, foi um sucesso. O disco, que era

requerido pelos fãs do grupo, foi transformado em clássico imediatamente. Os cinco mil CDs da primeira edição esgotaram-se rapidamente das lojas da cidade. O *show* de lançamento do disco realizado no Centro Integrado de Cultura (CIC) contou com uma grande equipe de profissionais e a participação de vários músicos, sempre com muita dinâmica entre as canções, segundo descreve Valéria Lages⁷⁶:

O suingue forte da banda, que mescla a energia da percussão com a serenidade do violino e a expressividade de criativas letras, será realçado no *show* com a participação, em sete músicas, de um naipe de metais. Como convidados, Joel Brito no saxofone, Fidel no trompete e Marco Aurélio no trombone se juntarão aos batuques da percussão de Nicolas, Edinho e Márvio, que também foram chamados pelo Dazaranha para a alegria geral.

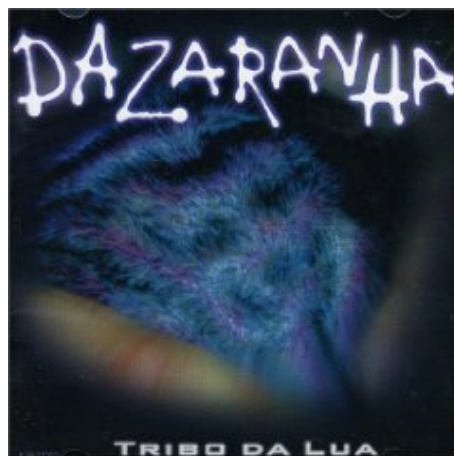
A performance do grupo também não se restringirá aos integrantes. “Faremos um momento acústico, com capoeiristas e dançarinos afros”, diz o produtor e empresário, José Luiz Simões de Carvalho, o Zeca, que prefere ser identificado como “mannager”, seguindo o conceito americano.

Após a gravação do segundo disco, o baterista José Caetano da Silva se afasta do Dazaranha e um novo baterista é contratado. Adriano, então baterista da banda Phunky Buddah, assume o instrumento na banda. Porém, José Caetano ainda participa do segundo álbum do grupo, *Tribo da Lua*, lançado pelo selo Atração, em 1998.

1.9 *Tribo da Lua*

O disco *Tribo da Lua* teve um processo de produção e gravação (gravação, mixagem e masterização) mais complexo que o primeiro. A banda já estava vivenciando uma estrutura mais profissional em relação ao primeiro álbum. O selo Atração Fonográfica proporcionou uma produção artística do disco realizada por Wilson Souto Júnior. Somente pela lista de agradecimentos do encarte percebe-se o grande número de profissionais envolvidos, da maneira direta ou indireta, na produção do CD. As canções foram gravadas no estúdio Be Bop, em São Paulo, em abril de 1998. A mixagem e a masterização foram feitas no estúdio ARP em maio do mesmo ano.

⁷⁶ LAGES, op.cit., 1996.



Figuras 19 e 20 - Capa do segundo disco da banda Dazaranha, *Tribu da Lua*, lançado pelo selo Atração em 1998. Retirado do *site*: www.dazaranha.com.br, acesso em 10 de agosto de 2009. A imagem abaixo refere-se aos agradecimentos as pessoas que participaram da produção do CD.

Arquivo pessoal.



Com dois CDs lançados, mais de 100 mil cópias vendidas em todo o país o que consagrou um “disco de ouro” para os músicos, a banda passou a fazer dezenas de *shows* em várias cidades, incluindo grandes festivais de nível nacional e internacional como o Planeta Atlântida, evento produzido pela Rádio Atlântida, no qual a primeira de muitas participações da banda ocorreu em 1999, o *Skol Rock*, junto com o Paralamas do

Sucesso, em Curitiba, e de outros festivais de música, nos quais a banda teve a oportunidade de dividir o palco com atrações como Hoodoo Gurus (Austrália), The Wailers (Jamaica) e The Outfield (UK), ao lado de estrelas como Tim Maia, Alceu Valença, Rita Lee, Barão Vermelho, Jota Quest, Tribo de Jah e Cidade Negra.

Em 1998 o grupo lança o CD “Tribo da Lua” que, graças à faixa “Vagabundo Confesso” atinge rapidamente o 57º lugar em vendas (títulos nacionais e internacionais) em todo o Brasil, permanecendo nos TOP 100 durante todo o ano de 1999, de acordo com a Revista Sucesso CD. “Vagabundo Confesso” torna-se, então, o grande hit da banda, que garante execução constante nas rádios do Sul e do Sudeste do país. Grande surpresa é a participação de Jorge Ben Jor na faixa “Te Liga”⁷⁷.

A análise da história e das canções do Dazaranha mostra que a essência, o charme, o mistério, ou seja, aquela substância que faz a música da banda ter uma característica tão marcante, tão colorida, com uma brasilidade presente e original, reside não somente na leitura das letras, ou de buscar um entendimento apenas ali. A solução deste impasse está na sonoridade que a banda produz, nas melodias e nos ritmos. Na verdade, as melodias envolvem o ouvinte, principalmente por intermédio do apelo que tem o dueto de violino e guitarra solo. Isto é uma marca evidente da canção do Dazaranha. Está em praticamente todas as músicas, como na canção *Vagabundo Confesso*, de Nestor Capoeira, e que quase instantaneamente se transformou no hino cantado entre os fãs do grupo. A canção contém uma música incidental a *Cantiga Puxada de Rede*, de domínio público.

Sou vagabundo, eu confesso,
Da turma de setenta e um
Já rodei o mundo
E nunca pude encontrar
Lugar melhor prum vagabundo
Que um rio à beira-mar
Odoiá, odofiaba salve minha mãe Iemanjá
Que foi que me deram pra levar
Pra dona Janaína que é sereia do mar
Pente de osso, laços e fitas

⁷⁷ Reportagem publicada no *Jornal Tribuna do Norte*, na seção Lazer, em 15 de agosto de 2002.

Pra dona Janaína que é moça bonita
 Que é moça bonita
 Café na cama, eu gosto
 Com um suco de laranja, mamão
 (Iêêê) E um fino em cima da mesa
 Amanhã quando você
 Quando você for trabalhar
 Tome cuidado
 Que é pra não me acordar
 Eu durmo tarde,
 A noite é minha companheira
 Salve o amor salve a amizade a malandragem a capoeira
 É a capoeira

A participação de Jorge Ben Jor no CD *Tribo da Lua* aconteceu de maneira inusitada. Segundo Fernando Sulzbacher, Ben Jor gravou a linha de voz após a música estar finalizada em estúdio em São Paulo aguardando a masterização.



Figura 21 - Encarte do CD *Tribo da Lua*. Na foto, Gazu, Luiz Carlini e Jorge Ben Jor. Arquivo pessoal.

Somente no dia seguinte a banda foi ter conhecimento que o músico e compositor carioca participara de forma especial na canção *Te Liga*, de Sandro Adriano da Costa (Gazu) e Francisco Martins (Chico).

Ele caminha pro futuro que a natureza oferece
O mal é que interfere no trajeto
O som, o vento, também são teus
São teus os olhos do menino?
Meu brinco de tôco
Cachorro igual a um menino?
Meu bem, meu bem
Corre pra frente que eu tô indo também



Figura 22 - Encarte do CD *Tribu da Lua*. Fotos Dazaranha. Arquivo Pessoal.

Uma outra marca, não tão perceptível a “olho nu”, são as linhas do contrabaixo. O músico Adauto Luiz Charnesky tem um jeito diferente de tocar o instrumento, que causa sensações de expressividade nas canções. Em muitas das músicas, a linha de voz principal exercida pelo Gazu acompanha as sequências de notas emitidas pelo contrabaixo. Ele trabalha com a alternância forte entre sequências de notas e pausas. Estas sequências intercaladas causam a sensação de ele jogar uma corda, que vai, dá um impulso, parece que vai perder o controle e retoma com força e

onipotência. Isto fica identificável em canções como *Galheta*, onde a linha de voz e a linha de contrabaixo são uníssonas. Quando a voz faz a pausa, o contrabaixo também entra na pausa e volta somente no próximo compasso, junto com a voz. Isto causa uma sensação de malemolência que é uma das características primordiais do som da banda. A letra de *Galheta*, de Moriel Adriano da Costa, lançada no disco *Seja Bem Vindo*, (RGE/RBS Discos – 1996), descreve cena de uma noite na praia, repleta de seres mitológicos, retomando aquele estilo que remete aos trabalhos de artistas como Meyer Filho.

Estava meia lua preta inclinada, cheia de prata
Posicionada sobre a praia da galheta.
Na areia alma de negros e negras pretas,
Com seus paus, cus, bucetas e tetas.
Fantasmas galegos surfavam chapados na noite da galheta
E na pedra da bica eles trepavam com negros e negras pretas
Uma criança bruxa brinca longe do seu corpo
Sinhá dos anjos, tocava sino balinês para um saci
Velhos bruxos praticam yoga dentro da fogueira
Sinhá dos anjos, tocava sino balinês para o saci.

O público que acompanha a banda tem um estilo “desencanado”, como se fosse o correspondente atual do “bicho grilo”, do *hippie* do final dos anos 60. O cara que anda largado, de chinelo de dedo, surfista ou praticante de esportes radicais, ligado aos assuntos próprios dos anos noventa como a globalização cultural e o meio ambiente. São filhos da geração de 70, dos *Novos Baianos*, da MPB, do *rock*, do samba, da bossa nova e do tropicalismo. Estas influências estão presentes nas melodias das canções. A guitarra do Chico em muitos momentos lembra, e muito, a guitarra de Pepeu Gomes, e da sonoridade tipicamente dos músicos do contexto pós-tropicalismo. A banda A Cor do Som, do guitarrista baiano Armandinho, misturava essa coisa de samba, *rock*, choro e trio elétrico no Carnaval. Isto dá ao som do Dazaranha aquele ar de brasilidade, um colorido, uma alegria, um bem-estar, uma sensação de quem está protegido das coisas do mundo exterior, do progresso.

Como esta pesquisa não tem a pretensão de atravessar o umbral estabelecido da década de 90, encerra-se por aqui a historicização da carreira do Dazaranha durante o citado período em Florianópolis. No próximo capítulo será realizada uma discussão sobre alguns conceitos da música brasileira e mundial, próprios da segunda metade do século XX, e que exerceram uma forte influência sobre o espaço cultural da década de 90 e, por consequência, na produção musical do grupo catarinense.

2 SUBSÍDIOS PARA LEITURA DA CANÇÃO POULAR NA DÉCADA DE 90.

2.1. A revolução científico-tecnológica da segunda metade do século XX e suas aplicações na produção e no consumo de música popular.

Uma das convergências intensas nas canções do Dazaranha é a peculiar mediação cultural entre o popular, o erudito, o local e o global, a arte e a ciência, a técnica e a tecnologia. Também a superposição de escolas e estilos que considera as músicas do folclore brasileiro, a capoeira, o samba e as rodas de cantorias praticadas de maneira diletante nas famílias dos músicos nos dias de festas, com aspectos mais profissionais como os fundamentos da música erudita e as diversidades rítmicas executadas no violino, a pegada *rock* e *reggae* (*reggae'roll* como afirmam os músicos) nas guitarras elétricas e contrabaixo, com as harmonias da bateria e das percussões e as palavras entoadas pelas vozes.

As canções do Dazaranha, assim como boa parte da arte produzida no fim do século XX, se apresentam com características de mosaicos de informações. Este final de século foi espetacularmente um dos períodos com maior circulação de informações jamais vistas pelo ser humano.

O pesquisador precisa ser cauteloso no momento de perceber em seu objeto as mediações culturais. Porém, o fato sempre terá uma significância conceitual própria dos esquemas que organizam a maneira de pensar de cada geração. Com as intensas articulações técnicas dentro da revolução científico-tecnológica, alguns conceitos se tornaram diluídos em seus significados. Um deles é a ideia de arte. O limite entre o que é e o que não é considerável arte, criação ou artifício estão se perdendo em meio ao excesso de informações. A onipresença da indústria cultural no final do século XX forçou muitos críticos julgarem a música produzida pela banda Sepultura tão relevante quanto o som de Heitor Villa-Lobos. Em função dos usos técnicos dos recursos que o aparato tecnológico propõe talvez a arte tenha que ser pensada como uma manifestação

cada vez menos capaz de estar, de algum modo, separada do seu contexto contemporâneo, se é que realmente esteve dissociada em alguma sociedade, cultura, economia ou política. Cabe neste capítulo tentar discutir de que maneira ocorrem nas canções este influxo de experiências, técnicas, linguagens, representações e histórias.

A música acompanhou o desenvolvimento espetacular da ciência no século XX. Uma prova cabal disto são os instrumentos musicais que geraram boa parte dos sons no Brasil e no mundo. Iguais aos usados nas canções do Dazaranha, destaco a guitarra elétrica, que bem poderia ser denominada guitarra científica. Afinal, quantos prêmios Nobel não foram necessários nas áreas de química, física e matemática para que se chegasse a esta tecnologia final utilizada pelos músicos? Captadores, pedais e pedaleiras de efeitos sonoros, microfones, mesa de som e toda sorte de amplificadores, tanto os valvulados das décadas de 40, 50 e 60, reutilizados em larga escala durante os anos 90, quanto aqueles que funcionavam na base do transistor cuja popularização ocorreu durante os anos 70 e que permitiram o aparecimento dos aparelhos portáteis de ampliações de som. Há, por outro lado, uma gama de elementos acústicos e aparatos técnicos nos estúdios de gravação, como forração adequada, portas e vidros especializados, que necessariamente também retrata muita pesquisa e conhecimento aplicado de áreas como a engenharia de som.

O século XX foi um período da história peculiar marcada pela corrida científico-tecnológica. Muitas alterações ocorreram no cotidiano do sujeito. A tecnologia revolucionou a maneira do músico se relacionar com a canção. Desde a invenção do cinema, dos rádios valvulados, dos gramofones e dos discos 78 rotações, que estabeleceram o tempo padrão para a canção popular de três a cinco minutos, até o aparecimento dos aparelhos de som que funcionavam a base de transistor e de pilha elétrica, as alterações e as profusões de possibilidades de acesso dos seres humanos a

reprodução de obras de música foram estonteantes. Com o surgimento, nas décadas 40 e 50, os discos no formato *long-play* (LP) permitiram uma penetração ainda mais profunda da música nas casas dos consumidores de todos os estilos, da música erudita aos *jingles*. Na década de 70, as fitas K7 tornavam o consumo de canção uma prática cada vez mais portátil, permitindo ao ouvinte realizar cópias dos discos e fitas de seus artistas preferidos nos aparelhos caseiros, possibilitando a escolha e montagem em fita K7 de uma programação musical que poderia ser escutada num automóvel. Nos anos 80, as ideologias individualistas foram consagradas pelo aparecimento de aparelhos de bolso com fones de ouvido lançados no Japão e que oportunizaram um consumo de música privativo. No último decênio, o *compact disc* (CD) foi disseminado como formato de produto ideal para a indústria fonográfica, mais barato e com maior capacidade de espaço para o conteúdo musical.

Durante a segunda metade do século, os aparelhos televisores passaram a ser um dos principais, juntamente com o rádio, veículos de divulgação e circulação de informações sonoras. Os aparelhos televisivos domesticaram as imagens e amplificaram os usos das músicas e da sonoplastia. Ampliaram simultaneamente as percepções humanas do som e do ruído. Sua popularização se sucedeu de forma avassaladora, sendo que no Brasil a primeira transmissão de televisão aconteceu na década de 50 e trinta anos mais tarde cerca de 80% da população tinha acesso à televisão. Apesar de mais caro, o videocassete também alavancou maneiras de produzir vídeos caseiros, assim como a fita K7 permitiu as bandas realizar gravações de “demos” verdadeiramente de “garagem”. Na década de 90, os computadores domésticos habitavam as residências das pessoas que possuíam condições financeiras para comprá-los. A tecnologia alterou a maneira de perceber as artes. O controle remoto, a TV a cabo, uma gama enorme de canais televisivos, a publicidade, o videoclipe. A [...] *ilusão*

*teatral não é nada em comparação com o que a tecnologia pode fazer em comerciais de televisão, inclusive contando uma história dramática em trinta segundos.*⁷⁸ Da novela ao futebol, a cultura de massas veiculada pela televisão se transformou na principal diversão popular da sociedade brasileira. A banda Dazaranha comenta este mundo tecnológico na canção *Esquina 2000*, de Sandro Adriano da Costa, lançada no CD *Tribo da Lua*, em 1998.

Eu tô aqui na Esquina 2000
Tô correndo do ácido da chuva
Na boca um gosto de usina nuclear
É o beijo da mulher mecânica
Aqui na esquina o mundo mudou
É dance music junto com rock'n'roll
Pela internet fiz um clone de ti
Não tem barreiras nem fronteiras aqui
Mas a miséria ainda é milenar
Essas crianças que eu vejo no chão
Computadores regentes ensinam a roubar
O verde vivo da praça, vejo na rua essa raça
Quem salvará o homem dessa tragédia ?
Senão mecânica, a mulher justiceira
Com toda força pousará aqui no encruzo
Pra derrotar os inimigos do futuro
Eu, te encontrar
Tô na Esquina 2000
Vem me beijar

Na metade do século XX, o eixo da hegemonia cultural do mundo ocidental já tinha sido deslocado da Europa para os Estados Unidos. Paris havia sucumbido à Nova Iorque como centro das artes visuais. O destino de Londres foi mais otimista, pois, a partir de 1950, a cidade se consagrou como um dos maiores centros mundiais de apresentação e produção musical. As relações entre dinheiro e arte tornaram-se cada vez mais intensas e ambíguas. Nisto está amparado talvez um dos fatos mais relevantes do século XX, o surgimento de uma revolucionária indústria de diversão popular direcionada para o mercado de massa. Como argumenta Raymond

⁷⁸ HOBSBAWN, op.cit. 1995, p. 485.

Willians, o conceito de comunicação de massa apresenta vários problemas como o da credulidade, do preconceito de grupo, da vulgaridade de gosto e de hábitos, das ideias antagônicas de democracia de massa e democracia de classe, além da ausência de sentido constatada na utilização do termo na experiência real. O cientista social inglês apresenta o conceito da palavra “massa” como sendo derivado de três tendências sociais que concorreram para lhe conferir sentido: a grande concentração de habitantes nos centros urbanos; a massificação imposta pela produção e consumo em larga escala; a massificação social e política ⁷⁹.

Com respeito ao entendimento de Willians sobre a comunicação, ele explica que esta acontece em três momentos distintos e complementares: transmissão, recepção e resposta. Porém, no contexto da comunicação de massa tal como ela é encontrada na sociedade contemporânea, evidencia-se uma preocupação demasiada com o controle e a transmissão de informações que, muitas vezes, são realizadas de acordo com os interesses de um determinado grupo majoritário de pessoas sobre um grande número de indivíduos, a massa, considerada pelos primeiros como anônima, amorfa, passível de manejo. O cuidado com a recepção e principalmente com a resposta torna-se quase evanescente, num processo de banalização das próprias informações transmitidas.

O espaço cultural do cidadão urbano no Brasil no final do milênio se localizava na profusão de informações oriundas da indústria de diversão de massa, ou seja, no rádio, na televisão, no futebol, na canção popular e também, com menor frequência, no cinema. Da década de 60 em diante, uma gama de imagens passa a acompanhar as pessoas do nascimento até a morte, ao menos na parte ocidental do planeta, Estas imagens foram aquelas que incentivaram e inculcaram o consumo de

⁷⁹ WILLIANS, Raymond. *Cultura e Sociedade: 1780-1950*. Trad. Leônidas Hegenberg. São Paulo: Ed. Nacional, 1969, p.307 e 308.

produtos, marcas e sonhos. Foram imagens estampadas em camisetas, coladas em peças de roupas, amuletos ostentados pelos usuários por meio dos quais podia conquistar seu espaço e consagrar o mérito de um estilo de vida que estes nomes representavam. As imagens dos astros transformavam-se em ícones das diversões e do consumo de massa da sociedade contemporânea. Os sons que dominavam a vida urbana, em casa, no carro, no *shopping center*, eram os da música *pop* comercial. Frente a este quadro profissional, o talento musical, daquela que se poderia denominar vanguarda, que continuava em plena e abundante existência, simplesmente tendeu a abandonar as formas tradicionais de expressão, muitas vezes atuando no cenário independente da indústria cultural, como já discutido no capítulo anterior.

Contudo, a era da “reprodutibilidade técnica”, como apontou Walter Benjamin⁸⁰, causou uma série de transgressões nas maneiras de criar as obras artísticas e nas formas como as pessoas percebiam e sentiam a arte e o artista. Na era da tecnologia, o ato da criação individual sucumbe perante o trabalho mais cooperativo, mais tecnológico que manual. O sujeito na década de 90 viveu num universo de percepção diferente, multifacetado e variegado. As impressões podiam alcançá-lo simultaneamente de todos os flancos, através da ação conjunta de manchetes, fotos e publicidades nas páginas de uma revista. E, enquanto os olhos garimpam as imagens, nos ouvidos um par de fones realizava uma justaposição de informações musicais. O ser humano teve que sofrer uma adaptação para receber e digerir uma enxurrada de arte na vida pública e privada.

2.2 Aspectos sobre política internacional no contexto dos anos 90

No âmbito da política internacional, os anos 90 conviveram com cicatrizes deixadas em função das crises generalizadas do socialismo e também do sistema

⁸⁰ BENJAMIN, op.cit. 1993, p. 3-28.

capitalista através da Terceira Revolução Industrial. As mudanças impulsionadas pela queda do Muro de Berlim, em 1989, e pela desintegração da União Soviética (URSS), em 1991, derramaram na antiga Europa Oriental um dilúvio de marcas e produtos ocidentais. O iminente término da Guerra Fria esvaziou de conteúdo certos significados até então em voga. A crise do socialismo constituiu apenas parte de problemas políticos do sistema capitalista, hegemônico ao longo dos últimos dois séculos. As consequências das práticas políticas nas democracias liberais são drásticas, tanto no aumento desenfreado das desigualdades sociais como na alarmante expansão da condição de exclusão social de milhares de pessoas dos benefícios trazidos pela revolução científico-tecnológica. Como apontam os dados apresentados por Paulo Vizontini, os índices de concentração de renda atingiram níveis apavorantes: segundo o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), em 1992, [...] *82,7% da renda mundial encontrava-se nas mãos dos 20% mais ricos, enquanto os 20% mais pobres detinham apenas 1,4% da renda; quatro anos depois, os 20% mais ricos haviam aumentado sua parcela para 85% da riqueza.*⁸¹

Apesar da queda de políticas como a do *Apartheid*, na África do Sul, a maior causa de tensão internacional nos anos 90 foram justamente aquelas oriundas do fosso social em alargamento vertiginoso entre a parte rica e a maioria pobre do planeta. O Dazaranha cita estes problemas na letra da canção *Jeffrey's Bay*, antiga música de Moriel Adriano da Costa, lançada somente no CD *Paralisa – Antídoto 2007*. A referência a esta praia justificada por sua fama entre os surfistas e turistas do mundo inteiro. O mar de *Jeffrey's Bay* tem uma das maiores formações de ondas do mundo no conceito de duração da onda.

Não a Jeffrey's Bay
Sim ondulação de Jeffrey's Bay
Jeffrey's Bay sim

⁸¹ VIZENTINI, P.F. *História do século XX*. 2ª Ed. Porto Alegre: Novo Século, 2000, p.214 e 215.

Nesse capão, bicho papão
General já foi dormir
Amanheceu na paz
África do Sul.
Nesse capão, bicho papão
Seu Valdir já foi dormir
Na Lagoinha tem
Trilhas, surf, siris
Eu não sei o tamanho da circunferência desse tubo
Não a Jeffrey's Bay
Sim ondulação de Jeffrey's Bay
Jeffrey's Bay sim
Jeffrey's Bay vai quebrar, vai
Rodar Fernando de Noronha
Thaiti, qualquer onda do planeta
Se quebrar no reef da paz
Dropar, mas dropar na certeza
De um mundo melhor.

Estas questões se entrelaçavam no imaginário do cidadão mundializado. As sensações de inclusão e exclusão estavam presentes e aumentavam a imagem do fosso social que marca o limite entre os que podiam ter, daqueles que nada possuíam. Cada lado manteve ressentimentos em relação ao outro. A ascensão do fundamentalismo divinamente inspirado em países do Oriente Médio foi evidentemente um gesto contra a ideologia de modernização e exploração do Ocidente e oposta a toda segregação que isto simbolizava. A xenofobia popular nos países ricos era direcionado aos imigrantes provenientes de países pobres. A União Européia represou suas fronteiras contra o dilúvio de páreas dos países miseráveis em busca de trabalho. Até mesmo os estadunidenses, cujo signo da liberdade sempre esteve ligado ao discurso democrático, intensificaram a intolerância à imigração principalmente em relação aos países da América Latina. Recordo que em 1994 ocorreu uma Copa do Mundo da FIFA nos Estados Unidos, na qual o Brasil foi tetracampeão mundial de futebol e dez anos mais tarde a Rede Globo comentava estas temáticas da imigração brasileira em solo ianque em telenovelas como *América*, escrita por Glória Perez e exibida no ano de 2005.

Anexo aos ideais e hábitos progressistas como o avanço tecnológico e a globalização da economia, generalizam-se outras tendências como a multiplicação da

exclusão social, da violência, das sombrias sinuosidades que a disseminação da concepção de civilização está adquirindo em cada região do planeta. As relações predatórias com os recursos naturais e com o meio ambiente, que começaram a se tornar preocupações a partir dos anos 70, intensificaram-se durante os anos 90. O alarde de que o efeito estufa talvez levasse a uma elevação real dos níveis relativos do mar em certos pontos dos oceanos como Bangladesh e os Países Baixos, e de notícias diárias nos jornais sobre extinções de um número inestimável de espécies sem precedentes conduziu políticos e cientistas a realizarem, em 1992, a conferência internacional sobre o meio ambiente denominada ECO-92, que se desenrolou no Rio de Janeiro, e a assinatura do Protocolo de Kioto, em 1997, no Japão.

Com a crise do petróleo em 1973, o uso da energia proveniente dos combustíveis fósseis precisou ser repensada. O efeito da multiplicação dos custos da energia de doze a quinze vezes em apenas seis anos numa economia de mercado forçou tornar sua utilização mais eficiente. Também estimulou uma série de pesquisas com um maciço investimento envolvido em fontes renováveis de energia. O álcool combustível no Brasil é um exemplo disto. Em novembro de 1975, foi criado o Programa Nacional do Álcool (Proálcool), uma iniciativa do governo brasileiro que lançou no país a utilização do álcool extraído da cana-de-açúcar como combustível para automóveis, uma possível alternativa ao uso da gasolina, devido ao, já sabido, processo de esgotamento dos combustíveis fósseis.⁸² Foram igualmente relevantes as atuações políticas de organizações não-governamentais como o *Greenpeace* e o WWF, principalmente no protesto contra teste nucleares realizados pelos países que detinham este tipo de armamento como EUA, Rússia, França, China, entre outros. Vive-se as instabilidades de uma desordem global cuja natureza não estava clara e que não existem

⁸² VIDAL, J.W. Bautista. *Brasil Civilização Suicida*. Brasília: Star Print, 2000, p. 14 e 15.

mecanismos para estancá-la. Não obstante, são gigantescas as potencialidades que compõem o quadro da história contemporânea.

A taxa de desenvolvimento, principalmente nos países ricos, deveria ser reduzida. Por outro lado, as áreas pobres que precisavam sobreviver em meio a demasia demográfica e a hegemonia do subemprego, clamavam por mais desenvolvimento e não redução na produção de riquezas. Talvez a melhor distribuição destas permitisse um desenvolvimento mais sustentável. A sustentabilidade levaria a um possível equilíbrio entre a os efeitos da atividade humana e o uso dos recursos naturais. Os cientistas da área da ecologia podiam estabelecer objetivos para serem alcançados para evitar uma crise irreversível. Porém, a efetivação deste equilíbrio deveria ocorrer no âmbito político e social. Do ponto de vista dos ambientalistas, se a humanidade quer ter um futuro, a atitude dos capitalistas que almejam somente o próspero desenvolvimento econômico terá de ser exaurido. Na canção *Equilíbrio*, de Sandro Adriano da Costa (Gazu), lançada no disco *Seja Bem Vindo* RGE/RBS Discos, em 1996, a banda discute através das palavras e das notas musicais esta problemática ecológica.

Não tenha medo
Cantar é coisa de quem está vivo
Nilo, quem me ensinou a tocar violão
De pé no chão, batendo na mão
O hare krishna me toma um tempo danado lá no calçadão
Deus está por todo lado e as plantas também
Dormem no equilíbrio da lagoa

Refletir temáticas da história no contexto dos anos 90 implica numa escolha e no inculcamento de uma responsabilidade das mais minuciosas. Autores que escreveram sobre a última década do século XX apontaram para o fato de que houve neste contexto uma crise de civilização. Isto se torna mais evidente se se observar as inúmeras mudanças que aconteceram no campo da política internacional, da revolução científico-tecnológica, da globalização da economia, da atribuição de valores morais e

éticos às relações sociais, do consumo e da comunicação de massa que interferem no caminhar da humanidade desde o fim das duas Grandes Guerras. A intensidade com que as tecnologias e as informações se propagavam foi impulsionada por este complexo de processos e forças de mudanças denominado globalização. Enfim, no estudo das sociedades contemporâneas, é preciso tentar compreender os fenômenos em toda a sua complexidade.

2.3 Algumas mediações e o hibridismo no espaço cultural dos anos 90

A globalização cultural foi disseminada em âmbito planetário com o término da Guerra Fria. Porém, junto com ela vieram tendências aos processos de resistências dos costumes e hábitos regionalizados e suas mediações e simultaneidades. Isto concorreu para que se constatasse a fragmentação das identidades culturais dos sujeitos históricos nas sociedades contemporâneas. Na medida em que a competitividade se tornou a força motriz do capitalismo dos anos 90, a fluidez passou a ser um elemento essencial para atuação do capital financeiro e das empresas transnacionais em escala mundial. Da mesma forma, no âmbito das relações sociais, a flexibilidade tornou-se também elemento indispensável, abrindo caminho para novas mediações culturais: de um lado uma multiplicidade de possibilidades, uma pluralidade de estilos e de atitudes e, de outro, a homogeneização de costumes e hábitos e a padronização do consumo em escala mundial, em especial nos grandes centros urbanos.

Analisar aspectos sobre estas mediações culturais é o objetivo nesta parte da pesquisa, refletindo algumas peculiaridades que as canções do Dazaranha oportunizam na sua relação com a capoeira. Nas articulações dos ritmos, das harmonias, das melodias das cantigas próprias do ritual capoeirístico com as peculiaridades tecnológicas das guitarras, contrabaixo e violino. As maneiras como são entoadas as vozes, as sequências das notas que formam mosaicos de sons. Na canção *Vagabundo*

Confesso, de Nestor Capoeira, lançada no CD *Tribo da Lua* (Atração 1998), os berimbaus, as percussões, as guitarras, o contrabaixo, a bateria e o violino contam uma história sem palavra alguma, enquanto a letra trata de uma mensagem que ratifica a ritualização da vida cotidiana, através da mescla com a *Cantiga de Puxada de Rede*, em algum lugar do espaço-tempo, pois não é preciso ser preciso neste aspecto:

Sou vagabundo, eu confesso,
Da turma de setenta e um
Já rodei o mundo
E nunca pude encontrar
Lugar melhor para um vagabundo,
Que um rio à beira mar
Odoiá odofiaba salve minha mãe Iemanjá
Que foi que me deram pra levar
Pra dona Janaína que é sereia do mar
Pente de osso, laços e fitas
Pra dona Janaína que é moça bonita
Que é moça bonita
Café na cama, eu gosto
Com um suco de laranja, mamão
(Iêêê) E um fino em cima da mesa
Amanhã quando você,
Quando você for trabalhar
Tome cuidado
Que é pra não me acordar
Eu durmo tarde,
A noite é minha companheira
Salve o amor salve a amizade a malandragem a capoeira
É a capoeira

Talvez a herança mais imponente das inúmeras formas e estruturas musicais indígenas para a música popular brasileira seja o ritual. Muitas vezes obscurecidas dentro do rotulante conceito de folclore, as músicas indígenas possuem dinâmicas e expressões rítmico-melódicas que estão profundamente vinculadas ao ritual coletivo. A presença do índio, sua voz, sua corporalidade, os movimentos performáticos são considerações da música ritualística. É fundamental a materialidade corporal na poesia cantada de forma coletiva. É imprescindível a experiência de alteridade estética

compartilhada.⁸³ A banda mineira Sepultura gravou uma canção no CD *Chaos A.D.*, de 1993, chamada *Kaiowas*. Segundo a própria banda, a música foi inspirada na tribo de índios brasileiros que cometeram suicídio em massa num protesto contra o governo, no contexto de sua luta pelo direito de ter suas terras garantidas. A harmonia possui uma forte inspiração ritualística e uma presença da sonoridade das violas caipiras tocadas com técnicas de guitarra.

2.4 As mudanças na percepção dos sons e dos ruídos após a Segunda Grande Guerra

O século XX representou muitas mudanças políticas, econômicas e sociais. O desenvolvimento da arte moderna ou contemporânea esteve intrinsecamente ligado aos fenômenos das duas Grandes Guerras. Apareceram novas formas de governo, de ciências e de artes. No texto *Pequena história da Música*, Mário de Andrade comenta que o século XX foi marcado pela fatalidade do “elemento nacional”, na formação das músicas do país. No meio da ansiedade de divertimento de massa que no final da primeira metade do século tomou conta do mundo, o autor diz compreender [...] *melhor o que havia de russo em Stravinsky, de ianque no jazz-band, de italiano no futurismo de Rússolo, de alemão no expressionismo de Schoenberg*. O escritor continua argumentando que foi comum o uso político da música para marcar mais um elemento dentro de uma nova exacerbação nacionalista que para muitos países foi na realidade política armamentista. *Na conduta dum Stravinsky, dum Schoenberg, dum Pizetti, dum Manuel de Falla, o elemento nacional entra como fatalidade e não como programa.*⁸⁴ No final do século, como já comentado, a concepção de nacional foi substituída pelos conceitos de global e local.

⁸³ MENEZES BASTOS, R.J. de. *O índio na música brasileira: Recordando Quinhentos Anos de Esquecimento*. In: TUGNY, R.P. e QUEIROZ, R.C. de. (Org.) *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006, p. 22 e 23.

⁸⁴ ANDRADE, op.cit., p. 194 e 195.

Na modernidade houve uma série de mudanças fundamentais na percepção humana do mundo, inclusive na audição. Segundo José Miguel Wisnik, a música contemporânea contém em si a característica paradoxal de admitir som, ruído, silêncio, pulso e não-pulso. A partir do início do século XX, com a intensa revolução científico-tecnológica, ocorreu uma grande mutação neste campo sonoro filtrado de ruídos de motores, das máquinas que passam a emitir barulhos de todo o tipo que tornam a ser concebidos como partes efetivas da linguagem musical. Os ruídos impulsionam uma liberação incrível de materiais sonoros. Acontece uma explosão de ruídos na música de Stravinsky, Schoenberg, Satie, Varése, entre outros. É necessário pensar na relação entre estes eventos na música e o contexto da Primeira Grande Guerra. Os soldados que puderam retornar para seus lares certamente voltaram perplexos, mudos, sem conseguir digerir completamente aquele mundo novo. O autor comenta que [...] *o potencial acumulado das armas de guerra, sua capacidade mortífera e ruidosa, muito amplificada, estoura a dimensão individual do espaço imaginário, e o silêncio.*⁸⁵

O século XX alterou definitivamente a percepção sonora do mundo. Representou a inclusão do som, do ruído, do silêncio, do pulso e do não-pulso como problemas permanentes na apreensão musical. Isto ocorreu com a utilização cada vez maior das máquinas na vida social e doméstica, dos meios de comunicação, das armas de guerra, do próprio conceito de guerra total que se instalou em torno de todo o planeta a partir do final da década de 1930, conforme indica o historiador Pedro Tota. A Segunda Grande Guerra foi uma guerra total em todos os sentidos da expressão. A máquina nazista de obliteração dos judeus, dos eslavos, ciganos, opositores e prisioneiros de guerra estava amparada numa complexa organização científica e industrial de captura, triagem, transporte, concentração e assassinato nos campos de

⁸⁵ WISNIK, op.cit., p. 43 e 44.

extermínio. Em 1945, os estadunidenses jogaram bombas atômicas nas cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki, instaurando no mundo uma nova tecnologia de extermínio em massa.⁸⁶

Compõe um extenso debate saber exatamente quando que a capacidade de determinadas atividades humanas formaram consequências sobre-humanas se incorporou como tomo integrante da consciência do cidadão trivial, ao menos nas regiões mais urbanizadas das sociedades industriais ditas “civilizadas” e “desenvolvidas”. O impacto que as ações de todos os atores envolvidos no cenário beligerante, incluindo o excesso de máquinas, de bombardeios, de políticas de aniquilação e armas de destruição em massa sugere inúmeros indícios que poderiam implementar a discussão. Não obstante, o que permanece em evidência é de que o século XX foi aquele em que o ápice da revolução científico-tecnológica metamorfoseou tanto o planeta como a sensibilidade e o conhecimento sobre ele.

Com o fim da Segunda Grande Guerra, o quadro da percepção sonora alterou-se em todo o mundo. As bombas atômicas elevaram o ruído e o silêncio e depois delas a humanidade nunca mais seria a mesma. O ruído torna-se mais um elemento da vida industrial e urbana das grandes metrópoles, o *habitat* moderno. *O alastramento do mundo mecânico e artificial cria paisagens sonoras das quais o ruído se torna elemento integrante incontornável, impregnando as texturas musicais.*⁸⁷ Estas novas características que estão inseridas no conceito da música moderna e contemporânea podem ser percebidas numa diversidade de obras de artistas como Stravinsky, Schoenberg, Stockhausen, Miles Davis, Jimi Hendrix, Frank Zappa, Jethro Tull, Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé, Tom Zé, Luiz Henrique, Dazaranha, entre tantos outros.

⁸⁶ TOTA, Pedro. *Segunda Guerra Mundial*. In: MAGNOLI, Demétrio (Org.). *História das Guerras*. São Paulo: Contexto, 2006.

⁸⁷ WISNIK, op.cit. p. 47.

A substância sonora liberada pelo compositor Igor Stravinsky pode ser pensada hoje como atitude antecessora e construtora daquilo que se tornara a base do *rock*, da qual ela faz uma espécie de prefiguração descontínua e assimétrica. *A Sagração é heavy-metal de luxo, e vem a ser o primeiro episódio exemplar de que ruído detona ruído rompendo a margem de silêncio que separa, no concerto, o som afinado, e harmonicamente resolvido, dos ruídos crescentes do mundo.*⁸⁸ Pensar uma sociedade industrializada do final do século XX a partir da arte que nela é produzida, mais especificamente sua música, implica utilizar uma série de procedimentos teóricos e metodológicos aplicados a esse tipo de análise. Através da análise de certas canções, nota-se uma série de aspectos étnicos, linguísticos, psíquicos, econômicos, políticos, entre outros. Isto acontece porque a canção contém informações sonoras, timbrísticas, linguísticas que somente podem ser consumida de maneira psíquica.

2.5 A mentalidade globalizada no contexto cultural do pós-modernismo no Brasil

A análise da canção produzida pelo Dazaranha, na última década do século XX em Florianópolis, evidencia que as canções estão marcadas pelo modelo estético seguido pelos tropicalistas, e incorporado há mais de quarenta anos na canção popular brasileira. Abordando uma tendência que continua reiterando no pensamento brasileiro do final do século XX, o tropicalismo e os tipos de canções que ele gerou, podem ser compreendidos dentro do padrão instituído no Brasil pelo *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, na Semana de Arte Moderna, de 1922, em São Paulo. Nele, o autor defendia um gesto que consistia num estudo profundo da cultura estrangeira, ou seja, do “moderno”, com o objetivo de retirar as melhores qualidades desta música, para num segundo momento reinterpretá-la e reproduzi-la numa fusão com elementos, da tradição da cultura popular brasileira, das origens africanas e indígenas. A partir da década de

⁸⁸ WISNIK, op.cit., p. 44.

60, alguns autores passam a utilizar o conceito de pós-moderno. Segundo Tereza Virginia de Almeida, a pós-modernidade é um olhar, uma condição, uma situação na qual a humanidade se encontra hoje:

[...] prefiro considerar o pós-moderno, não como estilo ou movimento, mas como um contexto cultural, um olhar lançado sobre as práticas discursivas, a partir do qual tanto as manifestações artísticas [...], quanto o discurso teórico se movimentam no sentido de desnaturalizar o que se concebe como realidade. Antes de fazer emergir um novo paradigma, o contexto pós-moderno aparece como o momento em que a cultura ocidental questiona a si própria de dentro mesmo de suas convicções.⁸⁹

Na condição pós-moderna, não é mais pelo conflito ou pela indiferença de ordem política que se constroem as articulações com os costumes, com as maneiras de se vestir ou com os diferentes comportamentos éticos. As relações com o outro são elaboradas agora de uma maneira *cool*, ou seja, uma postura que apresenta certa desenvoltura em relação a moral estabelecida. Conforme aponta Michel Maffesoli, observa-se hoje nas sociedades ocidentais se não a constatação, pelo menos a indiferença aos mestres do pensamento ou da ação, aos cânones da literatura, da filosofia, da religião e da história, e aos seus dogmas. A atitude se baseia numa cultura jovem, o “juvenilismo”, que assiduamente tem sido um arquétipo comportamental nas sociedades contemporâneas. O mito da “eterna criança” é uma figura emblemática do contexto histórico dos anos 90, assim como em outro momento foi o estereótipo do “adulto sério”, racional, produtor e reproduzidor. Talvez seja esta nova flâmula que vai orientar os costumes e hábitos para uma atitude mais repleta de flexibilidade ética na avaliação das situações. *Donde provém o relativismo galopante na maneira de viver a sexualidade, o imperativo do trabalho ou a responsabilidade cidadã. Os “pequenos*

⁸⁹ ALMEIDA, op.cit.,1998, p. 12.

*bandos”, em todos os domínios, reconhecem como leis apenas as regras que são fixadas por eles próprios.*⁹⁰

O autor continua comentando que a unidade do poder centralizado na moral do “pater familias” perde terreno para um hedonismo do presente, para a diversidade dos gostos plurais, para um relativismo dos valores éticos e morais. Na história imediata, quase que do presente, é necessário compreender os fenômenos em toda a sua abrangência. A visão de mundo de essência contratual, o ideal moral que desde Hobbes e outros filósofos do contratualismo dos séculos XVII e XVIII instrumentaliza o indivíduo racional, é impotente ante o ressurgimento dos afetos tribais. A arte na sociedade contemporânea é mais participativa. O espírito coletivo e o corpo tribalizado passam a representar espaços simbólicos que geram e confrontam a união. A anomia pungente em relação à moral racional é índice que apontava uma nova sociabilidade em gestação desde a década de 60. Ainda segundo Michel Maffesoli, estas novas formas de sociabilidade acabam sendo atravessadas por dois tipos de intensidade: uma intensidade religiosa e uma intensidade na relação com o outro.

O terço católico, o véu islâmico, o quipá judeu, o aparelho de telefone celular, o automóvel, os signos e as marcas, que podem ser consideradas manifestações do sentimento de pertencimento a determinado grupo ou estilo, multiplicavam-se e embaralhavam-se no imaginário dos anos 90. O ser humano sempre precisa daquilo que fixa como um emblema de reconhecimento. A própria religião se tornou extremamente vinculada à ciência e à alta tecnologia. Agora fica mais complicado entender os conflitos entre ciência e religião, que levaram a perseguição inquisitória implacável de diversos artistas, filósofos e cientistas como Galileu Galilei e Giordano Bruno, numa era em que o Vaticano também não pode se esquivar da onipresença das tecnologias

⁹⁰ MAFFESOLI, Michel. *Cultura e comunicação juvenis*. In: Comunicação, mídia e Consumo/Escola Superior de Propaganda e Marketing. V.2, n4 (julho 2005) – São Paulo: ESPM, 2005., p. 13.

científicas como a comunicação via satélite de seus principais eventos ou que fundamentalistas religiosos suicidas utilizem alta tecnologia científica acoplada ao corpo em atentados terroristas.

Em meio a mentalidade jovem dos anos 90, expor o umbigo de uma maneira lasciva, assim como o *piercing* íntimo favorece os êxtases comunitários. A geração anterior, seus pais, havia vivido o período dos *hippies* nos Estados Unidos, o Maio de 1968 na França ou a Ditadura Militar no Brasil. Os valores a serem contestados certamente não eram os mesmos daqueles por quais haviam lutado as gerações anteriores. Os atores da década de 90 encenavam [...] *rituais anódinos ou exacerbados por meio dos quais as microtribos contemporâneas exprimem suas afinidades eletivas e através destas pragmáticas [...] elas transfiguram um cotidiano dominado por uma lógica mercantil em uma realidade espiritual que, às vezes, ao se proteger atrás da máscara da transcendência, sempre não é menos profundamente humana: isso vejo com outros, aqui e agora.*⁹¹

Não se reconhece mais o corpo individual e o corpo coletivo pelos mecanismos da abstração racional, mas sim no conjunto de elementos que identificam os grupos sociais e que os unem por relações emocionais. Aí reside a importância e destaque dado pela identificação de componentes da mentalidade do período como as vestimentas, os signos, os sons, as canções, formando um templo imaterial no qual o sujeito se sente bem, uma morada real ou virtual que assegura proteção e conforto. Os eventos locais e o meio ambiente global agora se entrecruzam com muito mais frequência e intensidade. Stuart Hall denomina este complexo de fenômenos de “compressão espaço-tempo”⁹², ou seja, tudo ao mesmo tempo a cada instante no imaginário do cidadão globalizado. Vive-se uma osmose de informação entre o mundo

⁹¹ MAFFESOLI, op.cit., p.24.

⁹² HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 10. ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2005, p

todo. Uma co-presença, onipresente, que torna cada elemento indispensável. A ética doméstica ou tribal pode ser caracterizada como a ética das situações.⁹³

2.6 As principais influências na canção popular brasileira dos anos 90

Considerando este contexto pós-moderno, da globalização cultural, faz-se necessário um esclarecimento sobre as influências da musicalidade do Dazaranha, do espaço cultural e da mentalidade que estão localizados na substância sonora das suas canções. A bossa de misturar *rock*, *reggae*, samba, ritmos regionais, enfim elementos da diversidade cultural, são características de vários artistas dos anos 90. Luiz Tatit chama de *leque de dicções* uma série de características da canção na década de 90 que teriam surgido na música com o tropicalismo – movimento cultural, iniciado no fim dos anos 60. Este movimento procurava articular as diversas manifestações e aspectos da cultura brasileira, com tendências internacionais da arte, da comunicação e da filosofia, como o *rock*, os meios de comunicação de massa, o orientalismo, o existencialismo – e deu para a música popular brasileira a abertura que esta precisava para atravessar um processo mais intenso de mundialização cultural.⁹⁴

2.6.1 O conceito de música popular brasileira (MPB)

Nesta junção de identidade global e de identidade regional, a música popular brasileira, através de uma roupagem tropicalista, transforma-se em produto pela indústria fonográfica transnacional, recebendo um rótulo de *world music*⁹⁵, para assim ser consumida no mercado global. A diversidade das dicções, das identidades da MPB, no contexto urbano durante a década de 90, encontrava-se dividida em diversos segmentos da indústria fonográfica nacional: sertanejo, axé, pagode, *rap*, *reggae* e *rock*. Estes conceitos, dentro do contexto dos mercados regionais e nacional da indústria

⁹³ MAFFESOLI, op.cit., p.25.

⁹⁴ TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004, pp. 227 a 247.

⁹⁵ DIAS, op.cit., 2000, p. 122.

cultural, passam a ser usados com o intuito de atribuir valor comercial ao produto canção, vender as canções no mercado, adjetivando o rótulo de MPB.

Em meio a este contexto da diversidade de estilos, o conceito representado pela Música Popular Brasileira torna-se por demais elástico e inclusivo, o que levou a um debate sobre as suas significâncias. Como aponta Carlos Sandroni, pode-se inferir que o conceito de Música Popular Brasileira, surgiu no contexto histórico das décadas de 30 e 40. E este conceito se apresenta de forma ambígua e paradoxal. Confere sentido à música urbana, comercial, encontrada nos discos, nas rádios e na televisão; refere-se à uma concepção político-ideológica de “povo brasileiro”, comum essencialmente após o surgimento da bossa nova e do Tropicalismo; ora remete à ideia de uma música urbana e midiática em oposição aos conceitos de música folclórica ou música erudita; pode-se também entender como uma categoria comercial de produto, a MPB, própria para definir um estilo musical dentro da atual segmentação do mercado musical brasileiro⁹⁶.

Diante deste panorama, identificar o trabalho da banda com a nomenclatura *rock* seria apenas uma adjetivação de um estilo considerando a diversidade da MPB feita nesta época? Utilizar a sigla *rock* também não é uma ideia vaga, uma vez que existem inúmeros tipos e estilos de *rock*? Tentar-se-á situar a história do *rock* e procurar-se-á responder estas questões.

2.6.2 As mediações culturais do *rock* e dos movimentos políticos de juventude na mentalidade musical da década de 90

Existem algumas versões sobre o início do *rock*. Contudo, o que interessa é que nos anos 50 e de maneira espetacular aconteceu o seu triunfo. É uma linguagem musical derivada do *blues* urbano estadunidense. A indústria de discos fez fortunas com o *rock* sem precisar criá-lo e nem planejá-lo. Alguns produtores musicais se

⁹⁶ SANDRONI, Carlos. *Adeus à MPB*. In: CAVALCANTE, Berenice et alli. (Organização). *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Faperj, 2004.

“apropriaram” do estilo que provavelmente foi descoberto por músicos diletantes. Se o *rock* é bom ou é ruim, se é arte ou não, se é uma música elaborada ou simples é uma questão de referencial bem discutível. Não obstante, o *rock* tem a capacidade de persuasão, uma característica que promove a aglomeração de um grande número de pessoas e isto para os fazedores de dinheiro seria maravilhoso no contexto das décadas do *boom* econômico que se desenrolou após a Segunda Grande Guerra. As experiências de concertos de música erudita com composições modernistas utilizando os recursos de som eletrônicos nunca foram capazes de transformar a música que usa os recursos tecnológicos e científicos na música dos milhões de dólares. O *rock* nasceu com este dom.

Novamente, pode-se considerar este acontecimento como resultado de mediações culturais, dentro da música popular norte-americana. No livro *História social do Jazz*, Eric Hobsbawn evidencia uma série de mudanças que ocorreram no interior da música *jazz*, por volta de 1950, em relação ao *jazz* do início de século XX. Alterações perceptíveis no estilo de composição, de instrumentação, andamento, timbres e atitudes. Estas mudanças estiveram intrinsecamente ligadas aos movimentos sociais, políticos e econômicos pelos quais passaram a sociedade norte-americana. Com o *rock* aconteceu algo similar. Estabelecendo uma comparação das canções produzidas no início do *rock* durante a década de 50 com o *rock* realizado no final dos anos 60, ou, até mesmo, com o *rock* que estava sendo feito nos anos 90, observa-se rupturas e permanências, tanto na estética musical como na atitude política dos músicos e, também, na qualidade técnica das gravações, como tantos outros aspectos.

Nos anos 50, parte da sociedade norte-americana começava a abandonar preconceitos seculares, tornava-se mais liberal, próspera e livre das dificuldades econômicas do pós-guerra que a Europa e outras regiões enfrentavam. Em meio a

disputas políticas entre capitalismo e comunismo, no centro da valorização do consumismo, da modernização e do progresso científico, os jovens passaram a contestar o que era tradicional, focando primordialmente o conservadorismo de valores comportamentais de seus pais. André Bueno e Fred Góes fazem uma pequena síntese do que estava ocorrendo nos Estados Unidos no final dos anos 60, ou seja, pós “Geração Beat”. Os críticos levantam aspectos a respeito do legado da literatura *beatnik*, de Allen Ginsberg, Jack Kerouac e tantos outros poetas e escritores que marcaram gerações e influenciaram decisivamente os acontecimentos políticos e movimentos sociais da juventude norte-americana nos anos 60, da luta dos estudantes na América por direitos civis, dos *hippies* e *freaks*, etc.

Os estadunidenses e o mundo testemunharam durante a década de 60 a luta pelos direitos civis, as manifestações contra a Guerra do Vietnã, o pacifismo antinuclear, a dedicação do Reverendo Luther King em busca de justiça e liberdade para os negros americanos, os desejos armados dos *Black Panthers* querendo igualdade de direitos, as comunidades buscando alternativas naturais para a tecnocracia e para a sociedade industrial. Nos Jogos Olímpicos de 1968, na Cidade do México, os atletas negros dos Estados Unidos, Tommie Smith e John Carlos, medalhas de ouro e bronze nas provas de 200 metros rasos, extravasaram gestos simbólicos como as luvas negras e a cabeça abaixada no momento em que o hino estadunidense era entoado. Em represália, os dois foram expulsos da delegação norte-americana, mas mantiveram suas medalhas.



Figura 23 - Tommie Smith e John Carlos, atletas estadunidenses nos Jogos Olímpicos de 1968, na Cidade do México. Retirado do *site* www.epatric.com, acesso em 27.08.09.

Nos grandes festivais de música, o *rock* descobriu sua perfeita (ou caótica) simetria com os movimentos sociais nos Estados Unidos e na Europa, culminando em grandes eventos como o festival de *Woodstock* (EUA, 1969), o festival de *Altamont* (EUA, 1969) e o festival da Ilha de *White* (ING.1970).

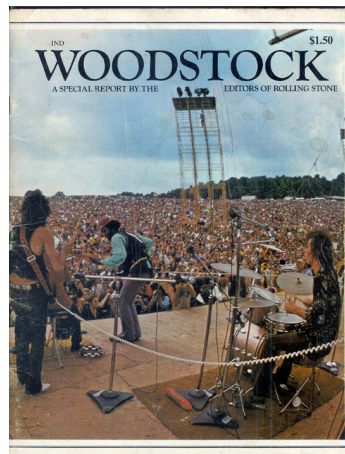


Figura 24 - O Festival de Woodstock, em 1969, foi um dos maiores símbolos dos usos políticos do *rock*. Retirado do *site* kissfm.com.br/blog, acesso em 27.08.09.

Todos esses movimentos lançaram os alicerces para o sonho de convivência pacífica e solidária entre as pessoas, as escolhas descongelando os tabus diante do corpo reprimido, abrindo espaço para as lutas de emancipação das mulheres e dos homossexuais; no campo da política internacional, as lutas de independência dos países pobres dos continentes da África e da Ásia.⁹⁷

Paralelamente via-se o aparecimento de outro fenômeno: o adolescente. Nas grandes metrópoles do globo, a partir do final da Segunda Grande Guerra e do

⁹⁷ BUENO, André e GÓES, Fred. *O que é Geração Beat?* São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 91.

intenso desenvolvimento da indústria cultural, o quadro das juventudes urbanas passou a encontrar-se segmentado em “tribos”: em classificações gerais, roqueiros, *punks*, *rappers*, surfistas, entre vários outros. Segundo Michel Maffesoli, estes jovens, identificados e enquadrados dentro destes esteriótipos, realizaram uma espécie de *ritualização da banalidade cotidiana* através do [...] *mimetismo tribal e na intensa circulação de informações, próprias das redes de internautas; em resumo, nos novos meios de comunicação de massa e na nova cultura que eles impulsionam.*⁹⁸

O *rock* é uma forma, ou uma fórmula, de música contemporânea que surgiu, como já comentado, nos Estados Unidos, entre as décadas de 40 e 50. As características do *rock* – sua estética musical, suas linguagens, seus signos e símbolos –, segundo José Miguel Wisnik, estão próximas tanto das formas de música modal, como também das fórmulas tonal e serial, realizando em seu eixo mediações entre modal, tonal e serial. Como diz o autor, as características da música modal no *rock* ajudam este a refazer ou recitar os primitivos ritos sacrificiais⁹⁹. A música representava a divisão, o umbral do mundo natural com o mundo sobrenatural ou mitológico, no qual todos que pela música eram envolvidos tinham a potencialidade de tocar aquilo que não se compreende, ou seja, o inexplicável, o *Khora*¹⁰⁰, que se pode entender talvez como deus, ou melhor, os deuses do *rock*. Possui características “tribais”, no contexto das “tribos urbanas”, que se observa nos signos e símbolos que o público roqueiro costuma ostentar: tatuagens, *pearcings*, roupas pretas, essencialmente o *jeans* e o couro. Quando se prestam a escutar um disco ou ir a um *show*, parecem estar praticando um ato ritualístico, que remete, até inconscientemente, aos ritos sacrificiais e sagrados. Há uma espécie de suspensão do tempo real vivido para o tempo imaginado.

⁹⁸ MAFESSOLI, op. cit., p. 12-27.

⁹⁹ WISNIK, op. cit., p. 98.

¹⁰⁰ DERRIDA, Jacques. *Khora*. Trad. Nícia A. Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.

A ciência aplicada aos instrumentos musicais foi desaguar também num dos sons decisivos do tempo atual, o da guitarra elétrica, com a qual o músico Jimi Hendrix amplificou, distorceu, inverteu e recriou o universo sonoro, dando a mais impressionante atualidade à força ritual da música. Pulso e degradação, vida e morte – mediações e simultaneidades contemporâneas.

Enquanto isto, a estratégia política do som deixou de se dar pela clivagem ideológica entre a música oficial e harmoniosa, e as músicas divergentes, consideradas baixas e ruidosas; a industrialização tornou-se uma processadora de toda forma de ruído repetitivo, disseminado em faixas de consumo diversificadas. Não se trata mais de tocar o som do privilégio contra o ruído dos explorados, mas operar industrialmente sobre todo o ruído, dando-lhe um padrão de repetitividade. É nesse campo que as músicas ocorrem, o que não quer dizer que elas se reduzam a ele, e está aí a complicação e o interesse do assunto.¹⁰¹

Estas peculiaridades do *rock* perpassam todas as formas e os gêneros deste estilo. Entretanto, em certas modalidades de *rock* tem-se a presença de um caráter timbrístico muito forte que é resultado da mistura dos sons da bateria com os da guitarra e do contrabaixo e que conduz o ouvinte à dança. Isto faz parte, ao lado da indumentária e das longas madeixas, de um conjunto de atitudes que identificam aspectos “tribais” entre os adeptos. Dentro deste contexto histórico de globalização, a música e a moda, têm agido como mediadores destas novas relações sociais, reforçando o sentido de grupo, de bando, de comunidade que está presente entre os roqueiros. Outro distintivo do *rock* é que a valorização do timbre e da mescla de ritmos dá uma capacidade de se adaptar de forma diferente dentro de cada país, unindo o “global” com as raízes culturais de cada região. O *rock*, mais do que uma forma de arte, representa também uma mediação entre a concepção “global” das coisas e a valoração das qualidades “locais”, de cada região ou país. O *rock* é a substância de um [...] *tempo que se tornou polirrítmico. Progresso, regressão, retorno, migração, liquidação, vários mitos do*

¹⁰¹ WISNIK, op.cit., p. 48 e 49.

*tempo dançam simultaneamente no imaginário e no gestuário contemporâneos, numa sobreposição acelerada de fases e defasagens.*¹⁰²

A música popular norte-americana, o *blues* e o *jazz* e todas as suas variações estilísticas como *hot*, *swing*, *jive*, *cool*, *ragtime*, *blues*, *bop*, entre outras, também gerou novas formas de manifestações musicais. Foi resultado da mediação entre música popular e erudita. O elemento musical africano, assim como na música popular brasileira e cubana, torna-se estrutural, tanto nos ritmos percussivos como na forma de compor as harmonias e na execução. Instrumentos musicais como a bateria, a guitarra elétrica, o contrabaixo elétrico, os teclados eletrônicos, os sintetizadores de sons, entre tantos outros, tornam-se emblemáticos. A partir da década de 50, o *rock* entra em cena iniciando uma nova fase na música comercial. Entre as principais inovações propostas pelos músicos do *rock* estão: o uso técnico de recursos tecnológicos, o conceito de conjunto ou banda de três a cinco integrantes como distintivo, a atitude e a postura de palco dos virtuosos, o ritmo insistente e palpitante, as experimentações estilísticas e estéticas, sua relação intrínseca com os movimentos juvenis urbanos e a articulação intensa e ambígua com a indústria da comunicação de massa ¹⁰³. Dentre os principais músicos e bandas destaca-se novamente o músico Jimi Hendrix, que alterou os padrões de execução da guitarra elétrica, introduzindo um estilo sem código preciso de interpretação, tocando com todo o corpo do instrumento - barra de trêmulo, pedal de *wha-wha* , volume e microfonia, trastejadas, escalas dodecafônicas.

¹⁰² WISNIK, op.cit., p. 98.

¹⁰³ HOBSBAWM, op. cit.1990, p. 20 e 21.



Figura 25 - Ilustração do disco *Axis Bold as love*, da banda The Jimi Hendrix Experience. Retirado do site www.art.com, acesso em 27.08.09.

O *rock* é a inspiração que espalha o pulso-ruído no âmbito das canções dançantes. A intensidade e o timbre valorizados [...] *estouram a retícula das elementares cadências tonais da base (a harmonia é rasgada pelas sonoridades da voz e da guitarra, golpeando pela bateria soterrada sob os decibéis do conjunto)*. Elvis Presley, The Beatles, The Rolling Stones, Queen, Rush, The Who [...] *o rock percorre todas as refrações da sua “dialética” e entra, com o jazz e a música “contemporânea” de concerto, em loop – num processo circular de autocitação e autonegação, em reverberação simultaneizada com a sua própria história.*¹⁰⁴ Junto ao caráter timbrístico, existe uma essência maior: o ritmo agitado. Uma coisa próxima da música serial e minimalista. Na maior parte das vezes, séries de repetições de rifes, arpejos e batidas. Ao mesmo tempo, o *rock* sempre fez uso intensivo de equipamentos e sonoridades próprias da música eletrônica, como seu instrumento musical símbolo, a guitarra elétrica. O *rock* então costuma pôr para dançarem juntos muitos componentes, formando uma dialética ou dança dos tempos. A presença das escalas, campos harmônicos, tonalidades e atonalidades informam que incorpora qualidades da música erudita.

2.6.3 O *rock* e a moda

¹⁰⁴ WISNIK, op.cit., p. 216.

Alison Lurie lembra que no mundo da mídia, devido ao impulso dado pelo cinema e pela televisão via satélite, instantaneamente acompanha-se acontecimentos entre as partes mais distantes do planeta. O *rock* faz mediações com a moda, com novas ideias e estilos, além de novos ruídos, sons e palavras. Porém, existe um padrão, tanto no visual do roqueiro, que ostenta tatuagens, roupas pretas de *jeans* e couro, como também na sonoridade dos instrumentos, da guitarra elétrica, com seus solos, das batidas fortes e frenéticas da bateria e das linhas melódicas marcantes do contrabaixo. Ocasionalmente o som, a palavra ou o estilo é revivido, como um arquivo revisitado. Porém, esta releitura gera um significado um tanto diferente.

Na canção popular, o vestuário dos músicos e dos fãs nas platéias é um indicador semiótico fundamental do processo de produção, apresentação e distribuição no contexto segmentado da indústria fonográfica mundial. O estilo da indumentária e do cabelo do artista diz ao público do espetáculo o estereótipo que deve aguardar: *a roupa franjada de couro e a barba sugerem a música folk, o terno pontilhado afro e de feitiço definido significa música soul, a de roupa de caubói indica country e o penteado pompadour e a camisa psicodélica, rock.*¹⁰⁵ O músico que vestir a roupa inadequada para o seu tipo de som da sua banda provavelmente causará estranhamento ao seu público. Não obstante, a diversidade cultural na música brasileira na década de 90 proporcionou intensas fusões de estilos nas canções e nas vestimentas. No caso específico do Dazaranha, alguns músicos preferem um visual eclético nos *shows*, uma maneira de se vestir que está menos ligada ao pendor urbano e mais identificada com visual do surfista, bermuda, sandália e camisa colorida. Uma mistura colorida assim como suas músicas. Outros possuem um estilo mais voltado para as influências do *rock*.

¹⁰⁵ LURIE, Alison. *A linguagem das roupas*. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p.170.

Figura 26 - Painel que destaca os grupos considerados por vários críticos a escola dos clássicos do *rock*. Retirado do *site* truquesedicaspapelular.blogspot.com, acesso em 27.08.09.

Esta nova cultura de juventude, reflexo da expansão do capitalismo, difundiu-se em busca de novos mercados consumidores acompanhando a evolução dos meios de comunicação, principalmente do cinema e da televisão, e acentuando o ritmo das mudanças sociais, causando inclusive marcas na forma de se vestir. Apesar do seu caráter revolucionário, como proposta estética e ideológica, o *rock* foi oportunamente assimilado e transformado em mercadoria pela indústria cultural, tornando-se popular e desejável. Na sua relação com a moda, destaca-se novamente alguns pontos em comum no visual dos adeptos deste estilo musical. Nota-se itens que funcionam como distintivos na vestimenta dos roqueiros: a camiseta, a calça *jeans*, o tênis e o coturno, a jaqueta *jeans* ou de couro, o uso predominante da cor preta e as tatuagens. Estes conjuntos de peças, desde o nascimento do *rock*, nos anos 50, foram adotados por seus seguidores e, ainda hoje, permanecem como símbolos da essência rebelde. Além do som, a atitude estava também na moda.¹⁰⁶

¹⁰⁶ CHIACCHIO, Luciana Siqueira. *Rock Style: atitude ou modismo?* Florianópolis: [Monografia], UDESC, 2005.

As bandas inglesas fizeram uma leitura do *rock* totalmente diferente das bandas norte-americanas. The Beatles, The Who e The Rolling Stones abriram outros caminhos para grupos como Led Zeppelin, Pink Floyd, entre tantos outros. Apesar do *rock* ter surgido nos Estados Unidos, entre as décadas de 40 e 50, quase sempre foi internacional, ou seja, universalizou-se. Não obstante, seria até trivial que certos autores, principalmente aqueles que estão ligados a uma visão nacionalista e progressista, considerassem o *rock* e a guitarra elétrica como símbolos do imperialismo ianque no Brasil. Este, assim como outros estilos ou formas de manifestações artísticas globalizadas, configuram tendências internacionais, que são aceitas e consumidas em vários países através de mediações culturais. O que é notório ressaltar [...] *é que o crescimento do espaço dominado pelo rock se fez às custas das músicas nacionais e regionais que podem ou não ter aceito um processo de aproximação com esse amálgama comum que é o rock.*¹⁰⁷

2.7 As mediações culturais do *rock* com outros estilos musicais do século XX no Brasil

No Brasil, o *rock* foi incorporado através de dois movimentos culturais da história da MPB que efetivamente contribuíram para conferir uma forte articulação da canção brasileira com as tendências da globalização cultural: a habilidade do músico de realizar pesquisas ao compor, instituída no Brasil na década de 50 pela Bossa Nova e, a abertura da musicalidade do brasileiro a todas as linguagens e tendências locais e globais pelo Tropicalismo, na década de 60. A escolha dos temas a serem abordados nas letras e também nas soluções estéticas para as melodias que ressaltassem as identidades nacionais ou culturais de uma determinada região tornaram-se uma pragmática comum entre os diversos artistas e bandas do país desde a década de 60. Este tipo de postura, tanto na música popular como na erudita, foi uma prática também em outros momentos

¹⁰⁷ CHACON, Paulo Pan. O que é rock? São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1985, pp. 19 e 20.

do século XX, o que acabou resultando em grandes mudanças nas técnicas composicionais, nas formas de execução, na relação com o público e com os meios de comunicação.

2.7.1 As mediações do *rock* com o samba

O compositor Sandro Adriano da Costa, o Gazu, comenta as fusões do *rock* com o samba na canção *O samba*, gravada pelo Dazaranha no disco *Paralisa*, (Antídoto – 2007).

O samba tem rock
O rock tem briga
A briga do samba
Swing quadrado
Do rock pesado
Malandro arrojado
Da escola de samba
Menina que é bamba
Da rave roqueira
Guitarra tambor
Da moda maluca
Do beijo de amor
É nessa batida que eu quero tocar
Eu quero ver você cantar

As mediações e as posturas que o músico tem assumido na condição pós-moderna, a partir da bossa nova até os dias atuais, reuniram elementos de manifestações global e local. Porém, este movimento possui raízes mais profundas na história da MPB. A geração de músicos da década de 20, como Pixinguinha e Donga, ou seja, no período anterior ao processo de construção da imagem do samba como símbolo nacional, já apresentava um repertório variado passando por uma fusão de influências dos lundus, modinhas, maxixes, choros, *jazz*, polcas e outros estilos internacionais. *Foi só nos anos 30 que o samba carioca começou a colonizar o carnaval brasileiro, transformando-se em símbolo de nacionalidade. Os outros gêneros produzidos no Brasil passaram a ser considerados regionais.*¹⁰⁸

¹⁰⁸ VIANNA, op.cit., p. 111.

2.7.2 As contribuições da bossa nova

A concepção de Música Popular Brasileira, tanto dentro como fora do país, traz consigo mediações culturais referente aos aspectos integrantes que devem ser considerados na construção das canções como representações do regional, do nacional e do global. Conforme apontou Carlos Sandroni no texto *Adeus à MPB*, a associação do conceito de MPB à construção do imaginário republicano no Brasil se consolida efetivamente a partir do final da década de 1950, com a Bossa Nova. O maestro Júlio Medaglia, em entrevista concedida ao programa “Fora de Pauta” da rádio Roquete Pinto do Rio de Janeiro, em 1978, insiste na importância da pesquisa no âmbito da música para que haja uma postura mais consciente em relação às mediações culturais que podem ser construídas entre as manifestações do *rock* e dos ritmos regionais, nacionais e folclóricos do Brasil. Segundo o maestro, artistas como Waldir Azevedo são universais – [...] *qualquer botequim de Cingapura toca “Delicado” – e se o músico popular brasileiro urbano atual fosse profissional, estudasse música, se informasse corretamente, ele também seria.*¹⁰⁹

É complicado estabelecer parâmetros de analogia entre estas canções *pop* internacionais fabricadas e coreografadas artificialmente, de características efêmeras, com o frevo, o samba, o baião ou o forró. Porém, o autor continua afirmando que se (...) *estas excitantes formas de música urbana recebessem um tratamento moderno, com os equipamentos usados pelo pessoal do rock – que já não sabe mais o que fazer com ele – mandaríamos na música do mundo.*¹¹⁰ Talvez nenhuma outra região do planeta possua tanta matéria-prima disponível e músicos com tanta criatividade. O maestro comenta que se houvesse uma intensa profissionalização do músico e o despertar de uma consciência cultural no cancionista brasileiro, ele é que seria o amálgama do

¹⁰⁹ MEDAGLIA, Júlio. *Música impopular*. São Paulo: Global, 1988, pp. 250 e 251.

¹¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 250 e 251.

desenvolvimento e a possibilidade de sobrevivência da música indígena, folclórica, rural. *Uma geração de músicos “alfabetizados” como a de Pixinguinha, Nazaré, Tia Amália, Chiquinha, Dilermando, Jacó, Benedito Lacerda, Altamiro, Abel Ferreira, Chiquinho do Acordeão, artistas populares de elevado gabarito técnico, já não existe mais.*¹¹¹ Talvez a geração de músicos dos anos 90 tenha feito justamente este movimento que Júlio Medaglia clamava em 1978. A intenção seria apor competentes e sensíveis artistas-técnicos, em condições de realizar uma efetiva prospecção e industrialização de nossa rica matéria-prima musical e cultural que a tornou universal e resistente.

A bossa nova, que surge no Brasil entre as décadas de 50 e 60, instaurou uma forma de fazer música calcada nas características do modernismo. Assim reafirmou a rica sensibilidade auditiva presente na cultura brasileira e suas mediações com as tendências internacionais das artes. A palavra “bossa” pode ser entendida como “jeito”, “habilidade”, “vocação” e “aptidão” ou um novo gesto, um novo testemunho, uma nova atribuição de valor. Partindo desta constatação, a expressão “bossa nova”, antes de tudo tem um significado próximo de nova habilidade musical, novo jeito de tocar, cantar e de se relacionar com as artes. O músico e compositor Noel Rosa e os músicos que faziam parte do estilo *Cool Jazz* foram as principais influências da Bossa Nova. Estudando os textos de Júlio Medaglia e Augusto de Campos¹¹², percebe-se que dentre as principais inovações propostas por este estilo, há um diálogo entre a letra e a harmonia da música, feita de forma direta e evidente em canções como *Desafinado* e *Samba de uma nota só*. As músicas de Jobim e Newton Mendonça apresentam intervalos melódicos complicados, cheios de saltos e modulações. Ao mesmo tempo, suas letras vão claramente descrevendo as características deste novo estilo e habilidade.

¹¹¹ Idem, *ibidem*, p. 250 e 251.

¹¹² CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1968.



Figura 27 - Cartaz de show *Mestres da Bossa Nova*, em 1962. Retirado do site www.overmundo.com.br, acesso em 27.08.09.

Neste pendor a figura do cantor não apresenta demagogia pessoal, virtuosismos vocais e recursos extramusicais. Ao contrário, o cantor apresenta-se de forma sutil, com discrição e rigor, ou melhor, este se apresenta como a negação do cantor, da estrela vocal e de todas as suas variantes. Também há uma modificação na estrutura de execução, da linguagem e da simbologia do violão. A pesquisa musical de novos acordes, escalas e novas batidas torna-se uma prática entre os músicos que seguem este pendor. Dentro do mercado musical brasileiro fica evidente também a valorização de toda a equipe de produção, passando pela gravação, pelos músicos, o surgimento da “Ficha Técnica” dos discos e a própria apresentação gráfica das capas dos discos e nas nomenclaturas dos discos e músicas.

A bossa nova e depois o Tropicalismo representaram uma ruptura com o antigo padrão na música popular brasileira, instituído antes da década de 50, o modelo conhecido como samba-canção. Representaram um novo gesto de mediação cultural que estava mais próximo das manifestações do movimento modernista na música erudita européia e do *jazz*, que também conduziu grandes mudanças que causaram um impacto na estética musical em todo ocidente. Gênios como Claude Debussy, Igor Stravinsky, Arnold Schoenberg, entre outros, criaram novas concepções e técnicas composicionais. Entre as principais inovações propostas por estes compositores estava o silêncio como

elemento estrutural da composição, a pesquisa sobre materiais folclóricos, experimentações rítmicas e colorísticas, a cacofonia politonal/atonal, superposição extremamente densa de complicadas estruturas rítmicas, a diluição da tonalidade, o dodecafonismo. Fazia parte da práxis musical deles a intensa investigação sobre temas da natureza, da música oriental, do folclore, rituais tribais e história de seus respectivos países¹¹³.

Dentro da ideia de mediação cultural, cito o músico argentino Astor Piazzolla - que fez uma complexa releitura do tango, da milonga e outros ritmos da Argentina. Desta maneira, acabou construindo um estilo inteiramente novo com muitas influências do *jazz*, e do progressivo, introduzindo novos instrumentos no tango como a guitarra elétrica e a bateria, e criando soluções musicais muito interessantes.¹¹⁴

2.7.3 As implicações do Tropicalismo

A música moderna e toda a gama de mudanças estéticas que ela apontou e consagrou como legítima, a utilização do som e do ruído, do tonal e do atonal, do ritmo, passou a pertencer também à canção popular brasileira. Esta tornou-se parte integrante da vida urbana industrial contemporânea. Isto influenciou o surgimento do Tropicalismo. Trata-se de um movimento artístico, de criatividade e renovação, que procurou superar algumas barreiras que não permitiam que a música popular brasileira se utilizasse de recursos estilísticos de propensões artísticas internacionais, como o *rock*, o *reggae*, o *jazz*, etc. Como aponta Carlos Capela, [...] *para se entender o tropicalismo é necessário entender o próprio processo de que ele se originou e, em complemento, que ele gerou.*¹¹⁵ Para o autor, o Tropicalismo deve ser entendido como mais um

¹¹³MEDAGLIA, op.cit., p. 12 a 59.

¹¹⁴MEDAGLIA, op.cit., p. 212 a 222.

¹¹⁵ CAPELA, Carlos E. S. *Ah...acordes dissonantes??!!*. In: COMINETTI, Rosa Maria (org.) *Anais da Semana Cultural Tropicalismo*. Chapecó: Grifos, 1998, p. 27 a 30.

conjunto de repostas possíveis a questões da cultura brasileira, entre outras possibilidades.



Figura 28 - Capa do LP *Tropicalia ou Panis et Circencis*. Retirado do *site* www.uff.br, acesso em 27.08.09.

Os principais representantes deste movimento foram Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Os Mutantes, entre outros. Eles procuravam utilizar temas modernos, próprios da civilização industrial no Brasil, apontando a permanência de características arcaicas na política cultural e de críticos da música brasileira como, por exemplo, o nacionalismo extremado das esquerdas no país, que demonstrava um dogmatismo referente ao uso das tendências estilísticas internacionais da música nas canções populares brasileiras. Realizando uma mediação cultural, eles mesclavam nas canções guitarras elétricas, componentes da música erudita, efeitos e diversos recursos eletrônicos, variados instrumentos de percussão, muitos elementos da bossa nova, do *rock* e do bolero. Usavam recursos literários de vanguarda, frases e expressões em inglês, francês e latim além de recursos teatrais nas apresentações e também nas gravações de estúdio.

Os tropicalistas apontaram que o país sofria transformações próprias do processo de industrialização, principalmente nas regiões Sudeste e Sul. A invasão das empresas e marcas multinacionais e da cultura estrangeira, em especial a norte-

americana, causaram um forte impacto nos elementos da cultura brasileira. O Tropicalismo permitiu que a música brasileira se renovasse a partir da fusão da cultura nacional e da internacional, como produto da criatividade artístico-musical dos cancionistas.

Ao investigar a música popular brasileira dos anos 90, é necessário tomar como ponto fundamental a articulação intensa que os músicos realizavam com diversos estilos e linguagens musicais, que se consolidaram durante o século XX. No âmbito das décadas de 70 e 80, vários outros estilos como o *heavy-metal*, o *rock* progressivo, o *pop-rock*, o *rap*, o *reggae* e o *funk* foram grandes filões da indústria fonográfica. Derivados destes movimentos, nos Estados Unidos, no início da década de 90, aparecem na cena independente de Seattle e outras cidades estadunidenses uma série de bandas de *rock* que procuravam fazer uma música com influências de todas estas tendências musicais como o *grunge*, o *hard rock*, *hard core*, entre outras.

No Brasil, a década do *rock* no âmbito da indústria fonográfica foram os anos 80. Apesar de, durante a década de 70, artistas como Raul Seixas e Rita Lee terem construído carreiras sólidas dentro das *majors* utilizando as linguagens do *rock*, é somente na década seguinte que o *rock* brasileiro se torna o filão da indústria fonográfica no país como Paralamas do Sucesso, Titãs, Camisa de Vênus, Ira, Ultraje à Rigor, Barão Vermelho, etc. Seguindo o estilo instituído pela bossa nova e pelo Tropicalismo, os artistas e as bandas deste período misturavam em suas composições estas propensões internacionais com diversos ritmos brasileiros com uma predominância da influência do *rock* europeu. Nos anos 90, houve uma intensificação das mediações do *rock* com os ritmos regionais como o maracatu, a capoeira, o choro, o samba, entre outros, além das influências da música eletrônica como o *house* e o *drum & bass*.

Vários são os exemplos das características deste novo gesto dos artistas na história da música do século XX no quadro de diversidade que compõe a música popular dos anos 90 no Brasil. Artistas como Lenine, Zeca Balero, Chico César, Paulinho Moska participaram das inclinações regionais e globais. No *rock* nacional, um movimento de destaque que marcou este fenômeno de pesquisa musical foi a cena Mangue *Beat*, no Recife. Bandas como Mundo Livre S/A, Chico Science & Nação Zumbi atestavam neste movimento uma nova fase na mediação cultural, adicionando ao *rock* uma forte presença dos ritmos regionais do estado de Pernambuco, com predominância do maracatu.

Isso incentivou a construção e o desenvolvimento profissional de outras cenas regionais no país. Músicos, bandas, selos e festivais independentes ou não passaram a investigar mais intensamente uma mescla de elementos musicais e aspectos das identidades culturais locais, com as influências da música *pop* reproduzida através dos meios de comunicação de massa. Esta estratégia, utilizada por diversas bandas e artistas, conduziu ao aparecimento de bandas como Raimundos, O Rappa, Planet Hemp, Sepultura, Mamonas Assassinas, Racionais MCs, Dazaranha, entre outras, que pragmatizaram um pendor de música brasileira fundamentado nas mediações culturais, na primazia de misturar ritmos regionais com elementos globais do *pop-rock*, do *rap*, do *reggae*, do *rock*, do *jazz*, enfim a influência da música industrial norte-americana que habitava os meios de comunicação de massa no Brasil e de vários outros países.

Esta influência pela qual a música passou durante o século XX, atingiu também as principais bandas de Florianópolis, na década de 90. No caso do Dazaranha, como já comentado, os músicos optaram pelo uso do violino, mesclado aos acordes das guitarras e do contrabaixo, o que remete às influências do *rock*, da música erudita e da

música regional. Nas batidas misturam elementos musicais do *rock*, *reggae*, da *world music* com a capoeira e outros ritmos nacionais.

Conforme indica Ieda Beck, o músico e compositor Luiz Henrique Rosa participou ativamente da Bossa Nova, tanto no Rio de Janeiro como em Nova Iorque entre os anos de 1964 e 1974. A partir de 1975, testemunhou este novo gesto dentro da Ilha de Santa Catarina.¹¹⁶ Rodrigo Souza Mota aponta que estas experimentações musicais calcadas nas mediações culturais entre as manifestações culturais regionais e folclóricas da Ilha de Santa Catarina com as influências próprias da diversidade da música mundial, teve continuidade na década de 80 na capital catarinense, através de trabalhos de bandas como Capuchon, Grupo Engenho, Expresso Rural, Ave de Rapina, Burn, Tubarão, Ratores, entre outros, que fizeram o circuito musical da cidade bem ativo. Muitos dos músicos deste período continuam trabalhando dentro e fora de Florianópolis como Luiz Meira, Aldo Bastos, Carlos Trilha, Murilo Valente.¹¹⁷

Como já comentado no primeiro capítulo deste trabalho, havia uma carência de trabalhos musicais de autoria própria no circuito musical da cidade. Muitas bandas de sucesso nos anos 80 já haviam acabado. Outras estavam consagradas, sem muitas novidades. Na metade da década de 90, o Dazaranha passa a ocupar o posto de banda que estava retomando a tradição de compositores ilhéus. Porém, o trabalho deste grupo apresentava várias características distintas de outros grupos como: o estilo das composições, o uso dos recursos técnicos de gravação e execução, a presença marcante do violino realizando mediações com a capoeira, com rifes de guitarras e violino criativos que são um emblema da sonoridade do grupo.

¹¹⁶ BECK, Ieda. *Luiz Henrique: no balanço do mar*. Documentário. Ilha de Santa Catarina – Brasil, 2007.

¹¹⁷ MOTA, Rodrigo de Souza. *Rock dos anos 1980 Prefixo 48: Um crime perfeito?* Dissertação de mestrado em História Cultural. Florianópolis: UFSC, 2009.



Figura 29 - Dazaranha em plena performance de palco. Por trás da banda, algumas toneladas de materiais e recursos científicos e tecnológicos que são indissociáveis deste tipo de apresentação musical. Os músicos também sustentam um visual onde prevalece o jeans e as camisetas pretas próprio da indumentária dos roqueiros. Retirado do *site* www.hleranafesta.com.br, acesso em 27.08.2009.

3 ANÁLISE DAS CANÇÕES

Neste capítulo pretendo investigar três composições da banda Dazaranha que concernem quanto à forma e ao sentido de direcionamento desta pesquisa. A intenção principal é discutir os componentes de vários tipos de linguagens que formam as canções do grupo. Para isto, considero de inestimável relevância analisar o formato da canção enquanto artefato cultural. Esta noção perpassa a revolução científico tecnológica do século XX que proporcionou a produção e o consumo da canção através do uso técnico de equipamentos e recursos tecnológicos de instrumentação, criação, gravação, reprodução e distribuição.

Assim, o artefato cultural “canção” permite, através de circularidade peculiar, muito própria da instrumentação musical, apor arte e ciência para exprimir tão díspares fundamentos da música brasileira como, por exemplo, as resistentes influências indígenas e africanas, a música erudita, bem como os códigos do *pop*, do *rock* e do *reggae*. A canção é um artefato cultural que consegue expressar infinitos tipos de formas e conteúdos pela bossa de articular sons e ruídos de forma dinâmica. A música é uma linguagem universal que pode atravessar qualquer fronteira cultural no espaço-tempo. Afinal, nem todas as culturas e etnias praticam a escrita, mas certamente todos os povos cantam, dançam e fazem música.

A canção, seja qual for sua forma, logra articular conteúdos de sistemas linguísticos dicotômicos. De um lado a linguagem musical que possui seus códigos de significações, sua escrita em partitura, tablatura ou cifra, que pode ser executada ou gravada por qualquer tipo de instrumento musical ou objeto que seja utilizado como meio para se produzir sons ou ruídos musicais, inclusive os que se localizam no próprio corpo humano como a voz, as palmas, sons viscerais; a linguagem verbal: da fala, do

canto, da linguagem escrita, para os povos que praticam a escrita, em um ou mais sistemas linguísticos simultaneamente; por outro lado, para possibilitar um terceiro viés ótico, incluiu-se a expressão corporal da performance numa apresentação, num videoclipe, filme, programa ou comercial de televisão. Tereza Virgínia de Almeida indica que a análise do conteúdo e da forma das canções permite o pesquisador tentar perceber como se configuram em uma determinada cultura os sistemas e linguagens atuantes.¹¹⁸

Planejo fazer análises das concatenações de todos os elementos que configuram as canções: os sons e as pausas, os timbres dos diversos instrumentos musicais como as vozes, as notas das guitarras, do violino, do contrabaixo, da bateria e da percussão. Tento entender de que forma corpo e tecnologia se entrelaçam na canção em formas e substâncias da expressão musical. Qualquer nota criada no atabaque ou na conga está repleta de substância. A pesquisadora citada no parágrafo acima, aponta que esta substância provém daquilo que pertence ao imaginário do músico, suas ideias e soluções musicais, suas referências culturais, a maneira como toca o instrumento, sua performance, o domínio que ele deve ter nas dinâmicas das canções. Sua história de vida está descrita no *feeling* que ele apresenta na hora de executar as notas. No contrabaixo, o músico tem inúmeras maneiras de tocar, tanto nos ritmos das cordas quanto nas notas das escalas. Este instrumento é uma das chaves para o sucesso de uma canção. Na música do Dazaranha, os sons graves do contrabaixo fazem a mediação entre os timbres dos instrumentos percussivos e os timbres médios e agudos das guitarras, violino e vozes.

¹¹⁸ ALMEIDA, T.V. *O corpo do som: notas sobre a canção*. In: MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 323.

Materializar uma canção é tocá-la. O músico se prepara para ter esta competência, transforma ideias em sequências melódicas. Tereza Virginia de Almeida ainda sugere que, para analisar a canção de maneira mais específica, o pesquisador pode substituir as noções de significado e significante por conteúdo e expressão. O conteúdo pode ser dividido em forma e substância. *Assim, por substância de conteúdo se compreendem os conteúdos da mente humana anteriores a qualquer intervenção estrutural, ou seja, aquilo que se refere ao imaginário.*¹¹⁹ Este ponto em que a autora citada expõe os conteúdos presentes na mentalidade humana evidencia e consagra a canção como um tipo de discurso, de uma representação artística de um contexto histórico. Não só o conteúdo das letras como também o conteúdo dos acordes, dos timbres, das notas e dos arpejos. A canção materializa-se em discurso sonoro e exerce uma forma de conteúdo, que é aquilo [...] *que se convencionou chamar de discurso.*¹²⁰

Por conseguinte, a expressão também deve ser repartida em forma e substância. Neste caso, a substância e a forma passam necessariamente pelos artefatos provenientes da revolução científico-tecnológica e dos usos técnicos da tecnologia. Sendo o produto final da canção uma criação realmente coletiva, é relevante ressaltar todos os matizes nela inscritos. Todos os recursos que podem estar disponíveis para o músico utilizar em sua performance. O som da guitarra, por exemplo, vem do cérebro humano, que através do corpo ativa as notas da escala, e estas necessitam dos capacitadores que registram os sinais elétricos e transmitem a substância pelos cabos aos pedais de efeito.

¹¹⁹ ALMEIDA T.V., op.cit. 2008, p. 322.

¹²⁰ Idem, ibidem, p. 322.



Figura 30 - Fernando Sulzbacher e Francisco Martins, o dueto de solo que é o emblema da sonoridade do Dazaranha. Retirado em umquartocheio.blogspot.com, acesso em 27.08.09.

Estes artefatos podem pôr em execução vários tipos de qualidades ao som da guitarra. Os sinais elétricos emitidos pelo guitarrista são potencializados pelos pedais de efeitos e são transportados por cabos até o cabeçote do amplificador que pode funcionar no sistema de válvulas ou transistor. O cabeçote amplifica o sinal que finalmente é transmutado em ondas sonoras através dos alto-falantes. Então, confirma-se que sem todo este aparato técnico não há substancialmente som de guitarra.

As gravações e a performance de nas apresentações dos músicos Fernando Sulzbacher e Francisco Martins, respectivamente violinista e guitarrista solo da banda Dazaranha, demonstram o conhecimento técnico total domínio dos músicos sobre a tecnologia disponível aplicada aos seus instrumentos. No caso do violino, o equipamento utilizado é semelhante àquele próprio para guitarra, muitas vezes adaptado para o violino. O músico que não conhece os recursos tecnológicos disponíveis certamente não almeja ser um grande profissional. A substância na expressão passa por estes aspectos, relativos para cada instrumento e voz.



Figura 31 - Fernando Sulzbacher e Francisco Martins. Retirado do *site* www.pijamashow.com.br. Acesso em 27.08.09.

As formas de expressão da música atravessam todos os tipos de suportes técnicos de armazenagem de registros sonoros como discos de vinil, fitas K7, CD e outros tantos formatos. Por outro lado, a performance da palco da banda também é forma de expressão. Todo o aparato técnico e organizacional utilizado num evento de apresentação musical são maneiras de se analisar a forma de expressão de uma banda. O palco, as listas de equipamentos (*riders*), o mapa de palco com a localização exata de cada músico e seu respectivo equipamento e pessoal de apoio (*roadies*), o mapa de luz, que define a distribuição e até manejo do equipamento de iluminação que deve ser desenhado por um engenheiro de som e luz que acompanha a equipe de uma banda. Toda esta coletividade e artefatos tecnológicos fazem parte da denominada forma de expressão.

Monclar Valverde comenta que o filósofo Nietzsche evidenciou a peculiaridade da substância musical proporcionar imagens e ao mesmo tempo não poder ser reduzida a tais imagens. *Para ele, o poeta lírico “canta como canta o pássaro, por uma necessidade interior, e emudecerá se diante dele se planta o ouvinte curioso. Por isso, seria contrário à natureza pedir ao lírico que se preocupe com as palavras de sua*

canção”.¹²¹ Valverde indica que o filósofo propõe ainda que somente para aquelas pessoas que cantam existe uma música vocal enquanto o ouvinte compreende o todo da canção como música absoluta.

Por outro lado, conforme aponta Luiz Tatit, a gestualidade oral do compositor ou do intérprete, expressa através da articulação das vogais e consoantes dos fonemas, palavras, frases, narrativas permite que ele possa manobrar a linearidade contínua da melodia e as discontinuidades rítmicas. A [...] *maleabilidade do texto depende do tratamento entoativo. Um texto bem-tratado é sempre um bom texto. A melodia entoativa é o tesouro óbvio e secreto do cancionista.*¹²²

No caso dos outros instrumentos da canção, as mediações residem exclusivamente entre as alturas, intensidades, pulsações e timbres. São partes integrantes do *feeling* que o artista expressa em sua performance.

A voz é o instrumento do corpo humano mais utilizado nas canções. Diferentemente do som percussivo emitido pelo embate das palmas, ou outros sons possíveis de se executar com o corpo, a voz pode portar palavras, conceitos, mas também pode ganhar uma abrangência muito mais universal como som simplesmente, imitando timbres de instrumentos musicais ou outros sons quaisquer que sejam através de onomatopeias, gritos, tosses, gemidos e interjeições.

¹²¹ NIETZSCHE, Friedrich. Sobre a música e a palavra. *Fragmentos póstumos* (1871). KSA, 7, VII, 12, *apud*, VALVERDE, op.cit., 268.

¹²² TATIT, op. cit.2002, p. 11.

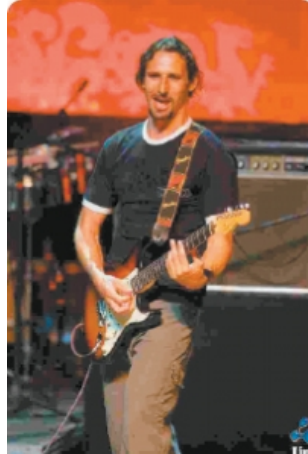


Figura 32 - O compositor, cantor, guitarrista e capoeirista Moriel Adriano da Costa. Retirado do *site* esquerdafestiva.blogspot.com, acessado em 20.08.09.

Além da gestualidade oral expressa pela voz, a análise deve ser estendida também à descrição dos gestos performáticos da instrumentação nos arranjos. No caso de um instrumento como a guitarra elétrica concede a conquista pelo músico de uma gama muito grande de timbres, através de técnicas como o *bend*, o vibrato de dedo, a alavanca, as palhetadas, o dedilhado, o roçar da palheta nas cordas, *feedback* dos agudos, médios e graves conseguidos a partir da saturação do volume e o posicionamento da guitarra em relação ao alto-falante do amplificador de frequências.



Figura 33 - Sandro Adriano da Costa, o Gazu, compositor e cantor. O seu timbre de voz é outro emblema do grupo. Ao fundo estão Moriel Adriano da Costa, Adauto Charnesky e Francisco Martins. Retirado do *site* www.ehrock.com.br, acessado em 27.08.09.

O corpo não necessita de todo o aparato científico-tecnológico para emitir sons com a voz. Já o guitarrista, precisa dos recursos técnicos precisos da ciência para

produzir sons. Ao tocar o instrumento, a sensibilidade, a dedicação e o conhecimento mínimo sobre guitarras, guitarristas e como funcionam os amplificadores, os capacitadores e os pedais de efeitos, são de competência do músico. São indissociáveis da performance timbrística do tocador.

Na análise da canção, Luiz Tatit aponta que a gestualidade da linha melódica da voz acontece através de dois movimentos de dinâmicas musicais distintos apresentados pelo autor: o *processo de passionalização* e o *processo de tematização*. O autor comenta que o *processo de passionalização* acontece quando o compositor trabalha com a continuidade melódica, dando ênfase no aumento da duração dos sons vocálicos [...] *modalizando todo o percurso da canção com o / ser / e com os estados passivos da paixão.*¹²³ Já o *processo de tematização* acontece quando o compositor [...] *age sob a influência do / fazer /, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência [...],*¹²⁴ investindo na segmentação e nos ataques consonantais.



Figura 34 - Sandro Adriano da Costa (Gazu) e Adauto Luiz Charnesky. Retirado do *site* utahpictures.com/brazil. Acessado em 27.08.09.

Como já mencionado, os processos de passionalização e tematização de Tatit podem ser estendidos e adaptados para serem usados na percepção e descrição das

¹²³ TATIT, op. cit.2002, p. 22.

¹²⁴ Idem, ibidem, p. 22.

linhas melódicas e timbrísticas dos outros instrumentos musicais que constituem a canção. Toda a instrumentação concorre para reforçar as tensões expressas pelas substâncias musicais. Segundo Antonio Candido, o ritmo é *uma alternância de sonoridades mais fracas e mais fortes, formando uma unidade configurada*.¹²⁵

Os conteúdos expressos num solo de guitarra são organizados considerando a concatenação entre as notas, algumas estendidas ou alongadas, com um vibrato caprichado para criar um som mais trabalhado em cada nuance da nota. O guitarrista pode tocar todos os harmônicos localizados na extensão da corda e acionar a nota através do atrito que há entre o dedo e a corda, fazendo a guitarra chorar ou berrar nas frequências sonoras possíveis. E, por consequência, há também as notas de curta duração. Elas se caracterizam por serem mais ritmadas pelo contato frenético da palheta ou dos dedos na corda. Luiz Tatit afirma que o tripé da canção popular é formado pela frequência, pela duração e pelo timbre. *O compositor traz sempre um projeto geral de dicção que será aprimorado ou modificado pelo cantor e, normalmente, modalizado e explicitado pelo arranjador. Todos são, nesse sentido, cancionistas*.¹²⁶



Figura 35 – Sandro Adriano da Costa (Gazu).

O objetivo é descrever o resultado da aplicação destes conceitos de análise de canção, procurando dar ênfase na maneira como são tocados os instrumentos nas canções ou na forma como é cantada a letra. Vejo isto nas três diferentes músicas que

¹²⁵ CANDIDO, op.cit.1996, 44.

¹²⁶ TATIT, op. cit., 2002, p. 11.

foram estudadas: *Seja Bem Vindo*, do disco *Seja Bem Vindo* (RGE/RBS Discos 1996) e do disco *Tribo da Lua* (Atração 1998) as canções *Cama Brasileira* e *Retroprojeto*.

3.1 *Seja Bem Vindo (De diabo loiro e sua Lu)*, de Sandro Adriano da Costa (Gazu) e Dazaranha.

A faixa número sete do CD *Seja Bem Vindo* (RGE/RBS Discos – 1996), foi considerada nesta análise por ser a música tema deste primeiro disco. A canção está dividida em três dinâmicas musicais distintas. Estas dinâmicas musicais podem ser percebidas tanto nas harmonias e ritmos do contrabaixo e rítmicos da voz, da guitarra e do violino quanto nas cadências da percussão e da bateria. Torna-se importante atentar para a questão do ritmo, pois as sequências rítmicas e harmônicas estão intrinsecamente ligadas às entoações vocálicas e ao estilo do texto, como também é relevante a maneira com que são executados os movimentos da harmonia e da melodia. O violino e a guitarra têm um destaque especial na caracterização dos movimentos melódicos, chegando em alguns pontos da música as notas dos dois instrumentos se confundirem para o ouvinte desatento. A música em si tem um corpo, que tem vida própria, que apresenta naturalidade.

Esta unidade configurada dá forma ao estilo da composição da banda Dazaranha que contém elementos do *rock*, do *reggae*, do baião e da música erudita. O ritmo e o estilo caracterizado na maneira como a voz é entoada lembra um repente. O texto que forma a letra da canção é mais falado do que cantado, com muitas sílabas de ataque consonantais e poucas de prolongamentos vocálicos. A entoação poética é também marcada por rimas e assonâncias com a vogal “a”, de som marcadamente aberto, predominando por todo o texto, estabelecendo uma sonoridade recorrente e

perceptível. Antonio Candido indica que a nossa percepção sensível do verso busca frequentemente as homofonias para extrair um [...] *esqueleto sonoro formado pela combinação de rimas*.¹²⁷

A primeira dinâmica musical da canção é constituída pela introdução. Esta forma-se por um terceto de contrabaixo, bateria e agogô. O instrumento melódico foi tocado de maneira percussiva junto com os tambores e o surdo da bateria, o que ressalta sua interação com o instrumento africano (agogô). Adaptando a perspectiva de Luiz Tatit, este início tematizado caracteriza-se pelo diálogo de sons graves com vibrações agudas finalizando com o baterista fazendo uma virada que termina na caixa, causando um efeito rítmico que conduz o ouvinte ao segundo ato da música, parte onde se localiza a estrofe inicial da letra. Os efeitos de capitação, mixagem e masterização aplicados aos sons dos instrumentos apresentam resultados muito interessantes. Os tambores ficaram graves e bem presentes. Com a virada da bateria começam as guitarras e o violino, traçando uma trajetória entrelaçada de sons nos quais as melodias fazem movimentos de ascendência e descendência bem peculiar. Os rifes executados por meio do dueto entre violino e guitarra é uma marca da banda Dazaranha. Cada tomo da canção tem um rife diferente, porém esse rife da introdução é formado por notas rápidas e bem percussivas e que terminam com uma extensão da nota com os dois solistas em uníssono.

Procriação, manutenção
Disseminação descontrolada
Peste encamisada
O controle natal da massa
Extermínio da puta, bicha bicada

Maravilha de Deus
Lagoa encantada
Motoca na água
Esgoto na praia

¹²⁷ CANDIDO, op.cit. 1996, p. 40.

Araça nos protege Cariá
Da fumaça do norte Cariá
Me dá o fruto como lua bruxo
Me dá a chance de poder falar
Beijar na boca não agride ninguém
Me dá a paz que eu não tenho lar¹²⁸

A segunda dinâmica musical analisada é o trecho que contém a primeira estrofe da letra. Esta estrofe contém uma predominância de palavras grandes, de quatro e cinco sílabas, três substantivos e dois adjetivos nos três versos iniciais. Da maneira como a poesia é entoada, cada sílaba da palavra constitui-se numa célula rítmica independente e consonante com os ritmos marcantes do contrabaixo e das percussões. A voz surge cantando pausadamente as células rítmicas. A instrumentação é marcada por guitarras, violino, bateria, contrabaixo e congas.

Procriação, manutenção
Disseminação descontrolada
Peste encamisada
O controle natal da massa
Extermínio da puta, bicha bicada

Esta segunda dinâmica musical da canção *Seja Bem Vindo*, pelo modelo proposto por Luiz Tatit, está dentro do *processo de tematização*, pois há um investimento do compositor na segmentação dos fonemas e nos ataques consonantais. As melodias das performances da guitarra e do violino neste trecho são divididas em dois acordes arpejados na tonalidade de Ré Menor. A composição estética dos instrumentos, com as guitarras distorcidas em uníssono com o violino e contrabaixo, causa a impressão de que há uma máquina ou motor atravessando o tempo, algo que reúne em si sons e ruídos próprios do progresso científico e tecnológico da civilização.

¹²⁸ CD *Seja Bem Vindo*, RGE, 1999, música *Seja Bem Vindo (De diabo loiro e sua Lu)*, (Gazu). Este disco foi gravado pela banda Dazaranha no estúdio 156 entre junho e dezembro de 1995, na cidade de Florianópolis, e lançado em 1996. A banda, com uma nova formação – com a saída do baterista Zé Caetano e a entrada de Adriano –, grava uma segunda edição do CD no estúdio Magic Place, na Ilha de Santa Catarina, durante outubro e novembro de 1999, com cinco faixas bônus.

O ritmo é a alma, a razão de ser do movimento sonoro no qual se sustenta a singularidade do significado da canção. Segundo Antonio Candido, o ritmo na poesia – e também na canção – cria para a palavra uma eficácia equivalente à eficácia que o ritmo pode trazer ao gesto humano produtivo, seja nas sociedades agrícolas ou na sociedade industrial.¹²⁹

Isto conflui para a concepção de Rafael Menezes Bastos¹³⁰ sobre o fato do negro, no processo histórico de formação do pensamento musical brasileiro, ser associado ao ritmo como símbolo das etnias de origem africanas que foram forçadas a trabalhar de forma cativa. No interior das mediações cotidianas, o ritmo do trabalho escravo estaria ligado ao ritmo do canto, da música como no samba, no *blues* e nas *worksongs*. O conteúdo desta parte da canção, a maneira como as palavras são entoadas, reforçam o sentido de mudança que o impacto do tempo, do progresso e da civilização, impõe ao tempo da natureza. O trecho é marcado pela articulação do paradoxo do controle social por um poder soberano. O progresso da ciência, um dos símbolos de legitimação da superioridade hegemônica da civilização sobre a natureza, num processo contínuo de politização do corpo, que apontava os cuidados com a Aids, a *Peste encamisada*, e que gerava também uma *Disseminação descontrolada*, da exclusão social das minorias, da intolerância com as diferenças e do fosso social que rasga a sociedade entre ricos e pobres.

Na terceira dinâmica musical da canção, a banda aponta questionamentos sobre as novas relações sociais e políticas que marcam o período. Principalmente aquelas que envolvem uma preocupação ambiental e a intensificação da construção civil desordenada no espaço geográfico da Ilha de Santa Catarina, voltada à exploração econômica e especulação imobiliária que tomou a Lagoa da Conceição e de boa parte

¹²⁹ CANDIDO, op. cit 1996., p. 45.

¹³⁰ MENEZES BASTOS, op. cit. 2006, p. 120.

dos balneários do norte da Ilha. É possível acompanhar estes problemas retratados na letra:

Maravilha de Deus
Lagoa encantada
Motoca na água
Esgoto na praia

Estes versos citados acima, juntamente com os arrajos instrumentais, constituem a terceira dinâmica musical da canção. A harmonia apresenta uma ligação entre acordes e arpejos do contrabaixo, do violino e da guitarra através de um prolongamento na duração dos sons melódicos destes instrumentos. A música sofre, segundo o modelo de análise proposto por Luiz Tatit, um *processo de passionalização*, pois o compositor trabalha com os prologamentos vocálicos e as continuidades melódicas. As batidas da bateria e da percussão apresentam-se bem marcadas, sem muitas quebras rítmicas, o que também parece sugerir uma noção de continuidade. Luiz Tatit atenta para o fato de que compor uma canção é criar uma responsabilidade musical. Uma manifestação artística perpetuada pela substância sonora. A consagração do gesto do cancionista está na entoação da melodia. No que concerne à canção, a melodia é o epicentro da elaboração da sonoridade, formando o denominado plano de expressão. O [...] *compositor estabiliza as frequências dentro de um percurso harmônico, regula uma pulsação e distribui os acentos rítmicos, criando zonas de tensão que edificam uma estabilidade e um sentido próprio para a melodia.*¹³¹

A terceira dinâmica musical se difere das outras justamente pelo *processo de passionalização*, por uma regulação da pulsação marcada com acentos rítmicos seguidos por uma duração maior das notas no percurso melódico e harmônico. Esta

¹³¹ TATIT, op.cit., 2002, p. 12.

pragmática de estabilizar as frequências cria zonas de tensão que suscitam um sentido de relaxamento em relação as outras dinâmicas da música.

Esta estrofe da canção contém quatro versos compostos também com palavras curtas. A maneira como a voz entoou a letra da canção neste segundo momento, de forma mais passional, apresenta as sílabas marcadas por entoações vocálicas com maior duração em relação ao canto da primeira estrofe, persistindo a vogal “a” como eixo central da sonoridade poética. Há também a presença de consoantes que permitem prolongar a duração do som como o “n” e o “s”. As palavras estão repartidas em células rítmicas formando aliterações com prolongamentos consonantais como expresso no verso *Lagoa encantada*.

Os versos que compõem a terceira dinâmica musical da canção retratam temáticas interessantes considerando seu conteúdo discursivo e seu potencial enquanto fontes historiográficas. As campanhas publicitárias feitas nos outros estados, sistematicamente a partir de meados da década de 90, focavam temas como a qualidade de vida na cidade de Florianópolis, bem como as possibilidades de qualificação profissional geradas pelas universidades UFSC e UDESC e o desenvolvimento da indústria do turismo nas praias da Ilha. Novas relações sociais e políticas passam a marcar a cidade de maneira mais efetiva neste período, principalmente aquelas que envolvem problemas como as questões da sustentabilidade ambiental do espaço insular, as relações sociais dos habitantes nativos com os migrantes, a expansão da transformação das áreas públicas e de uso comum em áreas de interesse privado, voltado para a exploração econômica e para a especulação imobiliária. A cidade passa a conviver com o crescimento urbano e com o aumento populacional.

Para compreender estas questões, é necessário atentar para a história do processo de modernização pelo qual passou a cidade a partir do final da Segunda

Grande Guerra, evidenciando os principais fatos e acontecimentos históricos ligados ao tema da construção da moderna capital do estado, sede da administração pública estadual. Como indica Eloah Rocha Monteiro de Castro, surge uma necessidade de remodelação estética da cidade dentro de uma perspectiva da arquitetura funcional proposta pelo arquiteto Le Corbusier. *A arquitetura funcional pretendia ser aquela em que a utilidade e a beleza se uniam em uma estética própria, moderna, com uma clara tendência de negação a todo e qualquer elemento ornamental ou decorativo.*¹³² Dentro dos limites geográficos da Ilha, surgem diversas mudanças ocasionadas pelo processo de modernização da arquitetura, do espaço urbano, das artes plásticas, dos hábitos e costumes, dos transportes, dos meios de comunicação, do desenvolvimento das praias e dos balneários como áreas de interesse comercial e turístico.

As arquiteturas dos casarios do centro, do mercado público, da alfândega, da praça XV de Novembro, do obliterado Miramar, da ponte Hercílio Luz vão sendo envoltas, aos poucos, durante o século XX, por uma tendência estética mundial da arquitetura moderna representada pelo processo de verticalização das cidades. Este modelo de construção potencializou economicamente várias vezes os valores da área ocupada do terreno, possibilitando oportunidades para a especulação imobiliária. Este estilo arquitetônico funcional é representado em Florianópolis pelo edifício das Diretorias, o edifício do IPASE, entre outros edifícios que foram construídos no centro entre as décadas de 50, 60 e 70.¹³³ A historiadora Maria Bernardete Ramos Flores comenta a importância da memória e das mudanças ocorridas na cidade durante o século XX.

Na capital catarinense, quanto mais a urbe crescia engolindo a antiga cidade com seus “monstros de concreto”, mais se

¹³² CASTRO, Eloah Rocha Monteiro de. *Edifício das Diretorias: a arquitetura da modernidade*. In: FLORES, Maria Bernardete Ramos, LEHMKUHL, Luciene e COLLAÇO, Vera (Org.). *A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006, p. 42.

¹³³ Idem, *ibidem*, p. 53.

degustavam as imagens do seu ingênuo encanto, de suas paisagens, de seu antigo casario, de seus ares provincianos, e se metamorfoseavam imagens das imagens que eram agora só recordação. Na sua nova forma estética, a cidade seduz o forasteiro, o turista, o novo morador que vem à busca de uma ilha idílica, fugindo das grandes e violentas metrópoles, ou em busca de oportunidades econômicas que a construção da nova cidade oferece. Tanto as tradições desaparecem quanto ressurgem “antropogizadas”, “presentificadas”, “imagizadas” na forma de escritura, de artefatos estéticos, e imagens pictóricas, de objetos visuais, de patrimônio e memória¹³⁴.

Durante os anos 60, 70 e 80, acontece uma política de remodelação e construção arquitetônica de prédios e campi destinados às novas instituições instaladas na Ilha de Santa Catarina. A fundação da Escola Técnica Federal, o Instituto Estadual de Educação, a instalação da Eletrosul e o desenvolvimento das universidades federal - UFSC e estadual – UDESC, que trouxeram para Florianópolis um fluxo maior do número de pessoas vindas de outras cidades de Santa Catarina e de outros estados.

A quarta dinâmica musical, que contém a terceira e última estrofe da canção, está musicada num ritmo mais pesado na instrumentação e acontece novamente o *processo de tematização*, caracterizado por: uma vocalização muito ritmada, com sílabas de ataque consonantais, sem prolongamentos vocálicos no meio dos versos, finalizações melódicas com sílabas estendidas na duração do último som vocálico de cada verso. O texto é marcado pelas palavras *Araça* e *Cariá*, presentes no primeiro verso da estrofe, o que acaba dando uma impressão de que na entoação do canto a velocidade e a dinâmica das sílabas remetem à estética do repente. A letra faz referência àquela visão mítica presente em algumas obras de Meyer Filho misturando elementos regionais com a ideia de progresso:

Araça nos protege Cariá
Da fumaça do norte Cariá
Me dá o fruto como lua bruxo

¹³⁴ FLORES, op. cit., p.29.

Me dá a chance de poder falar
Beijar na boca não agride ninguém
Me dá a paz que eu não tenho lar

A quarta dinâmica musical da canção *Seja Bem Vindo* é marcada por sons mais pesados e ritmados do contrabaixo e da guitarra, com predominância de sons graves. A maior diferença desta parte em relação as outras reside no encadeamento de sons nas percussões, com uma bateria fazendo três tempos de batidas e uma pausa dentro de cada compasso e a entrada de um triângulo marcando as batidas quebradas ressaltadas no momento das pausas da bateria. A voz assume uma estética próxima a um baião nordestino, cujo sentido é reforçado pelo som do triângulo. Os seis versos desta parte da poesia são os mais longos do texto, com o maior número de palavras médias e curtas, persistindo ainda a vogal “a” como eixo central da rima na sonoridade da canção. A possibilidade de transformação da voz que fala na voz que canta é o que marca a bossa, o *savoir faire* do compositor, do cantor. A isto, adicionam-se os efeitos rítmicos, melódicos, harmônicos e timbrísticos da instrumentação musical. Conforme aponta Luiz Tatit, na canção a narrativa transparece, nos termos da inteligibilidade, da peculiaridade da emoção descrita nos acentos melódicos. [...] *Não é por acaso que a complementaridade entre narrativa e melodia sempre esteve presente não apenas no terreno da canção mas também na ópera, no teatro, na dança, no cinema, na novela de televisão, etc.*¹³⁵

A letra da canção *Seja Bem Vindo* relata temas relacionados aos aspectos do cotidiano, que envolvem o contexto histórico, a mentalidade, a economia, a sociedade, a política e a cultura da Ilha de Santa Catarina. Como aponta Antônio Cândido, a literatura é o ponto de equilíbrio social. Confirma o homem em sua humanidade. É um direito essencial à vida humana. Nesta concepção de literatura pode-se incluir também a

¹³⁵ TATIT, op. cit., 2002, p. 25.

música, como manifestação artística, como uma necessidade básica, um direito humano, ou, como indica o autor, um bem incompressível para a leitura do mundo em que se habita.

Por isso a luta pelos direitos humanos pressupõe a consideração de tais problemas, e chegando mais perto do tema eu lembraria que são bens incompressíveis não apenas os que asseguram sobrevivência física em níveis decentes, mas os que garantem a integridade espiritual. São incompressíveis certamente a alimentação, a moradia, o vestuário, a instrução, a saúde, a liberdade individual, o amparo da justiça pública, a resistência à opressão etc.; e também o direito a crença, à opinião, ao lazer e, por que não, à arte e à literatura ¹³⁶.

Antônio Cândido explica que em economia política existe a teoria da [...] *“utilidade marginal”*, segundo a qual o valor de uma coisa depende em grande parte da necessidade relativa que temos dela. ¹³⁷ A canção e todas as demais formas de arte podem então ser pensadas como manifestações do próprio exercício da cidadania e do permanente processo de construção da identidade cultural de uma sociedade. Dentro da ideia expressa por Antônio Cândido, a literatura, a arte e a música também fazem parte do que se chama direitos humanos. O direito de fazer sua canção, o direito de se expressar, de berrar, de gritar, de cantar. O direito de construir um mercado sólido, com espaços livres e democráticos, para a canção acontecer como manifestação artística legítima e veículo de exercício da cidadania.

É relevante apontar que assim como a literatura, a canção se dá como exercício do imaginário. Isto para não cair no risco de atribuir à música do Dazaranha um caráter panfletário. Novamente referenciando Michel Vovelle, o autor indica que a história das mentalidades possibilita um tipo de olhar para a fonte que permite ao pesquisador estabelecer mediações e articulações entre as condições objetivas da vida

¹³⁶ CANDIDO, Antônio. *O Direito à Literatura*. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1982, p. 241.

¹³⁷ CANDIDO, op. cit., p.240.

humana e como as pessoas a narram.¹³⁸ A canção é uma maneira de representação e leitura do mundo.

3.2 *Cama Brasileira*, de Moriel Adriano da Costa e Dazaranha.

Escolhi a canção *Cama Brasileira*, lançada no disco *Tribo da Lua* (Atração – 1998) porque suscita uma série de discussões sobre o imaginário musical brasileiro. A *arte do Brasil*, como indica a letra, retoma a ideia sobre a formação da música nacional. Como já debatido no segundo capítulo, Hermano Vianna aponta que a instituição do samba como símbolo da Música Popular Brasileira aconteceu a partir da década de 30. O evento que marcou isto foi o encontro, ocorrido em 1926, entre Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Luciano Gallet, Donga, Pixinguinha, Patrício entre outras personalidades. Conforme apontou Rafael José de Menezes Bastos, o ato de instaurar o samba como música que representa a identidade cultural do Brasil do século XX olvidou os componentes musicais indígenas. Estes, muitas vezes, são lembrados como parte do folclore do país, sem maiores interesses em seus pendores. O Dazaranha comenta nesta letra vários elementos dos costumes indígenas como a rede, a coletividade e a diversidade. O próprio jeito “dazaranha” de ser, “desencanado”, que “topa qualquer aventura”, de *misturar caldo de peixe com música*.

A gente pula no braseiro, é brasileiro o dia inteiro
A noite inteira acordamos de música
Ilha mostra todo quebra mola
Mostra todos os seus cheiros,
Teus Doricos, teus temperos
Pra fazer caldo de peixe com música
Novos Baianos, usina, arte do Brasil

Qualquer tipo de chão é a cama brasileira
Rede ou esteira, é de mola, é de madeira
Tem balanço a noite inteira

¹³⁸ VOVELLE, op. cit., p. 24 e 25.

Ritmo nós, eu e você, caxixi não é xequerê
Nós, eu e você, caxixi não é xequerê

A bebida do bêbado bateu na borda do bar de Uluwatu
Leurucubaca é ela e tu, é arapuca e araponga
Como vai Uluwatu, Uluwatu vai bem
Como vai ela e tu ?

A música é dividida em seis dinâmicas diferentes, incluindo introdução, início do canto, entrada da levada do contrabaixo e da bateria, com as quatro partes da letra, solo e final da canção numa ponte entre os instrumentos acompanhados de coros de vozes. O Dazaranha parece conseguir mesclar em sua sonoridade influências timbrísticas de algumas canções do Deep Purple como *Hush*, *One More Rainy Day* e *Kentucky Woman* com os sons de influxos indígenas e da capoeira. Principalmente nos coros de vozes que acompanham a vogal “a” da palavra “música”. Também na maneira como é tocado o violino e as suas notas que se espalham em diferentes pontos da canção juntamente com a guitarra, traçando arabescos melódicos que enfeitam a harmonia com frases em uníssono dos dois instrumentos repletas de sequências de notas que formam a impressão de mosaicos sonoros. O contrabaixo compõe a harmonia com timbres jazzísticos, utilizando técnicas diferenciadas de tocar como os *slaps*, tentando extrair o máximo de seu instrumento causando um efeito notável na combinação dos timbres. Isto ressalta o colorístico da mistura de “temperos” e sons de origens étnicas diferentes que constituem a cultura musical brasileira.

Rafael J. Menezes Bastos, analisando textos do músico Luciano Gallet, afirma que existe uma extraordinária dissonância entre o “pensamento social brasileiro”, calcado no triângulo formulado por Roberto DaMatta em 1981, das mediações culturais entre branco (europeu), negro (africano) e índio (ameríndio), com o “pensamento musical brasileiro”, que entende ter apenas dois extremos ocupados pelo branco e o

negro.¹³⁹ Portanto, o índio teve sua contribuição musical obliterada, sendo esta incluída sempre sob o rótulo de “folclore”. É ocultada pelo “mito” do nascimento do samba, ou seja, o encontro ocorrido no ano de 1926 entre personalidades como Luciano Gallet, Gilberto Freyre, Sérgio Burarque de Holanda, Donga, Pixinguinha, Patrício entre outros, apresentado pelo pesquisador Hermano Vianna em 1995.

Aparentemente, o índio foi esquecido neste encontro. Mário de Andrade, se referindo à influência indígena na formação da música popular brasileira, chegou a afirmar que [...] *não sabemos nada de positivo que a música popular brasileira tirou dos aborígenes.*¹⁴⁰ O autor procura buscar neste descompasso aspectos da musicalidade indígena que estariam presentes nas formas musicais brasileiras. De acordo com o pesquisador, o chocalho é uma adaptação civilizada de certos instrumentos ameríndios como o maracá, dos tupis. As formas poéticas, que obrigam os cantos a ocuparem uma conformação espacial de fraseado, usadas ainda principalmente no nordeste, foram decerto créditos ameríndios. Também a sistematização do refrão curto, com a repetição de uma só palavra no fim de cada verso.

Ainda de acordo com Mário de Andrade, há uma série de indícios que apontam a importância das mediações culturais entre a música europeia trazida pelos padres jesuítas e as músicas indígenas na formação de estéticas da música caipira brasileira. Os cantos geralmente realizados em duas vozes com acompanhamentos do violão e da viola caipira. O cateretê ou catira é uma dança de nome tupi muito praticada no interior de São Paulo. De ritmos como a catira nasceram também as modas de viola caipira, os repertórios dos bailados e das toadas de Folias. Possivelmente surgiu daí a música caipira, bem como também o batuque, a mazurca, a querumana, a cana verde, entre outros ritmos largamente difundidos em discografia especializada. O cururu

¹³⁹ MENEZES BASTOS, op. cit., p. 120.

¹⁴⁰ ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 8ª edição. São Paulo: Martins, 1977, p. 180.

também é dança de fusão ameríndia, provavelmente oriunda da ação jesuítica. Está presente em festas populares religioso-coreográficas como a dança de São Gonçalo e a dança de Santa Cruz. O autor afirma ainda que é de origem autóctones a nasalização da voz na fala e no canto, o bailado, como o “catimbó” nordestino e as características rítmicas que frequentemente não são simétricas com as quadraduras estróficas da música europeia.

Sobre o papel que os contatos culturais, impulsionados pelas missões jesuíticas, desempenharam na construção destes estilos de musicalidades, Rafael Menezes Bastos diz que para os indígenas o contato é um fenômeno antes típico que especial, apesar deste ser sempre o veículo de uma contaminação letal. Como pergunta o autor, no interior das missões jesuíticas, por que os índios, apesar de contarem cerca de oito mil pessoas para o pastoreio de dois ou três padres, simplesmente não fugiam? Certamente porque o contato para estas sociedades fazia parte da construção do “mesmo”, aquilo que somente poderia ser alcançado através da aliança com o “outro” exterior.¹⁴¹

Será que esta teoria antropológica baseada nos pressupostos da alteridade, da construção do “mesmo” a partir do contato com o “outro” não está na base de todo processo de constante construção e reconstrução da música popular brasileira? Será que as mediações culturais que se pode observar no leque de dicções formulado por Luiz Tatit são estas necessidades dos brasileiros pelo contato com o novo, com o desconhecido, estranhando muitas vezes aquilo que pode ser o “mesmo” como o “outro” e o “outro” como o “mesmo”. Afinal a identidade cultural brasileira sempre foi fragmentada. É uma nação que nasceu do hibridismo de tantas possibilidades.

¹⁴¹ MENEZES BASTOS, op.cit., p. 120 e 121.

Refletir como o europeu pensou o índio quando no período dos primeiros contatos pode auxiliar na elucidação destas questões. O impacto causado pelos tupinambá ou pelos guarani, por exemplo, no sistema classificatório do velho mundo foi avassalador. Não se tratava de reconhecer o “outro” simplesmente como “outro”, mas antes de construí-lo como o “outro”. Os índios transgrediam as normas essenciais da condição humana, na visão do ibérico. Alimentar-se das carnes e músculos de outros homens, andarem nus e multiplicar uniões matrimoniais constituía a figura de um animal. Esta imagem bestial era reforçada pela presença de uma religião que não ostentava altares nem cultuavam deuses. Faltavam-lhes reis, juízes, governos, religiões, deuses, cidades, agricultura, pecuária. Donald Schüler aponta que como a antropologia ainda não havia sido inventada, os europeus do século XVI se norteavam pelos pensamentos dos teólogos e filósofos. *Aristóteles tinha dito que o ser que não vivesse em cidades era um deus ou um animal; nunca, um homem. Os europeus tinham que situar os índios num desses extremos ou em alguma posição intermediária.*¹⁴²

Alguns viajantes europeus que passaram pelo Brasil Colonial, como o historiador francês Jean de Lery, (1534–1611), fizeram observações interessantes sobre a musicalidade de alguns povos indígenas. Em fragmentos de sua obra, publicada atualmente na internet, *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil* (1578),¹⁴³ na qual existe uma descrição do país, dos costumes indígenas, da enumeração dos recursos locais, e alguns tópicos da língua tupi, é possível observar uma certa relevância do autor quando se refere às pragmáticas musicais dos nativos e o quanto estes rituais que envolviam músicas e danças eram presentes em suas experiências diárias.

¹⁴² SCHÜLER, Donald. *Correspondência no território da conquista*. In: *Produção literária e identidades culturais: estudos de literatura comparada*/Zilá Bernd e Francis Utéza (organizadores). Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1997, p. 31.

¹⁴³ Disponível em www.ufrgs.br, acessado em 28/09/09.

Esta imagem do indígena aparece ainda no imaginário social brasileiro. Talvez o brasileiro tenha uma tendência a olvidar suas origens autóctones. Como já comentado anteriormente, Rafael Menezes Bastos afirma que a fábula das três raças, presente na formação do “pensamento social brasileiro” é suprimida em mito de duas raças no discurso sobre o pensamento musical brasileiro. Negros e índios representam dois pesos e medidas. Os negros são admitidos como contribuintes para o nascimento da sociedade e da música brasileira e de outros países das Américas, tendo como estandarte sua corporalidade em função de seu passado cativo. A sua música e sua dança passam a ser o signo do ritmo do trabalho escravo. O índio é obliterado e passa a ser visto como componente da memória de um passado longínquo e há muito assimilado. A “doação” forçada de suas terras para a nação brasileira e sua “incompatibilidade” para o trabalho na construção de um país moderno e industrial justificam seu esquecimento.

Assim a incongruência, nesta maneira de enxergar, oculta uma perfeita simetria, numa articulação proposital de anulação do elemento indígena do debate sobre a música brasileira e, por conseguinte, da sociedade brasileira. Ainda conforme o autor citado pode-se levantar a hipótese de que as músicas indígenas estão no piso da maioria dos universos musicais chamados “folclóricos” de vastas regiões do país.¹⁴⁴ É possível inferir que os universos musicais indígenas, assim como aqueles africanos e europeus, estão representados nas canções do Dazaranha através de uma série de mediações entre ritmos, melodias e harmonias. Isto transparece em vários trechos da letra da canção *Cama brasileira*.

A gente pula no braseiro, é brasileiro o dia inteiro
A noite inteira acordamos de música
Ilha mostra todo quebra mola
Mostra todos os seus cheiros,
Teus Doricos, teus temperos

¹⁴⁴ MENEZES BASTOS, op.cit., p. 123 e 124.

Pra fazer caldo de peixe com música
Novos Baianos, usina, arte do Brasil
Qualquer tipo de chão é a cama brasileira
Rede ou esteira, é de mola, é de madeira
Tem balanço a noite inteira
Ritmo nós, eu e você, caxixi não é xequerê
Nós, eu e você, caxixi não é xequerê
A bebida do bêbado bateu na borda do bar de Uluwatu
Leurucubaca é ela e tu, é arapuca e araponga
Como vai Uluwatu, Uluwatu vai bem
Como vai ela e tu ?

Entretanto, Mário de Andrade aponta que a influência musical africana proporcionou um enorme enriquecimento da “língua brasileira” numa quantidade de termos sonoros e mesmo algumas flexões de sintaxe e dicção que exerceram influxos sintomáticos as configurações das linhas melódicas. Em muitos cantos regionais como capoeiras, congos e maracatus aparecem palavras africanas. Isto é claramente incorporado nas canções produzidas pelo Dazaranha e outros cancionistas da década de 90 no Brasil. Na letra da canção, as palavras caxixi e xequerê são ilustrativas destas mediações culturais.

Os vários instrumentos que os africanos trouxeram e que foram adaptados muitas vezes às condições da natureza no Brasil, vários se tornaram de uso comum no populário brasileiro. Exemplos pululam como o ganzá, a cuíca, o atabaque, o berimbau, o pandeiro, o reco-reco, o agogô, o caxixi, o xequerê, entre tantos outros. O lundu e o maxixe são danças e ritmos de provável origem escrava. Mário de Andrade comenta que [...] *si nos movimentos coreográficos de certas danças-dramáticas nossas, inda é possível distinguir processos de danças cerimoniais ameríndios [...] o jeito africano muito mais lascivo de dançar, permaneceu na índole nacional.*¹⁴⁵ Grande parte dos tipos de música populares nas Américas tem forte presença da contribuição africana: o

¹⁴⁵ ANDRADE, op.cit., p. 187.

lundu, o maxixe, o samba, o axé, a habanera, o tango, o foxtrote, o *blues*, o *jazz*, o *rap*, o *funk*.

A capoeira também tem um forte pendor na musicalidade do Dazaranha. Conforme Ricardo Souza, a capoeira pode até acontecer sem estar acompanhada de música, contudo são as melodias e ritmos emitidos pelos berimbaus, caxixis, pandeiros, reco-recos, atabaques, agogôs e vozes que lhe oferecem graça, brilho e lhe conferem características tão singulares. O substantivo *banda* tem origem em Angola, é banto. Assim como bunda, senzala, gunga, paraná, mandinga e banzo. Conforme João Bosco Alves, *nossa capoeira é essencialmente oriunda da cultura banto*.¹⁴⁶ Contudo, esta dança-luta é uma das marcas da cultura brasileira e tem em sua denominação um influxo tupi-guarani – *caa* (mato) e *poeira* (cortado, ralo, baixo). A capoeira de Angola recebe este nome justamente porque muito da sua base musical e também da performance física dos movimentos provém do banto. Estas formas são resultados de um extenso processo de mediação cultural e sincretismo de linguagens.

Até meados do século XX, a pragmática da capoeira era condenada pela elite hegemônica do Brasil. Entretanto, alguns brasileiros iniciavam um processo de valorização que a encerrou como desporto brasileiro legítimo durante o Estado Novo. A *capoeira angola*, preservado pelo Mestre Pastinha em Salvador, era “negro” demais para representar a ideologia do período ditatorial. Foi a partir da década de 30 que se criou estilo chamado *capoeira regional*. Esta é uma recriação da *capoeira angola* onde há uma convergência da musculação, do *jiu-jitsu*, do judô, do karatê, do boxe, do *reggae*, da música industrializada.

Alves ainda aponta que a alma da *capoeira angola* está no cotidiano do brasileiro. Além de praticar o esporte, a dança, a luta, a música, jogar capoeira é viver

¹⁴⁶ ALVES, João Bosco. *Eu sou angoleiro*. In: TUGNY, R.P. e QUEIROZ, R.C. de. (Org.) *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006, p. 239 a 246.

com um mínimo salário, é viver nas ruas, é ser negro, ser índio, ser mulher, ser músico, ser “dazaranha”. A música da *capoeira angola* tem muita simetria com os movimentos corporais. É simultaneamente movimento corporal, musicalidade vocal e dos instrumentos de percussão. Geralmente nas rodas de capoeira há mais de um berimbau. Chama-se “gunga” o principal tocador de berimbau, ou seja, aquele que tem que tocar, cantar e conduzir o jogo. Deve ser um artista múltiplo, polivalente. Seu principal aspecto é coletividade. Os músicos Moriel Adriano da Costa e Gerry Adriano da Costa são mestres em capoeira e a sonoridade da banda tem nas entranhas estas influências.

Esta música capoeirística também tem uma intenção educativa. Funciona como veículo de comunicação para diminuir a violência da luta e também como catalisador do jogo. Além disto, as cantigas expressam críticas, conselhos, comentários irônicos, tendo uma função de mensagem pela qual o aluno deve interpretá-la e educar-se. A música dá conformidade às regras sociais e consagra a filosofia da capoeira, sua estabilidade e a continuidade da cultura, aspectos que estão presentes nas canções do Dazaranha. A criatividade, a improvisação, o sincretismo e a mediação que são propostas pela pragmática da capoeira estão evidentes no mosaico de notas da canção.

3.3 *Retroprojektor*, de Moriel Adriano da Costa e Dazaranha.

A canção *Retroprojektor*, lançada no disco *Tribo da Lua* (Atração – 1998) traz em seu nome uma problemática relacionada à eficiência dos métodos didáticos aplicados na instituição social escola. Comenta também aqueles componentes mitológicos presentes no imaginário cultural do habitante da Ilha de Santa Catarina e que já haviam sido trabalhados em algumas obras plásticas do artista Meyer Filho como o “galo”. Abre novamente um debate sobre a música brasileira e suas influências. Harmonicamente, traz uma série de influências das músicas ibéricas e mouras. No

sentido principalmente das melodias do violino. Logo no início da canção o dueto de violino e percussão, que até é cantado na letra, marca este influxo. A música pode ser repartida em cinco dinâmicas diferentes: a introdução, como já comentada, realizada pelo violino e pela percussão, a base do canto, o refrão, o solo de violino e o final com coro de vozes seguido pelo solo de guitarra.

Ninguém trepa mais que o galo
Ninguém samba mais que os anjos
Corajoso é kamikase, prostituto é povo adulto
E eu acorrentado na pupila de um golfinho
açoriano
Agudo é violino, leve é piano, grave é o vírus
E eu, iê galo cantor,
iê cocorocô
Antididático é retroprojektor
Eu me peso na balança da praia de
Moçambique
E destaco da revista uma receita de tabule
O filho de régua "T" reclamou por não ter
E não poder comer pavê
Errado é o pai do pai que desafina a gaita fole
do filho
Regula o fino
Let the dolphins live
E eu, iê galo cantor,
iê cocorocô
Antididático é retroprojektor
Necrofilia é piração, sentido tesão é o tato
Tatu é o bicho, tá tudo legal, tá tum
percussão
Violino e percussão
Andar e respirar é um percurso da percussão
Não é, Naná
Não é, Naná Vasconcelos
E eu, iê galo cantor,
iê cocorocô
Antididático é retroprojektor
Samba Sada Shiva
Samba Shivô Hará

Com o uso de assonâncias e aliterações, a letra trata de inúmeros matizes do cotidiano. Dos métodos didáticos e da própria educação formal. Dos elementos de características mitológicas, retornam as temáticas do galo, dos anjos, do *golfinho açoriano*, *Shiva* e *Sada* e *Shivô Hará*. Durante o canto, a guitarra solista traça percursos

melódicos utilizando a alternância de palhetadas rápidas e outras mais lentas com momentos de pausa e ataque. As escalas e as sequências intervalares utilizadas lembram temas da música oriental, não somente nesta guitarra, mas em quase todos os instrumentos. Enquanto isto, na base da canção, encontra-se uma levada de *reggae*, talvez até um *ska* num andamento mais lento. A guitarra base preenche o espaço do contratempo, com o contrabaixo presente fazendo curvas melódicas sinuosas.

Assim como faziam João Gilberto, Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça, em canções como *Desafinado* e *Samba de uma nota só*, a letra da canção descreve algumas de suas principais características musicais como o violino interagindo com a percussão, tanto no início quanto também em outros momentos determinados da harmonia. Os músicos citam o percussionista Naná Vasconcelos, referência internacional em seus instrumentos inovadores, maneiras de tocar, domínio e conhecimento de variados tipos de ritmos. A maneira com que Zé Roberto (Baixinho) toca a percussão também forma uma melodia que referencia as percussões orientais. Em combinação com o violino, extraordinário ficou o efeito sonoro, potencializando logo na introdução que o ouvinte pode aguardar um influxo moçárabe nas harmonias.

A canção tem uma linguagem baseada em melodias que lembram sons utilizados na música moura, tão influente em estilos de músicas ibéricas como o flamenco. Segundo Mário de Andrade, os lusitanos instituíram o tonalismo harmônico brasileiro. Também a quadratura estrófica, a síncope que provavelmente se especializou no Brasil em vários tipos, formas e conteúdos. Muitos instrumentos foram trazidos para o território brasileiro como a guitarra (guitarra espanhola ou violão), o cavaquinho, a viola, os instrumentos de arcos (violino, viola e violoncelo), a flauta, o piano, o oficleide. Numa variedade de manifestações da cultura popular brasileira tradicionais e contemporâneas como as cantigas, as danças dramáticas como os reisados, o boi-de-

mamão, o boi-bumbá e o bumba-meu-boi aparecem os arabescos melódicos lusitanos. São tão extensos os estilos iberos como as quadrilhas, as rodas, os acalantos, o fandango, a moda, o fado.¹⁴⁷

As influências portuguesas não são necessariamente originais do território português. Ela vem da confluência imensurável dos povos vindos de outras localizações da Europa, da Ásia e da África que pela Península Ibérica passaram e deixaram suas heranças musicais. As tonalidades, os ritmos, a harmonia, as melodias vem de uma musicalidade que os povos ibéricos assimilaram desde a antiguidade. Uma música que representa também a característica híbrida da cultura lusitana. Seria realmente complicado definir sua origem. Mesmo porque a própria música brasileira influenciou a musicalidade ibérica ainda no período colonial, como é possível constatar através da história de Domingos Caldas Barbosa, com a denominada modinha brasileira que obteve sucesso formidável por lá. Parece evidente que as mediações são recíprocas e interativas. Enfim, na canção *Retroprojeto*, todo este conteúdo está presente em cada nota, cada acento rítmico, nos intervalos das escalas, como também na própria letra. A figura do “galo”, presente na cultura portuguesa e que já vimos em artistas como Meyer Filho, reaparece no contexto da música do Dazaranha. “Galo” também é uma gíria para o sujeito que não desiste, que encara todas as aventuras, que é um “dazaranha”.

E eu, iê galo cantor,
iê cocorocô
Antididático é retroprojeto

Outro fato importante da canção é o que suscita o seu nome. Aponta para as questões da educação, da massificação e da padronização aplicadas nas sociedades escolarizadas. Como indica o sociólogo francês Pierre Bourdieu, pode-se ver o que a

¹⁴⁷ ANDRADE, op.cit., p. 185 e 186.

escola representa nas sociedades ocidentais escolarizadas dentro do paradoxo da construção e destruição da própria cultura, impondo um pensamento homogeneizado em contraposição às idiossincrasias e singularidades de cada população, de cada cultura local. Este processo ocorreu na Ilha de Santa Catarina e em todo o Brasil durante o século XX.

Trata-se da questão das formas e moldes propostos pela escola: a preparação dos comportamentos e hábitos, a legitimação e a canonização feita pela instituição das Escolas Literárias, divisão feita para facilitar, ou melhor, classificar os diferentes tipos de arte de acordo, muitas vezes, com critérios forjados pelos interesses de classe social, hegemonia política. As experiências de vida, as diversidades culturais, que cada um traz na sua história pessoal quase sempre são obscurecidas pela imposição dos clássicos dentro dos sistemas educativos, pela imposição de um processo de paradigmático de hábitos e costumes.

A língua e o pensamento de escola operam esta ordenação pela valorização de certos aspectos da realidade: produto específico da escola, o pensamento por “escolas” e por gêneros (designados por inúmeros conceitos terminados em ismo) permite organizar as coisas de escola, isto é, o universo das obras filosóficas, literárias, plásticas ou musicais e, além delas por intermédio, ordenar toda a experiência do real e todo o real¹⁴⁸.

Bourdieu evidencia que a escola possui uma função, nas sociedades escolarizadas, similar à função dos ritos e dos mitos nas sociedades não escolarizadas. Ela exerce uma função de integração lógica na sociedade escolarizada de modo cada vez mais completo e exclusivo na medida em que seus conhecimentos progredem. Desta forma, a escola acaba produzindo indivíduos programados, dotados de um arquétipo homogêneo de percepção da realidade, de pensamento e de ação. Ao traçar indefinidamente, um caminho normalizado que atravessa os objetos e as manifestações

¹⁴⁸ BOURDIEU, op.cit., p. 213.

culturais, [...] *a escola transmite ao mesmo tempo as regras que definem a maneira canônica de abordar as obras (de acordo com seu nível em uma hierarquia consagrada) e os princípios que fundam tal hierarquia*¹⁴⁹.

Outras canções já trabalharam a problemática da escola como só para citar duas, uma internacional e outra brasileira: Pink Floyd com *Another Brick in The Wall* nos anos 70, e a Legião Urbana com *Geração Coca-cola*, durante os anos 80. O *antididático é retroprojeter* é uma crítica a esta tentativa de moldagem dos cérebros através do despertar da atitude ética do processo de formação do sujeito social. A escola tem seus pontos negativos e também seus positivos. Porém, não há maneira de negar que esta forma com que escola está inserida em toda a vida social é muito relevante e indispensável, ao mesmo tempo em que se encontra como uma instituição falida na avaliação de sua eficácia.

¹⁴⁹ BOURDIEU, op. cit., p. 214.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O progresso da civilização científica e tecnológica ocidental do século XX permitiu às pessoas e às sociedades uma intensa gama de informações e inéditas maneiras de expressão e sentidos para a arte. Houve uma intensificação do contato entre as culturas populares tradicionais de cada região do Brasil e do mundo. A canção possibilitou criar novas e caóticas leituras do mundo dentro de uma ética das situações.

O espaço cultural de Florianópolis na década de 90 constituía-se de mediações e articulações entre o cosmopolitismo urbano e os modos de vida tradicionais que foram reelaborados nas interações ocasionadas pelas novas sociabilidades em gestação.

As relações entre as histórias presentes no imaginário social do “manezinho da ilha”, seu modo de vida tradicional e o grande fluxo turístico e imobiliário que agiu sobre a cidade passaram a ser o paradoxo das mudanças. Afinal, como escreveu Tânia Regina de Oliveira Ramos, devido a adversidade geográfica de Florianópolis: (...) *ninguém entra numa ilha por acaso*¹⁵⁰.

As canções do Dazaranha são resultado destas múltiplas interações do espaço cultural na década de 90. A ideia de quem está ilhado, fixado num lugar isolado geograficamente está muito presente nas canções da banda. Porém, ao mesmo tempo não estão incólumes aos influxos globais. O universo mitológico presente nas letras e suas mediações com as notas gravadas, mixadas e masterizadas das guitarras, violino, contrabaixo, percussões e vozes, que constituem as canções, são evidências de uma

¹⁵⁰ RAMOS, Tânia Regina de Oliveira. “*Este rumor catarina*”. In: Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS, Porto Alegre, Volume 6, Número 1, agosto de 2000, p.73-79, p.74.

mentalidade na qual o uso da linguagem tecnológica permitiu ao artista realizar novas leituras de certas tradições ou modos de sociabilidade.

A música, por ter um caráter ritualístico afluído, deixa transparecer com maior naturalidade seus conteúdos. Isto pode ser um indício da eficácia das canções como expressão latente de um imaginário social. Durante o século XX, houve uma generalização dos sons e ruídos onipresentes na vida urbana contemporânea. Estes são emitidos por aparelhos elétricos e eletrônicos, máquinas, motores, rádios e televisões, nos espaços privados e públicos.

Diante deste quadro, a percepção sonora do ser humano vem sofrendo metamorfoses intensas. Procurei demonstrar que, a revolução científico-tecnológica proporcionou para a música os instrumentos contemporâneos, os artefatos e técnicas de gravação, reprodução e distribuição da matéria fônica como jamais a humanidade havia tido contato. A profusão grotesca de canções gravadas nos anos 90 era incrível. Isto possibilitou a sobrevivência de bandas independentes nos mercados regionais brasileiros. O acesso mais fácil do músico à produção independente ou artesanal de canções e as relações de complementaridade com as *majors* instaurou caminhos alternativos para as bandas.

Talvez ainda não se saiba muito sobre o impacto que a arte onipresente no cotidiano do cidadão causa às novas formas de sociabilidades muitos mais midiáticas do que em outros períodos. As canções estão presentes nas mentes humanas o tempo inteiro, em qualquer ambiente, de maneira muitas vezes trivial. A ritualização da música acontece, mesmo que de maneira profana e inconsciente. A música consegue transpor a barreira do tempo. O tempo da vida, o tempo da máquina e o tempo da arte. O tempo da natureza e o tempo da música gravada e reproduzida com recursos científicos. A canção é um portal para outros lugares imagéticos. Cria sensações e desperta emoções. Como

vem ocorrendo na indústria da publicidade e das comunicações, pode funcionar como uma chave ou senha para o acesso à mente de milhões de pessoas.

O estudo sobre a canção e suas implicações com a história e com a literatura se faz cada vez mais inexorável. A canção gravada, assim como o videoclipe, são formas de expressão que não possuem caminho preciso e precisam de maior atenção por parte destes campos de análises. As canções são manifestações ecléticas em sua essência, que por possuírem um consumo psíquico criam imagens, mas nunca se reduzem a tais imagens. A canção é um objeto que está em constante mutação.

FONTES

1 Fontes Impressas

A maior parte das matérias de jornais, fanzines e revistas utilizadas nesta pesquisa pertencem ao acervo da banda Dazaranha. Através dos músicos, tive acesso a estas reportagens. Algumas delas não possuíam referências.

Jornal Tribuna do Norte, na seção Lazer, em 15 de agosto de 2002.

Jornal O Estado de São Paulo, caderno *Zap!*, p. G4, Quinta-feira, 13 de junho de 1996.

Jornal A Notícia/ANcapital em 06 de janeiro de 1996.

Dazaranha. Por Valéria Lages. Reportagem publicada em jornal de Florianópolis. Sem referências. 1996. Acervo da banda.

Jornal Futio-Indispensável. Nº 6. Florianópolis: março de 1995.

Jornal Diário Catarinense, caderno de *Variiedades*. Terça-feira, 30 de agosto de 1994.

Jornal Zero CCE-UFSC. Florianópolis, 6 de setembro de 1993.

Jornal Futio-Indispensável. Nº 1. Florianópolis: julho de 1993.

Outras fontes, como revistas especializadas e catálogos de artistas de gravadoras e selos independentes fazem parte do acervo do pesquisador:

Revista Showbizz, Ano15, Nº 5. Edição 178. São Paulo: Editora Símbolo, maio de 2000.

Revista Show Business, Ano 6 – N.º 23. São Paulo: Espetáculo, 1996.

Revista Underguide, Ano 1 – Nº4. São Paulo: Espetáculo, novembro de 1996.

Revista Bizz, ano 11 – Nº8. Edição 121. São Paulo: Editora Azul, agosto de 1995.

Revista Tok pra quem toca. Nº 2. São Paulo: Editora Tok, maio/junho de 1992.

Publicação contemporânea:

Jornal Folha de São Paulo, caderno *Mais*, p. 4, Domingo, 01 de março de 2009.

2 Fontes Cinematográficas

Ieda Beck. *Luiz Henrique: no balanço do mar*. Documentário. Ilha de Santa Catarina – Brasil, 2007.

Adrian Maben. *Pink Floyd – Live at Pompeii*. Versão do Diretor. Universal, 1971/2003.

Alexandre Wesley. *Acústico MTV – O Rappa*. São Paulo – Brasil, 2005.

Guilherme Conti. *Acústico MTV – Otto*. São Paulo – Brasil, 2005.

Win Winders. *Buena Vista Social Club*. Cuba/EUA, 1997.

3 Fontes Fonográficas

As fontes fonográficas descritas aqui tiveram grande relevância enquanto integrantes de um campo de conhecimento específico, fornecendo conteúdo para a realização desta pesquisa. Representam parte da mentalidade musical e do espaço cultural dos anos 90. Os artistas citados no trabalho e que não estão presentes nesta lista foram acessados em sites da internet.

AC/DC. *Back In Black*. ATCO, 1980.

AC/DC. *Highway To Hell*. Albert Productions, 1979.

Antonín Dvorák. Coleção Grandes Compositores da Música Universal. Nº14 Abril Cultural, 1973.

Arrigo Barnabé. *Tubarões Voadores*. 1984.

Astor Piazzolla And Gary Burton. *The New Tango*. Atlantic, 1987.

Baden Powell. *Canto on guitar*. MPS, 1970.

Beastie Boys. *Licensed To Ill*. Def Jam, 1986.

Belchior. *Alucinação*. Philips, 1976.

Big Bill Broonzy and Washboard Sam. *Blues Antology*. Vol.3. MCA, 1987.

Black Sabbath. *Paranoid*. Vertigo, 1970.

Black Sabbath. *Black Sabbath*. Warner Bros., 1970.

Bob Dylan. Coletânea The Legend. Columbia, 1983.

Bob Marley and The Wailers. *Exodus*. Island, 1977.

Bob Marley and The Wailers. *Catch A Fire*. Island, 1973.

Bo Diddley. *Where it all Began*. Chess, 1973.

Brasil Papaya. *Instrumental*. Micróbio, 1997.

Caetano Veloso. *Circuladô*. Universal Music, 1991.

Caetano Veloso. *Caetano Veloso*. Philips, 1968.

Carl Maria Von Weber. Coleção Grandes Compositores da Música Universal. Nº20 Abril Cultural, 1973.

Carlinhos Brown. *Alfagamadetizado*. EMI/ODEON, 1996.

Carlos Santana. *Blues for Salvador*. CBS, 1987.

Cazuza. *Burguesia*. Philips, 1989.

César Franck. Coleção Grandes Compositores da Música Universal. Nº19. Abril Cultural, 1973.

Chico Buarque. *Chico Buarque*. Philips, 1978.

Chico Buarque. *Construção*. Philips, 1971.

Chico Science & Nação Zumbi. *Afrociberdelia*. Chaos/Sony, 1996.

Chico Science & Nação Zumbi. *Da lama ao caos*. Chaos/Sony,

Cream. *Disraeli Gears*. Polydor, 1967.

Crosby, Stills & Nash. *Crosby, Stills & Nash*. Atlantic, 1969.

Crosby, Stills, Nash & Young. *Déjà Vu*. Atlantic, 1970.

Dazaranha, *Paralisa*, Antídoto, 2007.

Dazaranha, *Nossa Barulheira*, Atração – 2004.

Dazaranha, CD *Tribo da Lua*, Atração – 1998.

Dazaranha *Seja Bem Vindo*, RBS Discos – 1996.

Deee-Lite. *World Clique*. Elektra, 1990.

Deep Purple. *Singles A's & B's*. EMI, 1988.

Deep Purple. *Made in Japan*. Purple, 1972.

Deep Purple. *In Rock*. Harvest, 1970.

Dire Straits. *Brothers In Arms*. Vertigo, 1985.

Eagles. *Hotel California*. Asylum Records, 1976.

Ed Motta & Conexão Japeri. *Ed Motta & Conexão Japeri*. WEA, 1988.

Edvard Grieg. Coleção Grandes Compositores da Música Universal. Nº15. Abril Cultural, 1973.

Elton John. *Madman across the water*. DJM, 1971.

Elvis Presley. Coletânea “50º Aniversário”. RCA, 1985.

Elza Soares. *Do coccix até o pescoço*. Maianga Discos,

Emerson, Lake, And Palmer. *Tarkus*. Island, 1971.

Faith No More. *The Real Thing*. Slash, 1989.

Foo Fighters. *Foo Fighters*. Roswell, 1995.

Frank Zappa. *Bongo Fury*, 1975.

Frank Zappa. *Hot Rats*. Bizarre/Reprise, 1969.

Frank Zappa and the Mothers. *Over-nite Sensation*. Continental, 1974.

Franz Joseph Haydn. Coleção Grandes Compositores da Música Universal. Nº17. Abril Cultural, 1973.

Franz Schubert. Coleção Grandes Compositores da Música Universal. Nº11. Abril Cultural, 1973.

Felix Mendelssohn. Coleção Grandes Compositores da Música Universal. Nº16 Abril Cultural, 1973.

Frédéric François Chopin. Coleção Grandes Compositores da Música Universal. Nº3 Abril Cultural, 1973.

Garotos Podres. *Mais podres do que nunca*. Rocker, 1985.

Georg Friedrich Haendel. Coleção Grandes Compositores da Música Universal. Edição Especial. Abril Cultural, 1973.

Georges Bizet. Coleção Grandes Compositores da Música Universal. Nº24. Abril Cultural, 1973.

Green Day. *Dookie*. Reprise, 1994.

Guns N’ Roses. *Appetite For Destruction*. Geffen, 1987.

Howlin Wolf. Importa/Som. Som Livre Importado, 1972.

Ira! *Psicoacústica*.

Iron Maiden. *The Number of The Beast*. EMI, 1982.

Iron Maiden. *Iron Maiden*. EMI, 1980.

Itamar Assumpção e Isca de Polícia. *Beleléu*. Lira Paulistana, 1980.

Jeff Beck. *Truth*. EMI, 1967.

Jethro Tull. *Thick as a Brick*. Chrysalis, 1975.

Jethro Tull. *Benefit*.

Jethro Tull. *Aqualung*. Island, 1971.

Jimi Hendrix. *Jimi plays Monterey*. Polydor, 1986.

Johannes Brahms. Coleção Grandes Compositores da Música Universal. Nº6 Abril Cultural, 1973.

Led Zeppelin. *Physical Graffiti*. Swan Song, 1975.

Led Zeppelin. *Led Zeppelin IV*. Atlantic, 1971.

Led Zeppelin. *Led Zeppelin III*. Atlantic, 1970.

Led Zeppelin. *Led Zeppelin II*. Atlantic, 1969.

Led Zeppelin. *Led Zeppelin I*. Atlantic, 1969.

Legião Urbana. *Que país é este?* EMI, 1987.

Legião Urbana. *Dois*. EMI, 1986.

Legião Urbana. *Legião Urbana*. EMI, 1984.

Ludwig Van Beethoven. Coleção Grandes Compositores da Música Universal. Nº1. Abril Cultural, 1973.

Louis Hector Berlioz. Coleção Grandes Compositores da Música Universal. Nº22. Abril Cultural, 1973.

Madredeus. *Ainda*. EMI/Valentim de Carvalho, 1995.

Mano Chao. *Clandestino*. Virgin, 1998.

Metallica. *Metallica*. Elektra, 1991.

Michael Jackson. *Thriller*. Epic, 1982.

Miles Davis. *At tribute to Jack Johnson*. Sony BMG, 1971/2005.

Miles Davis. *Bitches Brew*. Columbia, 1970.

Milton Nascimento. *Clube da Esquina 2*. EMI-Odeon, 1978.

Milton Nascimento e Lô Borges. *Clube da Esquina*. World Pacific, 1972.

Muddy Waters. *Muddy "Mississippi" Waters Live*. Epic, 1979.

Niccolò Paganini. Coleção Grandes Compositores da Música Universal. Nº12. Abril Cultural, 1973.

Nirvana. *In Utero*. Geffen, 1993.

Nirvana. *Nevermind*. Geffen, 1991.

Novos Baianos. *Coletânea Millennium*. Mercury/Universal, 1999.

Novos Baianos. *Farol da Barra*. CBS, 1978.

O Rappa. *7 Vezes*. Warner, 2008.

O Rappa. *O Silêncio Q Precede O Esporro*. WEA, 2003.

O Rappa. *LadoB LadoA*. WEA, 1999/2000.

O Rappa. *Rappa Mundi*. WEA, 1996.

O Rappa. *O Rappa*. WEA,

Os Mutantes. *Os Mutantes*. Polydor, 1968.

Otto. *Sem gravidade*. Trama, 2003.

Otto. *Condon Black*. Trama, 2001.

Otto. *Samba pra burro*. Trama, 1996.

Patrulha do Espaço. *Patrulha do Espaço-85*. Baratos Afins, 1985.

Patrulha do Espaço. *Patrulha do Espaço*. Baratos Afins, 1982.

Pink Floyd. *The Wall*. Columbia, 1979.

Pink Floyd. *The Dark Side of The Moon*. Harvest, 1973.

Pink Floyd. *The Piper At Gates of Dawn*. Columbia, 1967.

Planet Hemp. *Os cães ladram mas a caravana não pára*. Chaos/Sony, 1997.

Planet Hemp. *Usuário*. Chaos/Sony, 1995.

Pepu Gomes. *Geração de Som*. Epic, 1978.

Peter Tosh. *Legalize it*. Virgin, 1976.

Premeditando o Breque. *Grande Coisa*. EMI, 1986.

Projeto 12:30. DAC/UFSC, 1999.

Public Enemy. *It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back*. Def Jam, 1988.

Queen. *Queen Live*. Som Livre, 1985.

Queen. *Jazz*. Parlophone/EMI, 1978/1994.

Queen. *Sheer Heart Attack*. EMI, 1974.

Queen. *Queen II*. EMI, 1974.

Raimundos. *Raimundos*. WEA, 1994.

Ramones. *Ramones*. Sire, 1976.

Raul Seixas e Marcelo Nova. *A panela do Diabo*. Warner, 1989.

Raul Seixas. *A Pedra do Gênesis*. Copacabana, 1988.

Raul Seixas. *Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum!* Copacabana, 1987.

Raul Seixas. *Abre-te Sésamo*. Epic, 1981.

Raul Seixas. “*Mata Virgem*”. WEA, 1976/1988.

Raul Seixas. *Krig-ha, bandolo!*. Philips, 1973.

Red Hot Chili Peppers. *Californication*. Warner Bros., 1999.

Red Hot Chili Peppers. *Blood Sugar Sex Magik*. Warner Bros., 1991.

R.E.M. *Automatic For The People*. Warner Bros., 1992.

Richard Wagner. Coleção Grandes Compositores da Música Universal. Nº9 Abril Cultural, 1973.

Rita Lee & Tutti Frutti. *Entradas e Bandeiras*. EMI, 1976.

Robert Schumann. Coleção Grandes Compositores da Música Universal. Nº23 Abril Cultural, 1973.

RPM. *Radio Pirata ao Vivo*. Epic, 1985.

Rush. *Moving Pictures*. Mercury, 1981.

Rush. *2112*. Mercury, 1976.

Santana. *Caravanserai*. CBS, 1972.

Santana. *Abraxas*. Columbia, 1970.

Sepultura. *Roots*. Roadrunner, 1996.

Sepultura. *Chaos A.D.* Roadrunner, 1993.

Sex Pistols. *Never Minds The Bollocks Here's The Sex Pistols*. Virgin, 1977.

Skank. *Carrossel*. Sony/BMG, 2006.

Skank. *Cosmotron*. Sony/BMG, 2003.

Skank. *O samba poconé*. Chaos/Sony BMG,

Skank. *Maquinarama*. Chaos/Sony BMG, 2000.

Skank. *Siderado*. Chaos/Sony, 1998.

Slayer. *Reign In Blood*. Def Jam, 1986.

Sly and Family Stone. *Stand!* Epic, 1969.

Stan Getz And João Gilberto. *Getz/Gilberto*. Verve, 1963.

Steppenwolf. "Steppenwolf 7". Dunhill/ABC Records, s/d.

Steve Ray Vaughan and Double Trouble. *Soul to Soul*. CBS, 1985.

Supertramp. *Crime of the century*. A&M Records, 1974.

The Beatles. *Abbey Road*. Apple, 1969.

The Beatles. *The Beatles (a.k.a. The White Album)*. Parlophone, 1968.

The Beatles. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Parlophone, 1967.

The Beatles. *Revolver*. Parlophone, 1966.

The Beatles. *Rubber Soul*. Parlophone, 1965.

The Beatles. *A Hard Day's Night*. Parlophone, 1964.

The Clash. *The Clash*. Columbia, 1977.

The Doors. *L.A. Woman*. Elektra, 1970.

The Doors. *Morrison Hotel*. Elektra, 1970.

The Grateful Dead. *American Beauty*. Warner Bros., 1970.

The Jimi Hendrix Experience. *Electric Ladyland*. Reprise, 1968.

The Jimi Hendrix Experience. *Axis: Bold As Love*. Reprise, 1967.

The Jimi Hendrix Experience. *Are you experience?* Reprise, 1967.

The Offspring. *Smash*. Epitaph, 1994.

The Rolling Stones. *Solid Rock* (Coletânea) London, 1981.

The Rolling Stones. *Black And Blue*. EMI, 1976.

The Rolling Stones. *Made in The Shade*. Continental, 1975.

The Who. *Who's next*. Polydor, 1971.

The Who. *Live at Leeds*. Track, 1970.

The Velvet Underground. *The Velvet Underground*. MGM, 1969.

Timbalada. *Timbalada*. Philips, 1993.

Tom Waits. *Heartattack And Vine*. Asylum, 1980.

W. Amadeus Mozart. Coleção Grandes Compositores da Música Universal. Nº7. Abril Cultural, 1973.

Wizards. *Sound of Life*. Roadrunner, 1996.

Woodstock. Music from the original soundtrack and more. Various Artists. Atlantic, 1970.

Van Halen. *Van Halen*. Warner Bros., 1978.

Volkana. *Mindtrips*. Radical Records, 1994.

Yes. *Fragile*. Brother, 1971.

Yes. The Yes Album. Atlantic, 1971.

Zeca Bealeiro. Perfil). Som Livre, 2003.

4 Páginas da Internet

www.dazaranha.com

www.abpd.com.br

<http://danielfuruno.890.com>. Acesso em 04 de fevereiro de 2009.

www.ehrock.com.br

www.guiafloripa.com.br

<http://umquartocheio.blogspot.com>

www.utahpictures.com/brazil

<http://truquesedicasparacelular.blogspot.com>

www.hleranafesta.com.br

www.cifrasclub.com.br

www.aabbflorianopolis.com.br

www.overmundo.com.br

www.comunicandomoda.com

www.senhorf.com.br

www.baratosafins.com.br

www.abmi.com.br

www.mapamusical.com.br

www.toputo.com.br

www.mtv.com.br

www.youtube.com

www.repom.ufsc.br

www.uff.br

5 Entrevistas Realizadas

Moriel Adriano da Costa, cedido a Guilherme Gustavo Simões de Castro em 16 de julho de 2009.

Fernando Sulzbacher, cedido a Guilherme Gustavo Simões de Castro em 16 de julho de 2009.

Francisco Lázaro dos Santos Martins (Chico), cedido a Guilherme Gustavo Simões de Castro em 05 de fevereiro de 2007.

Silvio Cesar Nazário cedido a Guilherme Gustavo Simões de Castro em 20 de janeiro de 2007.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. 3ª ed. Tradução Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Homo Sacer* (O poder soberano e a vida nua I) Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

ALBIN, Ricardo Cravo. *MPB, a história de um século*. Rio de Janeiro: Atrações Produções Ilimitadas/MEC/Funarte, 1997.

ALEXANDRE, Kleber. *A canção popular – “O ciúme” de Caetano Veloso*. Dissertação de mestrado em literatura. Florianópolis: UFSC, 2006.

ALMEIDA, T. V. *O corpo do som: notas sobre a canção*. In: MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p.316 a 326.

_____. *O anjo e o trapézio – prazer estético e indústria cultural*. In: ANTELO, R.; BARROS CAMARGO, M.L.; ANDRADE, A.L.; ALMEIDA, T.V. *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Abralic; Letras Contemporâneas, 1998, p. 195 a 202.

_____. *A ausência lilás da semana de arte moderna: o olhar pós-moderno*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998.

ALVES, João Bosco. *Eu sou angoleiro*. In: TUGNY, R.P. e QUEIROZ, R.C. de. (Org.) *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006, p. 239 a 246.

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 8ª edição. São Paulo: Martins, 1977.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro não: música popular cafonha e ditadura militar*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

AZAMBUJA, Luciano de. *Leitura, Canção e História*. Mundo Livre S/A contra o ‘Império do Mal’. Dissertação de mestrado em literatura. Florianópolis: UFSC, 2007.

_____. *O Mangue, o Mané e outros Beats*. Disponível em: <http://www.repom.ufsc.br/repom3/luciano.htm> 10 nov. de 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In: *Textos escolhidos de Walter Benjamin, Marx Horkheimer, Theodor W. Adorno e Jürgen Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p.3-28. (Os Pensadores).
- BEZERRA, K.A.C. *Um anjo dissoluto*. A poética de Cazuza do prazer à lucidez. Dissertação de Mestrado em Literatura. Florianópolis: UFSC, 2005.
- BLOCH, Marc. *Introdução à História*. Trad. Maria Manoel, Rui Grácio e Vitor Romaneiro. Portugal: Publicações Europa-América, LDA, 1997, p. 24 a 46.
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Lingüísticas*. Tradução Sérgio Miceli et alii. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BRANCHER, Ana Lice. *História de Santa Catarina: estudos contemporâneos*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1999.
- BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a História*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 41 a 78.
- BUENO, André e GÓES, Fred. *O que é Geração Beat?* São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *Nossa Senhora do Desterro. Memória*. Florianópolis: Ed., 1971.
- _____. *Nossa Senhora do Desterro. Notícia*. Florianópolis: Ed., 1971.
- CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 3ª edição. São Paulo: Edusp, 2000.
- CANDIDO, Antônio. *O estudo analítico do poema*. 3ª ed. São Paulo: Humanitas Publicações – FFLCH/USP, 1996, p. 17 a 67.
- _____. *Na sala de aula*. Caderno de análise literária. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. _____: Itatiaia, 1981.
- CAPELA, Carlos E. S. *Ah...acordes dissonantes??!!!*. In: COMINETTI, Rosa Maria (org.) *Anais da Semana Cultural Tropicalismo*. Chapecó: Grifos, 1998.
- CARMO JR., José Roberto do. *A voz: entre a palavra e a melodia*. Teresa (USP) 4/5, p. 215 a 227, 2003.

CARUSO, Raimundo C. *Vida e cultura açoriana em Santa Catarina*. Florianópolis: ED., 1997.

CASTRO, Eloah Rocha Monteiro de. *Edifício das Diretorias: a arquitetura da modernidade*. In: FLORES, Maria Bernardete Ramos, LEHMKUHL, Luciene e COLLAÇO, Vera (Org.). *A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006.

CHACON, Paulo Pan. *O que é rock?* São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1985.

CHIACCHIO, Luciana Siqueira. *Rock Style: atitude ou modismo?* Trabalho de Conclusão de Curso em moda. Florianópolis: CEART-UDESC, 2005.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria*. Literatura e Senso Comum. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CORRÊA, Roberto. *A arte de Pontear Viola*. Brasília/Curitiba: Ed. Autor, 2000.

CROS, Edmond. *O sujeito colonial: a irresponsabilidade do outro*. In: *Produção literária e identidades culturais: estudos de literatura comparada/Zilá Bernd e Francis Utéza (organizadores)*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1997, p. 11 a 28.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Khora*. Trad. Nícia A. Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.

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

FEBVRE, Lucien. *Febvre contra o espírito de especialização (1933)*. In: MOTA, C. G. (Org.). *"História"*. Lucien Febvre. São Paulo: Ática, 1978. p. 101 a 107.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. *Estética e Modernidade: à guisa de introdução*. In: FLORES, M. B. R., LEHMKUHL, Luciene e COLLAÇO, Vera (Org.). *A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006.

_____. *A farra do boi: palavras, sentidos, ficções*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1997.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 6ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. 1ª ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GONÇALVES, Fernando. *Laurie Anderson e as apropriações estéticas da mídia e da tecnologia na arte da performance*. In: Comunicação, Mídia e Consumo/Escola Superior de Propaganda e Marketing. V.2, n4 (julho 2005) – São Paulo: ESPM, 2005. p. 183-198.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 10. ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOBBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 393 a 562.

_____. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W. *Conceito de Iluminismo*. In: *Horkheimer Adorno Textos escolhidos*. [Trad. Zeljo Loparic...et al.] 5ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os Pensadores).

JACQUES, Tatyana A. *Comunidade Rock em Florianópolis – uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais*. Dissertação de mestrado. Departamento de Antropologia. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, 2007.

JANOTTI JR, Jeder Silveira. *Música popular ou música pop? Trajetórias e caminhos da música na cultura midiática*. Disponível em: <http://www.gepicc.ufba.br/enlepicc/pdf/JederJanotti.pdf>. 15 out. de 2006.

LE GOFF, Jacques. *As mentalidades: uma história ambígua*. In: LE GOFF, J. e NORA, P. *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 68 a 83.

LINS, Jacqueline Wildi. *O Universo plástico de Meyer Filho*. In: FLORES, Maria Bernardete Ramos, LEHMKUHL, Luciene e COLLAÇO, Vera (Org.). *A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006.

LISBOA, Armando de Melo. *Uma cidade numa ilha: relatório sobre os problemas sócio-ambientais da Ilha de Santa Catarina*. Florianópolis: Insular, 1996.

LURIE, Alison. *A linguagem das roupas*. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MACHADO, Aldonei. *Músicas shows e estrelas no dial: a Rádio Guarujá e a chegada da indústria cultural em Florianópolis*. In: FLORES, M. B. R., LEHMKUHL, Luciene e COLLAÇO, Vera (Org.). *A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006, p. 153 a 176.

MAFESSOLI, Michel. *Cultura e comunicação juvenis*. In: Comunicação, mídia e Consumo/Escola Superior de Propaganda e Marketing. V.2, n4 (julho 2005) – São Paulo: ESPM, 2005.

MAHEIRIE, Kátia. *Sete mares numa ilha: a mediação do trabalho acústico na construção da identidade coletiva*. Tese de Doutorado em Psicologia Social. São Paulo: PUC-SP, 2001.

MEDÁGLIA, Júlio. *Música Impopular*. São Paulo: Global, 1988.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Identidade cultural e Arqueologia*. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 20, p. 33-36, 1984.

MENEZES BASTOS, R.J. de. *O índio na música brasileira: Recordando Quinhentos Anos de Esquecimento*. In: TUGNY, R.P. e QUEIROZ, R.C. de. (Org.) *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006, p. 115 a 130.

MOTA, Rodrigo de Souza. *Rock dos anos 1980 prefixo 48: um crime perfeito?* Dissertação de Mestrado em História. Florianópolis: UFSC, 2009.

OLIVEIRA, Márcia Ramos. *Oralidade e Canção: a música popular brasileira na história*. In: LOPES, A., VELLOSO, M. e PESAVENTO, S. (org.) *História e Linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006. p. 245-257.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música: modulações pós-coloniais*. Coleção Debates, 286. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PANAROTTO, Demétrio. *Não se morre mais, cambada...* (O Tom de Tom Zé). Dissertação de Mestrado em Literatura. Florianópolis: UFSC, 2005.

QUEIROZ, R.C. de. *Uma breve e singela introdução ao mundo da música indígena e africana*. In: TUGNY, R.P. e QUEIROZ, R.C. de. (Org.) *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006, p. 15 a 36.

RAMOS, Tânia Regina de Oliveira. “*Este rumor catarina*”. In: Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS, Porto Alegre, Volume 6, Número 1, agosto de 2000, p.73-79.

ROTINI, Adriano. *Música e identidade cultural em Florianópolis na década de 1980*. Trabalho de Conclusão de Curso. Departamento de História. Florianópolis: CFH-UFSC, 2004.

SACHET, Celestino e SOARES, Iaponan. *Presença da literatura catarinense*. Florianópolis: Lunardelli, s/d.

SALDANHA, Rafael Machado. “*Um passo a frente e você não está mais no mesmo lugar*”: os anos 90 e o rock no Brasil. Disponível em: <
<http://www.reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/19466/1/Rafael+Saldanha.pdf>> 15 out. de 2006.

SANDRONI, Carlos. *Adeus à MPB*. In: CAVALCANTE, Berenice et alli. (Organização). *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Faperj, 2004.

SANTIAGO, Silvano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SCHÜLER, Donaldo. *Correspondência no território da conquista*. In: *Produção literária e identidades culturais: estudos de literatura comparada*/Zilá Bernd e Francis Utéza (organizadores). Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1997, p. 29 a 50.

SOUSA, Ricardo. *A música na Capoeira Angola de Salvador*. In: TUGNY, R.P. e QUEIROZ, R.C. de. (Org.) *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006, p.251 a 261.

SOUZA, Fábio F.F. *Canções de um fim de século: História, música e comportamento na década encontrada (1978-1991)*. Dissertação de Mestrado em História. Florianópolis: UFSC, 2005.

SOUZA, Marco Antonio Ferreira de. *Os sons da Ilha: a cultura local na produção musical do Grupo Engenho, Florianópolis 1979 – 1984*. Trabalho de Conclusão de Curso em história. Departamento de História. Florianópolis: CFH-UFSC, 2007.

SOUZA, Tárík de. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São paulo: Ed. 34, 2003.

STIVAL, Silvana Beeck. *Chiquinha Gonzaga em Forrobodó*. Dissertação de Mestrado em Literatura. Florianópolis: UFSC, 2004.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica*. Ensaios. 2ª Ed. São Paulo: Anna Blume, 2008.

_____. *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *O Cancionista*. – 2ª ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. *Semiótica da canção*. São Paulo: Escuta, 1999.

TATIT, Luiz e LOPOES, Ivã Carlos. *Melodia, elo e elocução: “Eu sei que vou te amar”*. In: MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 208 a 222.

THOMPSON, E.P. *A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, p. 47 a 61.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular que surge na Era da Revolução*. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Música Popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

TOTA, Pedro. *Segunda Guerra Mundial*. In: MAGNOLI, Demétrio (Org.). *História das Guerras*. São Paulo: Contexto, 2006.

VALVERDE, Monclar. *Mistérios e encantos da canção*. In: MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 268 a 277.

VELHO, Gilberto e CASTRO, E.B.V. *O Conceito de Cultura e o Estudo de Sociedades Complexas*. Espaço Cadernos de Cultura Usu, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 11-26, 1980.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 1995.

VIDAL, J.W. Bautista. *Brasil Civilização Suicida*. Brasília: Star Print, 2000.

VIZENTINI, Paulo Fagundes. *História do século XX*. 2ª Ed. Porto Alegre: Novo Século, 2000

VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. Trad. Maria Julia Cottvasser. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 9 a 25.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade: 1780-1950*. Trad. Leônidas Hegenberg. São Paulo: Ed. Nacional, 1969.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ANEXOS

Anexo 1 Índice das canções

Capítulo 1

| <i>Canção</i> | <i>Álbum/CD</i> | <i>Selo/Ano</i> | <i>Pág. do texto</i> |
|------------------------|-----------------------|----------------------|----------------------|
| <i>Ô Mané</i> | Paralisa | Antídoto/2007 | 25 |
| <i>Retroprojektor</i> | Tribo da Lua | Atração/1998 | 27, 51 e 52 |
| <i>Padre</i> | Seja Bem Vindo | RGE/RBS/1996 | 28 e 29 |
| <i>Cama Brasileira</i> | Tribo da Lua | Atração/1998 | 43 |
| <i>Mário César</i> | Seja Bem Vindo | RGE/RBS/1996 | 52 e 53 |
| <i>Vagabundo</i> | Tribo da Lua | Atração/1998 | 74 e 75 |
| <i>Confesso</i> | | | |
| <i>Te Liga</i> | Tribo da Lua | Atração/1998 | 76 |
| <i>Galheta</i> | Seja Bem Vindo | RGE/RBS/1996 | 77 |

Capítulo 2

| <i>Canção</i> | <i>Álbum/CD</i> | <i>Selo/Ano</i> | <i>Pág. do texto</i> |
|----------------------|-----------------------|----------------------|----------------------|
| <i>Esquina 2000</i> | Tribo da Lua | Atração/1998 | 82 |
| <i>Jeffrey's Bay</i> | Paralisa | Antídoto/2007 | 85 e 86 |
| <i>Equilíbrio</i> | Seja Bem Vindo | RGE/RBS/1996 | 88 |
| <i>Vagabundo</i> | Tribo da Lua | Atração/1998 | 90 |
| <i>Confesso</i> | | | |
| <i>O Samba</i> | Paralisa | Antídoto/2007 | 110 |

Capítulo 3

| <i>Canção</i> | <i>Álbum/CD</i> | <i>Selo/Ano</i> | <i>Pág. do texto</i> |
|------------------------|-----------------------|---------------------|----------------------------|
| <i>Seja Bem Vindo</i> | Seja Bem Vindo | RGE/RBS/1996 | 130 e 131 |
| <i>Cama Brasileira</i> | Tribo da Lua | Atração/1998 | 139, 140, 144 e 145 |
| <i>Retroprojektor</i> | Tribo da Lua | Atração/1998 | 148 |

Anexo 2 Índice das figuras

Capítulo 1

| | |
|--|---------|
| Figura 1 – Meyer Filho | pág. 26 |
| Figura 2 – Capa do CD <i>Seja Bem Vindo</i> | pág. 29 |
| Figura 3 – Capa do CD <i>Tribo da Lua</i> | pág. 30 |
| Figura 4 – Capa do CD <i>Nossa Barulheira</i> | pág. 30 |
| Figura 5 – Capa do CD <i>Paralisa</i> | pág. 31 |
| Figura 6 – Baratos Afins..... | pág. 37 |
| Figura 7 – Luís Carlos Calanca..... | pág. 37 |
| Figura 8 – Mário César..... | pág. 53 |
| Figura 9 – Caixa D’água (Externa 1)..... | pág. 54 |
| Figura 10 – Caixa D’água (Externa 2)..... | pág. 54 |
| Figura 11 – Estúdio Dazaranha (Mesa de som)..... | pág. 56 |
| Figura 12 – Estúdio Dazaranha (Computador e vidro do “aquário”)..... | pág. 58 |
| Figura 13 – Capa do Jornal Futio-Indispensável..... | pág. 61 |
| Figura 14 – Caixa D’água (Interno)..... | pág. 63 |
| Figura 15 – Capa do CD <i>Ilha de Todos os Sons</i> | pág. 64 |
| Figura 16 – Capa do CD <i>Seja Bem Vindo</i> | pág. 65 |
| Figura 17 – Contra capa do CD <i>Seja Bem Vindo</i> | pág. 65 |
| Figura 18 – Foto da banda Dazaranha..... | pág. 71 |
| Figura 19 – Capa do CD <i>Tribo da Lua</i> | pág. 73 |
| Figura 20 – Encarte do CD <i>Tribo da Lua</i> (Agradecimentos)..... | pág. 73 |
| Figura 21 – Encarte do CD <i>Tribo da Lua</i> (Carlini e Ben Jor)..... | pág. 75 |
| Figura 22 – Contra capa do CD <i>Tribo da Lua</i> | pág. 76 |

Capítulo 2

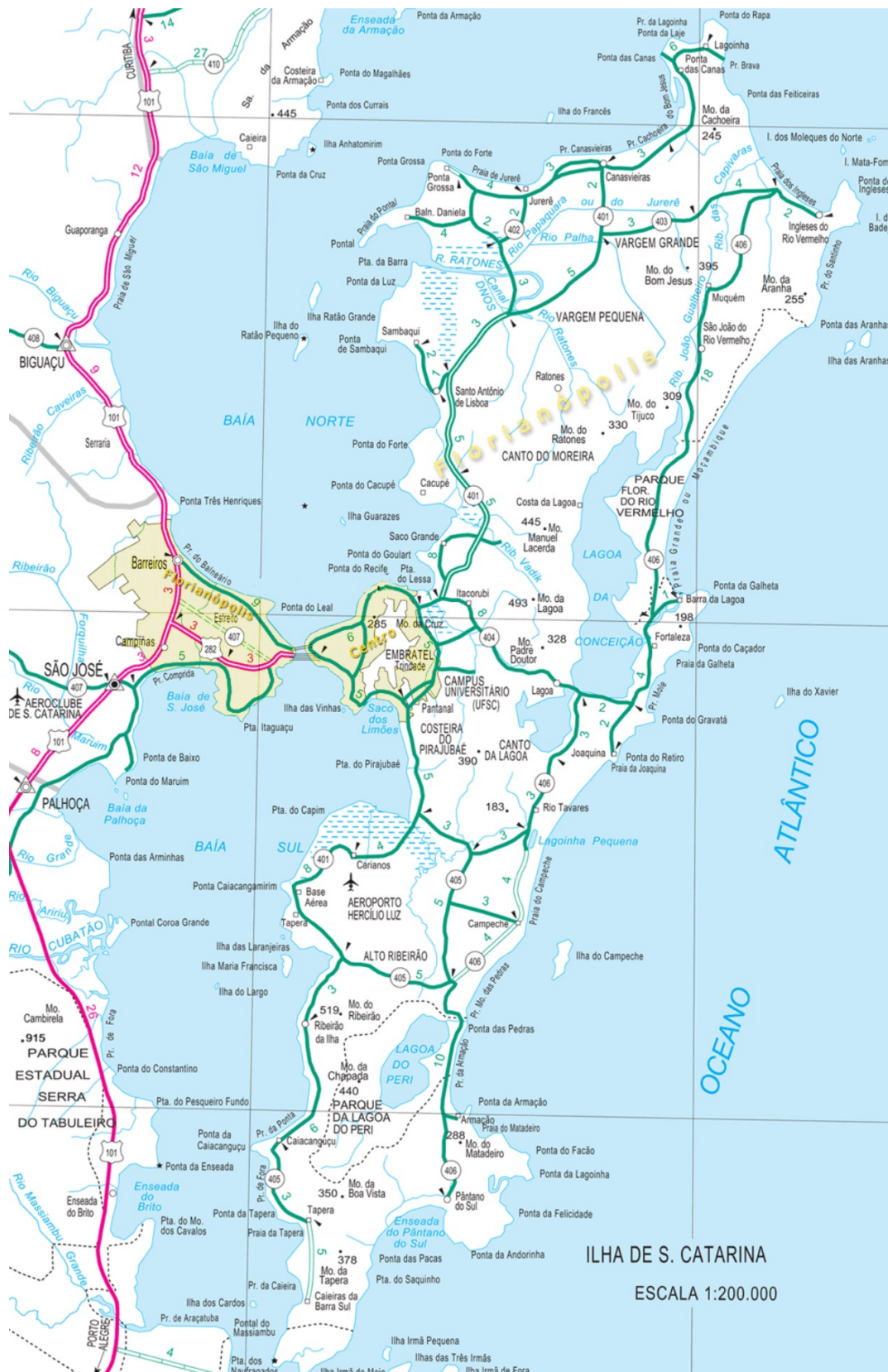
| | |
|---|----------|
| Figura 23 – Tommie Smith e John Carlos..... | pág. 102 |
| Figura 24 – Festival de Woodstock..... | pág. 102 |
| Figura 25 – <i>Axis Bold as Love</i> – The Jimi Hendrix Experience..... | pág. 106 |
| Figura 26 – Clássicos do <i>rock</i> | pág. 108 |
| Figura 27 – Cartaz Mestres da Bossa Nova..... | pág. 113 |
| Figura 28 – <i>Tropicália ou Panis et Circencis</i> | pág. 115 |
| Figura 29 – Banda Dazaranha..... | pág. 119 |

Capítulo 3

| | |
|---|----------|
| Figura 30 – Fernando Sulzbacher e Francisco Martins..... | pág. 123 |
| Figura 31 – Fernando Sulzbacher e Francisco Martins..... | pág. 124 |
| Figura 32 – Moriel Adriano da Costa..... | pág. 126 |
| Figura 33 – Sandro Adriano da Costa (Gazu) e Dazaranha..... | pág. 126 |
| Figura 34 – Aduino Charnesky e Gazu..... | pág. 127 |
| Figura 35 – Sandro Adriano da Costa (Gazu)..... | pág. 128 |

Anexo 3 Mapa da Ilha de Santa Catarina

Destaco as localidades da Ponta das Aranhas e da Ilha das Aranhas, que são duas ilhotas homônimas, situadas no nordeste da Ilha de Santa Catarina.



Anexo 4

Este anexo contém algumas das letras das canções da banda Dazaranha publicadas nos discos *Seja Bem Vindo*, RGE/RBS Discos, 1996, *Tribo da Lua*, Atração, 1998 e *Paralisa*, Antídoto, 2007.

Chevrolet

Moriel Adriano da Costa

Se você fuma no seu Chevrolet
E o menino no banco de trás, em pé, diz que não quer
Diz que não quer, não diz
O menino que não diz, diz não, não, não
Pra quem é de sim

Cubo

Moriel Adriano da Costa

O meu compromisso
Com a minha natureza
É de não ser igual
Nasci no meio de milhares de pinheiros
Mas eu saquei que sou uma goiabeira
Na geometria desse mundo
Me disseram que eu sou quadrado
Mas eu sou triangular
Ou quem sabe circular
O alecrim e o hortelã me confundem

Equilíbrio

Sandro Adriano da Costa (Gazú)

Não tenha medo
Cantar é coisa de quem está vivo
Nilo, que me ensinou a tocar violão
De pé no chão, batendo na mão
O hare krishna me toma um tempo danado lá no calçadão
Deus está por todo lado e as plantas também
Dormem no equilíbrio da lagoa

Galheta

Moriel Adriano da Costa

Estava meia lua preta inclinada, cheia de prata
Posicionada sobre a praia da galheta.
Na areia alma de negros e negras pretas,
Com seus paus, cus, buquetas e tetas.
Fantasmas galegos surfavam chapados na noite da galheta
E na pedra da bica eles trepavam
com negros e negras pretas
Uma criança bruxa brinca longe do seu corpo
Sinhá dos anjos tocava sino balinês para um saci

Velhos bruxos praticam yoga dentro da fogueira
Sinhá dos anjos, tocava sino balinês para um saci.

Mamica

Ricardo Emmanuel da Silva/Moriel Adriano da Costa

Água fria, o peito arrepia, água fria
Água fria, o peito arrepia, água
Diminui circunferência e fortalece a cor
É a quase erupção da montanha
Ma ma mamador
Cochicho lambido, assunto atrevido no pé do ouvido,
Arrepia
Peito que admite o seio, que divide a ceia,
Animal no leito.

Mário César

Moriel Adriano da Costa/Fernando Sulzbacher

O Mário César foi desenhado
Na parede da borracharia.
O Mário César
É um negro de lábios grandes
Cego de um olho
Um dia eu olhei no fundo do fundo
Do olho cego do Mário César
E percebi que ali havia
Um grande coração
Árabes invadiram o Porto do
Saco Grande em uma noite de nevasca
Quem fez a intervenção
Foi o Príncipe Salomé
Helicópteros vindos de Criciúma
Trouxeram uma linda mensagem que,
A cada três verões,
Um, as pontes seriam bloqueadas
E o sossego voltaria
Para os habitantes daqui.

Muralhas brancas

Adauto Luiz Charnesky/Moriel Adriano da Costa

Muralhas brancas que dividem o teu prato
Que se come, que se some, que se off, que se play
A medicina condena, mas eles usam coisas brancas
A inflação do teu amor foi cotada pelo grama
Bolivianos gritaram de dentro da mata indígina
Somos unidos pelo pó, pó, pó
Somos unidos pelo pó.

E a igreja católica continua coerente
Do pó viemos, ao pó voltaremos

Novos Ditados

Sandro Adriano da Costa (Gazu)

Água mole, pedra dura
Tanto fura até que bate
Se Maomé não tem boca
Roma vai à montanha
Quem sabe, sabe, bate palma
Quem não sabe, maior o tombo
Ou vai ou racha o pau
Que é obrigado a se arrastar
Quem tem gato vai na chuva
Cachorro é pra se molhar
Tudo que sobe ajoelhado
Rezando tem que descer
Em terra de cego
Quem tem um pássaro é rei
Em terra de rei
Quem tem dois pássaros é cego
Deus, terra, dinheiro, céu
Mania, louco, um para o outro

Padre

Moriel Adriano da Costa

“O diabo desembarcou na ilha”
O padre escreveu na sua bata: paz
Ou escreveram na bata do padre: paz
A batina tem pano fraco, a batina rasga cada vez mais
É dazaranha quem, quem é que é dazaranha, dazaranha quem?
Come feijão com detergente
Dorme na chuva e dorme contente
Não confunde coca com coca, coca com coca
E faz de cócoras

Seja Bem Vindo (De diabo loiro e sua Lu)

Sandro Adriano da Costa (Gazu)

Procriação, manutenção
Disseminação descontrolada
Peste encamisada
O controle natal da massa
Extermínio da puta, bicha bicada
Maravilha de Deus
Lagoa encantada
Motoca na água
Esgoto na praia
Araça nos protege Cariá
Da fumaça do norte Cariá

Me dá o fruto como lua bruxo
Me dá a chance de poder falar
Beijar na boca não agride ninguém
Me dá a paz que eu não tenho lar

Shau Pais Baptiston

Moriel Adriano da Costa

- Temos o direito de sofrer
- Temos o direito de cantar, como todos cantam
- Cantariam, canta o galo, quanto fumo fumaram.
Na cantareira, no canto da bia e no canto dos araçás
- Lua crescente, é gente comendo gente
É tanta gente fria, mas é tanta gente quente
Com muita luz e com pouca bunda
Shau Pais Baptiston é irmão de Pedro Luaçu
Tudo bem, tudo bem, tudo bem, tudo bem
Ubatuba Guaratuba
Ubatuba Imbituba, Caraguatatuba
Protejam as tartarugas
Quem senta na banquetta toca bossa nova
Quem senta na tua, no teu, não sou
Eu tô de barriga pra cima
Paba garopaba, o coco caiu na cabeça do velho nativo
Dona Izaura dava presente pra mim, pra ti
Pra repartir pra nós

Tsé Tsé

Adauto Luiz Charnesky

Tsé, tsé, se poussa, é Bum!
O cara cai
Nem diz amém
Diz pra mim quem tem
Tsé Tsé?
Tsé, tsé, se poussa, é Bum!
O cara cai,
Nem diz amém
Diz pra mim quem tem
A coisa boa
Que o cara cai,
Nem diz amém
Tsé, tsé!

Brilha O Sol

Francisco Lázaro dos Santos Martins (Chico)

Quanto tempo para entender ou
Quanta manha para não decidir o que tem que ser

Novas velhas intenções, estratégica indicação para ser
Incapaz de ver
Criam sonhos pra você, certos que eles vão se dissipar
No branco da memória
Doces olhos de cifrão
Gentil, voz macia é sedução política
Falso é o rosto na tv disfarçando um monte de mentiras
E é dono de uma ilha
É perfeito e é irreal
Dividir as minas desses reis
Que apodrecem a história
Enquanto isso
Brilha o sol e escurece a noite
Enquanto brilha o sol e escurece a noite
Eu não quero mais viver assim
Vou viver em paz sem você perto de mim
Eu não quero viver mais assim
Vou viver em paz sem você perto de mim

Carolina

Sandro Adriano da Costa (Gazu)

A lua mandou pra cá
Da barriga de Maria
Recebemos a Carolina
Rainha da ilha do sul
Sereia da beira do mar
Menina bonita é a Carolina
Da noite é a estrela maior
Do dia Carol é o sol
Mulher brilhante é a Carolina
A onda do mar batendo
Em sua pele cristalina
É um flash, o sorriso da Carolina,
Carolina, Carolina
Carolina, Carolina
Fabiola, Patrícia, Claudinha
Mel
Gabriela e Graziela
Essa Vitória é uma donzela
Bruna, Carla, Mônica
Eliza na piscina,
Kamila tá em cima.
Carolina, Carolina
Carolina, Carolina

Coisas da Vida

Moriel Adriano da Costa/Gerry Adriano da Costa

É na manha, é na manha que eu vou
Jogar capoeira com quem ensinou
É na manha
É na manha

Vai segurar nossa paz, é o respeito
 Vai batizar o rapaz, é o jeito
 Usar as mãos, fazer o bem
 Toda pessoa sabe que alguém
 Precisando de ajuda, vai ver
 Precisando de ajuda, você
 Precisando de ajuda vai ter
 Precisando de ajuda?
 Vai segurar nossa paz, é o respeito
 Vai batizar o rapaz, é o jeito
 Por onde sair, por onde chegar
 O ingresso é ser você mesmo
 Vai lá, seja você mesmo
 Vai lá, seja você mesmo
 Os dez mandamentos da rua
 O centro do tablado enfiado
 Sobre as tábuas podres da fama
 Marcha o rei desempregado
 Sem pressão a cabeça funciona muito bem
 Na pressão a cabeça funciona, porém
 Raiz que brotar aqui na vila faço chá
 Fumo, mato a fome
 Raiz que brotar aqui na vila faço chá
 Aliviando a garganta
 Hoje vou cantar coisas da vida
 É na manha, á na manha que eu vou
 Jogar capoeira com quem me ensinou
 É na manha
 É na manha

Durma Bem

Francisco Lázaro dos Santos Martins(Chico)

Durma bem, menina, durma bem
 Durma bem, mamãe falou
 Para ver nos sonhos todas as belezas
 Que mamãe contou
 Cresça bem, menina, cresça bem
 Cresça bem, mamãe falou
 Para ter os sonhos com todas as belezas
 Que mamãe contou
 Não quer mais mamadeira, não, não, não
 Não quer mais mamadeira não,
 Mamadeira não
 Sexta-feira vai ter festa, mãe
 João me convidou, eu vou, ou ououou
 Na outra semana, acampamento, mãe
 João me convidou, eu vou ou ououou
 Mês que vem vou pra Amsterdan
 João me convidou, eu vou ou ououou
 Necessitamos de mais grana, mãe

Jeffrey's Bay

Moriel Adriano da Costa

Não a Jeffrey's Bay
Sim ondulação de Jeffrey's Bay
Jeffrey's Bay sim
Nesse capão, bicho papão
General já foi dormir
Amanheceu na paz
África do Sul.
Nesse capão, bicho papão
Seu Valdir já foi dormir
Na Lagoinha tem
Trilhas, surf, siris
Eu não sei o tamanho
Da circunferência desse tubo
Não a Jeffrey's Bay
Sim ondulação de Jeffrey's Bay
Jeffrey's Bay sim
Jeffrey's Bay vai quebrar, vai
Rodar Fernando de Noronha
Thaiti, qualquer onda do planeta
Se quebrar no reef da paz
Dropar, mas dropar na certeza
De um mundo melhor

Maruim

Moriel Adriano da Costa

Quatro pães de trigo, dona Ziza
Meia dúzia de bananas e uma água sem gás
Tá quebrando altas ondas e a raça vai na frente
Nunca teve um Dockside Samello, nunca teve na Disney
Sempre caiu no couro
Libertou seu bumbum da poltrona pra sacudir a rotina
Puxar o cabelo dela, mandar ela tomar no cu
Nascia o inesperado previsto, comendo ostra, marisco
E o mangue do lado pra fornecer a informação
Maruim não é bicho, maruim é inseto
Maruim manifestou, maruim que tá certo
Na pista, maruim com a mutuca e o som
É um bate-estaca no centro do maguezal
É Black Sabbath com Boi de Mamão
Achas que é mentira, deixas no canal, não tiras
Barriga cresce, não pira, é mais um
É mais um
E mais um
Pra botar a mão numa toca enraizada
Pra pegar um caranguejo, mas pegar a sua garra
Com defesa dele na nossa mão
É um pedaço do céu aqui na terra
Encontro entre o doce e o sal

Isto é um estuário,
Berçário primário da vida real

O Dia

Sandro Adriano da Costa (Gazu)

Quando as cidades voltarão
A dormir na escuridão
Serena da noite, pra gente se encontrar?
Quando o barulho do beijo voltará
A quebrar o silêncio da madrugada?
Quanto tempo mais os galos durarão
Para anunciar um novo dia?
Aham, aham, aham, aham
Tipo assim, natural
Da janela do meu quarto
Tipo assim, natural
Eu quero ver seu verdadeiro retrato
Tipo assim, natural
Da janela do meu quarto
Tipo assim, natural
Eu quero ver, eu quero ver
Rapaziada tá ligada na parada da palavra amolada
Cabeça ligada no que vai dizer
Se abrir a boca pra contar o que acontece no seu mundo
Não esqueça que essa terra eu piso junto com você
Muito bonito, entretenimento, futilidade, divertimento
Artesanato e muita arte
Eu quero ver o que você vai fazer quando crescer
Com essa força em suas mãos?
Tipo assim, natural
Da janela do meu quarto
Tipo assim, natural
Eu quero ver seu verdadeiro retrato
Eu quero ver, eu quero ver
Quando as cidades voltarão
A dormir na escuridão?
Quando o barulho do beijo voltará
A quebrar o silêncio da madrugada?
Pra me acordar
Pra te acordar
Pra me acordar

Ô Lugar

Moriel Adriano da Costa e Daniel Lucena

A canoa do Elói de bobeira na beira do rio
Vou me dar bem
Vou à caça de alguém
Remando leve eu vinha com a solidão
Na beira do canal da barra eu vi
Era ela com o controle na mão

Era ela com o controle na mão
Olá, e aí
Sorriu pra me ver sorrir
Perguntar se a vida é boa
Se a carona da maré só nos deu tchau
Dentro da lagoa
Da cor de um caqui, o sol
Caía na Serra do Mar
Ô lugar, ô lugar
E a vida passa, um e um já não são dois
São nossos filhos e os filhos dele depois

Ô Mané

Moriel Adriano da Costa

Ô Mané, Ô Mané, Ô Mané
Ô Mané, qual é teu nome?
Ô Mané, que festa é essa?
Meu nome é maré alta, é maré baixa
Já dizia: "porta aberta, pode entrar"
Sou filho de uma lavadeira da fonte
Filosofia, lavar
Sou filho de uma lavadeira da fonte
Filosofia, lavar com as mãos
Se deixar bumbo dessa ilha começar a bater
Festa por que tem gente aqui
Fazendo som, fazendo reggae and roll
Fazendo amor, fazendo amor

Paralisa

Gerry Adriano da Costa e Moriel Adriano da Costa

Ele paralisa
(A conversa paralela, a barriga da miséria,
essa turma da panela)
Nossos músculos de aço
Paralisa o sistema nervoso central
O que existe entre o bem e o mal de Parkinson
Paralisa uma chuva de granizo
A queda antes de bater no piso de mármore
Paralisa as crianças brincando de estátua
O ratinho, o rato, a rata e o mais rápido do espaço
Paralisa uma falcatrua no Sistema Único de Saúde
Paralisa o ser que ainda será
Você, qualquer um que tentar reagir
Paralisa os nossos sonhos
Saudades do que for
Em pleno vôo, a hélice
Paralisa o nosso
amor

Ele paralisa
(A conversa paralela, a barriga da miséria,
essa turma da panela)
Nossos músculos de aço
Paralisa a senhora e o senhor dos anéis
O Senado e os seus coronéis e o tráfego aéreo
Paralisa o leme no rumo das rocas
A orca na hora em que a foca distrair
Paralisa a reação que está fora do controle
Suas vítimas, seus transmissores de rádio
Paralisa o ser que ainda será
Você, qualquer um que tentar reagir
Paralisa os nossos sonhos
Saudades do que for
Em pleno vôo, a hélice
Paralisa o nosso
Amor
Ele paralisa...

Samba

Sandro Adriano da Costa (Gazu)

O samba tem rock
O rock tem briga
A briga do samba
Swing quadrado
Do rock pesado
Malandro arrojado
Da escola de samba
Menina que é bamba
Da rave roqueira
Guitarra tambor
Da moda maluca
Do beijo de amor
É nessa batida que eu quero tocar
Eu quero ver você cantar

Sexo, Educação Não

Moriel Adriano da Costa

Não tenha o pau, seja o pau
Não tenha o corpo, seja o corpo
Não tenha o ser, deixe o ser ser
Bota a menina em nosso meio
Menina, menino nu, bunda difere de cu
Passarinho passageiro, gostoso é o semi-nu
Ela tem berê, ela tem prazer
Sabe o que fazer, pra encantar você

Só Mais Um Fim

Sandro Adriano da Costa (Gazu)

Hoje
Eu estou triste
Estou chorando
De tristeza
Mas
Não sei por que
Se meu motivo
É tão pequeno
Sabe
Aquele dia
Que não se sabe
O que faltou
Mas
É um só dia
E amanhã
Você chegou
É só mais um fim
Nova esperança
Você é tudo pra mim
Minha nova esperança
Que me dominou
Que me conquistou
Vem em paz
Sou teu guardião
O meu coração
Não aguenta mais
Esperar
Por você...

Assoreou

Moriel Adriano da Costa

A corrida da cidade me leva pro quebra-mar
Quando chegar no ouvidor, vou te chamar
Pra me encontrar de novo na lagoa boa, nega
O que bateu foi a saudade de tocar na areia
Com a galera reunida pela praia inteira
Aproximando o povo, a lagoa é boa, nega
Na boca da barra, na boca do rio
Da boca do tempo que esse temporal saiu
Pra me lembrar de um sonho
Em que a lagoa é outra, nega
De renda faziam vestidos
Que à noite encantavam os sentidos
Um oceano, um mirante, um sorriso
Que essa ilha não pode perder
Assoreou
Nega
Não me tire desse chão

Nega
Não me tire desse som

Cacumbi

Moriel Adriano da Costa
Sinhá, sinhazinha
Empresta o teu facão
Pra quebrar casal de escravos
Lágrimas de barro
Caveira de mamão
Assustaste o meu baião
Cacumbi
Naquele sombreiro tem sombra
Na sombra do amor a gente tomba
Cacumbi

Com Ou Sem

Moriel Adriano da Costa
Sou pequeno por coisas pequenas
Brinco de louco só pra ficar do teu lado
Eu beijo a flor pra ficar de bem contigo
Teu bustiê excitará os roseirais da África
Sair por baixo do céu, que é só pra te lembrar
Que sou pequeno por coisas pequenas
Brinco de louco só pra ficar do teu lado
Mas vivo com ou sem você
Mas vivo com ou sem
Mas vivo com ou sem você
Mas vivo com ou sem saber se vou sobreviver

Deixa

Moriel Adriano da Costa
Chego a porta fechada e a luz apagada
O rumo que eu tenho
Uma nova estrada
Cair na ginga da língua
No jogo de todo dia
É no trocar de se trocar
Vai se trocar de amor um dia

Mas pra quem já viveu sem dentes pra comer
Saiu do buraco, conseguir entender
Que a saída é ser feliz
O que vamos esperar
Nessa vida de aprendiz? Paz
Deixa
Deixa que eu vou
Vou na marola vou na fé
Vou nessa porque o tempo já me avisou
Sabes tudo o que acontece ao redor do meu mundo
Espero que a memória não me falhe mais
Você chegou, me fez pensar
E acreditar que a vida é boa

Garota Encantada

Sandro Adriano da Costa (Gazú)

Você que gira na vida
E ainda consegue acreditar
Nas estrelas que brilham
Na grande tenda do céu universal
Seus peitos nos vestidos curtos
Negros de pele alva e quente
Garota encantada desingressa ao meio sonho
Não tenho mais pressa bato o pé
E grito quero você
Garota encantada
Tenho pressa de te amar
E de fazer amor

Nossa Barulheira

Moriel Adriano da Costa

Sobe o morro do perigo
Não é mais do que ninguém,
Vai subir com vinte e cinco
E vai descer com mais de cem

Que ninguém perceba de onde ele vem
A altura de menino, armado de porquê
Conhece a brincadeira de não ter onde viver
Na rua dorme sem poder e acorda sem querer
Nossa Barulheira
O carretão tá na ladeira, o carretão vai descer
Saiu na banda torta pra não se complicar
Ciranda, cirandinha, vamos todos cirandar
Foi na volta que o mundo deu
Ou na volta que o mundo dá
O lugar dessa criança é na roda de brincar

Retroprojektor

Moriel Adriano da Costa

Ninguém trepa mais que o galo
Ninguém samba mais que os anjos
Corajoso é kamikase, prostituto é povo adulto
E eu acorrentado na pupila de um golfinho
açoriano
Agudo é violino, leve é piano, grave é o vírus
E eu, iê galo cantor,
iê cocorocô
Antididático é retroprojektor
Eu me peso na balança da praia de
Moçambique
E destaco da revista uma receita de tabule
O filho de régua "T" reclamou por não ter
E não poder comer pavê
Errado é o pai do pai que desafina a gaita fole
do filho
Regula o fino
Let the dolphins live
E eu, iê galo cantor,
iê cocorocô
Antididático é retroprojektor
Necrofilia é piração, sentido tesão é o tato

Tatu é o bicho, tá tudo legal, tá tum
percussão
Violino e percussão
Andar e respirar é um percurso da percussão
Não é, Naná
Não é, Naná Vasconcelos
E eu, iê galo cantor,
iê cocorocô
Antididático é retroprojektor
Samba Sada Shiva
Samba Shivô Hará

Cama Brasileira

Moriel Adriano da Costa

A gente pula no braseiro, é brasileiro o dia inteiro
A noite inteira acordamos de música
Ilha mostra todo quebra mola
Mostra todos os seus cheiros,
Teus Doricos, teus temperos
Pra fazer caldo de peixe com música
Novos Baianos, usina, arte do Brasil
Qualquer tipo de chão é a cama brasileira
Rede ou esteira, é de mola, é de madeira
Tem balanço a noite inteira
Ritmo nós, eu e você, caxixi não é xequerê
Nós, eu e você, caxixi não é xequerê
A bebida do bêbado bateu na borda do bar de Uluwatu
Leurucubaca é ela e tu, é arapuca e araponga
Como vai Uluwatu, Uluwatu vai bem
Como vai ela e tu ?

Te liga

Sandro Adriano da Costa (Gazu) e Francisco Lázaro dos Santos Martins (Chico)

Ele caminha pro futuro que a natureza oferece
O mal é que interfere no trajeto
O som, o vento, também são teus
São teus os olhos do menino?
Meu brinco de tóco
Cachorro igual a um menino?
Meu bem, meu bem
Corre pra frente que eu tô indo também

Vagabundo Confesso

Nestor Capoeira

Sou vagabundo, eu confesso,
Da turma de setenta e um
Já rodei o mundo
E nunca pude encontrar
Lugar melhor para um vagabundo,
Que um rio à beira mar
Odoia odofiaba salve minha mãe Iemanjá
Que foi que me deram pra levar
Pra dona Janaína que é sereia do mar
Pente de osso, laços e fitas
Pra dona Janaína que é moça bonita
Que é moça bonita
Café na cama, eu gosto
Com um suco de laranja, mamão
(Iêêê) E um fino em cima da mesa
Amanhã quando você,
Quando você for trabalhar
Tome cuidado
Que é pra não me acordar
Eu durmo tarde,
A noite é minha companheira
Salve o amor salve a amizade a malandragem a capoeira
É a capoeira

Esquina 2000

Sandro Adriano da Costa(Gazu)

Eu tô aqui na Esquina 2000
Tô correndo do ácido da chuva
Na boca um gosto de usina nuclear
É o beijo da mulher mecânica
Aqui na esquina o mundo mudou
É dance music junto com rock'n'roll
Pela internet fiz um clone de ti
Não tem barreiras nem fronteiras aqui

Mas a miséria ainda é milenar
Essas crianças que eu vejo no chão
Computadores regentes ensinam a roubar
O verde vivo da praça, vejo na rua essa raça
Quem salvará o homem dessa tragédia ?
Senão mecânica, a mulher justiceira
Com toda força pousará aqui no encruzo
Pra derrotar os inimigos do futuro
Eu, te encontrar
Tô na Esquina 2000
Vem me beijar

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.