

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
DOUTORADO EM SOCIOLOGIA

ANA PAULA PEREIRA FALCÃO

**JUVENTUDE, MÚSICA E REGIONALISMO: RESSIGNIFICAÇÕES SOBRE O
LUGAR NORDESTE**

JOÃO PESSOA

2010

ANA PAULA PEREIRA FALCÃO

**JUVENTUDE, MÚSICA E REGIONALISMO: RESSIGNIFICAÇÕES SOBRE O
LUGAR NORDESTE**

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, do Centro de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, para a defesa do doutorado em Sociologia.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Tereza C. Nóbrega de Queiroz

JOÃO PESSOA

2010

F178j Falcão, Ana Paula Pereira.

*Juventude, música e regionalismo:
ressignificações sobre o lugar nordeste / Ana Paula
Pereira Falcão.- João Pessoa, 2010.*

228f.

Orientadora: Tereza C. Nóbrega de Queiroz

Tese (Doutorado) – UFPB/CCHLA

TERMO DE APROVAÇÃO

ANA PAULA PEREIRA FALCÃO

JUVENTUDE, MÚSICA E REGIONALISMO: RESSIGNIFICAÇÕES SOBRE O
LUGAR NORDESTE

Defesa aprovada no dia 19 de fevereiro de 2010, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Sociologia, pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia, da Universidade Federal da Paraíba pela seguinte banca examinadora.



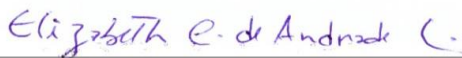
Prof.ª Dr.ª Tereza C. Nóbega de Queiroz

Orientadora



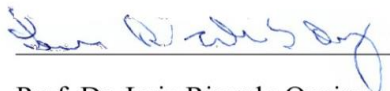
Prof. Dr. Marcos Ayala

Examinador



Prof. Dr.ª Elizabeth Christina de A. Lima

Examinadora



Prof. Dr. Luiz Ricardo Queiroz

Examinador



Prof.ª Dr.ª Maria do Socorro de S. Vieira

Examinadora

Dedico:

A todos os artistas paraibanos que sonham e acreditam que a vida é a arte.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que contribuíram para a realização dessa pesquisa:

À minha orientadora Tereza Queiroz por todo incentivo e ao apoio constante nos momentos difíceis.

À amiga Sheylla presente em toda jornada desse processo.

À minha família, em especial a Déo pela paciência e carinho permanente comigo nos momentos de tristeza, estresse e irritação.

A CAPES que proporcionou a condição financeira para a realização da pesquisa.

Ao PPGS, em especial a Nancy secretária do Programa.

Aos grupos e artistas que foram parte da pesquisa.

"os empréstimos do homem ao homem são tão constantes que cada movimento da vontade e do pensamento toma ímpeto nos outros, e que, assim sendo, fica impossível determinar, a não ser de um modo estimativo, a cada um o que lhe cabe. "

(Merleau- Ponty)

RESUMO

O presente estudo tem como objeto de análise, grupos musicais juvenis da cidade de João Pessoa que se enquadram no gênero musical MPB neo-regionalista, que articulam elementos da musicalidade tradicional da região Nordeste, que articulam elementos da musicalidade tradicional da região Nordeste, com ritmos e linguagens de gêneros musicais considerados universais. A pesquisa teve como objetivo analisar a imagem de Nordeste que se constrói a partir da produção musical desses grupos. Essa produção caracteriza-se pela hibridização de ritmos e timbres da musicalidade tradicional, com elementos de uma cultura globalizada, a exemplo do uso de instrumentos eletrônicos e ritmos como jazz, rock, funk, reggae e ska. O caminho teórico-metodológico utilizado inspirou-se nos Estudos Culturais e em alguns elementos da Semiótica. A pesquisa mostrou que esses grupos estão construindo uma nova imagem da região Nordeste, que acompanha as articulações contemporâneas entre o Nordeste, o Brasil e a Nova Ordem Econômica Mundial, bem como os fluxos turísticos intensificados. Foi feita uma caracterização da cena musical contemporânea da cidade e dos diálogos que os grupos atuais estabelecem com ícones tradicionais da música regional. Foram, também, apontadas novas formas de produção e circulação musical da cidade e a atuação de agentes culturais significativos, a exemplo de representantes do Estado e do SEBRAE. Observou-se a consolidação de um gênero musical neo-regional, que constrói uma imagem do Nordeste que se apresenta como um local hibridizado, misto de tradição e modernidade, que é também local de ambiguidades envolvendo miséria, violência ao lado de riqueza, cultura, natureza exuberante.

Palavras chave: - *Cultura - Música – Regionalismo - Juventude*

ABSTRACT

The present study has as object of analysis the young musical groups of the city of João Pessoa, that are fit into the musical gender MPB neo-regionalist, which articulate elements of the traditional musicality of the Northeast area with rhythms and languages of musical genres considered universal. The research had as objective to analyze the image of Northeast that is built over the musical production of those groups. That production is characterized by the hybridization of rhythms and timbers of the traditional musicality, with elements of a globalized culture, like, for instance, the use of electronic instruments and rhythms as jazz, rock, funk, reggae and ska. The theoretical-methodological way that was used was inspired by the Cultural Studies and by some elements of the Semiotics. The research demonstrated that those groups are building a new image of the Northeast area, that follows the contemporary articulations among the Northeast, Brazil and the New World Economical Order, likewise the intensified tourist flows. The contemporary musical scene of the city was characterized as well as the dialogues that the current groups establish with traditional icons of the regional music. also, The new forms of production and musical circulation of the city were emphasized in addition to the performance of the significant cultural agents, like the representatives of the State and SEBRAE. It was observed the consolidation of a neo-regional musical gender, that builds an image of the Northeast which comes out as a hybridized place, a mix of tradition and modernity, that is also a place of ambiguities involving poverty and violence living side by side with wealth, culture and exuberant nature.

Keywords: - Culture – Music - Regionalism - Youth

RESUMEN

El presente estudio tiene como objeto de análisis grupos musicales juveniles, de la ciudad de João Pessoa, que se encuadran en el género musical MPB neoregionalista, que alternan elementos de la musicalidad tradicional de la región Nordeste con ritmos y lenguajes de géneros musicales considerados universales. La investigación tuvo como objetivo analizar la imagen de Nordeste que se construye a partir de la producción musical de esos grupos. Esa producción se caracteriza por la hibridación de ritmos y timbres de la musicalidad tradicional, con elementos de una cultura globalizada como, por ejemplo, el uso de instrumentos electrónicos y ritmos como jazz, rock, funk, reggae e ska. El camino teórico metodológico utilizado ha sido inspirado en los Estudios Culturales y en algunos elementos de la semiótica. La investigación ha mostrado que esos grupos están construyendo una nueva imagen de la región Nordeste, que acompaña las articulaciones contemporáneas entre Nordeste, Brasil y el Nuevo Orden Económico Mundial, así como los flujos turísticos intensificados. Ha sido hecha una caracterización de la escena musical contemporánea de la ciudad y de los diálogos que los grupos actuales establecen con íconos tradicionales de la música regional. Han sido, también, tenidas en cuenta nuevas formas de producción y circulación musical de la ciudad y la actuación de agentes culturales significativos como, por ejemplo, los representantes del Estado y del SEBRAE. Se ha observado la consolidación de un género musical neoregional, que construye una imagen de Nordeste que se presenta como un local hibridado, mezcla de tradición y modernidad, que también es local de ambigüedades envolviendo miseria, violencia al lado de riqueza, cultura, naturaliza exuberante.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
Capítulo 1- CULTURA, JUVENTUDE REGIONALISMO.....	21
1.1 – Cultura e Globalização.....	21
1.2 - O artista jovem e o seu contexto.....	31
1.3 - Nacionalismo e Regionalismo.....	36
Capítulo 2 – MÚSICA E REGIONALISMO.....	43
2.1 – O lugar Nordeste – A construção pela música.....	43
2.2 – Música e Juventude – Ressignificações sobre o lugar Nordeste.....	55
Capítulo 3 – CAMINHO TEÓRICO METODOLÓGICO ESCOLHIDO PARA AS ANÁLISES DAS CANÇÕES.....	76
3.1 – A Paraíba em cena: A construção do cenário musical local.....	95
3.1.1 – Começando pelo rock.....	99
3.1.2 – O Jaguaribe Carne e suas influências no cenário musical pessoense.....	101
3.1.3 – A cena musical local contemporânea.....	107
3.1.4 – A cena musical local na fala de seus artistas, críticos musicais, e atores institucionais.....	113
3.2 – Os grupos musicais do gênero MPB neo-regionalista.....	135
3.2.1 – Tocaia da Paraíba.....	138
3.2.2 – Cabruêra.....	139
3.2.3 – Chico Correa e Eletronic Band.....	141
3.2.4 – Seu Pereira e Coletivo 401.....	143
3.3 – Descrevendo e desvendando o universo dos grupos.....	146
3.3.1 – Os shows.....	151
3.4 – O Nordeste ressignificado e o cotidiano cantado.....	163

3.4.1 – Canções do grupo Tocaia da Paraíba.....	164
3.4.2 – Canções do grupo Cabruêra.....	174
3.4.3 – Versões pelo Cabruêra de Pau de Arara e A morte do vaqueiro.....	182
3.4.4 – Canções do grupo Chico Correa e Eletronic Band.....	188
3.4.5 – Canções do grupo Seu Pereira e Coletivo 401.....	197
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 212
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	228

INTRODUÇÃO

O tema da juventude vem sendo abordado desde a dissertação do Mestrado, intitulada **Juventude Contemporânea: Expressões Culturais e Novos Significados Políticos (A Cena Musical paraibana)**, na qual se trabalhou com a ideia da construção de uma identidade regional por grupos musicais juvenis como sendo um elemento político. Essa identidade regional era demarcada pela juventude estudada, através da elaboração de músicas que envolviam a valorização do tradicional e regional, em suas composições.

Esta forma de marcação identitária tem a ver com o momento histórico, em que vivemos, quando a construção de um mundo global e sem fronteiras sinaliza a diluição das bases locais de identificação e reconhecimento dessa juventude. O jovem não mais se identifica, nem é reconhecido pela sua inserção local, mas, principalmente, como cidadão do mundo. Nessa lógica, a sensação de desenraizamento que acompanha a dissolução das referências locais das identidades, leva a busca de referências mais afinadas com as formas contemporâneas de sociabilidade. No campo da produção musical, este movimento articula-se com as formas emergentes de produção cultural, envolvendo mudanças e novos intercâmbios entre cultura popular, a indústria cultural e o mercado.

Desta forma, os grupos juvenis estudados se posicionam na contramão das tendências de massificação e homogeneização, demonstrando, a partir de suas composições musicais, a necessidade da valorização de uma identidade regional. O tradicionalismo regional destacado em tais composições, está sendo utilizado por uma juventude que se defronta com a lógica globalizante e, mesmo se reconhecendo como cidadã do mundo, está, a partir desse movimento de valorização identitária, buscando reconfigurar sua identidade regional nesse novo cenário. Boa parte dos jovens brasileiros e seus analistas ficaram, durante muito tempo, presos a um modelo de juventude elaborado nos anos 60, que os identificava como participantes dos movimentos revolucionários. Atribuía-se certa essência ao ser jovem que, necessariamente se enquadra ao modelo, estabelecido naquele período, principalmente ao do movimento estudantil. Ser jovem foi, por muito tempo, ser **estudante e militante**, não importando por que ou pelo que se militava.

Atualmente, não é mais possível identificar a juventude como os “revolucionários dos anos 60”, quando os jovens eram considerados como os “batedores da revolução”. Hoje, torna-se necessário um esforço no sentido de analisá-los em sua diversidade e especificidades, identificando suas formas de agregação, de sociabilidade, de militância, ideologias, culturas e utopias. A ideia mesma de revolução mudou de sentido, sendo mais associada às atitudes, escolhas e posturas cotidianas.

A pesquisa desenvolvida, durante os dois anos de curso de mestrado, tomou como objeto empírico quatro bandas da Paraíba - Cabruêra, Chico Corrêa, A Função e as Pârea. O texto, construído nesse trabalho, propõe uma reflexão acerca da centralidade do debate identitário, sobre a condição juvenil entre os grupos estudados e sobre a construção de si que elaboram num mundo global e sem fronteiras; bem como, sobre as razões do retorno dessa juventude ao tradicionalismo e a retomada de elementos da cultura popular.

A pesquisa, desenvolvida no presente trabalho, nasceu da discussão travada no Mestrado, sobre a valorização de uma identidade regional por essa juventude. A questão que é abordada aqui diz respeito às ressignificações do lugar Nordeste na produção cultural musical de grupos e de alguns compositores paraibanos pós-movimento mangue-beat, que fazem a articulação de elementos regionais com a música pop. Como o Nordeste está sendo representado nas músicas destes grupos? O que explica esta retomada de elementos regionais tradicionais? Como se processa, atualmente, a dinâmica cultural na cena paraibana e quais suas influências sobre o “regionalismo juvenil contemporâneo”? Essas foram questões que tentei responder com a pesquisa.

Foram focalizadas as letras das músicas de grupos musicais e compositores selecionados, tendo como critérios principais o ser nordestino, paraibano, ter uma produção musical hibridizada, destacar em suas composições elementos regionais, seja através das letras das músicas, ou através do ritmo, instrumentos e indumentária apresentados. O principal objetivo dessa pesquisa é analisar os diversos discursos encontrados nas letras de músicas desses grupos e compositores, bem como, o ritmo e os instrumentos utilizados nessa construção musical, visando apreender as

ressignificações construídas atualmente acerca do Nordeste. A pesquisa traça, também, o perfil da cena cultural paraibana, considerando seus processos de produção, seus artistas, seu mercado e seus meios de circulação, para enfim situar e compreender (considerando o contexto da globalização) qual a importância da produção musical dos grupos analisados para a região, a academia e a sociedade.

O caminho metodológico escolhido se fundamentou nos Estudos Culturais, guiados nesse trabalho por autores como: Nestor Garcia Canclini, José Martín- Barbero, Stuart Hall, Raymond Williams, Renato Ortiz, entre outros, que forneceram as bases teóricas para a compreensão dos processos culturais contemporâneos e, em particular, aqueles em que estão envolvidos os grupos musicais estudados.

Os Estudos Culturais tiveram uma origem essencialmente britânica e preocupada com temas vinculados às culturas populares e aos meios de comunicação de massa, como também às temáticas relacionadas com as identidades. Têm como principais expoentes os ingleses Richard Hoggart, Raymond Williams, E. P. Thompson, Stuart Hall e na América Latina Nestor García Canclini e Renato Ortiz, além do espanhol Jesús Martín Barbero. No Brasil, os Estudos Culturais começam a se desenvolver à margem, particularmente nas escolas de comunicação. Eles se caracterizam por sua dimensão multidisciplinar e seus pressupostos fundamentais são as análises da ação da mídia, atentando para as estruturas sociais e para o contexto histórico, como fatores essenciais para a compreensão da ação desses meios. Ocorre um deslocamento do sentido de cultura, da sua tradição elitista para as práticas cotidianas.

Até a eclosão dos Estudos Culturais, pode-se dizer que a análise dos fenômenos culturais desfrutava de um prestígio menor no campo intelectual. Outros temas – como Partidos Políticos, Estado, Modernização, Industrialização, Urbanização – eram vistos como mais importantes que os estudos referentes à cultura popular, às religiões etc. É possível dizer que a tradição Marxista (talvez de forma inconsciente) tenha nisso desempenhado certo papel, pois a superestrutura, como reflexo ou não da infraestrutura, designava uma posição secundária às manifestações culturais.

Atualmente, o universo da cultura passou a ser reconhecido como uma encruzilhada de intenções diversas, como se constituísse um espaço de convergência de movimentos e ritmos diferenciados: economia, relações sociais, tecnologia etc. Além disso, o dilema da identidade nacional levou a intelectualidade latino-americana a compreender o universo da cultura (cultura nacional, cultura popular, imperialismo, colonialismo cultural) como algo intrinsecamente vinculado às questões políticas. E o deslocamento do debate, da identidade nacional para as identidades particulares (étnicas, de gênero, regionais), reflete essa nova tendência. No caso da pesquisa aqui apresentada, esse deslocamento propicia a possibilidade de tomar, como sujeito empírico, grupos musicais que tratam da questão da identidade regional, através de um movimento de articulação, entre a cultura popular e a cultura globalizada, construindo assim ressignificações sobre a região Nordeste.

Algumas hipóteses foram levantadas como base para a pesquisa. Uma delas refere-se à retomada do discurso regionalista, pela juventude. A retomada desse discurso regionalista é considerada uma consequência de um movimento de redefinições, entre o local e o global, e se articula com outros discursos sobre o Nordeste, provenientes de outros espaços e atores sociais. Também se considera como hipótese que, com as várias transformações advindas dos processos de modernidade¹ e pós-modernidade², muitas são as instabilidades de várias ordens que afetam mais precisamente os jovens, porque esses se constituem como sujeitos em um ambiente que atualmente é mais marcado por inovações tecnológicas, novas relações de produção, propiciando aos mesmos, influências mundializadas e identidades hibridizadas.

Tendo em vista que os grupos estudados misturam gêneros distintos, considera-se hibridização como o processo pelo qual esses grupos musicais conseguem articular linguagens diferenciadas, através da tradição e da modernidade, na tentativa de falar de

¹ Que refere-se a estilo e costume de vida ou organização social, que emergiram na Europa a partir do século XVII e que posteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência.

² Que refere-se ao estado da cultura após transformações súbitas nas regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes, a partir do século XIX.

sua identidade (regional) utilizando arranjos variados (rural, urbano, local, global), por meio da música.

No Nordeste, existe uma rica produção cultural embasada fortemente pelas tradições da cultura local. Na Paraíba, essa produção é ampla e aparece em diversas vertentes: cinema, artes plásticas, música etc. Porém, o destaque dado para mais uma hipótese é que, especificamente, em se tratando da música, os jovens vêm utilizando-a como meio de expressar sua sensibilidade cotidiana e esta sensibilidade, ora se expressa na busca de uma fala universalista (na identificação dos jovens daqui com os de lá), ora se volta para a demarcação de suas origens e da valorização do local, através de elementos que compõem a cidade e falam do Nordeste de maneira a destacar pontos, ora positivos, ora negativos.

Um dos elementos mais usados nessa ressignificação de sentidos sobre o cotidiano juvenil – a respeito da sua região, que é expressa através da música – é a ideia de hibridização que, como conceito, tem sido muito discutida nas últimas décadas, em grande parte, motivada pelos estudos sobre pós-modernidade. García Canclini (1997) é um dos idealizadores desse termo e toma como primeira definição para o vocábulo *hibridização* em seu livro *Culturas híbridas, que são processos sócio-culturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas* (GARCÍA CANCLINI, 1997,p.19).

Segundo Garcia Canclini (1997), a hibridização ocorre de modo não planejado ou é resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional,

Mas frequentemente a hibridização surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico. Busca-se reconverter um patrimônio para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado (GARCÍA CANCLINI, 1997, p.22).

Da mesma forma que Garcia Canclini usa o termo hibridização, para se referir à convivência de elementos do passado com novas tendências e movimentos, ele também propõe um novo ponto de vista sobre as manifestações culturais, sugerindo que, além ou em paralelo à cultura popular e à cultura de elite, existe outra dimensão de comunicação – a do massivo.

A hibridização não teria a dimensão e importância que tem se não fosse potencializada pelo massivo, capaz de derrubar a oposição entre culto e popular e gerar um novo território de ação cultural. A análise da hibridização intercultural é explicada por Canclini (op.cit, p.284) por três processos fundamentais: *a quebra e a mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais* (descoleção), *a desterritorialização dos processos simbólicos* e *a expansão dos gêneros impuros*.

Em referência a cada um dos processos, García Canclini vai dizer que “descoleção” pode ser entendida como a agonia das coleções do sentido clássico, que davam acesso ao repertório das grandes obras, ou ao repertório estritamente popular e o advento da possibilidade de renovação da composição e hierarquia de agrupamentos, inclusive por parte de cada um de nós. Por desterritorialização, García Canclini refere-se a dois processos: a perda da relação natural da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas localizações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas. Entende-se, então, que daí é que seria decorrente a expansão dos gêneros impuros, referidos como terceiro processo integrante da hibridização, estando entre eles os grafites e os quadrinhos.

A hibridização de elementos diferenciados está presente em praticamente toda produção cultural. Porém, no contexto atual, especificamente o da música, enquanto objeto de estudo desta pesquisa, essa hibridização é muito mais marcada e determinada pela utilização de elementos antes não existentes como ferramenta, como é o caso da música eletrônica. Nesse sentido, percebe-se a necessidade de análise desse fenômeno

de hibridização, constantemente presente na música e mais forte nos grupos musicais e compositores pós-manguebeat.

O manguebeat foi escolhido como marco para esse estudo, pelo fato de ter afirmado uma cena musical no início dos anos 90, em Recife, capital de Pernambuco, com repercussões em todo Nordeste, indo muito além dessa fronteira. Esse Movimento, que foi constituído também como cooperativa cultural, e que teve como marco de criação o manifesto intitulado “Caranguejos com cérebro” (publicado na imprensa do Recife, em 1991, tendo como principais ícones, os músicos /bandas: Chico Science e Nação Zumbi, Fred Zero Quatro e Mundo Livre SA), conseguiu uma dinamização do contexto local – devida a potencialização das possibilidades de expressão de diversos artistas e grupos musicais, ao valer-se do mangue como metáfora da diversidade cultural local. O Movimento contribuiu, ainda, para ressignificar as mais variadas manifestações da cultura popular regional, promovendo, nesse bojo, a valorização da cultura tradicional e dos seus produtores. Além disso, nas palavras de Mendonça:

o manguebeat faz parte do conjunto de modificações que têm impacto sobre a Música Popular Brasileira e fazem com que o rótulo MPB ganhe novos sentidos ao se relacionar com as formas contemporâneas de criação musical (MENDONÇA, 2004, p.3).

Também foi com o manguebeat que a possibilidade de fusão, entre gêneros locais e mundializados, ficou mais nítida na música brasileira, porque este movimento produziu formas musicais capazes de seduzir um público mais amplo do que aquele constituído pelos defensores e detentores da cultura tradicional. Ou seja, o manguebeat conseguiu construir uma interação entre a profundidade histórica e a presença cotidiana de maneira simultânea, contribuindo para a maior aceitação das sonoridades locais regionais, que antes eram desvalorizadas e residuais. E isso por combiná-las com as sonoridades pertencentes à cultura jovem mundializada.

O manguebeat, além da valorização geral da cultura local, conseguiu mostrar a cena recifense no âmbito nacional e em alguns circuitos da cultura mundializada. Este

fato contribuiu para valorizar a autoestima e as identidades sociais ligadas às heranças culturais e, por isso, a própria diversidade dessa herança passou a estar em foco e a ser valorizada como equivalente à riqueza cultural.

Foi grande a influência do mangubeat na construção de uma dinâmica social mais espontânea, estimulando as relações entre sujeitos de classes sociais diferenciadas e locais de moradia diversos, com gostos variados, criando relações sociais e estéticas que transcendem fronteiras concretas e simbólicas. Seus criadores tiveram a sensibilidade de apreender as transformações macroestruturais em curso e expressarem em suas canções uma releitura da cidade na perspectiva de preencher e animar espaços centrais que estavam esvaziados. O movimento estimulou grupos e compositores não só do Nordeste, levando a uma multiplicidade de pontos de vista, a novas hibridizações, partindo da associação entre elementos regionais e a cultura urbana mundializada.

Uma das preocupações deste trabalho é buscar entender as razões da retomada do discurso regionalista, por compositores e grupos juvenis de João Pessoa, e sua possível absorção pela indústria cultural. Trata-se, também, de pensar sobre o sentido desse regionalismo: purista ou ressignificado, através de outros elementos referentes à modernidade. Subjacente a estas questões, pretende-se entender, com base nos grupos em questão, como se produz a cultura popular na atual conjuntura histórica, numa sociedade como a brasileira.

É provável que essa retomada do discurso regionalista tenha a ver com o momento histórico que se vive hoje, em que o processo de globalização, a diluição das fronteiras nacionais, produz essa necessidade de uma retomada do regional, a retomada de processos de definição identitários.

Como afirma Mendonça:

A dinâmica cultural contemporânea caracteriza-se por uma síntese que engloba conjuntos de significados com diversas origens, esfera de influência e temporalidades. Nos diversos âmbitos de relação social concreta, conteúdos simbólicos dispares (de origem local, regional, nacional, transnacional ou mundializados) podem ser associados, separada ou conjuntamente, ou podem emoldurar a ação de sujeitos sociais específicos, em combinações diversas. Nos discursos sobre a pós-modernidade, noção que, para alguns autores, caracteriza o estado atual da cultura, uma das tendências contemporâneas é celebrar o crossover, o híbrido, o pot-pourri. (MENDONÇA citando ANDERSON apud BURKE, 2003, p.13).

Além disso, provavelmente, essa busca pela tradição envolva não só aqueles que tiveram uma experiência vivenciada, através de histórias contadas ainda na infância, dos mitos criados, da participação (mesmo como expectador) de danças folclóricas (cirandas, cocos etc.). Tudo representativo de um recurso identitário para diversas camadas jovens urbanas, sobretudo as de classe média e intelectualizadas, pessoas para as quais as tradições populares voluntariamente procuradas são, na maioria das vezes, totalmente alheias à sua experiência social imediata. Segundo Travassos (2004, p.248): “Isso acontece como parte de um conjunto de processos de construção identitária que, atualmente, vêm lançando mão de manifestações antes residuais da cultura popular como recurso simbólico na política das culturas”. Esses elementos surgem com força a partir de 1990, sob efeito de transformações em dois âmbitos:

primeiro na reorganização dos herdeiros dos saberes tradicionais, agora impulsionados também pelo sucesso comercial das produções híbridas e das suas formas próprias de criação cultural; e a segunda na mercantilização das culturas populares em associação ao turismo, com a valorização do patrimônio material e imaterial como elemento de atração de turistas, inclusive no caso das cidades que, sem a valorização do patrimônio imaterial, dificilmente seriam consideradas sítios turísticos. (MENDONÇA, 2004, p.19)

Nesse caso, a cultura popular sai do local de apenas folclore para se tornar um sujeito vivo, cotidiano e também ressignificado através das constantes transformações que a pós-modernidade a coloca. Garcia Canclini (1983) responde a essa questão se opondo às conceituações de inclinações idealistas, que veem a cultura apenas como ligada ao campo das crenças, dos valores e das ideias. Ele diz que “assim como não existe a cultura em geral, tampouco pode-se caracterizar a cultura popular por uma

essência ou por um grupo de traços intrínsecos, mas apenas pela oposição diante da cultura dominante, como o resultado da desigualdade e do conflito” (p. 30).

Canclini diz, ainda, que, na verdade, há hoje uma redefinição de cultura popular e que esta requer uma estratégia de investigação que seja capaz de dar conta, tanto da produção, quanto da circulação e do consumo. Segundo ele, a melhor maneira de compreensão é aquela que entende a cultura como instrumento voltado para reprodução e transformação do sistema social, através do qual é elaborada e construída a hegemonia das classes.

A cultura não apenas representa a sociedade; cumpre também, dentro das necessidades de produção do sentido, a função de reelaborar as estruturas sociais e imaginar outras novas. Além de representar as relações de produção, transformação e para a criação de outras relações (GARCIA CANCLINI, 1983, p. 34).

O autor também defende que a cultura consiste em um processo social de produção. Significa, antes de tudo, opor-se às concepções que entendem a cultura como um ato espiritual (expressão, criação), ou como uma manifestação alheia, exterior e posterior às relações de produção (sendo uma simples representação delas). Segundo ele, podemos entender porque a cultura constitui um nível específico do sistema social e, por sua vez, não pode ser estudada isoladamente. Isso porque não apenas está determinada pelo social – entendido como algo distinto da cultura, que é incorporado a partir do seu exterior – mas porque está inserida em todo fato socioeconômico. E segundo ele:

Qualquer prática é simultaneamente econômica e simbólica. Uma vez que agimos através dela, construímos uma representação que lhe atribui um significado. Comprar um vestido, ou transportar-se para o trabalho (duas práticas socioeconômicas habituais), são atos carregados de sentido simbólico: o vestido ou o meio de transporte. Além do mais, possuem um valor de uso: cobrirmo-nos, transportarmo-nos significam – de acordo com o tecido e o desenho do vestido, ou tendo em vista se utilizamos um ônibus ou um carro, e sua marca – que pertencemos a uma determinada classe social. (GARCIA CANCLINI, 1983, p. 30).

Essa compreensão da cultura mostra uma renovação na maneira em que ela é entendida, sendo, pois hoje vista como uma atividade humana primária e produtora de significados e valores. E tal compreensão tem como ponto de referência intelectual os Estudos Culturais, que apresentaram como debate a centralidade da cultura e a forte relação existente entre fatores materiais e culturais na análise social.

É dentro desse universo cultural, simbólico e híbrido que se desenvolveu a presente pesquisa. Os grupos musicais e compositores, aqui estudados, se enquadram nesse panorama globalizado que foi apresentado e que se encontra em discussão.

A presente pesquisa se processou tomando como caminho metodológico os Estudos Culturais e como método de análise das músicas a semiótica. Foram realizadas entrevistas com artistas locais, bem como com críticos de música e representantes de órgãos públicos. Foi feito um estudo etnográfico, através da observação de shows e ensaios dos grupos musicais selecionados. Já as canções analisadas foram escolhidas a partir desse estudo etnográfico e também por representarem melhor a imagem desse Nordeste ressignificado, presente na produção musical desses grupos. Os Estudos Culturais contribuíram de maneira significativa nessa pesquisa, por terem renovado os estudos sobre cultura e possibilitaram que a essa fosse vista como elemento chave para compreensão do modo como o meio ambiente doméstico é atrelado, pelo consumo, às tendências e modas mundiais. Além disso, foi através dessa virada cultural que se possibilitou tratar de temas considerados subculturais, como é o caso de estudos sobre música e juventude.

Tal escolha se deu também pelas implicações que são presentes na virada cultural³, tal como a revolução de atitudes em relação à linguagem, pois ela sempre foi assunto de interesse de especialistas, como apresenta Hall (1997), especialmente de estudiosos da literatura e da linguística. Porém, a preocupação com a linguagem

³ Abordagem da análise social contemporânea que passou a ver a cultura como uma condição constitutiva da vida social, ao invés de uma variável dependente, provocando, assim, nos últimos anos, uma mudança de paradigma nas ciências sociais e nas humanidades que passou a ser conhecida como a “virada cultural” (HALL, 1997).

apresentada pelos estudos culturais, refere-se a algo mais amplo que denota um interesse na linguagem como um termo geral para as práticas de representação, sendo pois dada à linguagem, uma posição especial na construção e circulação do significado.

Para Hall (op.cit): “o próprio termo discurso refere-se a uma série de afirmações, em qualquer domínio, que fornece uma linguagem para se poder falar sobre um assunto e uma forma de produzir um tipo particular de conhecimento. O termo refere-se tanto à produção de conhecimento através da linguagem e da representação, quanto ao modo como o conhecimento é institucionalizado, modelando práticas sociais e pondo novas práticas em funcionamento”.

Essa investida, através da linguagem proposta pelos Estudos Culturais, amplia esta compreensão acerca da linguagem para a vida social como um todo. Esse modelo, então, serve como meio de entendimento e método para o estudo aqui apresentado sobre juventude e música. Além disso, os Estudos Culturais propõem pensar que o mix cultural, presente nos processos culturais atuais, atravessando velhas fronteiras, pode não ser a eliminação ou destruição do “velho” pelo “novo”, mas a criação de alternativas híbridas unindo elementos de ambas, porém não redutíveis a nenhuma delas. Essa possibilidade apresentada pelos Estudos Culturais fortalece, então, as presentes questões da pesquisa.

A Semiótica, tomada como elemento linguístico, foi utilizada como técnica de pesquisa na análise das letras e da música das canções, dos grupos selecionados, para mostrar, através da análise conjunta de letra e música, como o Nordeste está sendo representado a partir dessas composições pelos grupos juvenis estudados.

1 – CULTURA JUVENTUDE E REGIONALISMO

1.1 Cultura e globalização

As mudanças culturais, que vêm se processando na atualidade, geram diversas reflexões sobre o universo simbólico e o imaginário, colocando em questão ou reelaborando o conceito de cultura.

Como pensar a problemática de uma sociedade global a partir da questão cultural? A primeira questão a se colocar é que tal tarefa não se apresenta de maneira simples, ao contrário, pois a herança intelectual da nossa história propõe pensar os aspectos específicos de cada cultura, trazendo para o centro da análise a questão da diferença. A diferença das culturas, portanto, é um elemento pertinente, a questão problemática é como integrar essa diferença a um horizonte que confere à cultura uma dimensão tão ampla.

A cultura é um termo polissêmico, ou seja, possui várias atribuições de sentido e significados. Essa palavra tanto pode designar as grandes obras legítimas, como ter um sentido mais antropológico destacando, mais especificamente, maneiras de viver de um povo, sentir e pensar.

Porém, é a partir do século XX que o termo cultura assume novas abordagens. Tais abordagens pautam-se em diferentes pontos. Hall (1997) afirma que a cultura sempre foi importante e que as ciências humanas e sociais há muito reconhecem isso. O termo tendia ao estudo das linguagens, da literatura, das artes, as ideias filosóficas, os sistemas de crenças morais e religiosos. Porém, a ideia que tudo isso compusesse um conjunto diferenciado de significados, ou seja, uma cultura, não foi uma tão comum como se poderia supor. Atualmente, o termo cultura é usado mais amplamente, referindo-se a quase tudo de uma dada sociedade como beber, andar, falar, comer e assim por diante.

É importante pensar porque atualmente a cultura encontra-se no centro de tantas discussões e debates. Tal questão é apresentada por Stuart Hall e pensada a partir da Revolução Conceitual, dos anos 1960, que traz uma Revolução Cultural, tanto no sentido material, quanto empírico e substantivo. Houve uma mudança significativa no meio cultural, o domínio constituído pelas atividades, práticas e instituições expandiu-se para além do que era conhecido. E, com isso, a cultura assume a importante função que diz respeito à estrutura e à organização da sociedade moderna tardia, englobando nessa função, processos de desenvolvimento do meio ambiente global. Essa mudança gerou grandes transformações: os meios de produção, circulação e troca, por exemplo, se expandiram através das tecnologias e da revolução da informação. E nesse processo, uma quantidade enorme de recursos humanos, materiais e tecnológicos em todo mundo são direcionados para esses setores. Ao mesmo tempo, segundo Stuart Hall (1997): “as indústrias culturais tem se tornado elementos mediadores em muitos outros processos”. Ainda segundo Hall:

A velha distinção que o marxismo clássico fazia entre a base econômica e a superestrutura ideológica é de difícil sustentação nas atuais circunstâncias em que a mídia é, ao mesmo tempo, uma parte crítica na infraestrutura material das sociedades modernas, e, também, um dos principais meios de circulação das ideias e imagens vigentes nestas sociedades (HALL, 1997, p. 2).

Com todas essas mudanças e transformações permeando o conceito de cultura, concretiza-se, o que Marx apenas imaginou que foi o surgimento de um verdadeiro mercado global. Os recursos que anteriormente seguiam para a indústria pesada (séc. XIX) como carvão, ferro e aço, agora são investidos nos sistemas neurais do futuro, como denomina Stuart Hall, que são as tecnologias de comunicação digital e os softwares da idade Cibernética.

As consequências destas mudanças culturais globais geram uma rápida mudança social, o que leva à compressão do espaço/tempo que acaba por gerar tendência à homogeneização cultural. Essa homogeneização refere-se ao processo que leva o mundo a se tornar um lugar único, tanto do ponto de vista espacial, temporal quanto cultural.

E dentro desse panorama cultural, acontecem também questões de deslocamento das culturas do cotidiano. As mudanças passam por transformações na vida local e no cotidiano. Hoje, é bastante acessível obter informações acerca de outros povos, outros mundos, outros modos de vida. A mídia, através de veiculação de imagens, faz um verdadeiro bombardeio dos aspectos mais cotidianos de nossas vidas, por meio de mensagens, convites e seduções: comprar, olhar, gastar, socializar tornaram-se atos cada vez mais fáceis mediante possibilidades novas de realização à distância, virtualmente, através das novas tecnologias culturais.

Nesse processo, a mídia é quem sustenta os circuitos globais de trocas econômicas, dos quais depende todo o movimento mundial de informação, conhecimento, capital, investimento, comércio de matéria-prima, produção de bens e o marketing de produtos e ideias.

Tal fenômeno está diretamente relacionado com o universo juvenil, que consegue comungar profundamente com essa lógica universalizante, presente no panorama cultural, atualmente. Isso porque os recursos tecnológicos de circulação de ideias e de informações, além dos meios de massas, são facilmente entendidos e digeridos pelos jovens, os quais conseguem se inserir na nova lógica de informação e circulação da cultura.

E é a internet, como veículo de informação globalizada, que se constitui como facilitador de interação social, propagando o que se chama de cibercultura.

Este termo está carregado de sentidos, porém tentaremos pensar nele como sendo uma forma social e cultural que surge da relação entre sociedade, cultura e novas tecnologias de base microeletrônicas (que surgiram a partir da convergência das telecomunicações com a informática, na década de 70). Ela é a cultura contemporânea marcada por tecnologias digitais. Vivemos já a cibercultura, através de práticas cotidianas como *homebanking*, cartões inteligentes, celulares, *palms*, *pages*, voto eletrônico, dentre outros.

A cibercultura representa a cultura contemporânea, o que pode ser considerado como consequência da evolução de uma cultura técnica moderna. O que vivemos hoje é uma conjuntura nova que podemos chamar de espaço-temporal, marcada pelas tecnologias digitais-telemáticas, em que o tempo real parece aniquilar (no sentido inverso à modernidade) o espaço de lugar, criando assim, espaços de fluxos, redes planetárias pulsando no tempo real, em caminho para a desmaterialização dos espaços de lugar. Sendo assim, na cibercultura, podemos estar aqui, mesmo estando à distância. E sua forma técnica permite a ampliação das formas de ação e comunicação sobre o mundo. Existe o surgimento de cibercidades que são a cidade e espaço de fluxo, as novas práticas comunicacionais (e-mail, listas, weblogs, jornalismo online) e as novas relações sociais que são constituídas por bases eletrônicas.

E é justamente esse universo virtual, representado pela cibercultura, que constitui um dos veículos de comunicação mais forte e uma das principais mudanças culturais vividas hoje. Essa mudança constrói maneiras diferentes de estar no mundo, pois o aqui e o lá estão facilmente articulados. A própria ideia de espaço se tornou mais complexa, visto que não se fala mais só em espaço físico - geográfico, mas de todo um universo paralelo presente na vida da juventude.

Uma das principais consequências, nesse contexto de pós-modernidade, é a transculturação que significa a circulação indiscriminada de ideias e de componentes culturais, presentes nos ambientes sociais de todas as nações.

O simples ato de consumo de bens cotidianos gera uma relação figurada, na qual se produz a modificação das noções de espaço e tempo⁴, o que gera mudanças significativas no cotidiano social das nações envolvidas nos fluxos econômicos, favorecendo certas transições e convulsões na natureza dos hábitos, na percepção de mundo e na representação do real na vida de seus cidadãos. Os objetos perdem sua identidade nacional, pois as ações do mercado se realizam em espaços desterritorializados e deslocados, ou seja, produtos são concebidos tecnicamente em determinado país, produzidos em outro, e acabam por incorporarem-se à rotina dos consumidores como produção local. Perceber sua real nacionalidade não é tarefa simples, assim como não é simples entender os múltiplos símbolos que caracterizam a atual realidade cultural global.

⁴ Segundo Giddens (1990), as sociedades tradicionais ou pré-modernas são tidas como baseadas sobre relações sociais, encaixadas no tempo e espaço. Isto acontece pela proximidade que o trabalhador tem com natureza, por causa da sua confiança na agricultura como meio de subsistência, então, por isso, o senso temporal do trabalhador geralmente é baseado em estações. O tempo para este trabalhador é cíclico e local, a invenção do relógio como um marco importante para a transição das sociedades tradicionais para as modernas é baseado no tempo sazonal, mas num tempo social e artificial. E esta noção de tempo é linear, e não cíclica. Tal noção moderna de tempo, ajuda a produzir um sentimento entre os indivíduos, de que o mundo está encolhendo. As distâncias passaram a diminuir a partir do momento que as comunidades começaram a calibrar seu senso de tempo com o de outra comunidade do outro lado do globo. Giddens diz, ainda, que a modernização e a modernidade são baseadas em um processo, segundo o qual uma ideia fixa e estreita de “lugar” e “espaço” (que prevalece nos tempos modernos) é gradualmente destruída por um, cada vez maior, conceito de “tempo universal”. Ele, então, descreve isso como uma chave para o processo de desencaixe.

Pode-se dizer que as especificidades simbólicas nacionais, que durante muito tempo estabilizaram a estrutura social, estão em transformação constante e cercados por novas perspectivas e outros tipos de relações sociais. Como se a identidade nacional houvesse partido em diversas identidades locais, criando um novo tipo de identidade, não mais nacional, mas articulada entre a perspectiva globalizante e a cena local.

As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2001, p.1)

Em meio à essa crise identitária, há uma valorização da cultura local na preservação do universo simbólico de um povo, em que sua identidade seria revelada por um mapa cultural exclusivo e original, construído por uma comunidade, através dos tempos, e definido como sentido comum. E para conseguir esse sentido de identidade, García Canclini afirma que:

as nações procuram resguardar a continuidade desses parâmetros de auto-identificação. Como estratégia, utilizam a proteção dos elementos da cultura popular, por considerá-la um dos pontos que mais simbolizam a memória e as identidades nacionais. Porém, ao prestigiar as manifestações populares, em vez de inseri-las no consumo da população, arbitrariamente exercem sobre elas um rígido controle para que mantenham estáticos seus conteúdos tradicionais. O efeito que provoca essa atitude é de torná-las meras expressões folclóricas, formas idealizadas que não fazem parte do cotidiano social, sendo usadas para a formação de um consenso que é conveniente a uma elite dominante. (GARCÍA CANCLINI, 1983).

De certo modo, a ideia de cultura popular tem base forte numa perspectiva conservadora, mas diversos autores fogem e contestam tal perspectiva. Para muitos, a conservação da cultura popular, como o folclore, escamoteia a hegemonia que as classes

dominantes pretendem manter sobre as classes populares, além de constituir-se em uma forma arcaica de entender as relações culturais. Os argumentos presentes nessa visão conservadora da cultura popular baseiam-se, principalmente, na manutenção da tradição.

A cultura popular é um dos elementos principais, como conceito teórico nesse trabalho, visto que o objeto em questão refere-se justamente à ressignificação do lugar Nordeste, que se encontra atualmente constituído entre a dicotomia tradição/modernidade que, nesse trabalho, refere-se, mais precisamente, à troca simbólica que vem se tornando constante entre a cultura popular, tomada aqui como elemento “tradicional” e a cultura pop globalizada, tomada aqui como modernidade. Nesse caso, tomaremos como meio para discutir a ressignificação desse lugar, diversos discursos sobre a ideia de cultura popular, porém dando maior ênfase aos discursos contextualizados no atual momento da pós-modernidade e de transnacionalização dos conteúdos culturais que vivenciamos.

Vários autores refletem, de forma bastante crítica, sobre o conceito de popular, no século XX. García Canclini (1997), por exemplo, destaca a importância de desconstrução do popular, para posteriormente reconstruir esse conceito. Segundo ele, o popular está inserido no processo constitutivo da modernidade, abarcando as seguintes contradições: Moderno/Tradicional, Culto/Popular, Hegemônico/Subalterno. Canclini explora tais contradições, afirmando que a proposta de desconstruir o conceito de cultura popular passa pela necessidade de desfazer as operações científicas e políticas que levaram à cena o popular: o folclore, as indústrias culturais e o populismo político.

Para Canclini (1983), não se pode entender a cultura popular como a “expressão” da personalidade de um povo, à maneira do idealismo, porque tal personalidade não existe como uma entidade, *a priori*, metafísica, e sim como um produto da interação das relações sociais. Enfim, para García Canclini, o conceito de cultura popular é pensado a partir do termo, culturas populares que “se constituem por um processo de apropriação desigual dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte dos seus setores subalternos, e pela compreensão, reprodução e

transformação, real e simbólica, das condições gerais e específicas do trabalho e da vida” (p. 42).

Hoje, porém, existe uma propensão para o tradicionalismo, em amplas camadas hegemônicas, que pode se combinar com o moderno, desde que a exaltação da tradição se limite à cultura e que a modernização se perpetue nos âmbitos sociais e econômicos.

Em todas essas operações, García Canclini destaca que o popular é algo construído, mais que pré-existente. Hoje, o popular na América Latina não é igual ao popular apresentado pelos folcloristas e antropólogos nos museus, nos anos 20 e 30; pelos comunicólogos nos meios massivos, desde os anos 50; ou pelos políticos, para o Estado ou partidos e movimentos de oposição, desde os anos 70. Segundo García Canclini:

O folk é visto [aqui na América Latina] de forma semelhante à da Europa, como uma propriedade de grupos indígenas ou camponeses isolados e autossuficientes, cujas técnicas simples e a pouca diferenciação social os preservariam de ameaças modernas. Interessam mais os bens culturais – objetos, lendas, músicas – que os agentes que os geram e consomem. Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais sua repetição que sua transformação (GARCÍA CANCLINI, 1997, p.211).

Nesse caso, existe uma diferenciação de olhares, em relação ao popular, pelos folcloristas, pela indústria cultural e pelo populismo. Os folcloristas referem-se à tradição, a Indústria Cultural, ou as comunicações massivas à **popularidade**. E o Populismo, ao **povo**. Essas diferenciações de olhares nos colocam frente à complexidade do conceito de cultura popular e mostram que a desconstrução do conceito que García Canclini (op.cit) propõe é justamente para mostrar que é possível construir uma nova perspectiva de análise do tradicional-popular, levando em conta suas interações com a cultura de elite e com as indústrias culturais. Ele defende, ainda, que “a redefinição do que é hoje a cultura popular requer uma estratégia de investigação que seja capaz de abranger tanto a produção quanto a circulação e o consumo” (p. 12).

Para justificar tal afirmação, Canclini (1997, p. 215) aponta seis elementos determinantes dessa nova perspectiva de análise:

- O primeiro elemento refere-se ao desenvolvimento. Segundo o autor: “o desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares tradicionais, pois muitos estudos revelam que, nas últimas décadas, as culturas tradicionais se desenvolveram, transformando-se.
- O segundo elemento aponta que as culturas camponesas e tradicionais já não representam a parte majoritária da cultura popular. Isso porque, dentre outras coisas, nas últimas décadas, as cidades passaram a conter entre 60 e 70% do total de habitantes. E mesmo nas zonas rurais, o folclore não tem hoje o caráter fechado e estável do universo arcaico, pois se desenvolve em meio às relações versáteis que as tradições tecem com a vida urbana, com as migrações, o turismo, a secularização e as opções simbólicas oferecidas tanto pelos meios eletrônicos, quanto pelos novos movimentos religiosos, ou pela reformulação dos antigos.
- O terceiro elemento refere-se ao fato de que o popular não se concentra nos objetos. O que quer dizer que o popular não é congelado em patrimônio de bens estáveis e nem a cultura tradicional é vista como norma autoritária ou força estável e imutável. Em vez de uma coleção de objetos ou de costumes objetivados, a tradição é pensada como um mecanismo de seleção, e mesmo de invenção, projetado em direção ao passado para legitimar o presente.
- O quarto elemento refere-se ao popular, na medida em que esse não é monopólio dos setores populares, mas os fenômenos culturais tradicionais são, hoje, o produto multideterminado de agentes populares e hegemônicos, rurais e urbanos, locais, nacionais e transnacionais. E é possível pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação, elementos procedentes de diversas classes e nações.
- O quinto elemento refere-se ao fato de que o popular não é vivido pelos sujeitos populares como complacência melancólica para com as

tradições, pois muitas práticas rituais subalternas, aparentemente consagradas a reproduzir a ordem tradicional, a transgridem humoristicamente.

- O sexto e último elemento fala que a preservação pura das tradições não é sempre o melhor recurso popular para se produzir e reelaborar sua situação”.

Nessa perspectiva, a reprodução das tradições não exige fechar-se à modernização. Segundo Canclini (op.cit), no momento contemporâneo, a reorganização das sociedades é uma realidade e deve ser pensada não só em relação ao fator econômico, mas também quanto à cultura e ao social, a partir da posição monolítica que assume o neoliberalismo. “A globalização indica que o conceito de totalidade aponta a ação das empresas, dos meios de comunicação de massas e dos poderes transnacionais que estão interligados entre si” (CANCLINI, 1997). Segundo o autor, precisamos pensar que, nessa totalidade, se relacionam as diferenças que devem ser consideradas, para que o sistema não produza mais desigualdades. Portanto, na análise da cultura popular, é necessário tomar o consumo como um conceito de referência, isso porque existe uma apropriação desigual de produtos, o que gera a diferenciação entre segmentos sociais, pondo em evidência as demandas e a geração de bens e serviços no sistema social.

A pesquisa aqui apresentada tem como foco grupos musicais que articulam elementos tradicionais, representados por manifestações da cultura popular, com elementos da cultura pop globalizada.

Para Garcia Canclini (1983), “uma vez que todas as manifestações da cultura popular ocorrem no interior do sistema capitalista, deve-se encontrar uma maneira de compreendê-los juntos”. Isso para não cairmos no erro de reduzirmos à questão central da mercantilização a cultura. É importante considerar os aspectos econômicos e simbólicos dos produtos populares, percebendo o que se vende e o que se deseja. Além de tentar saber como se complementam o significado do que o povo cria numa oficina artesanal com o que uma outra parte do povo usa numa habitação urbana ou vê no televisor.

Nesse caso, precisam-se pensar os complexos processos culturais atuais, levando em conta todas as questões que estão nele envolvidas. A percepção de que as culturas nacionais são hoje culturas híbridas, abre caminho para se pensar que o consumo não é apenas fruto da dependência à indústria cultural e que:

a globalização é também uma produtora de mestiçagem, pois confronta a verdade cultural das nações com a trama de modernidades e descontinuidade culturais, mesclando memórias e imaginários nativos e globais, o rural e o urbano, o popular e o massivo, e fazendo da comunicação uma questão de mediações, não somente de conhecimentos, mas de reconhecimentos. (MARKMAN, 2007, p.51)

Dentro dessa lógica, pode-se pensar que esses contatos interculturais geram mudanças também positivas, pois as diferentes culturas assimilam elementos entre si. Aparecem dessa troca, criatividade e a possibilidade de absorção do novo e do antigo, gerando uma renovação dos valores tradicionais, tornando-os mais atrativos para o consumo de uma sociedade que se atualiza pelo contato com novos conhecimentos, podendo essa incorporação reafirmar e destacar a autenticidade e a originalidade de uma cultura, e não apenas produzir sua subordinação a outras culturas.

O mangubeat é um bom exemplo dessa assimilação de elementos diversos e ricos que geram a relação direta do local com o global. Relação esta, bem articulada, atualmente, pela juventude e que acaba por ser aplicada em toda ação coletiva desse ator social. Martin Barbero (2006) refere-se a tal relação como mediação dos meios de produção cultural. Segundo ele, os mediadores socioculturais, tanto nos âmbitos institucionais e tradicionais (a escola, a família, a igreja, o bairro), como nos novos atores e movimentos sociais emergentes (as organizações ecológicas, de direitos humanos, os movimentos étnicos ou de gênero), introduzem novos sentidos do social e novos usos sociais dos meios. Sentidos e usos que, em seus tateios e tensões, remetem à dificuldade de superar a concepção e às práticas puramente instrumentais, para assumir o desafio político, técnico e expressivo que supõe o reconhecimento na prática da complexidade cultural que hoje contêm os processos e os meios de comunicação.

Ele ainda refere-se às novas maneiras de estar junto, pelas quais se recria a cidadania e se reconstrói a sociedade, a partir das associações de bairro, para a resolução

pacífica de conflitos, e das emissoras de rádio e televisão comunitários para recuperar memórias e criar novos laços de pertença ao território. E até as comunidades que, com o rock e o rap, quebram e recriam o sentido da convivência, desfazendo e refazendo os rostos e as figuras da identidade.

Renato Ortiz (1994) defende que a sociedade moderna é, portanto, uma sociedade mundial no duplo sentido. E que:

Ela vincula um mundo a um sistema, e ela integra todos os horizontes mundiais como horizontes de um único sistema comunicativo. Não se deve imaginar que esta totalidade integrada seja antagônica à ideia de diferença. Pelo contrário, sustenta-se que a complexidade do sistema se faz por meio dela. Existiria inclusive uma hierarquia entre os sistemas, indo dos mais simples aos mais complexos, isto é, dos menos aos mais diferenciados. “No entanto, a diferença preenche um papel simplesmente funcional, a parte trabalha para a integridade e a coerência do todo” (ORTIZ, 1994, p. 25).

Toda essa atmosfera propõe novas maneiras de pensar o cultural, a cultura popular e o Nordeste. Há um entrelaçamento entre a juventude, a cibercultura e os meios de comunicação de massa que se mantêm presentes nesse universo cultural, transitando também pelo universo da cultura popular, através das referências, da tradição, das recriações, da memória e do desejo de pertencimento.

1.2 O artista jovem e seu contexto

Atualmente, a juventude vem construindo novos significados e novas formas de expressão cultural, que são condizentes com o atual momento da modernidade, que vive a condição de “globalidade”, de desenraizamento. Em que as condições que constituem e desenvolvem o indivíduo são diferentes porque o próprio dilema do contrato social assume uma nova forma.

A unidade social próxima não é mais referência exclusiva, e sim a humanidade como um todo. Nesse sentido, o indivíduo tende a perder as bases de seu reconhecimento, as quais consolidam sua identidade, ou seja, o equilíbrio entre sua liberdade individual e a coletividade que o incorpora. Isso, porém, acarreta reações diversificadas, de forma que a juventude, também, incorpora essa globalidade, perdendo-se do sentido de pertencimento de suas raízes e de seu espaço social, devido à

massificação dos meios de comunicação e de consumo; a internacionalização da produção; as redefinições dos referenciais de tempo e espaço, consequentes da globalização, e as tendências homogeneizadoras, que turvam as diferenças e as particularidades existentes nos diversos espaços sociais.

As transformações constantes nas tecnologias de produção, no desenho de objetos, na comunicação mais intensa ou extensiva, entre sociedades (e o que isto gera na ampliação de desejos e expectativas), a quebra de coletividades, são elementos que podem tornar instáveis as identidades na modernidade.

Num panorama global, com diferentes graus de intensidade, os povos sempre foram móveis e as identidades instáveis. Mas hoje, a rápida mobilidade e expansão dos povos, combinando-se com a recusa de produtos e práticas culturais (de ficar fixado, parado, preso), gera um sentido profundo de perda de raízes territoriais, de erosão da peculiaridade cultural dos lugares. Essa aparente desterritorialização da identidade, que vem atrelada a tais processos, traz à tona a principal questão: o que significa, atualmente falar de uma terra nativa? Aqui, toma-se essa questão como expressão de experiências subjetivas centrais na vivência de jovens contemporâneos, diante da qual nos propomos a discutir a valorização identitária como um elemento regulador da existência juvenil num mundo globalizado e sem fronteiras.

O debate sobre identidade parece assumir um caráter especial, quando vivemos cada vez mais numa condição generalizada de “sem-teto”, em um mundo onde as identidades estão se tornando cada vez mais, senão totalmente, desterritorializadas.

Nesse cenário, ficam desfiguradas as fronteiras familiares entre o aqui e o lá, entre o central e a periferia, entre a periferia e a metrópole. E quando esta relação fica assim borrada, as certezas e fixações culturais da metrópole são perturbadas, tanto – se não da mesma forma – quanto a da periferia colonizada. Nesse sentido, tanto os deslocados (os cidadãos do mundo), quanto os que permanecem em locais familiares, experimentam uma deslocalização e vêm mudar, inelutavelmente, a natureza de sua relação com o lugar.

Mas a ironia da nossa época, no entanto, é que ao mesmo tempo em que lugares e localidades se tornam cada vez mais borrados e indeterminados, as ideias de locais culturais e etnicamente distintos tornam-se, talvez, ainda mais proeminentes. É a valorização da diferença que encanta e encaminha para uma busca de valores e culturas locais, para a valorização da identidade cultural, em um mundo sem fronteiras.

Entender como as identidades se formam nessa lógica global, nos remete a pensar sobre o sentido global do lugar e como a identidade juvenil vem se constituindo a partir deste cenário. Vivemos em uma época em que as mudanças estão se acelerando e se expandindo. O capital está passando por uma nova fase de internacionalização, especialmente em termos financeiros. Um número maior de pessoas viajam, com mais frequência, para lugares mais distantes. Suas roupas são, provavelmente, feitas numa variedade de países que vão da América Latina ao Sudoeste Asiático. Seus jantares consistem de comidas importadas do mundo inteiro. E, se tem um computador em seu escritório, em vez de abrir uma carta, que sob os cuidados do correio levaria alguns dias para chegar, usa-se o e-mail.

Para encaixar bem esse novo impulso a esse momento da modernidade (onde tudo está em compressão, ou seja, tudo se articula e se encontra), muitas são as expressões usadas para nomear este processo – como aceleração, aldeia global, rupturas de horizontes –, enfim, a cada dia encontramos palavras e expressões para definirmos nosso tempo. Mas o que se percebe nessa lógica global é a incerteza e a busca por uma base material, poder-se-ia dizer um lugar. Então, a juventude, apesar de comungar vivamente com essa lógica, busca e se encaminha para esse lugar, para construir a sua referência e se sentir, de algum modo, parte de algo menor – local que o determina e o forma, mas que o coloca também numa esfera maior, num espaço global e permeado por outras culturas, outras descobertas, vários caminhos. Essa identidade juvenil, porém, se forma da relação entre essas diversas culturas, entre diversos tempos, entre a relação tradição e modernidade, entre o local e o global.

Martin Barbero (1999) fala de uma nova experiência cultural dos jovens, que tem a ver com o fluxo televisivo, com a cultura tecnológica que, segundo ele, vai da

informação absorvida pelos adolescentes em sua relação com a televisão, à facilidade de entender e controlar as complexidades das redes de informática. Ele, então, vai dizer que isso acarreta uma nova sensibilidade, uma dupla cumplicidade cognitiva e expressiva, que é percebida em seus relatos e imagens, em suas sonoridades, fragmentação e velocidade em que eles encontram seu idioma e seu ritmo.

Estamos ante la formación de comunidades hermenéuticas que responden a nuevos modos de percibir y narrar la identidad, y de la conformación de identidades con temporalidades menos largas, más precarias pero también más flexibles, capaces de amalgamar, de hacer convivir en el mismo sujeto, ingredientes de universos culturales muy diversos (BARBERO, 1999, p. 3).

Outro ponto importante, citado por Martin Barbero, é a profunda reconfiguração da sociabilidade juvenil, que é fruto da relação da juventude com a cidade, com o anonimato, com a expansão dos não-lugares e, dessa relação juvenil com os meios de comunicação de massa (televisão, internet, rádio etc.). Segundo ele, são as redes audiovisuais que efetuam, desde sua própria lógica, uma nova diagramação dos espaços e intercâmbios urbanos. Surge daí uma nova ideia de territorialização, que passa a ser marcada não mais pelo espaço geográfico, especificamente, mas por espaços também virtuais e cibernéticos, que criam novos modos e maneiras de “estar junto”, de pertencer, de fazer parte. Surge também um novo espaço comunicacional entre os jovens – que é guiado pela relação direta da televisão e o computador – numa acelerada aliança entre velocidades audiovisuais e informação.

Segundo Carrano (2000), alguns autores entendem a identidade como um processo de redefinição contínua, uma identização (MELLUCCI, 1994); uma identificação (MAFFESOLI, 1997). Aqui, destacarei a ideia de Melucci, de identização – processo em que a reflexão sobre a multiplicidade exige a consideração da identidade não como essência, mas como um campo de ação social, em que este campo de constituição da identidade se define a partir de um conjunto de relações. Desse modo, a identidade é, em realidade, um eu múltiplo que não é uma coisa, mas, um processo de identização, de negociações constantes entre as diferentes experiências de vida.

Segundo Carrano (2000):

O paradoxo da identidade é que a diferença, para ser afirmada e vista como tal, supõe igualdade e reciprocidade. A vertente coletiva da identidade assegura ao grupo sua continuidade e permanência. A identidade é vista como um exercício permanente de interação, de reconhecimento recíproco entre nós e os outros, contém uma tensão não resolvida e insolúvel entre a definição que damos a nós mesmos e o reconhecimento que os outros nos dão. Quando estamos no interior de um conflito e sentimos a solidariedade de outros, quando nos sentimos parte de um grupo, isto reforça nossa identidade e a garante. Não nos sentimos ligados a outros somente pelo fato de haver interesses comuns, mas sobretudo, porque esta é a condição para reconhecer o sentido daquilo que fazemos. É nessa solidariedade que se dá aos outros que podemos nos afirmar como sujeitos de nossa ação e suportar a ruptura que o conflito introduz na relação social (CARRANO, 2000).

Melucci, com sua visão de identização, contribui para embasar a ideia de que os grupos juvenis, que buscam certa autonomia, em relação à preservação de sua “individualidade” no grupo, estão, antes de qualquer coisa, na busca e na construção de sua identidade regional, local, de pertencimento, afetividade e particularismo – que o processo de modernização e a perspectiva globalizante tornam cada dia mais desfigurada e conflituosa. Nesse sentido, essa construção se dá numa mescla e miscelânea de representações culturais em que o global está no local e o local no global, onde as linguagens se constroem a partir de experiências múltiplas, de trocas constantes, em que o jovem não é apenas uma representação, mas diversas. Porém, essencialmente carregado, ainda que diluído, de suas raízes, costumes e tradição, o que lhe permite se sentir parte e não perder seu referencial.

Essa perspectiva identitária faz pensar sobre os grupos juvenis estudados e sobre a necessidade de tomar elementos tradicionais - aqui apresentados como elementos da cultura popular- como referência identitária. A construção desses grupos passeia por universos amplos e desiguais, mas que se articulam e se fundamentam numa perspectiva híbrida e globalizante. Mas, ao mesmo tempo que usam como expressão esse cotidiano híbrido e global, se apresentam a partir das referências locais, da tradição e dos elementos típicos da região: o ritmo, a dança, os festejos, as práticas cotidianas. Essa dinâmica de construção identitária, acaba por criar ressignificações tanto sobre o lugar (Nordeste), como sobre as relações sociais, sobre a própria identidade (nesse

caso, juvenil), sobre o sentido de pertencimento e sobre a relação estabelecida com esse universo tradicional usado como referência.

Na Paraíba, isso é percebido através dos grupos estudados, que se apresentam elaborando novas formas de entendimento sobre o mundo, sobre sua identidade e sobre seu lugar, sobre suas bases de reconhecimento. Tal movimento de articulação, entre referências tradicionais e modernas, se consolidou com maior força a partir do movimento Mangue, como já foi apresentado anteriormente, e a partir desse marco foram construídas novas perspectivas que envolvem diferentes temporalidades e expressões culturais diferenciadas.

Discutiremos, no capítulo seguinte, questões que envolvem as mudanças que aconteceram com as identidades nacionais e regionais no contexto da mundialização.

1.3. Nacionalismo e Regionalismo

No Brasil, o sentimento de nacionalismo nasce antes do século XIX, e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro surge com a tarefa de garantir elementos de uma identidade capaz de representar a nação brasileira. Com a queda do Império, em 1889, e a instituição da República baseada em princípios positivistas, reforçam-se aspectos do passado colonial e imperial, enfatizando a herança luso-brasileira na gênese da população brasileira. E apesar desse sentimento nacionalista já existir, ao longo do tempo começa a se consolidar, principalmente devido a fatores externos e internos, tais como a I Guerra Mundial, a existência do primeiro grande surto industrial interno, com a adoção do modelo de substituição de importações, o processo de urbanização e de organização de novas camadas sociais, a semana de arte moderna, o surgimento do partido comunista, dentre outros. Todos esses eventos levaram à consolidação de um ideário que comportasse tantas modificações, sendo, portanto, o nacionalismo construído a partir desse ideário.

Com o governo de Getúlio Vargas, a ideia de formação de uma identidade nacional se fortalece. O governo Vargas, baseando-se em muita propaganda, tenta criar uma memória identitária, impondo, nesse processo, a defesa da produção econômica interna, a unificação de símbolos nacionais, desprezando-se elementos da cultura regional, mas, principalmente, o que fosse estrangeiro.

Um dos primeiros passos, nesse sentido, foi criar o imaginário de uma identidade brasileira, buscando elementos da cultura portuguesa e da indígena. Esses seriam sinais de que começariam a lançar as bases de um passado comum. Para isso, contaram com relatos de turistas, cientistas e artistas estrangeiros que divulgavam na Europa o que viam e entendiam do Brasil e sua cultura.

Com a expansão industrial e o crescimento urbano, o perfil, essencialmente agrário que dominava o Brasil até a década de 1920, foi de certo modo alterado. A economia predominante não deixou de ser a agricultura, mas a industrialização e a urbanização passaram a ser elementos importantes no desenvolvimento da sociedade. Nesse caso, cidades como São Paulo e Rio de Janeiro iam perdendo as características provincianas e ganhando forma de metrópoles. Eram nessas cidades que emergiam os grupos sociais ligados as novas atividades. De um lado, crescia a burguesia e de outro, o operariado urbano. Com isso, surge um regionalismo que reflete as diferentes formas de se perceber e representar o espaço nas diversas áreas do país.

O nacionalismo, na década de vinte, vai privilegiar as práticas que se destinavam ao conhecimento do país e de suas particularidades regionais. Isso porque os regionalismos significam um entrave ao processo de nacionalização e de unificação para superar distâncias que impedissem a emergência da nação.

O antigo regionalismo⁵ contribuía para as grandes distâncias, principalmente devido a deficiência nos meios de transporte e comunicação e o baixo nível de

⁵ Inscrito no interior da formação naturalista discursiva, considerava as diferenças entre espaços do país como um reflexo imediato da natureza, do meio e da raça. E as diferenças de costumes, hábitos, práticas

migrações internas entre norte e sul, o que tornava esses espaços completamente desconhecidos entre si. Mas com o advento de um novo regionalismo menos difuso e provinciano, buscando refletir as diferentes formas de perceber e representar o espaço nas diversas áreas do país, isso começa a mudar. Deve-se considerar, somado a isso, as diferentes e novas formas de sensibilidade artística e cultural, trazidas pelo modernismo, as novas formas de concepções, acerca da sociedade, da modernização e da modernidade que contribuíram para essa nova perspectiva do regional.

O discurso regionalista é também reelaborado de maneira mais articulada nesse período (décadas de 1920/30); isso através de uma produção intelectual que era vinculada a grupos dominantes. Podemos destacar, dentre essa produção, o “Manifesto Regionalista” de Gilberto Freyre, como também “O Outro Nordeste”, de Djacir Menezes – ambos discursos intelectualizados, trazendo as reivindicações da classe dominante regional e criticando o centralismo político que, segundo eles, prejudicava o Nordeste e o discriminava. A obra “O Outro Nordeste” demonstra certas disparidades internas, destacando, especificamente, as áreas secas que se seguem da Bahia ao Ceará, mostrando o espaço econômico da agropecuária, marcada por três elementos da organização social: o banditismo, o cangaço e a organização política coronelística. Tal obra enfatiza o discurso da seca, porém esse discurso é voltado para a manutenção da estrutura de poder.

No início da década de 30, o Estado teve intervenção na região, porém apesar de aparentemente responder a reclames da classe dominante açucareira, não lhe deu, de fato, condição de recuperação e expansão, já que mantinha a mesma estrutura de produção. Desse modo, o açúcar nordestino não conseguia competir com o açúcar paulistano, que já apresentava características de agroindústria. Sendo assim, os proprietários nordestinos se mantiveram como dominantes apenas em nível regional, perdendo cada vez mais sua posição econômica e política em nível nacional.

Embora o ideal nacionalista tenha sido enfatizado nas décadas de 30/40, ele não se concretizou rapidamente. Mas, no decorrer do século XX, foi sendo gradativamente construído no imaginário dos brasileiros.

Entre as décadas de 60 e 70, consolida-se compreensão de uma cultura de mercado, capaz de reorganizar o cenário cultural brasileiro. Essas diretrizes determinaram parâmetros novos para se pensar a questão da cultura e a ideia de nação. Essas décadas foram o início de um novo modelo industrial para o país, pois houve o abandono, pelos meios de comunicação, das características regionais, os padrões locais, as fronteiras bem demarcadas, consolidando-se cada vez mais a ideia hegemônica de nação.

Atualmente, figura a ideia de globalização como a relação direta entre o regional e o global. Tal determinação é discutida de diferentes formas e por diferentes termos. Porém, essa relação é, na verdade, a interdependência e interpenetração entre local e global. A globalização interfere de modo direto na vida contemporânea, pois ao mesmo tempo em que é concebida como expansão dos mercados, ela reduz a autonomia de governos, atores políticos e sindicatos. Isso porque produz maior intercâmbio transnacional e deixa cambaleante a segurança do fato que dava pertencer a uma nação.

Pensar sobre esses fatores de atuação da globalização na vida diária das pessoas, leva-nos a compreender mudanças de comportamento, mudanças na maneira de se reconhecer e reconhecer seu lugar, sua região, sua nação. É importante pensar como as consequências desse processo vêm delineando o nacionalismo e o regionalismo atualmente. A imagem de nacionalismo e regionalismo se pautam, hoje em dia, na questão de que há processos de intercâmbios fluidos e, com isso, homogeneização, nações que abrem fronteiras e povos que se comunicam, mas ao mesmo tempo, há desarraigamentos e conflitos, fronteiras que se renovam, desejos de restaurar unidades nacionais, unidades étnicas ou familiares perdidas. Na verdade, como consequência desse processo de globalização, coexistem essas duas imagens sobrepostas em que heterogeneidades são presentes por todo esse processo.

Essas heterogeneidades presentes no processo de globalização nos levam a perceber, mais claramente, certos conflitos ou tensões que se processam na maneira como vivemos cotidianamente. Existem dois debates a esse respeito que se referem a uma perspectiva mais voltada para questões econômicas, questões relacionadas a fluidez, rapidez, ou simultaneidade com que povos se comunicam, negociam e outro debate que se refere mais diretamente a questões como migração e transculturação. O fato é que os argumentos presentes em cada um dos debates demonstram que ambos estão referidos nessa questão ampla que é a globalização.

Se tais debates transitam no interior desse processo mais amplo, as principais questões mais evidenciadas são dramas interculturais, considerados como resistência a globalização, questões que discutem o caráter parcial dos processos globalizadores, novos deslocamentos gerados pela precipitada unificação do mundo, dentre tantas outras questões. Porém, o que me interessa nessa discussão é como tal processo se faz presente no cotidiano e na vida das pessoas, atualmente. A maneira como esse interfere nas relações atuais e na construção de novos lugares. Os grupos musicais estudados nesse trabalho dialogam entre si, através da música, e demonstram como a transculturação, os avanços tecnológicos, a economia globalizada, a fluidez das relações sociais e a quebra de fronteiras influenciam suas identidades, sua região e suas percepções de mundo.

No presente trabalho, a questão que se coloca, é que **a retomada de elementos regionais tradicionais pela juventude**, pode ser consequência de todo esse processo de globalização. Esse processo acaba por levar essa juventude, representada aqui, pelos grupos musicais que dialogam em suas composições, com elementos da cultura global e da cultura local, a se reconhecerem por meio dos elementos locais, tradicionais, como é o caso da cultura popular que se faz presente através do cancioneiro popular local, nas composições desses grupos. Considera-se que, através da cultura popular, se constrói hoje uma vasta produção cultural (nas artes plásticas, na música, na dança, na poesia, no artesanato etc.), e todas essas produções geralmente determinam uma representação do lugar, pois tende à evidenciação de referências tradicionais, locais, para caracterizar diferenças entre regiões, destacar identidades e demarcar espaços, principalmente quando esse lugar passa a ficar meio desfigurado com a quebra de fronteiras, com as

perspectivas globalizantes e com o surgimento do ciberespaço e os novos planos de existência, como a existência virtual, por exemplo.

Essa situação em que a juventude volta-se ao tradicional como referente identitário, é fruto do processo da globalização que intensifica o sentimento e a sensação de desterritorialização. Esse sentimento cria a necessidade de uma permanência identitária, uma certa resistência à massificação da cultura, bem como, a manutenção dos valores tradicionais pertencentes a cada lugar específico. Segundo García Canclini (2007):

Quando escutamos as diversas vozes que falam da globalização, surgem “paradoxos”. Ao mesmo tempo em que é concebida como expansão dos mercados e, portanto, da potencialidade econômica das sociedades, a globalização reduz a capacidade de ação dos Estados nacionais, dos partidos, dos sindicatos e dos atores políticos clássicos em geral. Produz maior intercâmbio transnacional e deixa cambaleante a segurança que dava o fato de pertencer a uma nação (GARCIA CANCLINI, 2007, p. 19).

A retomada ao elemento regional tradicional pela juventude supõe uma reflexão sobre o universo do regionalismo nordestino. O regionalismo nordestino remete tanto ao espaço geográfico, quanto às características históricas desse lugar. O Nordeste, segundo Silveira (1984):

Trata-se do espaço mais antigo do país em termos de ocupação demográfica e econômica, disso resultando uma identidade objetiva, geográfica e cultural, diferenciada de outros espaços posteriormente ocupados, e mantendo sobre os mesmos uma hegemonia de praticamente três séculos. Essa identidade se consubstancia ainda, através de um longo processo, em um pensamento regionalista – forma de pensar suas dimensões, limitações e relações – se não o mais arraigado, no entanto remanescente com bastante vigor no arcabouço mental brasileiro (SILVEIRA, 1984, p.15).

A retomada do discurso regionalista, no atual contexto, explica-se porque, segundo García Canclini (2007):

O cultural facilita falar da cultura como uma dimensão que refere diferenças, contrastes e comparações, permite pensá-la menos como uma propriedade dos indivíduos e dos grupos e mais como um recurso heurístico que podemos usar para falar de diferença (GARCIA CANCLINI, 2007, p.57).

O processo de ressignificação dos lugares começa a ganhar corpo, justamente a partir do confronto entre o global e o local. É um processo que se constrói a partir de diferenças e similitudes, a partir da tradição e da modernidade. Pensar o Nordeste nesses parâmetros nos leva a considerar que os processos de produção econômico, social e cultural se constituem de modo interativo e que a soma dessas relações ressignificam a região Nordeste.

2 – MÚSICA E REGIONALISMO

2.1 O lugar Nordeste – a construção pela música

Vargas, em seu governo, usou a música enquanto produto político. Utilizava-se dela como símbolo da vivacidade e de otimismo da sociedade em expansão, principalmente por causa do novo projeto político e econômico, implantado com a Revolução de 1930, que era o Nacionalismo através da industrialização brasileira. E é nesse período que o referido presidente implanta o programa de rádio que consistia em um informativo oficial, a “Hora do Brasil”, e em seus intervalos, Vargas fez intercalar números musicais com os mais conhecidos cantores e instrumentistas da época. Esse fato lhe garantia enorme popularidade do programa oficial.

O rádio tem um papel extremamente articulador, nesse período. Ele é responsável pela construção da integração nacional. É através da diversidade cultural, exposta por suas estações, como a Rádio Nacional no Rio de Janeiro, que se faz possível conhecer manifestações artísticas, especialmente musicais, de diversas áreas do país. E é justamente a partir desse acontecimento que se constitui o que vai ser conhecido como uma música popular brasileira. Além disso, a sensibilidade nacionalista investia numa mudança de gosto, não apenas nas camadas populares, mas também nas camadas mais altas, na elite e na classe média.

Investia-se em um novo conceito de belo e, nessa perspectiva, a produção popular e nacional era valorizada. Há uma série de conjunções que torna possível a

construção dessa música popular brasileira. Em primeiro lugar, o interesse de forças políticas hegemônicas em se consolidar uma IDENTIDADE NACIONAL que fosse buscar sua matéria-prima nas canções populares tradicionais. Essa música deveria, antes de qualquer coisa, divulgar as noções de civismo, trabalho, fé e hierarquia, porque essas noções eram consideradas indispensáveis para a construção de uma nação civilizada. Segundo Muniz (1996), a música escolhida para essa divulgação seria a música rural, a música regional, pois essa deveria ser modalista, como as produzidas pelos cegos na feira no Nordeste, e seria vista como uma manifestação musical autêntica do país.

A música nordestina, nesse período, foi marcada pelo tema da saudade e do sofrimento de um povo que, apesar de lutador, forte e destemido, vivia à margem por ter sido “obrigado” a deixar sua terra natal e migrar para o sul, na busca de um futuro melhor, sem seca, nem fome.

O ideal de uma vida melhor leva esse povo ao embate com uma cultura diferente, com uma realidade que se mostra tão complexa quanto libertadora, tão dura quanto esperançosa.

O advento do desenvolvimento traz as notícias de oportunidades e possibilidades novas que vêm do sul. E através da melhoria dos meios de comunicação: correios, jornais e o rádio, como o principal veículo de comunicação de massa desde a década de trinta, as notícias se propagavam e tornavam-se estímulo constante para a migração.

Com a legitimação do Estado Novo, ampliam-se os direitos trabalhistas, pois a preocupação de Vargas e seus assessores era desenvolver entre as classes trabalhadoras a ideia de que o Estado Novo atendia a todas as reivindicações dos operários. O objetivo era evitar que a classe operária entrasse em choque com os patrões. Era preciso evitar a luta de classes e, no seu lugar, estabelecer a colaboração entre as classes. Sendo assim, o Estado elaborou várias leis que realmente atenderam importantes reivindicações dos trabalhadores, entre elas, o salário mínimo instituído em 1940.

O período Vargas pode ser considerado o momento de consolidação do Modernismo. Muitos modernistas assumem papel de destaque, entre eles, Segall, que marcou importante ponto na renovação das artes plásticas com suas temáticas sociais. Também o pintor Di Cavalcanti tornou-se célebre, nesse período, com a tematização das mulatas, com as cenas das vielas do Rio de Janeiro, cabarés e carnaval. Portinari é outro exemplo que, com a caracterização de suas personagens, de pés enormes, tematizava sobre a relação dos homens e das mulheres com a terra, seja a terra roxa do interior de São Paulo ou a terra ressequida do Nordeste brasileiro.

Em relação à música, o período Vargas foi marcado principalmente por Heitor Villa-Lobos, um dos maiores compositores brasileiros. Ele viajou pelo Brasil pesquisando sobre as músicas de cada região, com a intenção de criar uma música nacional. Suas obras se baseiam nas manifestações populares e folclóricas, cujo resultado, é o *choro*. Além disso, uma das principais manifestações da produção de Villa-Lobos foi o nacionalismo manifesto na técnica coralística, em que o maestro reunia de 20 a 30 mil estudantes ou trabalhadores em estádios de futebol, para cantar cantigas de roda ou músicas folclóricas brasileiras, o que representava, com a união das vozes, a união da nacionalidade.

É justamente na década de 40 que surge Luiz Gonzaga, como referência de uma música nordestina, passando a ser denominado o Rei do Baião. Desde então, o Nordeste passa a ter uma cara descrita pelas músicas que destacam elementos típicos dessa região, descrevendo o clima, as roupas, as comidas, o ritmo, os lamentos de saudade, de desejo, de sofrimento, de dor.

A ideia de Nordeste, construída nesse período, é erguida sobre a égide da seca, do saudosismo, do êxodo rural, isso porque depois da grande seca de 1934/36 – que se estendeu até a década de 80 - essa região passa a ser encarada como a região da seca, da pobreza e da fome.

E no contexto de construção de uma música popular brasileira é que se constituiu uma música nordestina que elabora e difunde um conceito específico sobre o lugar Nordeste. *Asa Branca* (hino nordestino), música de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, mostra um pouco como essa concepção do Nordeste se consolida. O retirante que vem de uma terra distante e canta sua dor, conta sua história, o faz também porque quer partilhar com os seus (os já retirantes no Sul) a saudade, o sofrimento, a esperança de um dia voltar para sua terra. Essa música remonta toda saga de sofrimento do sertanejo que era obrigado a deixar sua terra natal e sua família para partir em busca de uma vida melhor.

Quando olhei a terra ardendo
Qual fogueira de São João
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação

Que braseiro, que fornalha
Nem um pé de plantação
Por falta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão

Até mesmo a asa branca
Bateu asas do sertão
Então eu disse adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração

Quando o verde dos teus olhos
Se espalhar na plantação
Eu te asseguro não chores não, viu
Que eu voltarei, viu
Meu coração

Hoje longe muitas léguas
Numa triste solidão
Espero a chuva cair de novo
Para eu voltar pro meu sertão

Quando o verde dos seus olhos
Se espalha na plantação
Eu te asseguro
Não Chores não, viu?
Que eu voltarei, viu meu coração.

No sertão nordestino, o calor é tão grande que a terra queima, o gado morre de sede, de fome. Essa constatação feita por Luiz Gonzaga, em sua canção, é uma imagem

já conhecida dos que já partiram, dos que deixaram essa terra. Mas a saudade é presente, a esperança do retorno, o desejo do encontro, principalmente com a mulher amada que é consolada pela esperança de que a terra voltará a produzir e com ela, a volta do sertanejo para casa.

Essa canção de Luiz Gonzaga tem como constância a intensidade do estado passional vivido pelo sujeito enunciator. O sentimento de falta perpassa todas as estrofes, deixando-se manifestar em diferentes formas de disjunção.

Tudo acontece como se o sujeito (o sertanejo) observasse o resultado da atuação implacável de um antissujeito (a seca) que teria invadido seu território, devastado seus bens e retirando sua condição de vida. Nos últimos versos da canção, depois de alguma mudança, esse sujeito manifesta as emoções de um exilado que só voltará a ter a paz se voltar à terra de origem.

Praticamente em toda a canção prevalece a disforia⁶, isso porque, embora o sujeito encontre-se arraigado à própria terra nas primeiras estrofes, já não conta mais com seus dons positivos porque tudo está destruído pela atuação de um antissujeito que subtrai a força produtiva do local. Nesse caso, só resta ao sujeito consultar seu destinador – “eu perguntei a Deus do céu, aí” - na esperança de descobrir a razão de tanta destruição. Além da infertilidade da terra causada pela seca, o detalhamento das perdas em versos como “nem um pé de plantação/ Por falta d’água perdi meu gado/ morreu de sede meu alazão”, completa o quadro disjuntivo.

Além de tudo, a seleção dos valores disfóricos afeta a competência modal desse actante⁷, pois ele não tem poder para enfrentar uma força da qual sequer conhece a origem. Nesse caso, só lhe resta a sua preservação, mesmo que isso o deixe em estado dilacerado, ou seja, fragmentado porque precisou abandonar a sua terra, sua base de reconhecimento, e passar a se reconhecer também numa nova terra.

⁶A disforia é uma das categorias fóricas que corresponde à sensibilização negativa. Essa categoria refere-se à foria, que é uma espécie de protossintaxe, decorrente da presença sensível do homem (categorizada como um enunciator universal), que determina, em termos sumários, que algo acontece (em distensão) ou deixa de acontecer (por contenção). TATIT, Luiz. Análise semiótica através das letras (2001).

⁷ Os actantes demarcam sempre uma posição sintática no quadro narrativo geral e, ao mesmo tempo, definem-se por uma configuração modal (por exemplo, uma categoria dotada de *querer fazer* ou não *saber fazer* pode definir modalmente o sujeito principal de uma determinada narrativa). (TATIT, Luiz. Análise semiótica através das letras, 2001).

Outra canção que representa o êxodo nordestino e contribuiu para a visibilidade de um nordeste ruralista, devastado pela seca é “Pau de Arara”. Nessa canção, Luiz Gonzaga apresenta, mais uma vez, a partida do nordestino para o centro sul do país.

Quando eu vim do sertão,
seu môço, do meu Bodocó
A malota era um saco
e o cadeado era um nó
Só trazia a coragem e a cara
Viajando num pau-de-arara
Eu penei, mas aqui cheguei (bis)
Trouxe um triângulo, no matolão
Trouxe um gonguê, no matolão
Trouxe um zabumba dentro do matolão
Xóte, maracatu e baião
Tudo isso eu trouxe no meu matolão.

A canção de Luiz Gonzaga e Guio de Moraes descreve o êxodo rural no trecho: “quando eu vim do sertão, seu moço, do meu Bodocó...”. O autor se refere à viagem de partida para a cidade grande e ao usar o vocativo “seu moço”, propõe um diálogo com o ouvinte. Através desse diálogo, vai apresentando o processo de migração, construindo, assim, a cena da partida. A letra mostra que há um afastamento abrupto do sujeito enunciativo (o sertanejo) de seu objeto de afeto e desejo (o Sertão do seu Bodocó). Há claramente detectada uma grande nostalgia da conjunção com o objeto que se apresenta no desdobramento da canção. Através do diálogo travado entre o sujeito enunciadador e o sujeito enunciado, fica clara essa nostalgia. Isso porque o sujeito, ainda que usando uma temporalidade no passado e encontrando-se espacialmente longe de seu objeto querido, demonstra um afastamento temporal do “eu lírico” em relação ao seu sertão, o que nos faz pensar que ao falar do seu sertão e do que trouxe de lá, sente uma enorme saudade. Porém, já no refrão: “Eu penei, mas aqui cheguei” estabelece-se a duração do estado disjuntivo no presente, ou seja, a impossibilidade definitiva de conjunção com seu objeto de desejo, o sertão do seu Bodocó.

Elementos presentes do Nordeste rural são apontados comparativamente a elementos urbanos: “a malota era um saco e o cadeado era um nó”. Além disso, a viagem se fazia não em um ônibus, mas em um pau de arara. Os elementos apresentados por Luiz Gonzaga significam a expressão da identidade ruralista em que a sua marca era a coragem. E tal valorização identitária demonstra uma dualidade presente nesse

Nordeste rural em que a seca, a fome e a pobreza são presentes, porém, existe também uma rica bagagem cultural presente nesse universo ruralista. No trecho: “trouxe um triângulo, no matolão, trouxe um gonguê, no matolão, trouxe um zabumba dentro do matolão, Xóte, maracatu e baião, Tudo isso eu trouxe no meu matolão...” ele fala da riqueza cultural nordestina e da apresentação dessa bagagem para esse universo urbano ao qual estava sendo inserido.

Estes elementos do nível enunciativo instauram a narrativa do antiprograma, ou seja, a partida do seu sertão, a qual, teoricamente, predomina um querer estar perto do objeto de desejo durante todo seu percurso narrativo.

Porém, em *Pau de Arara*, a categoria modal dominante é a do saber, que se manifesta no nível discursivo com a certeza da impossibilidade de voltar para o seu sertão.

Neste processo, não há um sujeito volitivo que “quer” buscar seu objeto de desejo novamente, mas um sujeito deôntico⁸ que se conforma com a impossibilidade de mudança de seu destino, que “sabe” que seu percurso está determinado por um não poder ser. Este “saber” determina a nostalgia e a perspectiva da instalação do estado disfórico definitivo desde o início da enunciação.

Pau de Arara é uma canção passional por tratar de uma separação entre sujeito e objeto, aqui apresentados pelo sertanejo como sujeito e o sertão como objeto de desejo. A disjunção entre sujeito e objeto é marcada pela separação, pela partida, pela dor e a dificuldade presentes nessas ações.

Assim como *Pau de Arara*, *A Morte do Vaqueiro* sinaliza para uma ideia de Nordeste construída através de elementos tipicamente ruralistas, além de se basear também na falta, na dor, na pobreza, na seca e muitas vezes na impunidade.

A Morte do Vaqueiro refere-se a esse Nordeste tipicamente rural, destacando principalmente o vaqueiro nordestino que simboliza a alma do sertão da região. A

⁸ As modalidades deônticas afetam o sujeito na sua competência modal e fazem parte da sua definição. O que significa dizer que o sujeito presente na canção encontra-se impossibilitado de fazer algo, de mudar o seu destino.

música conta a história do vaqueiro, a partir de sua morte e a trajetória dessa morte nesse pedaço de chão.

Numa tarde bem tristonha
Gado muge sem parar
Lamentando seu vaqueiro
Que não vem mais aboiar
Não vem mais aboiar
Tão valente a cantar

Tengo, lengo, tengo, lengo, tengo, lengo, tengo
Tengo, lengo, tengo, lengo, tengo, lengo, tengo

Êh!!! gado, oh!!!
Bom vaqueiro nordestino
Morre sem deixar tostão
O seu nome é esquecido
Nas quebradas do sertão
Nunca mais ouvirão
Seu cantar, meu irmão

Tengo, lengo, tengo, lengo, tengo, lengo, tengo
Tengo, lengo, tengo, lengo, tengo, lengo, tengo

Sacudido numa cova
Desprezado do senhor
Só lembrado do cachorro
Que ainda chora a sua dor
É demais tanta dor
A chorar com amor

Tengo, lengo, tengo, lengo, tengo, lengo, tengo
Tengo, lengo, tengo, lengo, tengo, lengo, tengo

Êh!! gado, oh!!!
Êh, êh, êh, êh, êh, êh

Essa música de Luiz Gonzaga e Nelson Barbalho é baseada em uma dor real, já que essa canção teria sido feita em homenagem ao vaqueiro Raimundo Jacó, primo de Gonzaga, que, em julho de 1954, foi assassinado enquanto descansava sob a sombra de uma árvore no sertão pernambucano.

Em depoimento concedido à Dominique Dreyfus, francesa, biógrafa de Gonzagão, e autora do livro *Vida do viajante - A saga de Luiz Gonzaga*, Nelson Barbalho conta como foi composta a canção:

A morte do vaqueiro foi composta na rua Vidal de Negreiros, número 11, em Recife. Nós almoçamos juntos e depois fomos para a sala. Tinha um relógiozinho feito de coco, daqueles que balançam e Luiz ficou olhando o relógio e, daqui a pouco, falou: “Eu sempre tive vontade de prestar uma homenagem a um primo meu, que era vaqueiro e foi assassinado lá no sertão”. E ele contou a história de Raimundo Jacó que foi assassinado na caatinga, e nunca ninguém soube quem era o culpado. Eu disse que isso podia fazer um baião e fez: “Lá lari lari lara” e eu fiz “numa tarde tão tristonha”; e ele: “Larará Lara Lara” e eu: “gado muge sem parar/ relembrando seu vaqueiro/ que não vem maias aboiar” e, no final da tarde, a música estava pronta.

A música trata, não só do Nordeste árido, seco e de dor, mas também remonta referências da região ao se referir a elementos como o aboiar, o próprio vaqueiro, o gado, o *tengo, lengo, tengo* do som dos sinos pendurados no gado guiado por esse vaqueiro. Fala, principalmente, de uma cultura em que a morte é, muitas vezes, banalizada em uma região em que a justiça não pune culpados, principalmente quando a vítima é simples e menos favorecida. Sendo assim, essa música é um sinal de protesto, denúncia e de dor.

Na letra da canção é clara a presença de uma disforia (sensibilização negativa) que se caracteriza pelo lamento à morte do vaqueiro: “lamentando seu vaqueiro que não vem mais aboiar...”. Nesse caso, o termo morte é disforizado e é justamente essa disforização que vai determinar a orientação do percurso entre os termos do quadrado semiótico. Então, quando há nessa narrativa a relação entre os termos contrários vida vs morte, fica determinado um percurso possível para a orientação do seu sentido abstrato. Quando o gado muge sem parar, lamentando seu vaqueiro que não virá mais aboiar, ele

está representando, através de seu ponto de vista, o termo morte que, no decorrer de toda a canção, constitui-se a constatação de uma não-vida, já que é dado o fim e o esquecimento do nome desse vaqueiro pelas quebradas do sertão.

Além dessa categoria vida vs. morte, é presente no texto também a categoria natureza vs. cultura, em que fica suposto que essa disforia é produzida por essa relação de implicação, em que a natureza determina a cultura. Ou seja, se há uma construção de impunidade, poderia isso ser consequência da condição natural dessa região (o clima árido, a necessidade de matar para sobreviver, matar para lavar a honra ou mesmo matar para resolver uma questão problemática, tendo uma rápida solução do suposto problema, além de ser o sertanejo um homem de sangue quente, um “cabra macho”, dentre outras características e consequências culturais e climáticas dessa região).

A música que Luiz Gonzaga canta se dirige ao imigrante nordestino, que radicado no Centro-Sul do país, sente saudade da sua terra, se identifica com a dor, com o desejo de retornar, com a esperança do encontro. Além disso, era destinada também ao público das capitais nordestinas que podia comprar discos.

Essa música passa a ser apreciada como representante da identidade regional e não é só o ritmo que vai determiná-la assim, mas as letras, o próprio tom da voz de Gonzaga, sua forma de cantar, as expressões locais que utiliza, os elementos culturais populares e, principalmente rurais, que se evidenciam na vestimenta, na maneira de dar entrevistas, no sotaque, ou seja, tudo vai significar o Nordeste. E o sotaque pode ser tanto um som familiar que aproxima as pessoas, quanto um som que provoque um certo estranhamento e por isso provoque, também, segregação.

Segundo Muniz (1996),

o sotaque funciona como um dos primeiros índices de identificação e também de estereotipia. Remete a outras associações sonoras, imagéticas e discursivas que permitem construir, em torno da fala e de quem fala, pesados

preconceitos. O sotaque permite identificar o migrante como um estranho por este estar associado, quase sempre, a um conhecimento prévio que permite enquadrar o falante em conceitos morais, valores, num regime de escuta, em que não são as pessoas que falam, mas a fala que diz a pessoa (MUNIZ, 1996, p. 155).

A música de Gonzaga, ao assumir este sotaque, provoca uma alteração substancial no regime de escuta em nossa sociedade.

O imigrante vindo do meio rural era familiarizado com uma prática musical, sendo essa prática, para ele, mais muscular que propriamente auditiva, pois ele não estava acostumado a parar para ouvir música, mas para fazer ou dançar música. Tocar viola, sanfona, pandeiro, zabumba, era uma prática generalizada, mas restringida pelo contato com a sociedade urbano-industrial, cuja música torna-se cada vez mais recebida do que praticada. O ouvir rádio impõe uma nova educação musical e auditiva e produz uma nova escuta social. O radinho de pilha, símbolo de integração destes imigrantes ao espaço urbano, é um indício do novo regime de escuta e um veículo de integração ao novo espaço social e cultural.

O sucesso de Gonzaga foi fruto, por um lado, de um código de gosto que valorizou as músicas dançantes, as de natureza lúdica e, por outro lado, atendia ao consumo crescente de signos nordestinos e regionais como signos da nacionalidade. Mas, seu maior sucesso se dá entre os migrantes nordestinos, pois se conecta com a saudade do lugar de origem, com o medo da cidade grande e, ao mesmo tempo, com o orgulho de estar enfrentando-a, com seus valores de origem rural como a religiosidade e a importância aos laços familiares.

Apesar da triste partida do migrante, nele há o gosto pela dança, pelos festejos e cantorias. A imagem do nordestino é também do povo alegre, apesar de sofrido, é do arrasta pé, do xamegado, referências que são marcadas pelo ritmo dançante e também muitas vezes alegre das músicas de Luiz Gonzaga. Na sua música *Boiadeiro*, ele homenageia as figuras comuns do sertão nordestino. Valoriza a vida simples e cotidiana

do sertão, a lida, a vida de boiadeiro, do vaqueiro, o orgulho da sua terra, da sua história.

Vai boiadeiro que a noite já vem
guarda o teu gado e vai pra junto do teu bem

De manhãzinha quando eu sigo pela estrada
minha boiada pra internada eu vou levar
são dez cabeças, é muito pouco, é quase nada
mas não tem outras mais bonitas no lugar

Vai boiadeiro que a tarde já vem
traz o teu gado e vai pensando no teu bem

De tardezinha quando eu venho pela estrada
a fiarada tá todinha a me esperar
são dez fiinho, é muito pouco, é quase nada
mas não tem outros mais bonitos no lugar

Vai boiadeiro que a noite já vem
guarda o teu gado e vai pra junto do teu bem

E quando eu chego na cancela da morada
minha rosinha vem depressa me abraçar
é pequenina, é miudinha, é quase nada
mas não tem outra mais bonita no lugar

O boiadeiro nordestino é apresentado na música de *Gonzagão* com alegria, com satisfação, porque fala do prazer de aboiar, traduz o sentimento de uma vida simples, *mas* feliz. Luiz Gonzaga retrata nas suas canções acontecimentos reais, descreve a vivência do homem do campo, os amores, a importância da família, os costumes, muitas vezes tomando sua experiência como referência para a sua produção. O resultado é, geralmente, uma produção alegre, dançante com a zabumba e a sanfona. Sendo sua temática triste ou alegre, a música de Luiz Gonzaga é sempre forte e dançante, com a sanfona para dar o tom, a zabumba e o triângulo.

Então, será que não se poderia dizer que o Nordeste pode ser constituído também pela música? Assim também como pela literatura ou pelas artes plásticas? Nesse caso específico da música, podemos nos remeter a diversas canções (hinos nordestinos) as quais determinam temporalmente a que Nordeste nos referimos. O Nordeste unificado que compreende Ceará à Bahia é representado bem pelos *Sertões* de Euclides da Cunha, mas musicalmente falando, traz a marca de Gonzagão, de Humberto Teixeira e Zé Dantas. Sua demarcação era feita por uma construção tradicionalista e

popular em que se destaca *a mulher rendeira*, *a asa branca* e *a mulher macho* que para viver nesse Nordeste de seca, fome, de homens fortes e lutadores, ela precisaria ser homem também, ser uma mulher masculina, embora submissa, embora conformada, por vezes, com a ausência do seu marido que, partindo para o sul em busca de uma melhor condição de vida, a deixava sozinha nessa luta ao esperá-lo.

O baião, como música dançante, representante oficial dessa região⁹, traz a reboque também seus parentes: o xaxado, o xote, o forró, ritmos que tem formação simples, básica, tendo um compasso quase sempre binário e que, muitas vezes, torna-se uma toada, que se sustenta num instrumento central que é a sanfona, mas que também se fortalece na percussão do bombo, do triângulo, do pandeiro e do ganzá. E a influência da música de Gonzaga, Teixeira e Dantas fizeram do Nordeste essa terra em que o sertão era a principal referência, onde o sertanejo era um forte, um guerreiro e quase um herói. Os diálogos que se travam nessa música são entre esse lutador e a terra, o clima, a natureza, o sol e a chuva. Além disso, aparece a imagem heroica de lampião, que era um representante ilustre desse sertão, bem como de outros heróis do povo, o vaqueiro, o boiadeiro, a mulher rendeira, o sanfoneiro.

O Nordeste, então, principalmente durante o período entre a década de 1930 e 1950, se constitui como o lugar da seca, o lugar da fome, o lugar da subordinação. O lugar da ordem patrimonialista, patriarcal e coronelista. E com o aparecimento da SUDENE¹⁰ surgem reivindicações de crédito, de incentivo e de apoio ao sertanejo. Além disso, havia a imigração em massa para a região Sudeste, principalmente o Rio e São Paulo. No Rio, no auge da construção civil, havia muitos nordestinos (sertanejos), que foram para lá e, com isso, oficializavam “a morte do vaqueiro”. Pode-se dizer que o baião, nesse período, constituiu esse Nordeste que cantava o subdesenvolvimento e que sonhava com um projeto futuro que estava sob o signo do populismo.

Essa ideia de Nordeste, constituída a partir de um período específico, mas que determinou uma história, uma identidade para essa região, é mantida ainda que diversificada na cena musical nordestina até hoje.

⁹ A partir desse período de nordeste unificado.

¹⁰ Superintendência de desenvolvimento para o nordeste. Órgão de grande importância para o nordeste, por ser um órgão estratégico de fomento ao desenvolvimento da região.

Essa cena porém, se constitui, atualmente, em grande diversidade de ritmos e sons. Dentre eles, o rock, a bossa, o samba, o axé, o manguebeat etc. Muitos são os meios encontrados para se falar de um lugar, de uma cultura e de um povo. Porém, apesar da diversidade de estilos musicais encontrados no Nordeste, ainda assim, a sua representação ficou bastante marcada pelo baião de Gonzagão que, apesar de alegre, ficou muito referenciado por seus lamentos de saudade, tormentos e falas de faltas que o Nordeste sempre sofreu, a exposição de uma dor que não queria calar. Pode-se pensar que o Nordeste ficou marcado em canção por uma histórica verídica, mas com diversos lados e pontos a serem desvendados que, até hoje, vêm sendo objeto de estudo e questionamento.

2.2 - Música e Juventude – Resignificações sobre o lugar Nordeste

A juventude, através da música, elaborou representações sobre espaços e lugares em diversas épocas. E é principalmente, através de grupos juvenis, que a música popular brasileira vem desenvolvendo um importante papel também na construção de ressignificações sobre o lugar Nordeste.

Para falar sobre música brasileira, é preciso refletir sobre a construção da sigla MPB, o que ela representa, representou, e como se consolidou ao longo dos anos.

Coincidência ou não, a canção popular moderna brasileira nasceu junto com a República, há cerca de um século. O começo compartilhado pode até ter sido só uma mesma ocorrência no tempo, mas a comprida convivência que se seguiu inspirou o enredo para um cancionista que foi se deparando, a todo momento, com um nó duro do cotidiano de um país onde sempre predominou a força da palavra oral sobre o hábito da palavra escrita e da leitura reflexiva, basicamente por duas razões: uma, em decorrência da persistência e da amplitude social do analfabetismo e da presença de uma população em larga medida semiescolarizada; a outra, por força das características de uma sociedade em que as relações privadas dão o tom e denominam o cenário, mesmo no âmbito da esfera pública. Como consequência, nosso compositor continua, desde então, resumindo, no verso breve de uma cantiga, tudo aquilo que o malandro pronuncia com voz macia e o otário silencia: décadas de

cotidiano, porções da vida pública nacional (CAVALCANTE; STARLING; EISENBERG, 2004, p. 18).

A percepção de música popular, segundo Sandroni, “tem como pressuposto comum a ideia de república, porque trata-se aqui da ideia de povo, e fatalmente quem pensa em música popular brasileira tem em mente alguma concepção do que seria o povo brasileiro” (SANDRONI, 2004, p. 25). Nesse caso, a MPB nasce dentro dessa lógica e vai, ao longo dos anos, sendo repensada e reconstruída.

A primeira questão presente a ser discutida, refere-se à diferenciação entre música popular e música folclórica. Até 1940, usava-se no Brasil, o termo música popular para designar o que era predominantemente rural. Sandroni (2004) faz uma observação sobre essa diferenciação, buscando como referência Mário de Andrade que, em suas pesquisas, dedicava-se à música tradicional do Nordeste e, mesmo quando suas investigações aconteciam nas capitais, dava maior destaque às manifestações culturais de origem rural. Sendo assim, Mário de Andrade fazia essa diferenciação ao empregar a expressão “música popular” para falar do rural, e a expressão “popularesca” quando o assunto era sobre o urbano.

Embora Mário também empregasse a palavra folclore para se referir a seu assunto predileto, e tenha empregado, pelo menos uma vez, o qualificativo popular para falar de música urbana, o mais comum era que empregasse a expressão música popular quando o assunto era rural, e popularesca, quando urbano. Percebe-se a forte carga pejorativa dessa última expressão (SANDRONI, 2004, p. 27).

Em 1930, as rádios e discos começam a toca as músicas urbanas, o que passa a ser um fato social significativo, porque põe em evidência os primeiros intelectuais orgânicos¹¹ da música popular urbana no Brasil (Ari Barroso, Alexandre Gonçalves Pinto, Francisco Guimarães etc). E para esses intelectuais orgânicos, sua música não poderia ser chamada de popularesca. Nesse caso, no plano musical, o popular seria

¹¹ Expressão usada por Carlos Sandroni no artigo Adeus a MPB, ao se referir a artistas como Ari Barroso que além de compositor, pianista, era radialista e veador, como também, a artistas como Alexandre Gonçalves Pinto e Francisco Guimarães que são autores dos primeiros livros dedicados ao choro e ao samba e a Almirante que além de cantor e compositor era também pesquisador e escritor.

tomado por outra concepção – a de que popular seria o que representasse o povo brasileiro.

Sandroni (2004) cita Oneyda Alvarenga para esclarecer como foi abandonada a expressão “popularesca”, para referir-se à música popular urbana. Segundo ele, apesar dela achar que a música popular estava contaminada pelo comércio e pelo cosmopolitismo, e destinar à música folclórica a função de garantir unidade nacional, ela também atribuía à música do rádio e do disco, um lastro de conformidade com as tendências mais profundas do povo. E foi assim que as categorias passaram de valorativas para analíticas: sendo uma, rural, anônima e não mediada; e a outra, urbana, autoral e midiática.

Ao final da década de 1950, surge a Bossa Nova, gênero que tem forte influência do *jazz* norte-americano e do samba brasileiro, e que apresenta um estilo de interpretação sofisticado e suave. Em paralelo ao surgimento da Bossa Nova, Juscelino Kubitschek toma posse da presidência, o que faz o Brasil viver um período de intenso otimismo, com o slogan desenvolvimentista: “50 anos em 5”. Juscelino leva o país ao processo de modernização com forte crescimento da economia. Os planos da política econômica de Juscelino Kubitschek apoiavam-se nos projetos da Comissão Econômica para a América latina (CEPAL) e no Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico (BNDE).

O objetivo básico do Plano de Metas era intensificar a industrialização no país. Para isso, os técnicos do governo pretendiam desenvolver setores como o da energia (hidroelétricas, petróleo, carvão e também pesquisas nucleares); o dos transportes (dando prioridade às estradas de rodagem); o industrial (com mais incentivo ao ramo de automóveis e caminhões) e o setor de alimentação e educação (em uma tentativa de melhorar o nível de vida da população). Em meio a todo esse processo, acontece um período de ebulição cultural com o cinema novo e sua temática social, os grafismos da poesia concreta e o teatro épico.

A Bossa Nova teve como principais representantes Tom Jobim, Vinicius de Moraes e João Gilberto. Em junho de 1958, João Gilberto grava, em um 78 rpm,

“Chega de Saudade”, canção de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, contendo também “Bim Bom”, canção sua, do outro lado. O centro desses acontecimentos *bossa novistas* era a Zona Sul do Rio, principalmente o bairro de Copacabana.

Esse movimento tem principal influência do *jazz* e a música popular norte-americana, além de composições de brasileiros como Custódio Mesquita, e elementos da música clássica, como o impressionismo Europeu, por exemplo. Devido à sua identificação harmônica com o *jazz*, a Bossa Nova tem grande aceitação no exterior, e faz grande sucesso, principalmente nos Estados Unidos. E apesar desse elemento estrangeiro fortemente presente na Bossa Nova, ela se estabeleceu no mercado americano enquanto um produto nacional. Esse movimento trouxe inovações harmônicas, melódicas, líricas e rítmicas que provocaram senão a maior, a mais intensa e despretensiosa revolução da história da música popular brasileira.

Um exemplo disso é o violão que era considerado, pela classe média, o símbolo, nos anos 50, de malandros e vadios, mas que, com a Bossa Nova, se popularizou pois, com a mudança da nossa tradição sonora, o violão dava conta sozinho do acompanhamento, suprimindo o cavaquinho e a percussão. Além disso, a Bossa Nova trouxe uma mudança, também, na temática das nossas canções, naquela época, pois antes dela, a nossa MPB estava cheia de mulheres ingratas, amores perdidos, sofrimento, crimes passionais, tornando-se um universo mergulhado numa profunda fossa e malandragem, mas com esse novo estilo musical, os artistas partem para temas mais leves, havendo a substituição do pessimismo, da dor e da fossa, por amores eternos, entusiasmo sentimental e a busca constante pelo amor. Cantava-se com ela o lirismo, a ingenuidade e a natureza.

Com a popularização da televisão, em meados da década de 1960, começa um novo processo na Música Popular Brasileira. Surge assim a chamada segunda geração da Bossa Nova que, nesse momento, discute problemas mais sociais, o cotidiano de um período em que a permanência do subdesenvolvimento e a pobreza apontam para os limites do desenvolvimento. Fabricaram-se mais veículos à gasolina e, conseqüentemente, mais estradas de rodagem, em vez de trens, ferrovias e transporte

coletivo. O resultado disso foi que a maioria da população não tinha meios de se locomover para os locais de trabalho. Ao mesmo tempo em que isso acontecia, havia profundas diferenças regionais: no Sul concentrava-se grande parte da riqueza, enquanto o Norte e o Nordeste permaneciam marginalizados e empobrecidos.

Porém, há que se considerar que o governo Juscelino Kubitschek ampliou a penetração do capital estrangeiro no Brasil. Com seu plano de metas: “50 anos em 5”, conseguiu intensificar a industrialização no país. Grandes investimentos foram aplicados no setor de produção (máquinas industriais, refinarias de petróleo) e no setor de bens de consumo duráveis, a televisão e o automóvel encantavam as classes sociais beneficiadas com a criação de um mercado interno de consumo. Além disso, ele tinha, como uma de suas principais metas, deslocar o eixo político e econômico do litoral para uma nova capital no centro do país, Brasília, que foi a marca do seu governo.

A Bossa Nova surge nesse contexto político econômico e sofre diversas críticas por ter uma base também americanizada, por causa do jazz. Essas críticas referiam-se à defesa do nacionalismo, da cultura nacional. Carlos Lira, então, que era envolvido com a fundação do CPC, da UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes), foi o primeiro compositor, ligado à Bossa Nova, a demonstrar uma inquietação por causa desse excesso de informação americana no movimento. Sendo assim, buscou no morro e nos sambistas antigos, uma nova inspiração para trazer esse movimento mais perto do popular, da tradição, da brasilidade. Mas a Bossa não foi só um produto de exportação, muito menos representou ruptura com as origens e com o tradicional, mas demonstrou, antes de qualquer coisa, uma renovação estética do samba, além do que, pode-se dizer que esse movimento tentou reivindicar também um certo lugar na tradição sambista.

O desdobramento dessa “preocupação” da nova vertente da Bossa Nova se estabelece e, em meados da década de 1960, a Música Popular Brasileira, veiculada nos Festivais de TV, havia se tornado mais nacionalista. Nesse caso, houve uma atitude crítica da juventude em se posicionar frente a um quadro social. Essa geração é representada também por nomes como os de Edu Lobo, Geraldo Vandré, Elis Regina,

Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso e Gilberto Gil, dentre outros. Nomes que surgem em apresentações nos Grandes Festivais da Música Popular Brasileira.

Para falar dos Festivais, é preciso antes fazer referência à história da televisão brasileira. O primeiro ponto a considerar é a primeira transmissão televisiva no país. Foi por iniciativa de Chateaubriand que, no dia 08 de setembro de 1950, foi ao ar a primeira transmissão televisiva. Nesse período ainda não havia um grande número de telespectadores, mas na década de 1960, isso mudou, desviando as atenções do rádio que era o principal meio de entretenimento até então.

Assim como crescia o número de aparelhos televisivos, a Música Popular Brasileira vivia um momento ímpar pois, passado o período da Bossa Nova, aquela música que se convencionaria chamar de MPB, enfim tomava corpo. Havia uma forte influência do estilo de João Gilberto sobre os novos talentos que surgiam. Mas também havia os que já estavam vivendo os primeiros momentos do regime militar e assumiam um estilo que se enquadrava no engajamento político e na denúncia social, em suas músicas. Era nesse panorama que surgiam os Festivais da Canção, com um público inflamado e organizado em torcidas que se mostravam muitas vezes rivais, como foi o caso do II Festival da música Popular Brasileira (1967), em que houve um empate entre as músicas: *A Banda* (marchinha de Chico Buarque) interpretado por Chico e Nara Leão, com a música *Disparada* (música de protesto de Geraldo Vandré e Théo de Barros) interpretada por Jair Rodrigues.

Segundo a avaliação do júri, *A Banda* foi a vencedora mas, devido a rivalidade entre as torcidas, foi determinado o empate como meio de controlar os ânimos dos torcedores e evitar reações agressivas.

Nos anos de consolidação do regime militar é que os ânimos cada vez mais se exaltavam. Um exemplo disso foi o Antológico FIC- Festival Internacional da Canção, em sua terceira edição, em 1968. Nesse conturbado ano, Geraldo Vandré apresenta *Para não dizer que não falei das flores*, com uma letra marcada por certo tom de protesto. O

refrão dizia: “Vem vamos embora/Que esperar não é fazer/ Quem sabe faz a hora/ Não espera acontecer”. Sua torcida era a mais numerosa e entusiasmada de todas. Mas no final do espetáculo, a canção vencedora foi *Sabiá*, de Tom Jobim e Chico Buarque de Holanda.

No início dos anos 70, os Festivais já não aconteciam como antes, ou seja, é o fim da era dos Festivais. As músicas de protesto dão lugar aos gêneros menos comprometidos com ideologias.

Ainda dentro desse universo dos Festivais, é que surge a Tropicália. Esse movimento nasce como uma alternativa para a cultura, como uma renovação, se revelou como um estilo mais condizente com o processo de modernização no qual o Brasil se apresentava, complexo e multifacetado. Tinha como proposta ser inclusivo, incorporar uma diversidade de aspectos numa mesma cena, comportando tanto a natureza como os aspectos culturais. Também buscava justapor o arcaico e o moderno, o nacional e o estrangeiro. O movimento e suas canções bebiam de fontes como o *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade, nas artes plásticas, como também em diversas outras manifestações artísticas. Então, a representação do lugar Brasil e da identidade de um povo, que se apresenta no tropicalismo, não é propriamente de síntese, mas é uma proposta estética que faz uma leitura mais sensível e adequada das mudanças e acontecimentos dos novos tempos.

Começou na Bahia, onde a Bossa Nova tinha muita força, principalmente pela influência de João Gilberto. Havia um grupo que nasceu na escola de teatro da Universidade Federal da Bahia, conhecido como Teatro dos Novos, e que promoveu um show intitulado “Nós”, para a inauguração do teatro Vila Velha, em Salvador. Esse show tinha como meta apresentar ao público promissores cantores, compositores e artistas locais, todos com intenção de causar impactos na música popular brasileira. Esse grupo era formado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa.

Durante a apresentação do show, em Salvador, o repertório foi escolhido levando em conta os clássicos da Bossa Nova (*Berimbau*, *Marcha da Quarta-Feira de Cinza* etc.) e mais algumas composições de Caetano Veloso e Gilberto Gil. A partir do sucesso desse show, surgiram muitas propostas para o grupo como, por exemplo, a de repetir o show como o segundo “Nós”, que foi intitulado posteriormente de Show Nova Bossa Velha, Velha Bossa Nova.

Nesse segundo momento, o sucesso foi ainda maior pois, com a mudança do repertório para uma forma mais didática de contar a recente história da música popular brasileira, Caetano divide o repertório entre as canções de Ary Barroso (*Na baixa do sapateiro*), Pixinguinha (*Rosa*), Noel Rosa (*Feitiço de Oração*), seguidas pelo marco pré-bossa nova de Johnny Alf (*Fim de semana em Eldorado*), terminando com *Chega de saudade* que era a síntese do que havia de mais moderno, naquele momento na Música Popular Brasileira. Essa montagem do show foi proposital, pois o intuito de Caetano Veloso era lançar questionamentos sobre o que tinha sido a Bossa Nova na nossa cena musical brasileira. Além disso, a principal força que diferenciava a Bossa da Tropicália, apesar da forte influência da primeira sobre a segunda, era o fato dos tropicalistas terem um grande arsenal de *contribuições culturais regionais*. Além da Bossa, do samba, do jazz, essas influências iam, desde Luiz Gonzaga até os repentistas típicos do Nordeste brasileiro. Com toda essa efervescência, a semente da Tropicália estava lançada.

Caetano e Gil já eram procurados, nesse período, por grandes intérpretes interessados em suas canções. E muitas de suas músicas foram interpretadas nos Festivais da Canção por Elis Regina, Maria Odete, entre outros.

O fato é que a Música Popular Brasileira passava por um período de forte marasmo, com o fim do programa “O Fino da Bossa”, comandado por Elis Regina, na TV Record. A ala radical da MPB considera isso uma consequência do Programa da Jovem Guarda que, com seu “*iê-iê-iê*”, desviava a atenção da juventude para as músicas de conteúdo mais politizado, com letras consideradas mais tolas e sem profundidade.

Nesse momento, surge como protesto, o Programa Frente Única - Noite da Música Popular Brasileira, que teve como estratégia inaugural reunir alguns dos principais nomes da MPB, no Centro de São Paulo, protestando contra a invasão do país pela música estrangeira. Essa, pois, seria a gota d'água para que os futuros tropicalistas, inspirados no rock inglês dos Beatles, se colocassem frente a uma nova posição na Música Popular Brasileira. Como o Frente Única era revezado, semanalmente, pelos apresentadores (cuidando eles mesmos do roteiro e dos convidados), Gil foi convidado para apresentar o quarto programa da série e, com essa oportunidade, ele e Caetano, que foi convidado pelo amigo para fazer o roteiro, ousaram fazendo do protesto ao *iê-iê-iê*, uma homenagem ao rei Roberto Carlos (o líder *do iê-iê-iê* no Brasil). Na performance, colocaram Bethânia, usando minissaia e bota, com uma guitarra elétrica na mão e cantando ao lado do homenageado da noite um dos seus *iê-iê-iê*. Após esse fato, foram rompidas as relações entre Tropicália e emepelistas.

Mas é no Terceiro Festival da Canção que a Tropicália vem à tona, pois tanto Gil quanto Caetano apresentam suas músicas, que são vaiadas. Gil com a música *Domingo no Parque* e Caetano com *Alegria, Alegria*, que dias depois se tornaria um grande sucesso. A Tropicália é, então, batizada em um artigo escrito por Nelson Motta e publicado em sua coluna no jornal *A Última Hora*. Nele, Mota faz uma comparação do filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, com a recém lançada música Tropicália, de Caetano Veloso. E nesse manifesto, intitulado *A Cruzada Tropicalista*, Nelson Mota pregava, entre outros valores trazidos pela Tropicália, a volta da cafonice brasileira. Foi justamente, após esse acontecimento, que o Tropicalismo tomou as rádios, a TV, os jornais e tornou-se o principal assunto nacional.

E segundo Eduardo Jardim:

o tropicalismo toma distância da visão tradicional harmônica, tranquilizadora, do lócus nacional. Ele expõe de forma estridente, a tensão entre as partes contrastantes que compõe a nação. Ele é também muito do seu tempo, como quando reage ao projeto da época de integração do país por meio da modernização dos veículos de comunicação. O tropicalismo é do tempo do Brasil via Embratel. Daí a importância das referências ao telefone, ao avião, e sobretudo, à televisão (JARDIM, 2004, p.51).

A música *Tropicália*, de Caetano Veloso, expressa muito bem a intenção e a essência do movimento Tropicalista, que tem direta relação com as transformações do Brasil naquele período.

Sobre a cabeça os aviões
Sob os meus pés, os caminhões
Aponta contra os chapadões, meu nariz
Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento
No planalto central do país
Viva a bossa, sa, sa
Viva a palhoça, ça, ça, ça, ça
O monumento é de papel crepom e prata
Os olhos verdes da mulata
A cabeleira esconde atrás da verde mata
O luar do sertão
O monumento não tem porta
A entrada é uma rua antiga

Estreita e torta
E no joelho uma criança sorridente,
Feia e morta,

Estende a mão
Viva a mata, ta, ta
Viva a mulata, ta, ta, ta, ta
No pátio interno há uma piscina
Com água azul de Amaralina
Coqueiro, brisa e fala nordestina
E faróis
Na mão direita tem uma roseira
Autenticando eterna primavera
E no jardim os urubus passeiam
A tarde inteira entre os girassóis
Viva Maria, ia, ia
Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia
No pulso esquerdo o bang-bang
Em suas veias corre muito pouco sangue
Mas seu coração
Balança a um samba de tamborim
Emite acordes dissonantes
Pelos cinco mil alto-falantes

Senhoras e senhores
Ele põe os olhos grandes sobre mim
Viva Iracema, ma, ma
Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma
Domingo é o fino-da-bossa
Segunda-feira está na fossa
Terça-feira vai à roça
Porém, o monumento

É bem moderno
Não disse nada do modelo
Do meu terno
Que tudo mais vá pro inferno, meu bem
Que tudo mais vá pro inferno, meu bem
Viva a banda, da, da
Carmen Miranda, da, da, da, da.

(“Tropicália” - Caetano Veloso, 1967)

O que o movimento pretendia era construir, com sua visão, essa idéia de miscigenação, mostrar as tensões existentes no país, naquele momento histórico. Então, fala dos olhos verdes da mulata, do luar do sertão, da água azul de amaralina, festeja a bossa, fala do coqueiro, da brisa e da fala nordestina, festeja Iracema, Ipanema, fala dos acordes dissonantes e também festeja a Bahia. A Tropicália, já naquele período, bebia fortemente na hibridização e já abordava um Brasil que não era só o Centro-Sul (Rio/São Paulo), mas era nordestino e também mundial. Para a Tropicália, o processo de universalização da cultura, da transculturação, já vinha se processando. O lugar a que pertencia (a Bahia) era Nordeste, mas era também universal, pois ao passo que usava referências locais, em suas composições, e dialogava com outras referências como o jazz, o rock, construía também a possibilidade de um lugar (Nordeste) mais amplo, em que o que importava não era unicamente uma música puramente brasileira, mas a abertura para o diferente, o híbrido e para o ouvir e entender outras culturas.

Esse movimento teve, significativamente, um papel vanguardista durante esse período, na área da música popular, e conseguiu quebrar as resistências da parte politicamente consciente da classe média universitária, que defendia uma música de raízes brasileiras, e mesmo tendo seu caminho interrompido, com a prisão de seus líderes Caetano Veloso e Gilberto Gil, a Tropicália conseguiu fazer com que as guitarras de som universal ocupassem o mercado brasileiro.

No FIC (Festival Internacional da Canção), de 1968, acontece o que se pode considerar um dos momentos mais marcantes da trajetória da Tropicália, pois

representa, antes de qualquer coisa, a capacidade desse movimento de não se calar e de não aceitar os limites da proibição, da censura e das amarras. Caetano Veloso entra no palco rebolando e cantando “É Proibido Proibir”. Entre vaias, tomates e ovos, ele faz, ao lado de Gilberto Gil, o seu célebre discurso que é um marco na história da MPB.

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa. Eu hoje vim dizer aqui, que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu! Vocês estão por fora! Vocês não dão pra entender. Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabem a quem? São iguais sabem a quem? Tem som no microfone? Vocês são iguais sabem a quem? Àqueles que foram na Roda Viva e espancaram os atores! Vocês não são diferentes em nada deles, vocês não diferem em nada. E por falar nisso, viva Cacilda Becker! Viva Cacilda Becker! Eu tinha prometido a dar esse viva aqui, não tem nada a ver com vocês. O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira. O Maranhão apresentou, este ano, uma música com arranjo de charleston. Sabem o que foi? Foi a Gabriela do ano passado, que ele não teve coragem de, no ano passado, apresentar, por ser americana. Mas eu e Gil já abrimos o caminho. O que é que vocês querem? Eu vim aqui para acabar com isso! Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso. Nada a ver com isso. Gilberto Gil. Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com tudo isso de uma vez. Nós só entramos no festival pra isso. Não é Gil? Não fingimos. Não fingimos aqui que conhecemos o que seja festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim. Entendeu? Eu só queria dizer isso, baby. Sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil! Junto com ele, tá entendendo? E quanto a vocês...o júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto! Fora do tom, sem melodia. Como é júri? Não acertaram? Qualificaram a melodia de Gilberto Gil? Ficaram por fora. Gil fundiu a cuca de vocês, hein? É assim que eu quero ver. Chega!

Caetano Veloso, com esse discurso, fala exatamente da preocupação do movimento em quebrar a idéia de que só havia espaço, no Brasil, para as músicas ditas nacionalistas, para uma estética apenas nacionalista. Para ele, era impossível acreditar na limitação de uma juventude que era conduzida por “valores morais”, estéticos e “repressores” do regime político da época. Sua fala foi de provocação, chamamento e de

libertação. Coragem e ousadia talvez sejam as palavras certas para sua atitude. Talvez ele estivesse mesmo falando de algo que a maioria ali naquele Festival não fosse capaz de compreender. Nem mesmo o júri. A Tropicália constrói, assim, um papel na história da Música Popular Brasileira de vanguarda e de renovação, para um lugar que já não era unicamente construído pela cultura nacionalista, mas começava a se abrir (mesmo sem perceber) para uma idéia cultura universalista.

Paralelo a essa movimentação da Bossa Nova e da Tropicália, havia uma outra, que era fruto da novidade do rock'n roll e que tinha endereço certo a chegar: a Jovem Guarda, destinada à juventude, a massa jovem das cidades e suas periferias. Segundo Medeiros (1984):

Fisgada pelo ritmo contagiante do rock, e assim ouvida, ela emana uma força nova, uma força de gestos diretos, de impulsos claros e reconhecíveis de um bando de gente disposta a desbravar pelo corpo os mistérios do mundo. Dessa perspectiva, o que se chamou Jovem Guarda constitui um conjunto de cantos sinceros de quem chega pra se manifestar e assim dizer de que maneira sente o que sente pra que todo o resto possa ouvir. A mediação, aí, passando pela musicalidade do corpo, explode na magia do ritmo (MEDEIROS, 1984, p. 8).

A Jovem Guarda surge em meio à energia rebelde do rock'n roll, ritmo que, naquele momento, invadia o mundo inteiro e se implantava como a música da juventude. Surge daí a onda das versões musicais, pois esse movimento se espelhava no rock ingênuo e nas baladas românticas do rock americano. Segundo Medeiros (1984), “o rock, de um modo geral, sempre foi visto como uma forma musical inscrita num contexto de ruptura e ampliação dos espaços corpóreos, políticos, sociais e culturais”.

As canções românticas indicavam a sensação de uma nova fase em que a alegria, as festas e os sonhos de um tempo melhor e mais leve apontavam para a sociedade de consumo que surgia. Além disso, existe na expressão da Jovem Guarda uma certa transgressão, não como recusa de uma ordem vigente, mas como ampliação de um desejo em que há a concretização mais ampla de espaço e tempo do corpo. E assim, “em um clima de festa em paralelo com o engate da sociedade eufórica nos trilhos do progresso, o rock brasileiro evoca, no entanto, as primeiras manifestações do corpo como fonte de prazer” (Medeiros, 1984).

Nesse período, é lançado o programa de TV pela rede paulista de televisão, a TV Record-canal 7, nas tardes de domingo, o *Programa A Jovem Guarda* que, concebido como promoção global, gerou uma grande movimentação artística e comercial com vendas de material editorial, material fonográfico, camisetas, calças, saias, blusas, bolsas, botas, jaquetas, material escolar etc, movimentando significativamente a indústria fonográfica.

Nessa mesma época, também surge uma significativa movimentação de cantores e compositores vindos do Nordeste em busca de um espaço na cena artística do eixo Rio/ São Paulo. Dentre eles podemos citar: Zé Ramalho, Elba Ramalho, Alceu Valença, Raimundo Fagner, Bráulio Tavares, entre outros. Todos eles desenvolveram uma história com a Música Popular Brasileira que circulava entre o que era seu (o Nordeste) e o que era nacional.

Essa movimentação na Música Popular Brasileira trazia à cena sucessos como *Chão de Giz*, *Admirável Gado Novo*, *Avôhai*, todas de Zé Ramalho, bem como tantas outras músicas que tratavam de mostrar um Nordeste que já se reconhecia, enquanto espaço identitário, com a literatura de cordel, os ritmos nordestinos, mas também com uma articulação mundial em que se somava a isso, o rock, as histórias em quadrinhos, o cinema, enfim, uma miscelânea de eventos identitários que demarcavam bem a trajetória da MPB.

Na verdade, essas composições, que “representavam” o Nordeste, falavam de uma região que buscava, ainda, naquele esteriótipo de fome, seca, sofrimento e povo lutador, mesmo que atrelado a isso outros elementos de uma cultura já mundializada, a demarcação desse espaço através da “ identidade nordestina”, que já tinha sido consolidada desde Luiz Gonzaga, com o baião. Essa marca foi impressa de modo tal que se constituiu até hoje como referente identitário, mesmo que exista um certo esforço para a desconstrução dessa identidade pelos referentes “negativos” (fome, pobreza, moleza), como é percebido na música *Nordeste Independente*, de Bráulio Tavares, gravada por Elba Ramalho, que imagina o Brasil ser dividido e o Nordeste ficando independente.

A música, que traz um tom irônico e com referência ao fantástico, nada mais quer do que valorizar a identidade nordestina, mostrando o quanto o Nordeste era rico e tentando desfazer a imagem de uma região amaldiçoada pela fome, seca e pelos eventos climáticos de uma terra sofridora. Mesmo assim, o Nordeste foi valorizado e marcado na voz desses cantores e compositores com um tom ainda de sofrimento, dificuldade que canta a vida de um povo que sofre, apesar de feliz. Como na música: “ô, ô, ô, vida de gado, povo marcado, povo feliz”.

Essa geração de artistas nordestinos fala de uma região que já não é tão distante da realidade nacional. É um Nordeste que partilha, através dos meios de comunicação, principalmente a televisão, as apresentações dos grandes festivais da Música Popular Brasileira, os noticiários, os avanços tecnológicos, a indústria dos discos em alta, ou seja, comunga dos mesmos eventos culturais, sociais, políticos e econômicos. É um Nordeste que se constrói em um projeto desenvolvimentista nacional, do qual ele também faz parte.

A década de 80 vem com o rock brasileiro, traduzindo a linguagem da juventude daquele período. Essa década representou, antes de qualquer outro evento, a abertura política com a Lei da Anistia, com a campanha das Diretas Já, com a liberdade sexual, limitada pelo acontecimento da AIDS, e com um certo desinteresse político por parte dos jovens. Houve verdadeiramente uma ruptura com toda aquela marca revolucionária da juventude, das décadas anteriores.

O que marcou esse período foi a vivência de uma crise que, não necessariamente, era uma crise política, mas uma crise existencial, uma crise de identidade que colocava a juventude frente aos novos tempos em que se pensava em um país mais maduro, porém se vivia em um Brasil em profunda crise econômica e social. Um contexto que denunciava que tudo estava fora de ordem.

Percebe-se, nas canções sensações que passeiam, pela suavidade das questões sentimentais cantadas pelo Kid Abelha, pelo Metrô, pelo Rádio Táxi e por uma perspectiva bem otimista de um Lulu Santos que vê a vida melhor no futuro, que é a sensação de viver e esperar um futuro melhor, mais leve, mais doce, mais claro e solto. Apesar disso, há também uma perturbadora sensação de que, em algum momento, toda essa leveza, essa liberdade de escolha (comparada há tempos anteriores) trouxe consequências para essa juventude que se sente meio perdida, meio fora do lugar. Como diz Eduardo Jardim:

A ideia central que marca as canções deste período é que o próprio critério de lugar, habitualmente utilizado para se referir à nação, precisa ser questionado. Não há mais um lugar propriamente. Os pressupostos espaciais encontram-se estilhaçados, e ainda não foi possível encontrar outros que os substituam. Portanto, também não há a ideia de distopia¹². Essa ideia já está presente no paradoxo de uma “grande pátria desimportante”, proposta por Cazuza. (JARDIM, 2004, p.57)

E é através dessa inquietação que a juventude se percebe perdida em meio a um lugar que não é mais o lugar de resistência política, não é mais o lugar do barquinho, do violão, do amor, da canção e nem da rebeldia. Na verdade é um lugar nenhum. Como na música dos Titãs que coloca, claramente, essa inquietação em não se perceber mais de lugar nenhum, não se sentir parte de nenhum projeto.

Não sou brasileiro
Não sou estrangeiro
Não sou brasileiro
Não sou estrangeiro
Não sou de nenhum lugar
Sou de lugar nenhum
Sou de lugar nenhum
Não sou de São Paulo, não sou japonês
Não sou carioca, não sou português
Não sou de Brasília, não sou do Brasil
Nenhuma pátria me pariu!

¹² Distopia é um termo médico que significa um mal congênito, que resulta da posição errada de algum órgão. E Caetano fornece a chave para esclarecer o que é o mau lugar, ao fazer referência ao estado de distopia do país em face da Nova Ordem Mundial.

Eu não tô nem aí
Eu não tô nem aqui.

(“Lugar nenhum” - Titãs, 1987)

Então, assim como os Titãs se questionam sobre o seu lugar, muitos outros grupos desse período se inquietaram sobre suas ilusões e ideologia. Na verdade, tudo gira sobre uma profunda mágoa em relação à essa pátria supostamente desimportante, já cantada por Cazuza. Além disso, a questão é de angústia, no que se refere à necessidade de cantar, já que não se consegue mais agir como em décadas anteriores. Isso acontece porque há uma mudança de lugar. Existe nesse período o início de uma fluidez em relação a tudo, pois já não há questões tão concretas a se protestar. Não há mais uma ditadura clara, nem repressão. A juventude pode tudo, a censura caiu. E agora “a gente somos inúteis”, como canta o Ultraje a Rigor. Então se pensa: “o meu partido é um coração partido” e solicitam : “ideologia, eu quero uma para viver”.

Será que o que permeou toda essa sensação de vazio e de falta não seria justamente a passagem de um período em que o bacana era protestar, era construir uma consciência política, em que os acontecimentos que o marcaram (exílio de uns, morte de outros, passeatas, protestos, censura) foram tão fortes que causaram a sensação de exclusão por aqueles que não tiveram a oportunidade de viver algo igual ou tão forte quanto? Nesse caso, a crítica é para si e para a nação e a juventude canta: “a gente não sabemos escolher presidente”, “ninguém respeita a constituição, mas todos acreditam no futuro da nação”, e se perguntam: “que país é esse? Que país é esse?”.

Assim como diz Medeiros:

Em tempos de ilusões perdidas, termos como rebeldia e contra cultura passam a ganhar alguma força renovada. Diz-se, inclusive, que os jovens que viveram os 80 para cá sentiram uma espécie de nostalgia do que não viveram, justamente as rebeliões - em níveis micro e macro -, as dimensões alternativas da existência, da sensibilidade, do comportamento, da descoberta do gesto político além-partidos e instituições. O imenso corpo sem órgãos que Maio de 68 cavou, ganha algum termo de atualidade – ainda que seja para acrescentar mais uma nota trágica aos aparentemente apáticos-e-

enigmáticos anos 90, e ao pavoroso, horripilante início caubói –mulá do século XXI (MEDEIROS, 2004, p. 24).

Nos anos 90, realmente há uma grande heterogenização da Música Popular Brasileira. Nesse caso, nem a velha sigla MPB, nem outro termo seria capaz de sintetizar as múltiplas identidades vinculadas nas músicas brasileiras, veiculadas pelos meios de comunicação. Nesse caso, o sertanejo, a música baiana, o rock, hip-hop, baião, forró, bossa nova, brega, manguebeat, frevo etc são diversos gêneros musicais que se enquadram no que se conhece como MPB hoje. Então, a MPB refere-se ao que é produzido no Brasil, à produção nacional, que pode ser a música unicamente comercial ou não. Mas é importante destacar que uma característica importante da cena musical brasileira, por volta da segunda metade dos anos 90, é a relativização da dicotomia entre aquelas músicas urbanas e a música folclórica. E é daí que surge um dos movimentos mais expressivos desse período – o Manguebeat – que teve como idealizadores Chico Science e o grupo Nação Zumbi. Segundo Maria Rita Kehl,

os idealizadores desse movimento não representam exatamente um pensamento crítico. Eles seriam, antes, o próprio objeto do que tem sido o pensamento crítico na Música Popular Brasileira, um objeto que começa a se manifestar, a deixar de ser objeto para se tornar sujeito. (KEHL, 2004, p.142)

O que eles produzem não é um pensamento crítico a seu próprio respeito, e sim uma espécie de inclusão pela palavra, pelo ritmo, pela batida agressiva. Eles não fazem uma análise das condições em que vivem, mas tentam com o som forte do maracatu criar uma nova representação do lugar, um lugar que deixa de ser “lugar nenhum” para ser o “lugar da massa”, do igual, do país globalizado. Esse lugar de país globalizado e moderno, que é identificado através de uma música urbana, que comunga vivamente com elementos tipicamente nordestinos, bem localizados em dada região, fala, antes de qualquer coisa, da necessidade de ser visto, de trazer uma nova visão sobre a realidade das cidades.

A representação do lugar Nordeste, proposto pelo *manguebeat*, se fundamenta na nação que se reparte, mesmo sendo um todo, em cidades, estados, regiões, que

carregam em si a necessidade de uma determinação da sua cultura, seu folclore, da sua identidade local, mesmo que esta se hibridize em um mundo aberto e globalizado. E isso é feito através de releituras sobre a tradição, como é o caso do maracatu da Nação Zumbi e do Chico Science – que é um maracatu guerreiro, que elimina a antiga dimensão do imaginário da corte. A nobreza da Nação Zumbi sai da “lama”, tem o mau cheiro do mangue, do lado podre da grande cidade. A tradição é valorizada, mas revivida com ironia.

O elemento mais importante dessa nova representação do lugar Nordeste, construído pelo movimento mangue, é que esse se traduz numa valorização identitária, mas carregado de muitas outras identidades, muitas caras, muitos mundos. Isso porque a principal analogia é a que o mangue representa uma área de trocas entre a água salgada do mar e a água doce dos rios, entre o mar e a terra. No manifesto intitulado “Caranguejos com cérebro”, citado por Maria Rita Kehl, os integrantes da Nação Zumbi se dizem seres do mangue que pensam, têm cérebro e que estão abertos a todas as trocas, como numa rede de vozes comunicantes que a antena parabólica pode captar.

Aqui, o sentido de brasilidade não existe, nem a afirmação de uma identidade nacional, brasileira. O que existe é uma poética que faz uma ponte entre o mais regional, o bairro, o mangue, a favela, e o global. O nacional perde sua função, como também o Brasil como unidade imaginária, que dá suportes a identificações. Na verdade, o lugar aqui é representado por um sujeito regional, que tem uma mente projetada para a imensidão, para o global, mas trazendo para a representação desse lugar, sua realidade local. E uma música que mostra bem essa representação do lugar, por esse movimento, é *A Cidade*.

O sol nasce e ilumina
as pedras evoluídas
que cresceram com a força
de pedreiros suicidas
Cavaleiros circulam
vigilando as pessoas
Não importa se são ruins
nem importa se são boas

A cidade se apresenta
centro das ambições
para mendigos ou ricos
e outras armações
Coletivos, automóveis,

motos e mêtros
Trabalhadores, patrões,
policiais, camêlos
A cidade não pára
a cidade só cresce
O de cima sobe
e o de baixo desce
A cidade não pára
a cidade só cresce
O de cima sobe
e o de baixo desce

cidade se encontra
prostituída
por aqueles que a usaram
em busca de saída
Ilusora de pessoas
de outros lugares,
a cidade e sua fama
Vai além dos mares

No meio da esperteza
internacional
a cidade até que não está tão mal
E a situação sempre mais ou menos

Sempre uns com mais e outros com menos
A cidade não pára
a cidade só cresce
O de cima sobe
e o de baixo desce
A cidade não pára
a cidade só cresce
O de cima sobe
e o de baixo desce
Eu vou fazer uma embolada,
um samba, um maracatu
tudo bem envenenado
bom pra mim e bom pra tu

Pra gente sair da lama e enfrentar os urubus
Num dia de sol
Recife acordou com a mesma fedentina do dia anterior.
("A cidade" - Chico Science e Nação Zumbi)

Essa nova representação do lugar, que é agora um lugar global, se constrói, também, na valorização de uma identidade regional, que passa a destacar as riquezas culturais das regiões. Esse movimento de valorização de uma identidade

regional, através das riquezas culturais, na representação do lugar, acaba por construir uma nova imagem do **lugar Nordeste** – esse lugar aqui é proposto, não mais como o lugar da seca, da fome, da pobreza, mas como lugar de tradição e de valores culturais.

Lenine, em uma de suas composições (na música *Leão do Norte*), consegue passar essa nova visão de nordeste que se pauta no orgulho de ser nordestino e do valor cultural de sua terra. Sua identidade é valorizada pela tradição:

Sou o coração do folclore nordestino
Eu sou Mateus e Bastião do Boi Bumbá
Sou o boneco do Mestre Vitalino
Dançando uma ciranda em Itamaracá
Eu sou um verso de Carlos Pena Filho
Num frevo de Capiba
Ao som da orquestra armorial
Sou Capibaribe
Num livro de João Cabral
Sou mamulengo de São Bento do Una
Vindo no baque solto de Maracatu
Eu sou um alto de Ariano Suassuna
No meio da Feira de Caruaru
Sou Frei Caneca do Pastoril do Faceta
Levando a flor da lira
Pra nova Jerusalém
Sou Luis Gonzaga
E eu sou mangue também
Eu sou mameluco, sou de Casa Forte
Sou de Pernambuco, sou o Leão do Norte
Sou Macambira de Joaquim Cardoso
Banda de Pifo no meio do Canavial
Na noite dos tambores silenciosos
Sou a calunga revelando o Carnaval
Sou a folia que desce lá de Olinda
O homem da meia-noite puxando esse cordão
Sou jangadeiro na festa de Jaboatão
Eu sou mameluco...

(Leão do Norte -Lenine)

Essa releitura do Nordeste, construída a partir dessa representação do lugar, promove também a comunhão dessa modernidade inerente ao momento histórico, com a tradição presente no folclore da região. Isso porque as pessoas envolvidas com manifestações folclóricas passaram a tomar atitudes diferentes das que não eram previstas no papel, que a referida dicotomia lhe atribuía, no sentido de que se espera que tais artistas da cultura popular mantenham uma postura de “resistência”, em relação à “comercialização” de sua arte. Um exemplo é o do Mestre Manoel Salustiano:

Mestre Manoel Salustiano é nascido na Zona da Mata do Norte, região de Pernambuco, cuja riqueza em manifestações folclóricas é notória. Ele se

criou entre o trabalho nos canaviais e a diversão nos maracatus e bumbas-meu-boi, e aprendeu a tocar rebeca com seu pai. Na juventude, porém, transferiu-se para a região metropolitana, instalando-se num subúrbio de Olinda e ali criando seu próprio maracatu. Talvez tenha sido a redescoberta da rebeca por artistas como Antônio Nóbrega e Siba Veloso (do grupo mestre Ambrósio) que o estimulou a criar também, por volta de 1996, um grupo para realização de shows musicais profissionais, que batizou de O sonho da rebeca. Mestre Salú, com seu grupo, já lançou vários CD's e realizou várias turnês, nacionais e internacionais, sempre interpretando adaptações dos gêneros musicais tradicionais (SANDRONI, 2004, p. 32).

Além do Mestre Salú, há dona Selma do Coco, outro exemplo das manifestações nesse sentido.

Dona Selma do coco é uma senhora que trabalhava como tapioqueira no Alto da Sé em Olinda, e cantava cocos nas horas vagas, sobretudo na época das festas juninas, como é hábito na região. Mas em 1996, sua bela voz foi descoberta por um produtor brasileiro que morava na Europa, e que lhe propôs gravar um CD. Na sequência, dona Selma desentendeu-se com o referido produtor, mas continuou fazendo CD's e shows, inclusive turnês internacionais. (SANDRONI, 2004, p. 32)

Essa tendência não é vista apenas em Pernambuco, mas em vários estados do país. Aqui na Paraíba, poderíamos destacar “As três ceguinhas do ganzá”, que além de terem sido referenciadas como símbolo da cidade de Campina Grande-PB, também foram tema do filme *A pessoa é para o que nasce*. Além delas, um bom exemplo é o de Zabé da Loca. Ela é tocadora de pífano e morava com sua família em uma pedra (gruta), no sertão da Paraíba, precisamente em Monteiro-PB, e teve seu talento reconhecido nacionalmente, como também internacionalmente.

O principal aspecto a ser destacado é o fato de todos esses exemplos estarem relacionados com manifestações tradicionais da cultura popular, mas que, apesar da história de luta de cada um dos aqui citados, seu produto tornou-se também “comercial”, incorporando-se no que se pode chamar hoje de Música Popular Brasileira; pois o conceito de MPB hoje alargou-se para incluir uma diversidade de manifestações musicais, que vão do rock a manifestações “folclóricas” tradicionais.

3 - Caminho teórico-metodológico escolhido para as análises das canções

O presente trabalho tem como proposta analisar grupos musicais que se enquadram no gênero MPB neo-regionalista, através de uma perspectiva etnográfica, tomando como técnica de pesquisa a observação participante em ensaios e shows desses grupos, a coleta de dados, através da internet, bem como entrevistas e análises de canções. O objetivo desta pesquisa foi perceber qual a imagem de Nordeste que se apresenta a partir das composições desses grupos.

A pesquisa aqui apresentada se inspirou nos Estudos Culturais, enquanto referência teórica, na etnografia como técnica de pesquisa e na semiótica enquanto método de análise das canções.

Será retomada, brevemente, a perspectiva dos Estudos Culturais e alguns aspectos da semiótica para subsidiar as análises sobre os grupos e as canções estudadas.

Os Estudos Culturais constituem um campo complexo e interdisciplinar que exercem uma grande influência sobre algumas disciplinas acadêmicas, especialmente os estudos literários, a Sociologia, os estudos de Mídia e Comunicação, a Linguística e a História.

Segundo Cevalco (2008), para Stuart Hall, diretor do *Centre for Contemporary Cultural Studies da Universidade de Birmingham*¹³, suas origens estão vinculadas à publicação de três livros: *The Making of the English Working Class* (1963), de Edward P. Thompson; *Culture and Society* (1958), de Raymond Williams; e *The Uses of*

¹³ O primeiro Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais.

Literacy (1957), de Richard Hoggart. Essas obras configuraram a quebra com a tradição dos modos de estudar os fenômenos culturais, pois rejeitavam não só o elitismo da alta cultura e da grande tradição, que pouca importância atribuíam às manifestações culturais de grupos subalternos, como também o Marxismo reducionista, que entendia a cultura como fortemente determinada pela economia. Além disso, Hoggart, Williams e Thompson foram professores da Workes' Educational Association (WEA)¹⁴ e desenvolviam, além da atuação acadêmica, intervenções políticas voltadas para a transformação da sociedade.

A base dos Estudos Culturais surge justamente daí, pois as escolas noturnas para os trabalhadores eram uma tradição estabelecida na Grã-Bretanha, antes da segunda Guerra Mundial, e tiveram como momento de expansão o pós-guerra, quando a sociedade tinha que, pelo menos, fazer um esforço para incluir os que tinham lutado para ganhar a guerra. Mas, o mais importante dessa iniciativa, era a possibilidade de construção de uma nova sociedade, que seria criada de baixo para cima, sendo a educação o elemento de troca entre intelectuais e trabalhadores, cada qual educando um ao outro.

Os Estudos Culturais se situam a partir de quatro disciplinas específicas: os estudos das Mídias (no Brasil tendo sua concentração principal nas escolas de comunicação), História, Sociologia e Inglês. O estudo das Mídias, por exemplo, centra-se na análise das relações dos meios de comunicação com a sociedade; na História, a ênfase é dada à história oral e a memória popular; na Sociologia, é valorizado o estudo das subculturas e é ampliado também o interesse pela Etnografia. No Inglês, seu direcionamento é bastante amplo, pois há toda uma preocupação com formas populares de cultura, ultrapassando o paradigma de estudos de língua/literatura, bem como o próprio conceito de literatura é repensado. Estudam-se gêneros populares como as histórias de detetive e os romances vendidos em bancas de revista.

¹⁴ Era uma organização de esquerda para a educação de trabalhadores e defendia uma educação pública e igualitária, que promulgasse os valores de uma cultura em comum. Além disso, procurava também construir uma nova consciência social e uma nova civilização, que incluísse a classe trabalhadora como um todo.

Segundo Cevasco (2008), dois temas foram predominantes em um primeiro momento, nos trabalhos saídos do Centro de Estudos da Cultura Contemporânea de Birmingham: o da sociedade das mídias e as subculturas. E dentro desse contexto, foi-se elaborando um interesse pela “Cultura Popular”, não como categoria fixa, mas como categoria relacional, ou seja, o que é excluído ou posto em oposição às formas consagradas dominantes. Um dos terrenos mais férteis desses estudos foi o das subculturas, em especial a dos jovens, a das tribos que agitavam o cenário cultural britânico.

Os Estudos Culturais marcam o momento da “virada cultural”, que significou uma mudança de paradigma nas ciências sociais e nas humanidades. A abordagem da análise social contemporânea passou a ver a cultura não mais como uma variável dependente, mas como uma condição constitutiva da vida social.

Essa “virada cultural” teve grande impacto na vida intelectual e acadêmica, além de criar um novo campo interdisciplinar de estudos, tomando a cultura como conceito central. Depois, como já foi dito anteriormente, ampliou-se com o Centro de Estudos Culturais Contemporâneos, na Universidade de Birmingham, em 1964.

Nos Estudos Culturais, as críticas ao velho marxismo (marxismo ortodoxo) eram centrais nas primeiras vertentes, literárias e históricas, através de Raymond Williams e Richard Hoggart. Nesse processo de formação dos Estudos Culturais, Raymond Williams (1977)¹⁵ propõe uma aproximação entre a dimensão cultural e a dimensão econômica, sendo essa uma forma de fazer avançar, como ele mesmo diz, o legado de Marx. Esse trabalho de preencher os silêncios, em relação à esfera cultural, ganha uma ferramenta teórica importante, a partir da noção de hegemonia apresentada por Gramsci (1968) que, apesar de ser considerado uma figura ortodoxa na Itália, foi apropriado nesse processo de formação, como uma referência crítica heterodoxa e representou um importante reforço para um projeto de Estudos Culturais que, nos anos 70, já estava parcialmente formado.

¹⁵ Citado por Maria Elisa Cevasco. Dez lições sobre Estudos Culturais. Boitempo, 2008.

Os Estudos Culturais marcam um novo entendimento entre a relação cultura e sociedade. Segundo Cevalco (2008), “nesse novo momento, a Cultura, com maiúscula, é substituída por culturas no plural”. O que significa dizer que se abre um novo caminho para a compreensão do significado de cultura, sendo esta entendida como um modo de vida.

Utiliza-se, aqui, a perspectiva dos Estudos Culturais para mostrar como a valorização de uma identidade regional se mantém frente à modernização, como tradição renovada, como meio de articulação entre temporalidades distintas, em que tradição e modernidade se encontram construindo um espaço de evidência para a cultura popular, enquanto referência dessa identidade regional.

Stuart Hall (1997), em a “Centralidade da Cultura”, argumenta que toda prática social depende e tem relação com o significado e que, conseqüentemente, a cultura é uma das condições constitutivas de existência dessa prática, já que toda prática social tem uma dimensão cultural. Segundo ele:

Há práticas políticas que se referem ao controle e ao exercício do poder, da mesma forma que existem práticas econômicas que se referem à produção e distribuição dos bens e da riqueza. Cada uma está sujeita às condições que organizam e regem a vida política e econômica destas sociedades. Agora, o poder político tem efeitos materiais muito reais e palpáveis. Contudo, seu verdadeiro funcionamento depende da forma como as pessoas definem politicamente as situações. Por exemplo, até recentemente, as relações familiares, de gênero e sexuais eram definidas como fora do domínio do poder; isto é, como esferas da vida nas quais a palavra política não tinha qualquer relevância ou significado. Teria sido impossível conceber uma política sexual sem que houvesse alguma mudança na definição do que consiste o âmbito político. Da mesma maneira, só recentemente- desde que o feminismo redefiniu o político (como por exemplo: o pessoal é político) – que passamos a reconhecer que há uma política da família. E isto é uma questão de significado – o político tem a sua dimensão cultural. (STUART HALL, 1997, p. 13)

Para Hall (1997), a distribuição da riqueza e dos recursos econômicos tem efeitos materiais, tanto para ricos quanto para pobres. Mas, para ele, a questão da distribuição dessa riqueza, se é justa ou injusta, é uma questão de significado. O que significa dizer que, dependendo de como se define “justiça” e “equidade”, nossas ações econômicas são determinadas, de certo modo, de acordo com a posição que tomarmos em relação a estas definições. Então, ele vai dizer que a cultura é, a partir de tal exemplo, “uma parte constitutiva do político e do econômico, da mesma forma que o político e o econômico são, por sua vez, parte constitutiva da cultura e a ela impõe limites”. Ou seja, se articulam um ao outro.

A cultura, para Hall, pode ser considerada como conjunto de práticas sociais e essas práticas são discursivas, pois dependem do significado para funcionarem e produzirem efeito e porque tem condições culturais ou discursivas de existência.

A dimensão do conceito de cultura é discutido, também, nessa mesma perspectiva, por pensadores como Nestor García-Canclini (1977), que trata a cultura como *locus* de produção, circulação e consumo de significações. Segundo ele, o termo cultura designa “a dimensão simbólica presente em todas as práticas de todos os homens” (GARCÍA-CANCLINI, 1997, p. 45).

Existe uma problemática apresentada por García-Canclini que se fundamenta na crítica ao relativismo cultural, isso porque, apesar desse relativismo representar certo avanço no alargamento de significados atribuídos ao termo “cultura”, essa perspectiva relativista acaba por não conseguir abarcar a questão de como as diferenças culturais estão entrelaçadas por questões outras, como desigualdades sociais, por exemplo. Além disso, o conceito alargado de cultura acaba por não possibilitar a capacidade de pensar as diferenças presentes nas variadas culturas, tentando criar uma equiparação entre todas elas. O autor, defendendo tal observação, apresenta o termo cultura como:

Produção de fenômenos que contribuem, mediante a representação ou reelaboração simbólica das estruturas materiais, para a compreensão, reprodução ou transformação do sistema social, ou seja, a cultura diz respeito a todas as práticas e instituições dedicadas à administração, renovação e reestruturação do sentido (GARCIA CANCLINI, 1983, p. 29).

Segundo García Canclini (1983), ainda, o relativismo cultural naufraga porque se sustenta através de uma concepção atomizada e ingênua do poder. Para o estudioso, essa concepção considera o mundo como um vasto museu, habitado por economias autossuficientes e que as culturas existem, sem saber umas das outras e cada uma na sua vitrine, livre de perturbações. Ele coloca que:

As afirmações a respeito da igualdade do gênero humano, da relatividade das culturas e do direito de cada uma delas de desenvolver a sua forma própria, são inconsistentes se nós não a situamos no interior das condições atuais onde vigoram a universalização e a interdependência. No mundo contemporâneo, esta interdependência não é uma relação de reciprocidade igualitária, como nas sociedades arcaicas onde o intercâmbio de alimentos era controlado por princípios que restabeleciam o equilíbrio. A multinacionalização do capital, que é acompanhada pela transnacionalização da cultura, impõe uma troca desigual tanto aos bens materiais quanto aos bens simbólicos. Mesmo os grupos étnicos mais remotos são obrigados a subordinar a sua organização econômica e cultural aos mercados nacionais, e estes transformam-se em satélites da metrópole, de acordo com uma lógica monopolística (GARCIA CANCLINI, 1983, p. 26).

E é nesse sentido que a definição de cultura proposta pelo autor, não pretende fazer uma identificação do cultural com o ideal e do social com o material, menos ainda supõe que seja possível analisar esses níveis de maneira separada. Na verdade, é o contrário, pois os processos ideais (de representação ou reelaboração simbólica) levam a estruturas mentais, a operações de reprodução ou transformação social, a práticas e instituições que, por mais que se ocupem da cultura, implicam uma certa materialidade. E para ele não é só isso, pois não existe produção de sentido que não esteja inserida em estruturas materiais.

Ele faz uma comparação entre a sua definição de cultura e o conceito Marxista de ideologia: “Efetivamente, a teoria da cultura coincide em parte com a teoria da ideologia, e precisa dela para relacionar os processos culturais com as suas condições sociais de produção” (GARCÍA-CANCLINI, 1983, p. 29). Mas ele vai dizer, também, que nem tudo é ideológico nos fenômenos culturais e que mantém o termo cultura, sem substituí-lo pelo termo ideologia, para conseguir alcançar os fatos num sentido mais amplo.

Nessa perspectiva ainda, o autor considera que existe uma linha teórica que contribui para situar a cultura no processo de desenvolvimento socioeconômico. Essa linha é a que interpreta a cultura como um instrumento da reprodução social e da luta pela hegemonia. Tal linha teórica nasce a partir de Marx, mas é Gramsci quem atribui a tais conceitos um lugar central na reflexão sobre cultura.

Para García-Canclini, Gramsci contribui com o conceito de hegemonia, para compreensão da especificidade das concepções de mundo dos setores subalternos. E a influência de Gramsci é uma referência importante, no que se refere à ênfase que os Estudos Culturais atribuem às culturas populares. García-Canclini afirma que foi “a partir de Gramsci que o popular ganhou um novo lugar científico e político, mas só em anos recentes alguns antropólogos, sobre tudo italianos, desenvolveram aquelas lacônicas instituições do cárcere através de investigações concretas”. (GARCÍA-CANCLINI, 1983, p. 47). Ele considera, ainda, que o marco mais fértil para o estudo e compreensão das culturas populares reside na intersecção entre a explicação marxista a respeito do funcionamento do capitalismo e as abordagens empíricas da Antropologia e da Sociologia.

Ele, porém, destaca a importância de precisar o que parece mais valioso, nos textos de Gramsci e de seus continuadores (Cirese, Lombardi Satriani), além de indicar algumas dificuldades neles encontradas. Tal observação é importante porque nos leva a pensar sobre as questões das desigualdades e dos conflitos entre as manifestações simbólicas das classes, cuja participação conjunta, segundo García-Canclini, em um mesmo sistema, não permite uma existência autônoma. Por outro lado, García-Canclini

destaca como problemática a orientação Gramsciana de insistir muito na contraposição entre as culturas (subalternas e hegemônicas) e na necessidade política de defender a independência da primeira, pois acaba por conceber a ambas como sistemas exteriores entre si. Ele defende que:

Isto se torna ainda mais claro em Lombardi Satriani e, sobretudo, na utilização que foi feita dos seus textos na América Latina. Chega-se a opor de modo tão maniqueísta as culturas hegemônicas e as culturas subalternas, que se atribui com demasiada facilidade propriedades “narcotizantes” ou “contestatórias” a fenômenos culturais que não são nem uma coisa nem outra, mas uma combinação de vivências e de representações cuja ambiguidade corresponde ao caráter não resolvido das contradições no interior dos setores populares” (GARCIA-CANCLINI, 1983, p. 49).

Nesse sentido, García-Canclini reflete sobre a cultura popular de modo a considerá-la livre de estereótipos estéticos e designações como cultura oral, tradicional ou subalterna que, segundo ele, “pressupõe uma certa possibilidade de redução do popular a um traço essencial”. Assumindo essa posição de García-Canclini, é importante esclarecer que a utilização, na presente pesquisa, da expressão “tradicional” para dar conta de um aspecto da cultura popular que se contrapõe à modernidade, devendo ser lida e entendida no mesmo sentido. O que se pretende é mostrar a importância da cultura popular, como elemento de demarcação identitária que constitui um dos principais aspectos para compreender a ideia de Nordeste nos grupos musicais estudados.

As mudanças e revoluções prometidas pelos anos 1960 não conseguiram modificar totalmente o mundo e pode-se dizer que, algumas das conquistas realizadas nesse período, foram também revertidas na crise econômica dos anos 1970. E a mídia, com o advento da TV, tornou-se uma força dominante na cultura, na vida social, na política e na socialização. Essa força dominante se estende, ainda mais, com os avanços nas tecnologias domésticas, como o computador de uso pessoal, as redes de intercâmbio, os celulares, os notebooks. Essas formas visuais e verbais vêm, a cada dia, substituindo as formas textuais (livros, revistas, jornais), sendo necessários novos

conhecimentos e metodologias para decodificar as formas de dominação da sociedade. Escoteguy (2006) defende que:

Novas modalidades de análise dos meios de comunicação são definidas na década de 80. Multiplicam-se os estudos de recepção dos meios massivos, especialmente no que diz respeito aos programas televisivos. Também há um redirecionamento no que diz respeito aos protocolos de investigação. Estes passam a dar uma atenção crescente ao trabalho etnográfico. Algumas pesquisas empíricas dessa época apontavam para a importância do ambiente doméstico e das relações dentro da família na formação das leituras diferenciadas (ESCOTEGUY, 2006, p. 152-153).

As novas tecnologias figuram-se, no cenário atual, mudando padrões de vida e reestruturando o trabalho e o lazer. Além disso, essas novas tecnologias determinam poderosas formas de poder social, através de técnicas de doutrinação e manipulação que são bem eficientes, pois são sutis e ocultas. Nessa perspectiva, conceitos e focos são revisados e modificados, como é o caso do conceito crítico de “classe”, que se desloca para as questões de identidade e subjetividade. As identidades, então, não são tomadas de forma essencialista, mas voltadas à captura de experiências individualizadas. Stuart Hall (2001) afirma que:

As sociedades da modernidade tardia são caracterizadas pela diferença; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes posições de sujeito – isto é, identidades – para os indivíduos. Se tais sociedades não se desintegram totalmente, não é porque elas são unificadas, mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados. Mas essa articulação é sempre parcial: a estrutura da identidade permanece aberta. (STUART HALL, 2001, p. 17).

Do ponto de vista metodológico, como já foi dito, os Estudos Culturais se pautam e utilizam o trabalho de campo etnográfico, a análise de texto, análise de discurso e entrevistas. Sua ênfase é no trabalho qualitativo, valorizando sentidos vividos, as perspectivas fenomenológicas e o interacionismo simbólico, respondendo,

assim, as questões sobre o significado da cultura e das representações das práticas vividas. Stuart Hall, segundo Schulman (2006), foi um dos primeiros a garantir que as abordagens estruturalistas e semióticas da cultura e da comunicação, importadas da França, tivessem circulação. Ele esteve à frente do Centro (CCCS) de 1969 a 1979, contribuindo e incentivando o desenvolvimento de estudos etnográficos, as análises dos meios massivos e as investigações de práticas de resistências dentro de subculturas.

E foi no sentido de perceber elementos que se enquadram numa dinâmica muito cotidiana, referente à cultura popular e à identidade, que os Estudos Culturais foram tomados como referencial teórico nesse trabalho, isso porque também nos possibilitou uma visão mais clara e atual sobre a temática da cultura popular e como esta tem convivido com a modernidade. Tal questão se constitui, praticamente, no elemento central desta pesquisa, isso porque é a partir dessa convivência que se constituem as ressignificações sobre o lugar Nordeste, produzidas pelos jovens, através de suas composições musicais.

A metodologia de pesquisa se constituiu, também, a partir da observação do cenário musical local e da percepção, através da identificação de como as imagens da cultura nordestina vinham se apresentando multifacetadas. Essa observação se consolidou principalmente no circuito musical. Foram escolhidas, como objeto empírico, quatro bandas do gênero nova MPB regionalista: *A Cabruêra*, *O Chico Correa e Eletronic Band*, *Seu Pereira e o Coletivo 401* e *a Tocaia da Paraíba*.

Antes, porém, dessa delimitação empírica, foi feita uma análise do cenário cultural local, bem como um reconhecimento da cena musical pessoense para caracterizar esse estilo musical e selecionar as bandas.

O principal estilo musical trabalhado nessa pesquisa foram as canções que tomavam como referência as cantorias populares como o coco, o repente, o baião, a ciranda, o maracatu, porém tendo um forte teor de hibridização através de outros ritmos,

desde o rock, o reggae, o rap, o samba, o funk americano até a música eletrônica. A hibridização pode ser considerada como uma das principais características desse novo estilo musical.

Os grupos selecionados foram sistematicamente observados em diferentes espaços e práticas, shows, ensaios etc. Também foram realizadas entrevistas com alguns dos membros desses grupos. A partir daí, foram selecionadas algumas canções de cada grupo para serem analisadas.

A análise dessas canções se deu, a princípio, através de uma perspectiva interpretativa, numa linha mais intuitiva dessas letras de canções. A semiótica, porém, possibilitou um certo aprofundamento dessa análise inicial e complementou a mesma através do plano de conteúdo e do plano de expressão, que permitiu uma tímida análise dos arranjos musicais.

A pesquisa tomou ainda, como método investigativo, a observação participante através de um levantamento etnográfico e entrevistas. Essa escolha se deu por perceber que a base do estudo é a construção da vida cotidiana, que se fundamenta em trocas e aprendizados diários sobre o que estudamos, comemos, assistimos, conhecemos e experimentamos. O olhar diferenciado sobre diversos pontos e experiências compõe um objeto extremamente rico, mas também bastante subjetivo e complexo. Esse levantamento etnográfico se deu, através de uma significativa convivência com os grupos selecionados, principalmente o grupo *Chico Corrêa e Eletronic Band*, que tem como vocalista Jonathas Falcão, irmão da pesquisadora. Os grupos *Seu Pereira* e o *Coletivo 401*, que também fizeram parte desta pesquisa, também são liderados por Jonathas Falcão.

Vale salientar que o objeto em questão relaciona-se em certa profundidade com a pesquisadora, o que torna o estudo extremamente rico e fluído em alguns momentos, e em outros, um tanto confuso e emocionalmente “comprometido”. Se por um lado há um conhecimento rico do conteúdo produzido pelos grupos, bem como os planos, sonhos, desejos e práticas dos mesmos, há também uma crítica mais efetiva na maneira de observar e avaliar o posicionamento dos mesmos frente à sua conduta profissional e sobre suas produções.

Tal questão apresenta-se como objeto de reflexão, já que pede uma postura metodológica de permanente exercício entre familiaridade e estranhamento. Segundo Geertz (1989) :

Praticar etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante. Mas não são essas coisas, as técnicas e os processos determinados, que definem o empreendimento. O que o define é o tipo de esforço intelectual que ele representa: um risco elaborado para uma descrição densa. (GEERTZ, 1989, p. 15).

Além disso, se no ofício de etnólogo é inerente uma interpretação, é natural que haja uma subjetividade significativa, presente num processo fenomenológico como tal. Segundo Roberto da Mata(1974), vestir a capa de etnólogo é aprender a realizar uma dupla tarefa, que pode ser grosseiramente contida nas seguintes fórmulas: (a) transformar o exótico no familiar e/ou (b) transformar o familiar em exótico. Nesse caso especificamente, foi necessário transformar o familiar no exótico, tendo, portanto, construído um distanciamento necessário para a realização da pesquisa e da análise dos dados.

Esse processo, porém, foi mais difícil durante a observação participante, já que quem se apresentava no palco eram o irmão e amigos da pesquisadora, o que gerava uma carregada mistura de racionalização e emoção. Porém, vale ressaltar que, naturalmente, no processo etnográfico, durante o trabalho de campo, o elemento que

permanentemente já se insinua é o sentimento e a emoção, estes seriam, segundo Lévi-Strauss (1956)¹⁶, os hóspedes não convidados da situação etnográfica. E, segundo Da Mata (1974):

Tudo indica que tal intrusão da subjetividade e da carga afetiva que vem com ela, dentro da rotina intelectualizada da pesquisa etnográfica, é um dado sistemático da situação (DA MATA, 1974, p. 30).

Mas, apesar da consciência clara das possíveis dificuldades em analisar um objeto tão próximo à pesquisadora, ela considerou que o principal objetivo que deveria alcançar com a pesquisa de campo seria fotografar e interpretar a realidade vivenciada, através do seu olhar, e usar os elementos diversos presentes nos grupos selecionados já conhecidos por ela, a seu favor. Nesse caso, a coleta de material não foi apenas um momento de acumulação de informações, mas se combinou com a reformulação de hipóteses, com a descoberta de pistas novas que foram elaboradas em novas entrevistas. Então, as entrevistas realizadas tanto com os grupos, como com os representantes de setores da sociedade (o Estado, o Mercado e a Sociedade civil organizada) foram feitas de modo a considerar a relação intersubjetiva presente naquela prática.

O estudo foi guiado por questões já debatidas nas Ciências Sociais, sobre a problemática dos grandes paradigmas interpretativos na pesquisa de campo. Foi com dedicação e cuidado tentando corresponder as práticas recomendadas em tais debates. Ruth Cardoso (1986) contribuiu para tal questão, fornecendo os meios de escapar das armadilhas do método de pesquisa de campo. Segundo ela:

A relação intersubjetiva não é o encontro de indivíduos autônomos e autossuficientes. É uma comunicação simbólica que supõe e repõe processos básicos responsáveis pela criação de significados e de grupos. É neste encontro entre pessoas que se estranham e que fazem um movimento de aproximação que se pode desvendar sentidos ocultos e explicar relações desconhecidas. (CARDOSO, 1986, p. 103)

¹⁶ Tristes tópicos, São Paulo; Anhembi, 1956. Citado por Da Matta, 1974.

Dentro dessa perspectiva, Ruth Cardoso (op.cit) diz que a prática de pesquisa, que procura esse tipo de contato, precisa valorizar a observação, tanto quanto a participação. Então, se a última é a condição necessária para um contato onde afeto e razão se completam, a primeira fornece a medida das coisas. Nesse caso, a prática de investigação, realizada nos shows pesquisados, se enquadra perfeitamente na perspectiva de trabalho de campo a que Ruth Cardoso se refere. Outro elemento importante dessa aventura etnográfica, passa pelo fato de que, para conseguir essa façanha a pesquisadora precisou se concentrar em ancorar as relações pessoais nos seus contextos específicos e se deteve em estudar, através da análise textual das músicas, as condições sociais dos discursos construídos nas canções.

Os grupos estudados trazem, em suas composições, elementos presentes no contexto social vigente, em que a modernidade e a “tradição” se encontram constantemente, criando um universo contraditório e, ao mesmo tempo, complementar, em que identidades são forjadas e construídas na tensão entre o local e o global, entre a ideia de sujeito fragmentado e composto de várias identidades. Segundo Stuart Hall (2001), o próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Segundo ele:

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (STUART HALL, 2001, p. 13).

No caminho metodológico construído, o primeiro elemento estudado foi a cena musical pessoense. Nesse processo, foi importante investigar como ela foi, ao longo do tempo, sendo constituída. Depois foi realizada uma descrição do material coletado, o que permitiu a análise e a percepção dos atores, das instituições e locais que fazem parte do universo da Banda, bem como dos referentes culturais presentes na cena.

Compreender como essa cena influencia ou influenciou a construção da ideia de Nordeste que se percebe nas composições dos grupos estudados foi a principal questão, a pergunta norteadora da interpretação e análise das músicas.

Em seguida, foi feito um levantamento dos grupos levando-se em consideração diversos aspectos, dentre eles, como os membros do grupo tornaram-se músicos, como produzem suas músicas e as divulgam, se expressam. Quais espaços utilizam para a divulgação de sua produção, o gênero musical escolhido, bem como o espaço de sociabilização dos músicos, onde se apresentavam, como era a relação dos grupos entre si, o fluxo dos membros por diversos grupos, os projetos realizados, cd's gravados, participação em eventos de música, número de participantes e a relação dos grupos com o mercado e o Estado.

O passo seguinte da pesquisa foi a escolha das músicas dos grupos já selecionados. O critério para esta seleção foi a riqueza que apresentavam para o tema da pesquisa, escolhendo-se letras que pareceram mais ricas para analisar a imagem do Nordeste.

Do grupo *Seu Pereira* e o *Coletivo 401* foram escolhidas três canções: *Cabidela*, *Zé Severino Soul* e *Clara herança negra*. Tais canções correspondem bem ao universo de inspiração que foi base para a escolha do objeto da pesquisa em questão, pois tratam da temática regional, de modo a trazer à cena a ideia de um Nordeste hibridizado, moderno, mas também tradicional, através da demarcação de elementos típicos da região.

Do grupo *Cabruêra* foram selecionadas *Cangaço*, *Parapoderembolar* e *Ciência Nordestina*, além de duas canções (versão) de Luiz Gonzaga: *Pau de Arara* e *A morte do Vaqueiro*. Nessas versões, se observa claramente, uma imagem de Nordeste diferente da produzida nas versões originais e, através de elementos como o ritmo, entonação e

instrumentos musicais, percebe-se essa diferenciação. Já as canções do próprio grupo *Cabruêra* demarcam bem a imagem do Nordeste atualmente.

Do grupo *Chico Correa e Eletronic Band*, foram selecionadas três canções: *Lelê*, *Mangangá* e *Baile Muderno*, duas dessas (*Lelê* e *Baile Muderno*) composições do grupo e uma delas (*Mangangá*) releitura através de um rearranjo musical da canção “*Mangangá olh’o besouro*”, cantada por Dona Joana e o coro de mulheres do coco de Forte Velho, registrada como domínio público. Tais canções tratam não só da temática regional, mas trazem uma questão de gênero que é percebida nas duas letras que foram analisadas, em que a mulher não apresenta passividade diante da problemática regional e sentimental, elemento esse diferenciador de canções de temáticas regionais não tão atuais, como por exemplo, algumas composições de Luiz Gonzaga, em que a mulher assume uma postura passiva diante de tais problemáticas.

Do grupo *Tocaia da Paraíba*, foram selecionadas também três canções: *C@boco.com.br*, *Jackspanderiá* e *Novo Rei*, todas de autoria do grupo. Tais canções tratam também da temática regional mas, principalmente, apresentam um caráter mais tradicional, principalmente *Jackspanderiá* e *Novo Rei*, através dos instrumentos musicais utilizados nas canções. Já *C@boco.com.br* se enquadra numa perspectiva menos tradicional, pois trata da temática da modernidade e da globalização.

A abordagem utilizada para as análises das canções foi a Semiótica. Ela contribuiu *para a leitura das canções*, considerando tanto o texto linguístico, quanto o texto musical.

Foram tomados alguns textos de Luiz Tatit (2001) que possibilitaram encontrar, através da Semiótica, uma interação entre texto linguístico e texto musical o que permite desvendar como se dá a construção do sentido na canção. Tatit propõe um método de análise que destaca e mostra a estreita relação entre fala e canção, enfatizando os vários níveis de relação existente entre letra e melodia. É dessa maneira que ele, através de sua teoria, faz ser possível perceber como se dá a construção do sentido numa obra que usa

dois sistemas de significação distintos: um texto linguístico sustentado por um texto melódico.

Existem três linhas da semiótica: a doutrina dos signos, elaborada por Charles Sanders Pierce, o desenvolvimento do formalismo russo e a teoria da significação, proposta por Algirdas Greimas. Luiz Tatit filia-se à Semiótica Greimasiana que evidencia o aspecto operacional do modelo semiótico. O que diferencia essa linha semiótica das demais é a ênfase dada não mais as relações entre signos, mas ao processo de significação capaz de gerá-los.

A Semiótica estuda a significação definida no conceito de texto. O texto, no entanto, pode ser apresentado como uma relação entre um plano de expressão e um plano de conteúdo. Sendo, portanto, o plano de conteúdo referente ao significado do texto e o plano de expressão a manifestação desse conteúdo em um sistema de significação verbal, não-verbal ou sincrético.

Na Semiótica, os sistemas verbais consistem nas línguas naturais e os sistemas não-verbais consistem nos demais sistemas como, por exemplo, a música, as artes plásticas. Já os sistemas sincréticos são os que acionam várias linguagens de manifestação, como as ocorre nas músicas e nas histórias em quadrinhos, através da junção de um sistema verbal com um não-verbal.

O sentido de texto está em seu plano de conteúdo, podendo ser estudado através da teoria semiótica, descrevendo o processo de sua formação, ou seja, a significação.

Na Semiótica, proposta por Greimas, o sentido é concebido como um processo gerativo que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. Tal processo de geração é denominado de percurso gerativo de sentido. Segundo Tatit(2001):

Tem sido tarefa da teoria semiótica organizar essas categorias e essas operações abstratas, que estão na base de nossa produção e compreensão do sentido, e reformulá-las em estratos que vão assinalando o grau de profundidade dos conceitos à medida que se afastam do nível de manifestação. Num primeiro momento identificamos categorias que regulam as interações dos elementos expressos na superfície do texto. Quase simultaneamente, observamos que essas categorias pressupõem outras categorias mais abstratas que, por sua vez, pressupõem outras e assim por diante, até alcançarmos um modelo relativamente simples que abarque o que há de essencial em toda a extensão do texto (TATIT, 2001, p. 16).

O sentido do texto é definido como uma rede de relações, o que significa que os elementos do conteúdo só adquirem sentido através das relações estabelecidas entre eles. Essa rede de relações é formalizada no modelo do quadrado semiótico¹⁷. Esse termo representa uma relação em que, genericamente, categorias semânticas podem ser representadas por S1 vs S2.

Segundo Tatit (2001):

Nesse esquema, os topoi S1 e S2 serão sempre ocupados por valores que, como tais, possuem direções apontando, em última instância, ao termo contrário. Essas direções já são dotadas de descontinuidade (a negação: ãS1 nega S1), continuidade (a afirmação do termo complementar S2) e, sobretudo, de uma força que faz de cada valor um “ir para”, mesmo que num texto concreto o termo contrário não se manifeste (TATIT, 2001, p.16).

Então, por meio de operações de afirmação e de negociação, o quadrado semiótico sistematiza uma rede fundamental de relações de contrariedade, contradição e implicação. Além das três relações entre os termos simples, há um termo complexo, gerado pela simultaneidade dos termos simples afirmados, e um termo neutro gerado

¹⁷ Cf. A. J. Greimas e J. Courtés, *Dicionário de Semiótica*, 2008, p.400-404.

pela simultaneidade de suas relações. Além disso, a categoria semântica pode mudar, porém, as relações sintáticas do quadrado são mantidas.

A Semiótica avalia como o ser vivo se relaciona sensivelmente, determinando qualidades positivas a um dos termos e negativas ao outro. Termos contrários como euforia vs. disforia (sensibilização positiva vs sensibilização negativa) formam a categoria fórica e essa categoria, ao lado da categoria semântica S1 vs S2, estrutura o nível fundamental¹⁸.

Numa narrativa mais complexa, existe, pelo menos, um programa principal¹⁹ com programas subordinados²⁰, que são chamados, respectivamente, de programa narrativo de base²¹ e programa narrativo de uso²². Quando esse programa de base é realizado, chama-se *performance*, porém, para o sujeito narrativo realizá-lo, precisa adquirir, através dos programas de uso, a competência necessária. Já os programas de uso são formalizados pela semiótica como representantes de um saber ou um poder, ou seja, um saber- fazer e um poder-fazer, relativos à *performance*.

Existe, além desses dois programas, um percurso chamado percurso narrativo de ação²³, que é a articulação entre competência e performance. A partir desse percurso há mais dois, o da manipulação e o da sanção. Tais percursos são importantes porque para que o sujeito comece seu percurso de ação, ele precisa ser manipulado para isso. Nesse processo, o manipulador é chamado de destinador e o manipulado de destinatário da manipulação.

¹⁸ Refere-se ao percurso gerativo de sentido e corresponde ao grau de profundidade de categorias que regulam as interações dos elementos expressos na superfície do texto.

¹⁹ Refere-se ao PN (Programa narrativo) que algumas vezes torna-se mais complexo para produzir o efeito de sentido “dificuldade”, “caráter extremo” da tarefa. E por isso ele comporta programas subordinados que possibilitarão a realização dessa tarefa. In: Cf. A. J. Greimas e J. Courtés, Dicionário de Semiótica, p. 388-389.

²⁰ São os Programas de uso e os Programas de base.

²¹ É um dos Programas do nível narrativo. O programa narrativo de base é também chamado de *performance*.

²² É um dos Programas do nível narrativo. O programa narrativo de uso possibilita a realização da *performance* através da representação saber-fazer e poder-fazer.

²³ É a articulação entre competência e performance, ou seja, é a articulação entre o programa narrativo de base e o de uso.

São previstos pela Semiótica quatro tipos de manipulação: o primeiro caso é quando o destinador usa seu poder para oferecer ao destinatário um objeto de valor positivo ou negativo; se for positivo o destinador manipula, através do querer do destinatário, esse processo, então, é chamado tentação. Quando o objeto é negativo, o destinador incita o dever do destinatário. Nesse caso, esse processo é o de intimidação. Porém, quando o destinador usa de um saber sobre o destinatário, ele sabe fazer uma imagem positiva ou negativa dele e, no caso da imagem positiva, ele incita o querer por parte do destinatário a afirmar essa imagem, nesse caso, esse processo é conhecido como sedução. Já no caso da imagem negativa, o destinatário tende a negá-la e assim é manipulado, assumindo um dever e esse processo é chamado de provocação.

Os verbos querer, dever, saber e poder são objetos modais e sem eles, não é possível realizar a *performance*. Porém, é importante dizer que sujeito e objeto, destinador e destinatário são chamados actantes e que o papel actancial depende da função do actante na realização da narrativa.

No nível discursivo, a enunciação é uma instância de produção do discurso. E para que essa produção seja realizada, definem-se um enunciador e um enunciatário, cuja relação produz a enunciação. Existem dois tipos de enunciação: a enunciativa e a enunciva. A primeira refere-se à relação enunciador-enunciatário explícita no enunciado e a segunda refere-se à relação enunciador-enunciatário não explícita no enunciado. Além disso, não é apenas a categoria de pessoa que é colocada em discurso pela enunciação, mas as categorias de tempo e espaço. Essas categorias representam o onde e o quando do discurso. Nesse caso, na enunciação enunciativa o tempo é o momento do agora e o espaço é o lugar do aqui. Já na enunciação enunciva o tempo é o do então e o espaço é o do lá.

Cada tipo de enunciação tem sistemas pessoais, temporais e espaciais próprios e cada um gera um efeito de sentido particular. No caso da enunciação enunciativa, ela é

geralmente usada nos discursos subjetivos, como o da poesia lírica; já a enunciação enunciativa é usada nos discursos objetivos, como o científico e o jurídico.

As categorias de pessoa, tempo e espaço recebem também investimentos semânticos, que podem ser temáticos ou figurativos. As figuras são elementos do discurso que criam a ilusão de um mundo possível por produzir uma referência ao mundo real. O tema é produzido por essas figuras que são designadas, através de substantivos concretos no discurso. Se o tema aparece recoberto por figuras, produz-se um discurso figurativo.

Na perspectiva da canção, a tendência à figurativização pode ser avaliada pelo exagero do vínculo simbiótico entre texto e melodia. Segundo Tatit (2002):

Esse processo geral de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto pode ser denominado figurativização por sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas (TATIT, 2002, p.21).

Mas segundo Tatit, via de regra, a figurativização é utilizada com equilíbrio, dividindo sua atuação com os recursos musicais de estabilidade melódica. Existem dois tipos de sintomas que podem servir de ponto de partida para o exame figurativo de qualquer tipo de canção, são os dêiticos e os tonemas. “Os dêiticos são elementos linguísticos que indicam a situação enunciativa em que se encontra o eu da canção. São imperativos, vocativos, demonstrativos, advérbios e etc.” (Tatit, 2002, pag.21). O papel dos dêiticos é sempre lembrar que por trás da voz que canta, há uma voz que fala. Já os tonemas, segundo Tatit:

São inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação. Com apenas três possibilidades físicas de realização (descendência, ascendência ou suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz (TATIT, 2002, p.21).

A tematização caracteriza-se também, através de tensões que podem ser passionais e temáticas. As tensões passionais apresentam-se por meio da continuidade melódica, no prolongamento vocálico e também através de amplas oscilações de tessituras. As tensões temáticas apresentam-se através da segmentação, nos ataques consonantais, na marcação dos acentos e na recorrência. Segundo Tatit (op.cit):

A tematização melódica é um campo sonoro propício às tematizações linguísticas ou, mais precisamente, às construções de personagens (baiana, malandro, eu) de valores – objetos (o país, o samba, o violão) ou, ainda, de valores universais (bem/mal, natureza/cultura, vida/morte, prazer/sofrimento, atração/repulsa). Por intermédio da tematização, o cancionista pode exaltar sua pátria (Aquarela do Brasil, Brasil pandeiro, País Tropical), sua gente (Morena Boca de ouro, o que é que a baiana tem?, Mulata assanhada), sua música (Samba da minha terra, Baião), a natureza (Águas de Março, Refazenda); pode produzir os gêneros dançantes (marchinhas de carnaval, rock jovem, samba de gafieira, xote para forró e etc.), os rituais de clima (Construção, Morte e vida Severina); pode criar modelos rítmicos (bossa nova, jovem guarda); pode se integrar no gênero da moda (rock, reggae, rap, funk, blue). Enfim, a tendência à tematização, tanto melódica como linguística, satisfaz as necessidades gerais de materialização (linguístico-melódica) de uma ideia (TATIT, 2002, p. 23).

No caso de canções passionais, há uma ordenação típica de desaceleração, através dos alongamentos vocálicos. Já nas canções temáticas há uma relação fluente entre sujeito e objeto, e isso é evidenciado através da aceleração.

Nas análises das canções realizadas nesse trabalho, foi feita, inicialmente, a análise das letras através de uma avaliação mais intuitiva, complementada por alguns elementos da perspectiva da Semiótica.

A Semiótica entra nessa análise para possibilitar, sobretudo, uma avaliação também da música e não só do conteúdo verbal. Esse suporte promovido pela semiótica foi utilizado, principalmente, nas versões das músicas de Luiz Gonzaga (*Pau de Arara* e *A Morte do Vaqueiro*) feitas pelo o grupo *Cabruêra*. Porém, são utilizados também nas demais canções dos grupos, elementos como o quadrado semiótico, categorias fônicas, objetos modais, categorias como tensões passionais (desaceleração) e tensões temáticas (aceleração), estados de disjunção e conjunção, categorias de tempo e espaço na enunciação e tematizações melódicas e linguísticas.

3.1 - A Paraíba em cena: A construção do cenário musical local

A cena musical paraibana se constitui de modo dinâmico e tem limites imprecisos, destacando-se nomes conhecidos local e nacionalmente, e movimentos culturais diversos, cada um trazendo uma contribuição significativa para o desenho de seu perfil.

Descrever essa cena é contar um pouco a trajetória de seus personagens, mas é também destacar elementos históricos de antes e de hoje, como influentes para a imagem do Nordeste que se construiu e se constrói, a partir desse cenário musical local.

Em primeiro lugar, será necessário destacar a relevância teórica do conceito de Cena Musical para o estudo das práticas culturais. Sendo assim, abordaremos nesse capítulo a formação da Cena Musical paraibana no período que pode ser demarcado como pós-movimento Manguebeat até os dias atuais. O conceito de Cena Musical é utilizado para destacar a formação das redes de sociabilidade que envolvem criatividade e formação de gostos, de públicos e a construção de identidades em espaços, localizados de produção e consumo cultural.

Segundo Stahl (2004), citado por Filho e Fernandes (2005), a noção de cena musical pode ser definida como um tipo específico de contexto cultural urbano e prática de codificação espacial, que oferece meios diferenciados para compreender os complexos circuitos, afiliações, redes e pontos de contato que informam as práticas culturais e as dinâmicas identitárias dos grupos juvenis, no contexto dos espaços urbanos contemporâneos.

Além disso, as cenas musicais têm uma natureza versátil, o que problematiza a ideia de que um único determinante como classe, gênero e raça poderia funcionar como elemento organizador das expressões culturais coletivas. Na verdade, seu caráter flexível e anti-essencialista possibilita apreender os fluxos, as correntes, o movimento e a mutabilidade, ampliando a abordagem para incluir contextos diversos como industriais, institucionais, históricos, sociais e econômicos, além das estratégias estéticas e ideológicas que sustentam a produção musical urbana.

Outro elemento importante, segundo Olson (2004), citado por Filho e Fernandes (2005), é que a cena musical é uma categoria analítica bastante pertinente para o entendimento semiótico e sociológico da formação das alianças afetivas de grupos. Nesse sentido, é também a partir desses parâmetros de entendimento que será analisada a cena musical paraibana, considerando simbologias, práticas sociais, discursos e artefatos musicais presentes nessa cena local.

Straw (apud Filho e Fernandes, 2005) estabelece uma diferenciação entre comunidade e cena musical. Ele analisou de que maneira práticas musicais levam à construção de um sentido de agrupamento, no âmbito das grandes cidades. Para esse autor, a ideia de comunidade musical refere-se a um grupo populacional de composição relativamente estável, em que tal envolvimento com a música leva a uma permanente exploração de uma ou mais linguagens musicais, que fazem parte de uma herança histórica geograficamente específica. Ao passo que as cenas musicais podem ser consideradas como um espaço em que diversas práticas musicais coexistem, interagindo através de variados processos de diferenciação, de acordo com caminhos variantes de

mudança e fertilização mútua. Isso por meio de laços e coligações continuamente criadas e mantidas que geram maneiras de comunicação que ajudam a delinear fronteiras musicas.

A cena musical pessoense apresenta grande diferenciação interna e se constrói justamente numa permanente relação entre o local, o nacional e o global. Essas relações se constituem porque uma cena musical surge nem sempre como algo pensado e programado, mas caracteriza-se principalmente por fatores que guiam e influenciam seu desenho como: memória musical acumulada, movimentos culturais, tendências musicais hegemônicas e mercadológicos, artistas, instituições culturais locais e manifestações artísticas. Então, essa cena local é muito diversa, sendo várias cenas que se entrelaçam numa só. Tem a cena Hip-hop, a rock, a cover, a cena regional (coco, embolada, forró pé de serra, forró eletrônico) e a cena pop.

Pretendo começar a apresentar essa cena percorrendo o caminho do tempo para destacar personagens importantes na construção da mesma, que são referências para os músicos contemporâneos, apresentando vários cantores e grupos que se constituíram como parte e fazedores dessa cena.

Seguindo um caminho cronológico, serão apresentados artistas antecedentes que foram e ainda são considerados ícones da música paraibana. Jackson do Pandeiro aparece como um dos principais ícones, na construção de uma memória acumulada e de referência para a cena contemporânea. Foi no início da década de 1940 que ele, já morando em João Pessoa, se estabelece enquanto cantor tocando na Rádio Tabajara, até meados de 1946. É importante destacar que, nesse período, o rádio era o principal veículo de informação e cultura no Brasil, sendo, pois um dos primeiros elementos organizador na construção de uma cena musical coletiva.

Assim como Jackson do Pandeiro, essa cena local foi marcada por nomes como Sivuca, que em 1950 se torna conhecido através da música *Adeus Maria Fulô*. Genival Lacerda, que é nesse imaginário o representante do forró escrachado, influenciado pelo

coco e o rojão de Jackson do Pandeiro. Tornou-se conhecido, na cena local, já em 1955, quando gravou seu primeiro disco de 78 rotações, obtendo sucesso com a música *Coco de 56*. No período de 1940 a 1960, a cena local é marcada principalmente por esses artistas, tendo pois, como peculiaridade, o fato dos três artistas citados tornarem-se realmente conhecidos a partir de terem se mudado para Recife. O Nordeste é representado através das composições desses artistas, por elementos tradicionais da cultura nordestina como o coco e o rojão, o forró e o baião que são ritmos consagrados nesse período.

Zé Ramalho, Elba Ramalho, Bráulio Tavares, Pedro Osmar, Cátia de França, Vital Farias são contemporâneos de um período na cena musical local em que havia a necessidade de se deslocar para o eixo Rio/São Paulo, em busca de uma possibilidade de se manterem financeiramente da música, o que levou, na década de 1970, esses artistas a se enveredarem Sudeste a fora. Tal investimento levou, realmente, à consolidação de um reconhecimento nacional de alguns desses artistas, destacando através de suas obras, um Nordeste influenciado por elementos já universalistas através do rock e da guitarra.

Adeildo Vieira, Milton Dornelas, Escurinho, Chico César, Totonho e os Cabra são artistas que se apresentam na cena musical local, na década de 1980, quando a principal referência era o engajamento político/cultural desses artistas para a construção de uma cena musical local, em que a perspectiva de desenvolvimento social estava articulada à cultura através de ações como a criação do musiclube²⁴, através da guerrilha cultural e de projetos culturais independentes, em diversas comunidades de João Pessoa. O Nordeste é representado nesse período pela tentativa da desmistificação de um Nordeste atrasado, pobre e apático.

²⁴ O MUSICLUBE é uma entidade de classe que surgiu em João Pessoa, no início da década de 1980, e teve como fundadores Totonho, Pedro Osmar, Paulo Ro, dentre outros. Essa entidade tem atuação na produção da cultura local e na perspectiva de desenvolvimento de Projetos culturais de natureza coletiva. Por essa entidade, passaram diversos artistas paraibanos como Milton Dornelas, Chico César, Adeildo Vieira, Vital Farias, Escurinho, Gláucia Lima, Cátia de França e etc.

A Cabruêra, Chico Corrêa e Eletronic Band, As Parêa, O Pau de dar em doido, A Função, Tocaia da Paraíba, Zabé da Loca, Seu Pereira e o Coletivo 401, Néctar do Groove, Star 61, Burro Morto, Tribo Ehtnos são artistas que aparecem na cena local em meados da década de 1990 e se mantém nessa cena até os dias atuais, trazendo para essa cena musical elementos novos, que dialogam com referências não só tradicionais da região como coco, baião, forró, embolada, mas também com referências como o Mangubeat, a música eletrônica, o hip-hop, o funk, o jazz, o soul, o samba, elementos esses que acabam por constituir um cenário musical local mais amplo e diverso, abrindo margem para um Nordeste que se apresenta muito mais universalista e moderno.

Como se vê, a cena musical local paraibana, atualmente, continua bastante ou até mais variada do que antes. São diversas expressões que se apresentam em estilos dos mais diversos, onde o que conta não é só a lógica das manifestações culturais regionais vistas apenas pela ótica da conservação, resgate ou preservação e purismo, mas sobre sua inserção e visibilidade numa indústria cultural cada vez mais globalizada e pulverizada, que se fortalece também através da internet e no circuito independente.

Aqui existe uma tensão clara sobre a diversidade da cultura, sobre a tradição, o moderno e o que pode ser considerado a mistura disso tudo, formando, assim, um cenário cultural contemporâneo de fluidas fronteiras, onde esses artistas constroem uma nova forma de pensar sua cultura, sua identidade local e sua região. Tal tensão leva a uma construção híbrida dessas expressões artísticas, fazendo com que o que se vê possa ser enquadrado não apenas num referencial local, regional, mas antes de qualquer coisa como expressões da cultura contemporânea globalizada que certamente ultrapassa os conceitos de tradicional e moderno, bem como os conceitos de manifestações populares e manifestações de massa.

O propósito desse levantamento se deu na tentativa de construir um mapeamento por períodos do cenário musical em João Pessoa, buscando explicitar os vínculos dos artistas entre si e com os espaços culturais da cidade, como a dinâmica de forças econômicas, sociais e institucionais que atuam nesse cenário.

3.1.1 -Começando pelo rock

Durante um tempo, na Paraíba, em meados dos anos 60, havia uma grande movimentação que recebia principalmente a influência identitária do rock representado, dentre outros, pelos Beatles, Rolling Stones e a Jovem Guarda. E motivados pelo entusiasmo com esse gênero musical é que surgiram os primeiros grupos de rock, em João Pessoa. Esses grupos tinham, inicialmente, a proposta de animar bailes pelos bairros da capital paraibana. Antes desses shows-bailes, os ensaios eram já ponto de encontro e tornavam-se festas também. “Os primeiros grupos surgidos aqui em João Pessoa foram: os Gatos Pretos (No bairro da Torre), Os Morcegos (na Rua da Areia), Os Eles, os Quatro loucos e os Diplomatas” (Medeiros e Nunes, 1998, p.16). Pelos Quatro Loucos, passaram Zé Ramalho, Vital Farias, Hugo Leão e Golinha, nomes conhecidos tanto na cena local, quanto na cena nacional. A produção musical desses grupos era, na sua maioria, cover, havendo um sentido de descoberta e entusiasmo inicial nesses jovens, que experimentavam o gosto pela música e a possibilidade de construírem uma carreira musical.

Já nos anos 70, houve uma ampliação dessa cena com o surgimento de outros grupos que, seguindo a mesma linha desses citados, movimentavam bem a cena local. Os Gentlemen (do bairro de Manaíra) era um desses, além dos Tuaregs (do bairro de Jaguaribe) e Os Bárbaros (do bairro de Mandacaru). Esse grupo, em especial, tinha um equipamento de som que gravava as apresentações de todos os grupos e, com isso, eles produziam fitas cassetes para vender aos admiradores dos grupos, bem como enviavam para várias cidades nordestinas. Além desses grupos, outros foram surgindo como os Santanas, os Selenitas, dentre outros (Medeiros e Nunes, 1998, p. 17).

Em Campina Grande, cidade vizinha a João Pessoa, e a segunda maior cidade do estado da Paraíba, havia também uma significativa movimentação. Dentre os grupos de lá, havia um que fazia cover dos Beatles e tinha em sua formação nada menos que

Bráulio Tavares²⁵. Esse devido a sua semelhança, na época, com John Lennon, teve a ideia do grupo se chamar os Analfabeatles. Além disso, havia também um grupo formado só por mulheres, As Brásas e tinha em sua formação Elba Ramalho. Algo que foi percebido nesse levantamento foi o fato de não ter sido encontrado registro de grupos juvenis que trabalhassem com a perspectiva da música regional (e se houvesse produção autoral de gênero regional era algo ainda muito discreto). Nesse período, na cena musical local em evidência, havia mesmo era uma significativa movimentação em torno do rock e o forte eram bandas cover.

A cidade não possuía infraestrutura importante para acolher as manifestações culturais de massa, às vezes os espetáculos eram apresentados informalmente em bares etc. Nessa época, os clubes sociais tinham grande importância como locais de lazer e sociabilidade. Os principais clubes e bares onde circulava essa cena eram o Sesc, o Astrea, o Independente Club, o Restaurante o Circo e o bar Asa Branca.

O cenário local não se mostrava muito profissional, porque não se contava com produtores e nem estúdios para gravações de discos, patrocínio de shows, publicidade ou qualquer atividade na área que precisasse de subsídios. Mas, mesmo assim, houve um crescimento desse cenário, em relação às bandas e, com isso, alguns poucos produtores de eventos e donos de bares perceberam a possibilidade de criação de espaços alternativos para a realização de shows e eventos artísticos. Nos festivais de música popular, que aconteciam pela cidade, as bandas que já eram conhecidas na cena musical local se apresentavam na abertura e no encerramento como, por exemplo, no Festival do SESC²⁶, promovido até hoje anualmente. O SESC, inclusive, teve e tem um

²⁵ Escritor paraibano, compositor e forte conhecedor da cultura nordestina, publicou dentre outros livros, *A máquina voadora* (1994) e *a Espinha dorsal da memória* (1996).

²⁶ O SESC é uma entidade de prestação de serviços para o setor comercial, com caráter sócio-educativo e sua atuação se dá no âmbito de áreas diversas como saúde, cultura, educação, lazer e assistência. Na Paraíba, o SESC conta com várias unidades, distribuídas entre as cidades de João Pessoa, Campina Grande, Guarabira, Patos, Sousa e Cajazeiras. Em João Pessoa, especificamente, o SESC se distribui em cinco unidades, na perspectiva de oferecer bons serviços as famílias comerciais, através das sedes: Gravatá, SESC Educação, SESC Odontologia, CFTUR e SESC Centro, nessa última sede é onde

significativo papel no cenário cultural local, pois além de promover cursos de arte, Festivais musicais, shows, promove também patrocínio cultural, sendo, pois, um espaço importante na área cultural no Estado, principalmente na cidade de João Pessoa.

Nesse período, ainda de meados de 1970, a cena musical local é muito marcada por festivais. Esse é um espaço que surge trazendo à cena nomes que vão marcar esse cenário musical, através de trabalhos autorais. É destes Festivais a primeira aparição de Pedro Osmar, (que após esse episódio aqui narrado não só consegue grande visibilidade na cidade, como realmente promove, ao longo dos anos, um movimento cultural tão significativo na cidade que até hoje o Jaguaribe Carne²⁷ – grupo formado por ele e o irmão Paulo Ró – é tomado como ícone da cena musical Paraibana) num Festival promovido no ginásio do Lyceu Paraibano em 1974 (Festival Juvenil de Música Paraibana), por um Projeto da UNE chamado Centro Popular de Cultura.

3.1.2 - O Jaguaribe Carne e suas influências na cena musical pessoense

Esse é o período em que há uma significativa mudança na cena musical local, que se apresentava até o início da década de 70 do século passado. E é justamente através de espaços como os Festivais que acontece tal mudança. No contexto dos festivais, muitos foram os nomes que já apareciam na cena musical paraibana, como Carlos Aranha, Clodoaldo Porto, Cátia de França, dentre outros. Um episódio interessante, contado por Pedro Osmar, é que justamente nesse primeiro festival que ele participou, ainda não era considerado compositor e seu grupo não tinha uma visão

se concentra a maioria das atividades regularmente desenvolvidas nas áreas de lazer, esporte, cultura, saúde, dentre outros.

Fonte: www.pb.sesc.com.br

²⁷ O Grupo é criador de movimentos culturais, como a Coletiva de Música 1976, Musiclube da Paraíba 1981, Movimento de Escritores Independentes 1984, além de ter participado ativamente da criação do projeto Fala Bairros arte-educação comunitária em 1982, no bairro de Jaguaribe Grupo História Viva de Mangabeira, Vivência de Mandacaru, Araponga e Boca da Noite.

muito politizada. Só que, naquela época, havia todo um contexto político que promovia entre a juventude a necessidade de participar de discussões políticas e de entender os principais acontecimentos da época, num contexto de efervescência política.

Pedro Osmar, no entanto, estava fora desse debate, o que, lamentavelmente, segundo ele, o levou a colocar no festival duas músicas, uma chamada *Alô, Alô Juventude* e outra chamada *Brasil conte comigo*, título que era um slogan da ditadura militar. O autor dessa segunda música era funcionário de um dos órgãos do Governo e, nessa canção, assinava embaixo da postura do governo militar, naquela época. Era uma música de louvor às práticas da ditadura. Pedro, então, fez um samba, já que a música era quilométrica e totalmente inviável. Mas o mais importante desse fato, é que, curiosamente, suas duas músicas foram classificadas, ao passo que o grupo de Carlos Aranha, que era bastante politizado e suas músicas eram de protesto à ditadura do governo militar, foram desclassificadas.

Esse resultado provocou uma revolução no Festival, o grupo de Aranha subiu no palco e protestou, citando a célebre frase de Caetano que *o júri era simpático, porém incompetente*. Subiram polícias, no palco, para tirar os insatisfeitos e disso gerou-se uma confusão, com a imprensa logo publicando vários comentários a respeito do ocorrido. Todos queriam saber quem era o autor dessas músicas reacionárias! Segundo Pedro, foi daí que seu nome ficou conhecido no Estado e ele conseguiu certa visibilidade artística.

Esse é o início do grupo *Jaguaribe Carne*. Este nasce desse evento com o nome inicial de Pedro Osmar e parceiros. Apesar desse começo, o grupo trouxe a cena musical uma significativa contribuição, porque sua linguagem surge numa perspectiva completamente nova e consegue dialogar com dois polos distantes: o primitivo e o contemporâneo. Conhecido pela proposta multicultural, o Jaguaribe Carne foi e é um misto de sons indígenas, rock, punk, jazz, escola de samba, forró, folclore e sons africanos. Apesar de desde o início não ter sido assim, Pedro Osmar pôde, a partir do Festival de música no Lyceu Paraibano, descobrir outro mundo que, segundo ele, “era um mundo muito atraente, de resistência e de crítica ao sistema vigente.” Foi assim que

se processou um turbilhão de mudanças e descobertas em sua vida, que culminou com sua ida para São Paulo, junto com o seu professor de violão e amigo Vital Farias. Após essa viagem, Pedro Osmar nunca mais seria o mesmo.

Ao longo de sua história, o Jaguaribe Carne construiu uma fusão de linguagens como música, artes-visuais, teatro, jornalismo, literatura, artes-gráficas (criando uma relação da cena musical com outras cenas) e a pesquisa da world-music com ritmos nordestinos e tradicionalistas como o coco, cabloquinho e a ciranda. Além disso, essa mistura se abriu às influências da música africana, do oriente, do jazz, da música instrumental brasileira, das vanguardas europeias e do modernismo brasileiro, assumindo, assim, uma postura vanguardista que antecipou tendências contemporâneas.

O Jaguaribe Carne foi também, ao longo das décadas de 70 e 80, um espaço de aprendizado e estágio para vários artistas paraibanos como Chico César, Totonho e os Cabra, Escurinho, dentre outros. Esse grupo conseguiu construir uma identidade que tornou-se referência para muitos artistas paraibanos e vem, até hoje, deixando sua marca nos novos grupos que surgem. O Jaguaribe Carne nasce com uma perspectiva experimentalista nos guetos da cidade e sua atuação era marginal e fora dos circuitos do mercado e do Estado, por isso sua principal experiência era a de criar e motivar uma inquietação, a respeito da cena musical local, de construir a possibilidade de criação de um viés revolucionário através da cultura. Talvez, por isso, esse grupo tenha conseguido ser referência marcante para a cena cultural local. Além disso, durante esse tempo de carreira, muitos artistas gravaram composições desse grupo, dentre esses: Lenine, Elba Ramalho, Xangai, Zé Ramalho, Amelinha.

O grupo, como já foi dito anteriormente, nasce com caráter experimental e assim manteve sua postura em relação à música, fazendo uso do experimento, da prática, do estudo e do intercâmbio cultural. Com sua ideia de Guerrilha Cultural²⁸, o grupo

²⁸ Movimento promovido pelo grupo Jaguaribe Carne, com intuito de oferecer à população local crescimento cultural, através de atividades promovidas pelos membros do grupo junto a entidades comunitárias, sindicais e estudantis (aulas em cursos de formação cultural, recitais de poesia, shows

movimentou muito a cena musical paraibana e, ainda hoje, se mantém como ícone dessa cena.

O nome Jaguaribe Carne faz alusão, através da carne, à vida, sexo, alimento, e é inspirado no antropofagismo do movimento modernista brasileiro. Jaguaribe representa o cotidiano, o bairro, a infância, a essência que formou o grupo. A ideia de guerrilha cultural nasceu desde sua formação, dos movimentos de bairros, das associações, de rádios comunitárias, da vontade de reconstruir possibilidades de mudança, de inquietação, de contestação através da arte, da música.

O Jaguaribe Carne marcou uma cena musical bastante forte na Paraíba, pois foram eles que, junto com outros artistas, criaram o MUSICLUBE. Além disso, propuseram uma nova forma de fazer música abordando temáticas inéditas e outros olhares. Eles construíram um caminho não só musical, mas performático, engajado e principalmente vanguardista. E nessa perspectiva é que movimentaram bem a cena musical local, construíram a Coletiva de Música 1976, Musiclube da Paraíba 1981, Movimento de Escritores Independentes 1984, o projeto Fala Bairros Arte-Educação Comunitária em 1982, Grupo História Viva de Mangabeira, Vivência de Mandacaru, Araponga e Boca da Noite.

Essa história não terminou por aí e muitos foram os frutos do Jaguaribe Carne. Esse grupo teve um papel não só aglutinador nessa cena musical, como criou uma série de eventos que motivaram a existência tendência cultural na Paraíba. No começo dos anos 80, o grupo registrou sua música em fitas cassete de produção artesanal, as chamadas FAL Fitas Alternativas. São desse período as fitas *Dança Nativa e Repercussão* Pedro Osmar e Paulo Ró, *Gente Operária*, de Jaiel de Assis e Jarbas Mariz & Pedro Osmar, gravada no Rio de Janeiro em 1982, com as participações especiais de

Lenine, Luciano Coutinho, Antonio Santana, Alex Madureira, Ivan Santos e Damilton Viana.

Esse grupo tem um papel tão significativo nessa cena musical, que é tomado como ícone da velha e da nova cena cultural paraibana. Ao longo de sua existência, o Jaguaribe Carne não só foi referência para os grupos e compositores contemporâneos de seu tempo, como se mantém, até hoje, servindo de referência para os grupos da cena atual. Sua história faz parte da história da cena musical paraibana. Em entrevista concedida por Pedro Osmar, o elemento mais forte apreendido de sua fala foram seus comentários sobre várias inquietações em relação ao cenário local, aos padrões culturais, a necessidade de ultrapassar fronteiras e o vanguardismo presente em suas ações. Isso porque o Jaguaribe Carne sinalizou uma das primeiras experiências multimídia do país, ao trabalhar com música, artes visuais, desenho, poesia, arte combativa, jornalismo alternativo e arte-educação. Segundo o próprio Pedro Osmar, o Jaguaribe Carne é a expressão do que ele (Pedro Osmar) construiu ao longo de sua vida e da sua experiência cotidiana. Não é um movimento e nem nunca se constituiu enquanto um movimento. É na verdade, uma construção de vida, de atitudes e de escolhas, é o casamento estético e político com a cena cultural de João Pessoa e dialoga com as artes plásticas, com o setor publicitário e o social.

Dentro dessa construção de vida e de escolhas, é que surge a guerrilha cultural que é baseada, segundo Pedro, em pensadores como Paulo Freire, Josué de Castro, e tinha como objetivo construir uma consciência crítica, através da cultura, nos jovens de diversos bairros populares de João Pessoa. Pensava-se em mudança social através da organização das associações de bairros, do incentivo da música na vida das crianças, do estímulo ao estudo através das artes e do apoio à criação de rádios comunitárias. Em março de 1982, esse grupo criou, na perspectiva do que chamava de *Guerrilha Cultural*, o *Fala Jaguaribe*, movimento de bairro feito com crianças, e organizou eventos como o *Folia Cidadã*, com a comunidade ribeirinha do Sanhauá. Ofereceu oficinas de percussão e ajudava na formação de grupos musicais que trabalhavam o repertório cultural popular dessas comunidades, como o Gosto de Capim, que se utilizava de máscaras. Paralelamente a essas ações de arte-educação, encabeçava o *Musiclube*.

Essa cooperativa de música atuou e ainda atua no cenário musical local influenciando artistas dessa época, bem como artistas de períodos futuros. Através de reuniões e discussões, se pensava e buscava melhores condições para essa cena musical. Essa movimentação constituída por esse grupo não tinha apoio governamental e os recursos eram escassos para a execução de certas atividades, porém, através de apoios e parcerias de ONG's, cooperativas e até Projetos do governo Federal, viabilizava-se a realização das atividades.

Essa expressão *Guerrilha cultural* representa a resistência através de movimentações estéticas e políticas e projetos experimentais. Um bom exemplo dessas movimentações estéticas foi a encenação de um cortejo fúnebre, feito pelo grupo Jaguaribe Carne. Esse cortejo se encontra com os *Piratas de Jaguaribe*²⁹ e, segundo Pedro Osmar: “A encenação do enterro era apenas uma maneira de chamar a atenção das pessoas para o elemento trágico que faz parte de nossas vidas, que é a morte, e isso se contrapondo ao carnaval que é uma festa alegre, tentando mostrar, com isso, a dinâmica da vida. Então, decidimos encher um caixão de bananas e encenar um cortejo fúnebre que iria em direção ao ponto de saída dos Piratas de Jaguaribe, durante o carnaval. Ao encontrarmos os Piratas, deixamos o caixão cair e quebramos o caixão, chutamos, chamando a atenção das pessoas para o evento e ao abrirmos o caixão, essas pessoas começaram a comer as bananas que tínhamos colocando lá”. Essa encenação representa o espírito vanguardista do grupo, bem como a necessidade de chamar a atenção da sociedade local, para elementos maiores do que a mecanização da vida, fazendo-a pensar sobre fatos cotidianos, sobre realidades distintas e sobre como podemos minimizar através da cultura as diferenças sociais.

²⁹ Grupo folclórico tradicional do bairro de Jaguaribe, que se apresenta principalmente durante o carnaval

Paralelo a essa movimentação, criada na cena musical local, em meados de 1980, pelo Jaguaribe Carne, há outra vertente musical que dialoga mais com o cenário nacional guiado pelo pop rock nacional dos anos 80.

Marcando a época do final dos anos 80, a banda Limousine 58, que se enquadrava no gênero do rock pop romântico e tinha suas próprias composições, movimentou significativamente a cena local nesse período. Essa banda foi idealizada por Júlio Charles, que tinha certa experiência com o meio musical paraibano. Tudo começou em outubro de 1984, no ginásio do Lyceu Paraibano, em um show da banda que na época era conhecida por Mixto Quente. Júlio Charles, Robério Jacinto, Ricardo Fabião, Nildete Fabião e Gell se encontraram e juntos produziram e compuseram vários sucessos dessa banda. Em 1985, gravaram o seu primeiro compacto e mudaram seu nome para Limousine 58.

Essa banda fez um sucesso bastante significativo, lançou vários hits que são ouvidos até hoje nas rádios locais. Sucessos como *Mistério*, *Marcou geral*, *Colorido recente*, dentre outros. Além disso, eles tinham um público fiel que acompanhava o grupo nos vários shows realizados (em escolas, bares) ao longo da existência da banda. Mas em 1988, a banda se dissolve e termina levando seus componentes para a carreira solo.

Outra banda que marcou época foi a “Sociedade Anônima”. Essa banda lançou o hit *Garota Prodígio*, nas rádios locais. Sua base musical era o rock e o new wave. A composição da banda começou com Maurício Burity como líder, e os outros componentes eram Zé Filho, Eduardo e Nilson. Gravaram em 1988 um LP intitulado *Pessoas Anônimas* mas, em 1990, o grupo chegou ao fim. Alguns de seus componentes, como é o caso de Zé Filho (guitarrista), continuou carreira solo e em outros grupos.

3.1.3 - A cena musical local contemporânea

A cena musical atual paraibana se compõe de artistas diversos e começa a se desenhar a partir dos anos 90, tomando como marco as influências do movimento Manguebeat, que se constituiu com força a partir desse período. Para compor esse mapeamento da cena musical, foi feito um levantamento com alguns grupos, compositores, intérpretes e instituições que compõem essa cena musical atual³⁰. Buscou-se, também, mapear apenas os grupos e compositores que trabalham com composições autorais ou interpretam composições de autores locais. Tal recorte foi necessário para poder delimitar a cena musical estudada e fazer jus à variedade de expressões musicais presentes na cena local. Foi observado, através de sites desses autores na internet, bem como, através de seus CDs, que os gêneros musicais presentes nesse levantamento são bastante variados. Dentre esses gêneros, há os grupos que trabalham com o rock, com o reggae, Nova MPB, instrumental, forró, coco, estilo performático e MPB regional com base eletrônica.

Os grupos demarcados da cena musical pessoense, através de seus sites na internet, do gênero reggae foram: Emboscada, que atua há cinco anos neste cenário; A Gunjah Reggae Band, que se define como “uma banda formada pelos apreciadores do bom reggae jamaicano e mundial e contribui para a difusão desse gênero na Paraíba”.

Algumas das bandas que se apresentam na cena musical pessoense, através de seus sites na internet e entrevistas, do gênero rock foram: Dalila no Caos, que surgiu em João Pessoa, mesclando rock progressivo, experimental e grunge. Da Silva e a Usina Dub que “é uma banda que mistura sons eletrônicos, riffs de guitarra, baixo e percussão. Influenciado pelo cancionário popular e por ritmos como o drum’n’bass, jungle e dub”. Meiofree, que “é uma banda que constrói músicas que falam do humano, que trabalham com a ideia de serem livres mas não totalmente”. Eles buscam uma inserção no mercado

³⁰ Esse levantamento foi feito através de informações conseguidas em alguns sites dos grupos e através de algumas entrevistas realizadas.

fonográfico o que, segundo eles, “refere-se a uma visão mercadológica, porém sem perder a ideia de humano”.

As principais referências da banda são variadas, passando por Jackson do Pandeiro, indo do rock ao reggae e assim criando um meio livre, um meio free. Nublado, que é um grupo de rock pessoense que está há menos de um ano na estrada e que já conseguiu gravar três músicas que fazem parte do material produzido pelo grupo. “A sonoridade desse grupo circula pelo rock e o pop e suas influências passeiam pelo moderno post-punk britânico e pelo indie rock americano”. Tem feito shows e já tiveram significativa participação em alguns eventos aqui na cidade de João Pessoa e outras cidades do Nordeste, como Festival Mundo, Grito Rock, Projeto Glória Vasconcelos, dentre outros, e gravou seu EP (Extended Play³¹) no estúdio do Sol³² em Natal no Rio Grande do Norte.

A Projeto **50** é uma banda que surgiu, inicialmente, na segunda metade dos anos 90, idealizada por Jadson Santiago e Guilherme Borges, porém se afastou dos palcos e agora retorna com o mesmo objetivo de antes “que era o de divulgar seus trabalhos autorais e musicar realidades cotidianas”. Star 61 é um grupo que tem como proposta “reviver o brilho e a criatividade de décadas passadas, tudo com bastante irreverência, muita sensualidade e atitude rock, por isso se inspira em artistas como Marc Bolan, do T-Rex e David Bowie e em composições a la jovem guarda e performances estilo Secos Molhados”. Unidade Móvel é uma banda em atividade desde 2001, tem três CDs demo lançados e participou também de três coletâneas lançadas pelo Sesc de João Pessoa, com os finalistas do festival “Todas as Tribos” (2004-2005-2006). Seu som é uma mistura de rock, funk e ritmos brasileiros.

³¹ é uma gravação em vinil ou CD que é longa demais para ser considerada um compacto e curta demais para ser considerada um álbum.

³² <http://www.dosol.com.br/>, portal com notícias e eventos do centro Dosol que é produtora, Selo, rock bar e estúdio.

Os grupos e músicos paraibanos do gênero musical instrumental que estão atualmente em evidência na cena musical paraibana são: Beto Preah que é instrumentista e trabalha com fusão de ritmos brasileiros e funk, baião com pitadas de jazz, maxixe e embolada. Néctar do Groove que foi, durante alguns meses, a atração das sextas-feiras no restaurante Sagarana, traz no seu repertório uma mistura de jazz, funk, afrobeat apoiada nas fortes raízes da música nordestina. Burro Morto é uma banda do bairro do Varadouro, em João Pessoa, e vem conquistando muito espaço na cena cultural local, porque se utiliza também da internet para divulgar seu trabalho.

Essa banda representa um estilo novo, ou quase uma releitura de algo que já aconteceu. Sua base é em cima do rock progressivo e em torno da psicodelia e sua expectativa “é de causar um certo estranhamento”, porque, segundo os integrantes da banda, eles “não querem ser tão bem aceitos assim”. Então, o visual da banda é marcante com cabelos estilo os que a juventude usava nos anos 70, um jeito meio *largadão*, porém o mais significativo mesmo é o som que parece nos transportar no tempo. Esse novo velho estilo de fazer música parece se enquadrar perfeitamente nesse padrão estético musical atual, em que tudo é recriação, o “novo” é hoje uma customização do “velho”.

Os principais grupos da cena musical de João Pessoa do gênero musical forró, que estão em evidência são: **As Bastianas** que é um grupo que se intitula “tradicionalista e busca com seu trabalho, fazer uma retomada da cultura nordestina no estilo do chamado forró pé de serra”. Formado só por mulheres, as Bastianas “querem mostrar também através da música, a garra e a força da mulher nordestina”. Esse grupo tem como principais referências Luiz Gonzaga, João do Vale, Marinês, Trio Nordestino, Sivuca, Dominginhos e Jackson do Pandeiro. Clã Brasil, que é um grupo paraibano que tem forte influência da música nordestina de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Dominginhos e Pinto do Acordeon. O grupo lançou cinco CD’s e um DVD no Brasil, Portugal e Itália. É composto por jovens com formação musical erudita e popular.

O grupo mais performático da cena musical de João Pessoa é a Tribo Éthnos que é um grupo Paraibano e se autointitula Projeto Éthnos. Seu trabalho “se baseia numa perspectiva interdisciplinar e multiestética usando vários estilos musicais e várias escolas artísticas”. Suas principais expressões estão voltadas para a música e dança, mas utiliza outras linguagens também como artes plásticas, literatura, fotografia, quadrinhos e artes gráficas. Com perspectiva humanística, esse grupo tem seu estilo calcado na mistura e na mestiçagem e sincretismo de tendências de tempos, lugares e épocas diferentes.

Os grupos, cantores e compositores que estão presentes na cena da MPB em João Pessoa são: Odecasa, que é um grupo que tem seu trabalho centrado na música autoral e popular. Foi criado em 2004 e definir o estilo do grupo não é muito fácil, porque é marcado por diversas influências. Seu som é bem trabalhado através de vozes, violão clássico, violão 12 cordas, contrabaixo acústico, clarinete e percussão, resultando assim em uma sonoridade suave e muito melodiosa, que poderia se enquadrar no estilo rockwave. Eleonora Falcone é cantora e compositora e explora as relações entre a música pop contemporânea e os diversos estilos nordestinos e brasileiros, estabelecendo um diálogo entre a tradição e a contemporaneidade. Sandra Belê é intérprete, especialmente de vários compositores paraibanos, ela consegue, através da voz e de sua interpretação, promover uma relação de encontro com as raízes do povo paraibano. É conhecida como a cantadeira, “abriu os olhos para o mundo ouvindo aboios, reisados, incelências e pastoris na sua cidadezinha de origem, Zabelê (Cariri paraibano)”.

Glaucia Lima é intérprete paraibana, faz a sua voz transitar entre o agudo e o gravíssimo, mostrando toda a sua virtuosidade musical. Lançou, em 2005, os CD's *Tanto Mistério* e *Zanzar*. No primeiro, trabalhou poemas de poetas paraibanos, no segundo, fez uma reflexão sobre a vida e as relações de trabalhos cantados pelos autores paraibanos. Escurinho é compositor, percussionista e intérprete performático, traz em sua música uma poesia urbana de caráter social. Seu trabalho é conhecido pela mistura de ritmos que vão desde o regional aos sons indígenas e africanos numa combinação explosiva com o rock.

No estilo musical do coco de roda, existem muitos representantes, porém o destaque na cena pessoense é Odete de Pilar, que é representante da cultura popular como coquista. Na gravação de *Ô cirandeira*, Eu vou embora, usou uma lata como zabumba. Os cantos de Odete podem ser ouvidos no CD “Cocos: Alegria e Devoção”, produzido por Maria Ignez Novais Ayala e Marcus Ayala. Sua voz está na trilha do filme *Transubstancial*, de Torquato Joel, e em discos de Chico Correa e Eleonora Falcone. Além desses representantes locais, o grupo de pesquisa A Barca também já esteve registrando a cantoria de Odete.

No gênero musical MPB neo-regionalista³³, o destaque são os grupos: As Parêa “que tem influências das mais diversas e suas composições tentam transmitir o elo entre a musicalidade oriunda da linguagem urbana, passando pela música erudita, étnica, folclórica, o rock e a MPB: um caldeirão rítmico e alquímico em ebulição. Além disso, a sonoridade da banda transita entre as influências regionais e a estética urbana”. Beto Brito é rabequeiro, cordelista, cantor e compositor, tem sua base musical influenciada pela alquimia das fusões entre o pop (com os grooves eletrônicos, rap-rock e baião eletrônico) e o regional.

Cabruêra é um grupo que está na estrada desde 1998, e prestes a fazer 11 anos de carreira. Esse grupo tem como marca registrada a diversidade, levando em conta a experiência vivencial e sonora de cada integrante, bem como pensando sua linguagem numa lógica cosmopolita. Chico Correa e Eletronic Band surge da mistura de referências sertano-agrestes e aspirações globais-locais. A banda ganhou visibilidade em 2003, no Festival Abril Pro Rock (Recife/PE) e no TIM Festival (Rio de Janeiro/RJ). “A banda tem como base uma mistura de vários ritmos como coco, baião, repente e música eletrônica, além do samba, da bossa nova, sons afro-brasileiros e o jazz. Tudo isso é utilizado em improvisações nas apresentações, tendo como fio condutor os grooves

³³ Um estilo musical baseado na música popular brasileira, porém com hibridações marcantes entre o pop rock, o jazz, o blues, o baião, o samba-rock, o reggae, o ska, o repente, a música eletrônica, o funk e principalmente tomando como referência os cantadores populares (repentistas, coquistas, cirandeiras, emboladores e etc).

eletrônicos”. Também são usadas pela banda canções folclóricas (coco, ciranda etc.) de domínio público.

Seu Pereira e o Coletivo 401 é o novo projeto musical do cantor e compositor Jonathas Falcão. Pessoaense do bairro da Torre, Falcão desenvolve um trabalho como compositor desde os 15 anos de idade, e aos 22 anos montou sua primeira banda, A Função, participando de diversos festivais, como o FENART, Centro em Cena, Paraibatuque, PB POP entre outros. Como compositor, tem canções gravadas pela cantora paraibana Glaucia Lima e pelo grupo Chico Correa & Eletronic Band. “O coletivo 401, que vai de diversos bairros da cidade em direção ao Centro do mundo, tem como passageiros o baterista Victor Ramalho (Chico Correia & Eletronic Band e Nectar do Groove), o baixista Thiago Sombra (Star 61 e The Silvias), o guitarrista e produtor musical Esmeraldo Marques (Chico Correa & Eletronic Band). Além dos amigos músicos, também marcam presença no sonoro coletivo, alguns artistas consagrados, que trafegam por ali quietos, olhando pela janela, assobiando influências. Seguem alheios, sem saber que seguem, mas seguem, e ajudam no volante, assim como o amigo e guru Pedro Osmar e o seu Jaguaribe Carne, Totonho e os cabra, Lenine, Ivan Santos, Bráulio Tavares, Lula Queiroga e a Wolf Gang, Chico Science e todo o mangue, Chico César e Zeca Baleiro - cancioneiros do asfalto, os tropicalistas, funkeiros, violeiros e aquele coquista cego que sobe no ponto da rodoviária e canta seus cocos por algum trocado”. Seu Pereira e Coletivo 401 é assim, não tem terminal, é um circular que está sempre girando em torno da nova e velha música brasileira do Nordeste.

Tocaia da Paraíba é uma banda que tem a pluralidade natural, que marca o meio em que ela nasce e vive, onde a viola do repente se mistura com a guitarra elétrica e o aboio com o blues. A Tocaia é isso, música plural brasileira. Esse grupo pertence ao sertão do Estado, nascido em Cajazeiras e os ritmos usados por esses rapazes refletem a própria vivência local. Eles usam o baião, o coco, os aboios, mas como se propõem a serem plurais, no som também está presente o jazz, o rock e as baladas.

Por essa descrição, se percebe a variedade de estilos e ritmos que são presentes na cena musical de João Pessoa. Há um cenário que é amplo, porém o mercado apresenta-se incipiente, o que leva muitos grupos a saírem da região Nordeste e buscarem se estabelecer num mercado mais amplo, como é o caso do mercado do eixo Rio/ São Paulo. Outro ponto que merece destaque nessa cena musical local é a tentativa de organização desse mercado, por parte de alguns artistas e grupos na perspectiva de um mercado “independente”, bem como a ação de órgãos governamentais e privados, como é o caso da prefeitura de João Pessoa que, através da FUNJOPE, vem promovendo várias ações culturais na cidade, com o objetivo de valorizar o artista local e movimentar o mercado local.

Outra ação desenvolvida pela FUNJOPE é a construção de um banco de dados dos artistas locais, catalogando cada artista pelo seu gênero musical. E também o SEBRAE que, com sua Secretaria de Cultura e Turismo, promove palestras, feiras de música e tenta conscientizar o artista local para ver sua arte também como um produto comercial.

Essas ações acontecem de certo modo de maneira lenta, porém já promovem uma certa movimentação na cena musical local que, “independente”, vem se concretizando com várias conquistas, principalmente através da internet, que é um canal que abre muitas oportunidades para os artistas. Sem falar que esse meio amplia, significativamente, essa cena que, mesmo sendo local, por se tratar de artistas locais, toma proporções até nacionais e mundiais. É através desse meio de veiculação de informações, de trocas e de conhecimento, que os grupos constroem suas próprias redes de mercado através de myspace, blogs, Orkut, twitter, enfim, se promovem e conseguem espaço real na cena musical nacional.

3.1.4 - A cena cultural local na fala de seus artistas, críticos musicais e atores institucionais

O celeiro cultural da João Pessoa atual, comparado a Recife, é um pouco menos evidente, porém não menos rico. Aqui, há uma diversidade de grupos que surgem, constantemente, na cena local. Os gêneros são diversos como rock, rock progressivo, reggae, hip-hop, forró eletrônico, pagode, MPB, música eletrônica, coco, repente, baião. Todos esses gêneros compõem o cenário local, dando riqueza e variedade às possibilidades culturais presentes na cidade.

Existe um debate acerca dessa cena musical que está presente em diversos discursos, a respeito da produção cultural local. Para entender esse debate, bem como identificar como se percebe, hoje, nessa cena musical, a vertente regional e como os atores sociais, que estão envolvidos nesse processo de construção de uma cena musical, atuam na mesma, é que foram realizadas algumas entrevistas, com o principal interesse de demarcar o cenário musical da Paraíba, em especial da cidade de João Pessoa.

Foram escolhidos personagens que compõem essa cena como produtores culturais, críticos de música e fomentadores culturais (setores da sociedade como o mercado, o Estado e a Sociedade Civil Organizada), além dos próprios artistas.

As primeiras entrevistas foram com críticos de música e jornalistas (Silvio Osias, Ricardo Anísio, Ana Felipe e Bráulio Tavares), entrevistas essas que deram suporte para perceber como a cena musical de João Pessoa estava sendo percebida, atualmente. Também foram entrevistados membros de setores da sociedade, como Lau Siqueira, representando a Prefeitura de João Pessoa, através da FUNJOPE- Fundação Cultural de João Pessoa, e que desenvolveu vários projetos na perspectiva de inclusão cultural; e Máisa Duarte, representando o SEBRAE, através da coordenação do Projeto Esquina Brasil, que é uma idealização do SEBRAE da Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará, na perspectiva de valorizar o empreendedorismo cultural no Nordeste.

Também foi entrevistado Pedro Osmar, representando não só a sociedade civil organizada através do Musiclube e de sua proposta de Guerrilha cultural, como também

sendo um representante-chave da cena cultural paraibana, com o Jaguaribe Carne. Atualmente, Pedro Osmar atua no município de João Pessoa, como gestor da área da cultura. Além desses representantes de setores da sociedade, foram entrevistados representantes de alguns grupos que fazem parte da cena musical local.

Cada entrevistado fez, à sua maneira, uma contextualização da cena musical paraibana, falando como veem o cenário musical atual pessoense e destacando compositores, músicos e cantores antecedentes dessa cena musical, desde Jackson do Pandeiro, passando por Elba Ramalho, Zé Ramalho, Chico César, Cátia de França, Vital Farias, O Jaguaribe Carne, dentre outros.

Algo comum observado na fala dos entrevistados foi o destaque que todos deram para o período da música paraibana nos anos 1940/1950, em que os principais ícones foram Jackson do Pandeiro, Marinês e sua gente, sendo consagrada a ideia de uma música bastante regional e bem característica da nossa região. A Paraíba é cantada e caracterizada por elementos mais tradicionais – o forró, o coco, a seca, a sanfona e o pandeiro.

Há também, nos anos 70, a geração que, para conseguir visibilidade e sucesso, passava necessariamente pela saída do Nordeste para o Sul do país, para o eixo Rio/ São Paulo, onde se conseguia visibilidade nacional, como é o caso de Elba Ramalho, Zé Ramalho, Cátia de França, Vital Farias, dentre outros. Segundo Pedro Osmar, a saída da cidade de origem, a mudança para uma cidade maior e mais desenvolvida, a experiência adquirida através de acontecimentos, casos e situações, podem ser comparados à experiência em uma universidade; sendo esta, então, a formação na universidade da vida. Para ele, o Jaguaribe Carne surge, justamente, dos aprendizados dessas experiências vividas por ele no Rio e em São Paulo.

Sobre a música local, Pedro Osmar, assim como alguns dos críticos entrevistados, percebe a cena musical paraibana bastante esvaziada. Pedro Osmar diz: “Não percebo uma estética nova. O que existe na cena musical paraibana é fruto do que

aconteceu há quinze ou vinte anos com o Musiclube, que tem como participantes artistas como Escurinho, Milton Dornelas, Adeildo Vieira e o Jaguaribe Carne que ainda se mantêm como ícone da música na Paraíba até hoje”. Para ele, os grupos da nova geração, que surgem ou surgiram pós-Manguebeat – como A Cabruêra, As Párea, A Função, O Chico Correa, A Tocaia, dentre outros – “são pura reprodução do que é visto na MTV, e são todos iguais, apenas repetem o que já foi feito”. E a cena musical paraibana, segundo ele, encontra-se encalhada, o que representa uma grande preocupação, “pois esse vazio demonstra a falta de militância e de criatividade da juventude atual”.

Pedro Osmar acredita que, atualmente, o Jaguaribe Carne vem atuando na cena musical paraibana muito mais como referência, do que como grupo presente na cena. Para ele: “a contribuição deles passa pelas ações e realizações feitas, no que tange o compromisso humano e ético que sempre tiveram com a sociedade, através da sua Guerrilha Cultural e de todos os desdobramentos dessa guerrilha: Coletiva da Música 1976, Musiclube da Paraíba 1981, Movimento de Escritores Independentes 1984, dentre outras tantas ações realizadas por eles”.

Sobre a vertente regional paraibana, Pedro Osmar se coloca avaliando a produção do grupo Jaguaribe Carne, como sendo uma forte representação desse regionalismo nordestino, na cidade de João Pessoa, porém essa avaliação é feita muito mais em uma perspectiva universalizante em que, segundo ele, nunca perderam sua identidade local. Entretanto, sua construção passa pela fusão de linguagens como artes visuais, teatro, jornalismo, artes-gráficas, literatura e sua perspectiva musical sempre foi baseada nas experimentações, não só tomando como referência o folclore brasileiro e nordestino, com ritmos como a ciranda, o maracatu, caboclinho, coco e cantiga de boi, como também, buscam influências na música do Oriente, na música da África, no jazz e nas vanguardas europeias. Segundo ele, como o próprio nome explicita: “Jaguaribe Carne representa o bairro Jaguaribe e a Carne que vem da antropofagia (proposta pelo grupo) e representa também alimento, vida e sexo”.

Em entrevista, com alguns dos músicos e compositores dessa cena musical local, observa-se que eles percebem, claramente, certas mudanças significativas na produção cultural no Estado, apesar de algumas dificuldades concretas ainda presentes. Seu

Pereira (Jonathas Falcão), que vem atualmente gravando um CD de pequena tiragem apenas para ser veiculado pela internet, deixa claro sua intenção em usar a internet como meio de comunicação para promover seu trabalho, através de um *site* que ele mesmo vem construindo na rede.

Este *site* será como um portal onde se encontrará seu CD, para quem quiser baixar suas músicas pela internet, bem como será um espaço de discussão e debate sobre as novidades produzidas no universo regional. Além disso, lá terão os clips que ele mesmo pretende produzir com animação, podendo, assim, atingir um grande número de pessoas e chegar mais rapidamente à mídia. Sobre isso, ele diz:

O que há de mais importante, e que facilita muito as coisas para quem tem ideais artísticos, é que a internet propicia possibilidades antes nem imaginadas. Hoje, na verdade não importa se você mora na Paraíba ou no Rio, o que importa é fazer sua música circular na internet. Além disso, é necessário visitas aos eixos culturais como Rio de Janeiro e São Paulo, porque é lá que ainda estão os principais produtores e gravadoras do Brasil.

Para ele, “a cena musical de João Pessoa encontra-se em constante ebulição (tem muita gente boa fazendo muita coisa legal), porém, caminha para uma cena independente, em que as bandas e os seus componentes desdobram-se para atuarem como produtores, músicos, arranjadores, compositores e ainda financiadores de seus projetos”.

Para Seu Pereira, nome artístico de Jonathas Falcão,

as influências do seu grupo passam pela relação dos componentes com a região, com os ícones da nossa música (Jackson do Pandeiro, Marinês, Sivuca, Pedro Osmar, Zé Ramalho, Chico César, Chico Science, Lenine, dentre outros), mas principalmente pelo ouvir, sentir, pelos lugares, cheiros e cores aqui da Paraíba. Para ele, o regionalismo é a principal marca do grupo que busca inspiração nos cantadores populares, embora suas falas sejam também urbanas e comunguem com um Nordeste que tem um estigma rural, mas que se constrói em parâmetros universais, em busca do progresso, do turismo e da riqueza.

Mani Carneiro, vocalista do grupo As Parêa, em entrevista, coloca a sua visão sobre a cena local e diz que a necessidade da banda se deslocar do Nordeste para o Rio de Janeiro, em busca de novas possibilidades, tem a ver com o cenário cultural

paraibano, as dificuldades e a necessidade de ocupar outros espaços também. Segundo Mani:

Antes parecia não haver cena musical, mas apenas pequenos grupos que partilhavam gostos em comum, sendo cada um por si. Até torciam um pelo outro, mas cada um na sua. Mesmo assim havia uma pequena porção de artistas que estava preocupada em transformar a imensa quantidade de gente produtora de música em agentes organizados de uma cena rica e verdadeira (...). Percebo, particularmente, que ainda há uma dificuldade de divulgação dos trabalhos feitos na Paraíba para o resto do país. Acho que os músicos da Paraíba ainda dependem muito dos governos, o que eu acho um defeito (...). Acho que ainda tem muita gente acomodada e isso me incomoda pela quantidade de gente boa que tem aí. Mas uma cena que exista apenas internamente, para um país tão grande, é como se não existisse. E sabemos que existe. Espero mais dos artistas da Paraíba, este Estado que já contribuiu tanto pra cultura brasileira. A Paraíba vai sempre ser um celeiro musical: Orquestra Tabajara, Sivuca, Jackson do Pandeiro, Chico César, Escurinho, Totonho e os Cabra, Jaguaribe Carne, todos esses, são referência para a música brasileira e até mundial.

As Parêa vêm atuando não mais na cena musical local, mas buscando entrar na cena nacional. Tiveram uma grande atuação na cena musical local de 2000 a 2004, quando decidiram que a cena musical pessoense era pequena demais para o sucesso que a banda desejava fazer. Nesse caso, partiram na tentativa de concretizar esse sonho.

Segundo Mani: “a cena musical pessoense, apesar de existir, não tem visibilidade nacional, por isso a banda decidiu expandir suas possibilidades e morar no Rio de Janeiro”. Por uma questão de praticidade, de estratégia do mercado fonográfico mesmo, embora esse esteja constantemente bagunçado e em mutação, sobretudo agora com a decadência de gravadoras e reformulação de maneiras de divulgação, o Sudeste ainda é o centro econômico-cultural do país, em nível mais profissional e de maior alcance da mídia. Mani afirma ainda: “Sou pernambucano, já vivi em Pernambuco, Salvador e João Pessoa, cidades que me influenciaram muito. Embora exista o paradoxo que nestes lugares que se encontra o maior número de ‘gente produtiva cultural’ ainda fica difícil viver de música, são grandes centros de pesquisa e criação, mas não ainda com mercado maduro. O eixo Rio-São Paulo ainda é muito importante para músicos que almejam voos maiores”.

Mani acredita que o regionalismo da banda consiste em utilizarem elementos fortes da cultura da Região Nordeste, em porcentagens significativas. “Porém, não nos consideramos uma banda regional. Esse rótulo é polêmico, pois todo mundo que vem de

algum lugar e carrega seu sotaque é sempre regional, mas isso já está implícito. O rótulo de estilo regional, nós deixamos para os de “raiz”, os de “som puro”, para a Zabé da Loca, para o Cavalo Marinho de Bayeux, Para o Coco de Lucena, entre outros. Esses são os detentores da música regional em sua essência. As Parêa, Chico Corrêa, Cabruêra, Totonho e os Cabra, e outros apenas se apropriam desses sons.

Pedro Faissal, que é vocalista e idealizador da Banda Meiofree, faz uma observação sobre a cena musical de João Pessoa. Para ele “talvez não exista uma cena musical, existe um conjunto de bandas que esperam essa cena se concretizar (e que é um projeto antigo, mas que nunca aconteceu). Isso porque não existe um espaço para essas bandas se apresentarem, então elas disputam ‘à tapa’ por esse pequeno espaço que venha a surgir (por exemplo: aberturas de shows de cantores e grupos com reconhecimento nacional)”. Segundo Faissal, o que fortalece uma cena “é um objetivo comum, um ideário só, mas aqui existem várias bandas que giram ao redor do seu próprio interesse”. Então, ele acredita que falta um projeto que venha a gerar essa cena, que surja por iniciativa privada, ou mesmo por iniciativa governamental. Porém, ele não percebe isso aqui pois, os eventos que são promovidos na cidade, são pontuais e as bandas que se articulam nesses eventos são selecionadas por serem “cartas marcadas”.

E ele, assim como os outros componentes do grupo, não querem que a banda esteja relacionada a uma bandeira política específica, eles acreditam que “uma cena musical não é interesse político, ou seja, uma cena política não é a cena que eles esperam, mas esperam uma cena cultural e musical de fato. Além disso, um elemento também significativo para a não existência dessa cena cultural e musical, é a falta de profissionais que possam construir essa cena, como produtores, engenheiros de som, dentre outros profissionais que seriam necessários para, de fato, a construção de uma produção”, então, para eles, “a banda apenas deve se preocupar em fazer o show, ensaiar e compor”. E segundo eles, a figura de um produtor musical seria absolutamente necessária.

Para Pedro Faissal, faltam também empreendimentos culturais. E isso pode ser considerado a principal diferença de Recife para João Pessoa, por exemplo. “No caso do mangue, houve uma situação muito diferente que foi um projeto realmente cultural com

objetivos comuns e com ações que levaram à concretização de seus objetivos. Em Recife, é comum bandas se reunirem e alugarem uma casa de shows para se apresentarem e conseguirem um cachê em cada show que fazem, movimentando assim a cena cultural da cidade”.

A banda Meiofree, que vem atuando na cena musical de João Pessoa, através de shows, gravou recentemente seu CD e pretende fazer sucesso, porém morando na cidade. Pedro Faissal acredita que “hoje o mundo é sem fronteiras e que a internet possibilita a ampliação de contatos, relações e é através desse veículo que farão articulação para possíveis shows, tanto em outros estados, como em outros países”.

Ele acredita que eles são uma banda com características regionais, apesar de não falarem diretamente sobre um universo rural ou tradicional, toma como referência para suas composições ícones da música nordestina e constrói seu trabalho com base na sua vivência cotidiana, usando como inspiração relações pessoais e o sentido do que seja o humano. Segundo ele: “A banda meiofree se considera absolutamente local, regional, porque globalizado mesmo só o tênis deles. Gente não é coisa, gente não pode ser rotulada, apesar de vivenciarmos um universo globalizado, seremos sempre nordestinos, paraibanos e brasileiros, apesar de vivenciarmos essa globalização”.

Artur Pessoa, idealizador da banda Cabruêra, vislumbra a cena musical paraibana numa perspectiva diferente, considerando-a independente. Para ele não há cena se os próprios grupos não se apropriarem dos meios de produção. Existem várias possibilidades de se manter essa cena, principalmente através de editais na área da cultura, de articulações feitas pela internet e da realização de eventos, por parte dos próprios grupos presentes na cena como é o caso do Festival Mundo, que vem acontecendo já na sua quinta edição.

Para Artur,

os recursos conseguidos através de editais, na área da cultura, propiciam a construção de uma cena musical não só local, mas nacional e até mundial, porque relaciona-se diretamente à internet e com as informações absorvidas através desse canal de comunicação. A música entra nesse panorama de maneira muito mais rápida, isso porque, hoje em dia, se tem acesso a editais, projetos, financiamentos e a festivais, tendo-se a opção de participar disso tudo, sendo possível, inclusive, gravar a sua música no seu home-Studio e colocar essa música na internet. Há algum tempo, isso era impossível, se precisaria de uma gravadora e, precisaria ainda de um grande orçamento, mas hoje em dia, com o avanço da tecnologia, se tem diversas ferramentas que podem ser usadas por bandas que estão começando e que tem pouco recurso. Através dessas ferramentas (como a internet), consegue-se divulgar discos, estabelecer comunicação, não só com seu Estado e nem só com seu país, mas com o mundo todo. E a cena musical paraibana se insere dentro dessa cena que está relacionada com o universo virtual que é universal.

Artur Pessoa atua no cenário musical local, não só através de shows, mas também como produtor, já que, desde o início da banda Cabruêra, faz um trabalho de autoprodução, usando as ferramentas disponíveis como o computador e a internet. Também atua como articulador cultural e, atualmente, vem produzindo uma coletânea com músicas de vinte artistas paraibanos sendo anexado, nesse material produzido, um *release* contando a história de cada artista. A distribuição desse produto é feita em feiras de música internacionais e para produtores de outros países. Para Artur, essa produção é importante porque consegue-se, com ela, multiplicar informações sobre esses artistas ao redor do mundo.

Segundo ele, a Cabruêra é uma banda regional e suas músicas são todas produzidas através de referências musicais nordestinas, porém há diferenciações na produção ou releituras feitas pelo grupo, utilizando ritmos musicais diferentes. Para Artur:

O que diferencia as músicas no formato mais tradicionais e originais das releituras que a gente faz é justamente porque utilizamos uma linguagem mais próxima da nossa geração, que é uma linguagem mais contemporânea e própria da geração que usufrui da internet, de uma geração de muitas informações; ao passo que nas versões mais originais e tradicionais, se tem elementos mais definidos de um determinado universo, no caso, o universo rural. Mas a nossa geração acaba usando uma bagagem histórica musical muito maior e a utiliza como referência e meio para pesquisas, resultando num trabalho que bebe tanto de elementos tradicionais, quanto de outros mais modernos e através da fusão de linguagens, com temporalidades diferentes para a produção de uma música nordestina, mas também mundializada. Isso porque a gente escuta Luiz Gonzaga, mas também escuta reggae, Bob Marley e a gente pode conhecer uma música de cinquenta, sessenta anos atrás, como também uma música do Myspace, de um ou dois dias atrás, que nem tenha sido veiculada por outros meios de comunicação.

Isso tudo é para a gente informação, seja ela tradicional ou mais atual. É o caso das músicas de domínio público, que estão a cem ou mais anos sendo repetidas por tradição oral, mas que não tem o registro de quem fez, e a gente acaba colocando nessas canções novos arranjos, com os ritmos e músicas da nossa geração (ritmos mais urbanos). Ou seja, a gente bebe na fonte do tradicional e regurgita isso com uma

formatação mais próxima da geração da gente, numa linguagem urbana e ligada a ritmos musicais mais modernos.

Bráulio Tavares que, é crítico de música, compositor, poeta e jornalista faz uma análise dessa situação, ampliando-a para o Nordeste como um todo. Ele afirma que a cena musical nordestina se divide em três períodos:

Começa com a primeira grande explosão nordestina (1950), que é Jackson do Pandeiro, Marinês e o rei do baião, Luiz Gonzaga. A segunda explosão foi nos anos 70, e veio de uma direção diferente. Eram artistas de classe média, que tinham cursado (e geralmente abandonado) universidades, com formação musical variada (rock, bossa-nova etc.). Segundo ele, é a geração de compositores-cantores como Zé Ramalho, Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Fagner, Belchior, Ednardo; de cantoras como Elba Ramalho, Amelinha. O elemento regional rural era muito forte, mas eram todos artistas urbanos, e a música que faziam (e ainda fazem) era um misto de regional, MPB e pop internacional. A terceira explosão veio nos anos 90, e embora tenha tido perfis musicais variados pode-se colocar o “Manguebeat” de Chico Science como o grupo mais característico. Esta geração radicalizou a influência de um rock mais visceral e ruidoso do que o que influenciara a turma anterior. Um rock meio sujo, mal comportado, de roupas desmanteladas. Houve também uma contaminação grande com o hip-hop e a música eletrônica. Tudo isto se uniu aos ritmos regionais, sendo que, em vez do baião e do xote, esta geração privilegiou o maracatu e o coco de embolada (numa clara interface com o rap).

Ainda segundo Tavares:

É no interior destas três explosões sucessivas que os artistas paraibanos encontram seus caminhos próprios. Chico César, por exemplo, apesar de ter surgido nos anos 90, apresenta uma sonoridade mais parecida com a dos anos 70, do que com a dos seus companheiros de geração. Grupos como Cabruêra, As Parêa, Chico Corrêa, Totonho & Os Cabra, Beto Brito e outros seguem com as inevitáveis variantes, o mesmo perfil de formação e de textura sonora estabelecido pelos grupos pernambucanos que, cronologicamente, os precederam (Nação Zumbi, Mundo Livre, Cascabulho, Mestre Ambrósio, Orquestra Santa Massa, Cordel do Fogo Encantado etc.). Guitarras estridentes e “loops” eletrônicos contracenam com percussão pesada e instrumentação regional.

Para ele:

É um formato que vem sendo bem aceito pelo público e que não se esgota em si mesmo, porque a formação individual de cada grupo se organiza em função das habilidades de seus integrantes. A sonoridade dos grupos é parecida o bastante para que possamos enquadrá-los todos dentro de uma mesma proposta musical, e ao

mesmo tempo, é variada o bastante para que possamos distingui-los uns dos outros sem muito esforço.

Tavares ainda destaca, como elemento importante na música paraibana, os movimentos coletivos, o surgimento de bandas e de artistas solos em áreas diferenciadas. Ele ressalta que, dentro desses movimentos coletivos e também dentro do que ele vê de novo, de rico e de interessante (e por questões de gosto pessoal mesmo), estão grupos como a Cabruêra, As Párea, Beto Brito, Chico Corrêa e Escurinho. E preocupado em não correr o risco de omitir algum artista que ele ainda não tenha tido a oportunidade de ouvir, conhecer o trabalho e poder opinar, apenas reconhece que, na cena musical paraibana, existe muita gente boa e criativa. E o que ele constata é que:

Existe uma diferença entre o regionalismo produzido por essa nova leva de compositores paraibanos, para o regionalismo produzido na época de Luiz Gonzaga, por exemplo, é que este exprimiu a sua época e a classe social a qual ele pertencia. É um regionalismo do choque entre o rural e o urbano, o músico rural tentando se integrar no ambiente urbano. O regionalismo produzido pelas bandas atuais é o contrário: é um regionalismo de grupos de jovens urbanos, que procuram na música rural uma pureza e autenticidade, que podem servir de antídoto para a pausterização e a uniformidade da música globalizada.

Ricardo Anísio, crítico musical e jornalista, na Paraíba, considera, assim como Pedro Osmar, que a cena musical paraibana não existe e que “o Jaguaribe Carne, na década de 70, com base experimental feita aqui na Paraíba, mas já com feições universal, antecipou o que se chamou de Tropicalismo, e é a base da música paraibana, no que há ainda de mais moderno e novo. Daí para frente, nos períodos que se seguem, há um esvaziamento completo da cena paraibana. Apenas faço um destaque para Escurinho e Labacê, que é bastante original e fruto do Musiclube, movimento idealizado pelo Jaguaribe Carne, na década de 80.

O Jaguaribe Carne aparece como referência para a cena musical paraibana, em praticamente todas as entrevistas realizadas. E continua na opinião de muitos como o principal ícone, até hoje, da música paraibana.

O discurso presente nas falas de Pedro Osmar e Ricardo Anísio leva a necessidade de pensar a vida musical paraibana numa perspectiva mais ampla, pois o

fenômeno da recriação musical se tornou uma marca comum entre os músicos da geração filha da internet e nascida sob a ótica da Cibercultura. Porém, é importante perceber que, realmente, a tentativa de recriar novos modelos estéticos, lançando mão de uma diversidade sonora, não é algo tão novo. Desde a década de 60, já eram incorporadas as mais variadas influências de estilo musical, geradas a partir das formas do Jazz-Fusion, dentre outras.

E a exploração dessa tendência de intercâmbios de estilos variados, por parte da indústria fonográfica, favoreceu a internacionalização da música. Porém, é importante citar, como elemento de diferenciação, que essa geração musical atual se constitui em bases menos sólidas e sob a influência de uma cultura digital. Portanto, o próprio espaço musical, atualmente, vai além do aspecto geográfico e cultural já que, a partir de certos elementos universalistas, como a Cibercultura, esse espaço musical se expande e nele circulam culturas diversas, estilos musicais e sonoros variados em conexões velozes e capazes de agrupar, num mesmo espaço, vários aspectos culturais e musicais, onde novas identidades são construídas, novas regras e novos meios de circulação e publicação.

O debate acerca da cena musical paraibana envolve muitos elementos que diferenciam os diversos discursos, mas o que é importante desses discursos é como eles influenciam e determinam a construção dessa cena e os meios de produção presentes na vida cultural do Estado. Através dos discursos ouvidos, é possível perceber mudanças ocorridas ao longo dos tempos, bem como perceber que, para alguns, essas mudanças não parecem tão significativas. Por isso, se fez necessário ouvir setores da sociedade que, unidos aos compositores e músicos, criam os meios de produção dessa cena musical e cultural, afim de comprovar se tem havido, de fato, mudanças na cena musical e cultural local.

A inserção na Cibercultura faz com que a cena local não apresente limites geograficamente bem definidos, envolve uma circulação regional, abrangendo estados vizinhos (Natal, Recife, Fortaleza), intercâmbios através da internet (Myspace, Orkut,

Twitter), além de interlocuções constantes com grupos e artistas de estados variados, que circulam entre Festivais, shows e apresentações. Em João Pessoa, especificamente, o circuito dessa cena musical gira entre alguns bares do Centro Histórico (espaços tradicionais da vida cultural da cidade), como o bar Espaço Mundo, antiga boate Intoca, o bar Candeeiro Encantado, o antigo Ponto dos Cem Réis que, atualmente, foi revitalizado pela prefeitura da cidade para apresentações culturais. Ainda a Praça Antenor Navarro e em outros bares da parte litorânea da cidade, como o bar e boate Zodíaco, o Incógnito, dentre outros.

Percebe-se, também, uma queixa através das falas de alguns dos representantes das bandas, que consideram que a cena musical paraibana gira em torno de movimentações isoladas dos grupos musicais envolvidos nesse processo, e o resultado disso é o surgimento de uma cena independente, que se mantém muito mais através das ações e investimentos dos próprios grupos, do que de ações promovidas por órgãos de fomento à cultura.

É por isso que essa discussão sobre a cena musical paraibana passa pela importância de ouvir, também, o discurso de instituições que vêm atuando e também produzindo supostamente essa cena, como é o caso da Prefeitura e do Governo do Estado, bem como de outros setores da sociedade, como a sociedade civil e o mercado, pois assim será possível perceber se, de fato, há uma cena unicamente independente, ou se essa se constitui através de ações diversas e por atores diversificados e não só os artistas.

Durante muito tempo, vem se percebendo certa apatia no incentivo e apoio desses setores, no desenvolvimento dessa cena musical local, principalmente por parte do Estado, em relação a políticas de desenvolvimento cultural, com investimentos e projetos. Ocorre, atualmente, um novo formato de intervenção estatal na cultura, como exemplifica a lei Rouanet³⁴. Esse talvez seja um marco, junto com o governo do atual

³⁴ A atual Lei Rouanet de incentivo à cultura teve como antecedente a Lei Sarney, posta em vigor por um decreto assinado em outubro de 1986, pouco mais de um ano depois da redemocratização do país. A Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei n 8.313), de 23 de dezembro de 1991, canaliza recursos para o desenvolvimento do setor cultural com as finalidades de: estimular a produção, a distribuição e o acesso

prefeito de João Pessoa, Ricardo Coutinho, na implementação de políticas públicas, fazendo uso, também, dos benefícios dessa lei, para as principais mudanças que têm ocorrido na cena musical e também cultural em João Pessoa. Além disso, ele vem acompanhando uma tendência mundial, em que a cultura na gestão municipal assume uma dimensão importante tanto, na afirmação da identidade local, como também instrumento de desenvolvimento local.

A FUNJOPE, que é uma das secretarias da prefeitura dessa cidade, tem como um dos objetivos principais fazer política, tendo como ideia a inclusão social, através da cultura, do lazer e da educação. Essa secretaria que teve, na gestão de Ricardo Coutinho, como primeiro diretor executivo Luiz Carlos Vasconcelos, nasceu com o intuito de construir o desenvolvimento através da cultura. Teve também, como gestor, Lau Siqueira que deu continuidade ao trabalho que Luiz Carlos Vasconcelos começou.

Segundo Lau Siqueira, o principal projeto dessa secretaria tem sido criar uma política de inclusão cultural. Segundo ele, “o Projeto passa pela formação da cidadania cultural, pelo debate acerca da economia da cultura e a defesa intransigente da diversidade assegurada pela Convenção da UNESCO”.

Lau Siqueira cita vários eventos do calendário oficial, assumidos por eles, como:

o Carnaval Tradição, Folia de Rua, a paixão de Cristo, São João, Festa das Neves, Iemanjá, Festa da Penha e Reveillon. Também criamos outros projetos, como o Música do Mundo, o Estação Nordeste, o Novembro da Dança, o Agosto das Letras e o Outubro do Teatro. Além disso, temos ações permanentes, como as oficinas permanentes de Teatro e Dança, oficinas de leitura e diversas oficinas que ofertamos em parceria com outros órgãos da administração e com as comunidades, como por exemplo o CAPS e o Hospital Santa Isabel. Temos, de setembro à março, o Circuito Cultural das Praças, onde atuamos em sete praças, consecutivamente, com teatro, dança, música etc. Estabelecemos parcerias importantes para chegar em comunidades mais distantes, como

aos produtos culturais, proteger e conservar o patrimônio histórico e artístico, estimular a difusão da cultura brasileira e a diversidade regional.

Engenho Velho e Gramame. Como ação permanente, temos ainda o projeto Bonecos na Rua e o cine Volante, que levam, permanentemente, apresentações de teatro de bonecos e cinema para as comunidades.

Lau Siqueira fala que o principal objetivo proposto pela prefeitura é:

Dar acesso aos bens culturais produzidos na cidade, para toda a população. Consequentemente, isso representa um processo de formação de público local para a produção local. E também, como objetivos específicos, valorizar o artista local que se apresenta como parceiro desta política e ainda buscamos a preservação da identidade cultural, das raízes nordestinas como fonte e transbordamento da nossa política cultural”.

Falando sobre a cena cultural paraibana, Lau Siqueira informa sobre as políticas de investimento que a secretaria vem desenvolvendo, a fim de criar condições do artista se manter do seu trabalho, ou a menos receber um incentivo mínimo para sua produção. A cultura desapareceu do planejamento da ouvidoria pública e começa a aparecer nas demandas das comunidades, através do orçamento democrático. E segundo ele, isso é um avanço bastante significativo que dificulta uma avaliação sem uma pesquisa qualitativa, que lhes forneça maiores elementos sobre o impacto dessa política na cidade. Aliás, já estão providenciando os dados necessários para que essa análise seja feita. Além disso, eles *têm* tido boa aceitação do público nas mais diversas regiões da cidade e conquistaram o respeito dos artistas e produtores culturais. Acreditam que as suas ações acabaram criando uma rede de fomento à economia interna, disseminada pela cidade.

Ainda segundo Lau, começou a figurar na administração a importância estratégica da economia da cultura, em uma cidade de poucas opções de emprego e renda. A política cultural da FUNJOPE, de acordo com Lau Siqueira, está em plena sintonia com a performance da administração, na busca do desenvolvimento e da democratização das relações com o poder público. O resultado concreto é que eles não têm mais uma gestão cultural dirigida para poucos, mas sim para a cidade. Segundo ele,

o clientelismo acabou e parece que os artistas, de um modo geral, e o movimento cultural como um todo, perceberam que o desenvolvimento cultural depende do fortalecimento da identidade nordestina, em contraponto com a diluição e a pasteurização de valores do neoliberalismo.

Esses elementos de políticas voltadas para o fortalecimento da cultura são, de fato, importantes para uma cidade como João Pessoa, que apresenta necessidades econômicas e pode despontar com suas potencialidades presentes na cultura local. Talvez por isso, o fortalecimento do mercado cultural nordestino tenha sido um elemento citado em vários desses discursos. E isso é percebido na fala de Lau Siqueira, quando coloca a cultura como um meio de desenvolvimento muito evidente e palpável na região Nordeste.

Segundo ele:

Questões fundamentais do desenvolvimento começam a ser questionadas. Por exemplo, como pode o Nordeste, com a tradição literária que tem, não possuir uma única editora com distribuição nacional? Penso que se começa a construir uma relação mais empreendedora, começa a se vislumbrar em todos os setores as potencialidades de uma região que abriga quarenta e seis milhões de consumidores. A elevação do padrão de vida, as políticas de inclusão social acabam por fortalecer um mercado muito poderoso que pode alavancar um crescimento sustentável da economia brasileira, uma vez que há um certo esgotamento das demais regiões, sufocadas pelos modelos predadores de desenvolvimento. No Nordeste, é possível buscarmos a conjugação do desenvolvimento com a qualidade de vida. Esta é a grande diferença e a grande vantagem do povo nordestino, já tão sofrido. E as políticas da FUNJOPE procuram se desenvolver dentro desse contexto, dialogando com as matrizes de um novo olhar político sobre as grandes questões nordestinas.

A fala de Lau Siqueira mostra um pouco a mudança na imagem de Nordeste que vem se construindo. Isso passa por diversas questões. Uma delas é a própria maneira como seus governos vêm atuando, como o discurso de um Nordeste empobrecido, miserável, morto de fome, atrasado, vem se desmistificando e sendo substituído pela possibilidade de um outro Nordeste. Uma região rica culturalmente, promissora, em desenvolvimento sustentável, através da sua cultura (artesanato, comidas típicas, turismo, música, dança, monumentos históricos etc.) bem como da qualidade de vida

que se pode encontrar aqui. Começa a existir o incentivo dos governos e do mercado para investimentos em vários setores da economia nordestina e, assim, abre-se outra discussão sobre as necessidades da região, sobre a imagem desse novo Nordeste que começa a surgir e dessa nova cena cultural que vem se construindo, através desses acontecimentos.

A cultura não pode ser entendida apenas em termos de sua própria lógica, mas em articulação com processos econômicos, sociais e políticos com os quais interage, influencia e é influenciada. Na música, isso é evidenciado pelos novos grupos musicais que apresentam a diagramação do ser nordestino, do ser mundializado, tradicional e moderno ao mesmo tempo. Podemos ilustrar essa tendência com a fala de Lau Siqueira sobre o II Encontro Nordestino de hip hop, que foi realizado em João Pessoa, abrigando delegações de todos os estados nordestinos e envolvendo a “nata” do hip hop. Segundo ele, “um segmento que dialoga francamente neste sentido de articulação entre tradição e modernidade é o hip hop que é, em suma, uma cultura popular contemporânea, mas que quase a totalidade dos rappers paraibanos tem identidade com o coco de roda, o maracatu e o repente”. Essa é a apresentação de uma cena musical que comunga com todos os diversos elementos culturais locais.

A política cultural da gestão do prefeito Ricardo Coutinho, promovida pela FUNJOPE, como já foi dito anteriormente, começou com Luiz Carlos Vasconcelos, enquanto secretário executivo dessa Secretaria. Segundo ele, o projeto principal era o de fazer com que se criasse um cenário capaz de promover os artistas locais. O que continuou após sua saída da FUNJOPE, através da gestão de Lau Siqueira. Depois de sua participação no governo, Luiz Carlos foi convidado pelo prefeito Ricardo Coutinho a continuar com o projeto de formação cultural, promovido também pela prefeitura com o apoio e financiamento para a restauração do Conventinho, que será um centro de cultura: a casa do ensino das artes. Nesse centro cultural, segundo Luiz Carlos, será feito um trabalho minucioso com a promoção de cursos permanentes de teatro com duração de 11 anos. Os alunos que serão beneficiados com esse projeto serão crianças da rede municipal de ensino, que terão a oportunidade de começar sua formação aos 7 anos e terminar aos 18 anos. Tal projeto encontra-se em andamento e é mais uma ação

da prefeitura que vem, através da FUNJOPE, tentando reconstruir a cena cultural da cidade de João Pessoa.

Na gestão atual da FUNJOPE, Chico César, que é paraibano de Catolé do Rocha e atuou na década de 80, na política cultural da cidade, através de projetos como “Fala bairro”, Musiclube da Paraíba, Movimento de escritores independentes, dentre outros, encontra-se à frente dessa Secretaria, para dar continuidade ao projeto, lançado desde a gestão de Luiz Carlos Vasconcelos, com a valorização do artista e pensando a cultura local. Segundo ele, “dentro de um espectro de direitos humanos, onde se tem o direito de fruição, mas também o direito de produção cultural e aí nesse sentido a FUNJOPE pensa a cultura não apenas como uma produção cultural dos artistas, mas como uma produção cultural da cidade”.

Chico César, que é um artista nacional e internacionalmente conhecido, reconhece que seu papel à frente dessa Secretaria é um grande desafio para ele mesmo, pois, se na década de 80, quando ele e sua geração não tinham nem dinheiro, nem a política ao seu lado, nem muito “juízo” conseguiram realizar muitas coisas, hoje tendo tudo isso a seu favor, se questiona se conseguirá realizar mais projetos à frente dessa secretaria. Na verdade, a principal questão presente na fala de Chico César é a percepção de que, tanto a cidade, a sociedade, quanto ele, mudaram. Além disso, para ele, a maior dificuldade que vem enfrentando nessa gestão é a de se fazer ver como gestor público, porque as pessoas o veem como o artista, porém isso é algo que vem melhorando pouco a pouco.

De acordo com Chico César, a cena musical local é muito rica e vem sendo explorada através de projetos como as Oficinas Culturais, que acontecem tanto na FUNJOPE quanto nos bairros da cidade, e também do projeto Circuito das Praças, que acontece semanalmente em 14 praças da cidade, respectivamente. Esse Projeto das Praças abre espaço tanto para músicos, como para outras expressões artísticas, embora muitas das atrações sejam shows de música, devido à grande movimentação do cenário musical local. Ainda segundo Chico César:

Hoje, quando volto a João Pessoa (eu voltei a seis meses) pra assumir o cargo da diretoria executiva aqui da FUNJOPE, encontro mais música de todo jeito, chorinho, rock'n roll, forró de todo jeito, música popular brasileira no sentido da canção, nomes se destacando como Escurinho, Adeildo Vieira, Eleonora Falcone, Burro Morto, na linha de uma certa música instrumental meio rock, então acho que a música da Paraíba é incrivelmente criativa, variada, porque ela é diversa, e uma coisa que nos destaca é que nós temos músicos artistas, o que é diferente do Rio Grande do Norte, que tem muitos músicos, mas são mais músicos acompanhantes do que artistas, que vão para o centro do palco, que trazem novas propostas, então aqui é um celeiro. É difícil você ter uma cidade que não tem mercado e ter tanta criatividade na música.

Vem sendo produzido um banco de dados dos artistas locais, artistas da música, do teatro, da cultura popular. Todos deverão ser cadastrados para que, tanto a FUNJOPE, quanto a sociedade, possam conhecer oficialmente a diversidade cultural da cidade, através dos seus artistas. Esse banco de dados encontra-se incompleto devido à dificuldade que muitos representantes de expressões culturais têm de usar a internet. O cadastramento sendo feito pelo site da FUNJOPE agiliza bastante o trabalho da Secretaria. Mas, muitos dos artistas que já preencheram a ficha de cadastramento, o fizeram na própria FUNJOPE, para que posteriormente tais fichas fossem cadastradas no banco de dados online.

Em conversa com a diretora de ação cultural dessa Secretaria, Fernanda Svendsen, detectou-se que a principal importância desse banco de dados é a facilidade que ele oferece para em caso de licitação, fechamento de convênios e até de divulgação, ter conhecimento da oferta de artistas locais em várias categorias, bem como meios de localização, já que no banco de dados encontra-se o contato e os dados pessoais desses artistas. Apesar do banco de dados ainda estar incompleto, já mostra a diversidade de gêneros musicais presentes em João Pessoa. Dentre esses gêneros estão: MPB regional, rock, hip-hop, forró pé de serra, pop rock, gospel, reggae, instrumental, funk, brega,

frevo, seresta e samba. Os estilos musicais apresentam-se bastante variados e provavelmente se ampliarão à medida que o cadastro for finalizado.

Os discursos, aqui apresentados, demonstram que, apesar de ainda inicial, vem existindo um projeto de desenvolvimento da cidade, através de ações também políticas voltadas para a cultura. O trabalho que se apresenta é um trabalho de base que, ora tem se mostrado com intenções bem eficazes, ora demonstra certa fragilidade do ponto de vista estrutural, isso por se tratar de ações políticas vinculadas a um determinado governo, podendo deixar de existir, após o término do mandato do governo em atuação.

Nesse caso, existe também a necessidade de uma articulação muito mais voltada para a fomentação e apoio aos movimentos sociais vinculados à cultura, aos grupos e expressões culturais de comunidades diversas da cidade. Além de uma articulação direta, com os setores privados, para que se exercite a responsabilidade social e a motivação para investimentos diversos com apoio financeiro, logístico e operacional na implementação de ações concretas na área cultural, criando assim a possibilidade de novas produções, eventos e festivais que possam movimentar a cena cultural local.

Na cena musical atual, em João Pessoa, já existe um diálogo entre os setores privados e os artistas locais, principalmente com o SEBRAE, além de com outras empresas, como é o caso da TV Cabo Branco, que realiza anualmente o Forró Fest: constitui-se no maior festival de forró a nível nacional. Mas, destacando a atuação especificamente do SEBRAE, fica claro a importância da valorização da cultura local para o desenvolvimento político-social das cidades. O SEBRAE atua através de uma perspectiva de empreendedorismo, na parte da cultura em João Pessoa, desenvolvendo diversos projetos na área de artesanato, culinária, música, turismo e artes. Isso porque a cultura engloba a música, a dança, o artesanato, as artes plásticas, o cinema, e todas as expressões identitárias da Paraíba. Sendo assim, o mercado vê a cena cultural também como um empreendimento e, nesse sentido, os investimentos passam antes de qualquer coisa pela construção de uma consciência empreendedora no artista.

Na conversa com Máisa Duarte, que é a responsável pelo núcleo de artes e turismo do SEBRAE Paraíba, ela coloca a perspectiva do empreendedorismo como sendo um dos principais objetivos dos projetos voltados para a área de cultura no SEBRAE. Ter essa consciência, segundo ela, prepara o artista para reconhecer sua arte também como seu produto e o reconhecendo como tal, ter o sucesso do seu empreendimento. Tanto é assim que se percebem termos e elementos de produção que coloca a arte produzida, por esses artistas, como um produto. Um exemplo disso, é a mostra de música realizada por esse órgão, que poderia ser considerada como um Festival, mas é intitulada Feira da música.

Para a realização dessa feira, o SEBRAE tem um Projeto que se chama Esquina Brasil, que engloba três estados: Paraíba, Natal e Ceará. Na fala de Máisa, esse projeto tem como principal objetivo “reunir compositores e cantores dessas três localidades, para se apresentarem na Feira da música que acontece em Fortaleza. Então, são gravados quatro CD’s, formando um Box, contemplando quatro gêneros musicais: rock pop, instrumental, raiz e intérpretes e compositores. Cada CD teria seis músicas de cada um desses estados. A segunda fase do projeto seria encaminhar esse CD como amostra para as rádios, gravadoras e produtores a fim de comercializarem essa produção.” Ainda segundo Máisa, o SEBRAE ganha com esse Projeto e com projetos dessa natureza, a possibilidade de concretizar seu objetivo, que é fomentar a produtividade e gerar emprego e renda. A sociedade ganha música boa, local, além de mais arte e cultura a seu acesso. Os artistas têm incentivos à sua arte, bem como aprendem a desenvolver uma consciência empreendedora.

Através dos discursos apresentados sobre a construção da cena musical, em João Pessoa, nota-se a existência de um debate que vem sendo explorado ao longo do tempo, mas que se encontra ainda inacabado. Isso porque a própria inquietação dos atores que compõem a cena sobre a existência ou não dela, através dos mais variados discursos, inclusive sobre a falta de incentivo, investimento, impossibilidades de novos caminhos, dialoga com o discurso sobre o “Novo Nordeste”, que vem se construindo também, a partir de todos esses elementos presentes nessa cena musical, desde o estigma da incapacidade de desenvolvimento, a falta de produção, a valorização de um discurso tradicionalista, em que há uma preocupação em revitalizar os elementos da cultura

popular, como também a relação de todos esses elementos, com a modernização e a hibridização que a globalização nos impõe.

Os personagens dessa cena tomam caminhos de percepção diferenciada, talvez por estarem falando de lugares diferentes. Os artistas, por exemplo, compreendem que a cena musical paraibana existe com uma gama variada de artistas, ritmos e gêneros musicais diversos, mas destacam dificuldades que se referem ao mercado local escasso na cena. E percebe-se, através de suas falas, que tomam como alternativa para essa problemática a criação de um mercado independente que, de fato, vem se consolidando na cena musical local. Os artistas são, também, seus próprios produtores musicais e cada vez mais se valem dos recursos oferecidos pela internet, para viabilizar essa cena independente.

Alguns dos críticos musicais que foram entrevistados e destacaram em suas falas o esvaziamento da cena musical local, talvez façam essa observação por perceberem a cena apenas como mercado e não como efervescência artística. Além disso, falam considerando apenas uma visão mais tradicionalista em que, praticamente, destacam só o período de grande movimentação como a década de 80, com a ação do grupo Jaguaribe Carne, afirmando que os grupos musicais e artistas que circulam na cena musical local apenas reproduzem o que já foi feito, na Paraíba, com o Jaguaribe Carne em 1980, e com o Mangubeat em Recife. Mas essa observação não é consensual entre os críticos.

Bráulio Tavares destaca, em sua fala, a grande efervescência dos movimentos coletivos, o surgimento constante de bandas e artistas solos, em áreas diferenciadas. Com essa afirmação, ele desmonta a visão menos atenta dos críticos locais e traz para a discussão uma nova percepção sobre essa cena, que é justamente a pluralidade presente e a capacidade que esses artistas tem em criar seus próprios espaços de circulação.

Pedro Osmar, que foi entrevistado em meados de 2008, e escolhido como representante da sociedade civil organizada, devido as propostas político-culturais, desenvolvidas por ele e seu irmão Paulo Ró, à frente do Jaguaribe Carne, na década de 80, traz em sua fala concordâncias com os críticos que consideram que não há, atualmente, em João Pessoa, uma cena musical. Para ele, essa cena encontra-se

esvaziada e não tem surgido nada de novo, desde a atuação do Jaguaribe Carne. Hoje, como gestor cultural, talvez Pedro Osmar tenha outra visão sobre a cena musical local, até porque a política promovida pela Secretaria a qual ele pertence, tem construído meios de mapear essa cena cultural, catalogando artistas das variadas áreas.

Já os representantes de órgãos fomentadores dessa cena, como a FUNJOPE e o SEBRAE, trazem discursos que não só reconhecem a existência de uma cena cultural na cidade que abarca uma cena musical, como propõem o fortalecimento da identidade local, através da cultura. As ações promovidas por esses órgãos casam com as expectativas dos artistas, que acreditam que a cena musical de João Pessoa é muito variada e diversa. Por isso, busca-se criar um cenário em que esses artistas possam atuar, como é o caso das ações promovidas pela prefeitura de João Pessoa, com o circuito das praças, por exemplo, que é um projeto cultural que coloca o artista frente a um público também local, fazendo com que ambos se conheçam e se reconheçam como valores de uma mesma localidade. Projetos como esse e como a Feira da Música, promovido pelo SEBRAE, são perspectivas que difundem a criação organizada de uma cena, buscando a expansão do mercado local e também valorização de seu artista local.

A tensão existente nesses discursos passa, também, por essa abertura de novas linguagens e espaços em que a música regional, hoje, não é só aquela peneirada e purista. A música regional é temperada pelos ritmos e sons do mundo, mas carregando sua dinâmica local. Então, falar de música nordestina é falar de hibridização porque, também, o próprio Nordeste não corresponde, atualmente, só temas nordestinos consagrados (como a seca, a fome, o descaso político). As grandes questões nordestinas correspondem hoje aos problemas mais gerais – a violência, políticas de desenvolvimento, o desenvolvimento do turismo local, o problema da prostituição infantil, o fortalecimento do mercado nordestino, parcerias para financiamentos de projetos culturais e sociais e as consequências do desenvolvimento e da modernidade.

3.2 - Os grupos musicais do gênero MPB neo-regionalista

Do levantamento feito na cena musical local, foram observados alguns grupos de gêneros diversos (rock, forró pé de serra, instrumental etc), mas os grupos escolhidos como objeto empírico nessa pesquisa foram os do gênero MPB neo-regionalista, porque são os que dialogam diretamente com os objetivos da pesquisa. Foram selecionados seguindo como primeiro critério o fato das quatro bandas, mesmo algumas delas estando desde um longo tempo na estrada, se manterem residindo no Estado, o que possibilita a esses jovens vivenciarem, de maneira mais intensa, a construção e os acontecimentos da cena musical local, além de facilitar a pesquisa empírica (idas a shows, entrevistas, observação nos ensaios etc). Outro importante elemento para a escolha das bandas, e talvez o principal critério, é o fato desses grupos conseguirem produzir uma música que abordam tanto aspectos regionais, quanto universais. Suas composições dialogam com esses elementos através do ritmo, das melodias, dos instrumentos, como das letras produzidas.

A primeira banda é a Tocaia da Paraíba e das quatro bandas apresentadas é a mais antiga e a que carrega um sotaque mais rural. Sua base toda é construída do sertão para o litoral. Essa banda nasce assim e se constitui ao longo do tempo com essa marca. Sua composição é toda autoral e atualmente encontra-se um pouco ausente do cenário musical, mas foi escolhida por ser pioneira nesse gênero musical e ter um trabalho consolidado, com dois CDs gravados e vários shows realizados, inclusive, em outros estados.

A segunda banda apresentada é a Cabruêra que tem uma base mais interiorana, pela própria história do grupo, pois nasceu no interior do estado (Campina Grande) e seus integrantes, mesmo morando, atualmente, em João Pessoa, circulam entre o interior e a capital. Além disso, o sotaque da banda é mais marcado numa perspectiva rural, mesmo que dialogando com aspectos urbanos. O grupo traz como marca um som que se destaca por ser baseado no estilo dos cantadores populares do Nordeste mais rural. O grupo tem também como característica marcante, o fato de trabalhar não só com composições próprias, mas assim como Chico Correia, reserva boa parte da produção para fazer releituras de canções de domínio público, bem como de artistas consagrados na mídia, a exemplo de Luiz Gonzaga.

A terceira banda apresentada é O Chico Corrêa e eletronic band que tem uma base mais urbana, pois a música eletrônica proporciona esse tom mais citadino ao grupo. Este nasce em João Pessoa e, mesmo destacando em suas composições a linguagem do cancioneiro popular, produzem um som mais pop. Esse grupo tanto tem trabalhos autorais, como também faz releituras de composições de domínio público, sendo, porém, seu trabalho mais evidenciado através dessa produção.

A quarta banda apresentada é O Seu Pereira e o Coletivo 401 e é a mais nova das quatro nesse cenário musical da Paraíba. Se enquadra numa perspectiva mais urbana, por produzir uma música que, apesar de fazer referências a aspectos de um Nordeste ruralista, destaca em suas composições questões voltadas para a problemática mais urbana.

As bandas apresentadas fazem parte de um cenário musical em que o principal elemento que elas têm em comum é justamente a hibridização, seja na mistura rítmica, no sotaque, nas composições. Essa é que compõe a característica mais marcante desses grupos. A hibridização se baseia na possibilidade de evidenciar o regional em meio ao universal, ou seja, eles tentam trazer esses elementos regionais para uma perspectiva universalista, em que a produção local pode ser apresentada para o mundo. Porém, há também diferenciações. A principal delas é que cada grupo tem um estilo próprio em apresentar o Nordeste.

O Tocaia se baseia mais em um som de raiz, em que se destaca nas suas falas personagens populares locais, como também sua tematização passa pela luta e pela resistência. Além disso, o som produzido por esse grupo se caracteriza pelo ritmo forte da percussão. Já o grupo Cabruêra trabalha com uma grande variação de ritmos e tem sua temática voltada para o cancioneiro popular nordestino, destacando principalmente, em suas composições, elementos do imaginário popular. O Chico Corrêa e Eletronic Band têm como principal marca a música eletrônica, suas composições valorizam muito

mais o instrumental e as releituras de músicas de domínio público. O seu Pereira e o Coletivo 401 se caracterizam por produzir um som mais pop, livre de percussão pesada, investindo em letras mais elaboradas e tematizam, em suas composições, situações e relações cotidianas.

O levantamento feito para esse estudo foi realizado em situações distintas, desde pesquisa na internet, conversas, idas a shows, ensaios, entrevistas. Alguns desses grupos vêm sendo estudados desde o mestrado e, por isso mesmo, é que existe uma relação mais amigável com membros de alguns desses grupos. Além disso, um deles, Jonathas Falcão é irmão da pesquisadora desse trabalho, o que naturalmente facilita o acesso a informações não necessariamente ditas em entrevistas, no Myspace, em sites, enfim, existe algo que proporciona um diálogo que vai além da palavra dita, existe um conhecimento da história de vida, dos planos, dos sonhos.

No caso do grupo Tocaia da Paraíba, existe uma relação ainda bem anterior ao desejo de estudá-los enquanto objeto, pois no decorrer da vida estudantil da pesquisadora, o Tocaia esteve presente em calouradas, em viagens para congressos estudantis, dos quais participaram juntos. Então, esse universo todo é muito familiar, muito próximo e muito instigante.

3.2.1-Tocaia da Paraíba

Essa banda nasceu no seio da UFPB, em 1995, tendo seu circuito inicial marcado justamente por apresentações em calouradas estudantis, encontros científicos como a SBPC (Sociedade Brasileira para a Ciência), com apoio, muitas vezes, de setores da UFPB (Universidade Federal da Paraíba) como a PRAC (Pró-reitoria para Assuntos Comunitários), COEX (Coordenação de Extensão) etc. Atualmente, esse grupo faz parte de um projeto vinculado ao Núcleo de Extensão Cultural da UFCG, Campus de Cajazeiras, e tem sempre contado com o apoio da comunidade artística do estado, para que possa traduzir suas ideias da melhor forma possível.

Composta por integrantes com formação erudita e outros com formação popular, a Tocaia da Paraíba é o casamento perfeito entre a teoria musical e a vivência popular. Essa banda comunga fortemente com o novo e o velho, transita entre as raízes e as asas. Com anos de estrada, a Tocaia construiu uma base sólida no cenário cultural local. Tem como compositores, desde a sua formação, Naldinho Braga (atualmente afastado do grupo) e Erivan Araújo. Desde os primórdios, a banda consegue dialogar com suas raízes e com influências globalizantes. Atualmente o grupo mantém sua formação com Erivan Araújo (violão, viola e guitarra), Chico Limeira (contrabaixo), Fabiano Lira (Zabumba, caixa, pandeiro, bateria). Essa formação é bem atual e a banda tem se mantido com apenas três integrantes, segundo Erivan Araújo, devido a problemas antes enfrentados pelo grupo quando tinham uma formação maior. Para ele, mais integrantes representa choque de horários para os ensaios, conflitos, desgaste emocional, enfim, essa solução encontrada pelos atuais integrantes tem, inclusive, proporcionando uma nova estética para banda que é a realização de shows acústicos.

A banda Tocaia tem a pluralidade natural que marca o meio em que ela nasce e vive, em que a viola do repente se mistura com a guitarra elétrica e o aboio com o blue. A Tocaia da Paraíba compõe o que se pode chamar “música plural brasileira”. Esse grupo pertence ao sertão do estado, nascido em Cajazeiras e os ritmos usados por esses rapazes refletem a própria vivência local. Eles usam o baião, o coco, os aboios, mas como se propõem a serem plurais, no som também está presente o jazz, o rock e as baladas.

Dialogam de maneira espetacular com sua vivência local dando vida a um mundo cheio de heróis populares, mitos da rua, que são os trabalhadores, pessoas simples no falar e agir. Geralmente gente do povo, sem medalhas ou brasões. Além disso, sua história é construída através de referências com parceiros de outros tempos e outras gerações, como Pedro Santos³⁵ e Salvador de Alcântara³⁶, dentre outros.

³⁵ Músico amazonense radicado na Paraíba. Foi professor, jornalista e regente de coral e orquestras. Fez músicas para o teatro e o cinema. Foi responsável pela criação do Núcleo de acervo cinematográfico da UFPB. Compôs músicas para os filmes Aruanda e Menino de Engenho. Foi o fundador e regente do coral da UFPB.

³⁶ Músico Paraibano e maestro do Coral APCEF.

Esse grupo tem sua trajetória pessoal marcada por uma longa caminhada. No seu currículo tem a realização de diversos shows, dentro e fora Paraíba, principalmente no sertão, e dois CDs gravados. O grupo se constitui de um projeto de música buscando, através do espaço acadêmico, dialogar com a comunidade, numa interação que vai além dos muros da universidade e se traduz no resultado que suas canções expressam, que é o mundo visto a partir do cotidiano comum, das experiências de todo dia, na simplicidade de uma vida rural, na diversidade de uma vida urbana, tudo sendo mostrado a partir do foco regional e através de uma leitura juvenil.

3.2.2- Cabruêra

A Cabruêra é um grupo que surge, inicialmente, nos corredores da UFCG (Universidade Federal de Campina Grande), pelas mãos de Arthur Pessoa, que na época era estudante do curso de Antropologia. Sua trajetória inicial é nas calouradas e nos eventos estudantis. Desde o início até hoje, muitas mudanças ocorreram, inclusive alguns integrantes.

Esse grupo tem como marca registrada a diversidade, levando em conta a experiência vivencial e sonora de cada integrante, bem como pensando sua linguagem numa lógica cosmopolita, pois desde o início do grupo, suas pretensões eram a de conquistarem um público mundial, não numa perspectiva de um grande público, mas com a possibilidade de viajarem por vários lugares do mundo, apresentando sua identidade regional e absorvendo elementos de culturas diversas.

Durante os onze anos seus onze anos de vivência a Cabruêra transformou-se e hoje a banda é reconhecida local, nacional e internacionalmente. Passou por vários programas de TV (Jô Soares, Som Brasil, Atitude no Telhado, programas da MTV e da TV cultura). Tem um vasto currículo de apresentações e shows como, por exemplo,

participação no Abril Pro-Rock 2000. Foi a partir daí que eles foram convidados para uma turnê pela Europa, onde participaram de importantes festivais como no Roskilde Festival na Dinamarca, no Midem na França, no Popkomm na Alemanha, no Montreux Jazz Festival, na Suíça, além de um show que fizeram em Praga, na República Tcheca. O que soma um total de dez turnês pela Europa. No Brasil, receberam o prêmio Kikito de Ouro, em Gramado, pela música do curta “A Canga”, de Marcus Vilar.

A banda tem como característica principal a valorização de uma carreira independente e, dentro dessa perspectiva, esse grupo não só faz música, mas agencia seus shows, divulga seu trabalho, através de espaços na net (Myspace), já participou de editais culturais como os do Itaú Cultural, Petrobras e BNB, além disso, está ligada na Associação dos Festivais Independentes (ABRAFIN).

Com 04 CD's gravados, a Cabruêra carrega a marca da Paraíba, com o baião, o coco, o xote, a ciranda, porém não perde seu tom moderno e introduz, sem medo, em suas composições o som da guitarra. Além das composições autorais, esse grupo trabalha com a releitura de músicas da cultura popular de domínio público, bem como músicas tradicionais como *Pau de Arara* e *A Morte do Vaqueiro* de ambas de autoria de Luiz Gonzaga. A Cabruêra é uma das bandas que se enquadram fortemente no padrão do novo regionalismo musical, que é exatamente a possibilidade de trabalhar com fontes tradicionais, com a cultura popular, mas mesclando isso tudo com o som urbano, rock, soul, blues, numa perspectiva híbrida que ressignifica os padrões estéticos musicais, atualmente.

3.2.3- Chico Correa e Eletronic Band

Chico Correa e Eletronic Band é um grupo que vem fazendo a história no cenário musical local, desde 1999. Foi idealizado por Esmeraldo Marques que começou essa “brincadeira” antes de tudo como DJ, fazendo um trocadilho com o nome do músico americano Chick Corea. Atualmente, ele coleciona Projetos Musicais, lidera o grupo Chico Correa e Eletronic Band, atua como DJ, faz trilhas sonoras encomendadas para vários projetos visuais, além de tocar guitarra no Seu Pereira e o Coletivo 401. Esmeraldo Marques tem também um projeto em comum com Jonathas Falcão que é o

Eletrococo³⁷. O início de sua trajetória, como artista oficialmente, se deu com as pesquisas no LEO (Laboratório de Estudos da Oralidade, coordenado pelos professores Marcos Ayla e Inês Ayala), quando era estudante de música da UFPB. Esmeraldo conheceu, através da sua vivência como pesquisador desse laboratório, o caminho da cultura popular. Ele, então, tentou reler os cocos e as cirandas através dos grooves da música eletrônica e dessa junção surgiu o Chico Correa e Eletronic Band.

Sua visibilidade, enquanto grupo, se deu mesmo em sua apresentação no Festival Abril pro Rock, em Recife/ PE, e no TIM Festival, no Rio de Janeiro/RJ, em 2003. A banda nasce como o Chico Correa acoplando, com o passar do tempo, o nome de Eletronic Band à medida que os outros membros foram chegando. Desde 2002, esse grupo teve diversas formações, lideradas por Esmeraldo Marques (que adotou o nome artístico de Chico Correa) como guitarrista, na programação eletrônica e nos efeitos musicais.

A banda teve como formação inicial Esmeraldo, Nazareno e Samuel. Nessa formação, fizeram alguns shows, depois Nazareno (que era o baixista da banda) convidou Cassiano para se integrar ao grupo e Cassiano (percussionista) convidou Larissa (vocalista). Porém, Samuel, tendo que se afastar da banda, por ter ido morar na Espanha, teve como substituto Estevan e, por último, Esmeraldo convida Victor Ramalho para ser o baterista. De 2004 para hoje, houve algumas outras mudanças na sua formação, como no contrabaixo, que era tocado por Ed, substituto de Nazareno. Logo após a saída dele da banda, veio Orlando e depois Thiago Sombra. Já o vocal, que era conduzido por Larissa Montenegro, passou a ser por Jonathas Falcão, sendo atualmente representado pelos dois.

A história pessoal de cada membro se funde às experiências que a banda vai vivendo, ao cenário musical local que se modifica, ao espírito híbrido da banda que soma-se às possibilidades e a capacidade de recriar e improvisar ao vivo. Sua base de

³⁷ Projeto do produtor musical Esmeraldo marques e do músico e compositor Jonathas Falcão de fazer cocos usando o pandeiro e bases eletrônicas.

essência regional é toda hora desafiada por gêneros absolutamente diversos como rock, bossa nova, baião, samba de coco, jazz, jungle, trip hop, dub e outros. Esse universo tão misturado, apresentado pela banda através das suas produções musicais, é também o que é a banda, um misto de gente com sede de universalismo e, ao mesmo tempo, buscando fortalecer sua identidade nas referências locais.

A primeira estratégia usada por Esmeraldo foi se autodenominar de Chico Correa, trazendo para cena a referência do Chick Correa que foi o precursor, nos anos 70, da fusão do jazz com linguagens musicais tecnológicas. A partir daí, ele conseguiu uma certa visibilidade na internet, ao disponibilizar suas músicas para quem quisesse baixá-las. A experiência rendeu muitas conquistas a esse grupo, e uma maior visibilidade também local. Essas conquistas vão desde participação em Festivais renomados, como é o caso do TIM Festival, que tem extensão nacional, além de outros Festivais, como o Abril pro Rock, em Recife, a Feira da Música, que acontece anualmente no Ceará, a participação em Programas de televisão, como no Programa Câmara ligada da TV Senado, além de várias apresentações em outros Estados como Brasília, Bahia, São Paulo. Mas a principal conquista refere-se à atuação de Chico Correa (Esmeraldo Marques) como DJ, tendo viajado por diversos lugares, inclusive tendo viajado recentemente ao Timor Leste.

O Chico Correa e a Eletronic Band fazem parte de uma história em que as principais referências são diversas. Não é só a fonte da cultura popular que constitui o miolo do grupo, mas são também as brincadeiras tecnológicas feitas com o sampler e o computador que possibilitam um som tão original quanto “plagiador”, através da utilização de colagens de ritmos musicais os mais diversos. Entram nesse caldeirão rítmico os cocos de roda, as cirandas de grupos culturais de comunidades da Paraíba, o rock, o jazz, o samba, o funk e a música eletrônica. Se a modernidade do grupo possibilita a criação de algo novo, através das colagens e dos recortes feitos pelo DJ, a tradição vem com tudo nessa ressignificação do lugar, da experiência pessoal, dos anseios, dos projetos e da música popular brasileira.

A produção do grupo é caracterizada por shows, participação em vários projetos musicais e um Cd gravado em 2007, através do FIC e do governo da Paraíba.

3.2.4 – Seu Pereira e o Coletivo 401

A banda Seu Pereira e o Coletivo 401 nasce entre João Pessoa e Campina Grande, na Paraíba, sob a liderança de Jonathas Falcão, tendo como membros o próprio, no vocal e violão, Esmeraldo Marques (O Chico Correa), na guitarra e como DJ, Victor Ramalho na bateria e Tiago Sombra, no baixo. Essa banda é, na verdade, uma releitura da banda A Função, que atuou em João Pessoa, nos anos 2000 a 2004. A Função teve uma participação significativa na cena musical pessoense, durante esse período, tendo participado de diversos eventos na capital, bem como em outros estados. Participou do FENARTE (Festival Nacional de Artes), do PB POP, do Centro em Cena e do Paraibatuque. Gravou um CD Demo, tendo como faixas musicais 05 canções: *É Pouco*, *Zé Severino Soul*, *Xote Fanqueado*, *Clara Herança Negra* e *Vida de Bacana*. Dessas músicas gravadas na época da função, apenas três são usadas pela nova versão da banda, entre elas: *É Pouco*, *Zé Severino Soul* e *Clara Herança Negra*. Essa banda tinha, a princípio, seis componentes: Falcão (vocalista e compositor), Thiago (baixista), Victor (baterista), Renato (tecladista), Elias (guitarrista) e Alípio (percursionista). Mas logo depois dos primeiros shows, Alípio foi convidado a se retirar da banda e, de acordo com os outros componentes, a sua saída se deu devido a problemas de relacionamento, atritos comuns que acontecem com a convivência.

A banda conseguiu, em pouco tempo de estrada, ter participação em vários eventos na cidade e até em outros estados porém, por motivos pessoais e problemas de relacionamento, entre os componentes, também porque não acreditaram que, o cenário local pudesse colocá-los no cenário musical nacional, os membros decidiram dissolver o grupo. Essa questão fez com que o idealizador da banda, Jonathas Falcão, ficasse afastado por um bom tempo do cenário musical local. Segundo ele, este cenário musical estava sobrecarregado com os mesmos grupos, com o mesmo público e sem nenhuma

renovação. Os outros integrantes do grupo tomaram rumos diversificados tendo dois deles, especificamente, continuado investindo no ramo da música, como é o caso de Victor que passou a integrar o Chico Correa e Eletronic Band como baterista e Thiago Sombra nos grupos The Silvias e Star 61, como baixista.

Seu Pereira e o coletivo 401 foi criada a partir de anseios musicais de Jonathas Falcão que, desde muito cedo, se sentia atraído pela música. Em meados da década de 80, aos nove anos de idade, ele começa a tocar flauta. Logo em seguida, aos 11, já demonstrava determinação para aprender a tocar violão, o que conseguiu sozinho aos 13 anos de idade. Aos 15 anos, ele já sabendo tocar violão, começava a compor. O nome da banda é uma homenagem ao seu bisavô, que era conhecido como Zé Pereira, mas que todos chamavam de Seu Pereira. Jonathas então, somou a essa referência muito viva da sua infância, outra da sua primeira fase adulta, que era o Coletivo 401 (o ônibus que circulava no bairro da Torre). Esse coletivo era o que ele sempre tomava para ir ao trabalho. Então todos os dias havia um trajeto realizado, uma espera na parada de ônibus, uma rotina construída e que foi marcante durante esse período da sua vida.

A retomada desse artista ao cenário musical local se deu através de um processo de reconhecimento dele de que havia tinha a necessidade de compor, de cantar e tocar. Que o cenário local constituía-se o começo de tudo, seria a construção de um longo caminho de aprendizado, de descobertas e também de anseios maiores. Hoje, após a retomada da banda, o grupo é composto por três dos antigos integrantes da Função (Falcão, Thiago e Victor) e por Esmeraldo Marques na guitarra.

Além de elementos cotidianos, referências locais e as lúdicas, há algo muito marcante na construção dessa banda que são os aspectos regionais. O cenário base desse grupo é construído sobre essas bases e, através de experiências e experimentações de diálogo com as vanguardas, com os elementos mais modernos e com as novas tecnologias.

Cada componente desse grupo viveu ou vive situações em que a música é parte de tudo. Se todos seguem caminhos paralelos à música é porque o cenário local não proporciona condições de se manterem unicamente dela, mas esse é o objetivo dos membros desse grupo: o de algum dia se manterem unicamente de seus dons musicais.

Os outros componentes da banda têm histórias de vida diferente, mas muito próximas da de Jonathas Falcão. Todos comungam do mesmo sonho e fazem dele uma marca em suas vidas. Esmeraldo Marques foi o último a se integrar a esse grupo. Líder e criador do Chico Correa e Eletronic Band, Esmeraldo tem como profissão a música, pois é dela que ele tira o seu sustento. Começou seus passos no departamento de Música da UFPB, onde cursou mais da metade do curso de Bacharelado em Música. Suas referências passam por um variado sotaque nordestino, é sergipano, morou na Bahia e já há muitos anos reside em João Pessoa, na Paraíba. Esse moço tem raízes nordestinas, mas trabalha com a mente solta, voando pelos quatro cantos do mundo. Por isso sua principal inspiração é a música eletrônica e é a partir dela que ele vem se redefinindo e criando ressignificações para as canções de Jonathas Falcão, que é parceiro de bandas e também compositor de duas músicas presentes no seu repertório no Chico Correa e Eletronic Band.

Victor Ramalho, que é baterista do grupo, veio, desde a fundação, se apoiando nesse coletivo. Ele vive a sua arte, embora tenha, também, como profissão, a publicidade na área de produção, pois é formado em Rádio e TV pela UFPB, onde foi um dos mentores de um grupo de extensão chamado Zuada. Este grupo produzia um programa quinzenal para a TV universitária, numa perspectiva cultural, tendo como foco entrevistas realizadas com artistas locais, destacando sempre a riqueza cultural da Paraíba.

Atualmente, se reveza como baterista e percussionista entre três grupos musicais aqui em João Pessoa: O Chico Correa e Eletronic Band, Seu Pereira e o Coletivo 401 e o Néctar do groove (grupo instrumental), além disso toca como free lance para diversos cantores e grupos do Estado. Vem iniciando um novo projeto chamado “Vitorama”, que tem uma proposta de trabalhar músicas instrumentais numa

perspectiva experimental. Tiago Sombra, que é baixista do Seu Pereira, desde quando o grupo se chamava A Função, tocou também no Star 61 e no The Silvias e atualmente toca também no Chico Correa e o Eletronic Band. Tiago é formado em filosofia pela UFPB, desde muito cedo, a música faz parte da sua existência. Tem como propósito fazer da música o seu meio de vida e para isso vem investindo fortemente na realização desse objetivo.

O Seu Pereira e o Coletivo 401, apesar de ter uma significativa produção, que é fruto das composições de Jonathas Falcão, e da diversidade de talentos do seu coletivo, ainda guarda muitas aspirações e vem buscando se firmar mais no cenário local, se profissionalizar e, principalmente, conseguir, a partir do empenho da sua formação atual, ganhar meios reais de sobrevivência, tanto no mercado local, como no mercado nacional.

3.3- Descrevendo e desvendando o universo dos grupos

Algo que é necessário ser colocado aqui, nesse levantamento, é existência de algumas fronteiras que demarcam o universo desses grupos. O principal deles é o universo acadêmico, pois muitos desses grupos nascem nessa perspectiva por serem estudantes universitários e por começarem sua atuação em calouradas universitárias. Além disso, por nascerem nesse universo, a primeira impressão, é que acabam por construir um público bem específico, que é de um modo geral os estudantes, sobretudo os da área de humanas, das artes, da música, da comunicação social. Parece que se constrói um estereótipo para o público dos grupos aqui estudados que geralmente são as pessoas que têm uma postura mais engajada nos movimentos sociais, movimentos populares, movimento estudantil e são oriundos dessas áreas da universidade.

Outro elemento importante a ser destacado é justamente o espaço onde ocorre a circulação desse público e a maioria dos shows dessas bandas. Esse espaço é o centro histórico de João Pessoa, que aparece como o lugar mais acessível por diversas razões. A principal delas faz parte de um projeto mais amplo que envolve a revitalização dessa área da cidade.

João Pessoa, por ser uma das cidades mais antigas do país, possui um dos centros históricos mais antigo ainda. A cidade, que nasceu às margens do Rio Sanhauá, cresceu em torno do Forte e da cidade alta, ligada pela ladeira de São Francisco. E nessa área se estabeleceu a região comercial da cidade.

Atualmente, o Centro Histórico de João Pessoa foi tombado como Patrimônio Histórico Nacional, medida que faz parte do projeto de revitalização urbana desse centro histórico e cultural da cidade. Esse processo de revitalização foi iniciado em 1987, a partir de um Convênio entre o Brasil e a Espanha, que contou com ações do Ministério da Cultura do Brasil, através do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, do Ministério dos Assuntos Exteriores da Espanha, através da AECI – Agência Espanhola de Cooperação Internacional, do Governo do estado da Paraíba e da Prefeitura Municipal de João Pessoa.

Essa revitalização não só pretende restaurar os monumentos referenciais, mas promover o desenvolvimento social e econômico dessa área da cidade, através da reurbanização desse espaço público.

A partir das ações promovidas por esse projeto, mudanças ainda que timidamente, começaram a acontecer, sobretudo na área que abrange a Praça Antenor Navarro e o Largo de São Pedro Gonçalves que, tendo seus sobrados habitados, não por moradores, mas por órgãos institucionais da Prefeitura, empresas comerciais e bares, já apontam certa mudança.

Além disso, esse espaço tornou-se palco de um circuito cultural que envolve festivais de música, de teatro, dança, oficinas de arte, sendo por último incorporado também ao Circuito das Praças³⁸ com apresentação de vários shows de artistas locais. Essa significativa revitalização do Centro Histórico da cidade, tomou mais corpo com a gestão do prefeito da cidade Ricardo Coutinho, foi através de ações como: estímulo a cultura local, promoção de eventos nessa parte da cidade, que o prefeito vem com essa política de centralidade da cultura no seu programa governamental desempenhando, através das ações culturais, um papel na ressignificação do Nordeste e da cidade de João

³⁸ Projeto Cultural da Prefeitura Municipal de João Pessoa

Pessoa, como lugar de “tradição”, de patrimônio material e imaterial. Os grupos neo-regionalistas comungam e se afinam com essas manifestações culturais promovidas pela Prefeitura.

Esse espaço, portanto, apresenta-se como lugar de circulação e de abertura, principalmente para artistas ainda não consagrados na mídia, mas que contam com o apoio institucional, através de projetos culturais que são realizados promovendo, como já foi dito antes, esse espaço histórico e cultural da cidade.

A maioria dos shows desses grupos que foram assistidos e pesquisados, aconteceram, ou na Praça Antenor Navarro, ou no Largo de São Pedro Gonçalves, exceto os da banda Tocaia da Paraíba que, como foi dito anteriormente, encontrava-se há cerca de dois anos afastada do circuito cultural atual. Isso porque um dos seus idealizadores (Erivan Araújo) estava afastado, devido ao mestrado em Etnomusicologia que ele estava fazendo, o que não minimiza a importância desse grupo para essa pesquisa.

Só esse ano foram realizados diversos shows desses grupos, nesse espaço histórico e cultural da cidade, visto que curiosamente essas bandas não se apresentam para além do Centro Histórico. Esse evento supõe-se sintomático, talvez tanto devido as características desses grupos, no que tange a suas temáticas (de caráter regional, focando o cancionário popular, de aparência vanguardista), quanto pela problemática a que se refere vários dos artistas locais, sobre a não existência de uma cena cultural que propicie a expansão de um circuito musical mais abrangente e mantenedor desses grupos.

E como praticamente a cena musical, que circula nesse espaço cultural da cidade, vem se expandindo, apenas através do “Circuito das Praças”, e mantida e movimentada por ações realizadas pelos órgãos institucionais, a atuação desses grupos nessa cena musical, limita-se a esse cenário presente nesse espaço cultural da cidade. O que aliás, casa com o principal objetivo cultural proposto pela Prefeitura Municipal de João Pessoa, como foi apresentado por Lau Siqueira, na época secretário executivo da FUNJOPE. Segundo ele, a principal preocupação era em construir um processo de formação de público para a produção local; valorizando o artista e buscando a preservação da identidade cultural, através das raízes nordestinas, como também criar

uma possibilidade de ampliação do mercado, possibilitando a autonomia dos grupos e artistas musicais em relação aos incentivos governamentais.

Porém, apresenta-se, além disso, algumas tensões presentes em toda essa construção da cena musical local. A principal delas é a construção de um cenário independente, que vem supostamente se formando ao longo do tempo. Esse cenário se constitui, a partir de ações desses grupos que já não esperam só investimentos do Estado para a ampliação dessa cena local. Há uma busca por outras possibilidades, como a veiculação das músicas em sites pela internet, a busca por outros investimentos, por editais na área de cultura, a capacidade de se autoproduzirem, de se organizarem para produção e gravação de seus CDs, enfim, existe um universo novo que se apresenta através desse cenário independente.

Porém, apesar de realmente existir certa movimentação, através de uma cena musical que se constitui não unicamente de bases institucionais, essa movimentação gera um efeito para a cena local ainda muito tímido, mesmo existindo visibilidade desses artistas locais, num cenário nacional e até mundial através da internet. Essa visibilidade, porém, não causa um impacto significativo no mercado cultural de João Pessoa, impossibilitando a manutenção e a sobrevivência desses grupos na cena musical local. Por isso, a necessidade de buscar outras cenas e conquistar um espaço no mercado musical nacional, como diz Mani Carneiro se referindo a João Pessoa. Para ele, apesar da cena musical de João Pessoa existir, não tem visibilidade nacional, por isso a banda decidiu expandir suas possibilidades indo morar no Rio de Janeiro, já que o Sudeste ainda é o principal centro econômico e cultural do país.

Outro ponto importante a ser colocado como tensão é a maneira como esses grupos dialogam com a cultura popular. Como usufruem desse campo para a criação de sua obra. No âmbito da sua produção, eles utilizam elementos da musicalidade, como ritmo e fazendo releituras de músicas do cancionário popular, com elementos da música globalizada, como a música eletrônica, o reggae, o Ska e o rock, o jazz, o hip-hop e o funk. O produto final dessa produção é uma música hibridizada e sintonizada: a world music. O fato é que é inviável analisar tal processo em campos distintos, mas se considerarmos a perspectiva de hibridização cultural como característica da sociedade contemporânea proposta por García Canclini (1997), tal problemática torna-se mais

fácil de ser entendida. O que García Canclini propõe é desintegrar o dualismo entre o tradicional e o moderno, entre o popular e o erudito, entre o massivo e o particular e propõe o entendimento da desterritorialização, produzida por tal processo, sugerindo a associação destes elementos tanto simbólicos quanto materiais.

A leitura que esses grupos fazem da sua existência, suas referências, passa por essa maneira “moderna” de fazer arte. E é assim que o Nordeste é lido e apresentado por eles. Essa referência de Nordeste é fruto de todo um movimento que se apresenta com as influências globais, com as quebras de fronteiras, com o surgimento de novas culturas (cibercultura) e com a necessidade de uma valorização identitária, que é presente na busca constante de referências locais e regionais por esses grupos.

Ainda como referente ao universo desses grupos musicais da MPB neo-regionalista, há como tensão vivida no universo desses grupos, a luta constante por uma maneira de se manterem no mercado, que, aqui na Paraíba, ainda não está estabelecido como esses grupos gostariam, o que gera a necessidade de alguns de seus membros buscarem outro meio de ganhar a vida, além da música. Isso, porém, gera certa apatia, um desgaste, e de certo modo, alguma frustração. Nesse caso, alguns grupos se perdem pela estrada, e se não há um desmonte completo do grupo, há o afastamento de membros que são obrigados a tomarem rumos contrários para se manterem financeiramente.

Ainda dentro dessa problemática, encontra-se outro elemento significativo para a existência dessa tensão que são as dúvidas, as escolhas e as questões de cunho mais subjetivo. São as incertezas de um mercado que ainda não se apresenta consolidado. São as escolhas profissionais que estão em jogo, as escolhas amorosas, as questões existenciais, “e a vida continua na próxima esquina”, citando Jonathas Falcão.

Algo que caracteriza a sociabilidade desses grupos é a capacidade de interação entre eles. Existe um fluxo muito grande de circulação dos membros entre os grupos. Um exemplo disso é a grande interação entre as bandas Chico Correa e Eletronic Band e o grupo Seu Pereira e o Coletivo 401. A formação das bandas é quase a mesma, mudando apenas alguns membros a mais no Chico Correa e Eletronic Band, como o

saxofonista Stephan e o percussionista Cassiano. Os outros membros (Esmeraldo Marques, Jonathas Falcão e Victor Ramalho) participam das duas bandas.

Essa circulação dos membros entre as bandas é antiga. O próprio Esmeraldo Marques (O Chico Correa) já tocou no Cabruêra, tendo inclusive, feito algumas viagens com o grupo para a Europa. Orlando, que era baixista do Chico Correa, também foi membro do Cabruêra. Além disso, é uma prática comum desses jovens fazerem parte de várias bandas ao mesmo tempo. É assim com Jonathas Falcão, que é líder do Seu Pereira e o coletivo 401 e também é vocalista do Chico Correa e Eletronic Band, também é assim com Esmeraldo Marques que, sendo líder do Chico Correa, é também guitarrista e DJ do grupo Seu Pereira e o coletivo 401. Do mesmo modo acontece com Victor Ramalho, que além de integrar tanto o Chico Correa e Eletronic Band e o Seu Pereira e o Coletivo 401 como baterista, também é baterista do Néctar do Groove. Stephan, que também atua o Chico Correa como saxofonista, é também líder do Néctar do Groove. O baixista Tiago Sombra, além de tocar no grupo Seu Pereira e o Coletivo 401 também passou um tempo, simultaneamente, tocando em grupos de outros projetos musicais como o Star 61 e The Silvias e atualmente é baixista do grupo Chico Correa e Eletronic Band.

Uma possível suposição para esse tipo de sociabilidade, através dessa circulação dos membros dos grupos, é o fato deles comungarem de projetos comuns, mas terem necessidade de desenvolver projetos variados. Outra possível suposição passa pela escolha de investirem em projetos diferentes, na expectativa de estarem criando várias possibilidades de sucesso, pois no caso de um projeto não seguir em frente, teriam outro para investir. Além do que alguns desses músicos ganham dinheiro desses projetos musicais, então quanto mais projetos em andamento, mais dinheiro. Outro ponto importante é o fato da relação de amizade presente entre eles. Tocar, fazer show, ensaiar, sonhar junto, faz parte do universo desses jovens, e ao mesmo tempo em que trabalham, se divertem e se sociabilizam.

3.3.1- Os Shows

Será descrito um show de cada uma das bandas, começando pelo o grupo mais antigo no circuito, que é o grupo Tocaia da Paraíba. Esse show aconteceu em janeiro de

2010, no dia 24, na Praça da Paz, no bairro dos Bancários, no anfiteatro Poeta Lúcio Lins. O show do grupo Tocaia da Paraíba foi uma versão acústica. Esse é um novo projeto desse grupo que reduziu sua formação para apenas três integrantes. Os instrumentos tocados são o contrabaixo tocado por Chico Limeira, a bateria tocada por Fabiano Lira e o vocal e violão por Erivan Araújo.

O show estava programado para as 19h, como evento do Projeto Circuito das Praças e aconteceu no domingo. Normalmente os shows que fazem parte desse projeto acontecem aos sábados, mas devido ao Projeto Estação Nordeste, outro projeto cultural da prefeitura de João Pessoa que acontece nos meses de dezembro a janeiro, e tem seus shows nas sextas e sábados, os eventos do projeto Circuito das Praças passaram a acontecer aos domingos, durante esse período.

A Praça da Paz, no bairro dos Bancários, é um espaço cultural que se projetou principalmente depois desse projeto da prefeitura municipal, de revitalização das praças de João Pessoa. O espaço é muito familiar. Crianças, idosos, jovens estão sempre circulando, passeando e se socializando diariamente, porém mais efetivamente nos fins de semana. Amigos se encontram para conversar, vendedores de pipoca, milho verde, sorvete e lanchonetes têm ponto fixo na Praça. O projeto Circuito das Praças vem funcionando de maneira efetiva e conta com um conselho gestor em cada praça que se subdivide em sete pastas, tendo cada uma dessas pastas um representante. Então, tem a pasta da Cultura, do Comércio, da Juventude, Infantil, da Mulher, do Idoso e dos Esportes. Fátima Amaral estava presente no show do grupo Tocaia da Paraíba, pois é a representante da pasta da Cultura da Praça da Paz. Segundo ela, esse projeto da prefeitura vem promovendo diversos eventos culturais no bairro e isso tem feito dessa praça, em especial, um espaço significativo de lazer.

A escolha do grupo Tocaia da Paraíba foi feita por ela só agora, porque o grupo vinha um pouco afastado do circuito cultural da cidade. Mas, com a retomada aos palcos e com essa nova proposta de show acústico, foi de imediato solicitado o show deles na Praça da Paz. Ela explicou que cada banda ou artista, que esteja cadastrado na FUNJOPE, só pode participar do projeto Circuito das Praças que acontece de setembro a fevereiro, por duas vezes, ou seja, cada grupo ou artista só pode ter duas apresentações durante todo o circuito.

O show foi calmo, em um clima bem amigável já que ali é um espaço familiar e as pessoas que estavam presentes eram justamente as famílias que passeiam pela Praça diariamente. Então havia crianças (muitas) que inclusive ouviram o show e dançaram ao som do grupo Tocaia da Paraíba, idosos, senhoras e muitos jovens. O anfiteatro que foi construído em homenagem ao poeta Lúcio Lins é pequeno, mas bastante aconchegante e divide o espaço da praça com outras áreas de lazer.

O show começou às 19:40 e teve uma duração curta. Foram apresentadas canções já conhecidas do público como *Carcará*, *o Cravo*, *João Grilo*, *3/4*, *Sulanca*, *Ciranda*, *Zefa Cajá*, *Mei de Feira*, *Carro de Boi*, *Coco da Jumenta*, *Há garras*, *Tabajara* e *Jackspanderiá*. As canções escolhidas como repertório são dos dois CD's do grupo e são já bem conhecidas, principalmente Jackspanderiá (coco de roda) e que, juntamente com a Ciranda, é uma das mais dançantes e em outros shows realizados pelo Grupo movimentava a plateia. O fato de ser um show acústico limitou a cena dançante, que era uma marca forte nos shows desse grupo. Com a redução dos integrantes, a batida ficou mais leve, a percussão saiu e o resultado foi um show mais calmo e menos dançante. Essa mudança talvez tenha a ver com a nova proposta do grupo e também pelo fato de ter sido um show pequeno, não oficialmente de retomada aos palcos, até porque, segundo Erivan Araújo, o grupo está passando por uma reformulação.

Além disso, há uma certa influência do novo projeto que Erivan Araújo vem desenvolvendo com um som mais pop, ainda com referências regionais, mas com uma levada mais leve sem percussão e também com uma estrutura enxuta (só dois músicos acompanhando). O projeto, ainda sem nome oficial, chama-se, a princípio, Erivan Araújo e parceiros.

Ter ido a esse show despertou o pensamento de como o grupo Tocaia da Paraíba construiu um espaço marcante no cenário cultural pessoense. Mesmo tendo estado afastado do circuito, o grupo se mantém, mesmo com reformulações. Outro aspecto que chamou bastante atenção é a necessária fluidez dos membros, pois assim como Naldinho Braga encontra-se afastado, Fabiano Lira, que já esteve afastado do grupo, hoje faz, novamente, parte dos integrantes. Assim como acontece com outros grupos, inclusive os que estão sendo estudados nesse trabalho, parece haver a necessidade de

um tempo, uma parada, um certo afastamento. O convívio, segundo alguns integrantes desses grupos, é muito difícil.

Há ainda um conteúdo musical bastante atual no repertório da banda, pois o Nordeste apresentado por eles é ainda o mesmo cantado em outros tempos, no início do grupo, mas não é a mesma coisa, pois há releituras elaboradas nesse novo começo. O importante, porém, é que as mudanças acontecem nos arranjos, na formação do grupo, porém o discurso, a ideia primeira do grupo, permanece. Talvez a maneira de falar se refaça e no futuro o discurso também, mas a marca regional da banda se mantém.

O segundo show a ser descrito é do grupo Cabruêra, realizado na boate Intoca no dia 12 de dezembro de 2008, promovido pela produtora Seu Cosme. O nome do evento já parecia bastante sugestivo, pois era um “Baile Muderno”, escrito exatamente assim no *flyer*. Era um baile muderno com “u” para fazer referência à música do Chico Correa e Eletronic Band: “Baile Muderno”.

A festa organizada pela produtora Seu Cosme e o Volante Filipéia, trazia para a grande noite, além do próprio Volante, o grupo Chico Correa e Eletronic Band e o grupo Cabruêra. A proposta era movimentar o circuito cultural da cidade, em uma noite agitada, no Centro Histórico de João Pessoa. A festa oferecia ao final, também, um café da manhã para aqueles que se aventurassem a varar a noite ao som de muita discotecagem com os DJs Chico Correa e Nazareno Andrade e o VJ Carlos Dowling.

A primeira descoberta nesse show referiu-se, não exatamente ao grupo Cabruêra, mas ao Volante Filipéia que era, até então, totalmente desconhecido. Logo nos primeiros momentos na festa quando se indagou sobre o Volante Filipéia foi surpreendente descobrir que os integrantes já fizeram parte de outro grupo. O Volante é um coletivo de Dj's, que nasceu com o objetivo de promover uma festa temática por mês, centrada na discotecagem do resultado da pesquisa musical do coletivo. No repertório entra forró, funk, coco, sons de terreiro, samba, carimbó, como eles mesmos dizem: “tudo que ficar entre Clara Nunes e Cachimbino, entre Pinduca e Jackson do Pandeiro e entre Jorge Ben e os Novos Baianos. Nesse coletivo estão o Dj Chico Correa, o Dj Nazareno Andrade e Vj Carlos Dowling”.

A banda Cabruêra consegue aglutinar muita gente que, ao longo desses anos de estrada da banda, tornou-se público fiel. Então há uma sintonia clara entre público e banda em que as pessoas não só conhecem as músicas e cantam durante o show, como dançam, pulam e gritam. O Cabruêra no palco é assim, um misto de rock, maracatu, funk, samba, forró, coco, ciranda e essa mistura enlouquece o público que não só se identifica com os ritmos e com a mistura, mas também com a maneira como a banda se posiciona no palco, com a história do grupo e com as canções (de domínio público, as versões de músicas de Luiz Gonzaga e também as próprias composições do grupo).

Antes de começar o show do Cabruêra, se observou a reação das pessoas no show do Chico Correa. Havia uma receptividade muito boa do público para com a banda, mas quando o Cabruêra entrou no palco, aí sim a festa começou. Talvez essa reação do público seja devido ao tempo de existência e pelo fato do Cabruêra produzir um som mais pesado em se tratando de percussão. Pode também guardar relação com o repertório que, especificamente, nesse show foi tocado, como as versões das músicas de Luiz Gonzaga: *Pau de Arara* e *a Morte do Vaqueiro*. Além disso, músicas dos primeiros Cd's como *Pontal*, *Cangaço*, *Loa de chegada*, dentre outras. Mas o importante mesmo é reconhecer que esse grupo, desde os primeiros shows, surpreende por ter percebido essa relação tão forte com o público, como se houvesse um reconhecimento de si mesmo através do artista e da produção do artista.

Entrevistas realizadas com as pessoas a respeito da ouviu-se que era “massa”, no sentido de apreciarem bastante o show, de dançarem demonstrarem realmente isso. É como se o show da banda promovesse realmente uma grande liberação de energia daquela gente e você acaba dançando também, mesmo sem querer.

Nesse show foram apresentadas as versões que a banda fez das músicas de Luiz Gonzaga. Surge então o interesse em trabalhar essas canções nas análises porque são representativas da identidade do Nordeste de Gonzagão ou em um outro, em que dançar forró é dançar reggae, é dançar separado, é dançar olhando para cima e pulando ao mesmo tempo. Que Nordeste era esse que fazia todo mundo cantar a morte do vaqueiro como se estivesse festejando, celebrando esse fato. O Cabruêra fez da noite realmente um show, apesar da expectativa de alguns ali, naquele espaço, pela discotecagem que

iria começar. O show pareceu acabar rápido demais, pois para muitos ainda tinha ficado o gostinho de quero mais.

O mais importante que se observou naquela noite, foi que ali havia um público só para artistas de estilos diferentes. Mas, que praticamente compunham um grande coletivo. O coletivo da nova MPB regionalista, pois os grupos trabalham em sintonia e há uma circulação enorme em se tratando de parcerias, entrosamento e participação de membros entre os grupos. Chico Correa que é DJ e tocou com a Cabruêra, Orlando baixista do Chico Correa (na época) que tocou no Cabruêra, Nazareno DJ que tocou com o Chico Correa e na época partilhava do Volante Filipéia com Chico Correa e Carlos Dowling.

Essa capacidade de desenvolver projetos comuns mantendo seu projeto pessoal é uma prática bastante significativa desses grupos. Questiona-se: qual a necessidade dessa fluidez e circulação em tantos grupos ao mesmo tempo? A principal hipótese se refere ao clima de amizade e coleguismo, a possibilidade de partilhar projetos enriquece e fortalece a cena musical local. Se isso é uma ação consciente desses grupos não dá para saber, mas parece ser realmente espontâneo, pois outro elemento observado é que havia a presença de integrantes de outros grupos prestigiando os shows dessa noite. A exemplo de alguns integrantes do Burro Morto e do Seu Pereira e o Coletivo 401. É como se a cena musical de João Pessoa fosse o quintal de casa onde vários amigos e colegas brincam de fazer música, de fazer show, numa leveza e parceria transparente.

Constata-se que há certamente problemas de relacionamento pessoal nesses grupos, a grande circulação de integrantes entre grupos pode ser um sintoma disso. Mas essa talvez seja uma tensão que aconteça de maneira muito interna e só quem tem muito acesso às histórias, brigas e problemáticas de concorrência é que pode sentir ou perceber um clima de discordância ou ressentimento.

A festa aconteceu no Centro Histórico, especificamente, no Largo de São Pedro Gonçalves, na boate Intoca. Esse espaço cultural e histórico da cidade tem sido realmente um marco na trajetória dessas bandas, pois praticamente todos os shows ou eventos culturais acontecem nesse espaço. A beleza do lugar é realmente indiscutível. Além de ser aconchegante, agradável, tudo é muito familiar e há uma sintonia entre o ambiente e as bandas, considerando aí o estilo e o ritmo, pois o Centro Histórico, com

toda uma forte expressão histórica, antiga e tradicional combina com o que se canta por esses grupos, com o que se fala, é uma mistura de passado, presente e muita alegria.

Essa constatação se deu quando o Cabruêra estava tocando a música *Cangaço*. Nessa música eles falam: “a Cabruêra mandou chamar os cabra da peste pra se juntar” ... ali era um “ajuntamento” de pessoas, pessoas que estavam cantando sua tradição, que estavam celebrando o seu cangaço, que eram os “cabra da peste”. Talvez seja essa busca ao tradicional, que leva tanta energia ao público, tanta euforia e essa sensação de cantar sua história, realmente transcende o tempo, naquele momento é como se fossem mesmo todos cabras da peste.

Algo bastante sintomático da articulação do tradicional com o moderno é a maneira como os integrantes do grupo se vestem, reproduzindo no visual tal articulação. Usa-se o jeans e a sandália de couro. O chapéu é de couro, mas tem cabelo rastafári. Tudo é bem marcado pelo híbrido.

O segundo show aqui descrito é do Chico Correa e Eletronic Band. Dessa banda foram assistidos a dois shows, mas será exposto nesta análise o do Festival Mundo, na Usina Cultural Energisa³⁹, na sua quinta edição, nos dias 03 e 04 de outubro de 2009. A escolha por esse show especificamente tem dois motivos. O primeiro é porque marca a volta de Larissa Montenegro para a banda e porque o show aconteceu fora do circuito do Centro Histórico de João Pessoa. O Chico Correa e Eletronic Band se apresentou no dia 04 de outubro num domingo, para um público numeroso e muito animado. Mas é importante considerar que o evento trouxe como atração o grupo Mundo Livre SA de Pernambuco, o que provavelmente atraiu mais pessoas nesse dia em que o Chico Correa e Eletronic Band se apresentou.

³⁹ É um complexo cultural relativamente novo da cidade de João Pessoa que é administrado pela companhia de energia elétrica Energisa. Lá funcionam o Parahyba Café, a Galeria de Arte e o Espaço Energia. No Parahyba Café acontecem shows, festas, lançamentos de livros etc. Na galeria, uma agenda de exposições de arte contemporânea o ano inteiro e no Espaço Energisa um museu sobre a história da energia elétrica.

O repertório do show foi o mesmo de outras apresentações, dando destaque às versões das músicas de domínio público, algumas instrumentais de composição do Chico Correa como *Lelê*, que é uma das músicas que mais envolve o público. Talvez tenha sido por causa dessa música que o Chico Correa e Eletronic Band ficou mais popular na cena musical pessoense. Percebeu-se que a cada intervalo entre as músicas o público fazia um coro pedindo para que tocassem *Lelê*. Nos últimos shows anteriores a esse, *Lelê* não era tocada e a plateia saía sempre decepcionada. E a principal alegação do Chico Correa (líder da banda) era que ainda não tinha sido feito um novo arranjo voltado para o tom de voz do novo vocalista, no caso Jonathas Falcão. Mas, com a volta de Larissa Montenegro ao grupo, foi possível realizar o desejo do público.

Na hora da canção, todos juntos com ela, cantavam, gritavam e perguntavam: “Lelê por que tu foi embora? Por que me deixaste aqui Lelê?” E completavam “eu penso em tu toda hora”. Essa receptividade do público com o grupo continuou, mesmo depois que o Chico Correa decidiu tocar canções, sejam elas versões de músicas de domínio público, como é o caso de *Mangangá*, *Rosa*, *Eu pisei na pedra*, ou as próprias composições do grupo como *Lelê* e *Baile Muderno*. Isso talvez faça sentido porque o público não quer só ouvir e dançar, eles querem cantar e entender, também, através das palavras o que o grupo quer dizer.

Essa observação é muito importante pois, nos primeiros shows do grupo, não havia essa troca de energia, essa identificação tão significativa, o público parecia ainda não entender bem do que se tratava a banda. Era um DJ e pessoas tocando instrumentos e uma vocalista que apenas fazia “técnica vocal” durante as músicas. Mas depois que o Chico Correa começou a fazer os arranjos de música eletrônica nos cocos, tudo ficou mais animado, tudo fazia mais sentido. O show era para ouvir, ver e dançar. Durante um tempo, eles casavam música e imagem e, através de um grande painel, colocavam imagens do Nordeste, de Lampião, de conquistas, de pessoas simples da rua. Mas nesse show, especificamente, havia um telão e um artista de arte gráfica que fazia animações, desenhando a banda, a vocalista (Larissa Montenegro), quase como fazendo uma homenagem à sua volta. Ao mesmo tempo que o público dançava, cantava, ficavam na expectativa de verem o final da animação.

Com os dois vocalistas no grupo (Jonathas Falcão e Larissa Montenegro), o show fica mais diversificado. Quando um canta, o outro sai do palco. Em algumas canções eles cantam juntos, como é o caso de *Rosa* em que enquanto um pergunta, o outro responde. Ela: “eu vou marido eu vou”..ele: “mulher não vá se perder...”. Essa foi a última música do show, depois de ter terminado e todos pedirem mais um. Ao voltarem ao palco, cantaram essa canção que é de domínio público e que a plateia cantava num coro só “...rosa, roseira ou rosa roseira, menina abre essa roda que o coco vai começar”..e quando acabou eles agradeceram todos juntos ao público.

Esse show foi um diferente dos demais do Chico Correa e Eletronic Band. Primeiro porque visivelmente se percebe uma evolução muito grande do grupo em vários aspectos. Dentre eles, o próprio repertório que tem mais força atualmente, as músicas já são conhecidas do público. Além disso, há claramente uma grande sintonia entre os integrantes no palco, parece também que os arranjos estão cada vez melhores. Enfim, tudo parece que caminhou para uma significativa evolução. O Chico Correa quando surgiu, veio com muita força, com uma marca forte, com atrevimento e ousadia.

Essa possibilidade de traduzir o Nordeste, através da junção da tradição com a modernidade é algo bastante peculiar da juventude que vive os tempos atuais. Basta em um show dessa banda se voltar para o público e observar a maneira como eles estão vestidos, como falam, usam o cabelo, como dançam. Descrever é um tanto difícil porque, apesar de reconhecer o estilo dessa *tribo*, não tem como destacar elementos específicos, pois na verdade é um todo. Mas, há uma declarada identificação com o que a banda produz. Tanto é assim que, ao continuar circulando pelo espaço ao término do show, e conversar com algumas pessoas que estavam lá e assistiram também a apresentação do Chico Correa, a fala que mais se ouviu foi a de que *a banda era o máximo, que o show deles era bom demais*. Esses depoimentos a empatia da banda com o público e principalmente a expectativa em ver a banda tocar.

Através da observação participante, constatou-se que, ao término do show, as pessoas continuavam cantarolando as músicas do grupo. Além disso já há um reconhecimento do público em relação aos membros da banda. Esta reação chamou bastante atenção, pois a banda Chico Correa e Eletronic Banda tem quase a mesma

formação da banda Seu Pereira e o Coletivo 401, o diferencial estando apenas na presença três integrantes na banda Chico Correa e Eletronic Band.

Porém, as pessoas distinguem os integrantes e ainda o repertório. Ao término do show uma jovem que assistiu ao show fez o seguinte comentário ao se dirigir a Jonathan Falcão: “Legal, você canta na Banda Chico Correa e ainda na banda Seu Pereira!” No que ele respondeu que sim. Avaliando-se as similitudes muito mais do que as diferenças, mas reconhecendo que a principal similitude está nos integrantes e em toda a apresentação da banda, o estilo e a performance, além do repertório, são bem diferentes.

O Nordeste apresentado pelo Chico Correa tem, apesar da base eletrônica, uma relação muito mais tradicionalista, ou pelo menos, isso fica mais evidente pelo fato das músicas serem cocos e falarem de uma realidade bem típica, bem clara e caracterizada pela tradição, pela cultura popular e pelo rural. É claro que todos esses elementos estão embalados num invólucro bem moderno, através da música eletrônica e todos os instrumentos que produzem essa música. Porém, o fato de trazerem as músicas de domínio público em seu repertório, fortalece essa imagem de um Nordeste tradicional, familiar, rico, de um Nordeste em que se fala e vive o local.

Ao mesmo tempo, vê-se o lado psicodélico, em que a batida eletrônica fortalece a sensação de que não se está falando de um mesmo Nordeste, tradicional, rural, mas de um que está sobreposto, em junção, como se fossem dois Nordestes que são muito diferentes, mas que estão interligados, unidos e em ebulição. Essas representações construídas, a partir da observação dos shows, estão em permanente formulação e reformulação.

Ao se perguntar as pessoas, presentes no show: o que você entende desse grupo, do que eles falam, cantam? Uma dessas respondeu que esse grupo toca o Nordeste atual, mas, segundo ela, o melhor é o que fica na cabeça da gente que são os trechos das canções, das músicas, e ela repetiu para mim: “nam, nam...eu pisei na pedra, a pedra gemeu... e que dá uma vontade tão grande de dançar”. Isso faz refletir sobre a prática musical no meio rural que era muito mais muscular (dançante) do que auditiva, muito mais para fazer ou dançar música do que para ouvir. O som do Chico Correa é mesmo um pouco assim, deixa a gente com vontade de balançar o esqueleto.

O terceiro show que a ser descrito é do Seu Pereira e o Coletivo 401. Esse show aconteceu no dia 10 de junho de 2009, no Espaço Mundo, que é um bar dançante situado na Praça Antenor Navarro (onde funcionava o antigo gabinete Cultural de Fuba⁴⁰) e é o mais novo espaço cultural do Centro Histórico.

O show teve como objetivo lançar Seu Pereira e o Coletivo 401 em João Pessoa, já que a banda foi lançada primeiro em Campina Grande no também bar dançante “Bar e arte”. As expectativas eram muitas porque a última vez que esse grupo se apresentou, com a metade da formação atual da banda, foi em 2004, ainda como o grupo A Função. Esse lançamento do novo grupo consistia em uma volta à cena musical local, como se tudo dependesse da receptividade do público.

O espaço escolhido para esse lançamento é um espaço pequeno e fácil de ficar lotado e foi exatamente o que aconteceu nessa noite. Muitos dos presentes foram convidados pelo próprio Seu Pereira e ele tentava transparecer que aquele show era para festejar com os amigos um momento muito importante na sua vida. Ou seja, o retorno aos palcos com um projeto musical. Muitos dos seus amigos, apreciadores da Função e atuais admiradores do Seu Pereira e o Coletivo 401, estavam presentes, bem como tinha muita gente que nem conhecia o grupo, mas que foi lá conferir. Além disso, havia membros de outros grupos da cena musical local, como é o caso do pessoal do grupo Burro Morto, do grupo The Silvias, do Chico Correa e Eletronic Band e outros.

O repertório apresentado pela banda trazia músicas do antigo grupo A Função como *É pouco*, *Clara Herança Negra*, *Menina Et*, mas músicas também dessa nova fase da banda como *Férias de um guerrilheiro* e *Já era*. A principal temática dessas novas canções é o cotidiano. Esse cotidiano é pensado e cantado, através de metáforas e também histórias da vida real. O principal diferencial do show do Seu Pereira, para o das outras bandas (Chico Correa e Eletronic band, Cabruêra), é o show ser mais *Pop*. Seu Pereira canta de óculos escuros, apesar de usar sandália de couro. Essa não é uma marca realmente, pois o figurino sempre muda, menos o óculos escuros. Além disso, o próprio som da banda é *pop*, o ritmo é um misto de baião, samba-rock, embolada, coco, repente, *soul*, rock.

⁴⁰ Espaço criado pelo ex-vereador da cidade de João Pessoa, Fuba, para debater e discutir questões relacionadas com cultura. Nesse espaço acontecia semanalmente, toda terça-feira, reuniões.

O show foi muito animado e, apesar de ser de lançamento da banda, o público sabia cantar praticamente todas as músicas. Isso porque muitas músicas já eram conhecidas. Apesar disso, havia uma certa desorganização no palco, parecia que a apresentação estava sendo mais de improviso do que planejada, ensaiada. E de fato era isso mesmo, pois a ideia de Seu Pereira era fazer daquele momento, algo festivo, mais um encontro do que propriamente um show.

Em outros shows percebeu-se uma mudança significativa em nível de organização da banda no palco, uma vez que havia um entrosamento maior entre os integrantes do grupo, bem como ações como apresentar a banda, agradecer os patrocinadores, enfim, atitudes básicas e de praxe durante um show.

Nessa apresentação de lançamento da banda, especificamente, houve uma boa receptividade do público, principalmente porque o show da banda é bem dançante e contagiante. Então mesmo quem nunca tinha ouvido o som deles se sentiu motivado a dançar.

O Nordeste cantado pelo grupo Seu Pereira e O coletivo 401 é aquele que comunga tanto do meio rural quanto do meio urbano, ultrapassa as fronteiras e une esses dois Nordestes em um só. Em sua música *Cabidela*, tal relação fica clara, pois descreve uma região unida pelos traços da urbanidade e do ruralismo. Mas fica claro de onde se fala. Fala-se de um lugar entre o rural e o urbano em que os acontecimentos cotidianos chegam a todos os lugares, a violência, a fome, a morte, a pobreza, categorias generalizadas que também traduzem o Nordeste de hoje.

Outro elemento importante referente à música do grupo é que as canções são construídas a partir de referências cotidianas, de outros autores. Vários ritmos, passando da MPB, ao Tropicalismo, a Jackson do Pandeiro, a Luiz Gonzaga, Lenine, as músicas de domínio público, emboladores e repentistas. Na verdade, é uma construção cotidiana a partir do conhecimento musical adquirido ao longo do tempo, do gosto pessoal, das relações pessoais, inclusive com outros artistas da terra, que possibilitam pensar e cantar um Nordeste tão rico, tão urbano e ao mesmo tempo tão rural, tão moderno e tradicional.

3.4 -O Nordeste ressignificado e o cotidiano cantado

As análises que seguem remontam à discussão sobre um Nordeste que não é mais apresentado apenas sob uma perspectiva rural ou urbana, mas através de elementos de um cotidiano que não se baseia unicamente no paradigma dessa dicotomia. O Nordeste apresentado nessas falas e nesses ritmos é, antes de tudo, globalizado e moderno, onde a hibridização faz parte desse cenário em que a mistura de raças, cor, espaços, sons, ritmos e culturas compõem essa imagem.

Serão analisadas canções tanto autorais quanto releituras de canções de domínio público, bem como de artistas já consagrados na mídia, como é o caso de Luiz Gonzaga. O cenário que se apresenta, com essas análises, é aquele em que, tanto o discurso quanto as referências e os ritmos, são construtores desse Nordeste que se pretende desvendar.

3.4.1. Canções do grupo Tocaia da Paraíba (C@boco.com.br, Jackspanderiá e Novo Rei)

As canções apresentadas aqui são do grupo Tocaia. Dos grupos apresentados neste trabalho e que terão suas canções analisadas, o Tocaia da Paraíba é o mais antigo, o mais tradicional. Dele vamos trabalhar canções que se destacam por falarem de um cotidiano local, como uma canção que se refere a um ícone da nossa herança cultural que é Jackson do Pandeiro. Outra que trata da relação da virtualidade com nosso universo cotidiano e regional, além de outra que fala da luta e resistência do negro no nosso país. O Tocaia da Paraíba consegue, de maneira simples e clara, falar de suas origens, seu cotidiano e da sua história sem perder o ritmo.

C@boco.com.br
(Erivan Araújo, Mário Filho e Naldinho)

Caboco matreiro saiu da mata

*Foi dançar na cidade
Anunciação
No Ponto Cem Réis
O Caboco roqueiro
Ensina o Sepultura a cantar um baião*

*Baião, baião
A cantar um baião*

*Caboco me dê seu e-mail ligeiro
Vamos navegar na mistura com-fusão
Vou mandar rapadura made in Nova York
Me mande Mc'Donald com carne de bode
Tá, ta, ta na pisada ta*

*É Coca-Cola, é cajuína,
É cajuína, é Coca-cola
É cajuína, é coca -cola,
É coca-cola, é cajuína*

O grupo Tocaia da Paraíba apresenta, através da canção c@boco.com.br, a possibilidade de pensarmos o Nordeste não mais só em uma perspectiva tradicionalista, mas também moderna.

Essa canção foi gravada no ano 2000, mas é ainda bastante atual e, por isso, foi escolhida para ser analisada. Ela propõe uma leitura de situações cotidianas, através da fusão de um Nordeste em que as referências locais se encontram com referências globais.

Essa imagem de uma fusão entre elementos locais e elementos globais se apresenta claramente no trecho:

*Caboco matreiro saiu da mata
Foi dançar na cidade
Anunciação
No Ponto Cem Réis
O caboco roqueiro
Ensina o sepultura a cantar um baião*

Elementos referentes a uma cultura local como o baião, o *caboco* (que é a fusão do negro com o índio), são colocados em articulação com elementos mundializados como o rock. A anunciação apresentada na música do Tocaia refere-se a uma metáfora que relaciona-se à ideia da anunciação do anjo a Maria. Além de trazer aí um cunho místico, também refere-se a mensagem que se tem para dar. No caso do caboco que saiu da mata, a ideia é a de que ele traz a mensagem da fusão, da hibridização. A ação de ensinar o Sepultura a cantar um baião parte do caboco, o que pode representar a modernização do Nordeste, pois significa que o rural está ensinando a cidade, ou que a tradição ensina a modernidade. Tal representação pode ser uma maneira de afirmação da sua identidade local. Essa identidade é demarcada pelo baião, ritmo nordestino que nasceu segundo Tinhorão (2005), de uma forma especial dos violeiros da zona rural do Nordeste tocarem lundus, que chegava na região com o nome de “baiano” e depois de algumas variações de acordes e notas deu origem ao que se conhece hoje como baião.

Esse Nordeste moderno, articulado a elementos globalizados é destacado na canção através das palavras *e-mail*, *Nova York*, *Mc'donald*, sinalizando essa articulação do tradicional com o moderno.

Caboco me dê seu e-mail ligeiro
Vamos navegar na mistura com-fusão
Vou mandar rapadura made in Nova York
Me mande Mc'Donald com carne de bode
Tá,ta,ta na pisada ta

Porém, apesar dessa relação clara, percebe-se certa tensão, pois se a proposta é através do e-mail navegar na mistura com fusão, também significa que a circulação rápida e fluída das informações trocadas por e-mail, circulando na internet, também pode gerar confusão. Essa confusão se caracteriza por questões como a perda das referências locais, a quebra de valores mais tradicionais e a diluição de fronteiras claras entre um universo e outro. E dentro dessa relação entre esses dois universos eles propõem acentuar a mistura apresentada, através da rapadura made in Nova York e do Mc'Donald feito com carne de bode, para garantir a permanência também do universo local em meio a esse universo global.

No nível discursivo da canção, é possível detectarmos quatro isotopias principais. A primeira se refere ao universo rural e é apresentada através dos lexemas: caboco, matreiro, mata, baião, rapadura, carne de bode, cajuína, cantar e dançar. A segunda isotopia se refere ao mundo urbano e apresenta como lexemas presentes nesse universo: cidade, dançar, cantar, roqueiro, Sepultura, e-mail, ligeiro, navegar, Nova York, Mc'Donald e Coca-cola. Já na terceira isotopia, temos como tema o canto que é apresentado através dos lexemas: cantar, dançar, Sepultura, roqueiro, baião e pisada. A quarta e última isotopia refere-se ao tema comida e é apresentada através dos lexemas: Coco-cola, Cajuína, Mc'Donald, carne de bode e rapadura. Alguns dos lexemas são presentes em mais de um dos grupos, como é o caso, por exemplo, dos lexemas presentes no tema canto que tem o cantar e o dançar tanto no universo rural quanto no universo urbano. Tais lexemas ligam esses dois universos, assim como descrito na canção. É, a princípio, através do cantar e do dançar, que esses universos se encontram e que se pode fazer a mistura *com-fusão* como é proposto na música. É como se o universo cultural, principalmente através da música, conseguisse transpor mais rapidamente as fronteiras, as barreiras, a diferença, o etnocentrismo, hibridizando culturas.

O ritmo usado pelo grupo Tocaia, na canção, é o baião/repente porque pretende demonstrar a relação entre o universo rural, através do ritmo e da própria letra da canção que traz em sua composição elementos rurais articulados a outros elementos presentes na canção, que se caracterizam como elementos modernos e globais.

Além disso, há alongamentos vocálicos principalmente quando o sujeito enunciador propõe “navegar na mistura com – fusão”, ou seja, há uma proximidade com seu objeto de desejo (a mistura, a hibridização). O “navegar” representa justamente a possibilidade que foi apresentada pela internet em se criar essa junção, essa relação entre mundos, quebrando fronteiras se não são necessariamente físicas, mas virtuais, ampliando culturas e ressignificando lugares através de pessoas e de experiências culturais diversas.

Outra canção do grupo Tocaia da Paraíba a ser analisada é “Jackspanderiá” que faz referência a um ícone da música nordestina que é Jackson do Pandeiro e transforma um nome, um sujeito, em verbo, em ação. Nesse caso seria a ação

de tocar, de cantar e de compor. A canção fala do coco como gênero musical nordestino e como gênero tocado por Jackson do Pandeiro. Se refere também a improvisação que é parte desse ritmo nordestino.

Jackspanderiá (Erivan Araújo)

Tire o coco

Quebre o coco

Raspe o coco

Mostre que é bem disposto

Pra fazer cocada

Toque coco

Cante coco

Dance coco

Mostre que é corajoso

Pra entrar na embolada

E panderiá

Jackspanderiá

Jackspandê

Eu vi Jackspanderiá

A embolada é minha

E eu te convido

Pra fazer comigo

Venha que eu te ensino

Como é bom improvisar

Conheci um menino

Lá na feira de Campina Grande

E sua sina foi o coco improvisar

E o danado só cantava sincopando

Chegava a tirar o fôigo

De quem vinha escutar

O texto dessa canção do Grupo Tocaia traça o perfil da identidade nordestina, a partir de dois elementos representativos. O primeiro é a representação do coco como comida: apresenta-se então o processo de produção de uma comida típica da região, a cocada, que é feita com coco. Além disso, a referência a essa comida pode significar referência, também, à hibridização, já que esse doce é feito da mistura de vários ingredientes como o coco, o leite, o açúcar e, às vezes, a castanha, assim como é na música desse grupo que alia vários ritmos (como ingredientes) nas suas composições.

*Tire o coco
Quebre o coco
Raspe o coco
Mostre que é bem disposto
Pra fazer cocada*

O segundo é o coco apresentado como gênero musical e representado na canção pela figura ilustre de Jackson do Pandeiro, que é tomado como ícone nordestino pela sua música que tem como base musical o coco de embolada.

*Toque coco
Cante coco
Dance coco
Mostre que é corajoso
Pra entrar na embolada
E panderiá
Jackspanderiá
Jackspandê
Eu vi Jackspanderiá”*

Jackson do Pandeiro, figura ilustre da música nordestina, é tomado como referência, na canção do grupo Tocaia da Paraíba, por representar a cultura nordestina, a expressão popular através das suas músicas e pela facilidade que ele tinha em cantar os mais diversos ritmos, principalmente os ritmos nordestinos, como é o caso do baião, do coco, do samba-coco e do rojão. Embora a sua figura seja mais associada ao coco de embolada, apesar de que quando criança ele queria ser sanfoneiro, sua mãe que era tocadora de coco, lhe deu um pandeiro por ser um instrumento mais barato do que uma sanfona e Jackson do Pandeiro, desde muito cedo, ouvia sua mãe cantando coco,

tocando zabumba e ganzá. Esse talvez tenha sido um forte elemento para determinar sua formação de tocador de coco e embolada.

O autor age na canção sob a influência do **fazer** que é percebido na canção através dos verbos: tire, quebre, raspe, mostre, faça, toque, cante, dance e entre. Esse **fazer** tem aqui o sentido de ação, de produzir algo que represente o presente momento, que seja imediato e que aconteça na rapidez do ritmo, do batuque e da batida, assim como no ritmo do coco de embolada. Essa ação imediata, proposta na canção, demarca também a identidade local. O nordestino, o ruralista se enquadra nessa influência do fazer, que se concretiza na lida, na roça, na força, na dinâmica da vida rural em produzir, em plantar, em colher. O Nordeste é representado na canção do Tocaia da Paraíba muito mais pelo ritmo, pela batida, do que pela própria letra da canção, embora exista um sincretismo da letra e da música, que é percebido através da busca pela ação, na aceleração, nas paradas rápidas sem alongamentos vocálicos e principalmente através da junção entre sujeito e objeto, que é percebida através das escolhas linguísticas e do discurso oral que é a entonação.

A canção do grupo Tocaia da Paraíba faz total referência a Jackson do Pandeiro, na canção sua figura é destacada através da embolada, do improviso e da maneira como o coco de embolada é cantado. O cenário onde esse coco é tocado é apresentado através da feira, que era o palco para esse gênero musical, bem como a dinâmica de apresentação em que público e artista interagem através da canção, pois o embolador usa, geralmente, como tema para seu coco de embolada, o próprio público, através do improviso na hora de rimar as frases da canção.

O grupo Tocaia da Paraíba faz essa junção entre artista e ritmo através da ação de jackspanderiá, em que essa ação proposta na música é panderiá, ou seja, tocar o pandeiro, o coco de embolada como Jackson do Pandeiro fazia. E com essa forte valorização da identidade nordestina, pode-se considerar que o que há de mais significativo nessa construção musical do grupo Tocaia da Paraíba é a capacidade de apresentar o universo nordestino e rural através de um euforismo que torna o Nordeste visto e construído a partir de riquezas culturais, de festividades e como o lugar da alegria tematizado pelo coco, pela dança e pela festa.

A terceira canção analisada do grupo Tocaia da Paraíba é uma canção que fala da miscigenação, da herança negra na identidade nordestina. Apresenta a tradição negra como sendo a tradição nordestina, destacando nessa apresentação, antes de tudo, a luta e a resistência desse povo.

Novo Rei (Erivan Araújo)

Maracatu que é pro nêgo dançar

Eu vou de capoeira

De gingado nagô

E meu rei é Zumbi

Ganga Zumba o mentor

Maracatu que é pra meu rei dançar

Indignado vou reagir

Essa miséria não vai me sucumbir

A fome é filha da discriminação

E essa moldura envergonha a nação

Maracatu pra guerra começar

Eu vou de capoeira

De gingado nagô

Sou o novo zumbi

Rei da paz e do amor

Maracatu pra o novo Rei dançar

Meus ancestrais são os bantos de Angola

Que me deixaram esse som que é a glória

Maracatu pra o novo rei dançar

O Nordeste é apresentado na canção do grupo Tocaia da Paraíba, através da referência de luta e resistência dos negros no Brasil, que se concentraram em maior quantidade durante a escravidão nos estados da região Nordeste. Então, falar da história

desse povo, da luta, da resistência, é falar também da identidade nordestina. É falar de miscigenação e de uma identidade hibridizada.

As referências dessa identidade que são destacadas na canção desse grupo são as referências culturais, que são apresentadas através da música, do ritmo, da dança. O maracatu é destacado como ritmo principal dessa música.

Maracatu que é pro nêgo dançar

Maracatu que é pra meu rei dançar

Maracatu pra guerra começar

Maracatu pra o novo rei dançar

A dança, a música e o ritmo compõem o elemento de força e de resistência desse povo. Na canção tais elementos culturais constituem a identidade nordestina que é também a identidade negra, ou seja, o Nordeste é apresentado como espaço de força, de resistência e de luta. O ritmo maracatu está diretamente consolidado como ritmo nordestino e como referência cultural desse lugar.

O ritmo maracatu tem origem nos terreiros de candomblé, quando os escravos reconstruíam a coroação dos reis do Congo. Com a abolição da escravatura, esse evento ganhou as ruas, se tornando um folguedo carnavalesco. Tendo esse ritmo se tornado tradicional do Nordeste, principalmente em Pernambuco, onde desenvolve-se há anos como música de tradição dos escravos que eram, na maioria, provenientes do Congo da tribo de Nagô.

O maracatu é conhecido também como Banque virado, que é o ritmo utilizado pelo maracatu nação. Pode ser caracterizado pela percussão (forte) e pelo ritmo frenético. Essa percussão é baseada em tambores grandes, ganzás, taróis, caixa e gonguê. Na canção do grupo Tocaia, os instrumentos usados, além desses já tradicionais do maracatu, são o violão, o pandeiro, o contrabaixo, o agogô e o berimbau.

Além da música, do ritmo e da dança como elementos culturais, esse Nordeste apresentado na canção através da identidade negra, mostrando sua luta e sua resistência, é também um lugar de pobreza e de escravidão. Esse lugar é valorizado e apresentado

na canção através da necessidade em demarcar sua história, sua origem, de contar seu sofrimento, porém destacando a vitória e a força de um povo que, mesmo escravizado, lutou, resistiu e venceu. A dança é apresentada na canção como uma forma de luta, a capoeira é apresentada simbolicamente como essa luta. No trecho da canção abaixo, composta pelo grupo Tocaia da Paraíba, apresentam-se esses elementos (luta, fome, resistência, história, escravidão) como referência identitária, como referência nordestina.

*“Eu vou de capoeira
De gingado nagô
E meu rei é Zumbi
Ganga Zumba o mentor*

*Indignado vou reagir
Essa miséria não vai me sucumbir
A fome é filha da discriminação
E essa moldura envergonha a nação*

A luta se faz presente através da dança, do gingado e da capoeira. Ao mesmo tempo que o grupo Tocaia da Paraíba fala da tradição negra, fala da tradição nordestina, cria um paralelo entre a luta negra, entre a resistência desse povo através de elementos culturais, com a luta nordestina. A esperança, a alegria e a resistência através de elementos também culturais como o forró, os instrumentos típicos da região Nordeste, a cantoria, o repente e a viola. Há uma associação entre essas duas identidades (negra e nordestina) em que uma é referência da outra e se constituem como parte do mesmo lugar, o lugar Nordeste.

Na letra da canção, se faz presente, a todo momento, uma certa sensibilização positiva, uma euforia caracterizada pela valorização da identidade apresentada na música, pelo desejo de mudança da situação de escravidão, de pobreza, de fome e pela consciência de luta em que a vitória é desejada.

Maracatu pra guerra começar

*Eu vou de capoeira
De gingado nagô*

*Sou o novo zumbi
Rei da paz e do amor*

*Maracatu pra o novo Rei dançar
Meus ancestrais são os bantos de Angola
Que me deixaram esse som que é a glória*

Maracatu pra o novo rei dançar

A vitória é apresentada sob a forma de renovação, em que os meios utilizados na guerra são o amor, a paz, a esperança, o ritmo, e a cultura. A capoeira, a congada, as danças e cerimônias cateretê, caxumba, batuque, samba, jongo, lundu, maracatu são herança bantu. Foi justamente dessa região que foram trazidos os indivíduos para serem escravizados aqui no Brasil. E aqui reproduziram nos quilombos sua arte e visão de mundo, sua identidade era preservada e a vitória era consagrada através dessa renovação em que os que venceram a luta através dessa valorização identitária tornaram-se, assim como seus ancestrais, referência de luta e de resistência.

3.4.2. Canções do Cabruêra (Cangaço, Parapoderembolar e Ciência nordestina)

As três canções que serão analisadas a seguir são do primeiro CD do grupo Cabruêra – **Cabruêra**. As canções escolhidas tematizam um Nordeste mais rural, dialogam com elementos mais tradicionalistas, porém é importante considerar que, no início da trajetória do grupo, esse elemento mais tradicionalista é mais demarcado tanto nos ritmos das canções, quanto nas letras.

A canção Cangaço traz a cena essa tradição de maneira bem reforçada através de uma linguagem bem típica do sertão nordestino.

Cangaço (Artur Pessoa)

*A Cabruêra mandou chamar
os Cabra-da-pesto pra se juntar
A Cabruêra mandou chamar
os Cabra-da-pesto pra se juntar*

*No meu cangaço
Tem corda de laço
Tem seda e fumo
pra afinar o bumbo
Tem até arco de cor e retalho
pra enfeitar os cabras nesse mei de mundo*

*A Cabruêra mandou chamar
os Cabra-da-pesto pra se juntar
A Cabruêra mandou chamar
os Cabra-da-pesto pra se juntar*

*No meu cangaço de cabra macho
tem faca e facão
pra fazer refrão
tem lamparina pra alumiar a noite
no mato que falta luar do sertão*

*A Cabruêra mandou chamar
os Cabra-da-pesto pra se juntar
A Cabruêra mandou chamar
os Cabra-da-pesto pra se juntar*

A canção **Cangaço** faz referência ao fenômeno ocorrido no Nordeste brasileiro, que teve origem em questões sociais fundiárias e caracterizou-se por ações violentas de grupos que assaltavam fazendas da região, saqueavam comboios e armazéns. E a principal característica desses bandos vem em consequência desse banditismo que era não ter moradia fixa e viver se escondendo pelo sertão nordestino, região bem conhecida por esses bandos.

A palavra cangaço é uma expressão tipicamente rural e pode ter sido originada da palavra canga de boi e é aplicada aos bandidos porque estes estavam obrigados a

carregar os seus pertences consigo, pendurados ao pescoço tal como se tratasse de uma canga.

A música do Cabruêra, na verdade, faz referência ao Cangaço nordestino, na exaltação da trajetória do rei do cangaço, Lampião. Em tempos atuais, Lampião foi herói, foi guerreiro e é um símbolo de força, coragem e resistência.

A Cabruêra, em sua canção, remonta essa idéia de bando, do bando de cangaceiros, mas não mais de um Nordeste tão árido, da caatinga, mas de um Nordeste rico em símbolos e história. No trecho:

A cabruêra mandou chamar

Os cabra da peste pra se juntar...

Está sendo articulado a esse Nordeste árido, seco e de luta, a idéia de um Nordeste cultural, da dança, da festa, da música e do show, a cabruêra que são eles, estão chamando cada um que quer curtir a sua música a se juntar, a festejar.

Esse bando de cangaceiros que revive esse cangaço, se utiliza de elementos diferentes dos anteriormente usados, a corda é de laço, o fumo para o cigarro é enrolado em papel seda. O seu cangaço referido na canção é o mundo a fora, o ser nômade aqui não é para fugir, mas para descobrir, desbravar. O ser cangaceiro nessa história contada pelo Cabruêra é ser corajoso, ser destemido, ser aventureiro e levar a sua marca pelo mundo, a marca do Nordeste, a história do povo nordestino. É falar de um Nordeste tradicional, através de símbolos desse Nordeste tradicional, como o cangaço, como Lampião, mas é também contar essa história através de elementos atuais, através da música, através da dança. Os significados mudam, o ajuntamento acontece não para a batalha, para a morte, o banditismo, mas para festejar, para se alegrar, para mostrar a

riqueza do lugar Nordeste. A música do Cabruêra Cangaço é uma metáfora para se falar de um Nordeste urbano transitando por esse Nordeste rural.

O trecho “no meu cangaço tem corda de laço/ tem seda e fumo para afinar o bombo/ arco de cor de retalho/ para enfeitar os cabra nesse mei de mundo...” relacionar elementos de ontem, de um Nordeste rural com elementos atuais de um Nordeste urbano, aponta para uma necessária valorização identitária, para a imagem do ontem fortalecer a imagem do hoje, construindo através da tradição caminhos modernos.

O Cabruêra usa expressões que remetem ao Nordeste rural, que remetem a figura do Nordestino retirante, do nordestino macho e bravo. Através de palavras como faca e facão, demarca essa valentia, a ideia do cangaceiro, a figura de Lampião. Ao mesmo tempo que usa essas expressões tão ruralistas, propõe uma outra forma de resistência, a resistência pela música, pelo ritmo, pela cultura.

A principal isotopia presente na canção desse grupo se refere ao universo rural. Tal isotopia é descrita através dos lexemas cabruêra, cabra- da- peste, cangaço, cabra-macho, lamparina, faca, facão e sertão, e esses lexemas se reportam à imagem agrária que constitui o próprio cangaço ao qual se agrega a ideia cristalizada do sertão nordestino. Mesmo que o cangaço apresentado na canção do Cabruêra seja um cangaço renovado, reconstruído através de elementos que não eram presentes no cangaço original, pois nele tem “corda de laço”, sede para enrolar o fumo, arco de cor e de retalho para enfeitar os cabra no meio do mundo e a faca e o facão só para fazer o refrão.

Tais elementos presentes nesse novo cangaço se alinhavam à intenção proposital de falar através dessa releitura do cangaço sobre um Nordeste que se apresenta através também de novos elementos, de referências que não são só referências tradicionais, mas principalmente através de sensibilizações positivas, de um estado eufórico em que esse Nordeste se constitui muito mais pelas riquezas culturais, como a

música, o ritmo, a festa, a dança, do que pela seca, pela fome, pela morte e pela violência que era produzida na dinâmica do cangaço.

A segunda canção escolhida do grupo Cabruêra é uma embolada, na tentativa de mostrar a diversidade de ritmos e sons do Nordeste brasileiro. Essa diversidade é também apresentada através de nomes de vários artistas nordestinos.

Parapoderembolar (Artur Pessoa)

*Eu sou do baqueado
Do pandeiro bem levado
Do batuque e do repente
Do gingado e do suingue diferente.
Do sambafunksoul do rock e do balão
Do Jackson hip-hop do Luiz o Gonzagão
Na rufada do maracatu
No xote e xaxado
No pique reboldo regulado
Na ginga improvisada
No fervor da embolada
Na levada no breque
Na banana e no chiclete
Eu sou do som do meu nordeste
Sou também cabra da peste
Paraibano e não me engano
E quando eu pego pra cantar
Até o fim eu vou rimar*

Na canção “parapoderembolar”, o Cabruêra tenta, através do ritmo da embolada, destacar outros ritmos e artistas do nordeste. A proposta da canção desse grupo é mostrar que atualmente está tudo embolado, gêneros musicais e artistas comungam dessa mistura, dessa possibilidade variada de sons e ritmos. É o sambafunksoul, é

Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga e hip-hop, o breque, o chiclete com banana, é maracatu, xote e xaxado.

Na canção destaca-se, também, a demarcação de uma identidade que é construída através desse gênero musical. A embolada, que é parte de um Nordeste em que não se encontra só o xote, o forró, o maracatu, mas é um Nordeste que, além de seus ritmos tradicionais, tem também o funk, o hip-hop, ritmos que misturados aos nossos, criam outros ritmos e sons. A identidade nordestina é fruto dessa embolada, dessa mistura e hibridização e se constitui a partir de elementos tanto modernos quanto tradicionais. E nesse caso, até os elementos tradicionais são ressignificados como é o caso dos cabra da peste que se antes representavam os cabra de Lampião, cabra macho, o cangaceiro nordestino, hoje ainda traz essa referência, porém numa perspectiva mais positiva em que não se considera o banditismo, que era presente nos cabra de Lampião, mas apenas o valor heroico e a coragem que fazem parte dessa história do Nordeste.

Pensar o Nordeste através dessas falas do Cabruêra nos leva a enxergá-lo ressignificado através de uma valorização cultural. Esse Nordeste aqui apresentado toma elementos tradicionais de um outro menos misturado, menos hibridizado (o pandeiro, o batuque) para falar dessa mistura que, na canção, é apresentada através de ritmos diversos, de temporalidades diversas, criando um novo Nordeste que canta sempre o orgulho pela força, pela garra e pela resistência.

O tempo é redimensionado na fala do Cabruêra, que coloca todos os ritmos e artistas no mesmo balaio. Com essa ação, o Cabruêra quer dizer que a história e a cultura nordestina tem muito a ensinar e que não se dissolve nesse mundo globalizado.

Há um desafio explícito na canção, assim como na embolada tradicional, há um desafio entre emboladores, na canção do Cabruêra há um desafio em conseguir mostrar que sendo eles toda essa mistura de ritmos, sendo todo esse cosmopolitismo cultural, são também paraibanos, cabras da peste e seu som representa o som do Nordeste.

Uma das características mais marcantes dessa canção do grupo, “Parapoderembolar”, é a extrema presentificação e personificação. Trata-se de um “eu”/aqui/agora que apresenta-se como elementos que compõem uma identidade que se refere a um tempo atual, não que o passado não se enquadre nesse tempo apresentado, ao contrário, o passado se mistura a essa construção identitária. Porém o “eu” que fala na canção fala de um ponto atual, de um presente que se remete constantemente ao passado, mas que se constitui no aqui/agora.

Além disso, o sujeito da canção, o “eu” personificado nos elementos da região, revela um estado de conjunção entre o sujeito e o seu lugar de origem (o Nordeste), conjunção essa que pode ser especificada pela inclusão desse sujeito nesse espaço apresentado, nessa região.

Também pode-se perceber tal conjunção entre objeto (seu lugar de origem) e sujeito através do ritmo acelerado da canção que demarca uma identidade entre sujeito e objeto, uma relação fluente entre ambos e sem obstáculos. Isso é percebido, também, por meio dos não alongamentos vocálicos e através das paradas rápidas como propõe uma embolada.

O Nordeste apresentado através dessa canção é um Nordeste sedimentado entre o passado e o presente, em comunhão com as transformações, em sintonia com a modernidade, mas que comunga permanentemente com os aspectos tradicionais da sua cultura local. As identidades constituídas nesse espaço se apresentam nessa lógica de variações temporais, sendo, pois, nem totalmente modernas e nem totalmente tradicionais.

A terceira canção analisada pelo Cabruêra, se refere à sabedoria popular e como essa sabedoria popular realmente interfere na nossa construção identitária, na nossa memória e na nossa vida cotidiana.

Ciência Nordestina (Artur Pessoa)

*Choveu no dia de São José
Pedra de sal derreteu
Vou fazer minha fogueira
Na ciência do meu povo nordestino
Desde que eu era menino
Aprendi com a natureza
Na experiência que só se faz nesse mês
No dezenove do três
Eu já sei se tem colheita*

A canção remete ao conhecimento popular que é valorizado pela tradição popular, tanto quanto o conhecimento científico é pela academia. O dia 19 de março é o dia de São José e representa para a cultura popular, em especial o sertanejo, a previsão do ano para as chuvas. Se chover nesse dia, então o ano será um bom ano para plantação e colheita, mas se não chover, não será um bom ano para a agricultura.

O culto do sertanejo a São José faz parte da relação que o nordestino tem com a natureza, assim como São José, existem outras associações da vida cotidiana do sertanejo, remetidas ao extraordinário. São várias práticas simbólicas de representação do que as pessoas vivem no dia-a-dia.

Além disso, o conhecimento popular se pauta numa vivência em que aprendem através da observação a fazer projeções sobre o clima e sobre credences populares. Esse conhecimento passa de pai para filho, através da história oral. Essa associação, por exemplo, que o sertanejo faz do dia de São José com as chuvas é baseada nas

observações diárias, pois é no mês de março que geralmente começa o período mais forte das chuvas na região nordestina. E é a partir dessas observações que o sertanejo planeja o plantio e a colheita.

Na música do Cabruêra é apresentada essa relação do sertanejo com o extraordinário, com a natureza. É valorizado o conhecimento popular além de ser apresentado também como algo seu, que faz parte do seu imaginário, do seu dia-a-dia, do seu saber. Quem fala na canção fala da sua história, da sua memória, do seu conhecimento.

O Cabruêra coloca em pauta também a questão da seca, sendo focada nessa canção através da maneira como o sertanejo foi treinado pela necessidade a desenvolver a fé no santo, na bondade, na misericórdia de Deus e no poder da oração. E também, a saber, prever através da observação como será a situação climática do ano que se segue.

Além disso, a referência feita pelo Cabruêra nessa canção é também para as cantadeiras do sertão nordestino que a capela cantam os benditos, cantam orações pedindo chuva, cantam nos velórios e na beira do rio.

A estética da canção é um coro feito pelo Cabruêra para falar do Nordeste, do sertão, da sua história e da sua identidade. Para falar que nenhum Nordeste existe sem a referência rural, sem as histórias do folclore nordestino e sem a tradição.

A expectativa promovida pelo elemento chuva separa duas importantes construções isotópicas da letra da canção: a esterilidade e a fecundidade. Essas construções isotópicas se formam a partir da interação dos lexemas “fogueira” e “derreteu” que se reportam a um material quente, a chamas que servem para caracterizar hiperbolicamente a figura de um calor intenso. A esta figura se agrega a configuração da estiagem (ou da seca), que provém do cenário da esterilidade, que se caracteriza como isotopia principal na representação do lugar Nordeste nessa canção do grupo Cabruêra.

Em estado opositivo a condição de esterilidade do solo sertanejo, o Cabruêra apresenta através da combinação dos lexemas “natureza”, “chuva” e “Colheita” a possibilidade de se pensar a fecundidade do solo que vem com a chuva, sendo pois a fecundidade a isotopia principal da canção, pois se essa é a referência construída através da fé, da religiosidade, da crença no extraordinário através da expectativa pela chuva no dia de São José, ela tem um grau hierárquico mais elevado na canção. O Cabruêra tenta mostrar a relação entre ciência x natureza que caracteriza-se como elemento tradicional do sertão através de crendices populares, superstições e adivinhações.

O Nordeste é construído pelo Cabruêra na canção, através desses elementos tradicionais, mostrando que apesar de existirem diferentes possibilidades atuais de conhecimento, o conhecimento popular que é herança da tradição oral, se mantém e se caracteriza como referência de uma cultura local e tradicional.

3.4.3 -Versões pelo Cabruêra (Pau de Arara, A morte do vaqueiro)

As duas canções que se seguem são de Luiz Gonzaga e foram regravadas pelo grupo A Cabruêra com um arranjo diferente do arranjo original. Foram analisadas numa perspectiva em que se deve considerar que cada gravação, cada arranjo, cada mudança pode modificar a interpretação do ouvinte. Há variações substantivas, pois a interpretação da canção é individual e cada intérprete coloca ali sua parcela de subjetividade, sua perspectiva de mundo, de existência e sua vivência cotidiana, mas a natureza da canção, no entanto, não é modificada. A mudança consiste só numa releitura dessa canção. Nesse caso, as canções de Luiz Gonzaga regravadas pelo Cabruêra trazem elementos novos que levam a pensar de maneira diferente a respeito do universo regional nordestino.

A análise dessas duas canções seguirá como método à perspectiva da Semiótica desenvolvida por Luiz Tatit, em seu livro *Semiótica da canção* e seu livro *Análise Semiótica através das letras*.

Luiz Tatit coloca como possibilidade de análise que as entidades tradicionalmente identificadas na superfície de um texto ou de uma melodia como as recorrências melódicas ou lingüísticas, os saltos intervalares, as mudanças de andamento na melodia da canção, as funções narrativas e os contrastes rítmicos sejam interrelacionadas em um texto mais amplo e profundo do que o mais comumente traçado, de modo que ofereçam parâmetros teóricos homogêneos para a análise de melodias, de letras, arranjos instrumentais, de interpretação ou de qualquer modelização que o sentido receba. Ele também propõe a levar em consideração a conduta artística de um intérprete como geradora de sentido.

As canções são:

Pau de Arara

Composição: Luiz Gonzaga e Guio de Moraes

*Quando eu vim do sertão,
seu môço, do meu Bodocó
A malota era um saco
e o cadeado era um nó
Só trazia a coragem e a cara
Viajando num pau-de-arara
Eu penei, mas aqui cheguei (bis)
Trouxe um triângulo, no matolão
Trouxe um gonguê, no matolão
Trouxe um zabumba dentro do matolão
Xóte, maracatu e baião
Tudo isso eu trouxe no meu matolão*

A música da canção na versão original de Luiz Gonzaga tem como base o ritmo rojão, sua composição instrumental é toda baseada em instrumentos mais tradicionais do forró pé de serra que é a zabumba, o triângulo e a sanfona. Essa composição instrumental dá o tom de uma música tradicionalmente regional, nordestina. Apesar de parecer haver um certo descompasso entre música e letra, pois a música de certo modo parece conter uma alegria que não é percebida na letra. Esse descompasso se desfaz quando, ao ouvir a música junto com a letra, se percebe claramente uma sintonia exata em que se transparece que apesar do sujeito ter penado, ele conseguiu, “*eu penei mas aqui cheguei*”. A canção é entoada sem se alongar ao fim de cada frase, cada trecho é

cantado de maneira curta, direta, rápida (exceto no refrão), o que pode representar ao longo da canção a necessidade de não se alongar na narração do sofrimento, porém tal fato torna-se impossível a partir do refrão. Bem como pode corresponder também à métrica da canção e o ritmo se encaixa exatamente nesse encurtamento das frases.

Trazendo para a análise elementos semióticos, podemos lançar mão de sinais que propõem uma avaliação da versão original apresentada por Luiz Gonzaga. *Pau de Arara* é uma canção passional por tratar de uma separação entre sujeito e objeto, aqui apresentados pelo enunciador da canção como sujeito e o sertão como objeto de desejo.

Como já foi dito anteriormente em outras análises, na Semiótica, quanto ao aspecto melódico, existe uma dimensão extensa dos ataques e das durações que se traduzem respectivamente em aceleração e desaceleração que introjeta-se pelo acompanhamento instrumental através da ação conjunta do pulso, ou seja, a batida e a harmonização. Nesse caso, as canções aceleradas preveem uma identidade entre sujeito e objeto, uma relação fluente entre ambos, sem obstáculos e com tendência à simultaneidade. Por outro lado, a ordenação típica da desaceleração, por meio dos alongamentos vocálicos, demonstra os contornos indesejáveis à realização da trajetória melódica em direção a tonalidade harmônica. Nesse caso, o sujeito e o objeto ficam em disjunção temporária.

Na canção *Pau de Arara* original (interpretada por Luiz Gonzaga), há uma clara desaceleração, seu andamento é mais lento e mais marcado pela forte batida da zabumba. E principalmente no refrão da canção, Gonzaga se alonga ao término de cada palavra, ou seja, faz alongamentos vocálicos: “*eu penei, mas aqui cheguei...*” o que demonstra, claramente, certa distância passional do sujeito ao objeto. A dor da separação fica clara e parece não haver esperança de reencontro com o objeto de afeto.

A zabumba traz em seu compasso todo o sofrimento do retirante e a sanfona parece chorar, apesar da satisfação da conquista e da riqueza cultural que foi levada pela migração nordestina, o tom de sofrimento é presente na toada dos instrumentos. Mas o principal é que, ao ouvir *Pau de Arara* na versão original, fica claro a forte presença de elementos como a sanfona, o triângulo e a zabumba, que são instrumentos musicais bem definidos desse universo nordestino rural.

Na versão regravada pelo Cabruêra, a música difere nos arranjos e no ritmo. O ritmo base usado por eles é o Ska⁴¹ que compõe uma atmosfera realmente diferente da atmosfera da primeira versão. Esse ritmo é contagiante e tem naturalmente uma atmosfera positiva, o que já determina outro tom a versão da música de Luiz Gonzaga. Além disso, o Ska é fundido pelo jazz e o rhythm and blues norte-americano, o que representa uma forte hibridização desse ritmo. A música é construída nessa versão através de instrumentos como a guitarra substituindo a sanfona, a bateria substituindo a zabumba e o triângulo. Além disso, o som desses instrumentos ocupam o mesmo espaço na harmonia da canção também da primeira versão da música pau de arara de Luiz Gonzaga. A utilização do ritmo Ska, na substituição do ritmo rojão, foi feito por ambos os ritmos terem um som parecido, além do que esse ritmo daria uma formatação à canção mais próxima da tradicional, porém construindo um clima mais contemporâneo e atual a canção pau de arara de Gonzaga.

O ritmo mais acelerado imposto pelo Cabruêra, nos leva a pensar que objeto de desejo e sujeito enunciador estão mais próximos, ligados. Além do que, esse outro percurso que envolve elementos da letra e da poesia faz dessa versão uma versão temática e não passional, como a primeira. A guitarra, o baixo e a bateria que produzem um andamento mais rápido da canção, acabam por diluir o tom passional imposto pela versão original de Luiz Gonzaga. E o Cabruêra, apesar de se alongar em seus sons vocálicos ao término de cada frase, e não só no refrão, como no caso de Luiz Gonzaga, parece não fazer aí maiores incursões, apresentando uma interpretação em que a marcação rítmica destaca-se tão fortemente, quanto o alongamento de suas vogais.

Esse diálogo que é estabelecido entre o tradicional e o moderno, nessa versão produzida pelo Cabruêra, mostra uma outra possibilidade de se pensar a letra da música, pois ao mesmo tempo que acentua o descompasso entre música e letra, nos leva a interpretar a letra numa perspectiva mais positiva através da música.

Já no início da canção, em que a introdução é feita substituindo o timbre forte e pesado da zabumba, pelo solo de guitarra fino e estridente, a sensação é de que há uma celebração a essa coragem de sair de uma terra árida em busca de uma vida mais fértil, mais fácil. O som contagia por inspirar certa alegria, apesar das frases serem alongadas,

⁴¹ Ritmo musical jamaicano que surgiu no início dos anos 50.

a narrativa passa a ser construída num diálogo em que há um coro de back vocal que responde ao sujeito enunciador.

Além disso, a linguagem que se apresenta pelo grupo é contemporânea, pois eles reinstrumentalizam uma canção tradicional a partir de uma bagagem não só tradicional, ou seja, não é só o zabumba, o triângulo e a sanfona que eles trazem no matolão, são outros ritmos, outros instrumentos e outras ressignificações sobre o tradicional, sobre o Nordeste e sobre sua identidade regional.

A morte do vaqueiro

*Numa tarde bem tristonha
Gado muge sem parar
Lamentando seu vaqueiro
Que não vem mais aboiar
Não vem mais aboiar
Tão valente a cantar*

*Tengo, lengo, tengo, lengo, tengo, lengo, tengo
Tengo, lengo, tengo, lengo, tengo, lengo, tengo*

*Êh!!! gado, oh!!!
Bom vaqueiro nordestino
Morre sem deixar tostão
O seu nome é esquecido
Nas quebradas do sertão
Nunca mais ouvirão
Seu cantar, meu irmão*

*Tengo, lengo, tengo, lengo, tengo, lengo, tengo
Tengo, lengo, tengo, lengo, tengo, lengo, tengo*

*Sacudido numa cova
Desprezado do senhor
Só lembrado do cachorro
Que ainda chora a sua dor
É demais tanta dor
A chorar com amor*

*Tengo, lengo, tengo, lengo, tengo, lengo, tengo
Tengo, lengo, tengo, lengo, tengo, lengo, tengo*

*Êh!! gado, oh!!!
Êh, êh, êh, êh, êh, êh*

A canção a morte do vaqueiro segue o mesmo caminho exposto, anteriormente, na canção Pau de Arara, em que o destaque é dado ao ritmo de aceleração e desaceleração como elementos semióticos que ajudam a clarear a análise das versões aqui apresentadas, visto que o principal elemento diferenciador dessas versões é o arranjo pelo ritmo da canção.

A base musical da versão original composta por Luiz Gonzaga é um baião-toada, os instrumentos usados são a zabumba, o triângulo e a sanfona. Nessa canção, também, os sons produzidos por esses instrumentos se revestem de significados que apontam para um discurso bem tradicional, que é entendido muito mais pela sonoridade produzida em união com as palavras, do que propriamente só pela música ou pela letra da canção. Nesse caso, o discurso produzido só tem sentido completo nessa união perfeita do choro da sanfona, com a dor dita e sentida na letra da canção. Além disso, é percebido uma forte desaceleração da canção de Luiz Gonzaga que é a versão original para a versão do grupo Cabruêra. Também é marcante na versão original de Luiz Gonzaga os alongamentos vocálicos, tais observações, sob a luz da semiótica, constata um claro distanciamento passional entre sujeito narrativo e objeto. O vaqueiro morreu, o objeto vida encontra-se realmente distanciado do sujeito narrativo.

Na versão do Cabruêra, o aboio inicial: “ê gado ôôôô...” é de Luiz Gonzaga, é uma colagem da versão original, na versão gravada pelo Cabruêra. Apesar da canção ser triste e ter um ar de sofrimento e lamento, a versão do Cabruêra, desmonta o casamento perfeito da versão original em que a sanfona chora com a dor da letra da música. A versão original traduz perfeitamente um sofrimento, nos leva para dentro do Nordeste, para vivenciar a morte do vaqueiro. Luiz Gonzaga consegue com sua voz lamuriosa nos remeter ao sentimento de dor, saudosismo e emoção presentes na música.

O Cabruêra constrói um caminho diferente, nos conta a história, nos mostra a dor mas não consegue nos transportar para esse Nordeste tipicamente rural e não nos mete o sentimento da saudade e nem consegue traduzir perfeitamente a união da música com a letra da canção. É como se estivéssemos sendo levados a apenas avaliar a história, a música e não a senti-la. Isso se mostra também à luz da Semiótica quando a construção da canção assume uma aceleração maior em determinados trechos, principalmente no “*tengo, lengo, tengo, lengo, tengo*”... Nesse caso, o sujeito narrador não se apresenta tão distante do objeto de desejo (vida), existe a narrativa da dor no plano do conteúdo (linguagem verbal), mas no sistema sincrético (linguagem verbal e não verbal) há uma junção temporária entre objeto e sujeito narrador, essa observação, de certo modo, acaba abrindo a canção para uma narrativa também no plano da expressão.

A base musical da versão gravada pelo Cabruêra é um reggae, um ritmo que se aproxima do que é o baião – toada, porém produz um som mais leve, sua batida não é tão marcada e nem tão forte quanto o baião –toada. Além do que o som nos propõe a pensar num universo que não é tipicamente rural, como propõe o som da versão original, até porque o ritmo escolhido para a versão do Cabruêra é um ritmo que não é tipicamente rural, mas é mais contemporâneo e que consegue ocupar o mesmo espaço harmônico na canção que o baião toada da versão original, porém o resultado acaba por construir um outro sentido para o resultado final da canção, em que o Nordeste apresentado nessa nova versão, apesar de ser o mesmo, parece modificado, parece dialogar com a dor, com o sofrimento, mantendo um certo distanciamento e dialoga com os elementos tradicionais apresentados na letra da música (o baião, o vaqueiro, o sertão, o gado), na mesma medida que dialoga com a modernidade e contemporaneidade presente no ritmo que é produzido por instrumentos como a guitarra, a bateria, o baixo, a percussão e o sampler que é usado nessa versão para fazer algumas colagens, como o aboio inicial, que é o da versão original gravada por Luiz Gonzaga.

Nesse caso, há de se pensar a respeito do discurso produzido na versão original e na versão do Cabruêra, a que ideia de Nordeste nos remete cada uma dessas versões, que sentido há em cada um desses discursos? Se um representa um Nordeste

tipicamente ruralista, em que se fala de lá, do próprio sertão; o outro representa um nordeste não só ruralista, mas urbano, hibridizado por ritmos não só típicos da região, mas também mais contemporaneizados e sua fala não é unicamente a fala do sertanejo ruralista, mas é também do jovem urbanizado que dialoga não só com sua região, mas com o mundo todo.

3.4.4- Canções do grupo Chico Correa e Eletronic Band (Lelê, Mangangá e Baile Muderno)

As canções aqui apresentadas são do grupo Chico Correa e Eletronic Band e foram escolhidas por estarem no primeiro CD da banda e por serem as principais músicas de trabalho do grupo. Tais canções falam de uma perspectiva regionalista, porém são produzidas com base na música eletrônica e comungam naturalmente com um universo de hibridização profunda, em que o Nordeste apresentado é rural, mas tipicamente moderno, é urbano e é também universalista.

Lelê (letra e música: Jonathas Falcão – arranjo: Esmeraldo Marques)

*Lelê, porque tu foi embora?
Lelê, porque tu foi embora?
Porque me deixasses aqui?
Ah Lelê, eu penso em tu toda hora.*

*Tu nunca me deixou só
Tu nunca me deixou sem
Tu me enfeitava de flor, lelê
Me chamava de meu bem.*

*Me deu o vestidinho branco
Meu sadalhinha de couro
Ai Lelê, se tu não voltar eu juro
Que de saudade eu morro.*

*De noite faz tanto frio
No peito espinho de palma
Não me peça pra ter calma
Não me peça pra ter calma
Vou assanhar meus cabelos
Vou borrar o meu batom
Vou batucar no terreiro
Te xingar fora do tom.*

A letra da canção fala de uma relação amorosa e da dor da separação, e dentro desse contexto sentimental é que vai se construindo a partir da fala de um cotidiano a imagem de Nordeste ou de nordestinidade, através de elementos como a sandalinha de couro e o espinho de palma.

A canção começa pelo refrão, remete a pensar a ordem, a desordem, a separação. O passado é trazido como questionamento, como inquietação e revolta. Ao mesmo tempo, expressa surpresa, a surpresa do fim, a surpresa da ausência. Parece que o que era certo, ou seja, a certeza, passa a ser um elemento não mais existente, perdido, e o que resta é o desespero.

Se a canção fala de separação, quem fala é quem ficou e não quem partiu, quem externa a perda, a dor, a saudade é quem espera a volta, o retorno. “Lelê, porque tu foi embora?/ Lelê, porque tu foi embora?/ Porque me deixasses aqui?/ Ah Lelê, eu penso em tu toda hora”. Essa separação nos conduz por um Nordeste em que a saudade, a dor e a ausência era cantada e dita por quem ia, por quem partia para buscar uma melhor condição de vida na cidade grande. Era o homem retirante, era o vaqueiro, o matuto, o sertanejo, era ele quem partia e cantava a saudade. Como na canção Asa Branca de Luiz Gonzaga : “Inté mesmo a asa branca/ bateu asas do sertão/ Então eu disse, adeus Rosinha/ guarda contigo meu coração/hoje longe muitas léguas/ Nessa triste solidão/ Espero a chuva cair de novo/ Pra mim voltar por meu sertão”.

A voz de quem fala desse outro Nordeste nessa canção (Lelê), é da mulher que fica e que não aceita a separação, não aceita a dor da saudade, não aceita ser deixada, ser “abandonada”. “Tu nunca me deixou só/ Tu nunca me deixou sem/ Tu me enfeitava

de flor, lelê/ Me chamava de meu bem./ Me deu o vestidinho branco/ Meu sadalhinha de couro/ Ai Lelê, se tu não voltar eu juro/ Que de saudade eu morro.” O Nordeste de onde fala essa mulher, não é mais o mesmo Nordeste de que falava o retirante, pois nesse a mulher não tinha voz, mulher não falava, havia um silêncio selado de quem quase não existia. Desse outro Nordeste não só a mulher fala, mas ela existe, existe e constrói possibilidades entre ato e pensamento. “Vou assanhar meus cabelos/ Vou borrar o meu batom/ Vou batucar no terreiro/ Te xingar fora do tom.” Seu desespero é tanto que o que se fala é quase um pensamento alto, é tão sutil a agressão que chega a ser infantil, quase não representa uma agressão, até porque não se tem a quem agredir, só existe a ausência e a dor.

Como num jogo de representações, existe uma troca de papéis entre gêneros nessa canção, em que o diálogo é conduzido pela mulher, pelo lado que fica, pelo que foi deixado. “De noite faz tanto frio/ No peito espinho de palma/ Não me peça pra ter calma/ Não me peça pra ter calma”. Se antes essa dor da saudade era a expressão do sofrimento do retirante (com tudo que essa dor poderia representar: fome, seca, pobreza, exclusão), hoje ela representa um diálogo entre quem fica e quem vai, mesmo que esse diálogo pareça incompleto, pois o desertor (Lelê) não responde a sequer uma das indagações, parece um monólogo.

Era também o que acontecia com o retirante que antes cantava a sua dor, era um monólogo. A diferença se pauta no lugar de quem fala, no lugar Nordeste. Antes a mulher que fica aceita a dor da saudade e da ausência porque há um fator determinante que é a condição do sertanejo, a condição do nordestino de seca, fome, morte e pobreza. Hoje essa mulher fala, não se cala porque a condição determinante desse lugar, mudou. Mudou porque Lelê não é um retirante, não partiu deixando garantias de uma volta, nem partiu em busca de condição melhor na cidade grande. Ele partiu, simplesmente partiu.

A letra dessa canção tem como constância a intensidade do estado passional vivido a todo instante pelo sujeito enunciador (quem fala), o sentimento de ausência, de

falta perpassa todas as estrofes e muitas vezes, confunde-se com um sentimento de desespero e da dúvida em relação ao retorno.

No percurso narrativo da ação na canção “Lelê”, a relação competência e performance se manifesta quando o destinador é manipulado pela saudade por causa da ausência de Lelê, e Lelê é manipulado pela ameaça do destinador.

ai Lelê se tu não voltar

Eu juro que de saudade

Eu morro(...)

Nesse caso, o processo utilizado pelo destinador manipulador é o de intimidação porque usando um objeto negativo, nesse caso a saudade, esse destinador incitou o dever do destinatário (Lelê) a voltar e isso não acontecendo, vem o castigo.

Vou assanhar meus cabelos

Vou borrar o meu batom

Vou batucar no terreiro

Te xingar fora do tom...

O querer do destinador manipulador em ter Lelê de volta é o que gera a performance aqui apresentada na canção, os objetos modais como o querer e o poder estar junto ou não, é o que gera o sentido da canção.

A música é baseada nas cantigas populares, tendo como referência o coco, porém a base eletrônica (arranjo feito por Esmeraldo Marques/ o Chico Correa) faz da música uma mistura de jazz, rock balada e bossa sampleada. Quase não dá para definir o

estilo, o gênero do som, apenas é uma fusão de referências cotidianas, rítmicas e universalistas que criam o techno coco como a base musical dessa canção.

A introdução da música nos faz viajar por galáxias distantes e logo nos traz ao chão com o lamento cruel da saudade na voz da interprete que consegue casar bem sua voz a batida techno que compõe a música. O jazz chora junto com as batidas de desespero que a música consegue expressar bem, numa união perfeita com a letra da canção. O Nordeste está presente enquanto essência regionalista, já que a música é toda pensada a partir do cancionero popular e de referências melódicas do nordeste ruralista. Porém, esse nordeste é descaracterizado por uma versão de Nordeste moderno, urbano e universalista, rompendo as fronteiras da tradição e criando uma perspectiva híbrida que se apresenta não unicamente no som, mas na disposição dos músicos no palco, nos instrumentos utilizados (guitarra, bateria, baixo, percussão, computadores, pedaleiras, sintetizadores, sampler), gerando não só um ritmo diferente, mas um Nordeste diferente.

.

Mangangá (Domínio público)

Mangangá olh'o besouro

Na fulo do arará

Este passeio de Maria

Faz papai mamãe chorar

Lá vem a lua saindo

Por detrás da sãocristia

Deu no cravo e deu na rosa

Deu no rapaz quéu queria

Mangangá olh' o besouro

Na fulo do arazá

Este passeio de Maria

Faz papai mamãe chorar

Já te quis não quero mais

Já te dei o desengano

Não me importa que tu morra

No sereno cochilando

Mangangá é uma canção (coco de roda) de domínio público que trata do cotidiano popular e apresenta em seus versos pura poesia. Tal canção é composta por quatro versos e sua melodia é o coco de roda. Mangangá é um besouro, mas é também o apelido de um grande capoeirista baiano que ficou conhecido pelas músicas e ladainhas que narram sua história. Conta a lenda que ele tinha o corpo fechado e que balas nem punhais podiam feri-lo. A canção de domínio público pode ou não fazer referência ao Besouro Mangangá como era conhecido o capoeirista, mas certamente faz referência ao besouro mangangá ou cordão de ouro, como é também conhecido, que tem importante ação polinizadora na flora nordestina e que faz parte do cotidiano popular do povo dessa região.

A enunciação da canção Mangangá nos remete a pensar sobre a questão relacionada a tempo e espaço presente no discurso. Aqui na narração da canção, o tempo refere-se a uma concomitância dada pelos verbos conjugados no pretérito perfeito desembocando no presente. O espaço é delimitado pelos adjuntos adverbiais para descrevê-los. Nesse caso, quando o enunciador da canção diz :

Já te quis não quero mais

Já te dei o desengano

Não me importa que tu morra

No sereno cochilando

Há uma presentificação da ação, ou seja, enfatizar o verbo querer primeiro no pretérito perfeito e depois no presente, adicionado do adjunto adverbial de negação, garante valor de certeza em sua concretização. Toda argumentação da canção é figurativa para expressar o tema em questão que se refere a um cotidiano baseado na vivência popular, na experiência localizada em referências pessoais e regionais.

Esse coco de roda foi pego como referência pelo Chico Correa e Eletronic band (para a produção de arranjos eletrônicos e foi usado como a terceira faixa de seu CD), no CD cocos alegria e devoção produzido pelo LEO (Laboratório de Estudos da Oralidade) do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba, sob coordenação da professora Maria Ignez Ayala. Esmeraldo era colaborador e bolsista de tal projeto, o que lhe propiciou conhecer mais de perto esse setor da cultura popular.

Fruto dessa vivência e conhecimento é que surgiu a possibilidade de arranjo produzido por ele para a canção Mangangá. Tal canção foi gravada ao vivo, cantada por dona Joana e o coro feito pelas mulheres do coco de Forte Velho, no CD Cocos Alegria e devoção.

Na versão produzida pelo Chico Correa e Eletronic Band, Larissa (vocalista do grupo na época da gravação do CD), traz sua voz aguda, além da interpretação idêntica da coquista da versão original, para compor a versão produzida pelo grupo. Os sons são sampleados e produzem o techno coco, com uma batida dançante e som metálico contrastando com a voz de Larissa, além de com a própria composição da canção que é de estética baseada nas cantigas populares nordestinas. Em seguida, o principal arranjo

que modela a canção é a colagem do som de uma ciranda e a batida do coco de roda, ambos cruzados com um solo de guitarra. Essa mistura compõe a modernidade e a universalidade da música presente nesse quadro de representação de um Nordeste que apresenta-se dominado não só pela tradição, mas por bricolagens modernas e universalizantes do som produzido pelo Chico Correa e Eletronic Band.

O Nordeste de que a música produzida pelo Chico Correa e Eletronic band fala não é só um Nordeste tradicional (através da utilização de uma música de domínio público), mas é reconfigurado em bases tecnológicas, que apresenta a tradição como elemento norteador de uma identidade, de uma base de reconhecimento, porém, é um Nordeste que não foge da sua marca urbana e também universalista.

Baile Muderno (letra e música:Jonathas Falcão – arranjo: Esmeraldo Marques)

*Oh Nana vem mais eu
Dançar no baile muderno
Oh Nana vem mais eu
A noite tá me chamando
Oh Nana vem mais eu
Teu amor se foi no mundo
Oh Nana vem mais eu
não fique em casa chorando
Eu vou ligar na tomada
Trinta e quatro autofalantes
Há de se ouvir distante
A radiola encantada
Hoje ao entrar a madrugada
pode anotar no caderno
No giro do eixo interno
Retine a voz do coquista
Se aproxigue pra pista
Que isso é um baile muderno
Oh Nana vem mais eu
Dançar no baile muderno
A noite tá me chamando
Oh Nana vem mais eu
Teu amor se foi no mundo
Oh Nana vem mais eu
não fique em casa chorando
No rodopio do dia
A agulha não sai do risco*

*Traz a sacola de disco
Não esquece o CD de Lia
Hoje ao findar tardezinha
Em meio a mudernagem
Vai rolar coco selvagem
Domesticado na unha
Bote um trocado na cuia
pra eu interar a passagem
Eu vou ligar na tomada
Trinta e quatro auto-falantes
Há de se ouvir distante
A radiola encantada
Hoje ao entrar madrugada
Pode anotar no caderno
No giro do eixo interno
Retine a voz do coquista
se aproxegue pra pista
que isso é um baile moderno*

Baile Muderno é uma composição de Jonathas Falcão feita para o grupo Chico Correa e Eletronic band. Nessa canção, assim como em *Lelê* destaca-se o universo nordestino, a fala da mulher. A mulher nordestina representada na canção pelas rendeiras, rezadeiras, macumbeiras, cirandeiras, coquitas e lavadeiras que compõem esse universo nordestino feminino.

A canção fala de um baile muderno, moderno, mas com o **u** no lugar de **o** porque no sotaque nordestino não se diz moderno, mas se diz muderno, com todo o poder e força que esse **u** possa representar na entonação silábica. É muderno porque a fala principal desse Nordeste nessa canção é a voz feminina, é a voz de quem antes no Nordeste não se ouvia falar. É muderno porque não existe resignação pelo abandono, ao contrário existe a possibilidade de existir, de se fazer parte desse universo de alegria e festa. O coco de roda por si só já é uma festa, uma brincadeira sem hora para acabar. “Oh Nana vem mais eu/ Dançar no baile muderno/ Oh Nana vem mais eu / A noite tá me chamando/ Oh Nana vem mais eu /Teu amor se foi no mundo/ Oh Nana vem mais eu/não fique em casa chorando/Eu vou ligar na tomada 34 alto-falantes/há de se ouvir distante/a radiola encantada/hoje ao entrar a madrugada/pode anotar no caderno/ no giro do eixo interno/retine a voz do coquista/Se aproxegue pra pista/que isso é um baile muderno”. A utilização desse recurso silábico em que o **u** substitui o **o** se justifica pela necessidade de dar veracidade ao discurso que está sendo apresentado, principalmente

porque a entonação do **u** é mais forte do que a do **o**, trazendo à tona a realidade e a autenticidade do sujeito que canta.

O nível discursivo da letra da canção Baile Muderno nos mostra duas isotopias principais, a primeira ligada ao mundo rural e a segunda ao universo musical festivo. Tais isotopias são apresentadas por lexemas como: radiola, coquista e coco representando o mundo rural. Em referência ao universo musical festivo temos: radiola, coquista, coco, baile, auto-falantes, voz, dança e ouvir. Nessa representação, há na canção, lexemas que participam dos dois grupos, como é o caso de radiola, coquista e coco, que tanto participam do universo ruralista, quanto do universo musical festivo. Tal associação pode relacionar-se com a vontade do próprio enunciador da canção, pois o mundo rural nessa narrativa se associa alegremente ao universo musical festivo através dos cantos e danças populares.

O Nordeste é apresentado também nessa canção, como em Lelê, através de modulações fônicas (ligadas ao sentimento) e tal modulações mostra que há um comprometimento emocional de quem fala por se sentir motivado a participar de um baile muderno em que se possa vingar a rejeição de seu amor: “Oh Nana vem mais eu dançar num baile muderno/ Oh Nana vem mais eu teu amor se foi no mundo...”.

Parece haver uma contradição constante na canção, no que diz respeito ao que se refere a universos temáticos, pois ao mesmo tempo que o mundo rural é apresentado pelo enunciador como também significado de mundo musical festivo, há um desencalhe pelo estado disfórico apresentado pelo suposto sofrimento de Nana pela ausência do seu amor. Nesse caso, isso é também percebido através da contradição existente entre ritmos apresentados na música pela mistura de um ritmo tipicamente tradicional (o coco), com um ritmo moderno, como é o caso da música eletrônica. Essa produção híbrida e contraditória traduz a imagem de um Nordeste rural/urbano que é apresentado pela canção.

E é nesse compasso que elementos de um cotidiano tradicional e ruralista vão sendo apresentando: a radiola encantada, a voz do coquista, o Cd de Lia, o coco selvagem. O Nordeste surge através desses elementos e da própria música que tem a métrica estética no coco de roda, que é uma cantiga popular dessa região. Sendo assim,

o universo apresentado em Baile Muderno é aquele que se baseia nas experimentações dessa juventude urbana nordestina, mas que constrói ressignificações a respeito desse lugar, através de experiências obtidas em universos paralelos como o universo ruralista e da cultura popular. As referências musicais e rítmicas como o jazz, o techno, o baião, o coco, xote, o rock, o samba-rock, a bossa nova, enfim, são referências tanto musicais quanto de uma vivência cotidiana, através do diálogo com diversas expressões artísticas, profissionais, familiares e amorosas. Baile Muderno pode ser considerado o produto que é fruto de todas essas experimentações e construir ressignificações sobre esse lugar Nordeste e sobre essa nordestinidade da juventude atual.

Os instrumentos usados na música não são instrumentos tradicionais que se tocam o coco de roda, mas a guitarra, a bateria, o baixo, a percussão e principalmente, o sampler que consegue compor uma música tão tradicional quanto moderna, tão ruralista quanto urbana, tão local quanto universalista, tão comum quanto diferenciada. O sampler possibilita o armazenamento de sons e a reprodução desses na criação de melodias e efeitos sonoros em qualquer canção. A arte está em saber compor, em saber misturar sons, a arte está em fazer desses sons, música.

3.4.5 - Canções do grupo Seu Pereira e O Coletivo 401 (Cabidela, Zé Severino soul e Clara herança negra)

Em 2003, Jonathas Falcão, vocalista do grupo Chico Correa e Eletronic Band e líder do grupo Seu Pereira e o Coletivo 401, traz à cena o Nordeste urbano/rural em uma de suas canções. Essa composição é anterior ao surgimento do seu grupo atual Seu Pereira e o Coletivo 401. Essa música foi feita em 2003 e apresentada ainda pela banda A Função. Na música, ele apresenta um Nordeste que é cantado através de seu olhar sobre o cotidiano, que é garimpado através de suas experiências pessoais e sobre como se questiona a respeito desse mundo.

Esse Nordeste é o mesmo da fome, o mesmo do cabra da peste, das tradições. Mas é também o Nordeste que vive a urbanização, a modernidade e as consequências híbridas dessa mutação. “Cabidela” que é o nome dado aqui no Nordeste ao molho de

sangue que compõe um prato típico da região feito com galinha cozida e servida ao molho de sangue temperado, é também o título de uma de suas músicas que expressa não só o que é fruto da tradição nordestina, mas também a quebra de fronteiras de um Nordeste interiorano, sertanejo e caracterizado por elementos unicamente tradicionais. O que a música nos fala é de um Nordeste hibridizado, violado pela violência, tomado pela dissolução das fronteiras existentes entre rural e urbano, entre a tradição e a modernidade :

Cabidela (Jonathas Falcão)

*Cheiro de sangue
Rastro de bala
Não me abala tanto quanto uma família com fome
Pra matar a fome o cabra mata um leão por dia
Por muito menos mata um homem
Tá faltando leão no sertão
Tá faltando leão no subúrbio
Tá faltando leão na favela
O povo tá matando cachorro a grito, gato, cadela
A moela ta roncando, o cano deu o disparo
É bala comendo gente, é gente comendo barro
É barro é lama preta
É berro de mãe aflita
Será que morreu de morte matada
Ou morte morrida?!
A vida continua na próxima esquina
Carreira de pivete, de cocaína
Pipoco de carabina
Foco na carnificina
O Medo se dissemina
O analista examina
Lampião e lamparina
Morte e vida Severina
Agora eu quero que tu diga
O nome de cinco 'menina'
Que morreram de inanição
Com a boca no bico do peito murcho cinzento
Pega um caixote e faz um caixão*

Enterra na cova do esquecimento
Dança o calor no asfalto num clima de bang bang
Rastro de bala, cheiro de sangue
Cheiro de sangue, cheiro de sangue
Do churrasco mal passado de Zé
Cheiro de sangue, cheiro de sangue
Do picado de dona Tereza
Cheiro de sangue, cheiro de sangue
Da galinha a cabidela dela
Cheiro de sangue, cheiro de sangue
Com vinagre cozinhando na panela
Cheiro de sangue
Rastro de bala
Não me abala tanto quanto aquele pivete pedindo
Hoje é um pedinte
Amanhã um ladino
O menino crescendo
O diabo sorrindo
A polícia matando
Traficante vendendo
O menor cheirando cola no calor do meio dia
Um velho pedindo esmola tocando na campainha
- Aí seu moço, já tem almoço? Algum trocado no bolso?
Pra eu completar a passagem, é que eu to só de passagem
Olha eu vim lá do cafundó do Judas, ai me ajuda, ai me ajuda, ai me ajuda
Tenha misericórdia dum pobre fela da puta
A vida continua na próxima esquina
No ronco do motor, queimando gasolina
Mói o mundo na usina
Carvão, cachaça, propina
Confete com serpentina
No peito uma dor germina
Existir, a que se destina?
Cadê a flor pequenina?
Agora eu quero que tu diga
O nome de vinte menina
Que morreram de inanição
Com a boca no bico do peito murcho cinzento
Pega um caixote e faz um caixão
Enterra na cova do esquecimento

*Dança o calor no asfalto num clima de bang bang
Rastro de bala, cheiro de sangue...*

A violência urbana é o tema principal da letra e é apresentado fazendo referência a cheiros e imagens através da associação entre comida e violência. O sangue na canção é uma metáfora da sociedade violenta e é a prova cabível de que a violência urbana faz parte do Nordeste. Embora a violência enquanto uma consequência da modernização e da quebra de fronteiras internas e externas dessa região, não choca tanto quanto o elemento típico dessa mesma região: a fome. E se para matar a fome, o homem mata um leão por dia, no Nordeste urbanizado por muito menos mata-se um homem. Não existe mais tanta diferenciação entre o sertão, a favela e o subúrbio, todos fazem parte do mesmo Nordeste. No Nordeste mais tradicional, no sertão, por exemplo, havia um código de honra que permitia que se o mesmo fosse quebrado, poder-se-ia resolver com morte para lavar a honra do ofendido, casos como traição da esposa, briga entre famílias, desonra da filha, tudo isso era resolvido com morte. Hoje, no Nordeste urbano, não se mata necessariamente para lavar a honra ou por coragem, mas por razões que passam longe de uma suposta perspectiva moral, refere-se muito mais a banalização da vida e por questões relacionadas com uso de drogas, assaltos ou acertos de contas.

Na música de Jonathas Falcão, o sertão se mistura ao subúrbio e à favela, e é por isso que tem “pipoco de carabina, foco na carnificina, carreira de pivete, cocaína, bala comendo gente, gente comendo barro, gente que morre de “morte matada e morte morrida”. Esses elementos estão representando a desordem, o caos, destacando-se aí lugares não mais demarcados, mas uniformizados pelos mesmos elementos: fome, violência e medo. E apesar disso, a vida continua na próxima esquina. Elementos típicos do Nordeste mais tradicional, aquele que ainda pode ser pensado unicamente por lampejos do sertão, são apresentados ao final da estrofe, para nos dizer que o Nordeste hoje é uma pluralidade de possibilidades, não é só a fome e nem só a violência presentes num Nordeste urbano, mas é também, morte e vida Severina, ou seja, existe uma convivência entre temporalidades distintas entre o Nordeste tradicional e o moderno.

O plano de conteúdo da canção “Cabidela” nos mostra que o percurso gerativo do sentido se baseia no quadrado semiótico em que vida vs morte aparece a todo momento presente na canção. Além disso, esta representação aparece através de uma

relação cotidiana, em que o sujeito narrador expressa sua experiência através de categorias fóricas. Então, se há uma certa indignação em perceber uma dada realidade, essa indignação representa uma sensibilização negativa, ou seja, certa disforia em relação a essa realidade. Ao mesmo tempo, há uma disjunção em relação ao objeto de desejo (vida) que aparece questionado a todo instante na canção, seja em termos diretos ou não. Como no trecho:

*A vida continua na próxima esquina
No ronco do motor, queimando gasolina
Mói o mundo na usina
Carvão, cachaça, propina
Confete com serpentina
No peito uma dor germina
Existir, a que se destina?
Cadê a flor pequenina?
Agora eu quero que tu diga
O nome de vinte menina
Que morreram de inanição
Com a boca no bico do peito murcho cinzento
Pega um caixote e faz um caixão
Enterra na cova do esquecimento...*

A citação de tal obra (Morte e vida Severina) nos leva a pensar se não somos todos retirantes como Severino. E se ao invés de uma estrada a seguir, nós misturamos litoral e sertão e encontramos um caminho dentro do nosso cotidiano em que o tradicional se entrelaça ao moderno, sendo o nascimento do menino que tira do juízo de Severino a ideia de suicídio, uma metáfora das novas possibilidades apresentadas por esse Nordeste ressignificado, através das transformações cotidianas e sociais advindas da modernidade.

A fome ainda é um elemento presente na ressignificação desse Nordeste e é também um elemento presente não só no Sertão, mas na luta urbana pela sobrevivência que se mostra na banalização da vida presente em ambos os modelos de nordestinos.

O universo cotidiano é apresentado por algumas isotopias presentes na letra da canção. Uma dessas isotopias se refere ao mundo urbano, então os lexemas: asfalto,

gasolina, motor, subúrbio, favela, fome, carabina, analista e traficante representam esse universo. Em paralelo a esse mundo urbano, se encontra na canção um outro que é o mundo rural apresentado por lexemas como: fome, sertão, lampião, lamparina, cafundó e inanição. E além desses dois mundos, há presente na canção, lexemas que representam um estado passional disfórico: abalar, matar, aflita, medo, inanição, esquecimento e dor. E existe nessa letra de canção ainda outro grupo que está relacionado com o tema comida: fome, moela, comendo, inanição, churrasco, picado, galinha, cabidela, vinagre, cozinhando, panela, almoço, carvão e cachaça.

Nessa canção, alguns lexemas participam de mais de um dos grupos, como é o caso de fome e inanição, que estão presentes no tema da comida bem como no estado disfórico e no mundo rural e no mundo urbano. Essas associações fortalecem ainda mais a visão do sujeito narrador que usa essas quatro isotopias para construir sua fala através do percurso gerativo de sentido. O autor mostra que há realmente uma relação entre esses mundos e esses lexemas, ou seja, apesar de algumas diferenciações, o universo rural e o universo urbano comungam de eventos iguais, desmistificando a imagem de um nordeste que é bem delimitado entre espaço urbano e espaço rural. Através da letra dessa canção, o autor mostra que não existe mais tão claramente essa linha fronteira entre um Nordeste rural e um urbano.

Ao mesmo tempo em que há na canção uma representação constante de um Nordeste generalizado, sem diferenciações marcantes no sentido de um nordeste tipicamente urbano ou tipicamente rural, mas misturado, há também uma inquietação em questionar o sentido de uma existência, que apesar de ser apresentada por questões materiais como a fome, a violência, a urbanização, é também sutilmente relacionada com questões subjetivas que se fazem presente na canção, principalmente na fala da juventude que se indaga sobre sua identidade regional, sobre suas bases locais e sobre sua posição frente as transformações decorrentes do processo de modernidade.

Nessa fala, se pergunta onde está a flor pequenina (símbolo da poesia, da beleza, da pureza). Seria essa pergunta talvez a representação da perplexidade diante das violências cotidianas vividas atualmente neste nordeste de maneira real e simbólica.

O desenho semântico da canção aqui apresentada me parece rica principalmente nos sentidos conotativos de algumas frases. Tais sentidos nos levam a pensar sobre seus

significados construindo explicações através de figuras de linguagem que tornam a canção rica e poética. Como no trecho: “pega um caixote e faz um caixão, **enterra na cova do esquecimento**”, ou nesse outro trecho: “**Dança o calor no asfalto** num clima de bang bang, rastro de bala, cheiro de sangue”.

Em ambos os trechos da canção, as figuras de linguagem estão presentes, sendo o primeiro trecho representado por uma metáfora e o segundo por uma personificação. O gênero da música é uma mistura de embolada e rap com uma batida forte. A métrica poética da canção tem como base a embolada, fazendo referência inclusive, a um estilo conhecido e famoso de embolada que é o Côco das vinte meninas de Geraldo Mouzinho e Cachimbinho. Percebe-se, também, a partir da referência feita pelo autor a esses emboladores, que a embolada⁴² é um ritmo bem presente em suas composições, além de referências feitas a símbolos dessa música, como é o caso aqui do coco das vinte meninas, ou mesmo o próprio nome da banda (Seu Pereira e o Coletivo 401), que também pode ter sido inspirado no CD de Castanha e Caju – Andando de Coletivo (2002).

Dentro dessa perspectiva de um Nordeste urbanizado podemos passear ainda por mais uma canção de Jonathas Falcão e da banda Seu Pereira e o coletivo 401. A música em questão é Zé Severino Soul, nesse caso especificamente, os arranjos passam por uma base musical hibridizada, pelo funk americano da Black music com a forma de cantar baseada no estilo de cantadores populares.

Zé Severino soul (Jonathas Falcão)

⁴² A embolada é cantada por duplas de emboladores e geralmente nessas apresentações é lançado um desafio. Nesse gênero musical está presente o texto poético cantado, que pode ser considerado uma espécie de poesia declamatória e tem acompanhamento instrumental de pandeiros tocados por cada um dos emboladores que realizam uma mesma linha rítmica. Essa música é catada em feiras livres, em praças, na rua, em festas religiosas e profanas.

Tire a naftalina da gaveta
Coloque em cima da mesa
para não mofar as ideias
Seu Zé Severino tocando repente
Vem na mente de tocar um soul
Sou gringo brasileiro
Num boteco estrangeiro
Arrochando o pandeiro
Pra tocar coco em Moscou
Passei na feira
Pra comprar hambúrguer
Queijo e feijão
Deitei na rede para fazer uma conexão
A minha avó mandou um email
Lá do Cariri pedindo
Pra eu mandar farinha e caldo de siri
Pra ela fazer um pirão
To sentindo cheiro de fumaça
De mato queimado
Tô sentindo que estão mexendo bem o angu
A nave se escondeu na nuvem
Bem ali do lado
Com um ET de cabelo azul
A fome quando aperta o bucho
O luxo é pecado
O churrasco é de urubu
Eu to ouvindo uma cantiga
Do sapo de lago
Num dueto com o cururu
No desafio do blue

O principal elemento subjetivo presente na canção é a hibridização de códigos de culturas diferentes. Essa junção de possibilidades presente no jogo de palavras mostra que a discussão vai além de apenas um Nordeste urbano e hibridizado, mas o deslocamento da questão passa por um fenômeno maior que é o da globalização. Na busca de referências locais, o autor constrói um caminho rico que o possibilita tratar de um fenômeno global numa perspectiva local. Ao se referir a retirar a naftalina da gaveta, ele propõe algo como não ficarmos desatentos às transformações que acontecem no mundo, nos chamando a comungar com essa lógica, mesmo que respeitando nossa identidade regional e local.

Se Seu Zé Severino, ao tocar repente, sente vontade de tocar um soul é porque os limites culturais estão a cada dia se diluindo em uma miscelânea de fragmentos de códigos culturais, que vem sendo globalizados por meios de produção e veiculação cultural, nesse caso não há impossibilidade e nem dificuldade em tocar um soul. Ser um gringo brasileiro tocando coco em Moscou é também mais uma possibilidade dessa universalização cultural, por outro lado é também o orgulho de ser nordestino e brasileiro. Há uma necessidade de demarcação identitária de origem regional e também nacionalista, embora tais categorias sejam substituídas em tempos de globalização pela ideia de uma identidade local. Além disso, há a possibilidade de poder se deslocar, de misturar culturas e não perder sua identidade, dialogando com a sua própria tradição cultural que já remetia a possibilidades de hibridização. Então o autor faz nesse trecho referência a música de Gonzagão: Pagode Russo.

Nesse caso, os objetos modais – referentes à Semiótica- (querer, poder) presentes na estrutura da letra da canção, possibilitam a realização da performance que nesse caso é realizada pelo sujeito narrador que consegue se manter em conjunção com seu objeto de desejo que é tocar um soul, já que ele é um gringo brasileiro arrochando o pandeiro para tocar coco em Moscou. Ele consegue isso porque está em conjunção com esse universo de possibilidades que a própria globalização oferece. Ou seja, através do

deslocamento das fronteiras constitui-se um sujeito totalmente hibridizado. Mas já na canção “Pagode Russo”, de Luiz Gonzaga, essa performance não é possível, já que o sujeito narrador daquela canção encontra-se em disjunção a seu objeto de desejo, pois apesar do querer, já que ele tinha sonhado dançando pagode russo em Moscou, esse ato não se concretizou, ou seja, não houve performance.

Na canção faz-se presente a junção do Nordeste rural com o urbano. Essa avaliação passa principalmente pelo fato de que apesar de Luiz Gonzaga já trazer em sua música esse elemento universalizante, era apenas um sonho: “hoje eu sonhei que estava em Moscou dançando pagode russo na boate Cossacou...” e os elementos próprios da canção não comungavam diretamente com a hibridização, pois esse era um forró com uma demarcação clara na tradição, ao passo que na música de Jonathas Falcão essa hibridização é um fato concreto, no sentido que os elementos da canção são outros que não unicamente tradicionais, a própria base é o funk americano, além disso, o sujeito da canção tem uma ação ativa quando diz “sou gringo brasileiro num boteco estrangeiro arrochando o pandeiro pra tocar coco em Moscou”.

Nesse trecho da canção: “Passei na feira pra comprar hambúrguer, queijo e feijão/ Deitei na rede para fazer uma conexão/A minha avó mandou um email lá do Cariri, pedindo pra eu mandar farinha e caldo de siri, pra ela fazer um pirão ”, fica mais claro ainda os novos símbolos e signos que surgem nessa condição universalizante. Aqui estão presente não só atos que podem ser considerados típicos de uma região como ir a feira para comprar farinha, feijão, mas também o deitar na rede como é típico nas cidades nordestinas.

Comungando com esses atos, há outros presentes na atualidade, tomados de uma naturalidade tão significativa como esses outros atos anteriores. Deitar na rede para fazer uma conexão representa a junção da tradição com a modernidade de usar um notebook ou netbook, guiado por uma possível conexão sem fio e assim se comunicar com alguém, no caso aqui a avó, que mandou um email do Cariri (região nordestina tipicamente rural). Além disso, o deitar na rede para fazer uma conexão pode

representar a união de dois momentos bem distintos que se encontram, pois se deitar na rede se refere à tranquilidade, a morosidade que uma vida interiorana, mais rural, nos proporciona, fazer uma conexão representa ação, velocidade, a fluidez e a interconectividade que uma vida mais urbano nos propõe, colocando-nos frente a constantes mudanças e transformações.

O que acontece nessa perspectiva universalizante é justamente que às vezes não percebemos as mudanças e as transformações acontecidas, mesmo tudo fluindo tão rapidamente e desordenadamente nos moldamos bem a essas mutações, e nem nos damos conta do processo. Nesse caso o autor fala disso, de perceber esse processo, afinal segundo ele, “estão mexendo bem o angu”, referindo-se mais diretamente nesse trecho ao processo de globalização, de hibridização e nessa perspectiva o autor questiona esse angu, será que tem nele até ET de cabelo azul? Ou seja, tudo flui tão rapidamente, a modernização é tão intensa e fluida que até isso não seria motivo de estranhamento.

Na canção, há referências também ao Nordeste estigmatizado, pois alguns dos elementos destacados são tradicionais, fala-se da fome e do desafio repentista que é uma prática comum nas feiras e nas ruas das cidades nordestinas. Além disso, o autor toma como referência e inspiração nesse trecho: “Eu to ouvindo uma cantiga do sapo de lago, num dueto com o cururu, no desafio do blue”. A canção Cantiga do Sapo de Jackson do Pandeiro, que é mais um elemento de referência desse Nordeste tradicional em junção ao Nordeste moderno e urbanizado.

A base musical referencial da canção é o repente⁴³, porém, a base instrumental utilizada na música, é um funk. O repente aparece como referência na canção através do martelo, que é o repente constituído por dez versos (os chamados dez pés) decassílabos, que segue um esquema de rimas da forma ABBA ACCD DC. Embora a canção Zé Severino Soul tenha essa referência, sua base instrumental é completamente diferente,

⁴³ O repente constitui um gênero de poesia popular que se caracteriza por seu conjunto de técnicas de improvisação e de enunciação do texto poético. ????

pois nessa canção a guitarra dá o tom guiado pelo baixo, pelo violão e bateria, o que ocasiona como novo ritmo, o funk americano, que é a base musical utilizada na canção. Ou seja, mesmo usando o repente como referência, o resultado ritmo final da canção é outro.

Outra canção analisada nesse contexto de Nordeste globalizado e urbano é Clara herança negra de Jonathas Falcão, gravada em 2002, num CD demo da Função, grupo liderado por esse autor nos anos 2000 até 2004. Atualmente, essa canção faz parte do repertório do show da banda Seu Pereira e o Coletivo 401.

Clara herança negra (Jonathas Falcão)

Meu cabelo duro

É minha clara

Herança negra

Meu cabelo duro

É minha clara

Herança negra é

Sou parte da massa

Dessa etnia esculhambada

Um ser humano mestiço

Um autêntico vira-lata de raça

Eu tenho raça

Tenho barba pixaim

Espalhada em minha pálida cara

Meu caro não se engane

Não se considere

Um puro sangue

Doe sangue

Faça um transplante

De novas ideias

Sou mais um filho da pátria incolor

És cria de um bacanal antropofágico

Sem vômito e sem dor é

És de uma raça que se auto-inventou

Uma raça que se auto-inventou

Mamo na teta de uma preta velha

Que dança em meus sonhos

E de uma índia feiticeira

De olhar estranho

Existem diferentes crenças

Vagando em meu sangue

Silenciosamente

Eu sou um branco

Num preto meio amarelado

Um fado em tupi africano

O rei do balaco Baco

Caboclo lunático

Dançando um rock americano

Americanizado

brasileiramente

O título da música (Clara herança negra) nos remete a pensarmos sobre o processo de miscigenação brasileiro (através desse jogo de palavras claro-escuro), o qual fomos submetidos ao longo do tempo. O Nordeste brasileiro principalmente é

palco dessa miscigenação, como região de maior concentração negra e como região em que esse tema foi debatido através de referências como à Casa grande e Senzala, de Gilberto Freyre. A perspectiva de análise aqui passa pela construção de um debate que não se restringe, unicamente, à ideia de miscigenação freyriana, mas cai numa discussão de multiculturalismo, em que o autor da canção faz um paralelo entre sua identidade regional e essa ideia de multiculturalismo relacionado também ao processo de globalização.

O percurso gerativo de sentido dessa música se baseia no quadrado semiótico na canção, representado por categorias contraditórias que se apresentam através da identidade vs alteridade e de categorias fóricas. Essas categorias fóricas se caracterizam principalmente por sensibilizações positivas e negativas. Quando o sujeito da canção diz que seu cabelo duro, sua clara herança negra se refere a sua herança racial, refere-se a uma identidade cultural que é miscigenada e de certo modo se constitui consolidada no debate acerca da sua experiência local e ao mesmo tempo multicultural. Ou seja, sua identidade, seu eu carregado de suas experiências pessoais, locais, culturais, raciais se contrapõem ao outro que representa outros, representa um universo cultural ao qual ele também faz parte. O eu do sujeito narrativo encontra-se não em contradição com o objeto figurativizado na canção pela ideia de miscigenação, mas é essa miscigenação, esse multiculturalismo, que implica no eu do sujeito narrador. Ele, então, diz :

Eu sou um branco

Num preto meio amarelado

Um fado em tupi africano

O rei do balaço Baco

Caboclo lunático...

E outro aspecto importante que podemos observar na letra de Jonathas Falcão é o sentimento de pertencimento a esse universo multicultural e miscigenado presente na fala desse sujeito. No trecho: “sou parte da massa dessa etnia esculhambada, um ser humano mestiço, um autêntico vira-lata de raça...”, ele apresenta esse sentimento como algo muito forte e marcante da sua identidade, como um orgulho em ser um autêntico

mestiço, um vira-lata de raça. Ao jogar com as palavras clara e negra no trecho: “meu cabelo duro é minha clara herança negra”, demonstra grande convicção dessa miscigenação. Além disso, essa convicção é evidenciada quando ele diz: “tenho raça, tenho barba pixaim espalhada em minha pálida cara”. O aspecto fórico presente no discurso apresentado pelo sujeito narrador da canção é eufórico, ou seja, a euforização do multiculturalismo e da miscigenação orienta o percurso do eu identitário do sujeito narrador.

O sujeito da canção não só tem plena convicção da sua miscigenação como alerta contra o preconceito a essa miscigenação: “meu caro não se engane, não se considere um puro sangue, doe sangue, faça um transplante de novas ideias...”. Ele propõe a aceitação de uma realidade em que todos somos consequência dessa mistura de raças, não havendo mais um ser que seja puro sangue.

Essa construção identitária, a partir desse processo de miscigenação se apresenta quando o sujeito diz: “sou filho dessa pátria incolor, és cria de um bacanal antropofágico, sem vômito e sem dor, és de uma raça que se autoinventou...”. Ser filho de uma pátria incolor representa que esse processo de miscigenação do Brasil foi tão intenso entre brancos, índios e negros que se tornou uma pátria sem cor. O antissujeito também faz parte desse processo, ele é cria desse processo de antropofagia, não só no sentido do antropofagismo do movimento modernista, mas no sentido figurado de brancos, negros e índios que se experimentaram e se cruzaram formando uma raça autoinventada por esse processo.

O sujeito da canção faz referência às suas origens africanas e indígenas quando diz: “mamo na teta de uma preta velha que dança em meus sonhos e de uma índia feiticeira de olhar estranho...”. Essas referências fazem parte de seu imaginário hibridizado e da sua experiência cotidiana, mesmo que não sejam referências de uma clara herança étnica e racial. Tais referências estão vagando silenciosamente no seu sangue, ou seja, a miscigenação faz parte da sua construção, mesmo que ela não seja percebida através do seu fenótipo, ela se apresenta através de heranças culturais e identitárias.

A miscigenação do povo brasileiro, narrada por Gilberto Freyre em Casa Grande e Senzala, conta um pouco da história de cada um dos brasileiros, mesmo que esse viva

no século XXI. Mas a discussão que se constrói na canção refere-se também ao multiculturalismo presente nas sociedades contemporâneas. As diferenças são ressaltadas e valorizadas enquanto identidade cultural: “eu sou um branco num preto meio amarelado, um fado em tupi africano, o rei do balaco-baco, cabloco lunático, cantando um rock americano, americanizado, brasileiroamente...”. Os elementos enunciativos da canção revelam que há uma comunhão dessas diferenças, existe uma citação embutida a idéia de globalização, pois essa globalização, ao mesmo tempo que representa uma certa forma de interconexão e interpenetração entre regiões, estados nacionais e comunidades locais que estão marcadas pela hegemonia do capital e do mercado, também se faz acompanhar por uma potencialização da demanda por singularidade e espaço para a diferença e o localismo. A narrativa discursiva dessa canção fala exatamente desses elementos: miscigenação, multiculturalismo, globalização e comunhão entre a tradição e a modernidade.

Através da Semiótica, percebe-se na canção a existência tanto de um plano de conteúdo, em que o texto diz o que pretende dizer, como percebe-se também claramente o plano de expressão, em que fica claro também a manifestação do conteúdo através de significações não verbais. Então através do sistema sincrético, a canção é construída em sintonia perfeita entre música e letra. Se o sujeito narrativo da canção diz que está cantando um rock americano, americanizado brasileiroamente, o ritmo passa automaticamente a ser uma mistura de samba e rock.

A música casa com a construção da letra, pois se essa letra é a expressão do sujeito de suas referências locais e universalistas, a música também é. Sua base é o funk e o rock, mas é elaborada no estilo da linguagem de cantadores populares. Além disso, tanto a introdução quanto o trecho final, nos leva a dançar um rock americano, americanizado-brasileiroamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através do trabalho apresentado, foi mostrado que a imagem do Nordeste está sendo reconstruída e para justificar tal observação é que tomou-se uma das manifestações culturais, no caso, a música neo-regionalista, como representação dessa reconstrução.

João Pessoa tem uma importante tradição musical em que o lugar Nordeste é tematizado. Mais recentemente, foi observado que estão ocorrendo importantes mudanças nos espaços e formas de circulação musical. Uma dessas formas refere-se à retomada de aspectos tradicionais da cultura nordestina, como referência para a produção musical de bandas paraibanas. Além disso, há novas possibilidades de circulação da produção dessas bandas, através da internet. Mas o mais importante a destacar é que a produção musical desses grupos demonstra a força da identidade regional nos processos de hibridização.

O primeiro passo para compreender uma volta à tradição pela juventude estudada, partiu da necessidade de ouvir atores construtores desse cenário cultural da Paraíba, desde representantes de órgãos institucionais, até os próprios artistas e críticos de música, que pudessem avaliar e apresentar o cenário musical local. A partir de

entrevistas e da observação participante (como público), foram destacados aspectos e elementos dessa cena musical. Foram demarcados representantes da cena local, até chegar à apresentação dos grupos classificados como representantes do gênero MPB neo-regionalista. Cada grupo observado foi analisado a partir de sua história e foram apresentados, desde sua formação, destacando seu espaço de circulação, sociabilidade e sua produção.

A imagem de Nordeste que se percebe, através da produção musical dos grupos analisados na pesquisa, se fundamenta por um regionalismo tradicional e isso é identificado através de obras de músicos como Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga, Marinês, Sivuca, dentre outros, que são tomados como referências para a produção musical. Essa produção, porém, não se baseia unicamente nessa herança cultural, mas se constrói através desse regionalismo tradicional com elementos da cultura globalizada, o que resulta numa obra hibridizada por essas duas vertentes. Sendo que uma vertente é mais tradicional e a outra resulta em um neo-regionalismo, porque comunga, tanto com elementos do imaginário tradicional nordestino, como com referências modernas e universalistas.

O Nordeste que é tocado nas canções dos grupos estudados se enquadra nesse neo-regionalismo porque não se baseia mais em uma imagem unicamente ruralista, ou pelas marcas dos infortúnios causados pelos problemas climáticos da região como a seca, a fome e o êxodo rural.

O Nordeste é então ressignificado, por esses jovens, através de elementos cotidianos que correspondem ao processo de mundialização, o qual descreve muito bem Renato Ortiz (2000), quando afirma que a velocidade das técnicas leva a uma unificação do espaço, fazendo com que os lugares se globalizem. Para ele, “cada local, não importa onde se encontre, revela o mundo, já que os pontos desta malha abrangente são susceptíveis de intercomunicação” (ORTIZ, 2000, p. 106). Esse processo é denominado por ele de mundialização. Os avanços tecnológicos, os meios de comunicação, os meios de transporte e os processos econômicos globalizados estabelecem, a cada dia, não só o

funcionamento material de nossos modos de pensar sobre o tempo e o espaço e de também vivenciá-los, mas, também o funcionamento simbólico deles.

O Nordeste é, então, parte desse processo de mundialização e suas referências tradicionais regionais se deslocam abrindo espaço para outras características que se constituem dentro desse processo. Essas referências, portanto, são apresentadas na música através da hibridização, da mistura de ritmos da musicalidade nordestina tradicional, bem como a releitura de músicas do cancionário popular, com a música eletrônica e ritmos diversos como o rock, o jazz, dentre outros. O Nordeste passa a ter uma imagem que se fundamenta nesses novos modos de pensar sobre o tempo e o espaço, se constitui, portanto, um lugar que se caracteriza também por essa mundialização.

Essa ressignificação sobre o Nordeste é fruto também das mudanças estabelecidas no universo da arte, pois pensá-la na contemporaneidade é pensar em termos como *conceito*, *ideia*, *referência*, *hibridização*, que são termos que entraram em definitivo no vocabulário da arte. Isso, porém, nos faz ver e pensar as produções artísticas de outro modo, visto que as principais características da arte contemporânea são a multiplicidade de expressões e a recriação. Pensar sobre tais características nos leva a refletir sobre ressignificações. Essas tais se constroem no centro do processo aqui descrito, através da produção cultural dos grupos estudados.

Pode-se se dizer que o marco dessa ideia de ressignificar surge com o movimento Mangubeat, em Recife, na década de 90. A expressão principal desse movimento foi exatamente essa da ressignificação do lugar Nordeste, através de Pernambuco. O que o movimento fazia era buscar referências para se fortalecer enquanto Nordeste, tradição, riquezas culturais, enquanto cidade enfiada na lama. Através desse movimento, a cidade, a violência, a lama, a fome mas, principalmente a hibridização vieram à tona. O Nordeste agora falava para o mundo, através da parabólica enfiada na lama, de uma realidade tão local quanto mundial, trazia à cena os valores culturais de uma tradição quase esquecida.

As ressignificações presentes na produção artística desse movimento passam, dentre outras questões, por uma nova ideia do regional nordestino, não unicamente ruralista ou pautado numa riqueza cultural purista, como o que defende o Movimento Armorial, mas constituído através de um processo de hibridização que relaciona características de um mundo globalizado, com situações de uma realidade tão localista que se faz universal. O Nordeste não é mais entendido, através de um discurso de esquecimento, *de coitadinho*, de atrasado, de esfomeado. Consiste em uma região que se articula com o mundo e que não tem vergonha de falar de suas problemáticas que hoje não é só a fome, mas é o crescimento desordenado da cidade, que como diria Chico Science: “a cidade não para, a cidade só cresce, o de cima sobe e o de baixo desce...” é a violência, o crescimento de favelas, o tráfico, problemas que se referem também ao mundo.

Questões como essas eram trazidas à vista através não de um som suave, contido, apenas manifestado num arrasta-pé, mas através da batida forte da percussão, do maracatu e da mistura de referências do folclore pernambucano com a música do mundo. O maracatu atômico do Movimento Mangue era, antes de qualquer expressão, um grito para atrair o olhar do mundo para Pernambuco. A dança era pulando mesmo, o canto era agressivo (quase gritando), a revolta e a revolução era dizer para o mundo que o Nordeste existe e que ele faz parte dessa construção global.

Essas ressignificações se estendem para um movimento nacional em que artistas pensam a necessidade de falar de suas referências, de continuar a valorizar sua identidade local, sua história, sua marca, seu regionalismo. Essa talvez seja uma resistência, uma maneira da juventude se colocar frente às grandes transformações ocorridas no mundo contemporâneo. A principal questão talvez passe por querer fazer parte desse processo de global, mas sem se perder das bases de seu reconhecimento, sem se perder das suas referências.

Na Paraíba, os grupos estudados continuam o legado do movimento Manguebeat em ressignificar o seu lugar. Mas o processo de ressignificação não é igual e se amplia, porque o mundo contemporâneo tem uma dinâmica muito fluida e, como consequência disso tudo, passam a ser muito rápidas as mudanças. Tudo é novidade. As ressignificações passam por uma ideia de que o artista pode ser também um editor de conteúdo. A figura do DJ é forte nesse processo. Ele cola, reordena, mixa. O artista, mesmo que não seja um DJ, incorpora tais ações. Apesar desse processo se apresentar de modo diferenciado em cada grupo estudado, é um fato presente nas ressignificações sobre o Nordeste produzidas por esses grupos.

Os grupos Tocaia da Paraíba e Seu Pereira e o Coletivo 401, ressignificam o Nordeste através de uma releitura dessa região, que passa por referências da sua história, do seu povo, da sua identidade nordestina, porém dialogam constantemente com o mundo contemporâneo. Não há uma apropriação de outras composições na sua produção, mas há a utilização de referências tradicionais, como ritmos, artistas e instrumentos na produção de novas composições.

Já o grupo Cabruêra e o Chico Correa e Eletronic Band incorporam um pouco essa função do DJ que é a de remixar, no caso do Chico Correa (Esmeraldo Marques) em especial, essa é uma prática realmente constante e natural, já que ele é mesmo um DJ. Então o processo de produção se baseia mesmo em uma constante colagem, reciclagem, reordenação de conteúdo, reinterpretação, reexibição e até “apropriação”. O Cabruêra faz esse trabalho, através da regravação de canções do cancioneiro popular, que são de domínio público, mas que, de certo modo, passam por uma “apropriação” por esse grupo.

Essa afirmação é conclusiva mediante a pesquisa empírica, feita através da escuta das músicas dos CDs do grupo e da fala de representantes de grupos populares, os quais, em suas apresentações, usam tais canções que são de domínio público. O grupo Caiana dos Crioulos é um dos grupos a externar tal insatisfação por ter suas canções gravadas por outros grupos, sem ao menos ser citada a fonte de origem dessas

canções. Esse, porém, é um debate que se trava no seio acadêmico, bem como no meio artístico em que a questão é se há ou não “apropriações”. Há os que consideram tal atitude como realmente apropriação e os que apenas consideram como reinterpretação. O fato é que, tanto uma prática, quanto a outra fazem parte do processo de modernização a que estamos inseridos. Então, a ideia de ter o artista atual mais como um editor do que como o criador, gera polêmicas e debates que são presentes na atualidade.

A ideia de Nordeste, produzida pela produção artística de cada grupo, passa então, a ser muito parecida, mas também diferenciada. Se o Nordeste apresentado pelo Chico Correa e Eletronic Band é remixado, ele é também rural e urbano, híbrido, moderno e é também tradicional. Porém, tem como diferença principal dos outros Nordestes cantados pelos outros grupos a música eletrônica, que faz desse um ambiente mais contemporâneo, em que se fala de uma identidade regional, mas de uma maneira articulada a outras identidades. Então o Nordeste é a multiplicidade de identidades, multiplicidade de sons, é um baile moderno, como na música do próprio grupo: “Baile Muderno”.

O Tocaia da Paraíba canta o Nordeste em uma perspectiva de valorização da identidade nordestina, através de seus artistas locais que são personagens do cotidiano das cidades do interior da Paraíba, da herança cultural do negro, do caboclo e de nossas raízes ancestrais. O Nordeste, mesmo envolto ao processo de modernização, é carregado de símbolos da nossa história e é um espaço de resistência a uma era totalmente global. O Cabruêra mostra um Nordeste rural/urbano em permanente troca, não sendo mais necessariamente rural ou urbano. Ou seja, as fronteiras se quebraram e o Nordeste é, agora, uma aldeia global que preserva seus heróis e mitos, porém dialoga e festeja o universal.

O Seu Pereira e o Coletivo 401 traduzem o Nordeste como um espaço globalizado, sendo também um lugar de violência como outros. Descrevem, principalmente, como um local hibridizado, em que é destacada a riqueza da cultura

nordestina e seus referentes. Suas canções falam através do cotidiano desse espaço que, apesar de ser um espaço regional, não está deslocado dos problemas comuns a qualquer cotidiano urbano das grandes cidades mundiais. Então, o Nordeste é ainda cantado através de problemas como a fome, somando-se a esse, como consequência, a banalização da violência, a impunidade, a desumanidade, presentes nos grandes centros urbanos. O Nordeste apresentado por esse grupo é fruto de transformações presentes no processo de modernização, da ampliação de possibilidades tecnológicas e de tudo que se refere ao global.

A pesquisa aqui desenvolvida mostrou, através das falas dos personagens que compõem a cena local, que esse processo de modernização e mundialização que coloca em discussão a relação e a redefinição entre local e global, se fortalece a cada dia. Quanto mais se expande a perspectiva globalizante, mais se busca os referentes locais em uma necessária demarcação identitária. Essa talvez seja a principal razão da retomada a “tradição” regional por esses personagens analisados.

Os discursos produzidos, principalmente os dos setores públicos como os representantes da FUNJOPE, destacaram a necessidade de fortalecer o mercado local trazendo para cena os artistas locais, sobretudo os aqueles da tradição da cultura popular como os mestres de coco, grupos de ciranda, sanfoneiros, emboladores. A necessidade de valorização da cultura local tornou-se a principal bandeira política desses gestores culturais, que fazem seu projeto político embasados em uma perspectiva de desenvolvimento através da cultura.

Essa perspectiva de colocar a cultura como projeto político de desenvolvimento relaciona-se com a ideia de mudar a cidade pela cultura. Esse é um debate bastante efervescente desde, mais significativamente 2004, com a Agenda 21, um documento que foi aprovado por cidades e governos locais de todo mundo, em 08 de maio de 2004. Esse documento tornou-se orientador das políticas públicas de cultura e também como contribuição para o desenvolvimento cultural da humanidade.

Os governos locais e cidades aderiram em nível mundial a Agenda 21 da cultura em suas instâncias governamentais. Foi disponibilizado um modelo de documento de adesão no site www.agenda21culture.net. Além disso, em cada cidade e governo local, houve uma junção de forças não só governamentais, mas através de parcerias com a sociedade civil organizada, com setores privados, entidades de classe, ONGs, dentre outros para se pensar a cultura enquanto pilar de desenvolvimento.

Há claramente uma mudança no lugar da cultura na nova governança da cidade, e isso é percebido não só aqui no Brasil, mas em diversas cidades pelo mundo a fora. Toronto, que é hoje considerada a cidade internacional da cultura, é um bom exemplo para apresentar esse novo lugar da cultura nas gestões públicas. É a cidade que tem um dos maiores incentivos governamentais à cultura, principalmente, na área de inovações tecnológicas. Percebe-se este incentivo através do resgate do patrimônio histórico e cultural de diversas cidades brasileiras, referindo-se não exatamente a uma opção pelo passado, mas ao contrário, determina um melhor desenvolvimento do futuro da cidade, pois tal incentivo possibilita, além da recuperação, da criação e revitalização de espaços urbanos de uso cultural, o estímulo de ações culturais e artísticas em várias áreas como música, artesanato, teatro, dança, comida típica, dentre outras. Fortalece o comércio local e promove o desenvolvimento através do turismo que é fortalecido pelas ações culturais. Além disso, cria-se referências positivas e percebe-se a autoestima dos cidadãos. A cultura local passa a ser um forte valor identitário e com isso se recriam imagens e valores locais.

Sobre esse ponto da relação da cidade com a cultura, percebe-se nas gestões do prefeito Ricardo Coutinho, em João Pessoa, ações voltadas para cultura que viabilizam uma política cultural fomentadora de desenvolvimento local e de ação coletiva. A FUNJOPE, enquanto Secretaria de Cultura, promove projetos nessa área que representam o carro chefe nas gestões do atual prefeito da cidade de João Pessoa.

Projetos como o Circuito das Praças, apresentado desde a primeira gestão desse governo, têm como finalidade valorizar o artista da terra, trazendo à cena cultural local artistas da cultura popular com incentivo, inclusive financeiro, para gravações de CD, espetáculos, shows, dentre outras ações. Foram revitalizadas praças dos bairros da cidade e criado um conselho gestor de cada praça para que tem como função coordenar as ações de cultura em cada uma delas.

Além desse circuito cultural, há outros projetos na área da cultura como a Estação Nordeste, que se refere a shows na orla da cidade, bem como no centro da cidade - no ponto dos Cem Reis, área revitalizada como espaço de cultura durante essa gestão do atual prefeito da cidade de João Pessoa. Tais ações desse governo só são possíveis devido à política cultural que valoriza as manifestações culturais paraibanas, mas que só pode ser pensada através da ação coletiva, o que possibilita a participação ativa dos indivíduos na gestão da cidade. Assim com essa participação de indivíduos através de conselhos gestores, por exemplo, gera proximidades, outras ações coletivas e a valorização do lugar: a praça, a cidade, a rua, o bairro etc.

Esse ponto talvez signifique o principal diferencial entre a cena musical local vigente há seis anos comparada ao que ocorre nos dias de hoje. No mestrado, foram estudados três grupos musicais, os mesmos que se vem se trabalhando atualmente. Os eventos promovidos, naquela época, na cidade, se limitavam a três ou quatro grandes eventos. Um deles era promovido na Praça Antenor Navarro, o PBPOP, e dois ou mais que aconteciam no Centro Histórico. São eles: o Centro em Cena, o São João e a Festa das Neves. Nesses eventos, havia de maneira incipiente a participação de grupos locais, os shows eram realizados por atrações nacionais de grande peso na indústria musical nacional.

Atualmente, a política cultural desenvolvida pela FUNJOPE, nas duas gestões do atual prefeito, não só trouxe à cena esses artistas populares locais, como vem construindo uma nova concepção sobre a importância de investimentos na área cultural, como também a clara intenção de se instalar um mercado cultural na cidade, para a

atuação desses artistas. Há uma perspectiva mercadológica presente nessa discussão que se caracteriza pela falta e pela necessidade de um espaço para escoar a produção artística da cidade. Nesse caso, os acontecimentos se dão através de ações voltadas para a abertura de editais na área da cultura, no investimento de projetos como o circuito das praças, como já foi citado anteriormente, e na formação de um banco de dados para artistas locais.

A valorização da cultura popular, através dos artistas locais, promovida pela Prefeitura de João Pessoa, demonstra certa preocupação com os processos globalizantes. Há, claramente, certa resistência a homogeneidade cultural promovida pelo mercado global. Então, essa valorização dos artistas da cultura popular se refere à necessidade de fortalecimento e afirmação, através das identidades locais. Tal movimento fortalece o espaço e, apesar de comungar também com a lógica globalizante, pois a globalização envolve uma interação entre fatores econômicos e culturais, causando mudanças nos padrões de produção e consumo, os quais, por sua vez, produzem identidades novas e globalizadas, a prefeitura de João Pessoa vem, através dessa valorização da identidade local, conseguindo, de certo modo, preservar o sentido da tradição local.

Já os artistas locais, sobretudo os grupos neo-regionalistas estudados, discutem a cena musical numa perspectiva de “mercado independente”, pois percebem uma escassez bastante significativa nos padrões de produção dessa cena no Estado. A cidade de João Pessoa tem, nos últimos anos, construído caminhos para a efetivação de um mercado local, mas que ainda não se consolidou. Os grupos locais neo-regionalistas, porém, fortalecem a cena independente, através dos mecanismos disponíveis pela modernidade. Isso é percebido nas falas desses grupos, como também nas ações e em sua própria existência, pois são grupos que dialogam com os processos globais usando-os a seu favor. A internet é o principal meio de divulgação e comercialização da sua produção. É através do myspace, dos blogs e do twitter que esses grupos criam redes de sociabilidade, de intercâmbio e até comerciais.

A emergência de grupos como o Tocaia da Paraíba, Cabruêra, Chico Correa e Eletronic Band e o Seu Pereira e o Coletivo 401 no cenário local, com repercussão nacional e até internacional, vem legitimando o campo da produção e circulação de bens simbólicos, na Paraíba, referenciado na cultura regional, porém dialogando com a cultura global. Há uma crítica referente aos grupos aqui citados que diz respeito à certa apropriação deles em relação a produção dos grupos da chamada cultura popular. Tal crítica baseia-se na diferenciação que se percebe desses grupos em relação ao movimento mangubeat. Apesar de serem demarcados pós-movimento manguê, os grupos aqui estudados não cumprem o principal exemplo oferecido por ele, que é o de utilizar referências da cultura popular e suas formas, porém buscando trazer tais artistas da cultura popular local também à cena comercial. O mangubeat conseguiu realizar tal façanha, promovendo assim, com a participação desses grupos, uma explosão cultural na cena musical recifense.

Essa crítica se fortalece, principalmente, através da percepção de que esses grupos comungam de uma lógica muito mais mercadológica do que propriamente ideológico-cultural. Na verdade, apesar da criatividade, do potencial artístico, buscam antes de qualquer conquista, uma visibilidade no mercado nacional. Tal objetivo é naturalmente aceito, porém vale destacar que a importância do reconhecimento das fontes nas releituras das músicas dos grupos da cultura popular, feitas por esses grupos neo-regionalistas, é algo extremamente necessário, já que o não fazê-lo representa uma falha ética cometida por alguns desses grupos.

O discurso regionalista presente na fala desses artistas passa pela reprodução de canções que já existem (de domínio público, de artistas já consagrados), mas também passa pela referência dessas raízes na construção de algo novo e inédito. Tal produção mostra, através da sua criatividade, que surgem várias leituras sobre o regional, a tradição e a cultura popular. No que se refere à questão regionalista, essa imagem passa a ser multifacetada, pois o regionalismo proposto por esses grupos não é unicamente o regionalismo tradicional, mas é um articulado ao processo de mundialização que, ao mesmo tempo que tem fortalecido as referências locais, tem rompido as fronteiras da tradição, ao interagir com elementos modernos.

Já a tradição aparece nesse contexto de globalização como sendo significado do que é a cultura popular. Essa tradição se faz presente nessas referências usadas pelos grupos neo-regionalistas. São as canções de domínio público tomadas como referência para a criação de novas canções, com fortes ressignificações sobre o cotidiano, sobre as experiências pessoais e sobre a maneira de compreensão do mundo contemporâneo.

Apesar de não se perceber com facilidade as ressignificações produzidas por esses grupos a despeito do regionalismo nordestino, elas estão presentes nessa produção simplesmente porque fazem parte de todo processo de mudança social presente na globalização. Renato Ortiz (2000) diz que “na verdade a globalização oculta um movimento de ressignificação das palavras e dos conceitos”. O Nordeste cantado por esses grupos é ressignificado a partir desse processo globalizante, mas é referendado na tradição. Ser nordestino hoje é fazer parte de um mundo em que as fronteiras se dissolveram, em que há uma universalidade presente em cada um de nós, porém não se deve imaginar que essa universalização bloqueia a diferença, na verdade a complexidade desse sistema universalista se mantém, também, por meio dessa diferença.

A partir das análises das canções feitas desses grupos, essa percepção sobre o Nordeste ressignificado, bem como suas práticas cotidianas, que comungam ao mesmo tempo com a tradição e com a modernidade, foi compreendida analisando os ritmos, as letras das canções e também através dos instrumentos musicais que ora compõem um som bem tradicional, ora produzem um som bastante contemporâneo.

As músicas analisadas foram escolhidas levando em consideração a temática, o ritmo e a interpretação. A escolha por versões de canções já consagradas como as das músicas de Luiz Gonzaga - *Pau de Arara* e *A morte do Vaqueiro* – junto as de domínio público se deu pela percepção de que esse Nordeste, que estava sendo apresentado, através das composições dos grupos estudados, era também ressignificado por outros

ritmos e pela interpretação desses grupos. O sentido do discurso presente nas letras dessas canções passava a ter, muitas vezes, não necessariamente o mesmo sentido estabelecido nas canções originais pois, ao dialogarem com os elementos presentes do cotidiano, (ritmos, interpretação, utilização de instrumentos musicais como a guitarra) estabelecem uma performance e um sentido que é diferente dos anteriormente produzidos nas versões originais.

Então, o Nordeste que é apresentado através das reinterpretações, bem como, das novas composições feitas por esses grupos, passa a ter e desenvolver um papel diferente na esfera nacional, pois agora se destaca, principalmente, não problemas específicos dessa região como a seca, o êxodo, a saudade. Mas as questões globais como violência, dificuldades financeiras, amores não resolvidos, criminalidade, dentre outros. O Nordeste ressignificado, através dessas canções, corresponde à contemporaneidade e também à universalidade do contexto atual.

REFERÊNCIAS

ABRAMO, Helena W. *Cenas Juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta/ Página Aberta, 1994.

ABRAMOVAY. M.(et al.). *Gangues, galeras, cegados e rappers*. Rio de Janeiro: Garamond, 1999.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 1999.

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ARCE, J. M. W. *Vida de Barro Duro. Cultura Popular Juvenil e Grafite*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização, as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi/ Zygmunt Bauman*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BEGA, Maria Tarcisa Silva; **SALLAS**, Ana Luisa Fayet. *Por uma Sociologia da Juventude – releituras contemporâneas*. Política e Sociedade: Revista de Sociologia Política/ Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Sociologia Política. – v. 5.n.8. (2006)- Florianópolis: UFSC: Cidade Futura, 2006.

BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira, temas e situações*. São Paulo: Ática, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *Identidade e a representação. Elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região. O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1998.

CARRANO, Paulo César Rodrigues. *Juventude: as identidades são múltiplas*. Revista da Faculdade de Educação da universidade federal Fluminense. N. 1, p. 11-27, maio de 2000.

CARVALHO, José Murilo de. *O Brasil, de Noel a Gabriel*. In: Decantando a República, v. 2: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira/ Berenice Cavalcante, Heloisa Maria Murgel Starling, José Eisenberg, organizadores. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2008.

CORREIA, Tupã Gomes. *Rock, nos passos da moda: mídia, consumo x mercado*. São Paulo: Papirus, 1989.

COUTO, Roberto Costa. *História indiscreta da ditadura e da abertura (1964-1985)*. São Paulo: Record, 1999.

COULON, Alan. *Etnometodologia*. Tradução de Efraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1995.

DAPIEVE, Arthur. *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

ERIKSON, Erik H. *Identidade, juventude e crise*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. “Estudos culturais, uma introdução”. In: *O que é afinal Estudos Culturais?* Organização e Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

FORACCHI, Marialice Mencarini. *A juventude na sociedade moderna*. São Paulo: Pioneira, 1972. 168p.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

FREYRE, Gilberto. *O Manifesto Regionalista*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1967.

_____. *Casa grande e senzala*. 8 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

GARCIA CANCLINI, Nestor. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

_____. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.

_____. *A globalização imaginada*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2007.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Unesp, 1991. (Original: The consequences of modernity).

GOPPO, Luís Antonio. *Juventude: ensaios sobre sociologia e história das juventudes modernas*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

GREIMAS, A. J. *Dicionário de semiótica*/ A. J. Greimas e J. Courtés. São Paulo: Contexto, 2008.

GUERREIRO, Goli. *Retratos de uma tribo urbana: Rock Brasileiro*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DPBA editora, 1997.

_____. *A questão da identidade cultural*. Tradução de JACINTO, Andréa Borghi Moreira e FRANGELLA, Simone Miziara. São Paulo: IFCH/ UNICAMP, 1995.

HAGUETTE, Teresa Maria. *Metodologias qualitativas na Sociologia*. Petrópolis: Vozes, 2007.

HOBBSBAWM, Eric e Ranger, T. (org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JARDIM, Eduardo. *Que país é esse?* In: Decantando a República, v. 2: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira/ Berenice Cavalcante, Heloisa Maria Murgel Starling, José Eisenberg. org. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

JOHSON, Richard. *O que é, afinal, Estudos Culturais?* In: O que é afinal, Estudos Culturais? Organização e tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: autêntica, 2006.

KEHL, Maria Rita. *Da lama ao caos: a invasão da privacidade na música do grupo Nação zumbi*. In: Decantando a República, v. 3: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira/ Berenice Cavalcante, Heloisa Maria Murgel Starling, José Eisenberg, organizadores. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

KISCHINHEVSKY, Marcelo; HERSCHMANN, Micael. *Manguebeat – A “parabólica na lama” modernizando o passado*. Representações da nova música regional no Brasil. In: Construções do tempo e do outro: representações e discursos midiáticos sobre a alteridade/ João Freire e Paulo Vaz. org. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MARKMAN, Rejane. *Música e simbolização – Manguebeat: contracultura em versão cabocla*. São Paulo: AnnaBlume, 2007.

MANNHEIM, K. “The Sociological problem of generations”. In: *Essay on the sociology of Knowledge*. Londres. Routledge & Kegan Paul, 1952.

MARQUES, Roberto. *Contracultura, tradição e oralidade: (re)inventando o sertão nordestino na década de 70*. São Paulo: Annablume, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*/ Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 4.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

MATOS, Kelma Socorro Lopes de. org “Juventude, trabalho e consumo: o que é presente e futuro”? In: *Jovens e Crianças: outras imagens*. Fortaleza: UFC, 2006.

MEDEIROS, Paulo de Tarso C. *A aventura da jovem guarda*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

_____. *Mutações do sensível: rock, rebeldia e MPB pós-68*. João Pessoa: Manufatura, 2004.

MEDEIROS, Fábio Queiroz de. *O rock paraibano nos anos 80*. João Pessoa: UFPB, 1998.

MELLUCI, Albert. *A invenção do presente*. Petrópolis: Vozes, 1991.

MENDONÇA, Luciana F. M. *Do Manguê para o mundo: o local e o global na produção e recepção da música popular brasileira*. (Tese de doutoramento). Campinas: Unicamp, 2004.

MINAYO, C (et al.) *Fala galera*. Rio de Janeiro: Garamond, 1999.

MIRANDA, Wander Melo. org. “Brutalidade jardim: tons da nação na música brasileira”. In: *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. v 2

MOISÉS NETO. *Chico Science: A rapsódia afrociberdélica*. Recife: Comunicarte, 2000.

MOREIRAS, Alberto. *A Exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

NEVES, Margarida de Souza. org. “O sertão (en)cantado: cores e sonoridades”. In: *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. v 3

OLIVEIRA, Francisco de Oliveira. org. “Nordeste: a invenção pela música”. In: *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. v 3

OLIVEN, Ruben G. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil nação*. Petrópolis: Vozes, 1992.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. *Cultura Brasileira e Identidade nacional* São Paulo: Brasiliense, 2006.

OSIAS, Silvio. *Meio bossa nova, meio rock'n'roll*. João Pessoa. Jornal da Paraíba, 2001.

PENNA, Maura. *O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o escândalo Erudina*. São Paulo: Cortez, 1992.

PROST, Antoine. “Transições e interferências”. In: ARIÉS, P. e DUBY, G. *História da vida privada*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

POERNER, Artur José. *O PODER JOVEM – História da participação política dos estudantes brasileiros*. 4 ed. CMJ.

QUEIROZ, Teresinha. org. “Juventude, cultura e linguagem na década de sessenta”. In: *Jovens e crianças: outras imagens*. Fortaleza: UFC, 2006.

QUIROGA, M. “Juventude urbana pobre: manifestações públicas e leituras sociais”. In: PEREIRA, C. M. et. al (org) *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

REIS, Vânia. org “Juventude e juventudes”. In: *Jovens e crianças: outras imagens*. Fortaleza: UFC, 2006.

ROCHA, Everardo P. Guimarães. *O que é etnocentrismo*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

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

SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EISENBERG, José. org. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice, o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1999.

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SCHULMAN, Norma. “The Centre for Contemporary Cultural Studies da Universidade de Birmingham: uma história intelectual”. In: *O que é afinal estudos culturais?* Organização e Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Org. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SILVA, Valéria. *Constituição identitária juvenil: o excesso como produto/resposta ao não-lugar, à efemeridade e à fluidez*. Política e Sociedade: Revista de Sociologia Política/ Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Sociologia Política. – v. 5.n.8. (2006). Florianópolis: UFSC: Cidade Futura, 2006.

_____. “Jovens no Brasil: Sujeitos de tempos, espaços e expressões múltiplas”. In: MATOS, Kelma Socorro Lopes; ADAD, Shara Jana Holanda; FERREIRA, Maia Dalva Macedo. orgs. *Jovens e crianças: outras imagens*. Fortaleza: UFC, 2006.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. *O regionalismo nordestino*. São Paulo: Moderna, 1984.

SOUZA, Cláudio Moraes de. *A flânerie manguebeat na manguetow: construindo imagens de si e da cidade*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE. v. 11, n. 1,2, jan./dez., 2005. Recife: Editora universitária da UFPE, 2005.

SOUZA, Janice Tirelli Ponte de. *Reinvenções da utopia: a militância política de jovens nos anos 90*. São Paulo: Hacker Editores, 1999.

TATIT, Luiz. *Análise Semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê, 2001.

_____. *O cancionista: composições de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: AnnaBlume, 1997.

_____. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: AnnaBlume, 1994.

TELES, José. *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science e Nação Zumbi*. São Paulo: Ateliê, 2007.

VENTURA, Zuenir. *1968, o ano que não terminou: a aventura de uma geração*. 17. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

VIANA, Luiz Werneck. “Os “simples” e as classes cultas na MPB”. In: *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. C CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EISENBERG, José. orgs. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. v 1

WISNIK, José Miguel; SQUEFF, Enio. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ANEXOS

CABRUÊRA



Chico Correa e Eletronic Band



Seu Pereira e o Coletivo 401





5 **anos**

CONVITE
EXPOSIÇÃO COLETIVA MUNDO

Festival Mundo

Dia 24 de setembro, 20h, na galeria da Usina Cultural Energisa

A quinta edição da exposição coletiva do Festival Mundo reúne, na galeria de arte da Usina Cultural Energisa, jovens artistas plásticos que tem atuado na cena contemporânea de produção visual em João Pessoa a partir dos anos 2000. São artistas, cujas produções refletem a diversidade de meios e linguagens incorporados ao fluxo da vida contemporânea.

As imagens que constroem esta exposição coletiva estão inseridas no contexto das transformações que afetam a vida moderna. Não importa aqui apenas a técnica, a categoria, a escola ou o estilo – meras referências para criar um entendimento das coisas ao nosso redor –, mas o fato de que o trabalho desses artistas possa abrir novas frentes para o desenvolvimento das atividades humana e artística em nossa cidade.

FabbioQ
Curador

Artistas: Alessandro Potter, Aline BeuttenMuller, Anderson Silva, Cristina Carvalho, Dani & Cris, Diego Gerlach, Felipe Spencer/João Faissal, Gabi Adloff, Igor Tadeu, Krysna Nóbrega, Luana Neiva, Manoel Fernandes, Rafael Passos, Raphael Melo e Verdeee.



CHICO CORREIA **SEU PEREIRA**
& ELETRONIC BAND E COLETIVO 401



SÁBADO * 27 DE JUNHO
A PARTIR DAS 22:30H
NO B&A
RUA 13 DE MAIO * CENTRO * CG
***** R\$ 5,00 *****

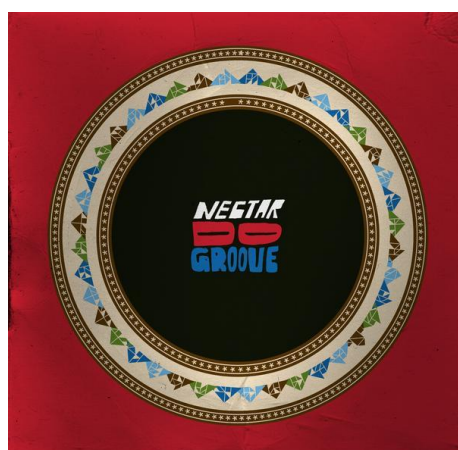


Os Caronas do Opala
Madalena moog
Seu pereira & coletivo 40



Até 23:00, R\$ 5,00 (depois 7,00)

24 de Outubro (Sábado) | Candeeiro Encantado | Depois das 23:00



SOM DE BOB
NO CANDEEIRO ENCANTADO
Centro Histórico de João Pessoa - ao lado do Hotel Globo

SHOWS COM: **23/10**
SEXTA

EMBOSCADA

RAST AMEN

R\$ 5,00
(até meia-noite)

Informações:
8870.1060 / 8820.5707

MULHERES
NÃO PAGAM
até as
22h

LANÇANDO CD:
MEIO FREE
DJ FABÃO

INGRESSO: R\$5 ou
R\$ 10 ingresso + CD

SÁBADO
08 de AGOSTO
22:00 H

ESPACO
munDO

PRÇA ANTENOR NAVARRO, CENTRO HISTÓRICO.



12 de Setembro | 22h | R\$ 5,00
Espaço Mundo (Centro Histórico)

ESPACOMundo
cultura independente

www.eleonorafalcone.com.br

01_02_2009
19h

Papagaio Pirata

(Av. Cabo Branco_4969_próximo
à praça de Iemanjá)

Shows

ELEONORA FALCONE NÉCTAR DO GROOVE



Entrada: R\$ 5,00

Apoio:

POLO MULTIMÍDIA
LDMI - UFPB



BURRO MORTO

Agenda São paulo.SP

Sáb
18/07

Sesc pompéia

Livraria da esquina
+ king hassan

Ter
21/07

Sex
24/07

Espaço mais soma

www.myspace.com/burromorto





O NOVO PAPAGAIO PIRATA CONVIDA

MADALENA MOOG

SEU PEREIRA E COLETIVO 401

+ DJ FORMIGA

SÁBADO
4 DE JULHO

ATÉ AS 22H
MULHER NÃO PAGA

ENTRADA
R\$ 5.00

NO PAPAGAIO PIRATA • FINAL DA PRAIA DE CABO BRANCO

FORRÓ do CANDEEIRO

centro histórico de João Pessoa ao lado do Hotel Globo



CLÃ BRASIL

Banda de abertura:
FORRÓ da MALA

sexta - 09 de outubro 2009 - 22h

informações: 8870.1060 - 8820.5707



maquinariacultural.com.br



\$10

SOLTO NO AR

SEXTA-FEIRA | 17 de JULHO | 22h

CANDEEIRO ENCANTADO | CENTRO HISTÓRICO

- BNEGÃO & OS SELETORES DE FREQUÊNCIA
- SACAL
- CABRUÊRA

PONTOS
DE VENDA:

INFECT
3222.6235

FURTACOR
3235.4962
(SHOPPING SUL,
MAG E TAMBIA)





Balaio café apresenta



CHICO CORRÊA

& eletronic band + SEU PEREIRA

Discotecagem DJ BARATA e coletivo 401

Dia 21 de maio a partir das 21h no Balaio Café, 201 Norte • R\$ 10,00 • Info: (61) 3327-0732 • 7814-4275

A Volante Filipéia Orrrrrrgulhosamente Apresenta:

REVOLANTE

REVOLANTE TUDO. A GUARIROBA



INTRÉPIDA DISCOTECAGEM

INDELÉVEL MALEMOLENCIA

E A INDIZÍVEL BOÊMIA SONORA DO BURRO MORTO

R\$ 5

SÁBADO 4/3

CASA GRANDE DA ESCOLA

PIOLLIN

DESCENDO AO LADO DA BICA

PRECISA VIVER MAIS NADA!

CLONE DE CERVEJA
NO CANDEEIRO ENCANTADO
(CENTRO HISTÓRICO DE JOÃO PESSOA)
- AO LADO DO HOTEL GLOBO -

**DIA 05/06
(SEXTA)**
a partir das 22h

shows com: **Emboscada**
e **Baluarte**

Ingressos: R\$ 5,00
(até meia-noite, depois R\$ 8,00)

Participação:
Sonora Samba Groove

até MEIA-NOITE

Apoio Cultural:  **JOÃO PESSOA** PREFEITURA

 **Bira**

Informações:
8842.8614
8820.5707

QUARTA, 24 DE JUNHO
DEPOIS DO FORRÓ
NA PRAÇA
SEU PEREIRA
E COLETIVO 401
NO ESPAÇO MUNDO
DE GRAÇA

HOMENAGEM A JACKSON DO PANDEIRO
NOITE DE SÃO JOÃO • PRAÇA ANTENOR NAVARRO • CENTRO HISTÓRICO

