

**Universidade Federal de Ouro Preto**

Instituto de Ciências Sociais Aplicadas

Programa de Pós-Graduação em Comunicação  
PPGCOM

---

Dissertação

---

**Filho que sai da terra volta  
diferente: viagem e atmosfera  
nas canções de *Fortaleza*, de  
*Cidadão Instigado*, e *Roteiro  
pra Aïnouz vol. 3*, de Don L.**

*Matheus Santiago Moreira*

Ouro Preto  
2021



UFOP

Matheus Santiago Moreira

**Filho que sai da terra volta diferente: viagem e atmosfera nas canções de *Fortaleza*, de Cidadão Instigado, e *Roteiro pra Ainouz vol. 3*, de Don L.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de Concentração: Comunicação e Temporalidades.

Linha de Pesquisa: Práticas Comunicacionais e Tempo Social.

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Rodrigues Coração.

Mariana

2021

## SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

M838f Moreira, Matheus Santiago .

Filho que sai da terra volta diferente [manuscrito]: viagem e atmosfera nas canções de Fortaleza, de Cidadão Instigado, e Roteiro pra Aïnouz vol. 3, de Don L. / Matheus Santiago Moreira. - 2021.  
143 f.

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Rodrigues Coração.  
Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

Área de Concentração: Comunicação e Temporalidades.

1. Canção. 2. Estética na comunicação. 3. Viagem. I. Coração, Cláudio Rodrigues. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 316.77



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
REITORIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E APLICADAS  
PROGRAMA DE POS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Matheus Santiago Moreira**

**Filho que sai da terra volta diferente: viagem e atmosfera nas canções de Fortaleza, de Cidadão**

**Instigado, e Roteiro pra Aïnouz vol. 3, de Don L.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em 15 de junho de 2021

Membros da banca

Prof.(a). Dr.(a) Cláudio Rodrigues Coração - UFOP (Orientador(a) e Presidente)

Prof.(a). Dr.(a) Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho - UFRB

Prof.(a). Dr.(a) Carlos Fernando Jáuregui Pinto - UFOP

Prof.(a). Dr.(a) Cláudio Rodrigues Coração orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 25/6/2021



Documento assinado eletronicamente por **Claudio Rodrigues Coracao, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 26/06/2021, às 15:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0181083** e o código CRC **1C0D86F6**.

*Para Virgínia, Márcia e dona Fransquinha.*

*Para minha prima Luma e minha amiga Alessandra, seres luminosos  
que se encantaram, mas permanecem como faróis do coração.*

## AGRADECIMENTOS

À FAPEMIG - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais, pela concessão da bolsa que me permitiu a devida concentração e cuidado no labor e mergulho pelos afetos da pesquisa. À UFOP - Universidade Federal de Ouro Preto e seus servidores (aos queridos André e Lelé, do ICSA – Instituto de Ciências Sociais e Aplicadas), pois, para além do caráter institucional, foi uma casa e espaço de aprendizados pelas veredas do conhecimento e da vida.

A minha vó, Fransquinha, minha mãe, Virgínia, e minha tia, Márcia, que acompanharam a minha existência desde a miudez dos primeiros choros e gaitadas, pelo amor e zelo de sempre.

A minha vó, Francisca, e meu pai, Moreira, pela existência e pelo cuidado.

Ao meu orientador, professor Cláudio Coração – que, desde a graduação, ajudou a plantar o bicho gaiato da pesquisa em mim – pela instigação, sensibilidade e parceria no desvelar dos passos da construção de um pensamento sensível e encantado com o mundo.

Ao professor Marcelo Rangel (e à boa turma da disciplina do IFAC - Instituto de Filosofia, Arte e Cultura), por ter me apresentado o pensamento de Walter Benjamin e pela insistência na potência dos sonhos. Ao professor Pedro Rogério, pela inspiração advinda do lampejo de sua pesquisa sobre a viagem de artistas cearenses. Aos professores Jorge Cardoso Filho e Carlos Jáuregui, pelas valiosas contribuições à dissertação.

À República Mocambos (e convivas), primeira casa que construí quando aterrissei em solo mineiro, por ser o lugar que abrigou os mais intensos afetos experimentados por mim no processo de adulecer e pelas valiosas lições humanas do convívio que me concedeu, pela irmandade.

A Bonilha e Guardanapo, pelo companheirismo dos anos que vivemos juntos, pela acolhida e compartilhamento de desassossegos da vida e da pesquisa. A Chumbinho, pela escuta, amizade e lições sinuqueiras. A Paulo, pelos ouvidos e aprendizados tecidos na terapia.

A turma do PPG, seus docentes e servidores, pelas conversas, comunhão de aflições e intercâmbio de pensamentos e vivências.

Às minhas amigas e amigos por contribuírem para a manutenção da minha vitalidade e sanidade durante a pós-graduação (haja papo e sons etílicos!) e pelos valiosos encontros e trocas de ideias, inquietações e experiências por entre as ladeiras, praças, casas e pela universidade.

A obra do Cidadão Instigado e de Don L por terem sido companhias nos anos de lonjuras do Ceará e pela insistência na peleja de se cantar novos nordestes possíveis e mais abertos.

A Música: companheira dos anos, por onde sinto o mundo, prece da vida, canto que verte as dores em alegria, expressão potente e transformadora de nossas existências.

*Sonho meu  
vai buscar quem mora longe.  
(Dona Ivone Lara, Délcio Carvalho - Sonho meu)*

*Rasgando um buraco no azul  
tu afloras feito o arco-íris  
com um pé pisando no tempo e o outro no espaço  
E molha a sequidão do meu rosto de pedra  
na água cristalina  
que em nosso rastro ferido arde  
o Brasil e a nossa sina  
Nada te dou como herança  
nada quero  
a vida é uma pessoa sem medo no caminho.  
(Ednardo - Mãe)*

## RESUMO

Foram muitos os artistas nordestinos que migraram para o Sudeste, por diversas motivações em períodos distintos. A começar por nomes como Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, passando pela geração de 1970, de Belchior, Ednardo e Amelinha. Com o tempo as motivações mudaram, assim como a organização da Indústria Musical (no que diz respeito aos novos modos de produção e de consumo), mas o ato de cantar as experiências vividas no percurso, em trabalhos de artistas independentes mais recentes, parece ser algo que se mantém. Esta dissertação mira justamente para essa produção a partir de dois álbuns de artistas cearenses que iniciaram suas trajetórias entre a década de 1990 e o início dos anos 2000, são eles: *Fortaleza* (2015), quinto álbum musical da banda de rock fortalezense, Cidadão Instigado, e *Roteiro Pra Ainouz vol. 3* (2017), segunda *mixtape* solo do rapper fortalezense, Don L. Propomos, então, a investigação desses álbuns, a partir da chave de leitura da viagem, entendida aqui como conceito que, além de significar o deslocamento físico, diz também sobre as transformações subjetivas experimentadas pelos viajantes na estrada (LOPES, 2004; ROGÉRIO, 2011; AMARO, 2013). Nossas perguntas centrais são: a viagem afetou os trabalhos desses artistas? Se afetou, como o percurso da estrada agenciou afetos nos álbuns? Seguimos, portanto, na investigação da arte que surge desde o incômodo do migrante e buscamos nos aproximar dos discos com o suporte no conceito de *stimmung* (GUMBRECHT, 2014), termo alemão que significa atmosfera. Vicejamos, ao mergulhar na dimensão estética e poética dos álbuns, colher atmosferas que, ao mesmo tempo, dizem respeito aos contextos históricos, aspectos políticos e paisagens midiáticas que os povoam. Como apontamentos, podemos compreender o som tanto como transporte quanto como usina, pois ao passo que as canções carregam comentários a respeito do seu tempo social, elas também fazem circular novos valores e afetos no tecido da sociedade.

**Palavras-Chave:** Canção, Viagem, Stimmung, Estética da Comunicação, Cidadão Instigado, Don L.

## ABSTRACT

There were many, Northeastern artists who migrated to the Southeast, for different reasons at different times. Starting with names like Luiz Gonzaga and Jackson do Pandeiro, passing through the 1970 generation, of Belchior, Ednardo and Amelinha. Over time, motivations have changed, as has the organization of the Music Industry (with regard to new modes of production and consumption), but the act of singing experiences lived on the road, in the works of more recent independent artists, seems to continue. This dissertation aims precisely for this production as of two albums by artists from Ceará that began their trajectories between the 1990s and the beginning of the 2000s, they are: Fortaleza (2015), fifth musical album by the rock band from Fortaleza, Cidadão Instigado, and Roteiro Pra Ainouz vol. 3 (2017), second solo mixtape by the rapper from Fortaleza, Don L. We propose, then, the investigation of these albums by the key of reading of the trip, understood here as a concept that, in addition to signifying physical displacement, also says about the subjective transformations experienced by travelers on the road (LOPES, 2004; ROGÉRIO, 2011; AMARO, 2013). Our central questions are: did the trip affect the works of these artists? If so, how did the route of the road mobilize affections in the albums? Therefore, we continue to investigate the art that has arisen since the discomfort of the migrant and we seek to approach the records with the support of the concept of *stimmung* (GUMBRECHT, 2014), a German term that means atmosphere. We seek, by diving into the aesthetic and poetic dimension of the albums, to collect atmospheres that, at the same time, concern the historical contexts, political aspects and media landscapes intrinsic to them. As final considerations, we can understand sound both as a transport and as a station, because the songs not only carry comments about their social time, but they also making circulate new values and affections in society.

**Keywords:** Song, Road, *Stimmung*, Aesthetics of Communication, Cidadão Instigado, Don L.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa do álbum Roteiro Pra Ainouz vol. 3 (2017) .....	16
Figura 2 – Capa do álbum Fortaleza (2015) .....	19
Figura 3 - Poster presente no material gráfico de Fortaleza.....	20
Figura 4 - Capa de O Ciclo Da Dê.Cadência (2002) .....	91
Figura 5 - Capa de Cidadão Instigado E O Método Tufo De Experiências (2005) .....	91

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO – “O SUL, A SORTE, A ESTRADA ME SEDUZ”</b> .....	11
<b>CAPÍTULO 1: POR UMA ESTÉTICA DA VIAGEM</b> .....	25
1.1: Uma viagem brasileira e poética .....	28
1.2: Viagens desiguais – fronteiras e migrantes.....	32
<b>CAPÍTULO 2: OUTROS NORDESTES – DÉCADA DE 1990, NOVAS JUVENTUDES E ESTÉTICAS</b> .....	39
2.1: Don L, Costa a Costa e primeiras inquietações .....	41
2.2: Cidadão Instigado e o <i>Ciclo da Dê.Cadência</i> .....	49
<b>CAPÍTULO 3: A MÚSICA EM NÓS</b> .....	53
3.1: Banhado num oceano de sons: sobre a <i>presença</i> e os rituais de percepção .....	54
3.2: <i>Stimmung</i> : sobre o encontro físico.....	56
3.3: Atravessando o deserto - vapor barato e melancolia.....	59
3.4: Uma poética do <i>canto-torto</i> : sobre a música e o desejo.....	62
3.5: Contracultura e o <i>cansaço do sonho</i> .....	66
<b>CAPÍTULO 4: CONSIDERAÇÕES SOBRE A MÚSICA POPULAR MASSIVA: O ALTO-FALANTE E AS CANÇÕES</b> .....	79
4.1: Indústria Fonográfica e (des)concerto das majors .....	85
4.2: Anos 2000, internet e outros arranjos .....	88
<b>CAPÍTULO 5: EM BUSCA DAS ATMOSFERAS: DO ENCONTRO COM AS CANÇÕES</b> .....	95
5.1: Roteiro pra ainouz vol. 3 .....	98
5.2: Fortaleza.....	105
5.3. Uma cena sobre os viajantes e as lições da viagem .....	113
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: COMO FALAR DA MÚSICA SEM CONSIDERAR O POÉTICO?</b> .....	116
6.1. Breve diário de viagem.....	116
6.2. Sobre o processo da pesquisa: revisão do trajeto e apontamentos .....	120
6.3. Acontecimento, momento comunicacional e poesia: por uma Estética da Comunicação poética e brasileira.....	125
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	132

## INTRODUÇÃO – “O SUL, A SORTE, A ESTRADA ME SEDUZ”<sup>1</sup>

*Mas o pobre vê nas estrada  
o orvaio beijando as flor  
Vê de perto o galo campina  
que quando canta muda de cor  
Vai moiano os pés nos riacho  
que água fresca, nosso senhor  
Vai oiando coisa a grané  
coisas que, pra mó de ver  
o cristão tem que andar a pé*

(Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira - Estrada de Canindé)

As histórias de artistas que saíram de alguma cidade do Nordeste, em algum momento de suas caminhadas, e se mudaram para o eixo Sudeste é algo que se repete na história. Podemos retomar aqui um símbolo desta saga-peregrinação, Luiz Gonzaga. Mas, antes dele, que iniciou seu trabalho fonográfico na década de 1940, outros nomes também fizeram o périplo no cenário de uma indústria fonográfica com desenvolvimento a pleno vapor. Os cantadores tinham a motivação desses voos de arribação por diversos motivos e, principalmente, pelas promessas de mudança de vida advindas do “sul-maravilha”.

Rio e São Paulo abrigavam os grandes polos de produção audiovisual da época, eram sedes das *majors*, como costumavam ser chamadas as gravadoras multinacionais. Elas não só detinham os estúdios de gravação como tomavam conta de toda a cadeia de produção fonográfica, o que incluía a promoção e distribuição dos trabalhos gravados. As cidades também eram sedes de um importante aparato de radiodifusão de escala nacional, vetor fundamental para a popularização da música popular produzida no Brasil (VICENTE, 2014a). Nessa época, os artistas assinavam contratos com as grandes gravadoras que também administravam financeiramente as obras fonográficas. Para cantar e fazer com que o canto se espalhasse pelo vasto espaço do nosso país, a viagem era quase que predestinada, já que, na parte de infraestrutura, o eixo Sudeste era melhor equipado e também detinha uma importância política<sup>2</sup>. A necessidade do partir passava, portanto, pela esfera da vontade de se ir para aonde as “coisas” aconteciam.

<sup>1</sup> Trecho da letra de “Ingazeiras”, canção que abre o disco *Meu corpo, minha embalagem, todo gasto na viagem* (1973).

<sup>2</sup> A primeira loja de discos foi criada no Rio de Janeiro no ano de 1900, a Casa Edison. A fase inicial do desenvolvimento fonográfico foi marcada também pela criação da primeira fábrica de produção de discos da América Latina, na então capital brasileira, e se acelerou pelo desenvolvimento de técnicas de gravação e manufatura que se utilizavam da tecnologia elétrica (VICENTE, 2014b). Ao que interessa este trabalho, é importante marcar a centralidade do eixo Rio – São Paulo pelo poder político e econômico que estava imbuído à

As décadas posteriores, principalmente as de 1960 e 1970, foram marcadas pelo fenômeno explosivo da Tropicália de Tom Zé, Gal Costa, Gilberto Gil e Caetano Veloso, migrantes baianos em direção ao Sudeste. Podemos pensar a Tropicália como uma movimentação cultural que surgiu da fermentação de artistas de diversas áreas incluindo a música (seu principal vetor), a literatura (Torquato Neto, Wally Salomão, irmãos Campos), as artes plásticas (Hélio Oiticica), o cinema (Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos) e o teatro (José Celso Martinez Corrêa).

Em 1968, fora lançado o disco emblemático *Tropicália ou Panis et Circencis* (mesmo período do ano capital para a juventude francesa). O trabalho nos apresentou a um mundo imagético-sonoro que unia referências de figuras da arte pop a ritmos populares brasileiros, numa implosão e embaralhamento do velho e do novo, o que fez aparecer novos imaginários culturais e sociais. Participaram do álbum os baianos anteriormente referidos, além de Nara Leão, Capinan, Torquato Neto e o maestro Rogério Duprat. A Tropicália, conforme Favaretto (2017), se apresentou como algo próximo de uma proposta de revisão do modernismo brasileiro (da década de 1920) e, ao mesmo tempo, fez circular sensibilidades relacionadas ao estágio pop da arte. Era comum uma inquietação que tinha algo que ver com o reconhecimento da própria matéria artística como inserida na lógica midiática e capitalista, o que dava origem a um movimento dialético que punha em xeque os juízos de gosto baseados numa alta cultura. Nesse esteio, a estética tropicalista representou um gesto de revisão sobre a ontologia da própria arte, ao passo que borrou as margens entre espaços artísticos diversos.

Veremos adiante, no capítulo 3, uma seção sobre a relação de como a contracultura foi processada pela Tropicália, além de refletirmos sobre vozes dissidentes ao projeto tropicalista (percebemos a voz e a poética de Belchior como uma dessas vozes dissidentes) que fizeram uma espécie de comentário sobre o *cansaço do sonho* contracultural. Tais vozes constituem uma dissonância da proposição de uma linha evolutiva da música popular brasileira feita primeiramente por Caetano Veloso. Pensamos, portanto, que os trabalhos de Don L e Cidadão Instigado reverberam certo espectro que está na obra de Belchior e que aqui chamaremos de poética do *canto-torto*. A dissidência à proposta da linha evolutiva se revela, então, como sintoma nas performances, no jeito de cantar e na poética belchioriana. Um movimento que, ao

---

região. A capital paulista era forte centro de produção cafeeira (principal matéria de exportação no início do século XX). Enquanto que a capital carioca, sobretudo a partir do governo de Getúlio Vargas, se fixou como o ponto de difusão de uma cultura requerida como nacional e nacionalizante. Dessa maneira, Vicente atesta: “a formação do chamado “eixo Rio-São Paulo” de produção e consumo de bens culturais está para além de razões meramente econômicas, comportando um caráter político de grande importância” (IDEM, 2014b, p. 16).

anunciar que o *novo sempre vem*<sup>3</sup>, sabe que inevitavelmente há um rastro melancólico que acompanha a novidade. Cantar a desilusão do sonho contracultural, ou simplesmente o desajuste do sujeito frente a sua temporalidade contemporânea, é justamente a afirmação dessa dissonância que ainda outros artistas nordestinos fariam, desde a década de 1970.

Os fluxos de artistas para o “sul-maravilha” foram trilhados e cantados por novas levas de nomes que até hoje orbitam no imaginário da música brasileira, tais como, Amelinha, Belchior, Ednardo, Fagner, Zé Ramalho, Alceu Valença entre vários outros. Sobre essas novas vozes nordestinas também falaremos adiante. A nova música nordestina, daquela geração, explodia com as sonoridades das guitarras elétricas numa mistura com sons que remetiam a manifestações culturais regionais, como, por exemplo, o maracatu e o baião.

Nessa época, fervilhavam as práticas e ideais da contracultura, tempo onde a palavra “liberdade” tinha uma dimensão política, artística e social de mobilizar as mentes e os corpos. Certa juventude (ideia que iremos desenvolver melhor em 3.5) apresentava mudanças no comportamento e carregava um signo de subversão perante os tempos sombrios de ditadura civil-militar pelos quais o Brasil passava. Podemos entender a contracultura como próxima às inquietações experimentadas pelo tropicalismo, mas que não tinham como eixo propulsor somente esse movimento. Era, senão, o reflexo de um espírito do tempo imbuído na ideia nascente de juventude que se realizava. Nos anos de chumbo - período de endurecimento opressivo perpetrado pelo Estado brasileiro pelos militares que tem início a partir da promulgação do ato institucional nº 5, em 1968 - a partir do questionamento de antigos valores conservadores, os jovens se inventavam, se reconheciam e teciam a possibilidade da restituição da liberdade de novos modos de ser. Um gesto como que um levante. Podemos pensar ainda em levantes, no plural, visto as movimentações que fervilhavam no mundo todo, como, por exemplo, a marcha dos direitos civis nos Estados Unidos, durante a década de 1960, e as manifestações de maio de 1968, na França. Sintonizava-se a luta pela dignidade nos campos da raça e do gênero. Reclamava-se a liberdade e questionava-se o projeto capitalista. Assim, ascendiam no horizonte promessas de liberdade e bem viver encandeadas pelo sol da contracultura. Como legado desse momento tivemos as ressignificações do que se entendia por político e o procedimento de borrar os limites entre vida e arte (FAVARETTO, 2017).

---

<sup>3</sup> Trecho da canção “Velha Roupa Colorida” gravada pelo próprio Belchior em *Alucinação* (1976) e, também, interpretada por Elis Regina no disco *Falso Brilhante* (1976) (mesmo nome do espetáculo musical estreado pela cantora um ano antes).

E iam-se, os peregrinos-artistas em direção ao Sudeste novamente numa espécie de ritornelo<sup>4</sup>, regidos por uma presença tácita que os acompanhava de outras gerações que trilham o mesmo caminho, mas, ao mesmo tempo, cumprindo outras sinas. Sobre a arte produzida nessa época, por artistas imanados por uma vontade de liberdade (de expressão e de outras formas de vida), o jornalista e guru da contracultura, Luís Carlos Maciel afirmou: “Não importa considerar teoricamente se a arte é misturada com a vida ou não; ela é misturada com a vida. Tudo é misturado com a vida, o que pode ser fora da vida? O que está fora da vida está morto.” (MACIEL, 2007, p. 73) A fala de Maciel afirma uma suspeita fundante deste trabalho, isto é, considerar uma espécie de fluxo e refluxo entre arte e vida. Buscamos também mapear os trabalhos artísticos em vista de uma Estética da Comunicação, como aponta Denilson Lopes (2004).

Partimos, agora, em direção aos trabalhos artísticos, para com os quais, pretendemos trabalhar e promover agenciamentos: são eles dois discos de artistas cearenses, *Fortaleza* (2015), da banda Cidadão Instigado, e *Roteiro Pra Ainouz vol. 3* (2017), do rapper Don L. Ambos realizaram a caminhada em direção ao Sudeste, desta vez, movida por outros sonhos. Contudo parecem recair sobre eles presenças tácitas dos que em décadas passadas trilham um caminho parecido, contra e a favor dessas presenças. Os espectros de gerações anteriores que pairam ainda sobre o imaginário dos artistas, que aqui consideraremos, precisam ser vistos num campo de relação de forças que envolvem tensões e conflitos. É possível perceber, em algumas falas dos artistas que iniciaram a carreira a partir do fim da década de 1990 e início dos anos 2000, discursos a respeito das suas estéticas que se contrapõem aos artistas cearenses de décadas passadas. Porém, tal movimento envolve dialética e há que se mapear tais presenças e tensões para uma mirada mais ampla sobre os álbuns.

Outra inquietação é investigar como os trabalhos musicais mais recentes podem participar de uma reflexão a respeito das ideias sobre o Nordeste e na desestabilização de identidades fixas e de imaginários estereotipados acerca do espaço. Surgem, assim, no horizonte, estéticas de novos Cearás e Nordestes possíveis. E, além disso, e sobremaneira, a pesquisa busca uma aproximação aos citados álbuns musicais por uma chave de leitura da

---

<sup>4</sup> O termo advém da linguagem gráfica musical e corresponde à indicação de repetição de uma determinada parte de uma obra. Tomamos aqui o conceito como aparece em Deleuze e Guattari (1997) e o compreendemos como repetição diferente. Uma operação de criação de dobras, sintonia que pode ser entendida pela imagem das séries harmônicas musicais: uma frequência fundamental ativa outras frequências que vibram junto, em outras alturas, e constituem um movimento de duração no tempo (WISNIK, 2017, p. 26). O ritornelo acende a possibilidade de que se tracem linhas de fuga num processo que envolve composição, decomposição e recomposição com as forças do mundo. Cada movimento da existência guarda uma vibração tácita de outros já iniciados e, ao mesmo tempo, se diferencia abrindo a possibilidade do novo surgir.

viagem, que não pode ser compreendida só como deslocamento físico. Vislumbramos uma viagem que carrega elementos sensíveis e poéticos sobre a vida em seu aspecto humano, que diz respeito ao nosso estar no mundo, nossas inquietações, sonhos e desejos.

A canção “Ingazeiras”, do compositor cearense Ednardo, traduz um pouco do fascínio pela viagem e pela estrada: “Nasci pela Ingazeiras/ Criado no ôco do mundo/ Meus sonhos descendo ladeiras/ Varando cancelas/ Abrindo porteiras/ Sem ter o espanto da morte/ Nem do ronco do trovão/ O sul, a sorte, a estrada me seduz/ É ouro, é pó, é ouro em pó que reluz”. A música de Ednardo fazia parte do repertório do álbum *Meu corpo, minha embalagem, tudo gasto na viagem*, lançado em 1973, ao lado dos parceiros Rodger Rogério e Tétty. Na época do lançamento, o termo Pessoal do Ceará começou a ser cunhado pelo produtor cultural paulista Walter Silva para se referir aos artistas cearenses da época. O termo se difundiu na imprensa e é interessante perceber que outras tiragens do LP receberam o título de *Ingazeiras – Ednardo e o Pessoal do Ceará*.

Ora, percebemos que o tema viagem é candente na produção cearense se observarmos o próprio título do LP que incluía “Ingazeiras”. Era um canto que trazia com ele um desassossego, uma ânsia por novidades e a vontade de cantar por outras bandas. Chegamos agora a uma das canções do álbum, e nosso objeto de pesquisa, *Roteiro Pra Ainouz, vol. 3* (Figura 1) do *rapper* cearense Don L. Nela podemos escutar: “E eu deixei o Nordeste/ Há dois ‘ano’ com uma sede de secar a Sabesp/ Sem chapéu de palha, nada clichê e velho/ Eu vim pra tomar o jogo/ Não pra ser um boneco exótico/ E forjar um sotaque meio robótico”. Lançado em 2017, o trabalho acompanha o movimento de mudança de Don L de Fortaleza para São Paulo, feito no ano de 2015, e assume uma profunda reflexão sobre a organização da cena musical desde o Sudeste e do encontro duro dos artistas nordestinos com a realidade do mercado. Podemos vislumbrar marcas de legitimação que descambam no escancaramento da desigualdade entre o eixo Sudeste e Nordeste.

Figura 1 – Capa do álbum *Roteiro Pra Ainouz vol. 3* (2017)



Fonte: Monkeybuzz, 2017.

O segundo trabalho solo do *rapper* parece também trazer consigo um desassossego que o acompanhou antes e durante a viagem e, ao mesmo tempo, afetou sua obra reforçando ainda mais a ideia de Maciel de que não há arte fora da vida. Por que a necessidade de um *rapper* falar desde esse tom mais ácido que não veio para São Paulo para não ser um “boneco exótico”? Há aí, a nosso ver, a marca latente da desigualdade do nosso país. Por que o Sudeste ainda funciona como instância legitimadora da arte? Essa instância legitimadora que prevê um ponto de difusão de ideias e discursos desde o Sudeste do país colaborou para ideias que fixam a identidade sobre o Nordeste e o nordestino.

Em trabalho seminal, Durval Muniz Albuquerque Jr (1994) aponta que o Nordeste é uma invenção e que a própria música foi um forte vetor da criação do imaginário de um sertão idílico como representação máxima do espaço. Para Albuquerque Jr (1994), Luiz Gonzaga é o exemplo de artista que de alguma (mesmo que não conscientemente) na medida em que sua obra assumia a necessidade de firmar um espaço para a “cultura nordestina” e em defesa de uma “identidade regional”, concorreu na direção da formação de um certo imaginário. Seu canto aparecia como modo de resistência ao que o migrante nordestino passava no Sudeste. Com o forte processo de urbanização, modernização e a precarização das condições de vida na metrópole, a saída era cantar e louvar um passado de sentido conservador nas práticas culturais, a saudade de uma temporalidade diferente da proposta pelo progresso. A elaboração de Luiz Gonzaga surge assim como discurso munido de uma vontade conservantista frente à realidade opressora aos migrantes nordestinos. O seu canto parecia querer arrefecer as dores dos seus conterrâneos, e é inegável que ele esteve e está no imaginário afetivo de muitas gerações, mas,

ao mesmo tempo, é preciso reconhecer que ele afirmava valores que colaboraram para a visão de um Nordeste atrasado e exótico. Albuquerque Jr vai afirmar:

Gonzaga foi, pois, o artista que, através de suas canções, instituiu o Nordeste como um espaço da saudade. Embora não aquele Nordeste com saudade da escravidão, do engenho, das casas-grandes, mas o Nordeste da saudade do sertão, de sua terra, de seu lugar. Saudade de seus cheiros, seus ritmos, suas festas, suas alegrias, suas sensações corporais. Saudade de migrante ou de homem de cidade, em relação a um espaço idílico onde homem e natureza ainda não se separam [...] (ALBUQUERQUE JR, 1994, p. 225).

Entendemos que o trabalho do autor não deve ser visto como um ato de apontar para a figura de Luiz Gonzaga como quem produziu os efeitos da cristalização das ideias de Nordeste. Antes, temos que sublinhar a visão de Albuquerque Jr que justamente aponta para uma análise mais conjuntural (ao que isso inclui aspectos econômicos, políticos e sociais) sobre o aspecto cultural do Nordeste como conceito não dado, mas sim construído. Seguindo esse esteio, nosso intento, pelo contrário de fazer juízo de valor a obra de Gonzaga, é desestabilizar, em certa medida, as ideias cultivadas sobre Nordeste que ainda pairam sobre um imaginário mais genérico, para assim abrir um campo possível com conceitos que possam ser preenchidos com outras ideias. Procuraremos demonstrar que, ao lado do Nordeste de Gonzaga, há uma constelação de outros Nordestes que não anulam aquele do “rei do baião”, mas sim coexistem, eventualmente entram em conflito, e fazem parte do próprio jogo dialético da cultura e do campo cultural de forças.

Portanto, pretendemos desestabilizar certas ideias cristalizadas de Nordeste a partir de artistas que nasceram sob a égide de um novo tempo, pós década de 1990, em um mundo pós-globalizado, com o neoliberalismo a ferver, o espaço urbano a sofrer fortes convulsões sociais ao mesmo tempo da ascensão de novos sujeitos na cidade, que se incomodam com os valores de seu tempo e, assim, enredam novos modos de ser. É preciso lembrar que a arte não só tem poder representativo sobre a realidade, mas sim um poder anímico sobre o social, algo que tem a potência mesmo de criar novos valores e modos de estar no mundo.

As interrogações começam a se traçar e as problematizações que partem dos encontros entre sujeitos e espaços vêm à tona. Voltamos aos discos. *Roteiro Pra Ainouz, vol. 3* é um trabalho que precisa ser visto dentro da história do percurso do artista que, em 2007, quando compunha o grupo de rap, baseado em Fortaleza, Costa a Costa, lançou a *mixtape Dinheiro, sexo, drogas e violência de Costa a Costa*. O trabalho chamou a atenção da crítica por não se enquadrar muito bem no discurso que o rap assumia e também por ser o canto de jovens de periferia do Ceará, o “gueto do gueto”, como presente em uma de suas letras, que ensaiava uma

outra tomada de posição a respeito das possibilidades do rap. O grupo recebeu o prêmio Hutúz (a principal premiação da cultura hip-hop do país) de melhor grupo de rap na categoria Norte-Nordeste, em 2006, das mãos de Caetano Veloso. Na ocasião do lançamento da *mixtape*, o sociólogo Hermano Vianna afirmou sobre o trabalho:

Ceará. O ano é 2007. Agora. O grupo de hip hop Costa a Costa acaba de lançar sua *mixtape*, disponível em CD. É - não tenho nenhuma dúvida - um dos documentos mais contundentes, impressionantes e acachapantes sobre a realidade brasileira contemporânea (como se ler jornal não fosse suficiente...) É um Sobrevivendo no Inferno traduzido para o Século XXI - e é preciso constatar: o inferno piorou muito. Lá na faixa 21 (são 23 no total), um dos vários interlúdios do disco, o rapper anuncia: "a prefeita diz que eu tô na cidade do sol." Uma voz totalmente debochada comenta: "quem tem boca diz o que quer..." Volta o rapper: "a PM diz que eu tô na cidade do pó." O deboche: "fala o que pode..." O rapper novamente: "os gringo diz que eu tô na cidade do sexo". A resposta é uma gargalhada. "Eu não queria nada disso." Resposta: "mas é o que é." "Eu só queria fazer disso aqui a cidade da grana / Seja bem-vindo / Fortaleza, tá ligado? / Isso aqui é dinheiro, sexo, drogas e violência" (VIANNA, 2007).<sup>5</sup>

Vemos que os próprios espaços concorrem na construção das experiências que atravessam a vida e os trabalhos dos artistas sobre os quais trataremos. Dez anos mais tarde é lançado *Roteiro pra Ainouz, vol. 3* (2017) e Don L parece voltar a essas questões críticas do lugar do rap nordestino no concerto midiático brasileiro, só que agora fala desde a sua experiência de migrante, recém-chegado na cidade de São Paulo. Ou seja, realizando o seu trabalho no cerne mesmo do alvo, o Sudeste.

No álbum, aparecem críticas ao papel de Caetano Veloso como um chancelador da cultura brasileira que este assumiu, mesmo para legitimar o novo rap do Sudeste de Criolo e Emicida. "E eu deixei o Nordeste há dois ano com uma sede de secar a Sabesp. Sem chapéu de palha, nada clichê e velho. Eu vim pra tomar o jogo, não pra ser um boneco exótico". Ataca Don L, já na primeira canção "Eu não te amo". Há aí, nos parece, o sentido de "desafinar o coro dos contentes", que outrora poderíamos colher na voz, violão e intempestividade de Jards Macalé, em sua parceria com o piauiense Torquato Neto, "Let's play that". É interessante notar que o nome da primeira *mixtape* de Don L, *Caro Vapor* (2013), é colhido da canção do dissidente tropicalista Jards Macalé, "Vapor Barato", parceria com o poeta baiano Wally Salomão.

Nosso outro disco é *Fortaleza* (Figura 2), do grupo de rock Cidadão Instigado, lançado em 2015. Esse trabalho incorpora um movimento de trazer a visão para a cidade na qual o grupo se formou. A corporificação do substantivo *Fortaleza* não só se refere à cidade, mas se abre a

---

<sup>5</sup> Artigo em *blog*.

outros sentidos. É o movimento de olhar para o próprio passado transfigurado e encarnado na figura da capital cearense. Como o espaço, os sujeitos dessa história também sofreram as ações do tempo. Na canção, “Fortaleza”, são evocadas lembranças que se imbricam numa poética melancólica, mas que segue em busca de lançar uma reelaboração sob os rastros (da cidade que se modificou), dos próprios sujeitos (os artistas e as suas sensibilidades decalcadas pelo tempo). “Fortaleza, eu te conheço desde o dia em que eu nasci \ Foi-se o tempo e a esperança é tudo que eu aprendi \ Guardo tudo nas lembranças que é pra nunca desistir”. Assim canta Fernando Catatau, e parece crer que, por entres os rastros, se elaboram levezas.

Figura 2 – Capa do álbum *Fortaleza* (2015)



Fonte: Monkeybuzz, 2015.

Figura 3 - Poster presente no material gráfico de *Fortaleza*



Fonte: Fortaleza, 2015.

As sutilezas dos escombros, vide o prédio São Pedro presente no material gráfico interno do álbum físico. Vemos a imagem dos integrantes da banda dispostos por sobre a imagem da construção, um prédio que hoje está degradado, mas já foi símbolo de opulência, na orla da cidade de Fortaleza, bem no começo da Praia de Iracema, na região central. A construção do primeiro hotel de luxo da orla ressignificada como um rastro afetivo da cidade para os artistas, ao que a Praia de Iracema representa, para a geração deles e, mesmo hoje, como centro de sociabilidade e respiro na cidade que “viu desconfiada a noiva do sol com mais um supermercado”, desde os tempos de Ednardo. Isso faz pensar até onde o progresso se derrama pelas pessoas que fazem a cidade e pelos seus desejos, inclusive na tentativa de anulá-los ao ponto de virar a Maurília de Ítalo Calvino, a cidade onde há cartões postais do passado que tem que ser saudados, mas não ao ponto de rechaçar as benesses da modernização a todo custo. Ao evidenciar o Edifício São Pedro, o grupo parece estar fazendo um procedimento contrário aos habitantes de Maurília, justamente ao apontar o rolo compressor do progresso e o abandono ao que outrora foi a opulência, mas hoje resiste como sendo o que restou de uma paisagem por onde muitos sonhos passaram, alguns aportaram e outros partiram.

O sonho utópico, matéria candente da geração contracultural da década de 1960, parece nos assombrar ainda. E ele não está contido somente nessa época. É, antes, o espírito de promessa de um outro mundo, mais livre. Podemos colher em Walter Benjamin, autor do início do século XX, vestígios de sopros de sonhos que atravessam gerações. Bem antes dos ensejos contraculturais, ele já forjava o seu trabalho de afirmar que o sonho é real e possível, pois não

é um lugar, senão uma busca, um processo de abertura que faz emergir a felicidade que um dia foi negada a nossos ancestrais que tiveram seus passados denegados.

Aprendemos muito com Benjamin sobre o que significa sonho, principalmente a partir de seu texto “Teses sobre o conceito de história”, que aponta para a possibilidade de fazermos justiça pelos que tiveram seus sonhos interrompidos, justamente ao retomá-los. Só assim podemos evitar a segunda morte dos que tiveram sua promessa de felicidade bruscamente parada. Ouvimos de relance o eco do poeta Wally Salomão: “Quem disse que o sonho morreu? Vida é sonho...” (um loop aterrador se instala). Claudia Maria de Castro (2007) desenvolve um pensamento que cruza os apelos benjaminianos à atmosfera contracultural e enxerga nesse cruzamento um campo de unidade vital. Castro afirma: “A força utópica do passado contracultural só pode ser salva quando das cinzas de suas obras vemos reacender a flama” (CASTRO, 2007, p. 26). Retomar o sonho, nesse sentido, diz respeito a sermos interrompidos por espíritos que nos assombram e gritarmos com eles. Sonhar é retomar o sonho, se reerguer da queda, reacender a dança, compor com as presenças furtivas que nos circundam e nos solicitam. É um ato conjunto entre crítico e obra de arte e por essa via seguimos.

O Cidadão Instigado teve sua formação em meados da década de 1990 e foi um projeto encabeçado pelo guitarrista e vocalista Fernando Catatau, também o compositor da maioria das músicas. Em 1995, ele havia morado em São Paulo, período que lhe rendeu as primeiras composições que depois fariam parte dos trabalhos do grupo. As músicas tratavam do encontro do migrante e sua sensação de estranhamento frente ao concreto caótico e o tempo acelerado da capital paulista. “Um nordestino no concreto” é o nome de uma faixa do primeiro EP, *Cidadão Instigado*, ao mesmo tempo em que indica uma temática que acompanhou a poética de diversas canções. Uma marca do grupo também, desde o início, é uma forte fusão musical que une sonoridades como rock da década de 1970 (Pink Floyd e psicodelias) e 1980 (atmosfera pós-punk), brega, maracatu cearense e experimentalismos.

Em 1998, Catatau, depois de passar uma temporada em São Paulo, voltou para Fortaleza e gravou o EP. Nele também podemos escutar a canção de abertura “É do povo”: “É fogo/ O sofrimento traz sabedoria/ Filho que sai da terra volta diferente/ Volta trazendo uma vontade dentro”. A canção, extraída da trilha sonora do filme *A Noite Do Espantalho* (1974), de Sérgio Ricardo, com música de Alceu Valença e Geraldo Azevedo, repete como um mantra o trecho, embalado por uma sonoridade de maracatu cearense, costurada por uma guitarra alucinada e intervenções de ruídos eletrônicos numa atmosfera meio caótica que traz em si algo como um tom de profecia. É um trecho da canção que compõe o nosso título, pois parece sintetizar uma inquietação que povoa a estética dos dois trabalhos em questão: como a viagem de Fortaleza

para São Paulo afetou o fazer artístico desses músicos cearenses e como isso se materializa a partir de seus trabalhos, *Roteiro Pra Ainouz, vol. 3*, de Don L e *Fortaleza*, de Cidadão Instigado? Também nos interessa saber quais afetos e atmosferas (GUMBRECHT, 2014) emergem do nosso encontro com as obras em questão.

Levar a cabo essa investigação busca ampliar o nosso entendimento sobre o estar no mundo desde as artes, no caso a música, no momento em que consideramos os dois trabalhos como recortes do tecido da nossa sociedade que dizem de um tempo e sobre as experiências tecidas com esse tempo. É porque se viaja que se conta. O ato de narrar acompanha-nos desde as épocas idílicas de Homero, está nas tradições dos povos ancestrais da América Latina (o fascinante caminho do Peabiru utilizado por povos indígenas que correspondia desde terras peruanas até a área que corresponde o atual estado de São Paulo) e atravessa toda a nossa história ocidental. Os relatos de viagem na literatura diziam de mundos novos e, na realidade, traduziam uma ampliação da experiência humana com o mundo. “As vivências fora do habitat natural trazem a experiência da alteridade, de forma que, ao se lançar para fora, a pessoa retorne com a compreensão ampliada do outro em relação a si e vice-versa” (ROGÉRIO, 2011, p. 25).

Este trabalho que aqui se desenha e suas inquietações iniciais seguem certas reflexões de Pedro Rogério (2011), em sua tese *A viagem como um princípio na formação do habitus dos músicos que na década de 1970 ficaram conhecidos como “Pessoal do Ceará”*. Filho de dois integrantes do grupo “Pessoal do Ceará”, Rodger Rogério e Tétty, Rogério empreendeu uma pesquisa pelo viés sociológico de Bourdieu, onde a partir de relatos de alguns entrevistados, incluindo seu pai, buscou entender como as viagens afetaram e modificaram as vidas desses artistas a partir do encontro com outras terras e pessoas, principalmente no que diz respeito aos atravessamentos dos capitais simbólicos e culturais que compunham o *habitus*<sup>6</sup> desses sujeitos.

Ao que nos toca, é importante considerarmos a viagem como uma chave de leitura para nossos álbuns em questão, porém nos distanciamos do *corpus* trabalhado por Rogério, na medida em que nos aproximamos à leitura que passa pela consideração das atmosferas (GUMBRECHT, 2014). A partir do encontro com as obras em questão buscamos entendê-las em seu aspecto estético físico que nos toca e envolve como uma determinada atmosfera, o encontro com o som que arrepiá nossas peles e sensibiliza nossos ouvidos e corpo. Essa

---

<sup>6</sup> Conceito desenvolvido por Pierre Bourdieu que diz respeito aos aspectos formativos dos sujeitos em vista de suas relações sociais e culturais. A formação do humano é vista em tensão com áreas para além do âmbito institucional, o que quer dizer que o *habitus* considera as experiências que os sujeitos enredam no mundo quando estão em relação – em espaços mais ou menos disciplinares como a família, a escola ou a rua – há aí uma dimensão de *práxis*. Rogério aponta: “O *habitus* – na qualidade de uma lente de leitura do mundo que organiza e orienta as escolhas, as práticas dos agentes – é um sistema de disposições que se fomenta em um espaço social estruturado (...)” (ROGÉRIO, 2011, p.42).

dimensão física é o que Gumbrecht vai falar sobre os “efeitos de presença” dos artefatos culturais, um modo de apreensão estética que se distingue da procura pela significação e uma visão hermeneuta:

Na relação que mantemos com as coisas-no-mundo (e isso é uma consequência do processo de modernização), consideramos a interpretação - a atribuição de sentido - um processo da maior importância. Por oposição, eu gostaria de sublinhar que as coisas estão "sempre-já" - e simultaneamente ao nosso hábito irrefletido de atribuir significações a respeito do que as coisas supostamente implicam - numa relação necessária com os nossos corpos (GUMBRECHT, 2014, p. 15-16).

Uma dimensão importante do trabalho é considerar a questão dessa presença na formação das atmosferas ou *stimmung*, como termo recuperado por Gumbrecht, que diz respeito à formação de ambiências que tocam nossos corpos. Temos aqui justamente o encontro com as atmosferas que emergem dos discos, o que nos interessa enquanto aproximação metodológica possível. Para Gumbrecht, esse encontro com as atmosferas dos objetos de “experiência estética” pressupõe uma dimensão física, da ordem dos afetos, de estar em contato com algo que nos envolve e nos toma no aspecto da corporalidade. Dessa maneira, temos que “Ler em busca de Stimmung (...) é descobrir princípios ativos em artefatos e entregar-se a eles de modo afetivo e corporal – render-se a eles e apontar na direção deles” (GUMBRECHT, 2014, p. 30).

Cardoso Filho (2009) nos traz uma interessante problematização a respeito de como a canção midiática vem sendo apreendida metodologicamente e, ao mesmo tempo, lança leituras possíveis na direção da apreensão das materialidades que permeiam esse objeto. O autor afirma:

O **caráter midiático** delimita boa parte das possibilidades criativas, não só no que se refere ao jogo entre o artista (que faz a música) e a indústria (que transforma a música em mercadoria), mas também no que tange às possibilidades tecnológicas de produção, armazenamento e reprodução da canção no estágio pop (CARDOSO FILHO, 2009, p. 82, grifo nosso).

Considerar o caráter midiático das canções aqui é entendê-las não só a partir das dimensões de produção e distribuição que envolvem a organização da área fonográfica, mas também entender a palavra midiático, em seu aspecto de substantivo, como atravessado por materialidades ou presenças que podem ser apreendidas pela investigação estética que procuramos enfatizar aqui.

Seguirá, portanto, um roteiro que se inicia, no capítulo 1, por teorizar o conceito de “estética da viagem” (LOPES, 2002), onde também visitaremos uma problemática referente ao próprio conceito de viagem (AMARO, 2013) e na possibilidade de vislumbrarmos uma ontologia dos objetos que parte em direção a uma verdade poética (RANGEL, 2020) (JARDIM,

2005) (PAZ, 2017). Também consideraremos os aspectos desiguais que acompanham a viagem, em se tratando de refletir sobre sujeitos que saíram do Nordeste, mas que, no fim das contas, recaem sobre uma realidade maior que marca o Brasil. Afirmaremos a centralidade de uma Estética da Comunicação na possibilidade de vislumbrarmos a arte como força animadora e engendradora de valores no social (FRITH, 1996), bem como força poética e de reelaboração de experiências dos sujeitos com o mundo.

O capítulo dois trará reflexão que se apoia na investigação dos primeiros trabalhos dos artistas (Don L e Cidadão Instigado) para pensar sobre questões que dizem respeito a: I: como novos imaginários a respeito de Nordeste surgiram a partir de objetos do campo midiático, no caso a canção popular; II: como a arte se relaciona com o espaço da cidade vivenciado por certa juventude durante a década de 1990 e que fala diretamente aos trabalhos de Don L e Cidadão Instigado.

O capítulo três apresentará modos de aproximação dos discos tendo em vista suas atmosferas (*stimmung*) (GUMBRECHT, 2014) ao reunir ferramentas para o nosso percurso analítico. Ao que seguirá um momento que investigará mais diretamente a poética do *canto-torto* presente nos trabalhos ao estabelecer diálogo com produções de outras épocas. Esse passo diz respeito ao rastreio de um certo espírito do tempo que se encarna nos objetos midiáticos como comentários a respeito do *cansaço do sonho* contracultural.

No capítulo quatro, há uma reflexão sobre os conceitos de música e canção popular massiva (JANOTTI JÚNIOR, 2006) que considerou o histórico da música gravada no Brasil. Nesse processo, foi localizado o solo de nossos objetos, a música independente, assim como houve uma reflexão sobre como as formas de organização da Indústria Fonográfica e da música independente (modos de produção, distribuição e consumo), no decorrer do tempo, alteraram os sentidos musicais e de escuta sonora (CARDOSO FILHO, 2010).

O capítulo cinco consiste na análise de nossos álbuns em busca por tentar captar as atmosferas que povoam as canções presentes neles. Neste ponto lançaremos algumas categorias analíticas que nos auxiliam a compreender a poética dos álbuns. Para Gumbrecht, o ato de ler em busca de *stimmung* (procedimento norteador do processo) diz respeito aos contextos históricos e aspectos políticos que povoam os trabalhos musicais, ao mesmo tempo em que apontam para a dimensão poética que está envolta nesses artefatos midiáticos/culturais.

Ao que segue, em nossas considerações finais, um alinhavado que busca refletir sobre pontos possíveis de contato entre o conceito de momento comunicacional (MARCODES FILHO, 2017), a dimensão poética que povoa as canções (PAZ, 1982) (SODRÉ, 2006) e os procedimentos de uma Estética da Comunicação (LOPES, 2004).

## CAPÍTULO 1: POR UMA ESTÉTICA DA VIAGEM

Nós, humanos, somos seres que nascemos envoltos sob o signo do movimento. Ainda cedo engatinhamos, balbuciamos palavras, enredamos nossos gestos com o mundo, construímos e participamos da linguagem e da cultura. O ato de estabelecer fluxo parece ser próprio da matéria que nos constitui, até mesmo se formos observar em nível molecular. Os fluxos não param. Aos poucos, vamos crescendo e nos dando conta da existência do eu e dos outros, dos espaços e lugares conhecidos e dos desconhecidos. De modo geral, pela educação ocidental, percebemos e aprendemos por pares de oposição, porém no nível subjetivo experimentamos um senso de segurança e acolhimento, na medida em que tecemos experiências em torno de um sentido de comum.

Em movimento conhecemos e tecemos as relações dentro de um mundo que chamamos de nosso, esse mundo primeiro pode ser o nosso corpo (AMARO, 2013), depois a família, a casa, o bairro, a cidade, o país. E assim continuamos a nos mover numa dinâmica entre o conhecido e o desconhecido. A respeito do espaço onde se habita e vive, o desconhecido refere-se à terra que ainda não tivemos contato, pode ser tanto a terra do sonho e do fascínio quanto a da apreensão e do medo.

O poeta Pablo Neruda construiu um campanário de madeira em seu jardim em Isla Negra, bem na frente do mar, e, reza a lenda, que o fez para saudar os barcos que nas redondezas de sua casa passavam. Neruda tinha um fascínio com o que o mar guardava de desconhecido, ao mesmo tempo em que tinha medo da água e do mesmo desconhecido que a continha. O mar, a vastidão, um território outro e o ato do poeta de tilintar os sinos à passagem dos barcos. Um reverenciar e respeito pela grande experiência de outridade: o mar.

O trabalho que aqui se desenha, tomando a viagem como chave de leitura principal para os discos *Fortaleza* e *Roteiro pra Ainouz*, vol. 3, leva a cabo algumas inquietações presentes na dissertação de Fernanda Amaro (2013), *Escritos de Viagem e a Construção do Espaço Vivido por meio do Deslocamento*. Amaro, a partir da compreensão da geografia imbricada com a vida e as subjetividades humanas lança esforços para tentar entender os atos que envolvem a viagem: Por que se parte em direção ao desconhecido? Quais diferenças se estabelecem pela motivação da partida? Como podemos diferenciar o turista do errante? São perguntas que povoam o seu trabalho numa busca por captar os afetos que compõem o ato de se deslocar física e subjetivamente.

O que orienta um viajante é a construção de si enquanto indivíduo aberto, autonomizado, reflexivo, ampliado, fluido. A viagem, além dos motivos objetivos que a impulsiona, serve como modo de expressão da pessoa, assim como de orientação da trajetória seguida por ela, em direção à construção de sua própria cartografia, uma biocartografia dos espaços vividos (AMARO, 2013, p.16).

Esse olhar nos traz uma interessante contribuição para se pensar o movimento humano de deslocamento físico imbricado com o feixe de subjetividades que o compõe. Aquele que está disposto a partir, o viajante, tem causas distintas que motivam a partida, porém, uma vez que se “caia na estrada e perigas ver”, o que parece se abrir à frente é o próprio horizonte humano para descobertas e reinvenções sobre si. Se Don L e o grupo Cidadão Instigado partiram, foi porque algo os impelia. Esse algo tem a ver com condições mais pragmáticas no que se refere à mudança para uma região metropolitana. Contudo, se empreendeu uma ida sem garantias e que, na verdade, sabia-se encontrar muitos percalços no caminho. Nordestinos que foram para o concreto em busca de seguir o sonho de viver de música, de poder cantar sua vida e compor com o mundo narrativas no entremeio vida-arte. A escolha por errar na estrada é um caminho que envolve criação, como afirma Amaro:

O homem constrói a si ao mesmo tempo em que constrói o espaço. A imagem do espaço reflete o homem. E tal espaço desemboca em outras categorias sensíveis da Geografia, que podem ser recriadas a partir de paisagens imaginárias, territórios oníricos, lugares do devaneio, ambientes da poesia (AMARO, 2013, p.23).

A relação que se estabelece na poética dos discos que trabalhamos aqui parece ter total vínculo com o deslocamento dos sujeitos e as experiências que passaram durante o caminho, o que os levaram à atividade criadora. É algo que nos aponta para a “estética da viagem” (LOPES, 2002), uma estética que se funda no movimento como angústia e como possível processo de cura. Talvez a tentativa de rearticulação de alguma experiência possível, de encontrar alguma leveza possível na própria história.

O incerto viajante, que na viagem não sabe bem o que fazer, relendo suas notas descobre-se, com alguma surpresa, um pouco mais contente e sereno, apesar de não mais decidido e resoluto do que, vivendo e andando por aí, pensava ser; descobre ter dado respostas mais claras e nítidas do que gostaria às perguntas que o atormentam, na esperança de poder, um dia, acreditar ele próprio naquelas respostas. Por que deveria acabar em nada a nossa viagem? (LOPES, 2002, p. 133).

“Sou um homem insistindo / A procura da liberdade / Inquieto, solitário / Vejo você amanhã talvez / Em outro canto / Talvez / Nos nossos sonhos / Os viajantes / Livre como os pássaros eu vou”, canta Fernando Catatau em “Os viajantes”. A viagem se traça e o tempo deixa

as marcas no corpo, porém a matéria da estrada é a mesma, transitória. O caminho do risco vai na direção da possibilidade de reinvenção sobre si mesmo. As marcas da “estética da viagem” começam por saltar ao nosso encontro durante a audição dos discos. “A estética da viagem é uma das marcas do desejo de querer contar estórias e ao narrar persistir na busca de fazer sentidos em meio à dispersão contemporânea” (LOPES, 2002, p. 123).

*Roteiro pra Ainouz, vol 3* nos revela um mundo orientado por uma temporalidade que está próxima aos filmes do diretor cearense, Karim Ainouz. Lembramos das cenas finais de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), de Marcelo Gomes e Ainouz, onde acompanhamos o geólogo José Renato que depois de percorrer uma viagem inteira de trabalho para a alteração do curso de um rio, sentimos transfigurados, o personagem-narrador e o espaço, em mudança. Ele tinha partido em busca de curar os sentimentos depois de uma separação, mas não só. Vemos planos da subida de uma escada em direção a um monumento de homenagem do povo do século 19 para o do século 20, só vemos a escada, escapam o vento e a respiração, no fundo o mar. A voz *off* de José Renato diz: “Por isso fiz essa viagem, pra me mover, pra voltar a caminhar, voltar a comer o sanduíche de filé, voltar a andar de moto, voltar a ver o Fortaleza ganhar, pra voltar à praia no dia de domingo, pra voltar a viver. Minha vontade agora é mergulhar pra vida, um mergulho cheio de coragem. A mesma coragem daqueles homens de Acapulco quando pulam daqueles rochedos...”. Corta a imagem para os mergulhadores saltando dos penhascos, seus corpos em queda fazem contraste com o vivo azul do céu. A coragem de partir em direção ao desconhecido e pôr o corpo à prova das experiências é a mesma que transfigura o humano em um novo ser, não sem dor, mas repleto de beleza.

O desejo pela viagem – essa inesperada em sua finalidade, porém plena de sede de vida – se expressa desde a gênese de um espírito nômade/errante que nos remonta a Caim e Abel. Vivian Abenshushan (2020) explica que enquanto o primeiro era o homem do trabalho, das ferramentas, do cultivo da terra, o mesmo que deu origem às cidades; o segundo era o homem do espaço/tempo soltos, desgarrado/errante, pois pastor. Assim, Abel estaria na origem de um espírito nômade incompatível com o tempo laborioso. Talvez fosse essa a causa da ira que levou Caim a cometer o fratricídio, uma certa inveja da temporalidade lúdica e ociosa experimentada pelo irmão (IDEM, 2020). Para a autora, o ato de Caim representou a vitória do “*homo faber*” sobre o “*homo ludens*”. Ela aponta que “a esquivada possibilidade de fazer do trabalho uma coisa alegre, ou ao menos passageira, depois da qual o homem poderia se dedicar ao que viesse na telha, tem sido cancelada para a grande massa de pessoas sobre as quais são lançadas as tarefas mais servis e rotineiras” (IDEM, 2020). Ora, pensamos aqui que o espírito da errância, com gênese em Abel, se aproxima das pessoas que ainda hoje necessitam partir e a compor com a

estrada desde as suas experiências e derivas. Aproximar o conceito de viagem e errância significa poder conceber ainda o universo do sonho, do lúdico e da criação artística. Os discos dos quais pretendemos nos aproximar vibram nessa direção. Michel Onfray, em seu livro, “Teoria da Viagem”, nos apresenta uma bonita descrição sobre o espírito errante:

Partir, ir atrás dos pastores, é experimentar um gênero de panteísmo extremamente pagão e reencontrar o rastro dos deuses antigos – deuses das encruzilhadas e da sorte, da fartura e da embriaguez, da fecundidade e da alegria, deuses das estradas e da comunicação, da natureza e da fatalidade – e romper as amarras com os entraves e as servidões do mundo moderno (ONFRAY, 2009, p. 14)

### **1.1: Uma viagem brasileira e poética**

Nosso trabalho propõe pensar como a viagem pode ser o signo não somente do deslocamento físico. Buscamos descobrir o que aponta para um algo mais que acompanha e reveste a experiência do viajante, algo que se dirige às muitas viagens singulares inauguradas pelo nosso nascimento. Algo porque se acorda e costuma animar a nossa vontade por mais um dia e mais um. Tentar de novo. É mapear uma cartografia de sujeitos e espaços. É partir para uma viagem que precisa considerar a terra que nos cerca, o Brasil e ainda os muitos brasis, e suas experiências históricas que refletem a desigualdade, mas não só. Mapear projetos de Brasil, acompanhar a nossa história recente ao que conduz por densos fios à história dos álbuns em questão e dos artistas e suas subjetividades. E apontar os trabalhos musicais como dotados de poéticas e narrativas que propõem leituras sobre as viagens e que abrem horizontes possíveis para outras tantas.

É premente ter em vista algumas considerações apontadas por Simon Frith (1996), crítico musical e teórico da cultura da música popular, sobre como podemos vislumbrar os trabalhos musicais relacionados ao seu tempo e espaço social, não somente como representações deles, mas sim como forças que os animam e produzem mudanças sobre eles. O trabalho de análise por sobre os discos diz para além de uma interpretação de signos, ele aponta para o ato de falar junto com as obras no momento em que elas refletem sobre a experiência do nosso estar no mundo: “a “estética” descreve um tipo de autoconsciência, uma união do sensual, do emocional, e do social como performance. Em suma, a música não representa valores, mas os anima” (tradução nossa FRITH, 1996, p. 272)<sup>7</sup>. Trataremos do tema ainda com profundidade

---

<sup>7</sup> “the “aesthetic” describes a kind of self-consciousness, a coming together of the sensual, the emotional, and the social as performance. In short, music doesn't represent values but lives them” (FRITH, 1996, p. 272).

no próximo capítulo, mas tal consideração já se apresenta como alicerce do percurso a ser cumprido.

E retomamos a discussão a respeito da arte no Brasil. Eduardo Jardim (2005) nos apresenta a ideia de como o projeto modernista influenciou os pensamentos de Brasil, desde a década de 1920, na arte. Para isso, Jardim demonstrou uma tensão entre as ideias de identidade e diversidade dentro das propostas do modernismo. Identidade como busca de uma vontade generalizante e diversidade como as marcas de diversas identidades e, conseguintes, singularidades. Outra marca evidente que se assenta no modernismo pós-1924 é a vontade de participar do “concerto das nações cultas”: operação da volta para o regional no intuito de mapear a representação das expressões culturais locais, como o projeto de Mário de Andrade. O modernista estava imbuído pelo propósito de criar um “conceito-síntese dessa diversidade” (JARDIM, 2005, p.4 ).

Porém, há de se pontuar que o mesmo modernismo previa a contemplação da modernização e o avanço da técnica. Jardim replica o pensamento de Maria Isaura Pereira de Queiroz a respeito da “doutrina modernista”: “a socióloga mostrou que essa corrente de ideias concebia o processo de modernização tomando por referência o modelo do desenvolvimento da técnica, ou seja, uma dimensão do crescimento estritamente quantitativa” (JARDIM, 2005, p.7). Podemos perceber aí um espectro do modelo quantitativo racionalista de desenvolvimento, o que recaiu no tropicalismo e na busca do *telos* pela cultura moderna. Jardim identifica assim a poética tropicalista como a proposição de um método da justaposição e embaralhamento do antigo e do moderno, do centro e da periferia - a tensão no embate dos contrastes. E, deste modo, o autor aponta para um “êxito” da proposta modernista nas décadas de 1960-1970 pela força tropicalista como vetor desta realização.

No final do século XX, vemos o mundo a experimentar fenômenos desiguais de globalização. Tomamos esse conceito a partir do período histórico após o fim da guerra fria e a dissolução do bloco soviético. Isso levou a configuração global a adequar-se, muitas vezes forçosamente, ao “êxito” do neoliberalismo como projeto econômico-político-social unívoco para o mundo. Os governos de Reagan e Thatcher participaram de um momento histórico que gerou o “realismo capitalista”, conceito retomado por Mark Fisher e que diz de uma impressão compartilhada, no tempo contemporâneo, de que é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo (FISHER, 2009).

Com o surgimento dos computadores e da internet e a consequente aceleração das tecnologias de comunicação, se inicia a ascensão de uma sociedade em rede desigualmente interligada. O mercado financeiro, totem de deidade e imperativo de ação, se firmou como

baliza para as práticas políticas dos países. Nesse cenário, Milton Santos (2001) nos conduz ao pensamento da globalização vista como discurso de fabulação e perversidade, pois, ao passo em que se propaga o imperativo da técnica em prol do mercado, há reprodução de desigualdades. Como exemplo do discurso perverso, Santos afirma que o espaço urbano somente existe na medida em que há uma massa de pessoas sem condições minimamente dignas de vida, que são a força de trabalho explorada para a manutenção da produção de riquezas nas cidades (SANTOS, 2001). Vemos assim o conceito de globalização em perspectiva e isso nos ajuda a pensar arranjos imaginativos que considerem outras temporalidades, diferentes da do imperativo do mercado e da técnica.

Retornando a Jardim e considerando o cenário do mundo “globalizado”, o autor apresenta os sinais de que a proposta modernista a respeito de Brasil necessitava de revisão. Então, ele apresenta a reflexão do poeta Octavio Paz como alternativa ao pensamento da realidade baseado nos conceitos de identidade e diversidade. Paz descreve uma sensação de “ocaso do futuro”, que surge com o cenário de um tempo que escapa, quando as espacialidades se embaralham e tudo é o já. O poeta propõe aos países da América Latina e que compartilham da condição da desigualdade, a procura por uma verdade poética, não mais fincada no *telos* modernista da assimilação das estéticas de vanguarda advindas do Norte ou da Europa Ocidental. A verdade poética se enseja na “busca do presente”, que é uma espécie de religação com o mundo pela poesia, não só a dos livros, mas a da vida e da dupla captura pelo encantamento (do que observa, do observado e da inauguração de um terceiro), a verdade que o poeta sabe ao salvar as coisas mais prosaicas do esquecimento, como fez Rainer Maria Rilke em seus cânticos, em *Elegias de Duíno*. Rilke que, mesmo vindo do pretense primeiro mundo, se realizou como poeta moderno menos por louvar a máquina e mais por perceber a brisa ora serena, ora esvoaçante. Diz a nona elegia: “Mas porque estar-aqui é excessivo e todas as coisas parecem precisar de nós, essas efêmeras que estranhamente nos solicitam. A nós, os mais efêmeros” (RILKE, 1972, p. 51).

Tomamos Rilke pelo viés do próprio desajuste do poeta com os valores hegemônicos do seu tempo. Nascido no fim do século XIX, no então Império Austro-Húngaro, teve seu trabalho marcado pela experiência da viagem e da afetação das cidades, isto é, foi filho de uma época em transe, lá quando os valores modernos do *telos* do progresso estavam sendo gestados. Mas esteve profundamente interessado por compreender questões candentes à experiência humana e que apontam para a busca da verdade próxima da poesia, proposta de Octavio Paz. Assentamo-nos na “ecologia de saberes”, pensamento de Boaventura de Sousa Santos (2007), que visa ter em mente as linhas que constroem o “pensamento abissal” – de herança europeia,

autocentrada e eugenista – ao passo que busca desestabilizar o pensamento europeu e pode nos convocar a pontos de fricção e contatos possíveis com o pensamento que nasce da América Latina.

O pensamento pós-abissal pode ser sintetizado como um aprender com o Sul usando uma epistemologia do Sul. Ele confronta a monocultura da ciência moderna com uma ecologia de saberes, na medida em que se funda no reconhecimento da pluralidade de conhecimentos heterogêneos (sendo um deles a ciência moderna) e em interações sustentáveis e dinâmicas entre eles sem comprometer sua autonomia. A ecologia de saberes se baseia na ideia de que o conhecimento é interconhecimento (SANTOS, 2007, p. 85).

Assim, para o autor, não significa negar o saber da ciência ou pensamento de gênese ocidental e europeia, mas afirmar a existência de múltiplas epistemologias, de outros regimes de produção de saber. E, sobretudo, visa promover um conhecimento “pós abissal” gerido pelos tensionamentos produzidos pelo diálogo. É a tentativa de criar o ambiente de um diálogo possível, restituir uma esfera em torno do comum. Nosso percurso busca também considerar epistemologias poéticas e sensíveis, que não percam de vista nossa realidade brasileira, marcada pela desigualdade, mas que evidencie as potências que da mesma surgem.

Voltamos a Octavio Paz em sua fala acerca da “busca do presente” e seu esforço na construção de um mundo que se guie para além da ideia do progresso, projeto que fez as armas nucleares e criou a ideia contraditória de um fim iminente por auto aniquilamento. Progresso que, na sombra da ascensão, cavou sua ruína. Paz (2017), em sua busca por ser um poeta moderno tinha em mente a vontade de participar do “concerto das nações cultas”, porém notou que a ideia de modernidade não estava fora, mas sim, dentro. O processo da Revolução Mexicana o fez pensar que a modernidade não residia em buscar a transformação para além de seu país, mas sim na investigação de seu passado ancestral para além do discurso oficial. Paz propõe, então, a “experiência poética” como fundante desta busca por uma outra modernidade:

Perseguimos a modernidade em suas incessantes metamorfoses e nunca conseguimos pegá-la. Escapa sempre: cada encontro é uma fuga. Abraçamo-la e logo ela se dissipa: era só um pouco de ar. É o instante, esse pássaro que está em toda parte e em nenhuma. Queremos pegá-lo vivo mas ele abre as asas e se desvanece, tornando um punhado de sílabas. Ficamos de mãos vazias. Então as portas da percepção se entreabrem e aparece o outro tempo, o verdadeiro, o que buscávamos sem saber: o presente, a presença. (PAZ, 2017, p. 91–92)

Paz indica a busca de um presente habitado por presenças e pelo necessário reconhecimento destas. Presenças furtivas que podem nos ser reveladas a partir do encontro com a dimensão estética. O conceito de presença nos convoca ainda ao pensamento de

Gumbrecht (2014) que veremos mais à frente na discussão sobre experiência e melancolia, no capítulo 3. Ter em vista o encontro com a dimensão estética ajuda o nosso trabalho de perscrutar os álbuns musicais em busca dos afetos e presenças que os habitam e que dizem sobre a experiência do deslocamento de corpos e a construção de poéticas enredadas pela viagem.

Identificamos ainda a preocupação de Paz em torno da “busca do presente” como a condição de uma “verdade poética” (RANGEL, 2020). Marcelo Rangel apresenta o conceito como uma alternativa à “verdade correspondentista”, esta que estaria preocupada em uma verificação entre enunciados que se orienta por um horizonte histórico hermético. O autor ainda aponta a distinção da “verdade poética” em relação à pós-verdade, a última seria uma “mobilidade que se caracteriza pela repetição incessante e autoritária do si mesmo e de determinado horizonte mais geral” (IDEM, 2020). Ele aponta para a busca por uma verdade outra, orientada por uma sentimentalidade que teria como base a oscilação entre afetos e espaços não conhecidos e que conduziria a experiência de abertura do mundo para além de como o conhecemos (IDEM, 2020).

A “verdade poética” estaria orientada, portanto, para a construção de uma percepção a partir da diferença, que diz de outras experiências de estar no mundo e de outros sujeitos. Rangel ainda afirma que não significa se entregar ao devir desses outros mundos possíveis, mas de encarar tal atividade como o compromisso com a forma, com o fato de poder construir narrativas de uma experiência de mundo mais aberta e “democratizante”. Seria algo como que uma entrega ao devir com "certa dedicação à forma" (RANGEL, 2020, p. 6).

Sobre a melancolia, que não pode ser confundida pela definição colérica, e um reconhecimento da sua presença nos discos, trataremos melhor adiante. É importante neste momento a apresentação do conceito de “verdade poética”, pois ele se mostra como um guia para que não se perca de vista o encantamento e as dimensões do estético e das presenças. Nossa atividade pretende mapear outros espaços, compor a partir do encontro com os discos e avaliar sobre quais mundos podemos falar depois desse contato. Conceber a atividade teórica como dotada do cuidado por um conhecimento aberto à diferença significa, sobretudo, poder insistir na tarefa de abertura em direção a uma “verdade poética”.

## **1.2: Viagens desiguais – fronteiras e migrantes**

A busca por um modo de conhecer que se enseja como outra maneira de pensar a ontologia dos discos que aqui pesquisamos, ancorados pela chave de leitura da viagem, nos conduz à reflexão sobre as fronteiras e principalmente sobre os discursos produzidos acerca

delas. Fronteiras que se expressam no mundo encarnadas pelas divisões políticas dos territórios, mas que também se expressam por ideias. E os pensamentos sobre fronteira a que somos constantemente convocados no mundo contemporâneo ocidental, apesar da globalização, são os mesmos que criam os espaços de exclusão. Os territórios pensados na lógica do “pensamento abissal” (SANTOS, 2007), fundados na moral social liberal, preveem a liberdade como fundante das leis que regem os sujeitos, mas são essas, as mesmas leis que sectarizam e preveem a própria sectarização como plausível a certos sujeitos.

Achile Mbembe (2019), ao apontar a liberdade como uma prerrogativa fundante que constitui o ideário pós-período iluminista e que é abertamente propalada em nosso mundo de economia tardo-capitalista. O autor busca exemplificar graus de dissimulação no discurso e, avançando, propõe aventar a ideia de um mundo sem fronteiras na contramão das propostas neoliberais conhecidas sobre liberdade. Assim, há uma problematização do conceito de mobilidade no mundo pós-globalizado, onde ele afirma que as fronteiras, pensadas sobre o signo da soberania, apontam para um biopoder que incide sobre as vidas e os corpos – em maior ou menor grau, a depender do desempenho deles – e mais que isso, tende a racializá-los. A racialização existe aqui como sinônimo de fixar identidades em vistas de reduzir riscos à soberania, ou custos ao estado. Desse modo, a “liberdade de ir vir” (orientada pelo “pensamento liberal clássico”) deveria ser pensada sob a seguinte prioridade: primeiro o capital, seguido dos bens, das pessoas que podem prestar serviços e, por último, da “liberdade de movimento das pessoas” (MBEMBE, 2019). E é aqui que vemos a materialização do discurso dissimulado de liberdade, em que a promessa de um mundo sem fronteiras não se torna um horizonte possível.

Mbembe aponta para outras epistemologias que oferecem aberturas possíveis de imaginação utópica. Ele propõe elaborar um novo “vocabulário conceitual” para um mundo sem fronteiras através de outras cosmogonias, como as Dogon e outras da África Equatorial (MBEMBE, 2019). As fronteiras deveriam ser lidas como sinônimo de “porosidade” e a natureza e o humano deveriam ser vistos como imbricados: “A mobilidade era o motor de qualquer tipo de transformação social, econômica ou política. Aliás, era o princípio indutor por trás da delimitação e da organização do espaço e dos territórios. Assim, o princípio primordial da organização espacial era o movimento contínuo” (MBEMBE, 2019). O filósofo não afirma que tais cosmogonias não tivessem fronteiras, mas estas eram muito mais permeáveis, onde “a dominação se dava por meio da integração dos forasteiros” e se previa não uma ideia de estado nação, mas sim de povo, estando incluídas as gerações ancestrais e futuras no centro da ação prática social (MBEMBE, 2019).

Ter em vista outros mundos possíveis alinha o nosso percurso em imaginar os conceitos de migrantes, fronteiras e de pessoas que se movem no espaço, como vários outros também possíveis. Faz imaginar o filme *Estrada para Ythaca* (2010), longa metragem cearense que mostra a viagem-deriva de quatro amigos numa vontade de curar a dor da perda recente de um amigo. Os diretores esgarçam a própria presença na tela e a viagem se converte na celebração de uma arte que nasce da amizade.

Uma produção de baixo custo, que fez da precariedade, potência. Uma viagem pelo cinema brasileiro, desigual. Numa cena vemos o amigo morto aparecendo meio num transe-sonho apontando duas vias em uma estrada de terra para o cinema brasileiro. Uma para o “cinema desconhecido, de aventuras”, outra para o “cinema perigoso, divino maravilhoso, por aqui o cinema do terceiro mundo”, numa presença anímica de Glauber Rocha, que protagonizara as mesmas palavras e gestos na película *Vento do Leste* (1970), dirigido pelo Grupo Dziga Vertov, ao qual se inseria o francês Jean-Luc Godard. Os amigos então escolhem a segunda. Poderíamos afirmar que estariam fadados ao fracasso? Mas eles estavam mesmo interessados em cantar juntos e assim aparecem cantando na sequência final do filme.

Entram num bar que parece ser de uma cidade do interior. Sentam pra beber e entre brincadeiras, embriagados, cantam. Enquanto outros dois batucam na mesa bamba, um dos amigos puxa: “Reconhece a queda, não desanima/ Levanta sacode a poeira dá a volta por cima”. O amigo morto os espia ao fundo do balcão do bar. Câmera volta pra mesa. Um deles puxa: “É preciso...”. O outro responde: “Essa é boa!”. “É preciso amar as pessoas...”. A canção da banda Legião Urbana aparece, em tom de chiste, balada pop da icônica banda que cantou as agruras da juventude – “geração perdida” – nos anos de governo Collor. A câmera cai de súbito. Aparecem novamente os quatro na mesa. “É preciso estar atento e forte/ Não temos tempo de temer a morte”. Repetem como um mantra. Entre goles, cantam. Olham uns pros outros, sorriso de canto de boca. Um brinde. Corta a cena para tela preta. Nesse gesto, retomam o eco da presença de Glauber Rocha e seus brados sobre o “cinema perigoso, divino maravilhoso, (...) o cinema do terceiro mundo”. O ano, 2010, uma década pós anos 1990, período das promessas neoliberais. Os atores-diretores cantam “Divino Maravilhoso” na mesa de um bar, melancólicos e alegres por poderem cantar juntos. Ainda em fundo preto, aparece um trecho poema, “Ythaca” do grego Konstantínos Kaváfis:

Mantenha sempre Ythaca em sua mente.  
Chegar lá é sua meta final,  
Mas não tenha pressa na viagem.  
Melhor que dure vários anos;  
E ancore na ilha quando você estiver velho,

com todas as riquezas que você tiver adquirido no caminho,  
sem esperar que Ythaca irá enriquecê-lo.

Ythaca terá lhe dado a linda viagem.  
Sem ela você nunca teria partido,  
E ela não poderia dar-lhe mais...  
Tão sábio que serás, com todo conhecimento,  
Já terás entendido o que significa Ythaca.<sup>8</sup>

Volta a cena dos quatro. Eles se abraçam, fora do bar, por alguns segundos até cortar de novo para o fim. Já se havia plantado o sonho, precário, mas que, ainda assim, dizia sobre a possibilidade de criar junto. O que a viagem encerra na estrada é justamente abertura. Não a grande viagem dos heróis, mas a viagem desigual, pelos tortos caminhos, dos então jovens realizadores cearenses.

Podemos pensar a partir dessa sequência experiência da fronteira desde outra face. A fronteira como atividade do entre e uma reposta criadora que surge do encontro dos sujeitos com a sua realidade permeada por aspectos desiguais que constituem a experiência brasileira e dos países que não do mito europeu e norte-americano. Assim, Homi Bhabha (1998) vai investir no pensamento de fronteira, fronteira essa que coincide com o presente, ou seja, o espaço temporal da atitude performática que não pode ser visto somente como um lugar de continuidade, mas sim como um espaço onde se possa vislumbrar o passado como embate. O autor aponta como que o presente pode ser encarado sob o signo de múltiplas temporalidades e isto significa romper com uma visão linear do tempo. A esse respeito Bhabha vai afirmar:

o presente não pode mais ser encarado simplesmente como uma ruptura ou um vínculo com o passado e o futuro, não mais uma presença sincrônica: nossa autopresença mais imediata, nossa imagem pública, vem a ser revelada por suas descontinuidades, suas desigualdades, suas minorias (BHABHA, 1998, p. 23).

Os aspectos das desigualdades e minorias se inserem em nossa pesquisa no intuito de melhor localizar nossos objetos em seu tempo social, que se constitui ainda de outras facetas. Bhabha nos sugere compreender a "história pós-colonial" a partir de seu próprio aspecto de descontinuidade, através da matriz desgarrada dos migrantes, que não coincide com a fixidez da "identidade nacional" (BHABHA, 1998, p.26). Um movimento que vai contra a lógica de racialização da colonialidade e de fixidez das identidades. Ele assume que, a partir do reconhecimento da temporalidade da colonialidade que resvala no presente, ainda assim se pode enxergar o presente como um espaço de ação.

---

<sup>8</sup> Texto do poema retirado diretamente do filme.

Para Bhabha, certos sujeitos que criam arte realizam um trabalho de tradução cultural. Apesar de o autor estar mais interessado na literatura, podemos estender o pensamento e dirigi-lo à música. Assim, ele prevê o ato de tradução como um “espaço de intervenção que emerge nos interstícios culturais e que introduz a invenção criativa dentro da existência” (IDEM, 1998). A atividade negadora que emerge desse ato refere-se ao reconhecimento das lógicas de colonialidade que coabitam o presente, e, ao mesmo tempo, a partir da visão do presente como fronteira, deixa situada nesse ato insurgente a possibilidade do vir a ser (IDEM, 1998, p. 29). No espaço de tradução, temos um movimento que parte de um sentimento de estranhamento com a realidade, mas que entende ela mesma como potência de outros modos de ser e residir no mundo. Falar de uma arte marcada por aspectos descontínuos não significa aqui fadá-la ao imobilismo, mas sim falar que ela pode abrir mundos possíveis envoltos de uma verdade outra, que não a instrumental, e este movimento passa pela restituição da dimensão estética.

A respeito da experiência do migrante, que Bhabha (1998) propõe para pensar a realidade “pós-colonial”, pode-se vislumbrar outros pensamentos e mesmo tensionar a ideia de identidade. Stuart Hall (2003) fala, em relato pessoal, de sua experiência como migrante e de como isso foi marcante para motivação e elaboração de suas questões teóricas. Conta que saiu da Jamaica aos 17 anos, pois sua irmã havia sido impedida de namorar um estudante de medicina negro, fato que destruíra o psicológico dela levando-a a um colapso nervoso. Hall afirma que o que oprimia a irmã era a mentalidade colonizada dos pais que eram de classe média, o que resvala uma visão de mundo fortemente colonizadora, na família. A partir disto, decidiu ir para a Inglaterra, em 1951, porque não queria ver que a história de sua irmã se repetisse na sua vida, encontrava-se deprimido e não se reconhecia mais ali, foi o momento que experimentara a consciência da ligação entre "o ser público e o ser privado" (HALL, 2003, p. 412-413).

Hall também conta que junto a sua saída, acompanhou, de longe, os crescentes movimentos sociais na Jamaica durante 1968 e viu surgir uma consciência negra, presente no movimento rastafari<sup>9</sup> e no movimento contra a colonização, que não pôde experimentar *in loco*, pois já havia se desgarrado daquela realidade (HALL, 2003, p. p.416). Viu que, em relação à

---

<sup>9</sup> Religião afro-diaspórica, com elementos judaico-cristãos, que devotava à Haile Sellasie (último imperador da Etiópia) a figura de messias. A partir de uma “profecia” do abolicionista Marcus Garvey, ainda em meados do século XIX, que dizia que a real libertação da condição de escravização viria quando do surgimento da coroação de um rei Negro em África, Garvey, se tornou profeta para os rastafári. O movimento traduz uma espiritualidade cultivada pelos jamaicanos que acreditavam na redenção para o papel sub-humano a que foram historicamente subjugados. Por isso a crença que Sellasie os guiaria para o êxodo em África. A partir dos cantos do reggae, o uso da erva de ascensão, Ganja (Cannabis), e uma filosofia de fraternidade, o movimento rastafári foi e continua sendo uma importante expressão da espiritualidade afro-diaspórica contemporânea.

Jamaica, já não acompanhava mais os movimentos, pois não estava lá, apesar de que, na Inglaterra, não se sentia pertencente. Sobre isso, algo próximo da experiência do exílio, ele chama de experiência do “estrangeiro familiar”:

Existe aquilo de que Simmel falou: a experiência de estar dentro e fora, o "estrangeiro familiar". Nós costumávamos chamar de "alienação" ou "desarraigamento". Mas, hoje em dia, isso passou a ser a condição arquetípica da modernidade tardia. A vida de todo mundo é cada vez mais assim. Isso é o que eu penso da articulação do pós-moderno com o pós-colonial (HALL, 2003, p. 415).

Para Hall, a sensação do “estrangeiro familiar” se alastrou na cultura pós-moderna, e esta, por vez, contém em si a experiência da diáspora como realidade comum, uma experiência que se estende não só aos migrantes. Ela se constitui como uma percepção e sintoma compartilhado entre os sujeitos de uma maneira geral. E assim elabora seu pensamento sobre a identidade cultural pós-moderna, em que apresenta que as culturas não são fixas, mas sim híbridas, porém fala que é importante estabelecer referenciais sociais para poder situá-las: “Acho que a identidade cultural não é fixa, é sempre híbrida. Mas é justamente por resultar de formações históricas específicas, de histórias e repertórios culturais de enunciação muito específicos, que ela pode constituir um "posicionamento", ao qual nós podemos chamar provisoriamente de identidade” (HALL, 2003, p. 432-433).

Ao passo que Hall apresenta sua ideia de identidade cultural provisória, ele critica o pensamento que chama de “pós-modernismo nômade”. E aqui podemos tensionar o pensamento do autor e da própria identidade, considerada sob os seus termos. Ora, o que ele atribui como “pós-modernismo nômade”, abre um espaço para refletir sobre os pensadores de uma filosofia da diferença (Deleuze, Derrida), que são caros ao nosso trabalho e que ampliam o esforço de fazer surgir novas epistemologias. Propomos aqui, portanto, considerar as ideias de Hall quando ele aponta a não fixidez das identidades e por essa direção seguimos.

Denilson Lopes (2004) lança uma provocação sobre como se compreendia e, de certa maneira, se sub-valorizava a dimensão estética. E assim, Lopes vai propor um caminho em direção a uma Estética da Comunicação que segue por outra via. Essa restituição do estético se dirige a vislumbrarmos as materialidades de uma maneira menos objetivista e nos orienta a uma busca por levezas possíveis advindas da experiência com o mundo midiático. Lopes propõe:

(...) pensar uma obra artística como fenômeno comunicacional implica situá-la em diálogo não só com o solo histórico, como já o fazem há muito tempo os estudos de sociologia da cultura e da arte, notadamente de vertente marxista, mas implodir a dualidade arte e sociedade, num fluxo de discursos, imagens e processos que transitam

social e temporalmente, como uma narrativa que traduz a experiência contemporânea (LOPES, 2004, p. 3).

Traduzir a experiência contemporânea se apresenta ainda hoje como provocação e tarefa importante de se levar a cabo. Tal ponto revela a potência da visão comunicacional sobre os trabalhos artísticos de nosso tempo. Isso corresponde a considerar múltiplos fluxos que das obras saem e coabitam o real. Aponta para compreender arte e vida como dois polos de fronteira embarçada. Convoca-nos a uma zona cinza, mas não triste. Promove uma atividade de pensamento guiada por matizes. Por isso não deixaremos aqui de tentar restituir a historicidade dos discos e dos artistas, mas, sem que isto os imobilize, pretendemos compor com as nossas sensibilidades para assim podermos elaborar respostas de um outro lugar, que se pretende mais aberto, a traçar novos afetos e imaginar outros mundos.

Um desses fluxos que se abrem é uma íntima relação entre as cidades pelas quais os artistas passaram (principalmente Fortaleza) e as suas obras. Isso diz respeito sobre como manifestações artísticas têm o poder de incidir sobre a tessitura do real e do social abrindo canais de sensibilidade que antes não circulavam pelo espaço. Prysthon (2014) traça uma análise de cenas musicais de algumas cidades sobre como essas se entremearam ao espaço urbano: a do *punk* em Manchester – paisagem da fantasmagoria industrial de grupos como The Smiths, nos 1980 –, a do *grunge* em Seattle – emblema da “atmosfera antiestablishment” do grupo de *rock* Nirvana, nos 1990 – e a do manguebit em Recife – dos tambores do maracatu unidos às multi-tendências do mundo pop globalizado (rock, hip-hop, eletrônica), também nos 1990. A autora, então, nos apresenta a um conceito que fala sobre os sujeitos que coabitam a nova cidade “pós-moderna”:

O cosmopolita periférico tenta se colocar, produzir e se autodefinir a partir de uma instância ambígua (ser e estar na periferia, desejar estar na metrópole, no centro) e aponta justamente os elementos que fazem da periferia um modelo de modernidade alternativa (problemática, incompleta, contraditória). Ele trabalha nos interstícios de uma realidade e tradições locais e de uma cultura urbana internacional, aspiracional e moderna (PRYSTHON, 2014, p. 44).

É justamente a partir desse ensejo que nos aprofundaremos na imbricada relação entre a cidade e os discos de Don L e Cidadão Instigado, no próximo capítulo. A cidade do “cosmopolita periférico” que reprocessa os elementos locais e globais em um embate que gera novas poéticas e nos possibilita enxergar novas cidades. Podemos assim pensar num artista como comentarista do espaço e numa cidade que nos entrega a gênese da educação sentimental, da sensibilidade, do artista.

## CAPÍTULO 2: OUTROS NORDESTES – DÉCADA DE 1990, NOVAS JUVENTUDES E ESTÉTICAS

É importante considerar os discos também como narrativas de ideias de Nordeste que não passam pelo imobilismo do imaginado Nordeste do sertão idílico (ALBUQUERQUE JR, 1994). Ao que parece, a inquietação artística desses artistas surgiu com a necessidade de falar sobre outras experiências de Nordeste. Experiências de juventudes que tiveram contato com um mundo pós-globalizado e que engendraram narrativas que passam pelo hip-hop, no caso de Don L, e pelo rock e experimentalismos de uma geração vinda da década de 1990 numa sintonia fina com as inquietações do manguebit<sup>10</sup> de Recife (ainda iremos nos demorar um pouco no capítulo sobre essa movimentação), no caso da banda Cidadão Instigado. São inquietações estéticas que partem de uma nova experiência no espaço urbano e na resignificação dele.

Pretendemos aqui tentar remontar uma gênese dos espaços e inquietações que confluíram para um certo *zeitgeist* que permeou, e de certa forma ainda permeia, os trabalhos de Don L e Cidadão Instigado. É uma tentativa de lançar uma visão mais ampla sobre as suas trajetórias, que parte de um viés mais sociológico, mas sem perder de vista o estético.

Felipe Trotta (2014), assim, nos apresenta algumas disputas de narrativa em torno da ideia de Nordeste. O autor vai identificar uma permanência do ideário de uma vontade de preservação de valores de um Nordeste idílico firmado num espaço que se remete a um sertão “verdadeiro”, aquele cantado por Gonzaga. Desse modo, para defender uma “nordestinidade legítima”, alguns atores sociais vão reivindicar esses valores que tendem a um conservantismo cultural e que se expressam num discurso em defesa de um “forró raiz”, que cantaria o “verdadeiro” Nordeste.

Essas ideias encontram forte ressonância nos valores da invenção do Nordeste sobre os quais Albuquerque Jr (1994) explicitou. Para exemplificar, Trotta cita o episódio acontecido no período de festas juninas na Paraíba quando da publicação do posicionamento do então secretário de cultura, Chico César, em 2011. Na ocasião, o também compositor, decidiu vetar o que chamou de “forró de plástico”, um forró modernizado que assumiu formas diferentes do canônico trio: zabumba, triângulo e sanfona. Assim, Trotta vai identificar no discurso de Chico César um certo tom contraditório, no que diz respeito ao ato de querer defender uma ideia de

---

<sup>10</sup> Grafamos aqui a palavra como foi primeiramente usada pelos criadores do movimento “mangue”, numa junção de mangue + bit (linguagem da programação de computadores). A imprensa logo começou a grafar como “manguebeat” ou “manguebit”. Percebemos, inclusive, nessa polissemia, uma riqueza imaginativa do conceito desde a gênese da movimentação.

“nordestinidade” que poderia facilmente resvalar num fortalecimento do ideário de um Nordeste atrasado. Sobre a existência de um “fórró raíz”, que, ao que parece, era o que Chico César tentava defender, Trotta afirma: “o fórró (em sua versão mais tradicionalista) se aproxima do século XXI aprisionado a uma visão estática e romântica do sertão de meados do século passado, encarnando musicalmente a oposição de uma referência pré-moderna” (TROTТА, 2014, p. 40).

Chico César, em seu próprio trabalho musical, costumava convergir diferentes estéticas, inclusive sonoridades mais modernas como no exemplo do uso de sons eletrônicos, em seu disco *Mama Mundi* (1999). Mas, é preciso também dizer que tal acontecimento não representa a totalidade da obra do artista, senão, mostra o quanto as questões sobre cultura se estabelecem num terreno movediço. O trabalho do compositor também aponta inclusive para a possibilidade de novos imaginários de Nordeste, que não do espaço atrasado. Parece-nos que o incômodo de Chico César se referia mais ao modelo de negócio iniciado pelo “fórró eletrônico” que previa uma plataforma de extensionalidade que incidiu sobre o gosto popular no espaço nordestino.

Trotta vai explicar que essa vertente de fórró teve um forte impulso a partir da criação da banda cearense Mastruz com Leite, na década de 1990. O autor explica que o surgimento dessa modernização do fórró vai ao encontro de novas ideias sobre Nordeste, que surgem, desde a década de 1980, com o processo de globalização e a necessidade de atualizações sobre o Nordeste que não mais do espaço da saudade e do atraso. Assim, a banda Mastruz com Leite surgia:

Do Ceará, a banda Mastruz com Leite é apontada como marco inicial desse reprocessamento mais radical do fórró. Inventada pelo empresário Emanuel Gurgel, a banda buscou construir uma sonoridade que estivesse em diálogo com a “nordestinidade” do fórró, mas que incorporasse também outros códigos e valores. Essa conciliação estética tem como resultado uma instrumentação fortemente apoiada na sanfona, mas com a inclusão de teclados, saxofone, bateria e baixo. Mais do que isso, o “fórró pop” da Mastruz não era apenas uma marca de marketing, mas uma estratégia comercial e estética explícita. Gurgel e sua banda buscavam uma inserção no mercado de música pop e, através dela, protagonizar o afastamento de referenciais rurais e “atrasados” que embasavam o imaginário do fórró. (TROTТА, 2014, p. 42).

Temos, assim, a criação da banda Mastruz com Leite sob um forte aparato estratégico de inserção do novo fórró eletrônico na música pop, fato que foi alçado com êxito, ao observamos a predominância deste estilo ainda hoje. Ao passo que era um novo processamento sobre as ideias de Nordeste, também trazia um aspecto de centralização cultural alçado pelo forte aparato comunicacional, que incluía emissoras de rádio por toda a faixa do Nordeste e produção e distribuição fonográfica própria (TROTТА, 2014). Na tensão entre o então

secretário de cultura paraibano, Chico César, e o forró eletrônico não há maniqueísmo. Precisamos olhar como suas narrativas e a força delas se articula, no complexo tecido do social, e as enxergarmos em perspectiva.

É interessante perceber, quando da participação do grupo Costa a Costa no programa da Rede Globo, Central da Periferia, no ano de 2006, que uma inquietação do grupo era de alçar o rap, no Ceará, a uma indústria com o mesmo poder do forró eletrônico. O trecho do áudio deste programa tinha sido inclusive sampleado na faixa “Interlúdio – Dunego”, na mixtape do grupo Costa a Costa. A apresentadora, Regina Casé, pergunta: “Mas você acha, por exemplo, que o Hip-Hop tem que ser um gênero tão comercial quanto o forró daqui? Todo mundo comprar CD, fazer show e gostar...” Nego Gallo responde: “Claro, mas sem perder a rua”. Vemos aí um discurso diferente do proposto por Chico César, mas também de um outro lugar, de um grupo de outra geração. É sintomática essa postura diferente dos então jovens do Costa a Costa a respeito do novo forró e a declaração parece que vai na mesma direção aos reprocessamentos das ideias de Nordeste por novos sujeitos, cada um as reelaborando desde as suas singularidades.

### **2.1: Don L, Costa a Costa e primeiras inquietações**

A inquietação do Costa a Costa parecia ser a tentativa de escapar de um imobilismo e conformismo com os discursos correntes na mídia sobre o rap e os circulantes no seu próprio meio. Discursos estes permeados por verdades advindas de um lugar mais institucionalizado, que é o exemplo das ong’s. A própria palavra periferia parecia estar revestida desse discurso que previa uma política, por meio da ação social que parecia criar um mundo particular e utópico para os sujeitos, sendo que isto não podia envolver dinheiro, pois ele teria que ser combatido. A faixa “Interlúdio – Dunego Ídolos” destila uma ironia ácida contra o discurso considerado do “velho rap”, que era representado pela negação da importância do dinheiro. Ouvimos uma conversa, em que um sujeito chega para o que parece ser o grupo de amigos do Costa a Costa e pede para apresentar um rap com pretensão de entrar para o selo independente, Dunego Records. A voz que ouvimos é distorcida e aguda. O sujeito começa a cantar o rap, no que há interrupções de pessoas do grupo: “- Da periferia, nêgo...- É o que?! Desentala, nêgo (hahaha)/ - ... movimento a massa, ocupando a praça, fazendo resistência contra o sistema. Cê tá ligado, chapa.../ - Vai matar todo mundo/ - ... Contra o problema.../ - Leva a mal não, doido. Tomar no cu, cumpade. Pra mim é não, tá ligado? Pra mim é não”. A ironia escancarada parece ser o desencanto com as organizações políticas figuradas pela voz do sujeito que fazia um rap

“contra o sistema”. É interessante perceber que a segunda palavra que ele entoa é justamente “periferia”. No decorrer da *mixtape*, os integrantes do grupo Costa a Costa preferem citar o seu espaço com a palavra gueto.

Tiarajú Pablo D’andrea (2013) afirma que o termo periferia assumiu diferentes narrativas, em diferentes épocas, que concorreram para a “preponderância” de seus múltiplos significados. A partir do estudo sobre a cidade de São Paulo, o autor discute algumas instâncias produtoras de narrativas sobre o termo periferia. A academia, a igreja, os "artistas populares de periferia" e a "indústria do entretenimento". Assim ele afirma que até a década de 1990 houve uma predominância da academia e da igreja, com suas comunidades eclesiais de base<sup>11</sup>, como vetor explicativo do termo, depois passando aos artistas e, depois da "entrada dos anos 2000", para a “indústria do entretenimento” (D’ANDREA, 2013, p. 35 – 36). O autor pontua:

Para esta tese, o termo periferia foi primeiramente utilizado pela academia. Com o passar do tempo e com a troca de informações entre intelectuais, movimentos sociais populares e moradores da periferia, estes passaram a montar um quadro explicativo sobre as desigualdades territoriais e urbanas que continha uma série de termos e conceituações, do qual periferia era apenas um deles, sendo mais ou menos utilizado (D’ANDREA, 2013, p. 44-45).

Assim vemos que o termo periferia assumiu e, de certo modo, ainda assume sentidos que preveem vários sujeitos e instâncias produtoras de narrativas. Porém, o autor pontua que um ponto de virada nas significações sobre periferia foi a partir do surgimento do grupo de rap Racionais MC’s. A partir daí, o predomínio no quadro explicativo teve um deslocamento, com os próprios artistas da periferia falando sobre o seu espaço. D’andrea afirma: “a potência da mensagem dos Racionais só pode ser entendida pela peculiaridade do contexto histórico em que foi enunciada. Eis a década de 1990, quando as ilusões da igualdade social foram substituídas pelo avanço neoliberal. Eram tempos de recessão e desemprego. Repressão e assassinatos na periferia” (D’ANDREA, 2013, p. 46). Assim surgiram os Racionais, elaborando, desde a música, estéticas singulares em um período de fortes convulsões sociais. No que o autor completa sobre a música do grupo: “uma leitura fina da realidade social da periferia, interpretando seus elementos principais, mas também os corriqueiros e cotidianos” (D’ANDREA, 2013, p. 60).

---

<sup>11</sup> A partir da década de 1970, perpassando a década de 1980, alguns setores da igreja católica desempenharam importante papel de denúncia da pobreza, no campo intelectual e no plano da mobilização social. A presença na periferia era marcada pelas CEB’s (comunidades eclesiais de base). Os temas discutidos encontravam lastro na Teologia da Libertação, corrente da igreja que concentrou ideias de crítica social nos anos de ditadura civil-militar. As comunidades eclesiais de base consistiam em espaços de reflexão sobre essas ideias com a mediação da igreja.

Ricardo Taperman (2017) faz a análise de uma cena específica protagonizada pelo grupo paulistano que nos suscita reflexões importantes. O autor descreve a participação dos Racionais MC's na premiação do VMB, transmitido pela emissora de TV MTV— onde receberam o prêmio de melhor clipe, no ano de 1998, por “Diário de um detento” – e observa a desconcertante tensão que se instaurou quando os integrantes foram recebê-lo. A tensão podia ser observada por duas forças opostas, figuradas pelo discurso crítico contundente de KJ Jay sobre o papel do povo negro na sociedade, o que sucedeu Carlinhos Brown entoando um canto de conciliação, algo na direção do mito da democracia racial, no que, depois da interrupção, KJ Jay volta firme no argumento anterior, ignorando o gesto de Carlinhos Brown. Taperman identifica, a partir da cena, que os Racionais MC's enredaram sua carreira no que chamou de “ponto cego” dentro do concerto da música popular brasileira.

Coração e Vieira (2018) atestam que essa postura diz de um novo “semblante” nos sujeitos que surgiram no contexto artístico midiático a partir da década de 1990, tomando aqui os Racionais Mc's como um dos representantes e como grupo fundamentalmente significativo. Esse semblante diz sobre a origem desses sujeitos e sobre uma postura construída em cima dessa origem no que podemos sintetizar como um semblante advindo dos sujeitos periféricos. Porém, é preciso salientar que periférico aqui se constrói, não sem tensão, em disputa, conforme Tiarajú Pablo D'andrea (2013). É um conceito abrangente e que toma formas singulares. Não se fala aqui, portanto, de uma periferia homogênea, mas de certas ideias de periferia que vieram sendo construídas e disputadas no Brasil desde a década de 1970 (D'ANDREA, 2013), o que culminou e ganhou complexidade e expressividade com o fenômeno dos Racionais MC's, a partir da década de 1990. Voltamos a Coração e Vieira e assinalamos aqui a gênese desse novo “semblante”:

podemos considerar as disputas de cenas musicais, as mais variadas, a partir dos anos 1990 (os encontros da hemp family no Rio de Janeiro, o movimento mangue bit (beat) no Recife, a produção independente do norte e centro-oeste, o fenômeno do pagode romântico de São Paulo e Minas Gerais), como sintomas de um novo semblante: mais intempestivo, de outra ordem cultural, que não a fratria pensada na cordialidade e miscigenação. A boniteza dessa reflexão temporal distendida é, justamente, o sentimento do sujeito periférico, de muitos sujeitos periféricos. E da bastante inquietante – e sufocante – periferia paulistana dos Racionais (CORAÇÃO; VIEIRA, 2018, p. 229).

Ao que acompanha a discussão a respeito desse novo “semblante”, mais intempestivo, localizamos a música de Don L, num prolongamento do desconcerto evidenciado pela cena na premiação do VMB. Para isso, precisamos voltar ao grupo Costa a Costa e entender sua tomada de posição frente à indústria da música e à performance midiática à época do lançamento da

*mixtape, Dinheiro, Sexo, Drogas e Violência de Costa a Costa*. Um ano antes do lançamento do trabalho, o grupo havia participado do programa da Rede Globo, *Central da Periferia*. Precisamos neste ponto nos demorar um pouco sobre o programa *Central da Periferia* e falar de sua gênese. Junto à atriz e apresentadora Regina Casé, o programa teve a sua criação com a participação do diretor Guel Arraes e do antropólogo Hermano Vianna, que no dia da estreia do programa teve um texto seu de apresentação publicado em vários jornais do Brasil.

No texto, Vianna (2006) apresentava um panorama da rica produção cultural vinda das periferias que explodia na época. Falava de uma necessidade do pretense centro abandonar uma visão hierarquizada sobre o valor da cultura produzida nas periferias e propunha mesmo uma revisão do que seria a “inclusão cultural”, tradicionalmente pensada no sentido periferia em direção ao centro. Também descrevia um embate entre as “novas indústrias do entretenimento periférico” (entre eles as festas de aparelhagem de Belém do Pará e o forró eletrônico do Ceará) e os “grupos culturais politizados” (como a *Central Única de Favelas* e o *Afroreggae*). Sendo que os últimos, organizações sem fins lucrativos interessadas na inclusão social, não viam com bons olhos a crescente indústria cultural. Era caro para Vianna estabelecer um novo regime de visibilidade da periferia em âmbito nacional, em que as vozes dos sujeitos periféricos pudessem ter amplificação. O projeto tinha o intento de construir ideias de Brasil menos excludentes. Podemos ler em um trecho:

O *Central da Periferia* quer colocar todas essas questões em discussão, trazendo essa realidade periférica - e suas festas, e seus problemas - para a TV (mesmo tendo a humildade de saber que a cultura da periferia não precisa mais da TV para sobreviver). O nome do programa já é uma provocação, já abre o debate: hoje a fronteira entre o centro e a periferia - mesmo que o centro não queira, e que invista no apartheid cultural, no aprofundamento do abismo entre um lado e outro - rebola mais freneticamente que a egüinha pocotó do funk do MC Serginho. E queremos que rebole ainda mais (VIANNA, 2006).

Curioso perceber que a proposta de Vianna consistia em tentar produzir uma desestabilização acerca das visibilidades até então vigentes no reconhecimento entre centro e periferia. Isso resvala numa tensão evidenciada pelo texto de Felipe Bragança, publicado no portal da Revista *Cinética de Cinema e Crítica*, “*Imagens da Periferia, Parte 2: Central da Periferia*” (2006). O texto de Bragança se organiza como uma recepção crítica do programa da Rede Globo. Sua pontuação mais candente se refere a uma estabilização de identidades que o programa promovia, ao conformar um horizonte de expectativas a respeito dos sujeitos periféricos e, ao construir representações que os privava de suas complexidades e nuances, Bragança assim pontua:

Não é de hoje que a Rede Globo cultiva o projeto de catalogar e harmonizar a cultura brasileira, utilizando-se de parâmetros que são sempre, antes estatísticos, representativos, do que caracterizados por qualquer exceção. Dessa forma, nesse projeto de criar liga entre as disparidades culturais e territoriais de uma rede audiovisual centralizada no Rio de Janeiro e em São Paulo, a Rede Globo se caracteriza pelo desejo de conciliação nacional. Central da Periferia termina por não fazer nada além de estender mais um braço desse mesmo e reiterado projeto, agora voltado para a celebração da cultura da dita maioria como forma de massificar a diferença através de um olhar antropológico fetichista que faz da cultura dita não-erudita um valor em si mesmo por seu papel de representação criativa (BRAGANÇA, 2006).

Bragança reitera ainda a pertinência da reflexão de Vianna a respeito do “impacto cultural da arte digital nos subúrbios”, como o antropólogo assinala no texto de divulgação do programa. Mas o crítico nota também que a materialização do projeto incorreu por outras vias. Voltamos à cena dos Racionais MC’s na premiação do VMB e ao potencial novo semblante inaugurado pelo sujeito periférico. Ora, Bragança parece criticar justamente o “padrão globo de produção” que procura pensar o Brasil justamente sob a égide da conciliação e o aplacamento das tensões. E é nesse caldo que voltamos a Don L e à possibilidade de vislumbrá-lo como dotado de um semblante análogo ao dos Racionais MC’s na fatídica cena.

Na ocasião do lançamento da *mixtape*, *Dinheiro, sexo, drogas e violência de Costa a Costa*, o Costa a Costa foi entrevistado pelo portal Bocada Forte, por DJ Cortecertu, com publicação em 28 de agosto de 2007. Na entrevista, Don L assume as respostas na maior parte do tempo e elabora uma crítica ao chamado “velho rap”, que tendia a uma posição de derrotismo e que, em sua opinião, derivava de um discurso que demonizava em certa medida o dinheiro.

Assim, ele descreve a cena de um programa especial sobre o rap que havia assistido, curiosamente veiculado na MTV. Don L conta que, no meio de uma entrevista com MV Bill, irrompe um barulho de disparos de tiros, ao que a reação do rapper carioca fora de ficar consternado e de se queixar que a própria periferia não dava valor ao trabalho que a Cufa vinha fazendo. O rapper cearense então comenta: “mas Bill, eu vou falar pra você porque acontece isso irmão, é porque os moleque mais inteligente da favela, eles não querem ser peão na Cufa, chapa. Ele quer ter o que você tem”. É a respeito dessa atitude que Don L enxergava o que chamou de “velho rap”, um discurso ingênuo de justiça social e de negação do dinheiro. Havia ali uma forte insatisfação também com uma postura conformista do lugar que o rap ocupava dentro da visibilidade midiática. Questionado sobre a presença do rap na televisão, Don L responde:

O Rap nacional tá tão fudido, que de repente vira quase consenso que o Rap tem que ir pra televisão. Aí quando tá todo mundo alegre porque agora pode ir, alguém vai e se fode. Aí a velha discussão infantil volta à tona. “A Televisão prejudica o Rap”. “Distorce o Rap”. Mas o problema não é com a televisão. A televisão é o que é. O velho Rap nacional é que não é o que diz ser, e aí a televisão vai querer explorar isso pra ganhar uns pontos extra na audiência. Fácil. Quando você vai pra TV, você tem que ir pra vencer. É ela ou você. Mas você não pode ser vencedor desse jeito, porque a insegurança não é compatível com a vitória (BOCADA FORTE, 2007).

Voltamos à presença do grupo Costa a Costa no programa Central da Periferia e podemos vislumbrar que há algo que atravessa a fala de Don L, que parece apontar para um novo semblante e, ao mesmo tempo, revela a sua consciência sobre a maquinação da realidade midiática. Querer a indústria do rap forte, aqui, indica algo que não a mera cooptação do gênero pelo mercado (em se tratando do mercado local cearense), mas sim de poder vislumbrar o sujeito periférico no plano da ação como dotado de força e voz em pé de igualdade tanto no amplo cenário midiático, quanto econômico, nacional. Não significa abandonar a periferia, mas sim de enxergar uma periferia potencialmente outra e possível. Ora, este gesto se reveste de um semblante intempestivo, desconcertante à vontade conciliadora. Uma postura que pode ser lida como: agora vocês vão ter que me encarar. Um gesto que parece acompanhar a figura de Don L, tanto na poética como nas reflexões que faz.

A crítica do grupo Costa a Costa a respeito de um dos discursos sobre a periferia e o desconforto com o uso deste termo parece encontrar um eco em inquietações que fervilharam a partir do surgimento dos Racionais MC's. O discurso questionado pelo grupo fortalezense se fez por uma via próxima a certos incômodos do grupo paulista. Um deles é o que D'andrea chama de “periferismo”:

Para esta tese, inclusive, as letras de uma série de grupos de rap – não tanto os Racionais, diga-se de passagem – tenderam para algo que aqui se denomina periferismo, ou seja, uma insistência em retratar a periferia e discorrer sobre a periferia como se o mundo fosse apenas constituído por bairros populares. Se num primeiro momento foi importante e politizador discorrer sobre pobreza e violência nos bairros periféricos, talvez o salto qualitativo do movimento hip-hop não seja abandonar a periferia, como pregam alguns, mas tematizar o mundo e sua problemática por meio do ponto de vista de indivíduos da periferia" (D'ANDREA, 2013, p. 71).

O que D'andrea denominou periferismo se refere a um discurso que tendia a um imobilismo. A diferença substancial dos Racionais abre questionamentos que parecem pôr em xeque esse próprio imobilismo. Era uma espécie de voz que se firmava contra uma tendência de se racializarem os sujeitos vindos da periferia. Já não fosse o racismo sofrido pelos negros, o que tende sempre a se revestir do mito da democracia racial, é como se a visão do “centro” submetesse o adjetivo periférico a um regime de significados que tendesse a associá-los como

produtos de suas próprias mazelas. Foi mesmo contra esses discursos que a música dos Racionais MC's e do Costa a Costa precisou se firmar como um levante num revestimento de um outro semblante (CORAÇÃO; VIEIRA, 2018), mais intempestivo, porém sem abandonar a rua, isto é, as origens. Origem aqui vista menos como identidade e mais como condições de possibilidade.

O grupo Costa a Costa precisou dizer que vinha do “gueto do gueto” e a sua crítica ganha mais potência como estética afirmativa da vida, na medida em que se expressam os corpos desejanter. Há uma mudança de comportamento desses sujeitos que precisam cantar sem tempo para o medo, não à toa ouvimos várias vezes o bordão “vive agora” durante a *mixtape*. O campo do dinheiro, tão recorrente na temática do grupo, consistia em apenas mais um elemento dessa estética. E que o dinheiro fosse visto assim, não menos real, não menos irreal. Fica questionada a periferia como carente. Carente de desejo? O que o grupo cearense afirmava é que isso havia de sobra. Parecia dizer também que o jogo não viraria se os corpos tendessem a se docilizar, se conformar, por isso o semblante altivo. E se o jogo virar é quase impossível, a música mostrava um canal real não de mudar as regras, mas de, pelo menos, poder comer um pedaço maior do bolo. Quem vai dizer que esse bolo não é gostoso? Pois então que ele fosse desejado e que se desejasse ainda mais, a dignidade. Está implícito no trabalho do Costa a Costa uma vontade de que não se fixassem as identidades.

Isso pode se apresentar como contraditório dentro da lógica do capital, em que qualquer levante parece ser engolido por ele mesmo. Mas o discurso de privar os sujeitos periféricos de poderem desejar o dinheiro faz emergir outro, de fundo, que diz o que é aceitável para determinada classe. Essa operação continua a ser um sustentáculo para a fixidez de uma necropolítica, vista nos termos de Mbembe.

Encontramos ecos dessa discussão numa reflexão de Francisco Bosco (2014), quando o autor enxerga a voz do Racionais MC's e a voz do Partido dos Trabalhadores, em determinado momento histórico do Brasil, como desconcertantes à vontade conciliadora das classes que povoavam a sociedade brasileira. O autor faz uma espécie de arqueologia do surgimento da música dos Racionais MC's, a partir do fim da década de 1980, ao mesmo tempo em que identifica nesse período o levante do projeto lulo-petista que seria alçado ao poder no ano de 2002:

A voz de Lula e a voz do Racionais foram contemporâneas em um sentido muito preciso: vibraram os mesmos sentidos históricos e milhões de pessoas vibraram com elas. Se, como escreveu Tales Ab'Sáber, Lula era a “voz de trovão”, o Racionais era a voz do porão. “Diário de um detento”, ritmada por Brown a partir do texto de Jocenir (então preso no Carandiru), a canção que extrapolou as fronteiras sociais do rap e

tornou o grupo conhecido em todo o Brasil, era o relato inaugural de um verdadeiro continente obscuro da sociedade brasileira, a experiência prisional, aonde nunca uma voz da cultura tinha ido com tanta crueza (BOSCO, 2014, p. 55).

Se num primeiro momento essas duas vozes vibraram insurgentes, durante o passar do tempo, nuances desses ecos se transformaram. Os anos de governo petista coincidiriam com um período em que os Racionais MC's ficaram sem lançar novos trabalhos, ainda que cada elemento do grupo investisse em trabalhos solo e em projetos paralelos. Segundo Bosco (2014), tal “hiato”, pós governo PT eleito, coincidiu com novos rumos artísticos dos Racionais, que se referem à abertura em direção a uma relação dialógica com a visibilidade midiática e num processo de exploração das próprias possibilidades da arte. Para o grupo paulista, esse tempo correspondeu a um movimento de liberação dos artistas de terem que carregar o fardo do heroísmo, da necessidade de levarem suas carreiras somente como bandeiras políticas a partir de um comportamento programático discursivo. A nova dissidência é justamente o deslocamento que chama a uma não fixidez da criação e da performance, o que, caso contrário, numa visão mais simplista, poderia encaminhar ao engessamento de suas carreiras artísticas e propostas estéticas. Um rapper poder cantar o amor e temas, a priori, mais prosaicos, não correspondente ao ato de trair ao movimento, é senão a afirmação de sua liberdade criativa.

Se o governo Lula acabou tendo que estabelecer acordos que implicaram de certa forma num tipo de conciliação, os Racionais incorreram por novas performances midiáticas e artísticas, mas isso não diminuiu a potência do grupo paulista. Se um primeiro desconcerto da música dos Racionais se firmava como voz dissidente dentro do contexto midiático, fazendo emergir narrativas que Bosco chamou de “voz do porão”, já que foram recalcadas durante muito tempo na história do país, outro desconcerto adveio de um reclame da liberdade do próprio som do Racionais, que passou pelo lançamento do disco *Cores & Valores* (2014), num canto de revisão da estrada, e pelo trabalho solo de Mano Brown, *Boggie Naipe* (2016), que apresentou um artista com suas matizes, cantando canções de amor desejantes e investindo em sonoridades que formaram sua educação sentimental, como, de maneira forte, a música negra norte-americana. Podemos dizer que novas poéticas dos sons se abriram com o tempo, a isso implicam aspectos estéticos e políticos. Interessante é notar aqui como as inquietações que os membros do Costa a Costa faziam em 2007 referentes ao “velho rap” estão sintonizadas nessa nova tomada de rumo pelos Racionais MC's.

## 2.2: Cidadão Instigado e o *Ciclo da Dê.Cadência*

Retornamos agora ao espaço de Fortaleza entre a década de 1990 e início dos anos 2000. A Fortaleza por onde transitaram os artistas ainda jovens. Fernando Catatau nasceu em 1971. Don L, em 1981. Foi nos anos 1990 que Catatau teve sua primeira banda, Companhia Blue, onde tocava com Regis Damasceno, também integrante do Cidadão Instigado. Nessa época, havia vários artistas na música em Fortaleza com estéticas diferentes, mas que se conheciam e trocavam experiências. Era a auto-intitulada “nova duna”, expressão falada em entrevista<sup>12</sup> por Ricardo Castro, produtor da banda Montage, grupo de uma geração próxima aos integrantes do Cidadão Instigado, sobre os artistas que vieram da década de 1990.

Assim, o Cidadão surge da vertente de uma cena blues e rock que também incluía grupos com sonoridades mais eletrônicas e jazzísticas. A sociabilidade da época de nascimento desses grupos era marcada pelo trânsito na cidade por causa das casas de show que se concentravam em pólos opostos, por exemplo, alguns mais próximos ao centro e outros na parte leste. Até onde sabemos, Fernando Catatau morou no bairro Varjota, que fica próximo à Aldeota, região leste. É interessante perceber que a Aldeota foi sinônimo de um certo senso comum, durante muito tempo e ainda hoje, para se referir a um dos bairros onde mora grande parte da população mais abastada (e burguesa). Não sabemos ao certo qual a origem da classe de Catatau, mas notamos que a Varjota fica na região do Grande Mucuripe que se encontra também na parte litorânea leste. Segundo Anna Emília Maciel (2015), o Grande Mucuripe corresponde a uma área de sete bairros, que apresentam espectros de desigualdade entre si, desde áreas mais verticalizadas, até favelas. Um espaço que no passado abrigava vilas de pescadores e que, aos poucos, a força do dinheiro foi minando para que virasse uma área “nobre”. Próximo à Varjota fica o cenário das velas cantadas por Fagner e Belchior em “Mucuripe”, canção que, em 1971, ganhou o Festival de Música do Ceub, em Brasília (MEIRELLES, 2017). O mesmo nome da canção é o do porto construído na década de 1940. Maciel afirma:

durante todo o século XX e na primeira década do século XXI o Grande Mucuripe passou por uma série de transformações espaciais, permitindo que esta região da cidade deixasse de ser apenas uma área de habitação precarizada, integrando a ela uma série de funções, dentre elas portuária, industrial, turística e residencial. Tais atividades despertaram o interesse do capital imobiliário para esta porção da cidade, permitindo que ela se transformasse num misto de opulência e miséria (ARAÚJO, CARLEIAL, 2003), onde famílias de renda média e alta convivem ao lado de áreas de favelas (MACIEL, 2015, p. 476//).

---

<sup>12</sup> Entrevista com membros da geração “nova duna”, entre eles integrantes do Cidadão Instigado, concedida ao portal “Trabalho Sujo”, em 2006, com o título “A história oral de uma Fortaleza interior”.

Percebemos aqui uma geografia da cidade que se faz de zonas borradas, onde os limites entre os bairros se misturam e os aspectos desiguais se revelam. A temática do espaço em disputa vai ascender inclusive sobre a obra do Cidadão Instigado, desde *O Ciclo da Dê.Cadencia* até *Fortaleza*. Na região próxima ao porto do Mucuripe se localiza uma praia frequentada por surfistas e Catatau relata que participava da turma do surf. É possível que ele tenha transitado entre essa Fortaleza periférica e isso também tenha marcado sua experiência com a cidade. Dustan Gallas, na entrevista concedida ao Trabalho Sujo, diz: "Teve disco de hip hop cearense que o Fernando produziu e a gente mixou, bastante coisa". Aí já vemos uma fricção com o terreno da música de Don L, mesmo que fossem de gerações distintas. É interessante notar que o grupo Costa a Costa tem esse nome por causa de seus integrantes que vinham de parte da costa oeste e parte da leste. No clipe da canção "Costa Rica", vemos algumas vezes o farol velho, próximo ao porto, em segundo plano.

Era a década de 1990, e todo o cenário descrito por D'andrea (2013) das convulsões sociais incidia sobre Fortaleza. O primeiro disco do Cidadão foi o *Ciclo da Dê.Cadência* (2002), já no início dos anos 2000. A formação do grupo nesse trabalho configura a que permanece até hoje com Fernando Catatau, Régis Damasceno, Dustan Gallas, Rian Batista, Clayton Martim (único paulista do grupo) e Yuri Kalil (engenheiro de som). O trabalho apresentava vozes e narrativas desconcertantes, ruídos, falas incompreensíveis, gritos, sussurros, povoados por um senso de desorientação. Era latente a certeza da violência na cidade. Sonoridades eletrônicas, sons que lembravam o brega no uso de teclados, outros sons psicodélicos. A criação de espacialidades e atmosferas ruidosas. Um disco mais falado do que cantado. A canção "O caboré e o presidente" narra a história de um caboré (menino de 9 anos) que quer ligar para o presidente para tentar impedir que a obra de uma via expressa rasgasse uma favela e desapropriasse os habitantes daquele espaço (via que cortou parte da região do Grande Mucuripe). O menino inquieto com a situação daquelas pessoas indaga à sua mãe e ela responde: "Verás com teus próprios olhos meu filho\ O que é a força dos poderosos\ Por cima de todas essas vidas\ Vão passar uma vasta avenida\ Pra ver gringo em seus carros sorrindo\ É ter os sonhos e orgulho dessa gente\ Grudando no asfalto ainda quente". Depois de 3 minutos de introdução, Catatau narra a história de uma maneira falada, nos quase 12 minutos de faixa, imitando as vozes dos personagens numa cama sonora que parece um baião torto e alucinado com a sua guitarra ruidosa sempre cortando em cima dos interlúdios entre as falas. Soam berros. Passeiam uma bateria que lembra um krautrock e sintetizadores, ora descontrolados. Ao fim, o caboré não consegue falar com o presidente e sobra em seu peito a tristeza.

A cidade como tema pulsa nos dois trabalhos iniciais, tanto de Don L (ainda no grupo Costa a Costa), quanto do Cidadão. No disco do grupo de rap escutamos ruídos da cidade como, sirenes, sons de tiro, automóveis passando; e no grupo de rock os próprios instrumentos soam ruidosos. Podemos ouvir em “Caboré e o presidente”, um apito de trem passando. É comum aos dois trabalhos, faixas de interlúdio, como que amarrando uma narrativa maior e apresentando a faixa porvir, o que caracteriza discos conceituais. Outra semelhança é a longa extensão do tempo dos discos, *O Ciclo da Dê.Cadência* com 64 minutos e *Dinheiro, Sexo e Drogas e Violência de Costa a Costa*, com quase 80 minutos. Não há o medo de mostrar uma dicção própria e meio torta. Eram modos diferentes de reprocessar e reinventar as ideias de Nordeste no espaço urbano. Como se não pudéssemos distinguir sujeitos e espaços, as pessoas e a cidade são um só. Disse o poeta cearense Mailson Furtado no livro *À cidade*: “o passado se desbota/ se desmancha/ mas não passa/ e/ eu me invado/ dentro de mim/ a cidade me invade” (FURTADO, 2019, p. 55).

Fernando Catatau, em 2006, refletia um pouco sobre a movimentação do início dos anos 2000 e o desapego da sua geração quanto ao pertencimento a uma linhagem da cultura cearense: “O maior legado do cearense é a cultura do desapego, sem raízes fortes. Nunca vamos ser iguais ao povo pernambucano, ao carioca, ao baiano e acho isso uma coisa muito boa” (CATATAU, 2007). O também membro do Cidadão, Dustan Gallas, completa: “Aqui em Fortaleza não existe o exercício cultural/folclórico de Recife e Salvador, não... Fortaleza é um balneário esculpido nos últimos 20 anos pra ser essa Miami meia-boca que se tornou. É raro um prédio histórico preservado”. (GALLAS, 2007). Pulsa de novo o incômodo com a cidade, não por ela mesma, mas sim pelos seus usos mais institucionalizados.

A partir das inquietações que moviam Catatau e Dustan, podemos traçar aproximações e distinções com a estética do manguebit, que foi a mais proeminente da geração advinda das experiências com a cidade em mutação, a partir da década de 1990. Sobre a experiência da juventude fortalezense com a cidade, Francisco Damasceno (2007) aponta que os jovens reprocessavam o espaço por meio de suas estéticas. O autor afirma:

A apropriação ‘geo-estética’ da cidade dá-se na medida em que os jovens utilizando-se da arte de viver — como passo a entender sua arte, produzida enquanto ética e estética de vida — produzem outras ‘Fortalezas’ para viverem, onde os espaços de convivência se tornam referência de bem viver, regados a músicas, festas, prazer e trabalho coletivo de construção dessas utopias juvenis (DAMASCENO, 2007, p. 225).

De alguma maneira este é um ponto de contato possível com a geração manguebit. Já que falávamos de um período em que Recife era considerada a quarta pior cidade para se viver

no mundo e foi justamente nesse ensejo que se fermentaram as movimentações da estética do mangue. Essas agitações aglutinavam sujeitos de classes diferentes que realizavam festas na região portuária, território de alta vulnerabilidade social, na época. Em 1992, foi lançado o manifesto “caranguejos com cérebro”, escrito por Fred 04, da banda Mundo Livre S/A, cuja imagem símbolo era “uma antena parabólica enfiada na lama” (ZERO QUATRO, 1992). O manifesto defendia o mangue como, apesar de sua aparente turbidez, um espaço de fertilidade. E o intento era que as movimentações culturais na cidade fossem assim como a umidade vital do terreno. Nesse cenário, uniram-se jovens da periferia e de classe média (era o exemplo Fred 04, que cursava jornalismo) e fizeram barulho na mídia e na cidade de Recife de 1990. Logo a movimentação se espalhou pelo Brasil. Chico Science, da Nação Zumbi, foi a figura que ganhou mais projeção dentre as várias das bandas dali. O som da Nação fez história na transa de elementos de frevo, cirandas, maracatus junto com hip-hop, funk e heavy-metal, além de tantas outras. Um forte ressoar de tambores junto a sons eletrificados e batidas eletrônicas. Paula Tesser, socióloga e artista cearense, afirma: “Chico Science entendeu que para se ter força e produzir uma onda criadora que estava estagnada há alguns anos, era necessário voltar à lama” (TESSER, 2007, p. 71).

Como visitamos, a sonoridade do Cidadão Instigado não lembra diretamente a geração de Fagner, Belchior e Ednardo, mas se diferencia por uma atitude mais *rocker*, na medida em que se aproximavam de uma estética advinda dos anos 1980, do pós-punk tardio, new-wave. Ainda assim, no que pese a ida do grupo para São Paulo, a questão de pertencer ao Ceará e do preconceito enfrentado vai pulsar em várias canções do grupo. No EP demo de título homônimo (1998), escutamos na faixa “É do povo”: “Se você me chamar de Paraíba ou baiano, não vai me soar estranho, pois eu sei que, aos teus olhos, eu sou apenas um incômodo que veio do nada para vir testar o mundo. Mas escute: Eu que vim do nada, não tenho canto nem corrente. Só tenho um sonho que já é meu e duas palavras para lhe dizer nesse instante: Me aguenta.”. Quase 20 anos depois, Don L cantou, em “Eu não te amo”: “E eu deixei o Nordeste há dois anos, com uma sede de secar a Sabesp\ Sem chapéu de palha, nada clichê e velho\ Eu vim pra tomar o jogo\ Não pra ser um boneco exótico”. Apesar dos momentos diferentes, a dureza da realidade experimentada parece perseguir alguns corpos.

Seguiremos, agora, à reflexão de como podemos ensaiar modos de aproximação dos discos tendo em vista suas atmosferas, ao reunir ferramentas para o nosso percurso analítico. Nosso intento é colher pistas das poéticas desses trabalhos e o que elas podem nos dizer sobre o nosso tempo social, o nosso estar no mundo.

### CAPÍTULO 3: A MÚSICA EM NÓS

A dualidade entre homem e mundo é um tema recorrente na filosofia e nas humanidades. Pensamos estar fora dele, mas dele viemos e somos. “Sou porque nós somos” diz a filosofia africana ubuntu, cosmovisão que nasce da África bantu, que ficou mais conhecida no mundo a partir das discussões na África do Sul, após o fim do doloroso período do *apartheid*, tendo o arcebispo Desmond Tutu como um pensador importante para a difusão de tal conceito. Segundo Kashindi (2019), a filosofia ubuntu nos apresenta uma ética que vai na contramão de uma lógica europeia e autocentrada:

Nesta visão se incluem não apenas os seres humanos mas também outros seres não humanos (animados e inanimados), dos quais uma comunidade depende para existir ou para viver. Isto permite evocar uma comunidade cósmica interdependente, centrada na vida. Com essa perspectiva nenhuma pessoa pode ser considerada inútil, ou nenhum humano pode ser visto como não humano; todo mundo possui ou deve possuir seu lugar e sua função, visando fortalecer sua própria vida e a vida dos demais, o que acarreta em benefício para toda a sociedade. Esta visão de ubuntu se contrapõe a perspectiva da “razão instrumental moderna” que exclui da humanidade os africanos e seus descendentes (KASHINDI, 2019, p.09).

Encontrar consenso na diferença é uma tarefa árdua. Um dos pontos que mina essa reflexão é a própria lógica capitalista, o ideal meritocrático, do homem que se autoconstrói passando por cima dos outros. A arte, apesar de carregar consigo meandros conflituosos que derivam do nosso próprio mundo, cria uma zona onde se pode experimentar algo próximo do que a filosofia ubuntu propõe. Viver a experiência estética é rememorar e conjurar rituais antigos e reconstituir a possibilidade de um espaço em torno do comum. É guardar consigo a lembrança que o eu e o mundo não estão tão distantes. O medo irracional do outro é um espelho que nos conduz a olharmos para o que atemoriza e está em nós mesmos.

Fiquemos com a imagem do show *Smile Jamaica Concert*. Dois dias antes do concerto, numa noite, em 1976, Bob Marley e sua família sofreram um atentado em sua residência, onde sete homens invadiram e atiraram contra eles. Na época, a Jamaica atravessava o período da guerra fria com fortes convulsões sociais. Os guetos da cidade sofriam pelo tráfico e pela guerra externamente financiada. Bob Marley, que se mantinha em posição política de neutralidade, fora convidado pelo então presidente, apoiado pelo bloco soviético, Michael Manley, e aceitou o convite para se apresentar. Mal sabia que sofreria a emboscada por pessoas desconhecidas.

Mesmo alvejado no peito e ainda com curativos, ele subiu ao palco. Sua companheira, Rita Marley, que fora alvejada na cabeça, também comparecera. Ele fez uma icônica apresentação para mais de oitenta mil pessoas. Ao final, desabotoou sua camisa, apontou para

os fermentos e saiu altivo. Em 1978, ele realizaria outro concerto emblemático no festival *One Love Peace Concert*, onde Michael Manley e seu opositor político, Edward Seaga, protagonizaram a cena do aperto de mão por sobre a cabeça de Marley e com a unção de sua mão sobre as outras duas. O tempo passou, a Jamaica continuou a sofrer com a violência e a instabilidade política. Não foi um remédio para tudo, mas como ressoa ainda o discurso que Bob Marley entoou, sobre uma cama sonora que seguia o balanço de suas palavras, convidando os dois rivais a subirem ao palco:

Apenas deixem-me dizer-lhe alguma coisa para fazer tudo se tornar realidade. Temos que estar juntos! E através do espírito do Altíssimo, Sua Majestade Imperial, Imperador Haile Selassie I, estamos convidando algumas pessoas descendentes dos escravos para dar as mãos aqui comigo. Para mostrar às pessoas que elas podem se amar, para mostrar às pessoas que elas podem se unir, mostrar todo o seu brilho e mostrar às pessoas que tudo está bem. Eu não sou tão bom com as palavras, mas eu espero que vocês entendam o que eu estou tentando dizer. Bem, eu estou tentando dizer que poderíamos ter, poderíamos ter aqui em cima no palco aqui a presença do Sr. Michael Manley e Edward Sr. Seaga. Eu só quero apertar as mãos e mostrar às pessoas que nós vamos fazer isso do jeito certo, nós vamos nos unir, vamos fazer isso certo, temos que nos unir. A lua está certa sobre a minha cabeça e eu dou o meu amor em seu lugar (BOB MARLEY apud OLIVEIRA, 2018).

### **3.1: Banhado num oceano de sons: sobre a *presença* e os rituais de percepção**

Mais do que falar sobre a música, buscamos falar com ela. O que começa a se traçar é uma maneira de aproximação dos discos em busca de suas atmosferas e isso tem a ver com a maneira de como esse encontro ressoa no nosso corpo. É um caminho que busca encarar os discos como artefatos que nos impelem, transformam, comovem, nos fazem recordar outros tempos, que nos implicam e revelam sobre o tempo-social sobre os quais estamos banhados. A tarefa de separação entre sujeito e objeto vai se mostrando cada vez mais difícil e a própria leitura em busca dos *stimmung* borra essa barreira.

As implicações sobre o conceito de *stimmung* derivam de uma discussão de Gumbrecht a respeito de “produção de presença”, algo que está intimamente ligado numa investigação estética que se ancora na dimensão corporal da nossa relação com os objetos artísticos (GUMBRECHT, 2010). Para isso, o autor nos convoca a conceber uma leitura das obras artísticas que ressalte a importância da presença, algo que é diferente da extração de significado. A presença está ligada a um fator corporal da nossa relação com as coisas no mundo, que se distancia de uma visão que privilegia a “metafísica”. Gumbrecht vai explicar como se deu a predominância da “metafísica” como principal vetor analítico nas humanidades. Isso começa com as mudanças que o mundo moderno trouxe e a crença que seria possível se acessar um

nível profundo, espiritual, das coisas no mundo. Assim, a verdade última a que as humanidades se interessam estaria ligada a uma verdade produto da razão e fundada na crença que os objetos obedeceriam aos critérios da razão ao final da análise. Gumbrecht vai criticar essa busca por uma verdade que estaria numa camada mais profunda da realidade das coisas no mundo, um processo de extração de significados. Essa operação está ligada ao que o autor chama de “cultura de sentido”, que se orienta por um viés da crença na superioridade da hermenêutica. Em contraposição, ele apresenta a “cultura de presença” sobre a qual o acesso para a verdade das coisas no mundo se daria a partir de uma experiência corporal com elas.

A respeito dessa discussão, Gumbrecht nos propõe pensarmos o conceito de ser, a partir de um autor como Heidegger, que é um ser que não se separa do seu mundo. Ao contrário do ser do cogito que só nasce a partir da consciência da sua razão, o ser heideggeriano já nasce em contato com seu mundo. Se seguirmos a concepção de Heidegger, uma condição para o conhecimento das coisas implica numa relação corporal com elas. Gumbrecht pontua: "Pensar de acordo com o conceito heideggeriano de Ser deve nos dar coragem para imaginar que o "conhecimento" revelado ou desvelado pode ser a substância que aparece, que se apresenta à nossa frente (mesmo com seu sentido inerente), sem requerer a interpretação como transformação em sentido" (GUMBRECHT, 2010, p. 108). Antes de conceber uma abordagem dos objetos artísticos só pela via da presença, Gumbrecht nos provoca a estabelecermos uma relação que oscila entre a busca da presença e do significado deles. Ele vai criticar tanto uma posição que crê numa impossibilidade de se buscar uma verdade possível das coisas no mundo, tanto quanto uma tendência que elege a extração em busca de significado das coisas, em primeiro lugar.

Hernán Ulm e Alex Martoni (2016) trazem uma discussão interessante acerca do pensamento do filósofo Vilém Flusser sobre o gesto de ouvir música. Esse pensamento tem a ver com a maneira como nós nos relacionamos com as máquinas, o aparato tecnológico. Se formos observar, os aparatos tecnológicos trazem com eles modos de operação que não são questionados, mas que nos impelem, no momento em que estabelecemos seu uso. Podemos pensar aqui no alto-falante reproduzidor de música. Há uma organização da nossa postura que é condicionada pelo aparelho, assim dizia Flusser, que se concentrava no desvelamento dos rituais que os aparatos encerram, os “rituais de percepção” (IDEM, 2016).

Os autores mostram algumas imagens que ajudam a pensar melhor sobre os “rituais de percepção” e como o gesto de ouvir música participa dessa discussão. Vemos um anúncio publicitário em um jornal de 1923. Um homem se localiza na frente de um fonógrafo e se inclina em direção ao aparelho ao mesmo tempo em que leva a mão na direção do ouvido. A descrição

de Flusser a respeito do gesto de ouvir música implica numa postura que o corpo toma para se adequar à mensagem. Os autores também afirmam que o filósofo tcheco não considera a mensagem só no aspecto de sentido intrínseco, mas dela vista como algo que pode ser captado de modo corporal (IDEM, 2016).

Antes, a descrição acerca dos “rituais de percepção” não aponta para uma demonização da técnica. Ela abre as possibilidades de que possamos fazer relações outras com a técnica. Tomar conhecimento dos “rituais de percepção”, no que diz respeito ao gesto de ouvir música, pode apontar para investigarmos outras maneiras de estabelecer relação com esse gesto. A dimensão corporal é novamente ressaltada aqui. O conceito de *stimmung* pode ser uma ferramenta que ajuda a desestabilizar o ritual de percepção que envolve o gesto de ouvir música. Apostar no *stimmung* é mergulhar na dimensão da Estética da Comunicação. É mergulhar no oceano de ondas acústicas e elétricas que se entrelaçam, de rituais que se conjuram (permanecem e podem ser desestabilizados) e de novos afetos que podem nascer do encontro entre homem e tecnologia. É saber colher as pistas dos rastros inscritos na nossa experiência com a arte na (pós-)modernidade, vide a discussão de Benjamin. É um encontro que viceja da nossa sensibilidade com a presença que a música nos suscita e o que disso resulta: paisagens, atmosferas, climas internos, estados de espírito.

### **3.2: *Stimmung*: sobre o encontro físico**

A música é, antes de tudo, som, mas não só, é o som em relação. O som no decurso do tempo, mais ou menos organizado, intercalado por momentos de silêncio. A música é rodeada por convenções que dizem respeito à sua organização. O que diz o que é um ruído e o que é um som? Há mesmo o silêncio absoluto? Essas são algumas das questões que foram desenvolvidas no pensamento sobre música a partir da cultura ocidental. Dentro do desenvolvimento mais formal da educação musical atribui-se que para ser um som, há que se ter uma frequência definida, o que convencionamos chamar de altura. As notas da escala diatônica (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si) são exemplos de alturas com frequências “definidas”. O lá em 440hz (hertz, ciclos por segundo) ficou convencionado como sendo o som fundamental do diapasão, instrumento de metal que quando percutido produz a vibração de uma nota de referência para afinar instrumentos musicais.

Com o desenvolvimento da música de vanguarda por vários compositores, desde o século XIX, como Wagner e Debussy, e aprofundada no século XX, com a música dodecafônica, a eletroacústica, o serialismo e outras correntes, as formas em torno da

organização musical começaram a se alterar, a se expandir, a sofrerem experimentações. Dentro dos últimos 150 anos, podemos citar outros fatos importantes, como o surgimento de aparelhos para a reprodução de som em suporte físico como o fonógrafo e o gramofone. Aparece o rádio. A música entra na lógica de produção e consumo em massa. O ruído passa a ser concebido como som e até mesmo o silêncio, vide a peça “4:33”<sup>13</sup> de John Cage. Muitas coisas se transformaram e ainda estão a se transformar, mas o que é uma constante é a qualidade que a música tem de nos arrebatrar, de nos suspender e nos fazer adentrar em outros estados de espírito. Essa coisa que tem relação com a dimensão estética, da ordem do indizível, mas que nos ocorre corporalmente.

Voltemos ao já citado diapasão. O som que dele sai, quando em contato com as cordas de um violão que está sendo afinado produz o fenômeno do que percebemos como dissonâncias (batidas produzidas por causa da frequência da quinta corda, lá, ainda não estar afinada com o diapasão) até um momento em que se ouve uma consonância (resultado das frequências soando juntas, como se formassem o mesmo som). Um interessante experimento é que, se você percute o diapasão, depois do instrumento afinado, perto dele, é possível sentir as cordas entrando em vibração sem que as toquemos. Tal fenômeno nos dá conta da dimensão material, física que envolve a música, uma espécie de comunicação tácita sonora com os corpos, mais do que simplesmente ouvidos.

Gumbrecht apresenta o conceito de *stimmung* (do alemão) que tem relação direta com a última cena. Em minicurso ministrado no SESC Palladium, o autor afirma que *stimmung* tem a ver com o verbo *stimme* que significa afinar um instrumento<sup>14</sup>. O autor ministra a oficina em um português com pouco sotaque. É interessante a citação dele de uma palavra que não existe no dicionário português na tentativa de uma tradução melhor do termo que é “vocidade”. Uma rica palavra criada pela possibilidade de expressar algo no entre a nossa língua e a dele. Podemos entendê-la aqui, desde seu sufixo “dade”, que se refere a uma ideia de estado, como a situação de ser afetado por uma voz ou um som que é emitido. A “vocidade” se aproxima de uma qualidade primeiramente física do som de afetar outros corpos. Ao mesmo tempo,

---

<sup>13</sup> Peça chave para a música contemporânea do compositor americano John Cage, de 1952. Feita para qualquer instrumento e qualquer formação instrumental, a peça consiste em “tocar o silêncio”. Durante os quatro minutos e trinta e três segundos, os músicos permanecem seguindo a indicação na partitura de não executarem qualquer som. A música soa como provocação a respeito dos limites do silêncio, já que não se podem evitar ruídos que invadam o tempo da execução, e da própria aura da música de concerto, ao colocar tacitamente a pergunta: quem diz o que é música? É uma peça que abriu questões fecundas acerca do terreno da música assim como a conhecemos no ocidente.

<sup>14</sup> Fala de Hans Ulrich Gumbrecht no mini-curso “Arte e experiência estética na contemporaneidade”, SESC Palladium, Belo Horizonte, Minas Gerais, em 31 ago. 2017. Disponível em: <<https://youtu.be/XK2JOLdEtSg>>. Acesso em: 10 de jul. de 2020.

Gumbrecht diz que outra palavra boa para se compreender *stimmung* é clima, pois diz respeito ao “toque mais ligeiro do contorno material sobre o (...) corpo” (IDEM, 2017).

O conceito de *stimmung* é tomado por Gumbrecht como uma ferramenta para a investigação de objetos artísticos. O autor diz sobre a possibilidade de lermos em busca de *stimmung*, o que significa descrever o encontro com um livro, música ou outra obra de arte, tomando nota das sensações e ambiências que eles nos evocam. É assim que ele faz no ensaio sobre a música “Me and Bobby McGee”, interpretada por Janis Joplin e lançada no álbum póstumo *Pearl* (1971). O autor, que viveu a efusividade da época de promessas de liberdade do fim dos anos 1960, acredita que a voz de Janis é uma presença que se atualiza no agora, a cada vez que a escutamos. Composta por Roger Miller, a canção conta do encontro intenso do eu lírico com sua amante durante uma viagem e das lembranças que passam pela sua cabeça do amor libertador. Gumbrecht diz que a maior potência da música se encontra na própria voz de Janis que acentua um arco dramático. A voz toma uma forma melancólica e ao mesmo tempo urgente de cantar a dor misturada com uma sensação de liberdade fugidia. O autor afirma:

Podemos ver que, mesmo sem a voz e música, as palavras conservam suas qualidades literárias e históricas. No entanto, o drama da música e seu poder sobre os ouvintes dependem muito menos de palavras e imagens do que podemos pensar. O drama de Me and Bobby McGee se desenvolve, acima de tudo, nas modulações e metamorfoses da voz de Joplin. Seu páthos está ao alcance de ouvintes que não entendem inglês, pois a canção usa palavras como vultos; o sentido das palavras é secundário. As emoções, atmosferas e estados de espírito que uma voz tão poderosa convoca estão assegurados; qualquer um que tenha ouvido a música os identifica, mesmo na falta de conceitos que possam permitir entendê-los e dividi-los com outros de maneira descritiva (GUMBRECHT, 2014, p. 126).

É sobre esse encontro corporal que nos interessamos como uma postura em relação aos discos *Fortaleza* e *Roteiro Pra Ainouz* vol. 3. No disco do Cidadão percebemos a guitarra e a voz torta de Fernando Catatau, a atmosfera musical própria que passeia por elementos psicodélicos junto com um vapor new wave, herança da década de 1980, e uma poesia melancólica do homem que reflete sobre as memórias que o invadem na estrada – uma ponte com a música romântica de Roberto Carlos, Eliane, A Rainha do Forró e outros ídolos da música “cafona”. No trabalho de Don L, soam ecos da raiz *spiritual/soul* da música negra norte americana que encontrou afluentes no rio do hip-hop, a presença dos graves dos beats e dos vocais R&B – escola presente em Donny Hathaway e outros nomes da música negra – e o *flow*/poesia (também acochado pelas memórias) em busca da liberdade, uma poética do ser humano que se toma como experimento de si mesmo. Os trabalhos assumem uma busca, por vezes melancólica, por algo que ainda não conhecem e cantam o encontro duro com a realidade,

mas não se curvam ao sofrimento, antes o abraçam e embarcam na viagem dolorida da existência como tarefa no mundo, o que nos lembra a errância dos nômades.

### 3.3: Atravessando o deserto - vapor barato e melancolia

Nietzsche criou uma rica filosofia sobre a figura do andarilho e ele mesmo parece ter encarnado a tarefa de mergulhar a duras penas na solidão da existência, porém ele também soube que a alegria não tarda a chegar ao caminhante. Daniel Lins (2017) entende a filosofia de Nietzsche como a realização de um “pensamento nômade”. Ele explica: “A solidão como a passagem obrigatória para um maior conhecimento das coisas e de si mesmo, é um prelúdio necessário à arte da dança e do equilíbrio. A dança do filósofo, diria Nietzsche. A solidão é consubstancial ao “viajante e sua sombra”; é o passaporte nômade” (LINS, 2017, p. 284). O eco nietzschiano parece vibrar nos discos e a poesia de um *canto-torto* que fala sobre a solidão e a reinvenção de si mesmo são elementos que compõem uma atmosfera comum. Encontramos em *Humano Demasiado Humano*, conforme Nietzsche (2000):

Quem alcançou em alguma medida a liberdade da razão, não pode se sentir mais que um andarilho sobre a Terra – e não um viajante que se dirige a uma meta final: pois esta não existe. Mas ele observará e terá olhos abertos para tudo quanto realmente sucede no mundo; por isso não pode atrelar o coração com muita firmeza a nada em particular; nele deve existir algo de errante, que tenha alegria na mudança e na passagem. [...] Nascidos dos mistérios da alvorada, eles ponderam como é possível que o dia [...] tenha um semblante assim puro, assim tão luminoso, tão sereno-transfigurado: - eles buscam a filosofia da manhã (NIETZSCHE apud LINS, 2017, p. 286).

A errância e a “alegria na mudança e na passagem” são elementos de um mesmo processo. Errar e vagar podem ser vistos como atos do andarilho que não se deixa conformar por uma existência pequena. Para isso ele joga seu corpo no mundo na esperança de encontrar um abrigo. Ou melhor, o andarilho que inicia a viagem percebe que o abrigo é sempre provisório e que a alegria se dá nos processos de transformação. Os errantes parecem ser os descendentes de Abel, o que habitava o mundo com o olhar. A viagem da existência não é sem custo, é forjada muitas vezes em dor, mas há um trabalho possível de transformar a dor em outra coisa, em criação, algo bonito mesmo que melancólico.

Quando afirmamos que os dois discos estão envoltos por uma “estética da viagem”, isso parece sinalizar para essa reflexão sobre a “filosofia da manhã”. Falamos da grande viagem da vida povoada pelo desassossego. “Quantas vezes pensamos que.../ Estaríamos indo/ Para lá...para lá/ Talvez nossa inconsequência não.../ Caiba mais aqui/ Porque estás tão longe/ Pra

ver que o horizonte é tão lindo/ E já vai amanhecer”. Na canção “Besouros e Borboletas”, de *Fortaleza*, ouvimos a voz que canta o peso dos anos numa intensidade mais baixa, meio sofrida, porém ela não se intimida com a vida, o seu alívio é poder presenciar o amanhecer, conforta saber do novo dia.

Se voltamos a Gumbrecht, a reflexão sobre *stimmung* também nos encaminha a pensarmos os objetos artísticos com relação aos seus tempos históricos. Cada época guarda em si o seu *stimmung* e é como se ele se misturasse à atmosfera que povoa as obras. O autor diz: "Além de tornar presente o ambiente de textos particulares, deveríamos tentar capturar os ambientes predominantes de situações históricas mais abrangentes, a partir da análise de obras de diferentes origens, formas e conteúdos" (GUMBRECHT, 2014, p. 27). A “atmosfera de um momento histórico” está assim amalgamada nos textos e a procura pelas atmosferas deles nos dará acesso também a uma ambiência histórica (IDEM, 2014). Na mesma medida, se investigamos uma atmosfera histórica podemos colher pistas das ambiências das obras.

Eduardo Jardim, no ensaio *Tudo em volta está deserto*, nos apresenta ensaios sobre obras que o marcaram no tempo da ditadura civil-militar. O livro é um depoimento pessoal e uma síntese de como a arte abrigou a vida nos anos de chumbo. Jardim vai contar da experiência de assistir ao show *Gal a todo vapor*, no Teatro Teresa Raquel, no Rio de Janeiro, em 1971. A cantora, aos 26, fez o espetáculo que ecoou como uma catarse. O repertório tinha a música de Caetano Veloso gravada por Roberto Carlos, “Como dois e dois”, que anunciava “Meu amor, tudo em volta está deserto, tudo certo/ Tudo certo como dois e dois são cinco”. O deserto era o próprio Brasil. Jardim diz: “O tom geral muito sombrio de todo o show é certamente um avanço da repressão. Ali se tentava dizer o que ainda era possível naqueles anos” (JARDIM, 2017, p. 61). Pós acontecimento do Ato Institucional nº 5 – promulgado pelo general Costa e Silva, em 1968 – o governo ampliou seu autoritarismo arbitrário. Um dos que sofreu na pele esses efeitos foi o diretor artístico do espetáculo, o baiano Wally Salomão, que tinha sido preso por porte de maconha no Carandiru, em 1970. É uma parceria de Wally com Jards Macalé, a música que Jardim considera como a marca daquele show. “Vapor Barato” sintetizava as sensações que circulavam no momento dentro do circuito artístico-universitário e nos revela uma *stimmung* melancólica, onde a necessidade de fuga se confundia com sede de vida. Jardim descreve:

A canção narra a história de um personagem vestido como um hippie da época, com um casaco de general, cheio de anéis, às voltas com uma decepção amorosa, para a qual só vê saída escapando numa viagem em um vapor barato, que pode ser tanto um velho navio quanto a fumaça de um cigarro de maconha” (JARDIM, 2017, p. 72).

Em “Vapor Barato” podemos ver o desencanto amoroso como ação catalisadora do mergulho interno (assim como em “Me and Bobby McGee”) e o encontro inadiável com a melancolia aterradora do próprio deserto. A fuga, ou ao menos um alívio para tal (des)encontro, são as palavras, a voz, uma mistura de grito, gemido e sussurro. O canto de Gal Costa carrega gestos que tateiam a expressão do inefável e que são conjurações de espaços momentâneos de liberdade. A melancolia aqui não é a prostração, é o solo de onde nasce a força do canto para expulsar o medo causado pelos “mortos embaixo da escada”, da canção “Hotel das Estrelas”, parceria de Jards e Duda Machado. Lembra também o “Pássaro Proibido” de Caetano, interpretado por sua irmã Bethânia, no LP de mesmo nome, de 1976: “Pássaro proibido de sonhar/ O canto macio, olhos molhados/ Sem medo do erro maldito/ De ser um pássaro proibido/ Mas com o poder de voar”. O “erro maldito”, os poetas malditos, Jards, Wally e o corpo e o canto de Gal.

A questão sobre o maldito parece ecoar até mesmo nos trabalhos do Cidadão Instigado e Don L como um *canto-torto* assumido. Não à toa, a primeira *mixtape* do *rapper* se chama *Caro Vapor, vida e veneno de Don L* (2013). Nela, ele conta o que teve que passar na estrada até chegar onde chegou. A *mixtape* foi bem recebida pela crítica e marca a mudança do artista para São Paulo. O trabalho de Don L, quando ainda estava no grupo Costa a Costa, assumiu um posicionamento que “desafinou o coro dos contentes” dentro do cenário mais amplo do rap nacional. Em contraposição a um discurso que via com maus olhos o papel do dinheiro na sociedade, Don L decidia falar sobre a dor e a delícia que envolvem a nossa relação com ele. Podemos ler uma matéria publicada no jornal Estadão, no início de 2014, com o seguinte título: “Don L faz parte de geração do rap mais aberta à mídia” (CARVALHO, 2014). É sintomática a frase, pois marca uma postura que o artista já assumia desde 2007, quando ainda estava no grupo anterior. Mas não podemos reduzir o trabalho do *rapper* como uma atitude simplista de idolatria ao consumo. Antes, sua poética é marcada pela tensão entre a visão sobre a situação precária da realidade e o ensaio de algum ato possível ao sujeito para realizar a sua satisfação no mundo.

No início da canção “Caro Vapor”, escutamos, no registro da fala, Don L: “Uma noite tem que valer um verso, pra em outro dia, o verso valer a noite. A estrada já tem que valer a viagem porque o destino é sempre incerto”. A batida é lenta, uma guitarra e um sintetizador por vezes entrecruzam o seu *flow* que narra a dureza que enfrentou para fazer seu trabalho acontecer. “Atravessei o deserto e pensei: Ah, cheguei!/ Mas vai ver, não!”. Há um espectro que o ronda e o faz saber da incompletude do caminho, que ainda há muito a se caminhar. Volta a figura do deserto e do andarilho. Como continuar caminhando? A pergunta parece soar no

fundo de “Caro Vapor” e nos remete à “Vapor Barato”. O caminhante que vai tomar o velho navio, não sabe o que o espera, tal qual o andarilho que segue no deserto, mas o mormaço é seu companheiro. A aridez não abandona o passageiro em sua viagem existencial, mas há algo dentro que o impele. É o desejo, uma força que o anima e o sustenta.

Suely Rolnik (2006) enxerga o desejo como fluxo de intensidades capazes de organizar territórios. A autora descreve que, na nossa experiência com o real, realizamos encontros com outros corpos que implicam em agenciamentos. Através de um corpo circulam intensidades que são ativadas quando entramos em relação com outros, nesse momento o desejo tende a se materializar numa máscara. Ela é uma imagem, um decalque do corpo que tende a se consolidar mais ou menos conforme a abertura dele como porosa ao desejo. Rolnik comenta:

o movimento do desejo - ao mesmo tempo e indissociavelmente energético (produção de intensidade) e semiótico (produção de sentidos) - surge dos agenciamentos que fazem os corpos, em sua qualidade de vibráteis: o desejo só funciona em agenciamento. Em outras palavras, o processo de produção do desejo é o de uma energética semiótica. Agenciamento dos corpos, movimento de criação de sentido para efetuar essa passagem - tudo isso acontecendo ao mesmo tempo (ROLNIK, 2006, p. 37).

Produção de desejo significa então uma produção de sentido, mas antes uma “produção de intensidade” (IDEM, 2006). O último ponto nos dá conta de uma dimensão próxima da discussão acerca da “produção de presença” que Gumbrecht empreendeu. Desejo corresponde ao nível da intensidade. Gumbrecht (2017)<sup>15</sup>, ao visitar uma perspectiva de Deleuze, diz que intensidade se refere a um processo que sai de uma contingência em direção a um aumento de concretização. O autor alemão afirma que tal processo se dá “quando o contingente se transforma em algo atual” (IDEM, 2017). Se esse processo acontece sem controle, ele conduz a um buraco negro.

### **3.4: Uma poética do *canto-torto*: sobre a música e o desejo**

Podemos citar aqui Van Gogh e Artaud como exemplos de artistas que levaram às últimas consequências o processo de retroalimentação do desejo em expansão incessante. O pintor que decepa a própria orelha e o ator encontrado morto por provável overdose. Falar da situação material de suas mortes não diz muito, antes temos que enxergar Van Gogh e Artaud

---

<sup>15</sup> Fala de Hans Ulrich Gumbrecht no mini-curso “Arte e experiência estética na contemporaneidade”, SESC Palladium, Belo Horizonte, Minas Gerais, em 31 ago. 2017. Disponível em: <<https://youtu.be/XK2JOLdEtSg>>. Acesso em: 10 de jul. de 2020.

como existências muito grandes, sufocadas pela máquina de morte de nome sociedade disciplinar. Se o processo do desejo virou algo incontrollável, foi porque outras forças atuaram sobre esses corpos fazendo com que eles não tivessem mais controle acerca dos seus próprios processos. As instituições que atendem à lógica capitalista e de herança colonial (no que pese a sociedade brasileira que sofreu e sofre com o processo de racialização) como a família, o estado e a justiça carregam dentro de si essa máquina de morte, como Michel Foucault bem descreveu. O desejo pode ser impedido de passar ou pode sofrer alterações significativas causadas pelas marcas disciplinares, fruto dessas instituições e da lógica capitalista, que incidem sobre os corpos, o que pode resultar em dois tipos: I - num corpo preso, triste e imóvel, ou, II - num corpo que se expande até a autodissolução. O segundo tipo nos leva à lembrança dos artistas-estrela (Van Gogh e Artaud) que morreram por expansão de vida. Entre contrações e distensões, uma estrela, quando morre, deixa a ver uma nebulosa, ampla nuvem cintilante feita de poeira estelar, no cosmos.

Desejo é “produção de intensidade” que pode encontrar barreiras na teia social e se cristalizar, ou, ao inverso, pode conduzir a um buraco negro, mas há como tecer uma vida no entre. Rolnik, quando descreve o desejo, faz questão de frisá-lo como “produtor de mundos”: “o pleno funcionamento do desejo é uma verdadeira fabricação de mundo, ou seja, o contrário de um caos” (ROLNIK, 2006, p. 43). Gumbrecht (2017)<sup>16</sup> vai afirmar que a experiência estética funciona como “produção de intensidade”, ou seja, como o movimento de uma contingência em direção a uma atualidade. Mas ele vai dizer que a própria experiência estética pode conduzir ao processo inverso, quando um buraco negro volta a se tornar atualidade. Assim, o nosso contato com a arte pode abrir as condições de possibilidade para o cultivo da saúde do ser, isto é, a boa sintonia do ser com o seu mundo. Consideramos aqui a concepção de ser desde a reflexão que Gumbrecht faz a partir de um filósofo como Heidegger.

O conceito de “ser-no-mundo” sublinha que o *Dasein* está “desde sempre” situado em, e está familiarizado com, um ambiente, um ambiente concreto – e não em distanciamento com relação ao mundo. Com referência a situação histórica – e em termos nada metafóricos -, a filosofia de Heidegger começou por propor devolver à existência individual humana o “chão que havia desaparecido sob os pés”. Ter os pés no chão é condição prévia para a felicidade – o que não quer dizer que com isso se complete a felicidade; a rigor, a felicidade não sofrera nenhuma “perda” em *Ser e Tempo* (GUMBRECHT, 2014, p. 151).

---

<sup>16</sup>Fala de Hans Ulrich Gumbrecht no mini-curso “Arte e experiência estética na contemporaneidade”, SESC Palladium, Belo Horizonte, Minas Gerais, em 31 ago. 2017. Disponível em: <<https://youtu.be/XK2JOLdEtSg>>. Acesso em: 10 de jul. de 2020.

Sobre essa base se lança o seu pensamento acerca da leitura em busca das atmosferas, ambiências e *stimmung*. É a partir da compreensão do ser como “ser-no-mundo”, dele como elemento indissociável de sua realidade. Essa postura leva a uma desestabilização da abordagem sujeito-objeto. O que deve ser tomado aqui é a dimensão corporal da nossa relação com as coisas no mundo. A dimensão estética aparece então como uma linha que cruza tal discussão. Gumbrecht sublinha que a experiência estética tem uma condição e um efeito: a “serenidade”, o que significa o ato de deixar espaço para outros mundos.

A serenidade conduz a pensarmos numa situação do “pleno funcionamento do desejo”, como dito por Rolnik anteriormente. Ela é uma abertura de espaço para o desejo fluir e encontrar seus movimentos de composição e decomposição. A experiência estética pode assim fabricar novos mundos possíveis no mesmo momento em que abre a circulação para novos afetos que se dão no agora. A música traz em si a presença de um tempo-espaço no passado e a própria atmosfera desse passado. Uma vez que a serenidade se dá, a música se transforma em veículo de transporte e os nossos corpos são convidados a dançar uma dança entre os tempos: o do registro, o do momento da escuta e o da promessa de uma nova escuta com a possibilidade de circularem novos afetos.

Podemos enxergar isso em “Cocaína”, do disco *Roteiro pra Ainouz vol 3.*, de Don L. A canção tem participação de Fernando Catatau, do Cidadão, na guitarra. Nela, o rapper fala de uma saturação de estímulos experimentados no mundo: “As ruas já não cabem mais carros/ A câmera não cabe mais fotos/ A nuvem já não cabe mais vídeos/ A ação não sabe mais o propósito”. É quando ele a encontra. A descrição do encontro é quase um ato sexual que o anestesia e reativa seu desejo. Cocaína, a promessa do gozo temporário num mundo farto. Talvez, os usos e representações em torno da cocaína sejam os facilmente mais associados ao mundo capitalista.

Nos primeiros segundos já ouvimos a guitarra de Catatau a tatear o espaço da canção com sua distorção que rasga. O *beat* entra, traz letargia, por vezes a voz de Don L soa com *delay* (seus ecos se espalham) e o refrão é um convite ao baile – entra uma guitarra *funky-soul* de base: “Eu tava numa bad trip/ Quase não volto mais/ Foi quando ela colou no meu inferno/ E pediu uns dois do caos/ E me deixou off-line”. A guitarra de Catatau aparece letárgica, pontuando em alguns momentos, e se entremeia ao canto. Na última estrofe, é evocada a presença de Belchior e seu *canto-torto*. A imagem de sua vida desviante, principalmente dos últimos anos de vida em autoexílio, é evocada a partir de um trecho do refrão de “Passeio”. A canção, lançada em seu LP de estreia *Belchior – Mote e Glossa* (1974), fala do deslumbramento

do jovem Belchior frente à eletricidade e o concreto de São Paulo. Sua sonoridade lembra um *foxtrot*, mas o canto é da voz nordestina meio anasalada, distante da voz potente de um *crooner*.

“Cocaína” é a quarta música que se segue de uma continuação: “Cocainterlúdio”, um afrobeat tomado por um espírito free-jazz nervoso, o que parece ser o próprio êxtase da experiência com a droga. Evocamos aqui essa canção para falar da experiência do desajuste que parece permear a poética dos nossos discos. Falamos aqui da poética de um *canto-torto* nos trabalhos desses artistas que se revela no momento da ativação da presença de Belchior. Um *canto-torto* que está ligado a trajetórias e sonoridades desviantes. Uma poética que se aproxima por vezes da alcunha corrente na música brasileira que foi criada para falar de artistas que não cabiam em caixas e que tiveram um reconhecimento tardio do seu trabalho, a alcunha de músico-poeta maldito.

Reconhecemos aqui que a arte pode adquirir uma forma nômade que nos joga no meio da filosofia de Nietzsche e de outros autores do pensamento da diferença, como Deleuze e Guattari, que ressoam fortes nas considerações de Rolnik. Insistimos aqui que há um espírito do pensamento nômade que povoa esses trabalhos. Isso não se refere só ao fato dos artistas terem migrado do Ceará para São Paulo, mas diz respeito à poética dos álbuns. Uma poética do *canto-torto* onde o desejo não opera por falta, mas por produção de intensidades.

Cristina Pescuma (2013) afirma que o desejo é inseparável da construção social, vide a nossa reflexão sobre os artistas-estrela e como as máquinas de morte operam sobre a subjetividade das pessoas. A autora fala do cuidado que se deve ter ao investigar a gênese dos desejos, mas também afirma que podemos entender o desejo como a produção de “forças ativas” (IDEM, 2013, p. 38). Isso acontece quando nos damos conta da dimensão do acontecimento que surge através de um agenciamento, isto é, o encontro onde os corpos se entremeiam numa relação de produção de desejo. Quando a pessoa se dá conta de como opera o acontecimento é possível se ter mais serenidade na coordenação de suas próprias intensidades (IDEM, 2013, p. 36). A arte, então, é apresentada como um espaço por onde as forças inventivas da existência podem operar sob o estatuto de um desejo orientado para a liberdade. O caminho artístico que traça linhas de fuga não apresenta garantias, pois é perigoso, mas é uma via por onde podemos compreender a liberdade como construção permanente e à favor da manutenção de uma saúde da existência. Pescuma diz:

A arte é sempre uma experimentação, por isso ela está sempre em metamorfose, constituindo-se como linha de fuga dos poderes, apontando a doença que nos está atacando, que foi inoculada desde a infância, ao mesmo tempo que nos coloca em conexão com outras forças, as forças de fora. Arte é uma produção de saúde (PESCUMA, 2013, p. 39).

### 3.5: Contracultura e o *cansaço do sonho*

Desde o seu início, a contracultura foi um ponto de mudança com relação às maneiras como se experimentava até meados do século XX. Foi um processo que fermentou o nascimento do espírito de uma época sob o signo das transformações. Era a juventude que surgia como conceito que lapidava embebido pela atmosfera do furor dos anos 1950. No período do pós-guerra o mundo viu surgirem as elétricas guitarras, o improviso orgiástico do jazz e a literatura *beatnik* como emblemas de um novo semblante. Novas sensibilidades advindas de tais curto-circuitos no “primeiro mundo norte-americano” bateram diferente em várias partes do mundo e estremeceram convenções e instituições sociais.

Celso Favaretto (2017) afirma que o modo como a contracultura foi processada no Brasil diz muito a respeito sobre os “experimentalismos” artísticos da Tropicália e o surgimento de uma “nova sensibilidade” que borrava as fronteiras entre arte e vida. Ele diz que mesmo parte do impulso contracultural tendo sido absorvido pela própria lógica capitalista (quando a energia vital da rebeldia e de contestação foi começando a ser capturada pela lógica da publicidade e do mercado), podemos notar consideráveis rupturas que se relacionam ao “corpo como espaço de agenciamento das atividades, aparentemente sem conotação política, desde que o modo como até então se fazia a arte política fosse tomado como modelo” (FAVARETTO, 2017, p. 183).

O lançamento *Tropicália ou Panis et Circenses*, no emblemático ano de 1968, um ano depois do terceiro Festival de Música Popular Brasileira<sup>17</sup>, representou na leitura de Favaretto, o procedimento de “detonar” um novo circuito de afetos na produção artística brasileira. Participaram do disco os jovens artistas baianos (Tom Zé, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Rogério Duarte, Capinam, Torquato Neto), os paulistas dos Mutantes (Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias), os cariocas (Rogério Duprat e Nara Leão), além de outros nomes tangentes. O autor então vai falar de um momento “pós-tropicalista” que trouxe uma “nova sensibilidade” na esteira da arte e do comportamento:

---

<sup>17</sup> O festival realizado pela TV Record teve como canção vencedora “Ponteio” de Edu Lobo e Capinam. Nomes consagrados e estreados apresentaram canções, entre eles Roberto Carlos com “Maria carnaval e cinzas”, Gilberto Gil com “Domingo no parque” (na companhia dos músicos dos Mutantes) e Caetano Veloso com “Alegria, alegria”. Na mesma ocasião Sérgio Ricardo e sua música “Beto bom de bola” foram acossados por uma pesada chuva de vaias, o que gerou o episódio que mereceria uma atenção maior com relação a maneira com que ele é evocado em um mergulho para além do caricato: a quebra do violão e o arremesso ao público.

convém esclarecer que a denominação contracultura, assumiu uma especificidade nos rastros do tropicalismo, associada às designações de uma nova atitude caracterizada pelas designações “nova consciência”, “nova sensibilidade”, “curtição” e “desbunde”, em que a ênfase se dá no comportamental, na vida aberta, livre do racionalismo, do autoritarismo, do moralismo e da burocratização (FAVARETTO, 2017, p. 190).

Essa postura tropicalista que está associada ao “desbunde” e à “curtição” é uma marca que está presente em várias das produções que podem ser chamadas de contraculturais, inscritas entre o final da década de 1960 e do início da de 1970. Mas acreditamos que o conceito de contracultura adquire outros matizes a partir das experiências de outros atores, entre eles alguns compositores cearenses como Fagner e Belchior e até mesmo alguns que participaram do momento tropicalista, a exemplo de Capinam e Jards Macalé, como vozes dissidentes da experiência tropicalista. Ao que nos interessa, Favaretto acrescenta um importante ponto que a “nova sensibilidade”, também advinda da experiência tropicalista, mas não somente, trouxe no campo do entendimento do político:

Assim, a nova sensibilidade é assumida como conceito operacional que mobiliza a invenção de experiências de transmutação da relação entre arte e realidade – com que se configura um outro modo do político, centrado nas mudanças de comportamento interpessoais e comunitários, e não mais nos projetos totalizadores de mudança social (FAVARETTO, 2017, p. 195).

O que podemos perceber é que essa “nova sensibilidade” permitiu uma experiência mais solta entre as esferas da vida e da arte, daí se erigiu uma zona cinza e porosa entre esses dois campos. Talvez esse tenha sido um dos maiores legados da contracultura, enxergar o real e o artístico para além de um binômio fechado. Gostaríamos de aventar aqui que dentro dessa “nova sensibilidade” advinda da experiência contracultural é possível rastreamos experiências dissidentes que diferem da proposta de contemplação e deglutição urgente e carnavalesca da e pela temporalidade da modernidade que a Tropicália trouxe. Propomos então enxergar na trajetória artística e obra de alguns nomes como a contracultura pode ser pensada a partir de uma desestabilização de certas ideias tropicalistas.

Em 1976, Fagner lança seu terceiro disco pela gravadora CBS, *Raimundo Fagner*, já estabelecido no Rio de Janeiro e tendo alçado certa projeção de seu trabalho, vide o contato artístico com Elis Regina e Nara Leão, que fez participação em seu primeiro disco, *Manera Fru Fru, Manera* (1973), lançado pela Polygram/Philips. É interessante perceber a participação do baiano Capinam como letrista de duas músicas em parceria com Fagner do disco: “Pavor dos paraísos” e “Natureza Noturna”. Ao observarmos a obra do compositor baiano mais de perto,

apesar dele ter participado do movimento tropicalista, percebemos pontos de inflexão na sua poética com relação à essa própria estética dos tropicalistas.

Mais do que um movimento de mudança entre gravadoras, a vinda para CBS marcou um novo momento na carreira de Fagner, a sua alçada a diretor artístico de um selo da *major* no Brasil. O compositor cearense Fausto Nilo<sup>18</sup>, em entrevista a Daniel Lopes Saraiva (2014) conta que Fagner foi convidado a gravar o disco *Raimundo Fagner* (1976) pela CBS pelo então recém chegado diretor artístico e fã do trabalho de Fagner, Jairo Pires. Até então a gravadora tinha como carro-chefe de seu catálogo Roberto Carlos e nomes da Jovem Guarda. Posteriormente ao lançamento do disco, Fagner recebe o convite para ser diretor artístico do selo *Epic* da CBS, é quando começa a história da “explosão da música nordestina” (SARAIVA, 2014). Nessa época, gravam pelo selo nomes dos mais diversos, desde mais conhecidos como Elba Ramalho, Zé Ramalho, Amelinha, Geraldo Azevedo até artistas que ficaram no “lado b” da história, a exemplo do poeta cearense Patativa do Assaré, com o disco *Patativa do Assaré* (1979).

Rodrigues (2017) entende que o período que Fagner ficou à frente do selo *Epic* afetou na circulação de novas vozes nordestinas na indústria musical. Mesmo que, quando alçou Fagner à posição de diretor artístico do selo, a CBS tinha como propósito renovar o seu catálogo (vide a diminuição de vendas de seus nomes da Jovem Guarda) em vista de abocanhar uma fatia maior do mercado e para ganhar crédito com a crítica (ávida pelo selo MPB de qualidade), tal fato abriu um espaço para artistas nordestinos estreados fazerem seus trabalhos com uma certa liberdade artística. O autor explica:

Com o posicionamento de artistas nordestinos entre alguns dos principais lançamentos fonográficos da CBS naqueles anos, é possível defender que houve nessa gravadora o estabelecimento de uma nova orientação comercial que ganhou fôlego justamente a partir da contribuição de Fagner e demais profissionais ocupados nas atividades do selo Epic, de maneira que se na década anterior a força dessa empresa residia nas produções fonográficas da Jovem Guarda e do gênero musical romântico, na segunda metade em especial essa força foi readquirida com os trabalhos postos em circulação a partir não só das produções de Fagner enquanto artista, mas também das de Zé Ramalho, Elba Ramalho, dos irmãos Clodo, Climério e Clésio, Cátia de França, Terezinha de Jesus, além dos artistas cearenses que adentraram na CBS em grande número, razão pela qual os mesmos ficaram conhecidos na época como “Cearenses Bem Sucedidos”, em referência à sigla CBS (RODRIGUES, 2017, p. 273).

---

<sup>18</sup> O arquiteto e compositor tem uma extensa obra de sucesso popular em parceria com diversos nomes da música brasileira. Entre as parcerias mais constantes, podemos citar além de Fagner (“Pedras que cantam”, “Cartaz”), seu repertório de músicas de carnaval com Moraes Moreira (“Coisa Acesa”, “Chão da Praça” e “Eu também quero beijar” junto com Pepeu Gomes) e Armandinho (“Zanzibar”, “Zero”). Além de Geraldo Azevedo (“Dona da minha cabeça”, “Chorando e cantando”) entre outros nomes.

O também chamado por alguns “boom nordestino” nos revela rumos que parecem ter distinções com relação aos procedimentos tropicalistas. Um elemento novo que a Tropicália trouxe foi uma sensibilidade referente à *pop art* norte-americana de Andy Warhol e seus procedimentos de desestabilização dos regimes dos valores relacionados ao gosto e de um experimentalismo a partir do estatuto mercadológico que a arte vinha adquirindo a cada ano um pouco mais. A própria questão do uso da guitarra elétrica e a mistura do moderno com a tradição revisitada são fatos que advém desse estágio pop da arte.

Cláudio Coração (2019) percebe a partir de uma fala de Caetano Veloso presente em edição da revista *Civilização Brasileira*, de 1966, um pensamento sobre a música brasileira que via no próprio ensejo tropicalista a retomada de uma *linha evolutiva* da música popular brasileira que teve como ponto fundador a bossa nova. O autor, então, em um procedimento de análise do disco de Belchior, *Alucinação* (1976), identifica a presença de um pensamento distinto do de Caetano, que é processado no trabalho do cearense como uma “intelectualidade melancólica”. Isso diz respeito principalmente a uma mensagem que está embebida no trabalho de Belchior, que diz de uma outra postura para com a contracultura, uma postura desestabilizadora e mais cética que tem a ver com um certo espírito benjaminiano a observar o curso da história. Belchior operaria uma postura melancólica frente à aceleração do tempo distinta da postura tropicalista, mais ligada à celebração dos processos de aceleração da temporalidade.

O criticismo benjaminiano pode ser operado, então, na sublimação das marcas destacadas pela errância da modernidade e sua ruptura de caráter intelectual. A reflexão, a rixa, a disputa cultural passariam pela negação de linhas evolutivas estéticas. Essa parece ser a base do como fazer para criticar, seguindo as pistas de Benjamin, pensando desde a questão do reconhecimento formal, em relação a uma dada produção, até a desenvoltura do próprio intelectual em meio a essa tensão (CORAÇÃO, 2019, p. 42).

O autor irá entender que o ponto de vista de Caetano presente no texto denota um olhar sobre a música brasileira que não comporta as características de outras produções da década de 1970. A visão do compositor baiano tenderia, no limite, a um posicionamento mais celebratório da aceleração do tempo e das mudanças do mundo moderno. O que colhemos do olhar melancólico de Belchior, e que deságua na crítica de Walter Benjamin à modernidade, diz respeito a um ceticismo com relação às novidades que não param de chegar. O compositor parece nos dizer, precisamos parar e olhar direito para o que nos aparece. Perceber melhor o fluxo dos sonhos e entender o que há de contraditório nessa teia de vozes que compõem o momento presente. Naquele momento, se vivia uma espécie de ressaca da contracultura, uma

revisão das possibilidades de mudança, do que se efetivou ou não e do que ainda estaria por vir. Era o tempo do “*the dream is over*” (o sonho acabou) proclamado por John Lennon numa espécie de confissão desencantada das promessas de liberdade que se fermentaram nos anos 1960. A poesia do cearense parece apontar justamente para essa direção.

Interessante perceber que Fagner e Belchior (compositores de “Mucuripe” – foi lançada coincidentemente pela primeira vez em compacto editado pelo semanário O Pasquim, cujo lado A era “A volta da asa branca”, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, com interpretação de Caetano Veloso) vieram juntos para o Rio de Janeiro na mesma época, mas depois cada um seguiu seu caminho por causa de desentendimentos. Eles chegaram a protagonizar outros momentos em parceria, como a gravação de “Aguapé” no disco de Belchior *Objeto Direto* (1980), lançado pela Polygram, período em que Fagner ainda estava à frente do selo *Epic*. Percebemos que algo em comum entre os dois, com variações no mérito de cada posição, é um processamento do espírito contracultural que não passa pelo tom celebratório das novidades do estágio pop da arte; essa posição, antes, assume um tom melancólico (IDEM, 2019).

A canção de Belchior talvez tenha se demorado mais no empenho de traçar essa distinção quanto ao posicionamento frente ao novo que reflete o espírito da “nova sensibilidade” apontada por Favaretto. Podemos perceber essa distinção ao tom tropicalista na poesia do compositor cearense como nos versos: “Eu sou apenas um rapaz latino-americano/ Sem dinheiro no banco sem parentes importantes/ E vindo do interior/ Mas sei que nada é divino/ Nada, nada é maravilhoso/ Nada, nada é secreto/ Nada, nada é misterioso, não” – “Apenas um rapaz latino-americano”. E em: “Veloso, o Sol não é tão bonito pra quem vem do Norte e vai viver na rua” – “Fotografia 3x4”. Ambas as canções de *Alucinação*. Sobre o disco, Coração complementa:

O que *Alucinação* demonstra em 1976 é que o desajuste com as transformações das funções da canção popular – e a relação com o público – só pode ser pensado em constatação crítica. Ou seja, não existe produção cultural ancorada senão fora da crítica cultural, a nortear, nas armadilhas do entretenimento e sua temporalidade, os desconsolos de um exílio artístico (CORAÇÃO, 2019, p. 43).

O trabalho de Belchior no momento em que lança um olhar desencantado para o procedimento do desbunde tenta “examinar o desconforto inerente do processo triunfante do tropicalismo” (IBIDEM, p. 35). E isso não se refere a uma perda do encanto do mundo antes é ver o delírio na “experiência com coisas reais”, da faixa “Alucinação”. A crítica não é tomada como busca de solução, mas ela mesma como um processo de *phármakon*, é um impulso que quer verter a dureza da realidade em remédio (mais como terapia do que panaceia). É apontar

para os fatos prosaicos da vida e enxergar a poesia-mundo: “Carneiros, mesa, trabalho/ Meu corpo que cai do oitavo andar/ E a solidão das pessoas/ Dessas capitais/ A violência da noite/ O movimento do tráfego/ Um rapaz delicado e alegre/ Que canta e requebra/ É demais!” – “Alucinação”. Veja-se aqui a mistura entre vida e arte que Favaretto aponta como elemento contracultural, no entanto com a presença de um outro sabor, de uma outra atmosfera. Mais melancólica, porém não desencantada. O encanto vem das frestas e do próprio olhar oscilante, ora semi-desconfiado, ora semi-alegre, como ouvimos em “Não leve flores”: “Sempre é dia de ironia no meu coração”. Há nessa poesia um espectro dos poetas malditos. Assim:

situar a produção de diversos artistas tidos como marginais dos anos 1970 (ancorados na psicodelia e no desbunde, nesse transe contracultural tardio), incluindo Belchior, é compreender os limites de um projeto estético sobreposto a outros projetos estéticos. Mas é também constatar, por meio de uma crítica medida pela insígnia contracultural, os impasses firmados pela criação artística no decorrer dos anos, anunciando o novo (CORÇÃO, 2019, p. 44).

Em 1967, mesmo ano de lançamento do disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, os Beatles lançavam a canção “Strawberry fields forever”, primeiramente em compacto, mais perto do início do ano, e depois no disco da trilha sonora de *Magical Mystery Tour* (álbum de espírito psicodélico), no fim. Em agosto do mesmo ano, em meio a uma viagem à Índia, que marcou o mergulho em um processo de descobertas de meditação e da cultura hindu, o grupo recebeu em choque a notícia da morte de seu empresário Brian Epstein. Mais do que *manager*, ele era um amigo próximo do quarteto que os acompanhava desde quando tinham recém chegado da turnê em Hamburgo, em 1961, que os ergueu ao estrelato. Epstein era um importante mediador dentro da banda para a tomada de decisões e rumos. É sintomático que, depois desse acontecimento, as brigas ficariam mais frequentes. Com a morte de Epstein, os Beatles perderam o chão. O clima de desentendimento apontou para o inevitável fim do grupo no ano de 1970 com cada um estabelecendo carreira solo. Pode-se dizer que nesse acontecimento o *sonho* morreu um pouco mais. *Sonho* aqui como espaço utópico que a contracultura semeou durante a década de 1960.

Logo após breves linhas melódicas de *mellotron*<sup>19</sup>, escutamos: “Let me take you down/ 'Cause I'm going to strawberry fields/ Nothing is real/ And nothing to get hung about/

<sup>19</sup> Instrumento musical de operação eletromecânica criado em 1963 que adiantaria muito dos rumos da música pop mundial. Seu funcionamento consistia num banco de sons guardados em fitas magnéticas, onde poderia se escolher um timbre para execução. Os timbres eram compilados de captação prévia de instrumentos reais, por exemplo, do som de uma orquestra. A operação do *mellotron* nos remete ao conceito de *sample* que se popularizou a partir dos usos do *rap*, na operação dos *dj's* de gravarem a partir de vinis os chamados *beats*, bases instrumentais por sobre as quais os *rappers* rimam. Ressalta-se aqui os elementos da fantasmagoria e da nostalgia, tão imbricados na cultura pop. Para além da camada nostálgica da letra de “Strawberry fields forever”, o elemento sonoro do *mellotron* faz corpo à essa atmosfera.

Strawberry fields forever”<sup>20</sup> Os campos de morango da infância de John aparecem como lugar idílico de fuga, de pureza e de doçura, marcas nostálgicas de um tempo ingênuo que na canção parece ser o resultado de uma viagem lisérgica. O clipe da canção trata do universo onírico onde o espaço-tempo é distorcido. Aparecem cores vivas e quentes dos sobretudos: laranja, amarelo, vermelho. Jogos de luz e sombra, tomadas de câmera na mão. Cenas no escuro, luz neon. Planos do rosto de cada um dos Beatles em frente à câmera, semblante nem alegre nem triste, insinuam ironia. Por vezes, o tempo passa de frente pra trás, assim como alguns sons. Aparece um piano agarrado a teias presas a uma árvore que os quatro jogam tinta e, ao final do clipe, despenca. Nos últimos segundos, vemos o plano deles seguindo de costas num semi-breu de um fim de tarde ou de um amanhecer acompanhados por um cachorro. O despencar do piano é, ao mesmo tempo, o despertar do sonho (*trip*). Após a desconcertante morte de Epstein, a música ganha uma nova camada. “Living is easy with eyes closed/ Misunderstanding all you see/ It's getting hard to be someone/ But it all works out/ It doesn't matter much to me”<sup>21</sup>. Fechar os olhos, já que a realidade estonteia, mas há algo que não se encaixa até no sonho. O desencaixe talvez seja a sua duração, já que é breve. Dar conta de virar adulto e sustentar a *trip* (viagem psicodélica fecundada pelo uso de lisérgicos) sem tombar é pesada tarefa. Com o passar dos anos as perdas inevitavelmente vêm e, a reboque, o amadurecimento, as lições do tempo.

Diante do curso dos acontecimentos, “Strawberry fields forever” aparece dentro da atmosfera da *trip* com um tom nostálgico melancólico, algo que semearia a percepção do desconcerto do mundo na poética dos Beatles, imagem contrastante aos anos de histeria e plena energia libidinal de *beatlemania*. Atmosfera que viria a se adensar em algumas composições do próximo trabalho *The Beatles* (1968), popularmente conhecido como *Álbum Branco*, e que podemos notar em “Happiness is a warm gun”, que Belchior iria estabelecer diálogo anos após em “Comentários a respeito de John”: “João, o tempo andou mexendo com a gente sim/ John, eu não esqueço/ Oh no! Oh no!/ A felicidade é uma arma quente”. A canção do cearense tinha sido lançada em *Era uma vez um homem e o seu tempo* (1979).

É como se Belchior traçasse o *diagnóstico de um espírito do tempo* que pairava sobre o mundo bem na virada da década de 1960 para a de 1970 e que dizia respeito a um olhar crítico para a contracultura, dez anos depois: o *peso* de manter os sonhos acesos e o *cansaço* que advém

---

<sup>20</sup> “Me deixe te levar comigo/ Porque eu estou indo para os campos de morango/ Nada é real/ E não há nada com o que se preocupar/ Campos de morango para sempre”.

<sup>21</sup> “Viver é fácil com os olhos fechados/ Sem entender tudo o que você vê/ Está ficando difícil ser alguém/ Mas no fim tudo dá certo/ Isso não me importa muito”.

daí. No mesmo ano do lançamento de *Alucinação* (1976), Fagner cantaria em *Raimundo Fagner*, a canção “Além do cansaço”, de Brandão e Petrúcio Maia:

Quando não houver mais música no ar nem houver sorrisos em volta,  
quando nada na tarde morta além do cansaço da vida falar.  
(...) É preciso entender que perdida pela vida uma estrada caminha  
e que uma cidade sozinha não comporta a procura da vida.  
É preciso sair pelo mundo procurando somente encontrar.  
É preciso alcançar a aurora que a noite teimou em fazer não chegar.  
É preciso entender que a vida quer um jeito de resistir.  
É preciso saber que agora a aurora não pode esperar por vir.

A canção enxerga como mais possível a resistência à aridez da vida e ao *cansaço do sonho* (não exatamente com um olhar otimista), mas ela não esconde o lado trágico. O ato de resistir opera como um desdobrar-desfolhar da própria crueza da experiência com a realidade, mais uma vez o sentido de *phármakon* (veneno-remédio) aparece. No primeiro disco homônimo de Belchior (1974), está presente “Todo sujo de batom”; já no início, temos: “Eu estou muito cansado/ Do peso da minha cabeça/ Desses dez anos passados, presentes/ Vividos entre o sonho e o som/ Eu estou muito cansado/ De não poder, de não poder falar palavra/ Sobre essas coisas sem jeito/ Que eu trago em meu peito/ E que eu acho tão bom”. A sublimação do cansaço aqui se dá via libido: “Quero a sessão de cinema das cinco/ Pra beijar a menina/ E deixar a saudade/ Na camisa toda suja de batom”.

Já em “Movimento dos barcos”, composição de Capinam e Jards Macalé – gravada por este em disco homônimo, em 1972, e, um ano antes, por Maria Bethânia em *Rosa dos ventos ao vivo* – ouvimos: “Tô cansado/ E você também/ Vou sair sem abrir a porta/ E não voltar nunca mais/ (...) Não quero ficar dando adeus/ Às coisas passando, eu quero/ É passar com elas, eu quero/ E não deixar nada mais do que as cinzas de um cigarro/ E a marca de um abraço no seu corpo”. Notemos que Bethânia não participou diretamente do momento tropicalista. O gesto artístico dela se depurava, antes, por outros caminhos que tinham como pontos importantes: a cena (teatro) e a poesia como interfaces de interpretação e performance da obra dos mais variados compositores, num passeio pela riqueza dos temas da “divina comédia humana”. Temos aqui imagens potentes: as cinzas do cigarro, a marca do abraço no corpo e a recusa a ficar “lamentando o eterno movimento dos barcos”. A palavra *movimento* é tomada como sinônimo da realidade tal qual ela é. Um gesto próximo ao verso: “o meu delírio é a experiência com coisas reais”. Notemos que o cansaço impele a uma resistência, mesmo que mais cética na efetivação do sonho. Há uma resistência melancólica, em que o corpo, mesmo desnorteado, aposta no *desejo*.

Eliete Negreiros, pesquisadora e integrante da geração da Vanguarda Paulista,<sup>22</sup> apresenta depoimento pessoal sobre o seu contato com a canção de Capinam e Macalé:

José Carlos Capinan, quando compôs “Movimento dos Barcos”, deu voz a uma geração, ao estado de espírito de uma época, que assumia a mudança e a transformação como filosofia de vida. E era a minha geração. Ansiávamos por mudanças na estrutura familiar, na sociedade, no modo de ser e de estar no mundo. Queríamos abrir a boca e falar aquilo que se passava conosco, em nosso interior, quebrar a casca da aparência que estava sufocando a exuberância da nossa juventude. Queríamos um mundo mais fraterno, mais justo. Tanta miséria, tanta desigualdade, tanta opressão. Haveria de existir um outro modo de o mundo e a gente ser (NEGREIROS, 2017, p. 154).

Quando “Movimento dos barcos” apareceu, já pode se dizer que foi em um momento pós desbunde, onde o cansaço se instalou. Cansaço que aparece nas três músicas entre os anos de 1972 e 1976 por sobre as quais passeamos. Podemos notar na poesia de Capinam e na interpretação desconcertante de Macalé – como se fosse uma prece – a necessidade da mudança, o canto quase que desiludido do sonho, mas que se faz presente. Não é um canto passivo, é um canto que toma seu rumo, decidido a não ficar só no lamento.

Ecoss da discussão acerca do *cansaço do sonho* e da avaliação dos tempos de curtição e desbunde da contracultura irão permanecer em outras obras. Na década de 1980, Caio Fernando de Abreu com *Morangos Mofados* (1982) processa ao seu modo a ressaca contracultural. Marcado pela proximidade da morte de John Lennon, Caio irá trazer como primeira citação em sua dedicatória o nome do músico. O conto que batiza o livro é simbólico pois, em parte, sintetiza uma atmosfera melancólica partilhada das canções que viemos trabalhando.

Acompanhamos um publicitário que procura o médico na tentativa de descobrir qual doença estaria causando nele um estranho sintoma: a náusea provocada pelo gosto amargo de morangos mofados na boca. O início da história são os primeiros versos de “Strawberry fields forever”: “Let me take you down/ 'Cause I'm going to strawberry fields...”. O amargo experimentado se transfigura no espírito de uma época. A neurose do publicitário tinha relação com as aventuras lisérgicas experimentadas ao longo de sua vida, o que acompanhava um medo iminente de ter lhe causado algum dano irreversível. Ele volta pra casa e no terraço do prédio se deixa perder no tempo e, do alto, acompanha a cena do amanhecer. De súbito ele é visitado

---

<sup>22</sup> Foi uma movimentação artística que iniciou entre a virada da década de 1970 para 1980. Participaram dessa produção o Grupo Rumo, Arrigo Barnabé e Banda Sabor de Veneno, Itamar Assumpção e Banda Isca de Polícia, Premeditando o Breque, Tetê Espíndola e Eliete Negreiros, além de outros nomes. Alguns elementos que convergiam na diversa produção era uma vontade de renovação estética da forma canção (com a inclusão, por exemplo, de elementos da música erudita de vanguarda - dodecafonismo e atonalismo - e do canto no registro da fala), assim como o fato de iniciarem seus trabalhos à margem das demandas da indústria fonográfica e conviverem em um circuito universitário (BATISTA, 2019).

por um pensamento, uma epifania. Junto ao sol que nasce, uma serenidade visita seu corpo e pensamento:

Abriu os dedos. Absolutamente calmo, absolutamente claro, absolutamente só enquanto considerava atento, observando os canteiros de cimento: será possível plantar morangos aqui? Ou se não aqui, procurar algum lugar em outro lugar? Frescos morangos vivos vermelhos. Achava que sim. Que sim. Sim” (ABREU, 2005, p. 149).

Os mesmos morangos que lhe atormentavam agora aparecem em frescor e, no fundo, em doçura. Poderíamos chamar esse momento de desconcerto do desconcerto. É, mais uma vez, a resistência melancólica.

No fim da mesma década foi lançada “Há tempos”, canção que abre o disco *As quatro estações* (1989) da banda de rock brasileira, Legião Urbana. As primeiras frases do trabalho de maior vendagem do grupo são: “Parece cocaína/ Mas é só tristeza/ Talvez tua cidade/ Muitos temores nascem/ Do cansaço e da solidão/ E o descompasso, e o desperdício/ Herdeiros são agora/ Da virtude que perdemos/ Há tempos tive um sonho/ Não me lembro, não me lembro”. Reaparece o fantasma do *cansaço* bem no ano das primeiras eleições diretas depois do período de ditadura civil-militar. O sonho está apagado na memória. A poesia da canção traz um eu lírico desorientado, que experimentou o tempo do recrudescimento e parece ter perdido a orientação de qual rumo seguir: “E há tempos/ O encanto está ausente/ E há ferrugem nos sorrisos/ Só o acaso estende os braços/ A quem procura/ Abrigo e proteção”.

Faixas depois, nos deparamos com “Quando o sol bater na janela do seu quarto”: “Por que esperar/ Se podemos começar/ Tudo de novo/ Agora mesmo”. Há algo aqui que nos evoca a cena final de *Morangos Mofados*: a claridade do sol no corpo ilumina algo mais. “Tudo é dor/ E toda dor vem do desejo/ De não sentirmos dor/ Quando o sol bater/ Na janela do teu quarto/ Lembra e vê/ Que o caminho é um só”. O processo dos movimentos aparece em nível psicológico e a canção traz consigo a necessidade de cumprir a dura tarefa de mesmo na dor seguir o rumo. Voltemos à imagem do deserto nietzscheano:

Desse isolamento doentio, do deserto desses anos de ensaio, o caminho ainda é longo até aquela descomunal segurança e saúde transbordante, que não pode prescindir nem mesmo da doença, como um meio e anzol do conhecimento, até aquela *madura* liberdade do espírito que é também autodomínio e disciplina do coração e permite os caminhos para muitos e opostos modos de pensar – até aquela interior envergadura e mimo do excesso de riqueza, que exclui de si o perigo de que o espírito porventura se perca em seu próprio caminho e se enamore de si e em algum canto fique sentado inebriado, até aquele excedente de forças plásticas, regeneradoras, conformadoras e restauradoras, que é justamente o sinal da *grande* saúde (NIETZSCHE, 1978, p. 87-88).

A estrada que se toma pela via da vida como ensaio, experimento, é longa e sinuosa. Não é sem custo e comporta o contraditório: “até aquela madura liberdade do espírito que (...) permite os caminhos para muitos e opostos modos de pensar”. A atividade de mergulhar nessa ressaca contracultural está presente nas obras de arte que vimos até agora. Ora, não seria esse, o movimento de vidas-ensaio? A estrada de onde se colhem os “morangos mofados” é a mesma que semeia a possibilidade de que um dia o andarilho possa encontrá-los frescos. Andarilho que aprende, pela experiência, a fazer da doença “anzol do conhecimento”. Temos aqui um eco mais direto com o trabalho de Don L: “E eu quero mudar o mundo/ Quero fuder o mundo/ Eu num tô feliz/ Eu preciso fazer um bagulho, eu preciso disso/ Eu preciso recomeçar e acabar com tudo que eu era”, na canção “Se num for demais”. A poética do *rapper* evoca a imagem do andarilho por várias vezes. Destruir o que se era tem relação com a atividade incansável de se reconstruir, é um procedimento que aponta para forças “regeneradoras”. A “grande saúde” que Nietzsche aponta não deve ser compreendida como um alvo, mas sim como processo contínuo, onde as “forças plásticas” são retrabalhadas, reconduzidas até que gerem a cura, restauração que só existe na duração do tempo.

Na canção “Fortaleza”, do Cidadão, aparece o eu lírico que mergulha na tempestade de lembranças que o acoçam na estrada. Um dado curioso da ficha técnica é a participação de Dado Villa-Lobos, integrante do Legião Urbana, no violão. A canção, talvez seja, no disco, aquela que possui o tom mais assumidamente confessional. Surge a Fortaleza da juventude, das ruas, das caminhadas pela orla até em casa. Mas a cidade, assim como os integrantes da banda, mudou: “Foi voltando que eu senti/ O impacto real/ Das mudanças violentas e a gente desigual/ Era tanta ignorância que até era normal/ Meu deus, é tão difícil te reconhecer/ Em fortaleza...cidade marginal”. É difícil compreender as mudanças do espaço urbano que vive e se esfacela em contradições, mas complicado é tecer nos retalhos da própria vida a própria experiência. É também uma tomada de posição decidir cantar esse desconcerto do entremeio subjetividade/lugar depois da passagem dos anos. A “grande saúde” também coincide com tal escolha. “Fortaleza eu te conheço/ Desde o dia em que eu nasci/ Foi-se o tempo e a esperança é tudo que eu aprendi/ Guardo tudo nas lembranças que é pra nunca desistir”.

Há nos discos de Don L e Cidadão Instigado uma espécie de espectro desse canto desassossegado que se materializa como comentários a respeito do *cansaço do sonho*. Mas o que desejamos fazer não é traçar uma *linha evolutiva*, ao que conduz a problemática que já levantamos do texto sobre “o desconforto inerente do processo triunfante do tropicalismo” (CORAÇÃO, 2019, p. 35). A escolha das obras para se tomar esse percurso analítico se dá mais pelo desvio que elas trazem. Pelo que chamamos nesse primeiro momento de *canto-torto* que

espreita, observa e critica, em certa medida à margem, o curso das mudanças temporais e do aparecimento do novo.

Reconhecemos nesses trabalhos um tipo de resistência melancólica que, ao invés de paralisar os corpos, ela mesmo gera um curto circuito que impele os sujeitos via desejo. Retomamos a questão do cansaço. Quais mudanças ainda podemos vislumbrar? É possível colher no trabalho desses artistas pistas sobre traçar linhas de fuga frente às máquinas de morte do nosso tempo? Pós ressaca dos sonhos (período que se distende na história assumindo novos matizes), estacionava o cansaço nos corpos que mesmo assim teimavam em cantar. Viemos de uma época do recente governo PT, da disseminação de políticas públicas, diminuição de desigualdades (mesmo que ainda há muito a fazer). Depois passamos pelo ano-interrogação de 2013 que nos interroga até hoje. Assistimos à ascensão de Trump (“Green card is on the wall” – “Green Card” do Cidadão) e governos autoritários pelo mundo e no Brasil (“Os ricos são os donos do estado/ Que ainda são os filhos dos senhores de escravos/ Que dizimaram os índios/ Compraram os revolucionários ou mataram/ Em nome de um Cristo como o de Bolsonaro” – “Aquele Fé” de Don L).

Há algo na atmosfera de nosso tempo a indicar que o mundo e os corpos tendem a recrudescer. Mesmo num mundo que exige cada vez menos o nosso esforço, não é tarefa fácil experimentar a sensação psicológica de segurança. Está tudo a um toque dos aplicativos que baixamos no celular. O que não muda é a balança que sempre pesa mais pro lado mais fraco, vide os empregos mal remunerados e desassistidos de legislação saudável efetiva: motoboys, uber. A desigualdade é galopante. Todos esses são sintomas do capitalismo tardio sempre a oferecer uma versão mais atualizada de si.

Quando este trabalho se propõe a falar sobre arte, ele enxerga no espaço artístico a possibilidade de sublimação de experiências. Quando se cria, novas leis são transfiguradas, inscritas e reviradas sobre a sensibilidade humana. As forças que circulam em obras de arte não são análogas a um analgésico, sua origem está mais para o procedimento de xamãs e oráculos que no processo de cura convocam o pensamento e o corpo. A arte continua a atuar no agora seja para abrandar nossas inseguranças ou implodir, mesmo que a doses homeopáticas, as convenções violentas cristalizadas na sociedade.

Don L e o Cidadão Instigado ao fazerem o movimento para o Sudeste empreenderam às próprias custas os acertos e desacertos que o deserto dos anos encerra. Ambas as carreiras conseguiram alcançar no nível do mercado de música independente uma expressiva projeção. Na cena do rap, Don L e seu Costa a Costa são apontados como referência para novos *rappers* fora do eixo Rio-São Paulo, a exemplo de Diomedes Chinaski e Baco Exu do Blues. Em sua

carreira, Fernando Catatau colaborou com nomes como Arnaldo Antunes, Vanessa da Mata. Rian Batista, assim como Catatau, tocou com o pernambucano Otto. Dustan Gallas produziu trabalho recente de Marina Lima. Regis Damasceno acompanhou artistas como Marcelo Jeneci e Karina Buhr. Clayton Matim colaborou com Bárbara Eugênia.

Lembremos dos versos de “O verdadeiro conceito de um preconceito” do Cidadão – “Quando você olhar para algum corpo/ Que não seja tão perfeito/ Olhe direito, pois cada olhar/ Contém o seu defeito”. Tal voz é a afirmação da diferença, sua poética cutuca e tateia o seu tempo. Ao que ela revela, o desejo de cantar que se alimenta da própria matéria da vida. Os andarilhos cantam o *cansaço do sonho* e mesmo assim seguem a redescobrir novos gostos. O amargor já não mais os paralisa.

## **CAPÍTULO 4: CONSIDERAÇÕES SOBRE A MÚSICA POPULAR MASSIVA: O ALTO-FALANTE E AS CANÇÕES**

Primeiramente, precisamos considerar que o conceito de música que está vinculado aos álbuns da indústria fonográfica diz respeito a fonogramas (músicas gravadas). O estatuto da música iniciou um curso de alteração significativa nas maneiras de produção e de consumo desde os anos iniciais do século XX, como vimos na introdução desta dissertação, a partir de Vicente (2014). Até o fim do século XIX, a fruição musical estava atrelada fortemente ao ato de se ir em direção a um ambiente onde se podia escutar pessoas executando música ao vivo, nisso se insere desde o espaço das salas de concerto para se escutar orquestras até os terreiros das manifestações populares para se participar de folias, folganças e brincadeiras<sup>23</sup>.

Com o surgimento de equipamentos, ainda no fim do século XIX, como o fonógrafo (que reproduzia o som a partir de cilindros de estanho) e posteriormente o gramofone (que reproduzia o som a partir de discos como os de cera ou goma laca), abriu-se a possibilidade da experiência musical para além da música executada ao vivo. Insere-se uma nova temporalidade, a da música registrada em suporte físico, que poderia ser fruída sem a necessidade da presença de pessoas tocando no momento da escuta.

Cardoso Filho (2010) lança mão de um conceito que é revelador sobre esse ponto de virada na experiência musical moderna e que continua com intensos desdobramentos até nosso período contemporâneo. É o conceito de música popular massiva que surge com a mediação técnica da expressão sonoro-musical por meio de novos aparatos de captação, gravação e reprodução. O alto-falante é um ícone desses processos de mudança que possibilitou a existência da música popular massiva.

Um importante processo dessas modificações na nossa experiência com a música que vai se alterar e se intensificar conforme o surgimento de novas tecnologias de captação e armazenamento sonoro é o da nossa relação com as músicas a partir da via do consumo. Podemos dizer, assim, que os avanços tecnológicos inseridos e adensados pelo sistema capitalista alteraram e continuam a alterar fortemente a maneira como nos relacionamos com a música, isto é, as nossas “práticas de escuta” (CARDOSO FILHO, 2010). Temática essa que podemos perceber em análises da Escola de Frankfurt a partir de Theodor Adorno e sua teoria sobre a Indústria Cultural, desde um ponto de vista mais crítico e pessimista com relação à

---

<sup>23</sup> Tomamos o termo brincadeira, como o momento organizado pelos brincantes, como assim os chamamos no Brasil. “O termo brincante designa, no Nordeste, os artistas populares dedicados aos folguedos tradicionais; onde podem cantar, dançar, tocar instrumentos, etc” (ITAÚ CULTURAL, 2017)

"música ligeira", assim era o termo que Adorno chamava o intenso jazz norte-americano, que, em sua visão, empobrecia as nossas capacidades de escuta atenta. Sobre o filósofo alemão, Cardoso Filho tece alguns comentários: "Para o filósofo, o caráter fetichista da música ligeira – termo que ele usa genericamente para se referir ao Jazz – teria invadido tanto a forma de produção da música séria (erudita) quanto à audição das massas, resultando numa audição atomística e dissociada, um estado infantil de audição" (CARDOSO FILHO, 2010, p. 29).

É inegável que os aspectos político-econômicos atravessam as lógicas de produção e consumo musicais, daí surgem dilemas que podem ser materializados a partir de situações que vimos em capítulos anteriores, a exemplo do embate de Chico César, na época em que estava como Secretário de Cultura da Paraíba, com o que chamou de "Forró de Plástico". Ele se referia ao Forró Eletrônico que tendia a prevalecer nas programações das festas juninas de então. Notamos que o dilema vinha menos da aversão pelo conteúdo sonoro musical que está presente no Forró Eletrônico e mais pela crítica à orientação mercadológica que fez com que houvesse uma tendência ao monopólio de bandas deste gênero na programação dos festejos juninos, em detrimento à contratação de artistas tradicionais de Forró que tendiam a ficar de fora das festas. Artistas tradicionais (tomando o conceito de que toda tradição também é invenção) que podemos considerar tão filhos dos alto-falantes quanto os artistas do Forró Eletrônico.

A questão dizia mais respeito a uma interpretação de que o poder público devia dar prioridade à contratação de artistas que não participavam tão fortemente do mercado. Quando se entremeiam termos como cultura, entretenimento, mercado e desigualdade muitas são as questões que nos convocam à reflexão e que exigem mais cuidado na elaboração de respostas. Procuraremos estar atentos a esses meandros, pois eles se relacionam diretamente com as trajetórias de Don L e Cidadão Instigado e mesmo na localização deles nesse espaço em mutação que é o mercado da música.

A provocação aberta a partir de Adorno nos provoca a pensar em como a cultura no seu encontro com a amplificação midiática é convertida em capital. Se é possível afirmar que com a emergência da Indústria Cultural tem-se a tendência a uma maior padronização dos objetos culturais e artísticos, isso não significa que não há matizes de invenção dentro desses objetos culturais. Nas bordas e periferias da sociedade, principalmente a partir da década de 1990, com a popularização dos home-studios (estúdios de gravação caseiros), novos modos de produção e de consumo de música encontraram campo fértil. A difusão do movimento hip-hop e o surgimento dos bailes funk que tiveram seus epicentros no eixo Rio-São Paulo são marcas de que, mesmo em meio à tendência de homogeneização do mercado, novas e inventivas formas de produção cultural apareceram e continuam a aparecer a partir da Indústria Cultural.

Tendo em vista as questões a respeito da nossa experiência musical a partir das novas óticas de produção e consumo, Cardoso Filho vai descrever melhor o conceito que estamos a tatear: "A expressão música popular massiva é usada para designar um tipo de experiência de produção e recepção musical situada historicamente no início do século XX, com a consolidação de um sistema capitalista de consumo, cuja finalidade era aproximar cada vez mais a música do cotidiano das pessoas" (CARDOSO FILHO, 2010, p.22). O fato da música se aproximar mais do cotidiano das pessoas significa que novas práticas de escuta vão estar intimamente ligadas a novas formas de produzir e consumir música. Entendemos assim que o conceito de música popular massiva abriga o importante caráter medial que corresponde a como os meios técnicos informam a experiência novas gestualidades com a música. O autor assinala:

as alterações nos media são fundamentais para compreender a instauração de novos padrões de produção e recepção, padrões que seriam aprendidos e exercitados, instituindo novas práticas de escuta. A questão é que essa reconfiguração na ordem prática deve avançar em direção a apontar reconfigurações nas capacidades materiais, inclusive fisiológicas, de ouvir. Deve tomar a prática cultural de escutar música não como algo imaterial, mas como uma conduta que transforma as próprias capacidades perceptivas do ouvir, que educa o corpo e cultiva a audição (CARDOSO FILHO, 2010, p. 29).

Um ponto importante de termos em vista é a relação que se estabelece entre práticas de escuta e corpo. No momento que o corpo se põe numa situação de experiência de escuta musical, muitos podem ser os agenciamentos a partir desse encontro, isso vai depender da forma como o ouvinte se relaciona com os sons que chegam até seu corpo e seus ouvidos. Com a popularização dos serviços de *streaming* (como Spotify, Deezer, Tidal) e plataformas de compartilhamento de vídeo (principalmente o YouTube) o consumo de música se dá de modo mais facilitado do que na época em que a venda de discos era a principal forma de consumo.

Hoje a música participa de maneira intensa do nosso cotidiano, e não é à toa a existência de incontáveis *playlists*, nos serviços de *streaming*, com títulos que remetem a trabalho, estudo ou descanso. Poderíamos nos perguntar se, por causa dessa situação, a música participa mais do nosso cotidiano. Do mesmo modo, poderíamos colocar a questão de que maneira sintonizamos o nosso corpo em escuta com relação a essas músicas. De fato, não teremos uma resposta definitiva para cada questão, pois que podemos imaginar atitudes oscilantes de um ouvinte que, do mesmo modo que pode se interessar por pesquisar novos sons numa espécie de escuta atenta, pode também ser o consumidor de *playlists* de uma música que participa da paisagem sonora dentro de momentos como o trabalho ou o estudo.

Isto nos remete ao disco seminal de Brian Eno, *Ambient 1: Music for Airports* (1978), de algum modo premonitório, que anunciaria o lugar que a música tenderia a ocupar cada vez mais no nosso cotidiano. Este disco influenciou a popularização do termo música ambiente, pois nele foram construídas texturas sonoras, onde soavam sons eletrônicos em ritmo lento e em loop, feitas na intenção de participarem do cotidiano das pessoas. O disco de Eno remonta ao conceito do compositor Erik Satie de música-mobília onde a música era pensada não para ser o foco da atenção, mas para preencher o espaço de maneira harmônica.

Ainda no ensejo sobre as práticas de escuta, Cardoso Filho remonta uma interessante distinção de posturas do corpo em relação ao som descritas pelo compositor, contemporâneo de Adorno, Pierre Schaeffer:

escutar/ouvir, o par que nos interessa examinar, está relacionado aos aspectos mais concretos da relação com o som. Um deles requisita uma postura subjetiva, o escutar. Depende da ação do ouvinte. O outro se refere justamente àquela dimensão primitiva da percepção da qual deriva a escuta. Muita coisa é ouvida, mesmo quando o ouvinte não está interessado em escutar. Como o próprio Schaeffer explica, essa dimensão concreta se refere às potencialidades do som ou aos aspectos causais do evento sonoro (CARDOSO FILHO, 2010, p. 30).

Podemos entender assim que o processo de “mediação tecnológica” traz à tona a dimensão da escuta como passível de problematização e fonte de reflexão. Este ponto nos interessa na medida em que pretendemos, a partir da escuta dos discos, colher pistas que revelem sobre seu aspecto de materialidade e de *stimmung*. “Escutar, portanto, implica usar os códigos e repertórios existentes na percepção das relações e dinâmicas do som. Pode, nesse sentido, ser objeto de estudo da Comunicação” (CARDOSO FILHO, 2010, p. 29 grifo nosso). O que não significa que este trabalho entende o exercício do escutar como melhor que o do ouvir, pois há sons que passam por nós na dimensão do ouvir (fisiológica, o som que encontra nosso corpo), mesmo no nosso contato com músicas gravadas, que podem nos revelar importantes dados sobre essas obras, uma vez que podemos dirigir nossa atenção para esses sons e apreendê-los. Pode-se pensar mesmo escutar e ouvir como operadores de análise a partir do contato com as músicas.

Se escutar se insere fortemente dentro do aspecto cultural, é interessante trazermos uma provocação do músico e pesquisador recifense Rodrigo Caçapa de que há manifestações culturais no Brasil, ainda hoje, que existem ao largo do conceito de música popular massiva ou que permitem distensões e fricções em torno desse conceito. Assim, apoiarmo-nos na música popular massiva não significa afirmar que houve substituição absoluta de formas de fruição

ancoradas sobre outros estatutos como as experiências a partir das culturas populares: cocos, emboladas, repentes, maracatus, bumba-meu-boi.

Reafirmo: música não é só isso, não é só show, concerto, disco, rádio, videoclipe, live e streaming. O Brasil, assim como muitos outros países na periferia do capitalismo, felizmente ainda pode contar com outras maneiras muito relevantes de entrar em contato com a música. Grande parte dos modos de fazer música que convencionamos colocar dentro da categoria de “cultura popular” está alicerçada numa experiência radicalmente diferente. A música não é só ouvida, mas também escutada, dançada, jogada, aprendida e recriada quando o ouvinte está imerso (ou se dispõe a mergulhar) no ambiente e no grupo de pessoas que a cultivam, quando assume sua participação no processo. Todo o corpo precisa estar presente, tanto no campo da sensibilidade como da cognição (CAÇAPA, In: GOMES, 2020, p.15).

É de certo que a música popular massiva existe como a expressão do surgimento de formatos e modos de fazer que mais ou menos se consolidam durante o tempo com base na dialética entre produção e consumo, entre artistas e público. Um meio em que esses formatos se materializam na experiência é a partir da dinâmica dos gêneros musicais: samba, forró, blues, rock, soul, jazz, entre outros. Janotti Júnior, se apoiando em Luiz Tatit, descreve os gêneros como "determinadas dicções e estratégias midiáticas de direcionamento mercadológico da música" (JANOTTI JÚNIOR, 2006, p. 6). Alguns desses gêneros nasceram diretamente afetados pelo contato com as técnicas de produção e pelo *modus operandi* da nascente indústria fonográfica. A exemplo do samba no Brasil, um gênero de música urbana gestado pelos bambas cariocas que recebeu a influência de vários outros ritmos musicais correntes no início do século XX como maxixe, lundu, jongo e os batuques de terreiro advindos do território baiano como o samba-de-roda, muito presente na região do Recôncavo. É mesmo contraditório precisar o marco de qual foi o primeiro samba a ser gravado, pois, no início, havia uma zona cinzenta em que o samba nascente começava por se sedimentar. A respeito de “Pelo Telefone” (1917), canção popularmente conhecida como o primeiro samba gravado, e seu compositor, Donga, Lira Neto afirma:

“Pelo Telefone” não foi o primeiro samba a ser gravado, nem era propriamente um samba – do ponto de vista rítmico e harmônico, talvez fosse mais apropriado classificá-lo como um maxixe. Donga, portanto, não inventou um novo gênero. Inaugurou, sim, o procedimento e a estratégia de divulgar e fazer circular nos meios comerciais, de forma metódica e profissional, uma música de extração popular para ser executada durante o Carnaval. Ao registrá-la individualmente, preocupou-se em estabelecer o direito de autoria sobre uma composição coletiva e de matriz folclórica, em um tempo no qual apropriações desse tipo eram regra e o plágio em música não constituía sequer um delito moral (LIRA NETO, 2017, p. 90-91).

A fala de Lira Neto nos informa sobre a tortuosidade de se tentar precisar o marco zero do primeiro samba gravado, assim como definir quem foi o grande inventor do samba. A gestação de um gênero musical, assim como suas alterações, tem um forte fator processual que sedimenta formatos durante o curso do tempo a partir da repetição de padrões, mas que conta com eventos imprevisíveis. A fala do autor corrobora com Janotti Júnior pois relaciona o surgimento do gênero musical com “estratégias midiáticas de direcionamento mercadológico da música” (JANOTTI JÚNIOR, 2006, p. 6). Foi justamente isso que Donga captou na sua prática e nos revela com a gravação de “Pelo Telefone”, a importância do acento midiático que atravessa a música popular massiva. Isso passa também pelo fato do compositor carioca reclamar sua autoria para a música. Até então as questões autorais funcionavam a partir de outras dinâmicas, mais abertas e fluidas, quando uma canção tinha suas melodias e letras alteradas no decurso do tempo conforme ela era executada, principalmente durante momentos festivos. A questão autoral se insere assim como mais uma implicação nas mudanças do que compreendemos como música a partir do conceito de música popular massiva.

Inserindo questões em torno da canção, que podemos compreender preliminarmente como uma música com letra contendo partes que se repetem, Janotti Júnior vai tecer comentários sobre o entrecruzamento de manifestações da cultura popular com os procedimentos da música popular massiva:

A noção de canção popular massiva está ligada aos encontros entre a cultura popular e os artefatos midiáticos. Inicialmente, canção se refere à capacidade humana de transformar uma série de conteúdos culturais em peças que configuram letra e melodia. Segundo o pesquisador da canção brasileira Luiz Tatit (2004), o surgimento do primeiro gênero da canção popular brasileira, o samba, está diretamente relacionado ao aparecimento do gramofone, já que foram as primeiras gravações que colocaram a necessidade de repetição da letra, de uma estruturação precisa da peça musical e o reconhecimento da importância de autores e/ou intérpretes destas peças musicais (JANOTTI JÚNIOR, 2006, p. 4).

A importância referente às questões de autoria, assim como a existência, dentro da música, de uma estrutura que se repete no tempo em vista de tornar seu reconhecimento mais fácil, a qual chamamos refrão, essas coisas só foram possíveis com o surgimento dos meios técnicos. Em nossa análise dos álbuns, é preciso ter em vista essas implicações que conformam e possibilitam o sentido das músicas. Daí que não podemos afirmar que há um sentido intrínseco das canções e seria um esforço em vão procurar deste modo. É então encorajador visualizar os meios técnicos como estruturas que oferecem condições de possibilidade para a emergência do sentido musical. Uma direção que o conceito de música popular massiva encoraja e aponta é investigar os vários fatores que permitem a existência e circulação dos registros fonográficos,

isto é, que permitem a emergência de seu sentido e estão estruturados sob o território da Indústria Fonográfica.

Tal ambiente compreende linguagens específicas da música massiva, os meios técnicos que possibilitam a gravação, a reprodução e a circulação da música, bem como os produtores, músicos, críticos e consumidores que circulam nas mídias musicais. Ao analista desses produtos, cabe detectar as marcas desses produtos inscritas na produção de sentido da canção popular massiva (JANOTTI JÚNIOR, 2006, p.3).

#### **4.1: Indústria Fonográfica e (des)concerto das majors**

Identificar as marcas desses produtos corresponde a lançar uma ampla visão sobre como temos hoje estruturado o conceito de Indústria Fonográfica e mesmo na investigação dos limites do uso de tal termo, já que a Indústria do Entretenimento se reestruturou, comportando maneiras independentes de produção e circulação de objetos midiáticos. Nos encoraja a compreender limites e a pôr num processo dialético nossos álbuns em questão, que são produções independentes, não mais lançados na alçada das *majors*, grandes gravadoras, que tinham recursos e equipes portentosas para realização de projetos. Tais empresas que explodiram em faturamento no Brasil nas décadas de 1970 e 1980 e que tiveram uma queda nos lucros e uma reconfiguração estrutural nas décadas seguintes. Sobre essa fase áurea da Indústria Fonográfica, André Barcinski, ao citar Eduardo Vicente, aponta:

Em sua tese *Música e disco no Brasil: a trajetória das indústrias nas décadas de 80 e 90*, o professor e pesquisador Eduardo Vicente mostra que o mercado brasileiro de discos cresceu quase dez vezes entre meados da década de 1960 e o final de 1970, passando de 5,5 milhões de unidades vendidas em 1966 para 52,6 milhões em 1979 (cada unidade equivalia a um LP ou a três compactos simples) (BARCINSKI, 2015, p. 39).

Barcinski explica que esse fenômeno aconteceu também por conta do “milagre econômico” que ocorreu na ditadura civil-militar. O aumento do PIB da época gerou uma nova massa de consumidores, estes sendo em grande parte compostos por um perfil mais jovem e mais urbano. O mesmo governo que perseguiu e torturou artistas e intelectuais brasileiros também aprovou a lei “Disco é cultura” que, segundo Vicente, “permitia às empresas “abater do montante do Imposto de Circulação de Mercadorias os direitos comprovadamente pagos a autores e artistas domiciliados no país” (Idart, 1980: 118). Isso ampliava tanto a sua margem de lucro como o seu fôlego para investir em artistas nacionais” (VICENTE, 2006, p.3). Foi nesse cenário paradoxal que a Indústria do disco teve sua fase áurea, tendo as gravadoras um grande catálogo de artistas desde segmentos mais populares como a música romântica de

Roberto Carlos, campeão de vendas da gravadora CBS, até a música de artistas com trabalhos de vanguarda como Walter Franco, que gravou pela Continental e pela própria CBS, durante a década de 1970.

Voltando aos trabalhos de Don L e Cidadão Instigado, falamos de álbuns de artistas independentes que produziram seus trabalhos na segunda década do ano 2000. Para isso é necessário entender as implicações que estão em volta do termo artista independente. Poderia se colocar a questão: independente a que? A independência desses artistas está ligada com certos afastamentos das lógicas de produção, distribuição e consumo que costumavam predominar na época de ouro das *majors*. Eduardo Vicente vai descrever melhor esse termo:

(...) denomino aqui como majors às gravadoras de atuação globalizada e/ou ligadas aos grandes conglomerados de comunicação existentes no país. Essas empresas tendem a operar com a difusão maciça de alguns poucos artistas e álbuns (blockbusters), baseando sua estratégia de atuação na integração sinérgica entre áudio e vídeo que a forma conglomerado lhes possibilita. Atualmente, esse grupo é formado pelas empresas transnacionais Universal (França), Warner (EUA), Sony/BMG (Japão/Alemanha) e EMI (Inglaterra), além da nacional Som Livre (VICENTE, 2006, p.2).

Já a partir do final da década de 1970, surgiram as primeiras iniciativas de artistas que lançaram trabalhos de maneira independente, a exemplo do seminal *Feito em Casa* (1977), de Antonio Adolfo. Vicente nos diz que a produção musical independente no Brasil tem direta relação com a queda do faturamento nas *majors*, o que provocou uma reconfiguração na Indústria Fonográfica que causou tanto o enxugamento nos catálogos de artistas quanto nas equipes técnicas das empresas. “Nesses termos, uma cena independente surge tanto como espaço de resistência cultural e política à nova organização da indústria, quanto como única via de acesso ao mercado para um variado grupo de artistas” (VICENTE, 2006, p.4).

Nesse esteio, Vicente destaca a produção que orbitou em torno do teatro, na zona oeste da cidade de São Paulo, Lira Paulistana, que oferecia seu palco para bandas que não tinham tanto apelo mercadológico tocarem. Surgido no fim da década de 1970, o Lira Paulistana viraria um selo independente, tendo seu fim no ano de 1985. A produção a partir desse selo paulista, que se estendeu pela década de 1980, abriga o trabalho de artistas como Itamar Assumpção e banda Isca de Polícia, Premeditando o Breque e Grupo Rumo. Eram trabalhos, que, apesar do acento pop, testavam os limites da canção, a exemplo da música de Itamar que incorria por sonoridades como reggae e samba, ao passo que investia numa *mise-en-scène* e performance teatrais explorando bastante o registro da fala e condensando tais elementos numa espécie de crônica pitoresca de personagens da vida cosmopolita.

Apesar de certo distanciamento das *majors*, os novos selos independentes, como o Lira Paulistana, por vezes, firmaram parcerias com as grandes gravadoras, principalmente na etapa da distribuição dos discos. O Lira teria um acordo firmado com a gravadora Continental que só acabou com o próprio fim do selo independente, em 1985. Vicente vai analisar o que essa dificuldade do êxito de selos independentes, durante os anos 1980, revelava sobre a Indústria Fonográfica do Brasil, na época:

eu entendo essa inviabilização de um projeto independente em maior escala muito mais como índice da precariedade do capitalismo nacional como um todo do que enquanto resultado de fatores locais. A espiral inflacionária, o atraso tecnológico da indústria, as constantes mudanças nas regras econômicas e os problemas de fornecimento de matéria-prima, entre outros fatores, tornariam o cenário da segunda metade da década problemático até mesmo para o planejamento das grandes companhias do setor (VICENTE, 2006, p. 7-8).

A década de 1990 já irá viver uma certa retomada de fôlego no mercado da venda de discos. Um fenômeno forte seria o surgimento de artistas que vinham de selos independentes, ou menores, que, conforme obtinham reconhecimento de público, migraram para as grandes gravadoras. Como exemplo temos o Pato Fu que gravou seu primeiro trabalho - *Rotomusic de Liquidificapum* (1993) - pelo selo independente de Belo Horizonte, Cogumelo Records e depois assinaria acordo com *majors*. Vicente identifica a década de 1990 como um período em que as grandes gravadoras passaram a terceirizar seus serviços e também a se retroalimentar de diversos selos independentes (que podemos chamar de *indies*). O autor também lança um interessante comentário sobre o novo perfil dos artistas que passaram a ocupar o espaço midiático a partir dos 1990:

Se o rock dos anos 80 era produzido predominantemente por jovens artistas brancos, de classe média, com formação universitária e oriundos de Brasília e de capitais do sul e do sudeste, ele ressurgia nos anos 90 a partir de uma configuração bem distinta: forte presença das periferias urbanas, principalmente de capitais do nordeste; influência importante da música negra, especialmente do funk e do rap – predominante em grupos como Rappa e Cidade Negra, entre outros; questionamentos sociais mais vigorosos e vinculação de algumas bandas a causas específicas (como a da legalização da maconha defendida, entre outros, pelo Planet Hemp) (VICENTE, 2006, p. 12).

A fala de Vicente evidencia que, a partir dos anos 1990, houve uma maior participação de artistas advindos de regiões periféricas, tanto das periferias das próprias capitais do eixo sudeste, quanto de cidades do nordeste, no cenário midiático. É possível aventar que o Cidadão Instigado e o Costa a Costa (grupo de Don L) forjaram suas sentimentalidades durante esse período dos 1990 e isso repercute muito nos trabalhos desses grupos. Guardadas as proporções,

esses dois grupos falavam e criavam uma arte fortemente atravessada pela instância da cidade como espaço desigual. Isso reflete tanto nas letras, quanto na construção sonora dos primeiros trabalhos deles, o que tratamos de maneira mais demorada no capítulo 2. O próprio Cidadão Instigado vem de uma filiação mais íntima à música produzida na década de 1990, pois lançaram o primeiro EP em 1998 e tocaram no festival Abril Pro Rock, em Recife, em 2000, palco que foi importante para projeção de artistas como Chico Science e Nação Zumbi e Mundo Livre S/A. Tais grupos, que lançaram trabalhos por *majors* nos 1990, Mundo Livre S/A pelo Banguela Records, atrelado à WEA, e Chico Science e Nação Zumbi, pelo selo Chaos, de propriedade da Sony.

#### **4.2: Anos 2000, internet e outros arranjos**

Os anos 2000 vão inserir um importante e definidor aspecto que atravessa as esferas da produção, distribuição e consumo de música: a internet. Esse fato reconfigurou drasticamente todo o modelo da música popular massiva que passou a ser afetado pelo fenômeno da pirataria e da difusão dos novos formatos de áudio que prescindiam do suporte físico. É nesse solo que os trabalhos do Cidadão Instigado e de Don L estão assentados. Sobre a primeira década dos anos 2000, Vicente comenta:

a indústria fonográfica brasileira vive na década atual um momento de contrastes. De um lado, sofre as consequências de uma crise que, envolvendo fatores como o quadro pouco alentador da economia, a pirataria digital e de formatos e talvez o próprio esgotamento de seu modelo, reduziu significativamente a sua importância econômica. De outro, vive um significativo processo de renacionalização e desconcentração da produção, potencialmente capaz de oferecer melhores condições para a expressão da real diversidade musical do país (VICENTE, 2006, p. 16).

Vicente vai pontuar que as mudanças trazidas pela internet, quando olhava para o início dos anos 2000, tanto ajudaram a ruir certas estruturas das *majors*, quanto propiciaram um novo cenário animador para os artistas independentes, estes podendo agora usar a própria plataforma da internet para a distribuição e publicização de seus trabalhos. Mas o fato de que mais artistas independentes tiveram acesso às ferramentas de produção musical não significou diretamente que houve um aumento igualitário na projeção desses vários artistas num nível expressivo de projeção midiática e de consolidação de suas carreiras.

Vicente ainda aponta que, naquela época, o comportamento de alguns selos independentes passou a tomar mais vigor no mercado. Estruturas diversas que podemos caracterizar como independentes e não mais pertencerem às grandes gravadoras, como o exemplo do conglomerado SomZoom Sat do empresário cearense Emanuel Gurgel com suas

bandas de Forró Eletrônico, nos dirige à reflexão de que são muitos os matizes do que significa fazer música independente. O fenômeno mais recente da produtora audiovisual KondZilla, que tem uma vasta produção de clipes de artistas de funk, mas chegou a realizar trabalhos de nomes como os Racionais MC's (o clipe de “Um Preto Zica”, realizado em 2014), também redimensiona, de certa forma, os significados do que é ser independente.

Existem alguns selos independentes como a extinta Trama, além da Deckdisc e YB Music que carregam consigo um aparato de produção e distribuição mais estabilizados e melhor organizados para o mercado. Apesar de serem independentes, selos como a Deckdisc tem em seu catálogo artistas de projeção nacional como Alceu Valença e Pitty. Tais selos contemplam a produção de artistas que podemos tomar mais ou menos como de grupos sonoros semelhantes. Tomo aqui o conceito de grupo sonoro a partir de Del Picchia (2016), no contexto de seu comentário a respeito da produção de artistas independentes, ao citar o etnomusicólogo Blacking: “é um grupo de pessoas que compartilha uma linguagem comum, junto com ideias comuns sobre a música e seus usos” (BLACKING apud DEL PICCHIA, 2016, p. 119).

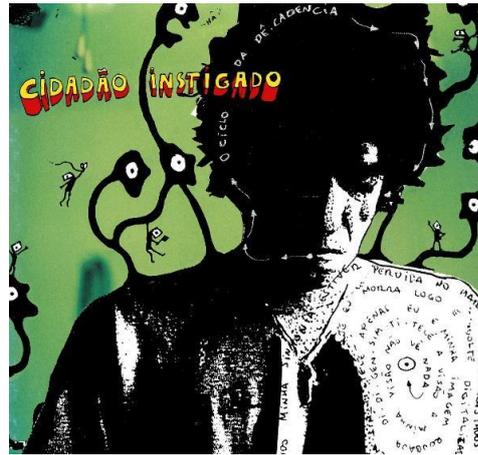
Em seu trabalho, Del Picchia acompanhou a gravação em estúdio dos discos *Tatá Aeroplano* (2012) e *Metal Metal* (2012), do grupo Metá Metá. Mais de perto, ele acompanhou o trabalho dos artistas Tatá Aeroplano, Kiko Dinucci e Rodrigo Campos, entre 2011 e 2013. Tais artistas, que podem ser considerados como do mesmo grupo sonoro porque “compartilham o fato de lançarem discos autorais nos mais variados suportes e formatos, sem estarem necessariamente vinculadas a uma grande gravadora” (DEL PICCHIA, 2016, p. 119). Esses discos não foram lançados a partir de nenhum selo citado anteriormente. Sendo os dois trabalhos lançamentos em formato digital, posteriormente, no ano de 2014, o disco *Metal Metal* seria lançado em edição com tiragem limitada, em Vinil, pelo selo independente Goma Gringa Discos.

O autor faz então uma etnografia nos estúdios que nos revela fatos muito relevantes sobre o fazer de artistas independentes que se aproximam dos trabalhos do Cidadão Instigado e de Don L. É interessante notar que Dustan Gallas, integrante do Cidadão Instigado, participa como produtor musical e músico do disco *Tatá Aeroplano*, assim como Fernando Catatau (do Cidadão) e Thiago França (do Metá Metá) participam como músicos da mixtape *Roteiro Pra Ainouz, vol 3* (2017). Usamos aqui o conceito de grupo sonoro para ressaltar que tais artistas transitam por colaborações nos trabalhos uns dos outros, o que nos permite perceber a circulação de certas sensibilidades criativas e procedimentos semelhantes nesse circuito. Del Picchia colhe uma interessante fala de Kiko Dinucci que revela alguns de seus procedimentos de produção musical enquanto artista independente:

Gravar um disco é sempre um negócio difícil, não vou falar que é um negócio fácil. Na hora que você manda um disco pra fábrica e já arrumou a capa, aí a capa dá problema no arquivo, e autorização, e não sei quê, não sei quê... aí você fala: ‘Meu, que vendaval, vou ficar cinco anos sem gravar disco agora pra não passar por tudo isso de novo’. Mas, por exemplo, com o Metá-Metá também deu muito trabalho. A gente lançou no virtual, mas a gente lançou naquele esquema dentro do Bagagem de ter um vídeo pra cada música, daí a gente tinha que ficar cobrando vídeo dos artistas, os artistas fazendo vídeo em cima da hora, com data pra lançar e coisa e tal. Foi uma coisa que deu muito trabalho, o virtual também dá muito trabalho. O disco sempre dá muito trabalho. Por outro lado, pra mim tá muito mais fácil gravar. Se eu tiver mil e quinhentos reais no bolso eu gravo um disco; o meu preço de estúdio é esse. Entro lá ensaiado, um-dois-três-quatro, dois takes pra cada música, depois vou gastar mais um pouco com a mixagem e a masterização e a capa vai estar pronta, a capa pode ser algum amigo que faça e eu dou a grana depois (Entrevista com Kiko Dinucci, 23/04/2012) (KIKO DINUCCI In: DEL PICCHIA, 2016, p.126).

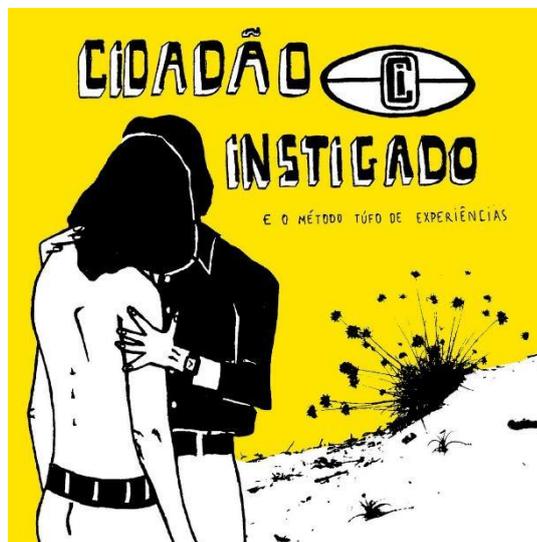
O relato de Kiko e sua experiência nos revelam que, se por um lado ele sentia que estava mais fácil entrar em estúdio para gravar (por conta de uma maior quantidade e disponibilidade de estúdios e home-studios, o que diminuiu, de certo modo, os custos), os trabalhos dentro do sistema de produção “faça você mesmo” exigem dos artistas variadas habilidades e esforços. Kiko assina, por exemplo, a arte gráfica da maioria dos trabalhos lançados pelo grupo Metá Metá, incluindo a capa de *Metal Metal*. Temos aqui um ponto de contato com a produção do Cidadão Instigado, onde Fernando Catatau fez desenhos que compuseram as capas dos discos: *O Ciclo Da Dê.Cadência* (2002) (Figura 4) e *Cidadão Instigado E O Método Tufo De Experiências* (2005) (Figura 5).

Figura 4 - Capa de O Ciclo Da Dê.Cadência (2002)



Fonte: Bandcamp, 2002.

Figura 5 - Capa de Cidadão Instigado E O Método Tufo De Experiências (2005)



Fonte: Bandcamp, 2002.

Convocar o relato da experiência de Kiko não nos permite inferir que o mesmo aconteceu com os integrantes do grupo Cidadão Instigado e Don L, mas nos permite levantar possíveis experiências e problemas que artistas independentes podem compartilhar, em alguma medida. Sob a ótica do conceito de música popular massiva, o fato de Catatau ter assinado os desenhos nas capas de alguns discos vai incidir diretamente sobre os sentidos que circulam na obra e os possíveis sentidos emergentes a partir das escutas do público.

Outro ponto importante que podemos levantar é a questão de como os artistas independentes percebem e realizam a atividade de produção musical. Em tempo, é bom lembrar que, durante o período de ouro de vendagem de discos das *majors*, dos 1970 até os 1990, a produção musical dos discos era uma atividade que, a partir de certo momento, ficou fortemente sobre as rédeas dos setores comerciais e dos proprietários das gravadoras.

Já, quando temos o cenário fértil de produção independente dos anos 2000, podemos pensar numa maior autonomia quanto à atividade de produção musical. Del Picchia nos traz um conceito de produção musical apresentado pelo músico e produtor musical carioca Guilherme Kastrup que vai ao encontro das ideias que trabalhamos aqui: “Segundo Kastrup, o produtor musical “é aquele responsável por aliar a parte técnica com a parte artística, fica no meio do caminho entre o artista e os equipamentos do estúdio, tem que tentar traduzir o que o artista quer dizer através dos meios técnicos disponíveis” (DEL PICCHIA, 2016, p. 125). Kastrup foi produtor do aclamado disco *A Mulher do Fim do Mundo* (2015), de Elza Soares, que foi lançado pelo selo independente Circus, sendo o ganhador do Grammy Latino de 2016, na categoria Melhor Álbum de Música Popular Brasileira.

A partir da fala de Kastrup, percebemos o produtor musical como aquele que traduz técnica e artisticamente os ensinamentos criativos dos músicos. É um trabalho que envolve conjugar tecnologia junto com sensibilidade e é comum, no cenário independente, que os próprios artistas vão naturalmente assumindo a produção de seus próprios trabalhos, em maior ou menor medida. Se observarmos a trajetória de Don L, vemos que, desde o período em que fazia parte do Costa a Costa, ele trabalhou ativamente na produção musical, a exemplo da mixtape *Dinheiro, sexo, drogas e violência de Costa a Costa* (2007), que foi lançada pelo selo independente (criado pelos próprios membros do Costa a Costa) Dunego Records. Nesse trabalho, ele dividiu a produção musical com Flip Jay. Encontramos uma fala do artista sobre a sua visão com relação ao rap nacional e produção musical, em entrevista em que comenta a repercussão de seu primeiro trabalho solo *Caro Vapor* (2013), um ano depois do lançamento:

Temos grandes artistas mas pouco suporte, quase nenhuma curadoria – digo curadoria com investimento – e pouco profissionalismo com sensibilidade artística. Existe um profissionalismo frio e imaturo a serviço de algum orçamento de marcas ou um amadorismo com alguma sensibilidade e talento, mas nenhum recurso (DON L, In: VARGAS, 2014)

A partir desse relato e de outras falas em entrevistas, notamos a preocupação e cuidado de Don L quanto às etapas da produção e lançamento de seu trabalho musical, assim como percebemos em sua fala a presença de uma reflexão política sobre os meandros da produção

artística. Em *Roteiro Pra Ainouz Vol 3*, Don L também assina a produção musical junto com Deryck Cabrera e conta com beats de outros produtores como Leo Justi, DJ Caíque, Sants e Luiz Café. É interessante notar que, da mixtape *Caro Vapor* (2013) para *Roteiro Pra Ainouz, vol 3* (2017), contamos quatro anos de intervalo entre um lançamento e outro. Ora, a própria dinâmica de lançamentos do artista reflete sobre como ele constrói e forja sua trajetória, de uma maneira mais lenta, que se permite amadurecer os conceitos de seus trabalhos para lançar ao mundo. O fato de *Roteiro Pra Ainouz, vol 3* ser o primeiro título de uma trilogia denota que o trabalho de Don L passa ao largo do imperativo dos lançamentos contínuos existentes no mercado musical, mesmo o independente, em nosso tempo. Durante tal período, ele lançou alguns singles, e fez participações em trabalhos de outros artistas, mas, ainda assim, decidiu contar sua história e apresentar sua música via o formato álbum.

É interessante perceber algum ponto de contato aqui com o trabalho do Cidadão Instigado que, entre *UHUUU!* (2009) e *Fortaleza* (2015), contamos seis anos de intervalo de lançamento. A distância temporal entre os lançamentos, no caso do Cidadão Instigado, nos faz pensar no fato dos integrantes da banda estarem envolvidos em outras produções musicais de outros artistas, inclusive, em alguns momentos, eles próprios tendo assumido a produção musical do trabalho desses artistas, como Fernando Catatau, que assinou a produção dos discos *Iê Iê Iê* (2009), de Arnaldo Antunes, e *Avante* (2012), de Siba, além de Dustan Gallas, que assinou a produção de *Tatá Aeroplano* (2012), além do disco *Novas Famílias* (2018), de Marina Lima.

Parte das percepções de Del Picchia (2016) a partir do trabalho de etnografia dentro dos estúdios o permitiram entender que não só os artistas construam os discos, como os discos construam os artistas, numa relação que se retroalimenta. Ora, os trabalhos que os artistas tecem em suas caminhadas, e são traduzidos pelos discos, provocam transformações em suas próprias caminhadas. É interessante notar que o autor também é músico, tendo trabalho autoral e atuando como músico acompanhante nos trabalhos de artistas como os pernambucanos Otto e Karina Buhr. Isso nos informa que sua participação como pesquisador e, logo, suas percepções, tem relação também com o seu lugar de artista independente. O autor assinala:

Podemos pensar diversas situações e formas de agência do disco sobre o artista. O disco faz o artista ao promover encontros deste com outros músicos, ao enriquecer os arranjos de uma canção, ao fazer o nome do artista circular de forma mais ampla (seja na internet, nas mídias tradicionais ou entre os próprios músicos e ouvintes apreciadores) e ao dar forma a uma obra musical autoral e apresentá-la ao grande público. O disco é um objeto, mas é também um sujeito que age na vida dos artistas que os produzem. Dizer que o disco é um agente implica em reconhecer que todos os

equipamentos de áudio que um músico consegue adquirir estão agenciando transformações em sua vida (DEL PICCHIA, 2016, p. 126-127).

Podemos perceber aqui que não só esses equipamentos de áudio participam desse ciclo de transformações, mas também os encontros que os artistas tecem com outros artistas, assim como a maneira deles construírem seus discos e que passa pela construção visual, narrativa e poética, são também elementos ativadores dessas transformações. À medida que esses artistas cearenses vão para o Sudeste e vivem experiências que atravessam suas criações artísticas e suas vidas, tais experiências vão sendo traduzidas em seus álbuns e discos. Ao mesmo tempo em que esses discos afetam o curso de suas vidas. Se olharmos para os nomes dos dois trabalhos, encontramos signos fortes que remetem diretamente a esse percurso da viagem entre o Ceará e São Paulo. *Fortaleza* traz a cidade de partida do grupo de rock que se transforma numa imagem poética que pode nos remeter às lembranças e memórias que povoam esse lugar. *Roteiro Pra Ainouz vol. 3*, ao evidenciar o nome do diretor de cinema cearense, Karim Ainouz, ativa imaginários e paisagens que remetem à produção desse cineasta e que estão envoltos por uma atmosfera de estrada.

Fiquemos com a cena do filme *O Céu de Suely* (2006), quando a protagonista, interpretada por Hermila Guedes, vai à rodoviária de sua cidade, em Iguatu, no interior do Ceará, e pergunta para a moça do guichê da companhia de ônibus: “Qual a passagem que a senhora tem pra mais longe?”. A pergunta ecoa nos nossos ouvidos e na imagem de Suely aflita, que sente a aridez daquele lugar e a partir desse gesto nos revela uma vontade de partir, de querer ultrapassar a escassez dos sonhos. Onde os seus sonhos caberiam? Por qual estrada escolher tomar? Não descobrimos, ao certo, mas a imagem forte desse desejo de partir, que é revelado pelo corpo inquieto, nos convoca a sentimentos que parecem povoar os discos *Roteiro Pra Ainouz vol. 3* e *Fortaleza*. Essa matéria da relação entre a filmografia de Ainouz e da possibilidade de compreendermos nossos dois álbuns como trilhas sonoras possíveis de alguns filmes que tem uma linguagem road-movie, assim como alguns longas de Ainouz, será tratada em nosso próximo passo que pretende analisar cada disco respectivamente e de maneira mais demorada começaremos com *Roteiro Pra Ainouz vol 3*. A ideia é também propor leituras que busquem aproximações e distanciamentos entre o trabalho de Don L e Cidadão Instigado.

## CAPÍTULO 5: EM BUSCA DAS ATMOSFERAS: DO ENCONTRO COM AS CANÇÕES

Vimos no capítulo anterior a abertura de questões, a respeito dos nossos álbuns, que surgem a partir do conceito de música popular massiva. Pensar a música gravada significa termos em vista as dimensões que perpassam os estágios da produção, distribuição e consumo. Começamos a entender que os artistas em questão cultivam um modo de produzir suas músicas que denominamos produção independente. Conseguimos também visualizar que a música independente pode ser estruturada de várias formas e que uma principal característica para a sua descrição é um afastamento dos modos de produção das grandes gravadoras que tendiam a centralizar decisões importantes quanto à parte artística e à distribuição dos trabalhos musicais.

Sem perder de vista que nossos álbuns estão assentados no solo da música independente, tentaremos estabelecer algumas categorias de análise que nos orientarão em nossa investigação. A análise que começa a se traçar pretende se utilizar de elementos como: a descrição de aspectos sonoros timbrísticos e textuais em vista de tentar captar os *stimmung* presentes, além da descrição de aspectos da ficha técnica. Tais elementos são um escopo inicial que pode ser revisto, mas já nos oferece um material interessante para nos orientar no estabelecimento de categorias de análise.

Uma primeira categoria que gostaríamos de pôr a prova é como acontece a dinâmica do Lá e Cá nos álbuns em questão. Investigaremos sonoramente, a partir da letra das canções, como se configuram as experiências desses dois lugares, o Lá e o Cá, que não são fixos, antes funcionam a partir de uma dinâmica de mobilidade. Algumas horas o Lá pode ser o Ceará, em outras, São Paulo, algumas horas o Cá pode ser São Paulo, em outras o Ceará. Pensar no Lá e Cá nos ajuda a fazer essa análise tendo em vista a chave de leitura inaugural desse trabalho: como a viagem (deslocamento físico e subjetivo) se expressa nos álbuns *Fortaleza* e *Roteiro Pra Ainouz vol. 3*.

Um procedimento que também adotaremos na análise é a tentativa de descrever esses objetos culturais-midiáticos em vista de estabelecer uma teoria (lente analítica) que surge a partir das próprias canções. Tal passo tem total ligação com o ato de ler em busca de *stimmung*, pois significa que, a partir da descrição dos aspectos sonoros e das letras das canções, podemos compreendê-las desde uma dinâmica que não toma os significados como intrínsecos às obras, antes nos faz entender que tais sentidos emergem das canções, conforme os elementos delas interagem entre si e interagem com o seu tempo social.

Gumbrecht (2014), como vimos anteriormente, ao analisar a canção *Me and Bobby McGee*, gravada por Janis Joplin, no álbum *Pearl* (1971), sublinha que a atmosfera condensada na canção aponta para a experiência daquela juventude que viveu a chama contracultural, a todo vapor, na década de 1960:

O drama de *Me and Bobby McGee* se desenvolve, acima de tudo, nas modulações e metamorfoses da voz de Joplin. Seu páthos está ao alcance de ouvintes que não entendem inglês, pois a canção usa palavras como vultos; o sentido das palavras é secundário. As emoções, atmosferas e estados de espírito que uma voz tão poderosa convoca estão assegurados; qualquer um que tenha ouvido a música os identifica, mesmo na falta de conceitos que possam permitir entendê-los e dividi-los com outros de maneira descritiva (GUMBRECHT, 2014, p. 126).

É interessante perceber que o autor assinala que as atmosferas emergem justo das intensidades e modulações da voz de Janis Joplin ao entoar a letra que clama por liberdade. No ponto que toca a nossa pesquisa, poderíamos estender aqui o argumento de Gumbrecht e afirmar que tais modulações estão inscritas não só na voz de uma canção, elas estão também nos instrumentos que ensaiam gestos e movimentos que podem estabelecer uma comunicação direta com a voz ao criar um ambiente de dialética sonora própria. Reconhecer tal passo será fundamental para o desenvolvimento de nosso mapeamento por atmosferas a partir das músicas neste capítulo.

Iniciamos, então, nos voltando para “Homem Velho”, música lançada pelo Cidadão Instigado no disco *UHUUU!* (2009), e, depois, para “Vive Agora”, presente na mixtape *Dinheiro, sexo, drogas e violência de Costa a Costa* (2007), do grupo Costa a Costa. Este prólogo funciona como ensaio do uso da chave de leitura que estamos propondo e já assenta um solo analítico que nos encaminha para pensarmos nos álbuns *Fortaleza e Roteiro Pra Ainouz vol. 3*.

A música “Homem Velho”, do Cidadão Instigado, descreve uma cena protagonizada por Neil Young, o compositor de “Old Man”, canção lançada no disco *Harvest* (1972). Naquela altura, com 27 anos, ele cantava que já se achava velho. Fernando Catatau, em uma tentativa de desfazer a sisudez de Neil, imagina a cena do homem sério dançando reggae numa barraca flutuante na praia cearense de Canoa Quebrada, outrora reduto hippie, na década de 1970. “Homem velho” conjuga a presença de Neil Young numa canção de sonoridade praiana que inicia com uma levada de bateria que nos lembra algo entre “California Girls”, dos Beach Boys, e uma canção da jovem guarda. Depois vai se insinuando para uma espécie de balada disco, embalada por um sintetizador com notas longas, nos remetendo também aos teclados usados por tocadores românticos dos bares noturnos. A música se permite a uma dança que parece

seguir o fluxo das ondas de um mar calmo. A voz de Catatau traz algo de angústia ou carga passional que se dissipa pela descrição da cena curiosa. A maresia chega para desmontar a sisudez do homem sério e das próprias angústias que a voz de Catatau carrega. A cena que “Homem Velho” cria, abriga ainda, de certa forma, a melancolia da figura de Neil Young ou das angústias expressas pela voz de Catatau, mas essa melancolia e angústias parecem se atenuar a partir da descrição da paisagem praiana e o convite à dança. A dança e o mar desconcertam a melancolia e as angústias.

“Vive Agora”, do Costa a Costa, traz um ritmo lento que insinua um R&B, no seu beat. Na canção, Don L canta o imperativo do desejo, da resposta à vida com mais vida: “Você tem bagulho, fuma / Se é vício joga fora / Quer ser alguém, estuda / Tá sem nenhum, rouba”. A voz que canta soa firme e não parece cultivar hesitações. Esse imperativo do desejo apresentado na canção não busca estabelecer distinções pelo crivo da moral, ele é um imperativo guiado pelas contingências paradoxais da vida, experimentadas por aqueles artistas, que moravam na periferia, mas tinham uma necessidade de afirmar que sonhos e planos não se restringiam a nenhuma limitação material ou ao lugar onde se mora. O ritmo da canção permite ao corpo uma dança mais lenta que vai ganhando força e energia à medida que Don L e Nego Gallo lançam seus *flows* que vão trazendo várias experiências da vida cotidiana, ao passo que reafirmam a necessidade de viver tais experiências com a máxima intensidade e presença.

O refrão de “Vive Agora” sintetiza o que as diversas experiências descritas a partir das vozes de Don L e Nego Gallo expressam. No entremeio, uma voz feminina responde o coro: “Foda-se, o tempo vai e nunca volta/ Você tem que aproveitar agora / O que for / Entre o amor e a dor / Se o coração não parou / Se tem motivo de sobra / Vacila não, vive agora”. Nessa canção, não há tempo para pensar na melancolia ou nas angústias, há uma necessidade da voz afirmar a plenos pulmões e vontade o imperativo do “vive agora”. Pois algo comum a todas essas experiências narradas na canção é a experiência do limite, do corpo que precisa se manter vivo, não só no sentido existencial, mas no sentido da integridade física. Ecoa aqui o verso dos Racionais MC’s, em “Capítulo 4, Versículo 3”, do disco *Sobrevivendo no Inferno* (1997): “27 anos contrariando as estatísticas”. O rap conjuga rima, poesia e, sobretudo, vida. Essa vida que é traduzida, inventada, forjada, que passeia pelos personagens do cotidiano que estão lutando cada um pelo seu corre. O que faz o imperativo do “vive agora” é o fato de não poder parar, de ter que fazer o jogo virar, pois não há outra escolha, já que “o mundo é diferente da ponte pra cá”, trecho de “Da ponte pra cá”, do disco *Nada Como Um Dia Após O Outro Dia* (2002).

Consideramos as descrições das duas canções como um preâmbulo de um mergulho em direção aos álbuns. Entendemos que elas, apesar de serem de trabalhos anteriores, funcionam

também como lentes para investigarmos os discos *Fortaleza* e *Roteiro Pra Ainouz vol. 3*, e nos auxiliam a tatear o processo em busca da teoria que emerge das canções. Pretendemos ainda descrever com mais cuidado uma categoria de análise, ou o que poderíamos chamar de categoria síntese, que é a *road-canção*. Road, do inglês, pois faz a filiação imediata à estética dos road-movies. Acreditamos que essa estética, assim como a imagem da estrada e seus desdobramentos, povoam as atmosferas dos dois álbuns. E não somente, nos surge no horizonte a frase: “O que espanta miséria é festa”. Nessa citação que o historiador Luiz Antônio Simas faz do compositor carioca Beto sem Braço, colhemos algo muito importante da nossa realidade brasileira: a desigualdade. Há uma alegria desconcertante e, por vezes melancólica, que teima em visitar nossos corpos brasileiros, nordestinos, cearenses. Entre a dança desajeitada de Neil Young, homem sério que tem sua sisudez desconcertada pela praia, e a urgência dos corres que envolvem o imperativo do “vive agora” pelos rappers sem tempo para parar para o lamento, a festa ou a celebração da vida é o que dribla, mesmo que momentaneamente, as dores e a miséria, experiências comuns que atravessam a vida cotidiana desses artistas e as nossas próprias.

### 5.1: Roteiro pra ainouz vol. 3

Analisaremos, agora, o disco de Don L, lançado em 2017. Discorreremos mais detidamente sobre as três primeiras músicas: “Eu não te amo”, “Fazia Sentido” e “Aquela Fé”, depois percorreremos “Cocaína”, “Ferramentas” e “Laje das Ilusões” (no total 6 músicas) buscando o que elas podem nos revelar sobre o aspecto da viagem como chave de leitura. A questão da relação mais urgente com a “estética da viagem” será o critério de escolha para analisar as canções.

Abrindo o álbum, “Eu Não Te Amo” começa como um *boom-bap*. Só aparecem bumbo e uma caixa que soa encoberta. Um piano faz notas agudas em ostinato (um mesmo padrão rítmico que se repete no tempo). “Você não me engana, é tudo superficial”, canta. Continua o *drum kit* (peças de bateria) a soar e o piano faz notas agudas. O *cymbal* insinua um trap. Entra o baixo, quando Don L canta “Eu não te amo”. A voz de Don L tem firmeza, parece sem hesitações: “E eu deixei o nordeste/ Há dois anos, com uma sede de secar a Sabesp/ Sem chapéu de palha, nada clichê e velho/ Eu vim pra tomar o jogo/ Não pra ser um boneco exótico/ E forjar um sotaque meio robótico”.

O eu-da-canção canta sua insatisfação com o mercado da música, com o fato do rap, durante algum momento, ter uma suposta necessidade de receber uma chancela da MPB canonizada. Esse ponto é uma espécie de crítica ao funcionamento dessas chancelas. Ao mesmo

tempo é uma reflexão sobre o que significa fazer rap. Há uma crítica ácida ao *status quo* que se materializa nas figuras de Caetano Veloso e sua companheira e empresária Paula Lavigne. Há uma citação tácita de Emicida quando fala “passarinhos”, título de uma música do rapper paulista lançada no disco *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...* (2015). Emicida interpreta a canção ao lado de Vanessa da Mata, nome consagrado na MPB nacional. Mas o que precisamos notar aqui é que Emicida também estava a conquistar seu espaço midiaticamente e que o fato do compositor paulista se inclinar para a fusão com a MPB pode ser algo entendido como um próprio questionamento das construções do que significa ser um rapper e fazer rap.

Nesse sentido, Don L explicita que sua crítica é ao “jogo”, o jeito que o mercado está configurado e não a pessoas em específico. “Pagar cinquenta ao bamba, rei/ Do samba, hein?/ Se é MPBoy, a grana vem/ Igual passarinhos voando/ Colando no Leblon, vez em quando/ Pra chupar a Lavigne mais/ Do que o Athayde faz plano/ Na sauna hype do Caetano/ Mas eu não te amo”

O refrão é cantado por Don L com respostas do músico Terra Preta, rapper com uma escola vocal muito próxima ao R&B. A palavra estrangeiro é cantada, isso nos faz pensar na vontade de partir de Don L quando ainda estava em Fortaleza. “(No veneno da paixão) Quando 'cê só aceita o sonho/ (Quando eu era mais estrangeiro aqui/ Do que ainda sou)/ E já sentia que não pertencia ali, também, saca?”. O “aqui” cantado na canção nos remete ao espaço do Cá. No fluxo de consciência que a letra sugere, o aqui aponta para São Paulo, mas reflete, senão, uma condição de ser estrangeiro no mundo e na existência. O “ali” nos remete à Fortaleza: “Naquelas ruas que me deram meu primeiro flow”, mas o eu-lírico também se sentia estrangeiro ali, precisava partir.

O *beat* fica mais soturno, o baixo fica mais presente. Entra o pernambucano Diomedes Chinaski, de “Sulicídio”, faixa lançada, em 2016, em parceria com o rapper baiano Baco Exu do Blues. Essa música surgiu como um enfrentamento ao establishment do rap do eixo sudeste, uma espécie de grito que trazia outros sotaques para a cena musical nacional. Chinaski cita que um grupo que o acompanhou na sua adolescência pela periferia de Recife foi o Costa a Costa. “Esse vazio dói e a falta de tudo afeta a fé/ Vendido no Egito que nem José/ Meu baby, vou trazer dez mil pra nós/ Mas me diz o que são dez mil pra nós/ Dez mil tu nem compra um carro/ Dez mil tu, investe no bairro”.

“Fazia Sentido” inicia com uma virada de bateria e com um ritmo mais rápido que o da música anterior, traz energia. A música insere a coisa do labor, do trabalho, de dar duro pra conseguir fazer o jogo virar. Escutamos: “Eu lembro do Caetano me entregar um prêmio/ De

melhor do nordeste/ O que diz sobre isso?/ Porque não tinha uma categoria pro sul/ Então era tipo/ Esmola pra segunda divisão, tru/ Mas eu nunca comi partido”. No decorrer da canção o discurso é ácido e a questão que fica é: por que o rap precisa passar por uma marca de qualidade da MPB consagrada para se realizar enquanto tal? Esse “ataque” reverbera a questão crítica ao sistema de chancelas que o rapper aponta desde a primeira canção.

O refrão soa como um coro: “Um, dois, rimas, rimas, um, dois/ Pra mudar minha vida/ Um, dois, rimas, rimas, um, dois/ Pra mudar umas vidas/ Um, dois, rimas, rimas, um, dois/ Pra gente ser livre/ Um, dois, rimas, rimas”. A vida do eu-lírico se confunde com suas rimas, suas rimas são seu trabalho, são o seu exercício diário para mudar sua vida. Esse refrão se assemelha tanto a um canto de guerra, que quer mobilizar força e energia, quanto a um canto ritual, principalmente mais no final da canção.

O título “Fazia sentido” traz uma reflexão sobre o que significa a arte para além de questões mercadológicas. Em nenhum momento, o eu-lírico se furta de pensar que está inserido e jogando o jogo mercadológico, mas algo o incomoda nesse imperativo de ter que performar um estilo de vida que entra em desalinho com os fundamentos do hip-hop. “Agora imagina eu ter que explicar a minha intro/ Olha como tá o nível/ Eu num tô tirando o Criolo e Emicida/ Eu tô falando do jogo/ Cê tem certeza que fala a minha língua?”. A dialética que Don L apresenta aqui parece consistir em observar o mundo a partir das suas experiências e suas origens (o ponto de partida, o “Cá”, Fortaleza) e partir em direção às experiências do mundo, mas não se esquecer do lugar de onde se parte. Ora, este é o próprio processo da viagem condensado em três momentos: partir, viver as experiências na condição de estrangeiro e voltar para contar. “Isso num é sobre de onde 'cê vem/ É sobre onde 'cê quer chegar/ E o que vai mudar pra quem vem/ De onde 'cê vem, quando tiver lá?”. Perto do fim o coro continua soando: “um, dois, um, dois, um dois, um, dois”, as vozes são graves e se assemelham a um canto ancestral.

Escutamos um chiado de vinil no fundo, “Aquela Fé” começa, surge uma voz que passeia por melodias agudas. Há um som de órgão que soa insistente no fundo com volume baixo. Uma guitarra faz uma linha que lembra a *soul music* de 1970. A música começa como um *boom-bap*, a linha do baixo é bem marcada e ataca no tempo forte junto com o bumbo, soam palmas junto. O acento *soul* é inegável. Enquanto a voz de Don L soa, escutamos passeios das vozes de Eddu Ferreira e Terra Preta, em registro agudo, no *backing vocal*. Ainda no começo da canção ouvimos: “Ah, que saudade do que eu nunca mais vi/ No fundo dos meus olhos/ Será mesmo que eu me perdi/ Pelos meus caminhos tortos?/ Eu tô cheio desse vazio, poluído por corpos/ Eu não sou daqui, minha alma é livre/ E eu não me comporto/ Eu quero minha fé de volta”.

A chuva de lembranças se instala, Don L se recorda dos tempos de Costa a Costa, das idas e vindas da vida e dos movimentos internos dos sentimentos. O eu-da-canção sente saudade do seu olhar do passado que tinha gravado nas pupilas “Aquele fé”. Remete-se aqui a um eu da juventude, um eu que construía suas visões de mundo baseadas na intuição, entre tentativas e erros. Essa lembrança do semblante do eu do passado, da juventude, da fé e da vontade louca de viver acompanha o eu-da-canção e é um principal elemento que constrói a atmosfera da música, uma atmosfera de buscas existenciais. Um coro canta no refrão: “Eu/ Dez anos atrás/ Eu tenho saudade, uhh/ Será que eu consigo lembrar?/ Daquela fé/ No fundo dos olhos de um velho eu/ De um jovem sonhador/ Eu”. A dialética entre o Lá e Cá parece se refletir também na dimensão entre o eu do passado e o do presente. O eu do presente se intriga com a fé que havia no olhar do eu do passado e que invade sua memória. A lembrança é uma espécie de combustível.

“Eu não amo igrejas, quero amar a Cristo/ E sempre fui assim, mas, agora, tipo/ Eu sinto falta daquele moleque zica/ Devoto da santa ignorância/ Um moleque insano”. Volta a imagem do eu do passado, entre reflexões sobre os paradoxos sociais e existenciais, o eu-da-canção se aprofunda nessa imagem do seu semblante na memória. Mais uma vez o refrão. Depois de mais uma estrofe de Don L, a música faz uma virada no instrumental. É quando o parceiro dos tempos de Costa a Costa, Nego Gallo, entra para fazer uma participação. O *beat* insinua uma aceleração no seu andamento. Gallo se recorda dos tempos de juventude do grupo e reflete sobre como o seu passado o afeta no hoje: “Às oito, no trampo, ainda lido com drogas/ Nesse trampo do centro/ Dividindo um café com um mendigo em trapos/ Que canta versos que eu vivi noutro momento/ Pra lembrar a fé que viu no camarim/ Imagens que falam de mim, noutro tempo/ É mais profundo/ Então, sem julgamentos vãos/ Frases de motivação/ Cada um na sua luta”. A poesia de Gallo é direta, fala de coisas muito concretas, é uma poesia afetada pela dureza do sol cearense, é quente, diz respeito sobre a realidade que sempre se sobrepõe ao humano e sobre as condições desiguais que refletem a história de um país que se fundou como “máquina de moer gente”, como se referia o antropólogo Darcy Ribeiro, ao Brasil. A imagem do mendigo em trapos, o fato dele ter que vencer seu “correr”, as imagens da juventude que o acossam, a lembrança de que esteve muito tempo longe de seu filho, tudo isso está latente na carga poética que vislumbra a mudança, pois como Gallo fala: “Uma frase muda o fim do filme”.

A cena que retorna aqui é a sequência final do filme de Karim Ainouz, *O Céu De Suely* (2006), quando Hermila, a personagem que se sente sufocada na cidade do interior do Ceará, consegue finalmente comprar a passagem para ir embora dali. Depois de ter passado pelo julgamento das pessoas da cidade por ter rifado “Uma noite no paraíso”, ela sente que aquele

lugar não comportava mais seus sonhos. Teve de partir sem olhar para trás e, mesmo vendo a figura de seu ex-namorado, João, pela janela montado em cima de sua moto, ela tinha que ir. O ter que ir é algo que se manifesta como o sintoma de uma vontade latente que dispara um ato de grande energia. Quando Don L convoca a poética dos filmes de Karim Ainouz, podemos compreender, em alguns momentos, as músicas da *mixtape* como trilha-sonora dos filmes de Ainouz. O ímpeto de partir ou ter de abandonar o que se era para se regenerar é algo que povoa tanto a música de Don L quanto o cinema de Ainouz. A dança dos gestos das pessoas e das paisagens aqui presentes compõem uma sentimentalidade melancólica, mas que acumula um desejo latente de mudança que a qualquer momento pode se manifestar em um ponto de mutação, algo da ordem do conceito de *clinâmen*, a partir de Epicuro pelo pensamento de Lucrécio: um evento imprevisível, um salto atômico fruto das linhas de fuga do desejo.

Depois de Nego Gallo cantar, em “Aquele Fé”, acontece outra virada no instrumental. Entra um piano que passeia com notas curtas entremeadas por uma linha de baixo. “Mas é interno o maior labirinto/ 'Cê tá ligado bem, amigo/ De volta ao motivo/ Não/ De volta ao motivo do motivo/ Mil voltas no mundo/ Em buscas e buscas/ Depois, mais mil voltas em círculos/ Um circo, num cerco de insanidade/ A fim de recuperar o que 'cê já tinha no início”. O labirinto existencial é um espelho turvo do labirinto externo do mundo, ou podemos entender essa afirmação ao contrário, sem prejuízo no sentido. Há uma busca que acompanha a poética desse trabalho de Don L, uma busca pelo território artístico da liberdade, uma busca que anda em zigue-zagues, se perde e se encontra nos acontecimentos entre vida e arte. O sentido do ciclo aqui nos leva a imagem não do círculo fechado, mas sim do espiral, onde cada acontecimento do passado, mesmo quando lembrado, reaparece irrepetível e munido de uma nova força.

“Aquele fé” é justamente essa nova força que precisa ser desfolhada e incorporada como realimentação para partir mais uma vez para um lugar melhor. Lugar que tanto pode ser físico quanto subjetivo. A viagem aqui pode ser compreendida como motivo de se cantar. Essa “estética da viagem” nasce da necessidade de se partir uma vez mais, pois o corpo exilado ou desterrado canta com o sintoma do desejo de partir inscrito em sua carne e sua voz. Ao fim da canção soa um ruído vaporoso que vai se desfazendo.

Ao mesmo tempo em que Don L fala de sonhos pessoais que o conduzem a reflexões sobre a sua subjetividade, ele não se afasta muito da dimensão política que está inscrita dentro do seu trabalho. Nesse sentido, também podemos compreender esses sonhos como dotados de uma dimensão política. Ora, podemos enxergar algumas passagens do trabalho de Don L, senão como um espectro do projeto hip-hop, no sentido da potência dos sonhos das pessoas que começaram a movimentar a arte de rua e também como uma tomada de posição em reivindicar

para si algum nível de autonomia dentro do jogo maior das cenas musicais. Mas o traço da desigualdade em nosso país é tão forte que o incômodo se evidencia justamente pela exposição das forças desiguais no jogo musical.

Dizer rap nordestino não tem necessariamente relação com aspectos de regionalismos sonoros. Tachar a identidade aqui é reconduzir a reduzidas possibilidades da composição de si com o mundo, a poesia presente no trabalho de Don L parece também criticar este ponto. Entre doses de gin e a cena de um carro que corre pelas ruas de São Paulo ultrapassando as “ferraris do engarrafamento” o que podemos ouvir é uma espécie de filme sobre a vida do artista num atravessamento de lembranças e o desejo por liberdade e linhas de fuga frente ao “deserto do real”.

O espectro do compositor cearense Belchior aparece na *mixtape* em uma citação direta do refrão da música “Passeio”, como vimos anteriormente, lançada no primeiro disco *Mote e Glosa*, do artista cearense, em 1974. A canção do artista conterrâneo é um canto meio sofrido, meio maravilhado do sujeito frente à eletricidade da capital paulista. Na ocasião do lançamento do disco, Don L havia se mudado há dois anos para São Paulo e na sua conjuração com Belchior ele canta em “Cocaína”: “Então, vamos chapar pelas ruas de São Paulo, como Belchior/ Meu amor/ Eletrificado, como Belchior/ Meu amor/ E gritar alucinado, como Belchior/ Meu amor/ Meu amor/ Vamos dar um calote em um hotel de luxo, como Belchior”. Há aí um sentido de errância que permeia a trajetória dos dois compositores, uma busca por liberdade que não opera somente no registro hedônico, mas que ultrapassa ele, fazendo-nos pensar sobre as assimetrias do nosso país. Evocar Belchior é também evocar um *canto-torto*, desajustado, que pode ser pensado no sentido de urgência que a música de Don L traz. O sujeito que aparece nas canções parece saber que muito dificilmente o jogo vai virar, mas há uma insistência em não entregar os pontos, há a persistência em desafinar o coro dos contentes.

A questão da liberdade volta em “Ferramentas” quando, ao fim da canção, podemos escutar a gravação de um áudio de *whatsapp* de Gato Preto, amigo baiano de Don L e parceiro de hip-hop, que o ajudou durante a sua carreira artística e nas primeiras idas a São Paulo quando ainda fazia parte do Costa a Costa. O irmão de música foi assassinado poucos meses antes do trabalho de Don L sair. Ouvimos várias vezes a palavra liberdade sendo falada por Gato Preto, em sua presença como espectro, que ao mesmo tempo é onda sonora e teimosia em insistir num sonho. Essa liberdade parece ser muito cara na poética do trabalho, o que aponta para essa atividade melancólica que tenta traçar as linhas de fuga como possibilidades de existência: um sujeito com o *canto-torto* vive a experiência de ser migrante em São Paulo ao passo em que reflete sobre os arranjos culturais nos quais está envolto.

O trabalho de Don L se move dentro do caldo cultural de hoje em movimentos que mostram um sentido de desajuste. Musicalmente seu som não se encaixa em um gênero de rap que podemos estabelecer de uma forma mais dura. Não é um rap de mensagem, não é um rap de curtição da vida, é algo que se ensaia no entre e que traz consigo uma procura da busca por compreender a experiência de mundo em que vivemos. As canções trazem referências de R&B americano e passeiam desde sonoridades de uma velha escola do *boom bap*, até o *trap*. Na última canção “Laje das ilusões”, o que ouvimos é um *miami bass*, ritmo que surgiu do hip-hop e deu vazão ao funk brasileiro nas pistas dos bailes black cariocas a partir da década de 1980. “Enquanto você dorme, o tempo anda/ Enquanto você anda, o tempo corre/ Enquanto você corre, o tempo voa/ A gente voa alto e o tempo não volta”. O sentido do movimento que não para é um tom que acompanha várias composições do trabalho, assim como uma busca pela dimensão do sensível por tentar se encontrar nesse tempo e, mesmo na desorientação, procurar algum sentido possível pra vida, um estar no mundo que ainda mantenha os sonhos acesos.

O descompasso é o ritmo desse sujeito com o seu tempo, um sujeito contemporâneo que parece ser menos regido sobre a sua temporalidade do que sobre a temporalidade do *business*, mas, mesmo assim, há a necessidade de se apontar para outros mundos, outras formas de se produzir e se pensar arte. Em 2019, na ocasião do lançamento do single “Não escute meus raps”, Don L dá entrevista ao blog “RapCru”, nela ele comenta a canção e fala da necessidade que sente de expressar nas suas músicas uma inquietação que diz sobre esse descompasso: “A gente vive em meio a tanta carência, de ter o básico mesmo, que a gente acaba aceitando a noção de que o básico é privilégio, porque objetivamente é, mas a gente não pode aceitar que nossa utopia não ultrapasse o básico” (DON L IN: RIOS, 2019). Parece haver uma busca que tenta rasgar como lâmina um estado natural que convencionamos pensar sobre existir, um gesto que busca outros modos de existir possíveis, mas que reconhece o quanto de trabalho em nível de energia vital é gasto nesse processo. Uma narrativa que parece ser marcada por um movimento de oscilação melancólica, pois não promete um admirável mundo novo, senão vê a liberdade como um processo de construção em meio ao caos numa temporalidade de bravatas sobre o que é ser livre (a exemplo da proliferação de discursos dos *coachs*). Um canto que ao mesmo tempo é espectral e que faz emergir espectros dos sonhos latentes do hip-hop e do intento por uma convivência possível num mundo mais aberto.

Além de estar vivo, o eu poético das canções em *Roteiro Pra Ainouz vol. 3* quer se sentir vivo. Ele tem uma vontade de mergulhar nas intensidades da vida que atravessam seu corpo. O compositor cearense se jogou na estrada e desde então a imagem da estrada sempre parece retornar como força motriz em sua obra. Essa estrada se revela como espaço por onde se

desenrola a dialética entre o Lá e o Cá. No meio do percurso, espaços físicos, por vezes, se confundem com lugares subjetivos que evocam sentimentalidades próprias.

Há uma certa sentimentalidade melancólica que opera no eu-da-canção que começa a ser ativada quando esse sujeito é invadido por lembranças do passado. Desse processo surge uma nostalgia que não podemos entender como vontade de querer retomar valores do passado, senão como uma vontade que mergulha nas lembranças por não se conformar com a temporalidade acelerada do presente, essa temporalidade do imperativo da técnica. Há aí uma “nostalgia melancólica”, como descrita por Barbosa (2014):

O prazer que há nessa nostalgia melancólica não é uma idealização ingênua que quer igualar o presente a um passado melhor, mas uma espécie de sabedoria enigmática, de um poder mnemônico que tateia caminhos guiados por aqueles que não se contentam com a mediocridade do império da mercadoria (BARBOSA, 2014, p. 39).

Veremos, ao decorrer de nossas análises, que há um ponto de convergência entre os trabalhos de Don L e do Cidadão Instigado, que é justamente o fato de compartilharem uma atmosfera que surge dessa “nostalgia melancólica”. Tal sentimentalidade melancólica pode ser entendida como o efeito de um certo espírito do tempo que atravessa as canções desses artistas. Porém, essa melancolia não se materializa como força reativa, pois ela abre espaço justamente para o surgimento de novas forças e de novas possibilidades de composição da experiência no mundo “pós-moderno”, esse espaço dos afetos vaporosos.

## 5.2: Fortaleza

Do disco de 2015, analisaremos as canções “Até que enfim”, “Dizem que sou louco por você”, “Os Viajantes”, “Perto de mim”, “Besouro e borboletas”, “Fortaleza” e “Land of light” (no total 7 músicas). Reafirmamos aqui que a relação mais urgente com a “estética da viagem” será o critério de escolha para analisar as canções.

Um sintetizador grave ataca e se mantém como uma nota pedal, começa “Até que enfim”, outros sintetizadores entram com melodias mais agudas, a guitarra rasga fazendo idas e vindas, do grave ao agudo. Outra guitarra aparece aguda e insinua sons curtos com *delay*. Silenciam o sintetizador e a guitarra. Entram baixo e bateria numa espécie de marcha, o violão entremeia com alguns acordes. Guitarra volta novamente e a voz começa firme: “Até que enfim/ Eu cansei de me esquivar/ Quanto tempo eu pensei em parar/ Olho para o lado/ Quanta gente diferente/ E o que vou fazer?/ Se não consigo te esquecer/ Vou seguir, vou seguir”. A primeira canção anuncia certo sentido de uma busca que se inicia meio atordoada. O eu lírico está

cansado de fugir. Já entra aqui a dialética do Lá e Cá. O primeiro Lá parece remeter ao espaço de Fortaleza que se personifica no pronome “você”. Quando Catatau canta, a guitarra faz algumas incursões de *riff*, ora mais agudos, ora mais graves e rasgados. “Se eu voltar pra você/ Esqueceremos/ Pois o rancor dói demais/ Nem sei se eu sou capaz”. Mais no fim da canção, entram sons de cordas. A guitarra acompanha a mesma melodia da voz de Catatau. Soa somente a guitarra rasgada e a música termina.

Começa “Dizem que sou louco por você” com baixo, bateria e guitarra num *riff* que lembra Black Sabbath na década de 1970. Um breque. A voz entra e a banda acompanha: “Dizem que sou louco por você/ Mas como vou dizer que não, se alguém como eu/ Sabe mais que você/ Alguém vai viver como eu/ Eu e você”. Mais uma vez aparece o pronome “você” e a cidade se revela vertida em pessoa numa relação com o sujeito que por várias vezes é conflitante. Enquanto Catatau canta, a guitarra acompanha a mesma melodia da sua voz com notas mais agudas. O gesto agônico da voz tem a extensão nas próprias linhas desenhadas pelo instrumento elétrico.

“Mas a violência é teu caos/ E tanto tanto que eu senti/ Agora mordo por você, mordo por você/ E nem sou um lobo mau”. Volta a primeira estrofe da canção novamente e depois um *riff* com bateria, guitarra e baixo soando mais secos: “10% dos escombros/ Eu escondi e nem sei como/ Fiz um mapa do tesouro/ Que tem um X e um besouro”. Um coro acompanha a voz de Catatau. Surge a paisagem dos escombros e das ruínas que remetem à cidade transformada pelos efeitos do tempo. Ruínas, rastros e pistas de um tesouro. As imagens são efeitos das fabulações da tempestade de lembranças. Num determinado momento, entra um sintetizador especializado fazendo um *riff* agudo. Os sintetizadores reforçam o sentido de fabulação e do entorpecimento causado pelas imagens surreais. Já quase no fim, a guitarra de Catatau sola, enquanto há uma cama de *riff* de outra guitarra com o efeito *fuzz*. Volta a voz: “Mas dizem que sou louco por você”. Canção termina menos adensada, escutamos mais violão e coro.

“Os Viajantes” inicia com uma virada de bateria. Entra um *riff* com baixo, bateria e guitarra, um coro aparece ao fundo. Guitarra fica mais contida e faz um desenho *bluesy* com o som mais limpo, enquanto a voz canta. Por alguns momentos, outra guitarra distorcida comenta as frases da voz que parece trazer algo de agônico na sua intenção: “Penso todos os dias/ Num lugar melhor pra ir/ Sou um homem insistindo/ A procura da liberdade/ Inquieto, solitário”. Entram violão, duas guitarras seguem mais baixas fazendo um *riff*, ao fundo, voz segue: “Vejo você amanhã talvez/ Em outro canto/ Talvez/ Nos nossos sonhos/ Os viajantes/ Livre como os pássaros eu vou”. Quando Catatau canta “Os viajantes”, entra um sintetizador fazendo um som vaporoso ao fundo, como de um vento soprando.

A canção é traçada em cima da ideia da viagem e das motivações e implicações dela. Da vontade de partir até as lembranças do lugar de onde se partiu que acossam o viajante. Assim, podemos dizer que “Os Viajantes” é uma road-canção, pois é embebida da atmosfera presente em vários road movies, que pode ser identificada a partir do reconhecimento de alguns efeitos:

a) efeito estrada: a rememoração do passado ativada para uma compreensão diluída do presente; b) efeito melancolia nostalgia: o movimento transitório da angústia pela lembrança estilhaçada; c) efeito errância: o futuro colocado como a necessidade/potencialidade de partir (CORACÃO; MOREIRA, 2020, p. 59- 60).

O espaço da estrada se revela no horizonte como a possibilidade de sublimação de um sentimento agônico. No decorrer da viagem, as lembranças acossam o viajante que se vê impelido a partir uma vez mais. O partir aqui é entendido como a necessidade de não descansar nessa procura de um lugar pra si, é a expressão de um certo sentimento nômade ou errante que busca o significado de lar no próprio gesto do movimento. Samuel Paiva (2011) vai falar que o gênero road movie nasce no embate entre forças paradoxais que emergem com a modernidade. O que está no fundo da maioria dos filmes do gênero é uma crise que se instaura quando o sujeito se vê acuado pelas falsas promessas de liberdade dentro da sociedade disciplinar e, ao mesmo tempo, sente necessidade de realizar um ato disruptivo, de liberação:

nos road movies, a busca que provoca o deslocamento vincula-se a uma necessidade de liberação, seja do espaço familiar, seja do espaço do trabalho regular capaz de promover o bem-estar do indivíduo em sociedade, segundo a lógica capitalista de acúmulo de propriedades materiais. O road movie inscreve-se no âmbito de representação da modernidade, com suas tecnologias, porém, explicitando crises e contradições (PAIVA, 2011, p. 43).

A publicação do livro *On the road* (1957) marcou todo um espírito do tempo que influenciou os road movies. Mesmo que o personagem de Jack Kerouac, Sal Paradise, tivesse vindo de uma família de classe média e que seu destino não tivesse êxito no rompimento efetivo com as lógicas do sistema capitalista, há algo da sensibilidade *beatnik* que desconcertou uma série de comportamentos e posturas sociais de toda uma geração. Esse sentimento diz respeito à contracultura como expressão e como conceito. A pulsão iminente de fuga disparada por um sufocamento experimentado pela nascente juventude contracultural é uma característica da obra de Kerouac:

O livro é um ponto de inflexão, ao assumir um caráter mais contestador da cultura dominante. E, nesse sentido, passa a se constituir como uma referência de rebelião,

logo levada ao cinema e incorporada em personagens como aqueles interpretados por James Dean, entre tantos outros rebeldes que têm sua performance contestadora associada ao automóvel (PAIVA, 2011, p. 44).

Assim o autor percebe a influência que a literatura *beatnik*, surgida nos EUA, na década de 1950, contribuiu para a estética dos road movies. Um incômodo forte presente nessa literatura e que diz respeito a sentimentos experimentados pela juventude da época era uma necessidade de liberação das amarras das instituições: família, escola, trabalho. Havia uma vontade de liberdade, uma sede de vida e de estrada. Porém, de certa forma, o ato de pôr o pé na estrada, tão tematizado pelos escritores *beatniks*, que, por vezes, vai tematizar a experiência de certa classe média norte-americana, revela a própria contradição que se inscreve no ato de busca por liberdade. Quem pode realizar a viagem? Como essa viagem será feita? Quem arcará com os custos dela? Para onde voltar, se der errado? Tais perguntas revelam as características desiguais que temos que inserir ao imaginar uma estética dos road movies a partir da nossa realidade brasileira. Na viagem, os nordestinos se depararam com a realidade do concreto do espaço de São Paulo e da dureza das relações intersubjetivas. Pensar em uma *road-canção* desde a obra do Cidadão Instigado e de Don L significa reconhecer esses traços de desigualdade que pulsam em suas poéticas que trazem à tona as implicações da viagem dentro de uma realidade desigual. O som vaporoso do sintetizador que acossa “Os Viajantes” dá conta justamente de reforçar o elemento expressivo da estrada, da poeira, do *blur*, do inefável encarnado musicalmente. É possível identificar esse elemento expressivo vaporoso em timbres utilizados nas canções de Don L, a exemplo do sintetizador que aparece ao fim da música “Aquela fé”.

Soa somente um violão de aço com um acento blues na introdução de “Perto de mim”. Entra um sintetizador *arpeggiator* (o instrumento de teclas faz o arpejo de um acorde), muito usado nos anos 1980, que dá passagem para a voz. “Atenção/ Menina que vai/ Caindo pelo chão/ Sofrendo nas manhãs/ Sentindo um vazio/ Teus medos são os meus/ E eu sigo nas manhãs”. A voz de Catatau expressa na vocalização a saudade, sente o vazio que canta, um coro entremeia seu canto com tchururu’s agudos. Entra o refrão: “Ah se fosse assim eternamente/ Eu só chorava/ Me acho na saudade/ Para acabar com minhas mágoas/ Pensando bem/ Eu só queria ter você perto de mim”. Entram mais tchururu’s que se especializam com o som de um sintetizador que surge em crescendo no fundo. O violão, tocado por Catatau nessa faixa, agora toma a parte do universo da canção e começa o solo. Soam melodias que lembram um acento mais modal. O violão faz um *riff* mais rasgado que termina no soar do acorde

fundamental da canção. O instrumento parece assumir o mesmo gesto agônico da voz e verte o sentimento da saudade em sons, ora tortos, ora rápidos, ora calmos.

Um ruído esgarçante e grave rasga o início de “Besouro e borboletas”, um som que lembra um trovão. Vozes e guitarra cantam: “Besouros e borboletas voando sem se esbarrar”. Entra a intro com baixo, bateria e guitarra fazendo o *riff* com uma sonoridade da década de 1970, que nos lembra novamente o som do Black Sabbath. A guitarra rasga notas agudas. Ao fim da introdução soa um violão que começa dedilhando e depois assume uma levada. A voz de Catatau inicia com alguns comentários da guitarra entre o seu canto, o baixo se une aos poucos marcando mais os tempos fortes e, algumas vezes, se retirando. “Quantas vezes pensamos que/ Estaríamos indo/ Para lá, para lá/ Talvez nossa inconsequência não/ Caiba mais aqui/ Porque estás tão longe/ Pra ver que o horizonte é tão lindo/ E já vai amanhecer”. Aqui aparece a questão do Lá e Cá. O Lá aqui entendido como o espaço do porvir, do desconhecido. O “você” a que Catatau se refere lembra muito o “você” de “Perto de mim”, esse vocativo que parece ser romântico, nos remete justamente ao espaço de Fortaleza, ao espaço das lembranças, ao espaço da juventude e dos sonhos que semearam o desejo de partir.

Entra a banda com baixo, bateria e mais de uma guitarra soam. “E aceitamos tudo/ Sem pensar/ Me diga o que passou que eu procuro pra você/ Em cantos que eu nem vou/ Só pra você perceber/ Que estou mais velho/ Longe de casa”. Há aqui o sentimento expresso da lonjura e do desterro. Há o sentido das lições do tempo que a distância ensinou. Continua a próxima estrofe, os instrumentos seguem a mesma intenção da estrofe anterior. “E aceitamos tudo/ Sem tentar/ Me diga se passou que eu procuro por você/ Em cantos que eu nem vou/ Só pra você perceber/ Que eu era sério/ Só por você”. Agora soam só a bateria num crescendo e a guitarra que faz a mesma melodia da voz. “Olho no espelho e vejo a possibilidade pelo ar/ Pois vejo besouros e borboletas voando sem se esbarrar”. Ecoam aqui os dizeres de outra artista fortalezense, escritora e artista visual, Fernanda Meireles, com uma obra fortemente marcada pela experiência dos zines e da arte independente: “Possibilidade é uma palavra linda”. Do sentimento da saudade e da percepção do desconcerto do tempo e das distâncias há algo que impele o eu da canção em meio ao caos que experimenta. O que é dito aqui é da ordem do que Barbosa (2014) vai falar sobre a nostalgia melancólica que não se volta ao passado como vontade conservadora, senão como possibilidade de abertura para um novo presente.

O melancólico é aquele que tem a aguda consciência da pobreza de nossa vivência atual e da nossa impossibilidade de experiência, mas ele é o único que, sofrendo de uma angústia atroz, não consegue se satisfazer com isso. O melancólico é, portanto, a última esperança, o único que pode achar, na desolação do agora, um caminho

inusitado para um novo tipo de experiência ainda desconhecido, para uma flor rara e de nova espécie (BARBOSA, 2014, p. 37).

O que seria essa “flor rara e de nova espécie” que Barbosa colhe da reflexão de Walter Benjamin sobre a impossibilidade da experiência no tempo moderno, senão a própria possibilidade de uma nova experiência que se inscreve no horizonte no próprio momento em que o melancólico se vê desorientado pelo tempo veloz da vivência e do imperativo da técnica? Por diversas vezes, a voz do instrumento parece encontrar uma sinergia com o gesto vocal de Catatau que revela a melancolia e a passagem do tempo que ele canta. A melancolia que há aqui não é estagnação, mas sim o nascimento de uma possibilidade.

Depois do coro cantar: “Olho no espelho e vejo a possibilidade pelo ar/ Pois vejo besouros e borboletas voando sem se esbarrar”, a música agora assume uma viagem sonora que se inicia com guitarra, bateria e sintetizadores. Depois assume-se uma sonoridade flamenco num tempo ternário, onde soam violão, baixo, castanholas e guitarras. Dá-se a abertura ao inefável, o espaço dos sons. Volta o *riff* de introdução mais rock que descamba num desgoverno da guitarra navegando entre notas agudas e graves. O espírito flamenco entranha-se na guitarra. A massa sonora diminui, soa mais evidente a guitarra com poucas notas. O coro canta: “Besouros e borboletas”, no que os instrumentos respondem com a guitarra fazendo a linha melódica de “voando sem se esbarrar”. Soa uma nota aguda da guitarra ao fim.

Assim como a canção “Aquela Fé” de Don L, “Fortaleza”, música que dá título ao disco, é uma espécie de canção síntese do trabalho do Cidadão Instigado. A canção instaura a chuva de lembranças que visitam esse corpo que canta, cria arte e ao mesmo tempo reflete sobre a própria vida. É difícil delimitar onde acaba a obra e onde começa o artista, esse limite é tênue. Mas o que, sobretudo, esta pesquisa quer apontar é para uma zona cinza, em que a arte, dentro de seu aspecto de invenção, introduz na vida dos compositores novos sentidos. Sem os álbuns em questão dos quais estamos falando, as trajetórias dos artistas seriam outras. Como Del Picchia (2016) sublinhou, não só os artistas fazem os álbuns, como os próprios álbuns fazem os artistas. As canções que são registradas em algum suporte físico, quando são reproduzidas, reatualizam-se, conjuram uma temporalidade fractal. As vozes e instrumentos ali conjurados apontam para gestos e intenções que revelam e escondem sentidos. Parece-me que esse procedimento em busca de mapear as atmosferas tenta estar atento a essa dialética dos sons e aos devires das canções.

“Fortaleza” começa. Um ruído agudo de sintetizador ataca, lembra o som de um besouro. O ruído vai desaparecendo quando entra a bateria que marca o primeiro tempo forte com o bumbo. Guitarras também aparecem do lado esquerdo e direito. Começa a voz a cantar

com a linha melódica sendo feita também por uma das guitarras que soa distorcida. Em alguns momentos, enquanto uma guitarra acompanha a melodia da voz, outra guitarra elabora contracantos.

Fortaleza eu te conheço/ Desde o dia em que eu nasci/ Foi-se o tempo de criança e tudo que eu aprendi/ Tão profunda é tua história/ Que eu me refiro a ti/ Como quem perdeu a hora simplesmente por não ir/ Das lembranças restou pouco/ Pouco só por resistir/ Procurando essa criança eu até envelheci/ Sem sentir, sem sentir.

Catatau vai continuar narrando suas experiências de juventude, quando caminhava da Praia de Iracema, pela orla, até o bairro da Varjota, onde morava. São as experiências do espaço de um Cá vivo nas lembranças e que o visitam ao cantar. Nesse Cá, morava o jovem que sonhava com vontade de cair na estrada. O jovem que também sentiu a saudade quando estava longe do mar. Quando o eu-da-canção volta os olhos para a cidade transformada pelas mudanças do tempo, o instrumental também muda de intenção. Entra a bateria fazendo uma levada mais reta, ainda lembrando o rock dos anos 1970, junto com baixo, violão e guitarras. Logo a bateria entra em outra levada, nos evocando uma canção do Odair José. “Foi voltando que eu senti/ O impacto real/ Das mudanças violentas e a gente desigual/ Era tanta ignorância que até era normal/ Meu deus, é tão difícil te reconhecer/ Em Fortaleza, cidade marginal”.

Volta a banda com a mesma intenção do início da música, o bumbo marcando o primeiro tempo forte, agora com o som de um *cowbell* no contratempo que insinua o ritmo do maracatu cearense. Mesmo ritmo que usaram, fugindo do acento regionalista, na canção “É do Povo” que abre o primeiro EP da banda, de 1998. “É fogo/ O sofrimento traz sabedoria/ Filho que sai da terra e volta diferente/ Volta trazendo uma vontade dentro”. Numa espécie de profecia, Catatau canta com a voz embebida das experiências e dos sentimentos suscitados pela viagem, essa “vontade dentro”, passados mais de quinze anos do primeiro lançamento da banda.

O gesto de olhar para a cidade de Fortaleza modificada pelos anos é também lançar um olhar sobre si. O eu-da-canção lamenta pela cidade que se desfaz e se perde na sua memória, onde o poder do dinheiro aguça a vida individualista, um estilo de vida incompatível com aquele que outrora Catatau experimentou na juventude. “Fortaleza” se revela como um condensado de sentimentos que pode ser traduzido a partir da figura do nostálgico melancólico descrito por Barbosa (2014). O espaço das lembranças é alimento que se verte no instante em que a voz atordoada não consegue compreender o presente. A voz enseja uma nova força, o impossível no possível, que surge pelas frestas e não cessa de se renovar. “Fortaleza eu te conheço/ Desde o dia em que eu nasci/ Foi-se o tempo e a esperança é tudo que eu aprendi/ Guardo tudo nas

lembranças que é pra nunca desistir”. Da perplexidade nasce o gesto poético e, por isso mesmo, uma nova possibilidade.

Com um acento blues, inicia “Land of Light”, soam guitarras, entrecruza um som de um sintetizador agudo como uma estrela passando. Banda entra com baixo, bateria e violão, o ritmo insinua um reggae. Uma guitarra distorcida meio vaporosa aparece ao fundo. O refrão é cantado em coro: “Where is the land of light?/ I think this light is a lie”. Numa tradução: Qual é a morada da luz? Eu acho que a luz é uma mentira. Uma guitarra mais limpa segue a melodia da voz de Catatau durante a letra curta da música. “A luz me derrete em lágrimas/ Me afogando/ Do que restou eu sou/ Só me restou o amor/ E o que sou/ Desapareci”. Uma letra curta que ecoa na sonoridade da canção, meio esfumaçada, onde a guitarra mais distorcida aparece com um generoso *reverb*.

A música parece estar sob efeito do cenário da praia. A imagem da luz que aparece em “Land of light” também acompanha outras músicas compostas por Catatau a exemplo de, “Como as luzes”: “Que somos como as luzes/ Que se apagam ao amanhecer/ E o Sol, me lembra você”. Ou a luz encarnada na imagem das estrelas em “Contando estrelas”: “Olho pra você enquanto passa o mal/ Dói algumas vezes e eu nem sei por quê/ Voltei aqui pra te dizer/ Que alguma hora tudo vai ficar pra trás/ E nós, contando estrelas no mar”. Ambas as canções são do disco *Uhuuu* (2009).

No meio da canção, muda-se a atmosfera, por um instante soam só guitarra e sintetizadores. Volta a banda. Já quase no fim, o baixo desenha uma linha que se aproxima mais do reggae, enquanto é cantado o refrão várias vezes. A canção termina com uma cama de baixo, guitarra e sintetizadores.

A experiência com a luz nessas canções dá conta da percepção da natureza transitória que o espectro luminoso possui. As luzes remetem ao cenário da cidade, a cidade de Fortaleza que se inscreve na poética de Catatau. A escolha da sonoridade reggae para “Land of Light” traz consigo a paisagem da praia. Paisagem cantada na canção “Fortaleza”. A luz junto com o amor, palavra de conceituação tão difícil, compartilham de uma natureza fugaz. A luz que encandeia os olhos é uma prova da presença na ausência, como as estrelas que percebemos, mesmo depois de não existirem. A experiência do amor é a própria experiência do inefável, do inquietante, da poesia que se revela em agonia e beleza e que não está só nas palavras, ela vibra de modo intenso também nos sons.

Podemos entender a luz como um ethos e componente estético que traduz um desconforto com a modernidade. Benjamin descreveu que as luzes da galeria cintilavam o sujeito moderno. A convivência com a luz traz à tona a percepção do esvanecimento da

experiência, traz à tona uma temporalidade em que os estímulos do consumo se multiplicam ao mesmo tempo em que cresce a sensação da escassez. O que a poética dos álbuns revela e traduz é essa própria experiência do desconforto do sujeito contemporâneo com o seu tempo. O instante da música inaugura a possibilidade sempre transitória de “escovar a história a contrapelo”, como o filósofo alemão fez em seu texto, *Teses sobre o conceito de história*.

### 5.3. Uma cena sobre os viajantes e as lições da viagem

Embebidos pela natureza espectral da luz, poderíamos então pensar numa possível cena síntese não só dos álbuns em questão de Don L e do Cidadão Instigado, mas como de uma certa sensibilidade compartilhada entre esses artistas que foi forjada no contato com a cidade de Fortaleza: alguns amigos sentados à beira da praia do Mucuripe, no fim de tarde, miram a luz do sol abrandada que faz nascer os matizes de cores entre o breu passando pelo azul indo até o laranja quase vermelho. Os amigos estão sentados próximos ao cais e o farol que um dia iluminou aquela praia e hoje é velho, esquecido, mas cheio de intervenções de grafite. Essas pessoas experimentam uma melancolia que é curtida por goles de um álcool barato e de uma canção de amor conduzida por um violão. A música poderia ser “Te Encontra Logo”, uma espécie de bolero meio elétrico meio acústico que abre o disco *Cidadão Instigado e o Método Túfo de Experiências* (2005). Cheia de tchururu’s apaixonados e sintetizadores insistentes, a música carrega ao fundo um ruído esfumaçado que nos lembra os sons do mar. “Te encontra logo com a distância antes dela te dizer que já é tarde demais”. As primeiras luzes se acendem na cidade que teima em se reinventar a partir das suas ruínas. A cidade apanha, enquanto que os artistas a transformam e vertem suas dores e instabilidade em poesia que se espalha pelo espaço, pelas ruas, avenidas e muros. Alguns artistas partem, mas carregam sua cidade dentro de si, outros artistas estão de volta e revisitam sua cidade, ressignificam antigos laços.

A cena que ensaiamos poderia muito bem ter sido experimentada por esses compositores nas suas juventudes. Poderia ser também uma lembrança que inevitavelmente retornaria na viagem e visitaria o corpo cansado do viajante que relembra da juventude. Nada mais falta ao artista-viajante ou viajante-artista porque seu alimento é estrada e impermanência. A grande lição da viagem talvez seja o conhecimento inscrito no corpo. Conhecimento que se dá ao contato sempre furtivamente, que nasce do contato do viajante com a imagem do passado que lampeja na sua frente: “A verdadeira imagem do passado passa célere e furtiva. E somente como imagem que lampeja justamente no instante de sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista, que o passado tem de ser capturado” (BENJAMIN apud LOWY, 2005, p. 62).

Esse ato de ler o passado não é um canto de sofrimento, pois é feito à luz do presente e traz junto a noção da transitoriedade do ser. Saber ser transitório é abrir espaço para a experiência e, de certa forma, poder experimentar o gosto de uma certa liberdade e felicidade que não são conquistadas impunemente, senão a custo de um trabalho que nunca cessa e que sempre renova a força de se insistir uma vez mais. Volta-nos o poema de Kaváfis:

Mantenha sempre Ythaca em sua mente.  
Chegar lá é sua meta final,  
Mas não tenha pressa na viagem.  
Melhor que dure vários anos;  
E ancore na ilha quando você estiver velho,  
com todas as riquezas que você tiver adquirido no caminho,  
sem esperar que Ythaca irá enriquecê-lo.

Ythaca terá lhe dado a linda viagem.  
Sem ela você nunca teria partido,  
E ela não poderia dar-lhe mais...  
Tão sábio que serás, com todo conhecimento,  
Já terás entendido o que significa Ythaca.<sup>24</sup>

O conhecimento inscrito na carne é uma “flor rara de nova espécie”. A compreensão de uma “estética da viagem” nos remete à compreensão da própria força da poesia que nasce no entremeio arte/vida. Nosso percurso, tendo em vista a “estética da viagem”, reafirma sobretudo os sentidos que se abrem de uma análise pela via da Estética da Comunicação ao ter insistido em mapear afetos em suas formas, intensidades e como transitam pelos campos do midiático, do estético e do político. Desse modo, apreender a dimensão estética é também um ato poético. É por essa estrada que este trabalho tentou trilhar e é por essa via que este trabalho se endereça:

A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história: em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem (PAZ, 1982, p. 15).

Transitórios, passageiros e vivos, os viajantes desvendam e inventam seu próprio caminho. A viagem nunca pára, está sempre prestes a recomeçar. As canções foram as grandes guias pelas descobertas que fizemos. As atmosferas emergiram na medida em que mergulhamos nos afetos situados no espaço da canção. Uma procura poética foi necessária pelas veredas da

---

<sup>24</sup> Texto do poema retirado do filme *Estrada para Ythaca* (2010).

música. Foi em busca da poesia inscrita na música ou da música inscrita na poesia que buscamos nos mover. Poesia leia-se aqui como “convite à viagem, regresso à terra natal”. Nossas descobertas não são menos enigmáticas e paradoxais do que a própria natureza da experiência musical, mas é possível afirmar que o encontro que se deu nesta pesquisa entre canção popular e o sujeito pesquisador contribuíram para um alargamento das reflexões sobre o estar no mundo do último, reflexões evidenciadas pelos campos do midiático, social, político, subjetivo, afetivo e poético. Sobre Comunicação e poesia trataremos na próxima estação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: COMO FALAR DA MÚSICA SEM CONSIDERAR O POÉTICO?

### 6.1. Breve diário de viagem

*Os meninos dançam como forma de acalmar. Estão perdidos e a mãe disse, explicitamente, antes de os meninos saírem de casa: Quando perdidos, dançam para se cansarem. Para ter medo é necessário energia e a dança é uma forma musical de ficar cansado, de perder a hipótese energética do medo. Parece-me uma opção, como qualquer outra.*  
(Gonçalo M. Tavares - Breves notas sobre a música)

Gostaria de falar um pouco mais sobre poesia. Neste momento, convido minha voz em primeira pessoa para compor os balanços e reflexões da pesquisa. Entendo a atividade de pensar como um pensar com, junto às coisas do mundo que me convocam. Eu, sujeito *peçoal intransferível*<sup>25</sup>, só sou no mundo. Sou na medida em que faço parte de um nós. E meu eu é mais do que um. Devimos, pois, somos vários, e cada um carrega um devir-humano, devir-planta, devir-bicho, devir-criança. Quando falo em primeira pessoa, não convoco um só.

A poesia é invenção, é escapar da promessa, é agir e confundir o possível com o impossível, é um exercício do devir. A criança aprende no e com o mundo poeticamente. Ela pergunta como poeta, sente como poeta, dança como poeta, balbucia como poeta e canta como poeta. Cada gesto da criança é *poiésis* (invenção, criação, fazedura). Certo dia, nos últimos meses de escrita desta dissertação, tive um sonho em que eu brincava com uma criança dentro de uma casa. A criança corria e eu ficava aflito e corria atrás dela para que não se machucasse. Ela disparava, saía quintal afora e eu corria atrás. Num momento a peguei no colo e corri em direção à floresta que cercava a casa para levá-la a sua mãe.

Lembro da criança ter beijado o meu rosto enquanto eu corria. Suas feições se pareciam com a de um eu-menino. Continuava a correr. Na minha cabeça, achava que estava fazendo o melhor para ela. Em vez de brincar, só consegui pensar em levá-la para sua casa, para segurança. É difícil deixar nossa criança acontecer num mundo onde levamos bofetadas de tantos lados, onde, por vezes, perdemos a nossa potência de agir. Talvez o que a criança ensina é que, mesmo nos momentos mais aflitos, quando o medo nos acomete, como quando eu corria para “salvá-la”, ela vinha para me deixar sereno e me desmontava num gesto. Olhar, correr e sentir o mundo junto com a criança é seguir na brincadeira incerta da vida, por mais difícil que seja abandonar tantos pesos e carapaças. A criança nos convida ao gesto poético.

---

<sup>25</sup> Título de poema do artista piauiense Torquato Neto.

Em contraposição, sinto que experimentamos um mundo pesado, urgente e desigual. O lugar em que se materializa esse peso é no nível subjetivo quando sentimos que perdemos nossa capacidade de alumbramento. É comum a sensação de anestesia e desconforto no mundo dos fluxos virtuais. Uma das pessoas que talvez tenha mais bem diagnosticado as causas dessa nossa sensação de apatia, e de que não temos saída diante de um mundo que é rolo-compressor da experiência humana, tenha sido Mark Fisher (2020). Com o conceito de realismo capitalista, Fisher vai descrever o cenário pós-crise de 2008 ao identificar o adensamento de um capitalismo de fluxos desterritorializados que existe no nosso mundo como um zumbi que se alimenta da vida, do trabalho e do desejo das pessoas e lhes retira justo a capacidade de imaginar outras possibilidades de mundo, que não aquela que entende o capital como totem único e autorreferente.

O realismo capitalista produz a crença de que é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do próprio capitalismo e também produz padrões de desejo que adoecem a subjetividade humana. Ora, as raízes de tal disfunções são originadas a partir da própria dinâmica político-econômica capitalista. Mas é o próprio Fisher que afirma a necessidade de repensar e recompor laços de solidariedade que permitam a possibilidade de agência a nível subjetivo, político e imaginativo.

Numa espécie de ato disruptivo, a possibilidade da liberdade é vista como próxima da ótica espinozista onde é, senão, a partir do reconhecimento das causas que produzem as doenças do realismo capitalista que podemos almejar conhecer o significado dessa liberdade. Não se é mais livre por fantasiar um eu sem amarras, mas, antes, por reconhecer cada amarra que nos é atada a nível sensível e como essas amarras se atualizam tacitamente. Liberdade é um trabalho incansável.

A longa e escura noite do fim da história deve ser encarada como uma enorme oportunidade. A própria generalidade opressiva do realismo capitalista significa que mesmo tênues vislumbres de possibilidades políticas e econômicas alternativas são capazes de gerar um efeito desproporcionalmente grande. O menor dos eventos pode abrir um buraco na cinzenta cortina reacionária que encurtou os horizontes de possibilidade sob o realismo capitalista. De uma situação em que nada pode acontecer, de repente tudo é possível (FISHER, 2020, p. 133).

Me pergunto, então, como podemos, frente a esse sistema que nos esgota emocionalmente e fisicamente, traçar um horizonte de possibilidades mais amplo? Parece-me que, diante do realismo capitalista, estar atento à poesia e cultivar uma atenção poética são possibilidades de agência que nos restituem uma importante dimensão do humano, a nossa

capacidade imaginativa, de fabulação. Ainda quero descrever melhor aqui o que entendo por atenção poética, a partir de Gumbrecht, e de que modo esse conceito me ajuda a pensar no ato de pesquisa em Comunicação, como o tomei a partir de uma encruzilhada com o pensamento de Ciro Marcondes Filho.

É interessante notar que Fisher vai traçar a sua teoria justamente em cima de objetos midiáticos como filmes e canções e a partir de experiências pessoais. Ele vai dizer:

minha posição sobre a velha frase "o pessoal é político" tem sido olhar para as (culturais, estruturais, políticas) condições de subjetividade. A maneira mais produtiva de ler o "pessoal é político" é interpretá-lo como dizendo: o pessoal é impessoal. É miserável para qualquer pessoa ser nada além dela mesma (ainda mais, ser forçada a se vender). A cultura e a análise da cultura são valiosas na medida em que permitem uma fuga de nós mesmos<sup>26</sup> (FISHER, 2014, p. 29).

Minha experiência pessoal não se separa do nascimento desta pesquisa. Saí do Ceará e rumei para Minas Gerais com uma espécie de sede de vida e de estrada. Embalado pelos sonhos de outros artistas e por motivações subjetivas, das quais não tenho total compreensão, cresceu em mim um desejo de partir. Aos nove anos comprei meu primeiro violão com o dinheiro recebido de um tio, na ocasião do meu aniversário. O instrumento de tamanho reduzido custou um pouco menos do que os cem reais que tinha ganhado. Não lembro o porquê da compra, qual a motivação que me levou a querer o violão. Ninguém que morava comigo tocava, mas lembro que o contato com a música foi algo presente na minha vida desde cedo. A música foi e é uma grande experiência transformadora e motivadora do meu estar no mundo. Lembro que ainda pequeno ouvia a voz da minha avó materna cantando canções como as toadas do Luiz Gonzaga ou “É o Amor”, de Zezé di Camargo, músicas essas inscritas na experiência afetiva de tantos brasileiros. Lembro do jeito de cantar que ela cultivava até hoje, um cantar com intenção, um cantar pausado que se demora no tempo. Talvez o ato de observar minha avó cantando tenha sido uma das primeiras experiências fascinantes com a música das quais tenho lembrança.

Voltando ao meu primeiro violão, recordo que, ao sair da loja, fiquei percutindo as cordas imaginando que estava tocando uma música. Dizia pra minha mãe: olha só, tô tocando aquela música lá. Essa imagem é acesa na minha cabeça e me faz pensar sobre uma dimensão da música que sempre busco me reaproximar quando sinto que estou distante, a dimensão do

---

<sup>26</sup> “my take on the old phrase ‘the personal is political’ has been to look for the (cultural, structural, political) conditions of subjectivity. The most productive way of reading the ‘personal is political’ is to interpret it as saying: the personal is impersonal. It’s miserable for anyone at all to be themselves (still more, to be forced to sell themselves). Culture, and the analysis of culture, is valuable insofar as it allows an escape from ourselves” (FISHER, 2014, p.29).

brincar, do lúdico, do poético. Desde esse primeiro encontro, tenho o violão como um dos meus guias no mundo, como um aliado nas descobertas que faço. Pelas cordas do violão viajei por muitos cancioneiros, na minha infância e adolescência, de Beatles a Chiclete com Banana, de Altamar Dutra a Rita Lee. Aprendi muito com os tocadores dos bares de Russas, aprendi a tocar “brechando” acordes, mas também aprendi pelas canções que essas pessoas tocavam e pelos afetos que esses sons me suscitavam. Viajei nas penumbras noturnas fantásticas de Zé Ramalho, senti as dores dos amores não correspondidos com a “Jura Secreta”, interpretada por Fagner, e as baladas da Jovem Guarda de Roberto Carlos.

Vivi a maior parte da minha vida com minha mãe, minha avó e minha tia. Exceto os seis anos em que morei em Mariana, de 2014 a 2020, período que compreende o início do curso de Jornalismo e meu ingresso no mestrado em Comunicação, vivi em Russas, cidade de onde escrevo estas palavras. Cresci longe do meu pai, que havia ido morar em São Paulo, desde quando eu era bebê. Ele foi para lá no intuito de tentar mudar de vida, em busca de oportunidades. Saiu do bairro periférico de Fortaleza, Conjunto Esperança, e foi tentar a sorte mais uma vez no sul-maravilha. Antes, na década de 1970, minha avó paterna (igualmente Francisca como a minha materna) e meu avô paterno (igualmente José como o meu materno), tinham morado por um período na capital paulista. Foram ser operários no concreto “pois o que pesa no norte pela lei da gravidade, disso Newton já sabia, cai no sul grande cidade”. Cresci sempre indo à casa da minha avó quando estava de férias. Conheci as histórias do meu pai que tinha participado de uma banda precursora de música latino-americana, em Fortaleza, no final da década de 1980. Na interrogação e na escassez de afeto paterno em que eu cresci, um ponto de contato possível quando nos encontrávamos, poucas e pausadas vezes, era a música e as histórias que ele me contava sobre quando era músico. Aquilo de certa maneira me seduzia: a música, ir pra São Paulo ser artista na cidade grande.

Certa vez, quando tinha catorze anos, recebi um convite do meu pai para passar férias em São Paulo. Fui para o Sudeste pela primeira vez, fiquei fascinado e desnortado com aquelas ruas cheias de gente, lembro de ter conhecido a Galeria do Rock e visto maravilhado aquela quantidade de camisetas de bandas que eu gostava. Mas foi em São Paulo que tive minha primeira experiência aguda de ansiedade, onde disparou em mim meu primeiro quadro de síndrome do pânico. Foi uma breve viagem, não estava acostumado àquela atmosfera vertiginosa paulista. Quando voltei, comecei a experimentar quadros de ansiedade que durariam até, mais ou menos, os meus dezessete anos.

Voltei a São Paulo, em 2010, com minha mãe, para assistir ao histórico show de Paul McCartney, no Estádio Morumbi. Em 2013, depois de ter terminado o ensino médio, fui à

capital paulista novamente, dessa vez para tentar ingressar no curso de Jornalismo da USP. Apesar de não conseguir a aprovação, fiz uma oficina de composição de canção com o músico Maurício Pereira (integrante do grupo Os Mulheres Negras), quando compusemos uma música coletivamente com os vários participantes. No meu retorno ao Ceará, dessa vez, a vontade de compor cresceu em mim. A partir daquele período ingressei no curso de Licenciatura em Música da UFC (em Fortaleza, onde permaneci por um ano) e tomei um contato mais próximo com colegas compositores. É curioso pensar que o momento em que começo a compor com mais frequência coincide com o período em que deixo de ter quadros de síndrome do pânico, apesar da ansiedade nunca ter me abandonado. Parece que passei a usar a minha voz, essa presente no ato de cantar e de compor, para desatar os nós de dentro e da garganta.

Desde o momento em que ingressei na UFOP até este mês, quando escrevo, abril de 2021, (ou um eterno 2020, que ainda não acabou devido às devastadoras consequências que o período pandêmico coincidente ao desgoverno brasileiro anti-dignidade humana impuseram ao nosso país) tive experiências musicais expressivas. Lancei dois EP's, um em 2017, chamado *Votu*, gravado em Fortaleza, e o outro no presente ano chamado *INI*, dessa vez, gravado parte em São Paulo e outra parte em Fortaleza. Em 2019, visitei São Paulo em três momentos diferentes, sendo que em um deles foi para fazer uma apresentação musical. Esse tempo também marcou um período de reaproximação de conversas e trocas de experiências com meu pai.

## **6.2. Sobre o processo da pesquisa: revisão do trajeto e apontamentos**

Acredito que pensar sobre meu próprio deslocamento físico, imbricado com o feixe de subjetividades que o compõem, é um ato que me auxilia a refletir sobre os passos que tomei na pesquisa, uma pesquisa guiada, principalmente, mas não só, pela dimensão do sensível. Escutar e construir pensamento junto aos álbuns e trajetórias dos artistas, sobre os quais mergulhei, foi um processo que me ajudou a refletir sobre a minha própria vida. Penso que esse processo envolve uma espécie de reconhecer na arte do outro algo que me habita, como, por exemplo, os sonhos da juventude de cair na estrada expressos nas canções de Don L e do Cidadão Instigado, mas não somente. Ao passo que mergulhei nas trajetórias deles, ao visitar os seus primeiros trabalhos e ao refletir sobre o tempo social que aclimatou suas inquietações estéticas, eu fui em direção a algo diferente de mim. Precisei escutar atentamente a guitarra de Fernando Catatau e observar como ela compunha com sua voz um percurso de busca sonora intempestiva, unido às construções instrumentais e vocais atmosféricas e psicodélicas dos integrantes e amigos de banda, que se misturou com os rastros e lembranças da cidade de Fortaleza. Precisei escutar o

canto e o *flow* desconcertante, no gesto interpretativo e no conteúdo, que Don L traçou, unido às vozes e presenças, por vezes espectrais, de seus amigos, para cantar um desconforto do estar no mundo que, ao mesmo tempo, clama por uma potência de vida.

Penso que há algo no esforço (o bom esforço) da pesquisa que se refere a sair de si (entendendo o espaço do si como o conjunto dos valores que orienta meu modo sedimentado de ler e sentir o mundo) e se abrir para outros mundos: outros modos de ler e sentir o mundo, modos esses que só se tornaram possíveis pelo meu gesto de disponibilidade e escuta a esses artefatos artísticos e midiáticos.

Entendo a música, portanto, como algo que está presente de maneira forte na minha vida, seja pela dimensão da escuta, da composição, do pensamento ou do vivencial. Mais do que isso, entendo a música e, especificamente, o encontro que me dispus a ter com os álbuns, como um acontecimento que me permitiu agência e me causou transformação. Partilho do modo de vislumbrar o momento comunicacional, a partir de Ciro Marcondes Filho, como “aquilo que faz com que as coisas batam em nós e nos transformem” (MARCONDES FILHO, 2017, p. 8)

O autor propõe pensar, desde o pensamento de Sarah Kofman, o processo da pesquisa em Comunicação não a partir de método, mas de “metáporo”, uma reelaboração do termo que marca uma distinção pela substituição da partícula “odos” por “poros”:

Poros, para a cultura grega, seriam passagens não tão rígidas, não tão estruturadas como são os caminhos, e está em oposição a odos, radical da palavra método, que remete a rua, estrada, via instituída, passagem mais ou menos determinada. Kofman substituiu odos por poros para indicar um caminho que se constrói e que se desfaz em seguida (MARCONDES FILHO, 2017, p. 8).

Pensar o ato da pesquisa em Comunicação nos termos que o autor explicita, encoraja a uma postura outra frente ao objeto comunicacional. Dessa maneira, assinalo, que o caminho tomado por mim no processo de pesquisa foi a busca de criar uma escuta atenta a respeito de como os álbuns me convocaram para, só a partir daí, desvendar o próximo passo a ser seguido. As escolhas metodológicas foram tomadas conforme fui convocado pelos álbuns e por minha hipótese inicial: a de que os trabalhos musicais tinham sido afetados pela viagem de seus artistas criadores e, mais do que isso, entender se (e como) a viagem agenciou afetos nessas obras musicais.

A partir do processo analítico pude notar a confirmação de tal hipótese: de fato a viagem afetou os artistas e seus trabalhos musicais. É possível perceber nos álbuns, os esforços dos artistas em tentar desvendar poeticamente cada viagem que assumiram. Junto a isso, Don L e o

grupo Cidadão Instigado criam traduções das suas experiências como migrantes a partir da evocação do lugar de onde partiram, o Ceará. Esse lugar, antes de ser algo fixo, se torna um devir, ou melhor, devires. São devires-Ceará de matizes diferentes que surgem. Há reprocessamentos acerca da ideia sobre o que significa esse espaço que aclimatou as primeiras inquietações estéticas dos ainda jovens artistas. Tais reprocessamentos nascem a partir dos incômodos vividos desde uma cidade marcada pela desigualdade, mas também por meio dos desejos e sonhos que essas juventudes expressavam.

Os títulos dos trabalhos já evocam a presença do Ceará, de algum modo. *Roteiro Pra Ainouz, vol 3* traz o sobrenome do cineasta cearense Karim Ainouz, cuja obra traduziu outros matizes de Ceará, diferentes das difundidas representações que costumam associar a seca e elementos de uma nordestinidade conservadora como características do lugar. Esse trabalho musical vibra numa sentimentalidade próxima da obra de alguns personagens de Ainouz, que se veem impelidos a partir de uma realidade que os sufoca e partem para viagem em busca de expurgar suas dores, a exemplo da personagem interpretada por Hermila Guedes, em *O Céu de Suely*.

*Fortaleza* traz justamente o nome da capital cearense. Esse substantivo surge então como signo de múltiplos sentidos. Ao mesmo tempo que se refere ao terreno originário, esta palavra significa um espaço de elaboração de memórias onde as ruínas, que surgem do embate entre as lembranças da antiga cidade e da cidade transformada, são uma potente metáfora para tratar das próprias transformações humanas desses artistas: “A minha pergunta espera/ O que eu nem sei mais saber/ Minha fortaleza réia eu sofro junto com você” (faixa “Fortaleza”). Porém, esse mesmo espaço é reprocessado imaginativamente a partir do momento em que se vislumbra a cidade e os sujeitos que se modificaram com o tempo como elementos que se erguem das ruínas e ensejam novas possibilidades.

Além da evocação do espaço originário do Ceará, acredito que um ponto em comum entre os dois álbuns é a presença de uma sentimentalidade melancólica na medida em que o eu-da-canção, por vezes, assume uma voz com um tom de nostalgia melancólica (BARBOSA, 2014) que se refere ao processo de mergulho do nostálgico nas lembranças e uma recusa do presente estilhaçado fruto da modernidade vaporosa. Tal nostalgia não se afirma como uma vontade conservadora dos valores do passado, mas se enseja justamente como desconforto e ceticismo perante a temporalidade do capitalismo avançado. Acredito que advém, então, do “nostálgico melancólico”, uma resistência melancólica com relação ao que Fisher (2020) descreveu como realismo capitalista. Ou seja, as artes desses artistas respondem ao seu tempo social, tempo este que se ergue como explícita realidade consumidora e esgotadora de

subjetividades. As respostas que eles elaboram é, ao mesmo tempo, ensejos de novas possibilidades e novas formas de relacionamento com o mundo que não rompem totalmente com a ordem das coisas, mas conseguem desestabilizar de certa forma os sentidos desse estar-no-mundo e a que ele se destina.

Recapitulando os passos dados, na Introdução apresentei um breve panorama das viagens anteriores de artistas nordestinos, como Luiz Gonzaga (que partiu para o Sudeste na década de 1940) e o grupo do Pessoal do Ceará (que partiram na década de 1970), assim como suas motivações. Também propus pensar como essas motivações se articulam em uma configuração midiática, econômica e política desde a reflexão de Vicente (2014) sobre como o Sudeste se erigiu como centralizador do polo fonográfico no Brasil. O primeiro passo da Introdução diz respeito, portanto, ao ato de alicerçar o entendimento sobre o campo da viagem empreendida por sujeitos que vieram da região Nordeste. Mais adiante, no capítulo 2, propus uma reflexão a respeito dos imaginários acerca do Nordeste (ALBUQUERQUE JR, 1994) e como os álbuns se relacionaram com esse ponto.

Ao decorrer do trabalho fui me aproximando de um conceito de viagem que além de significar deslocamento físico, corresponde a implicações subjetivas imbricadas a esse deslocamento (AMARO, 2013). Como Lopes assinala, “a estética da viagem é uma das marcas do desejo de querer contar histórias e ao narrar persistir na busca de fazer sentidos em meio à dispersão contemporânea” (LOPES 2002, p. 123). Para pensar nessa “estética da viagem” procurei mapear a historicidade dos álbuns, assim como de seus artistas. Esse passo foi importante, na medida em que foi uma busca por tatear a trajetória desses sujeitos criadores para colher o clima de formação de suas sensibilidades e de suas inquietações estéticas a partir de seus espaços de sociabilidade na cidade de Fortaleza.

Prysthon (2014) considera que há uma íntima relação entre as músicas e os lugares em que elas são produzidas. Assim, as movimentações artísticas têm o poder de incidir sobre a tessitura do real e do social fazendo circular sensibilidades que antes não circulavam por aqueles espaços. Tomando o ensejo de Prysthon, penso que é possível afirmar o som (a partir da lente da canção) tanto como transporte quanto como usina. É transporte pois expressa valores e afetos já circulantes na sociedade (tanto a partir de uma posição que reafirma tais valores quanto a partir de uma posição que os tensiona), mas também é usina pois abre um canal por onde é possível a circulação de novos valores e afetos pelo tecido do social. Sobre isso, Frith (1996) vai dizer que a arte não é o espelho do real, mas sim que ela participa do real.

Em outras palavras, é possível enxergar a arte tanto como atividade crítica (a respeito das relações sociais, políticas e econômicas desiguais), como produção de agência (processo

em que o sujeito criador, na medida em que reconhece suas amarras sociais, reelabora inventivamente o seu estar no mundo), sendo que esses dois movimentos se entrelaçam no emaranhado estético. Esse imbricamento entre atividade crítica e produção de agência é algo próximo do que Bhabha, a partir do pensamento de Frantz Fanon, aponta como a atividade de “tradução cultural”: o “espaço de intervenção que emerge nos interstícios culturais e que introduz a invenção criativa dentro da existência” (BHABHA, 1998, P. 29).

Esta pesquisa, portanto, buscou mapear os álbuns a partir da dimensão estética ao considerar uma Estética da Comunicação. Sobre isso, Lopes sublinha:

(...) pensar uma obra artística como fenômeno comunicacional implica situá-la em diálogo não só com o solo histórico, como já o fazem há muito tempo os estudos de sociologia da cultura e da arte, notadamente de vertente marxista, mas implodir a dualidade arte e sociedade, num fluxo de discursos, imagens e processos que transitam social e temporalmente, como uma narrativa que traduz a experiência contemporânea (LOPES, 2004, p. 3).

Os capítulos 2 e 4 apontaram justamente para a ação de restituir o solo histórico dos objetos. Em 2 há um vislumbre do Ceará como espaço vivo, e formador de sensibilidade estética, dentro da obra desses artistas. É possível dizer que, na verdade, há a presença de um devir-Ceará, já que esse espaço aparece a partir do desvelamento de ideias cristalizadas acerca do Nordeste e do nordestino (ALBUQUERQUE JR, 1994). Em 4 há uma reflexão sobre música popular massiva que considerou, de modo breve, a história da música gravada no Brasil. Nesse processo, foi localizado o solo de nossos objetos, a música independente, assim como houve uma reflexão sobre como as formas de organização da Indústria Fonográfica e da música independente (modos de produção, distribuição e consumo), no decorrer do tempo, alteraram os sentidos musicais e de escuta sonora (CARDOSO FILHO, 2010).

Já os capítulos 3 e 5, tendo em vista as implicações do solo histórico e midiático que nos aproximamos em 2 e 4, corresponderam a movimentos de ensaio e aproximação em direção aos objetos pela dimensão do sensível. Nesses dois capítulos, o conceito de *stimmung* (em 3 apresento o conceito e em 5 busco operar a partir dele), desde Gumbrecht, foi fundante como chave de leitura dos álbuns. O autor diz que “Ler em busca de *stimmung* (...) é descobrir princípios ativos em artefatos e entregar-se a eles de modo afetivo e corporal – render-se a eles e apontar na direção deles” (GUMBRECHT, 2014, p. 30). Nesse esteio, tentei seguir um caminho que buscou falar junto com as músicas para desvendar as atmosferas que elas abrigam. Gumbrecht sublinha que tais atmosferas trazem consigo também os contextos históricos e aspectos políticos que povoam os trabalhos musicais.

Considerando as reflexões até aqui, entendo que ler em busca do *stimmung* é um movimento que aponta para o processo do momento comunicacional e para a concepção de uma atenção poética que pode estar envolvida nesse momento. Tal operação se aproxima do solo da Estética da Comunicação como apresentada por Lopes (2004). Ressalta-se aqui o entendimento do momento comunicacional, desde Marcondes Filho (2017), como acontecimento, na medida em que o contato com os objetos midiáticos causa transformação no sujeito da pesquisa. O autor propõe pensar a pesquisa em Comunicação como:

Uma forma de investigação em que o pesquisador vivencia a cena, participa como se fosse um jornalista fazendo uma reportagem e tenta, de alguma forma, traduzir da forma mais fiel possível aquilo que vivenciou. Mas é algo muito mais, digamos, rico, do que apenas noticiar alguma coisa. Nessa proposta, o objeto não é capturado pelo pesquisador, ele não o domina. Antes, o pesquisador se submete ao objeto e, ao localizá-lo, segue-o e procura apreender o impacto que exerce sobre si e sobre os outros. Trata-se de dar à pesquisa comunicacional um olhar fenomenológico (MARCONDES FILHO, 2017, p. 06-07, grifo nosso).

Gostaria de sublinhar que essa postura da pesquisa se revela na medida em que o conceito de *stimmung* foi encorajador e mobilizador para uma atenção poética com relação aos álbuns. Quero dizer com isso que penso que a disponibilidade para um escutar e sentir poético, em contato com os discos, foi justo a principal operação que acredito ter povoado meu empreendimento de pesquisa. Acredito que a atenção poética permite uma atenção para o acontecimento que permeia o momento comunicacional.

### **6.3. Acontecimento, momento comunicacional e poesia: por uma Estética da Comunicação poética e brasileira**

Gostaria de aproximar agora os conceitos de acontecimento, poesia e momento comunicacional em vista de um alinhavado sobre o processo desta dissertação. Consideremos acontecimento como a interrupção do curso corriqueiro de relação do sujeito com as coisas do mundo, um encontro entre entes e/ou objetos que não só inaugura novas relações entre eles como os transforma. Acontecimento, dessa forma, pode ser visto como um encontro que produz novas formas de experimentar o mundo. Ora, não poderíamos entender também a poesia como um acontecimento? É interessante visitar o conceito de poesia desenvolvido por Octavio Paz e o que tal conceito nos revela para a investigação empreendida pelas canções. O autor apresenta uma distinção entre poema e poesia, sendo o poema a materialização da poesia, isto é, o canal pelo qual podemos ter o acesso à poesia:

A poesia se polariza, se congrega e se isola num produto humano: quadro, canção, tragédia. O poético é poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia que se ergue. Só no poema a poesia se recolhe e se revela plenamente. É lícito perguntar ao poema pelo ser da poesia, se deixarmos de concebê-lo como uma forma capaz de se encher com qualquer conteúdo. O poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem (PAZ, 1982, p. 17).

Ele explica que o poema não tem necessariamente a ver com o bom emprego do estilo. O poema, como “produto humano”, se torna poema na medida em que se ergue pela poesia. Paz também comenta que na medida em que o poema é poesia animada,

Nada impede que sejam consideradas poemas as obras plásticas e musicais, desde que satisfaçam as duas características assinaladas: de um lado, fazerem regressar seus materiais ao que são - matéria resplandescendente ou opaca - e assim se negarem ao mundo da utilidade; de outro, transformarem-se em imagens e desse modo se converterem numa forma peculiar de comunicação (PAZ, 1982, p. 27).

Entendemos, assim, o poema e a canção (fonográfica) como esses produtos humanos (embrenhados nas teias do social, do político e do midiático) animados pela poesia e pelo poético que se dão a sentir pela estesia (capacidade de perceber sensações). Aprender o mundo esteticamente, então, me parece ser justamente o ato (entre o sujeito que escuta e a música, entre o sujeito que lê o poema e a poesia) em que esse sujeito tem contato com a dimensão poética.

Cada vez que o leitor revive realmente o poema, atinge um estado que podemos, na verdade, chamar de poético. A experiência pode adotar esta ou aquela forma, mas é sempre um ir além de si, um romper os muros temporais, para ser outro. Tal como a criação poética, a experiência do poema se dá na história, é na história e, ao mesmo tempo, nega a história (PAZ, 1982, p. 30, grifo nosso).

É evidente que proponho aproximar o conceito de experiência estética com o de experiência poética, mas não pretendo confundi-los, pois entendo a experiência poética como um tipo específico de experiência estética. O poético diz respeito ao que há nas obras artísticas que faz com que elas se rebelem contra o “mundo da utilidade”, no mesmo momento em que tais obras, quando o sujeito experienciador toma contato com elas, convocam o ser para um “além de si”: isto significa entrar em outro mundo (o poético) e experimentá-lo segundo as suas próprias regras (na falta de palavra mais apropriada) provisórias. É nesse sentido que Paz vai indicar que o pintor, assim como o poeta (e porque não dizer, o músico), é aquele que “transcende os limites de sua linguagem” (PAZ, 1982, p. 27). Num ato disruptivo o poético é

um campo em que o humano tem contato com o “delírio do verbo”, como bem dito por Manoel de Barros, onde esse ser pode experimentar os múltiplos gostos que advém da atividade imaginativa. O movimento em direção a um possível, que pode até mesmo negar a história, mesmo que provisoriamente, é esse ato que a poesia causa e que nos dirige para um espaço além da linguagem.

Muniz Sodré (2006) vai nos apresentar uma descrição da experiência do canto e do cântico em cultos afro-brasileiros que é uma potente imagem para a compreensão da dimensão poética a que estou me referindo. Antes de falar sobre essa cena, situo brevemente a discussão que Sodré vai empreender. Empenhado em descrever o afeto da alegria, o autor se aproxima de certas cosmologias africanas e de um ponto em comum que ele identifica estar presente em diversas Áfricas (sem, no entanto, privar-se do entendimento delas serem heterogêneas) que é a "atitude mística, chamada de "animismo" pelo racionalismo teológico do Ocidente, mas que de fato se trata da experiência do sagrado em sua radicalidade" (SODRÉ, 2006, p. 210). Sobre esse aspecto, ele explica que há um modo de conhecer o mundo (e o sagrado que, no mesmo momento, abriga o mundo e o habita) que se dá pelo corpo.

Na Arkhé africana, o corpo se concebe como um microcosmo do espaço amplo (o cosmo, a região, a aldeia, a casa), igualmente feito de minerais, líquidos, vegetais e proteínas, para cuja formação e preservação acorrem do presente cósmico e da ancestralidade. Para além da carne, o corpo e suas representações (portanto, a corporeidade) podem ser concebidos como um território onde se entrecruzam elementos físicos e míticos e se erigem fronteiras e defesas (SODRÉ, 2006, p. 211).

O corpo atua então como uma espécie de mediador do saber e do conhecer e, mais do que isso, a partir da cosmologia Nagô, por exemplo, o corpo é tomado como um instrumento para se compor com essas forças (ancestrais, naturais, sagradas) que o povoam no intuito de renová-las. Sodré explica que um momento importante em que tais forças sagradas são administradas e renovadas é o do ritual: “O ritual é o lugar próprio à plena expressão e expansão do corpo. (...) O ritual é uma forma somática de pensar” (SODRÉ, 2006, p. 212). O autor vai descrever então a palavra nagô axé como uma força que anima os seres do mundo, que circula entre o sagrado e o humano, e está contida em elementos dos reinos “mineral, vegetal e animal”. Tal força, que atravessa os corpos, é administrada por esses próprios corpos, na medida em que conjugam, pelos rituais sagrados, os cânticos e danças que se relacionam com os orixás (divindades, forças sagradas que habitam o *orun*, mundo além-humano, e pelos rituais se comunicam com o *aiê*, mundo terreno). O axé é assim zelado e transmitido corporalmente,

nesses momentos, pelos mais velhos para os mais novos numa dinâmica que possibilita as energias ancestrais se renovarem nos e pelos corpos.

Dessa dinâmica é parte necessária a música. A potência do axé afina-se com a sua energia polissêmica, cujos elementos básicos (melodia, harmonia, ritmo, timbre, tessitura, etc.) produzem matizes e matrizes de som, contempláveis pela imaginação e passíveis de absorção pelo corpo (SODRÉ, 2006, p. 214).

Assim, a música, dentro do contexto de certos cultos afro-brasileiros de matriz nagô, configura-se como elemento que concorre para a afinação, manutenção e renovação do axé. Dentro desse aspecto, Sodré explica que a experiência com a música é também uma experiência de uma certa alegria. O autor vai então retomar a importância dos cantos que celebram as *Ialaxé*, mulheres de importância litúrgica que são “zeladoras da potência mítica” (SODRÉ, 2006, p. 216). A partir da leitura de um *oriki*, cântico celebrativo que conjuga um sentido ancestral, para Marcelina da Silva, primeira *Ialaxé* do mais antigo terreiro baiano, Sodré vai pensar como a experiência da alegria é evidenciada pelo canto.

o cântico começa falando da vicissitude da diáspora escrava, em razão das guerras entre os reinos africanos, e a conseqüente chegada à Bahia. Mas ao invés de um discurso lamentoso, de vitimização ou mesmo de recalçamento de tudo o que aconteceu, a liturgia negra reconhece a realidade da mudança, de modo análogo à *prajnâna* (sabedoria) hindu que diz: "tudo é samsâra, tudo muda". O antigo príncipe, o antigo guerreiro, o antigo sacerdote, o antigo artesão e o antigo agricultor tornaram-se escravos em terra alheia. É imperativo aceitar o real dessa transformação. Seria essa uma consciência resignada? Não, muito pelo contrário, é a consciência de quem vê tudo o que lhe acontece, ou seja, o fluxo de uma mudança que comporta união e separação, nascimento e morte, sorte e azar, satisfação e insatisfação. Não se trata de assumir tristemente o seu destino, já que a luta ou a guerra podem fazer parte do processo, e sim de afirmar que, uma vez perdido o controle do curso dos acontecimentos exteriores ("A guerra trouxe a Mãe), é preciso perder o medo ("Pois a Mãe perdeu o medo...") para se ter o "controle" interior, isto é, a abertura lúcida para o novo, que não exclui absolutamente a possibilidade de nova luta ("Não tema a batalha"). A afirmação é ao mesmo tempo um sentimento, uma sensibilidade lúcida, o que implica um afeto ligado a uma ação positiva, não reativa (SODRÉ, 2006, p. 216-2017).

A respeito do ponto dessa “sensibilidade lúcida” que se evidencia como uma “ação positiva”, é necessário enxergar o “positivo” como um trabalho construtivo, um trabalho do desejo. Nesse ponto é possível aproximar mais uma vez o conceito de liberdade desde Espinoza, onde esta não é vista como a idealização de um estado do ser sem amarras, antes, é justamente a percepção lúcida que o sujeito faz, quando vislumbra seu eu e as forças exteriores que atuam

sobre si, perante o duro real, mas não se resigna a ele. Para o sujeito da liberdade espinozista, a liberdade é uma conquista.

Com a descrição da cena anterior é possível dizer que Sodré identifica a alegria – a partir da letra do cântico que narra os episódios do povo que veio de África e do momento ritual onde os corpos constroem gestos, cantos e danças como atos desejantes – como uma postura dotada de uma “sensibilidade lúcida” que produz outros mundos. A alegria, como fim da promessa e do desengano, se afirma então como força política que se realiza pelos corpos negros na medida em que estes cantam suas dores, seus desejos e, sobretudo, suas lutas. Como resistência e insistência, os cultos afro-brasileiros se afirmam e se realizam contra a lógica racista-colonial que incide sobre os corpos negros brasileiros, quando abrigam modos de sentir, experimentar e construir o mundo alicerçados em conhecimentos e saberes ancestrais outros. Tais cultos são, sobretudo, espaços que afirmam a potência de vida inventiva do corpo negro onde podemos colher a dimensão política e, de certo modo, revolucionária da alegria, como Sodré explica. Podemos dizer, uma experiência da alegria poética e brasileira, pois é atravessada de todas as tensões e paradoxos que constituem nossas realidades.

Entendo que essa experiência de alegria se aproxima do que estou me referindo como experiência poética. Ou melhor, avento a possibilidade da experiência poética ser um momento em que a alegria se reafirma em seu sentido de construção e atenção para outros modos de sentir e agir no mundo. Compreender a experiência poética que está em obras musicais produzidas nos muitos brasis significa entender como tais brasis foram forjados e, sobretudo, significa entender que a dinâmica dos afetos que nos constituem está intimamente ligada com conhecimentos da matriz afro-brasileira e de outras matrizes diversas da experiência europeia.

Pensar a Comunicação a partir do poético brasileiro deve nos encorajar a um encontro com a realidade guiado pela alegria (nos termos de Sodré). A respeito do modo que procurei tecer esta pesquisa afirmo que há que se ter uma atenção poética (que mira o nada no instante em que enxerga a possibilidade) para, no contato com as músicas, falar. Sobre a experiência com a poesia, esta que povoa as coisas do mundo (PAZ, 1982), Gumbrecht vai falar:

Num nível mais complexo, a poesia pode principalmente oferecer aos seus leitores de hoje o que sempre ofereceu, quer dizer, uma configuração de diferentes exercícios e modos de atenção pelos quais possamos fazer uma pausa; pelos quais nos tornemos abertos à substância corporal da imaginação; e graças aos quais nos tornemos focados no pouco a que podemos nos apegar num mundo de dependência universal, mobilidade temporal e obscuridade espacial (GUMBRECHT, 2015 p. 223).

A música, quando experimentada pela dimensão corporal e coletiva, conjuga ritmo e cria um contexto que “ribuliza” o controle que decorre do poder biopolítico que incide sobre os corpos (há algo parecido quando do nosso contato com a poesia). O canto não resolve as feridas da xenofobia e do racismo, por exemplo, mas instaura um tempo em que o ser promove agência (subjéctiva e colectiva) com o seu desejo no mundo. O canto, mesmo quando triste, diz de uma experiência alegre. Há inscrito em nossas obras artísticas e musicais certa experiência poética forjada também por nossas agruras e feridas abertas pelo processo de colonização, de escravidão e de construção desigual de país, mas não só. O instante da arte, que nasce de nosso solo brasileiro, nordestino, cearense, irrompe uma poesia que é ela mesma a afirmação da nossa potência de vida, essa que tenta driblar as várias violências que nos atravessam.

Luiz Antônio Simas tece alguns comentários sobre a nossa doce-amarga experiência festiva do carnaval que lança luz nessa fronteira dos contrários que constituem a experiência brasileira e ao mesmo tempo nos ajuda a entender a experiência poética que é agenciada por nós:

A festa em tempos de crise é mais necessária que nunca. A gente não brinca, canso de repetir, e festeja porque a vida é mole; a turma faz isso porque a vida é dura. Sem o repouso nas alegrias, cá pra nós, ninguém segura o rojão. Não dou a mínima pra quem acha que não devemos ter carnaval e, ao mesmo tempo, não embarco nos discursos que justificam o carnaval exclusivamente pelo argumento de que a festa é lucrativa e vai gerar bilhões para a cidade. É ótimo que isso aconteça e que o dinheiro entre, mas vou botar água nesse chope: desde quando carnaval existe para dar lucro? Desde quando isso é critério fundamental para que tenhamos festa? (SIMAS, 2020, p. 111).

Não termino com menos perguntas do que quando comecei e a boniteza da pesquisa reside aí. Quero crer numa pesquisa que aposte no balbuciar inventivo da criança e do poeta. Que parta das questões brasileiras candentes do nosso tempo que nos constituem, mas que também se permita ao delírio, afinal, o caminho da viagem é incerto, mas, nem por isso, menos alegre. Na estrada, as canções são guias, nos levam à viagem em direção a dureza dos Brasis desiguais, mas também são elas que nos permitem o encontro com o poético, com a possibilidade de vislumbrar o tempo a que Antonio Candido se referia, o tecido das nossas vidas.



## REFERÊNCIAS

ABENSHUSHAN, Vivian. **Caderno 104**: Genealogia do Ocioso. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2020. Disponível em: < <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno104/>>. Acesso em: 10 jul. 2020.

ABREU, Caio Fernando. **Morangos mofados**. Rio de Janeiro: Agir, 2005

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. **O engenho anti-moderno**: a invenção do Nordeste e outras artes. 1994. 500f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1994. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280137>>. Acesso em: 30 abr. 2020.

AMARO, Fernanda. **Escritos de Viagem e a Construção do Espaço Vivido por meio do Deslocamento**. 2013. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geografia, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, 2013. Disponível em: < <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/16205>>. Acesso em: 15 set. 2020. p. 16-46.

BARBOSA, André Antônio. A potência estética da nostalgia. In: **Serrote**. n. 16, março de 2014.

BARCINSKI, André. **Pavões misteriosos**: 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

BATISTA, Juliana. **Vanguarda Paulista**: retratos de uma geração, musical nos anos 1980. 2019. 213f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019. Disponível em: <<https://www.historia.uff.br/academico/media/aluno/2034/projeto/Tese-juliana-wendpapatista.pdf>> Acesso em: 10 set. 2020.

BHABHA, Homi K. Locais da cultura. In: \_\_\_\_\_. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p.19-42.

BOSCO, Francisco. **A voz e a música do Racionais**. CULT, São Paulo, n. 192, p. 54-57, jul. 2014.

BRAGANÇA, Felipe. **Imagens da Periferia, Parte 2**: Central da Periferia. Revista Cinética, 2006. Disponível em:<<http://www.revistacinetica.com.br/centraldaperiferia.htm>> Acesso em: 15 set. 2020.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARDOSO FILHO, Jorge. **As materialidades da canção midiática** – contribuições metodológicas. Fronteiras – estudos midiáticos, São Leopoldo, ano 11, n. 2, p. 80-88, mai./ago. 2009. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/5044>>. Acesso em: 11 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. **Práticas de escutas do Rock**: experiência estética, mediações e materialidades da comunicação. 2010. Tese de Doutorado. UFMG, Do Belo Horizonte. 2010.

CASTRO, Cláudia Maria de. Ruptura e utopia: entre Benjamin e a Contracultura. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; NAVES, Santuza Cambraia. (Org.). **“Por que não?”: Rupturas e Continuidades da Contracultura**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 13-33.

CORAÇÃO, Cláudio. A crítica e o novo. **RuMoRes**, São Paulo, v. 13, n. 25, p. 32-49, 13 jun. 2019. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/155036>> Acesso em: 18 ago. 2020.

CORAÇÃO, Cláudio. MOREIRA, Matheus Santiago. Nostalgia e melancolia em Fortaleza, da banda Cidadão Instigado: uma abordagem da canção em busca de atmosferas. **Revista Temática**, João Pessoa, v. 16, n. 12, dez. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica/article/view/56379>>. Acesso em: 12 abr. 2021.

CORAÇÃO, Claudio. VIEIRA, William David. Representatividade de uma periferia: contracultura e "treta" entre Racionais MC's e Carlinhos Brown. In: SOARES, Rosana de Lima; SILVA, GISLENE (org.). **Emergências periféricas em práticas midiáticas**. São Paulo: ECA/USP, 2018. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/259/230/1027-1>. Acesso em: 30 abr. 2020.

CASTRO, Ricardo; CATATAU, Fernando; GALLAS, Dustan. **A história oral de uma Fortaleza interior**. São Paulo: Trabalho Sujo, 22 de julho de 2007. Disponível em: <<http://trabalhosujo.com.br/a-historia-oral-de-uma-fortaleza-interior/>> Acesso em: 15 set. 2020.

CARVALHO, Paula. **Don L faz parte de geração do rap mais aberta à mídia**. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 24 de janeiro de 2014. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,don-l-faz-parte-de-geracao-do-rap-mais-aberta-a-midia,1122076>> Acesso em: 15 set. 2020.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **A Formação dos Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo**. 2013. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013. Disponível em: <[https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-18062013-095304/publico/2013\\_TiarajuPabloDAndrea\\_VCorr.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-18062013-095304/publico/2013_TiarajuPabloDAndrea_VCorr.pdf)> Acesso em: 10 set. 2020.

DAMASCENO, Francisco José Gomes. As cidades da Juventude em Fortaleza. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.27, n.53, p.215-242, 2007.

DON L. MEMÓRIA BF: RAP DE COSTA A COSTA. **Bocada Forte**, 28 de agosto de 2007. Disponível em: <<https://acervobf.bocadaforte.com.br/noticias/memoria-bf-rap-de-costa-a-costa.html>> Acesso em: 15 set. 2020.

DEL PICCHIA, P. M. Discos em construção – Etnografia dentro de estúdios. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 24, n. 24, p. 117-139, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/98245>>. Acesso em: 12 abr. 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs 4**. São Paulo: Editora 34, 1997.

FAVARETTO, C. A contracultura, entre a curtição e o experimental. **MODOS**. Revista de História da Arte, Campinas, v. 1, n.3, p.181-203, set. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/872>> Acesso em: 18 ago. 2020.

FISHER, Mark. **Capitalist Realism: Is There no Alternative?** Winchester: O Books, 2009.

\_\_\_\_\_. **Ghosts of my life: writings on depression, hauntology and lost futures.** Winchester; Washington: Zero Books, 2014.

\_\_\_\_\_. **Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?** São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FRITH, Simon, **Performing rites: on the value of popular music.** Cambridge/Massachussets: Harvard University Press, 1996.

GOMES, Carlos. **O corpo em escuta: conversas sobre música-e-política.** Recife, 2020.

GUMBRECHT . **Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura.** Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC Rio, 2014, p. 9–33.

\_\_\_\_\_. Como abordar a poesia enquanto um modo da atenção? **Eutomia**, Recife, v. 01, n. 16, dez. 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/2053>>. Acesso em: 22 abr. 2021.

\_\_\_\_\_. **Produção de Presença – o que o sentido não consegue transmitir.** Ed. PUC- Rio, Rio de Janeiro, 2010.

HALL, Stuart. Pensando a Diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais.** Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

ITAÚ CULTURAL. **Brincante.** 2017. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento392561/brincante>> Acesso em: 10 de abril 2021.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. **Por uma análise midiática da música popular massiva.** Uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. E-Compós, v. 6, 26 jun. 2006. Disponível em: <<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/84>>. Acesso em: 12 abr. 2021.

JARDIM, Eduardo. As tradições da diversidade cultural – o modernismo. In: LOPES, Antonio Herculano; CALABRE, Lia (orgs.). **Diversidade cultural brasileira.** Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2005.

\_\_\_\_\_. **Tudo em volta está deserto: encontros com a literatura e a música no tempo da ditadura.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

KASHINDI, Jean Bosco Kakozi. Ubuntu como crítica descolonial aos Direitos Humanos: uma visão cruzada contra o racismo. In: **Ensaio Filosóficos**, v. 19, 2019. Disponível em: <[http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo19/02\\_KAKOZI\\_Ensaio\\_Filosoficos\\_Volume\\_XIX.pdf](http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo19/02_KAKOZI_Ensaio_Filosoficos_Volume_XIX.pdf)>. Acesso em: 21 jun. 2021.

LINS, Daniel. O Pensamento Nômade. Nietzsche: Vida Nômade ou Estadia Sem Lugar. In: Dossiê Daniel Lins: Pensamento Nômade. **Apoena**, Fortaleza, v. 6, n. 2, 2017. Disponível em: <[http://revistalampejo.org/edicoes/edicao-12-vol\\_6\\_n\\_2/dossie/1%20-%20O%20PENSAMENTO%20N%C3%94MADE.pdf](http://revistalampejo.org/edicoes/edicao-12-vol_6_n_2/dossie/1%20-%20O%20PENSAMENTO%20N%C3%94MADE.pdf)>. Acesso em: 10 jul. 2020.

LIRA NETO. **Uma história do samba**: volume 1 (As origens). São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LOPES, Denilson. Da música pop à música como paisagem. **Eco-Pós**, v. 6, n.2, ago. dez. 2003, p. 86-94.

\_\_\_\_\_. **O Homem que Amava Rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p.120-136.

\_\_\_\_\_. **Do silêncio culturalista ao retorno da estética**. XIII COMPÓS: São Bernardo do Campo-SP, 2004. Disponível em <<http://www.compos.org.br>>. Acesso em 30 abr. 2020 .

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: uma leitura das teses "sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

MACIEL, Luiz Carlos. O tao da contracultura. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; NAVES, Santuza Cambraia. **“Por que não?”**: rupturas e continuidades da contracultura. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 64-75.

MARCONDES FILHO, Ciro. Praticar o terceiro olho na pesquisa comunicacional: uma proposta de estudo vivencial da comunicação. **Revista Líbero**, São Paulo, n. 39, jan. / ago. 2017. Disponível em: <<https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2017/10/Praticar-o-terceiro-olho-na-pesquisa-comunicacional-uma-proposta-de-estudo-vivencial-da-comunica%C3%A7%C3%A3o.pdf>>. Acesso em: 22 abr. 2021.

MBEMBE, ACHILLE. A ideia de um mundo sem fronteiras. **Revista Serrote** (online). 2019. Disponível em: <<https://revistaserrote.com.br/2019/05/a-ideia-de-um-mundo-sem-fronteiras-por-achille-mbembe/>>. Acesso em: 30 abr. 2020.

MEIRELLES, Claudia. **“Mucuripe”, primeiro sucesso de Belchior, ganhou prêmio em Brasília**. Brasília: Metrôpoles, 03 de maio de 2017. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/entretenimento/musica/mucuripe-primeiro-sucesso-de-belchior-ganhou-premio-em-brasilia>> Acesso em: 15 set. 2020.

NEGREIROS, Eliete. Capinan e o movimento dos barcos. **Revista USP**, São Paulo, n. 114, p. 153-158, 16 set. 2017. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/142374>> Acesso em: 18 ago. 2020.

NIETZSCHE, Friedrich. **Nietzsche** – Obras Incompletas. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. In: “Os Pensadores”. São Paulo, Abril Cultural, 1978.

OLIVEIRA, Anderson. **Bob Marley E O Woodstock Do 3º Mundo**. São Paulo: Passagem de Som, 15 de janeiro de 2018. Disponível em: <<http://passagemdesom.com.br/index.php/sala-especial/1424-bob-marley-one-one-peace-concert>> Acesso em: 15 set. 2020.

PAIVA, Samuel. Gêneses do gênero road movie. Significação: **Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 38, n. 36, p. 35-53, 2011. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/70902>>. Acesso em: 12 abr. 2021.

PAZ, Octavio. **A busca do presente**. Trad. Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

\_\_\_\_\_. **O arco e a lira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESCUMA, Cristina. Pensamento da diferença – Potência e acontecimento. In: SOARES. Rosana de Lima; PASQUALI, Lanussi (org.). **A arte contemporânea e o pensamento da diferença**: aos que estão em fuga. BAHIA: Blade, 2013. p. 21 – 39.

RANGEL, Marcelo. **Verdade e Felicidade**. Não Publicado. 2020.

RILKE, Rainer-Maria. **Elegias de Duíno**. Trad. Dora Ferreira da Silva. Porto Alegre: Globo, 1972.

RIOS, Ronald. Don L: "**A gente não pode aceitar que nossa utopia não ultrapasse o básico**". UOL, abr. 2019. Disponível em: <<https://rap cru.blogosfera.uol.com.br/2019/04/29/donlnoaescutemeursraps/>>. Acesso em: 12 abr. 2021.

RODRIGUES, Stênio Ronald Matto. **É a Alma dos Nossos Negócios**: Indústria Fonográfica, Mercado e Memória Sob a Perspectiva Profissional de Raimundo Fagner na Gravadora CBS (1976-1981). 2017. 363 f. Dissertação. Universidade Estadual do Ceará, 2017. Disponível em: <<http://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=84882>> Acesso em: 18 ago. 2020.

ROGÉRIO, Pedro. **A viagem como um princípio na formação do habitus dos músicos que na década de 1970 ficaram conhecidos como pessoal do Ceará**. 2011. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2011.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 2 reimpressão. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS, 2011.

SANTOS, Boaventura Santos. A ecologia de saberes. In: SANTOS, B.S. **A gramática do tempo**. São Paulo: Cortez, 2006. p. 137-165.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. 6. Ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2001.

SARAIVA, Daniel Lopes. Vento Nordeste: **A explosão música popular Nordestina nas décadas 1970 e 1980 através da memória de Terezinha de Jesus**. Anais do II Seminário Internacional História do Tempo Presente. Florianópolis-SC. 2014. p. 1-15. Disponível em: <<http://eventos.udesc.br/ocs/index.php/STPII/tempopresente/paper/viewFile/128/68/>> Acesso em: 18 ago. 2020.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis: Vozes, 2006.

ULM, Hernán; MARTONI, Alex. O Gesto de Ouvir Música em Vilém Flusser: tecnologias de áudio e os rituais da percepção. In: **Revista Eco Pós**. Vilém Flusser. Dossiê, Rio de Janeiro: URFJ, v. 19, n. 1, 2016. Disponível em: <[https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/view/2914](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/2914)>. Acesso em: 10 jul. 2020.

VARGAS, Marcelo. Um ano após o lançamento de "caro vapor". **Revista Arruaça**, São Paulo, Faculdade Casper Líbero, n.2, dez. 2014. Disponível em: <<https://casperlibero.edu.br/revista-arruaca/um-ano-apos-o-lancamento-de-caro-vapor/>>. Acesso em: 12 abr. 2021.

VIANNA, Hermano. **Central da Periferia - Texto de Divulgação**. Rio de Janeiro: OVERMUNDO, 16 de outubro de 2006. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/banco/central-da-periferia-texto-de-divulgacao>> Acesso em: 15 set. 2020.

\_\_\_\_\_. **Sobrevivendo (cada vez mais fundo) no Inferno**. Rio de Janeiro: OVERMUNDO, 14 de agosto de 2007. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/sobrevivendo-cada-vez-mais-fundo-no-inferno>> Acesso em: 15 set. 2020.

VICENTE, Eduardo. **A vez dos Independentes (?)**: Um olhar sobre a produção musical independente do país. E-Compós, v. 7, p.1-19, jun. 2006. Disponível em: <<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/100>>. Acesso em: 12 abr. 2021.

\_\_\_\_\_. **Da vitrola ao ipod**: Uma história da indústria fonográfica no Brasil. São Paulo: Alameda, 2014a.

VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. In: **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v.1, p.7-36, jul.-dez. 2014b. Disponível em: <<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/download/286/291>> Acesso em: 10 set. 2020.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: Uma outra história das músicas. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ZERO QUATRO, Fred. **Caranguejos Com Cérebro (manifesto)**. Recife: Memorial Chico Science, 1992. Disponível em: <[http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos\\_manifesto1.html](http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_manifesto1.html)> Acesso em: 15 set. 2020.

## REFERÊNCIAS MUSICAIS

- BELCHIOR. **Alucinação**. Rio de Janeiro: Philips, 1976.
- \_\_\_\_\_. **Belchior**. São Paulo: Chantecler, 1974.
- \_\_\_\_\_. **Era uma vez um homem e o seu tempo**. Rio de Janeiro: WEA, 1979.
- \_\_\_\_\_. **Objeto Direto**. São Paulo: Elektra, 1980.
- CAETANO VELOSO, FAGNER. **Disco De Bolso Do Pasquim Número 2**. Rio de Janeiro: Zem Produtora, 1972.
- CHICO CÉSAR. **Mama Mundi**. Rio de Janeiro: MZA Music, 1999.
- CIDADÃO INSTIGADO. **Cidadão Instigado**. Fortaleza: Independente, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Cidadão Instigado e o Método Túfo de Experiências**. São Paulo: EAEO Records, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Fortaleza**. São Paulo: Independente, 2015.
- \_\_\_\_\_. **O Ciclo da Dê.Cadência**. São Paulo: INSTITUTO, 2002.
- \_\_\_\_\_. **UHUUU!**. São Paulo: EAEO Records, 2009.
- COSTA A COSTA. **Dinheiro, Sexo e Drogas e Violência de Costa a Costa**. Fortaleza: Independente, 2007.
- DON L. **Caro Vapor**. Fortaleza: Independente, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Roteiro pra Ainouz, Vol 3**. São Paulo: Independente, 2017.
- JANIS JOPLIN. **Pearl**. Washington, DC: Columbia, 1971.
- JARDS MACALÉ. **Jards Macalé**. Rio de Janeiro: Philips, 1972.
- LEGIÃO URBANA. **As quatro estações**. Rio de Janeiro: EMI, 1989.
- MARIA BETHÂNIA. **Pássaro Proibido**. Rio de Janeiro: Philips, 1976.
- \_\_\_\_\_. **Rosa dos ventos ao vivo**. Rio de Janeiro: Philips, 1972.
- RAIMUNDO RAGNER. **Manera Fru Fru, Manera**. Rio de Janeiro: Philips, 1973.
- \_\_\_\_\_. **Raimundo Fagner**. Rio de Janeiro: CBS, 1976.
- SÉRGIO RICARDO. **Trilha Sonora Do Filme A Noite Do Espantalho**. São Paulo: Continental, 1974.

THE BEATLES. **Magical Mystery Tour**. Londres, UK: Parlophone, 1967.

\_\_\_\_\_. **The Beatles**. Londres, UK: Apple Records, 1968.

VÁRIOS ARTISTAS. **Meu corpo, minha embalagem, tudo gasto na viagem**. São Paulo: Continental 1973.

VÁRIOS ARTISTAS. **Tropicália ou Panis et Circencis**. Rio de Janeiro: Philips, 1968.

**REFERÊNCIAS FÍLMICAS**

**VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO.** Direção de Marcelo Gomes e Karim Ainouz. 2009. (75 min.).

**ESTRADA PARA YTHACA.** Direção de Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti. 2010. (70 min.).

**O CÉU DE SUELY.** Direção de Karim Ainouz. 2006. (90 min.).

