

Universidade Federal do Pará
Instituto de Ciências da Arte
Mestrado em Artes

Keila Michelle Silva Monteiro

O *Peixe Vivo* na Amazônia: um *mundo-açu* nas canções da banda Cravo
Carbono

Belém
2011

Universidade Federal do Pará
Instituto de Ciências da Arte
Programa de Pós-Graduação em Artes

Keila Michelle Silva Monteiro

O Peixe Vivo na Amazônia: um *mundo-açu* nas canções da banda Cravo Carbono

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Artes do Instituto de Ciências da
Arte da Universidade Federal do
Pará, como exigência parcial para a
obtenção do título de Mestre em
Artes, sob a orientação da
Professora Doutora Benedita Afonso
Martins.

Belém
2011

Monteiro, Keila Michelle Silva

O Peixe Vivo na Amazônia: um Mundo-Açu nas canções da banda Cravo Carbone / Keila Michelle Silva Monteiro; orientadora Prof^a. Dr^a. Benedita Afonso Martins. 2011.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, 2011

1. Música – aspectos culturais. 2. Música - Amazônia. 3. Multiculturalismo. I. Título.

CDD - 22. ed. 780.9811



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e quatro (24) dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e onze (2011), às quinze (15) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência da orientadora professora doutora **Benedita Afonso Martins**, estando presentes professores e alunos da UFPA, dentre outros, para, em cumprimento ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de **Keila Michelle Silva Monteiro**, intitulada “*O Peixe Vivo na Amazônia: um mundo-aquelas canções da banda Cravo Carbone*”, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores, Benedita Afonso Martins, orientadora, Luis Heleno Montoril Del Castilo – ILC- Universidade Federal do Pará e Líliam Cristina da Silva Barros, da Universidade Federal do Pará. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Benedita Afonso Martins, passou a palavra a mestranda, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito **EXCELENTE**, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos três membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Benedita Afonso Martins, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, e eu, Wania Maria de Oliveira Contente, secretária, lavrei a presente ata que, após lida e aprovada, vai assinada por mim, pelos membros da Banca e pelo mestrando.

Belém, 24 de Fevereiro de 2011.

Profa. Dra. Benedita Afonso Martins

Benedita Afonso Martins

Prof. Dr. Luis Heleno Montoril Del Castilo

Luis Heleno Montoril Del Castilo

Profa. Dra. Líliam Cristina da Silva Barros

Líliam Cristina da Silva Barros

Keila Michelle Silva Monteiro

Keila Michelle Silva Monteiro

Wania Maria de Oliveira Contente

Wania Maria de Oliveira Contente

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura _____

Local e Data _____

“Quem tem muita certeza aqui, pode ter certeza que tá enganado!”

(Lázaro Magalhães)

Resumo

Esta pesquisa focaliza a banda de música urbana Cravo Carbono que atuou em Belém do Pará no final dos anos 90 e início de 2000 com destaque para o álbum *Peixe Vivo*, lançado em 2001. Esse álbum apresenta em suas composições traços literários diversos e gêneros musicais que se articulam resultando num produto musical próprio e híbrido. Consiste basicamente em contextualizar social e culturalmente a banda para estudar o seu produto, cujo conteúdo literário e musical é dotado de elementos “tradicionais”, “modernos”, “locais”, “globais” que dialogam entre si. O objetivo da pesquisa é partir dessa contextualização para revelar alguns elementos desse multiculturalismo, em determinados momentos, no texto poético e principalmente na música em algumas faixas do álbum *Peixe Vivo*. Questões como as diversas identidades que causam dúvidas na atual sociedade e o multiculturalismo característico do processo de hibridação cultural que se apresenta na Amazônia são tratadas sob um olhar etnomusicológico.

Palavras-chave: multiculturalismo, Amazônia, Cravo Carbono, *Peixe Vivo*.

Abstract

This research focuses on the urban music band Cravo Carbono that played in Belém, Pará in late 1990 and early 2000 with emphasis on the album *Peixe Vivo*, released in 2001. This album features on its compositions various literary features and musical genres that articulate into a hybrid and unique musical product. The research basically contextualizes the band socially and culturally to study its product, which literary and musical elements are endowed with "traditional", "modern", "local", "global" that dialogue together. The objective of this research is, from this background, to reveal some elements of multiculturalism, especially in the poetic text and the music on some tracks of the album *Peixe Vivo*. Issues such as the various identities that cause doubts in the current society and the multiculturalism, typical in the process of cultural hybridization that is presented in the Amazon, are treated under an ethnomusicological look.

Key-words: multiculturalism, Amazon, Cravo Carbono, *Peixe Vivo*.

SUMÁRIO

Introdução.....	09
MOVIMENTO	15
1 O Mundo-Açu.....	16
1.1 Identidades culturais e hibridação: algumas concepções.....	19
1.2 Hibridação literária e musical na Amazônia: um “quebra brasileiro.....	25
1.2.1 Poesia no Brasil modern(ista) o.....	25
1.2.2 A poesia num “rasante” pela Amazônia.....	28
1.2.2.1 A hibridação da música no Brasil.....	30
1.2.2.2 Amazônia: um mosaico musical.....	35
MOVIMENTO II.....	42
2 O <i>Peixe</i> é Lá e Cá.....	43
2.1 Cravo Carbono: os “pescadores”.....	44
2.2 O <i>Peixe Vivo</i> se pôs a nadar	48
2.2.1 O <i>Peixe é Vivo</i> e multicolorido.....	52
2.2.2 Processo de composição das canções	53
2.2.3 O que tem de multicultural nesse <i>Peixe</i>?.....	55
MOVIMENTO III.....	57
3 Navegando entre Canções.....	58
3.1 O mergulho.....	59
3.2 Inferências embaixo d’água.....	88
Considerações Finais.....	89
Referências.....	92
Anexo.....	97

Introdução

Em Belém do Pará, no final dos anos 90 e início de 2000, em virtude de uma pesquisa para monografia de conclusão do curso de Educação Artística da Universidade do Estado do Pará - UEPA, conheci algumas bandas que, segundo a imprensa local, atuavam divulgando o gênero *rock* em nosso estado. Essas bandas encontravam um público bastante receptivo, diferente daquele da década de 80, em que havia, praticamente, um grupo específico para o *heavy metal* e outro para o *punk*, duas vertentes diferentes do *rock*. Já na passagem dos anos 80 para os 90, esses estilos foram se transformando e/ou se mesclando a outros e, concomitantemente, formando uma audição mais tolerante, aberta a novas experimentações musicais.

Entre aquelas que mereciam a atenção desse público, três bandas, em particular, chamaram-me a atenção: uma havia surgido no início da década de 90, chamava-se “Norman Bates” e trabalhava com o gênero *rock*, com o jogo de palavras e antíteses; a outra acabara de nascer: “A Euterpia”, com músicas constituídas por uma mescla de ritmos, pela utilização de vários instrumentos musicais e letras que tinham várias influências literárias; e a terceira, “Cravo Carbone”, um pouco mais antiga que esta última, preparava gravações, em 1999, para um álbum que foi posteriormente lançado em 2001: o *Peixe Vivo*. Esse álbum se destacava pelo modo como seus integrantes conduziam suas composições, trabalhando canções presentes tradicionalmente no cotidiano das camadas populares paraenses, junto aos ritmos que as outras duas bandas apresentavam, dentre os quais, o *rock* e o *funk*.

A banda “Cravo Carbone” apresentava certa técnica peculiar durante a execução de suas músicas e uma riqueza poética nas letras. Então, percebi que o álbum *Peixe Vivo*, recém lançado pelo grupo, na época, poderia ser o objeto/sujeito da presente pesquisa; não apenas objeto, por ser meu foco de pesquisa, aquilo que pretendo observar, estudar, mas sujeito porque algo ‘vivo’ que também me observa e mantém uma relação dialética comigo, desde o momento que o percebo.

Dois fatores levaram-me a escolhê-la: por relacionar elementos multiculturais, incluindo-se aí, músicas tradicionais e contemporâneas da sua própria região e de outras

localidades, e por enriquecer seu texto com elementos poéticos de origens literárias diversas. Esses são fatores característicos das culturas do mundo contemporâneo e encontram-se presentes, inclusive, nas obras de outros músicos na cidade, não necessariamente no mesmo período. Esse tipo de trabalho, que se tornou mais notório a partir do final dos anos 90 em Belém, merece maior atenção por parte de pesquisadores locais ou de fora da região na medida em que apresenta relações entre vários elementos culturais. Esse cenário musical belenense revela-se, portanto, muito rico para a área dos estudos culturais e da etnomusicologia.

Segundo Jonathan Culler, o trabalho na área de estudos culturais depende, profundamente, dos debates teóricos sobre sentido, identidade, representação e agência, com o intuito de compreender o funcionamento da cultura, particularmente no mundo moderno; acrescento também o contemporâneo. Tais estudos vêm do estruturalismo francês dos anos 60, analisando a cultura como ‘expressão do povo’, e da teoria literária marxista na Grã-Bretanha do final dos anos 50, com uma análise da cultura como ‘imposição’ sobre o povo. De acordo com Ana Carolina D. Escosteguy, hoje os estudos culturais questionam a produção de hierarquias sociais e políticas a partir de oposições entre tradição e inovação, entre a grande arte e as culturas populares, ou então, entre níveis de cultura. Para ela, o seu foco central seria perceber as intersecções entre as estruturas sociais e as formas e práticas culturais.

Diante disso, esses estudos me servirão de base para investigar a criação musical da banda sob um olhar etnomusicológico, visto que, segundo Alan P. Merriam, a música é um produto cultural e, concordando com Kazadi wa Mukuna, os etnomusicólogos devem se empenhar em decifrar o fenômeno cultural que influenciou o comportamento produtor de tal estrutura musical; no caso, das canções do álbum *Peixe Vivo*.

Apesar de, somente nos anos 90, pouquíssimos pesquisadores latino-americanos começarem a identificar-se com discussões acerca dos estudos culturais, já no fim dos anos 80, os estudos culturais latino-americanos têm como principal objeto de estudo as culturas populares. Escosteguy afirma que os estudos culturais, na América Latina, aparecem num ambiente acadêmico com engajamento político e uma forte tendência social. Logo, parece-me inevitável observar não apenas o caráter cultural da produção

das canções a serem estudadas, mas o contexto político e social, elementos extra-musicais que servirão, inclusive, para identificar o processo de hibridação cultural que as caracteriza.

A relação entre elementos culturais pertencentes a espaço e tempo diferentes em determinadas obras da arte, portanto, já vem sendo alvo de estudos realizados por sociólogos, antropólogos, estudiosos culturais, etnomusicólogos. Todos referenciais importantes para esta pesquisa, os quais contribuirão com questões fundamentais que me servirão de base para a percepção desses elementos, tanto no âmbito literário quanto no musical de uma produção específica da banda no Pará.

Devo acrescentar que o conceito de Etnomusicologia como disciplina é relativamente novo, visto que esta se firmou somente a partir dos anos 1950 com a fundação da Society for Etnomusicology nos EUA. Segundo estudiosos, no Brasil, Mário de Andrade foi considerado seu precursor durante a época do modernismo, em que não existia a disciplina. Além disso, Tiago de Oliveira Pinto afirma que suas atividades começaram a vigorar na década de 1990, com a disciplina incluída em alguns currículos de universidades, havendo hoje diversos centros de pesquisa e a Associação Brasileira de Etnomusicologia – ABET, considerados por ele como um grande potencial de pesquisa e projetos no Brasil por meio da atuação de profissionais em instituições de ensino, sendo estes uma “nova e engajada geração de etnomusicólogos”.

Para a realização deste trabalho, é necessária uma visão inter e transdisciplinar, na medida em que se desvencilha de uma concepção essencialista dos campos disciplinares. Nesse sentido, a par dos conceitos da teoria e crítica literária e musical - poesia brasileira, intertextualidade, arte e música contemporâneas, entre outros - é necessário recorrer a uma série de referências teóricas das áreas de literatura, música, etnomusicologia, sociologia, antropologia, para trabalhar o tema que pretendo abordar, no qual se inserem elementos relevantes para se entender a evolução ou as misturas de estilos existentes em diversas bandas e grupos que compõem a sociedade atual ocidental, com enfoque na América Latina, e mais especificamente, em Belém do Pará que representa parte da cultura da Amazônia.

Este trabalho enfocará o CD *Peixe Vivo* - Belém: 2001, com faixas compostas pela banda Cravo Carbone. A maioria das faixas desse álbum é formada por textos aliados à música, as quais serão estudadas: **Mundo-Açu, Capoeira Geográfica, Mercúrio, Ver o Peso, Rasante, São Cristóvão, Conselho Barato e Andarilho**. A respeito da denominação desse tipo de arte, há vários estudos que demonstram não haver um único termo adequado para composições lítero-musicais que reúnem o texto poético e a música ao mesmo tempo. ‘Canção’ é um dos termos que parece adequado à obra do grupo musical em estudo, visto que este termo aparece comumente em todas as obras que pesquisei sobre o assunto, no sentido de músicas populares que tenham letras, palavras, texto ou poema, conforme cada autor discorre em sua obra. Opto por utilizar este termo para me referir às faixas do álbum a serem estudadas como composições musicais com uma forte conotação poética. Carlos Rennó se refere à origem do termo quando afirma que, na Alta Idade Média, os trovadores ou menestréis criavam os seus poemas, os quais eram todos cantados, com uma melodia para cada um, e que vieram a ser chamados de ‘canções’.

O objetivo principal deste trabalho é identificar e definir alguns elementos que caracterizam o processo de hibridação no álbum *Peixe Vivo*, tanto no texto poético quanto na música sob um olhar etnomusicológico. Para isso, é preciso que se veja este objeto/sujeito como um produto da música urbana produzida em Belém do Pará, na Amazônia contemporânea ocidental, onde co-habitam diversos elementos culturais.

Em termos de marco teórico e metodológico, recorri a procedimentos da literatura comparada e estudos culturais, cujas interpretações apontam para as especificidades das misturas e trocas culturais. O que pretendo é lançar outro olhar sobre essa produção cultural, até então, fora dos estudos acadêmicos. Conforme Homi K. Bhabha há a necessidade de pensar o limite da cultura como um problema de enunciação da diferença cultural que tem sido rejeitada. Meu olhar, portanto, volta-se para a complexidade de semelhanças e diferenças, continuidades e rupturas e, apesar de fazer o recorte da expressão musical numa determinada região, não pretende isolá-la de outras manifestações musicais, nem tampouco considerá-la como centro invertendo ou negando as raízes outras que por aqui se estendem.

O poema-letra: Mundo-Açu, grafado em forma sinuosa, a lembrar os rios-ruas da Amazônia, apresenta o olhar caboclo sobre a imensurável flora-fauna cobiçada por estrangeiros e nativos e tão pouco conhecida por estes últimos. Mundo-Açu comandará o diálogo com as demais composições do álbum.

No primeiro momento deste trabalho, “MOVIMENTO I – O Mundo-Açu”, serão explicitadas questões como: as identidades culturais na atual sociedade, o processo de hibridação cultural na América Latina e no Brasil, a poesia e a música (estas não necessariamente separadas) moderna e contemporânea na Amazônia. Este deverá ser o ponto de partida para definir o que se pretende aplicar ao objeto/sujeito de estudo. Partindo de um âmbito geral para o local de concepção do álbum, este capítulo terá um caráter introdutório para que se conheça o cenário a ser trabalhado. Esclareço, ainda, que ao utilizar o termo ‘musical’ refiro-me tanto à música instrumental, como àquela que possui letra. Vale lembrar que as faixas instrumentais do álbum *Peixe Vivo* não serão estudadas no trabalho.

No segundo momento, o “MOVIMENTO II - O *Peixe* é Lá e Cá”, o que se pretende é entender em que contexto o grupo Cravo Carbone produziu o álbum *Peixe Vivo* para que se possam definir os elementos de hibridação que permeiam a obra. De acordo com o etnomusicólogo Gerard Béhague, o pesquisador deve conceber o compositor como indivíduo e como ser social e cultural para que se entenda o processo da criação musical; portanto, é preciso estudar os integrantes da banda de maneira individual e coletiva, para que se faça uma leitura coerente de algumas canções do álbum, a fim de que se cumpra o objetivo deste trabalho. Para isso, além do próprio álbum *Peixe Vivo*¹ utilizo recortes de jornais, revistas, *sites*, uma entrevista semi-estruturada (com perguntas previamente concebidas, mas depois modificadas ou com o surgimento de novas perguntas de acordo com a dinâmica da entrevista) com os integrantes do Cravo Carbone que servirão como instrumento de conhecimento desses integrantes, do contexto social, político e cultural que os rodeava.

¹ Esse álbum tem uma cópia como parte integrante dessa dissertação.

O terceiro momento “MOVIMENTO III – Navegando entre Canções” trata da leitura das oito canções selecionadas, em que estudo letra (ou parte de letra) e música buscando no aspecto literário e, principalmente musical de cada canção, elementos de hibridação cultural, tendo como base principal a etnomusicologia. O material utilizado, mencionado no parágrafo anterior, torna-se de fundamental importância para perceber o contexto do processo de criação da banda para que se possa confrontar e comparar com outros autores as ideias e os saberes culturais contidos no álbum, para que haja entreolhares de pesquisador e pesquisado. E, ainda, o CD que acompanha o trabalho é fundamental para o entendimento de tais leituras.

Como pesquisadora da área da música, minha busca é motivada pela concepção da Etnomusicologia, um campo disciplinar que envolve o homem como ser social emaranhado às teias de significação e de sentido que ele mesmo tece, numa referência a Clifford Geertz, consequentemente, a música ou tudo que ele produz é fruto do ambiente em que vive, seja a produção concebida de maneira individual ou coletiva, ou seja, todo enunciador fala a partir do lugar em que está inserido, o que individualiza o seu discurso é a maneira como trama suas composições, no caso da banda Cravo Carbono, ela fala do local para torná-lo global, isto é, suas composições retratam, por vezes, o seu local de origem, que é Belém do Pará, sendo parte da diversidade amazônica que já vai ao encontro de elementos culturais e musicais “globais”; não apenas isso, mas articulando elementos sociais, temporais diferentes, como se verá nos estudos das canções enfocadas para este trabalho.

Contudo, deve-se considerar a banda Cravo Carbono como elemento importante para a cultura local, o qual se insere “num todo” e interage com essa cultura contemporânea global como criadora de um produto musical. Não se pode definir algo ou chegar a conclusões precisas, nem pretendo fazê-lo, isto seria impossível, mas procurei elaborar uma abordagem que situasse a banda em determinado tempo e espaço a que pertenceu, pesquisando apenas alguns aspectos de elementos textuais e musicais do álbum *Peixe Vivo*, este estudo poderá servir como caminho para outras abordagens.

MOVIMENTO I

1 - O Mundo-Açu.

Este primeiro movimento chama-se Mundo-Açu – ‘açu’ vem do tupi, com a significação de ‘grande’ – o que já dá a ideia de um lugar vasto em que, na sua imensidão há de caber determinadas identidades (des)assumidas pelos seus habitantes e até outros (des)habitantes, trazendo e levando culturas, costumes, crenças e muitos outros elementos postos em contato. Na canção da banda Cravo Carbone, este mundo é a Amazônia, como se verá adiante. Neste capítulo e no trabalho em geral, ‘mundo-açu’ é um termo que cabe ao mundo ocidental, à América Latina, ao Brasil, locais que servirão para contextualizar um ambiente mais amplo que, sem dúvida, interfere no objeto/sujeito da pesquisa, porém, devo aplicá-lo, mais especificamente à própria Amazônia, com destaque para Belém do Pará, considerando a perspectiva conceitual da banda e de suas canções.

Paul Zumthor (1993), ao referir-se à poesia cantada na época medieval, por exemplo, faz-nos perceber que as canções, desde que surgiram, como poesia e música unidas de maneira indissociável, proporcionavam o contato do homem com outros povos, que hoje é muito natural e mais rápido; esse contato acontecia mesmo quando algumas autoridades tentavam impedir a entrada de estrangeiros em seu território. Devido a esse fato, a arte dos jograis sofria algumas modificações.

(...) não se pode negar a importância do papel dos recitadores e cantores profissionais, através de regiões tão variadas na formação de línguas poéticas românicas e germânicas e, talvez, de sistemas de versificação (...) O próprio nomadismo de muitos intérpretes, a dispersão de sua clientela tornaram possível e necessária a constituição de idiomas comuns a regiões mais ou menos extensas, transcendendo os dialetos locais originais (...) A palavra poética vocalmente transmitida dessa forma (...) favorece a migração de mitos, de temas narrativos, de formas de linguagem, de estilos, de modas, sobre áreas às vezes imensas, afetando profundamente a sensibilidade e as capacidades inventivas de populações (...) nenhuma transferência teria eficazmente operado, sem a contribuição sensorial própria da voz e do corpo. (ZUMTHOR, 1993, p. 71)

Nessa citação está implícita a ideia de “movência” de Paul Zumthor, pois a partir do momento em que o indivíduo sai da sua aldeia e transita por outros espaços, ele tanto transmite como assimila as trocas culturais advindas do contato entre grupos

sociais tão diversos entre si. De forma que, embora, hoje se dê muita ênfase a essa interconexão cultural, a hibridação e a diversidade cultural são termos ou “fenômenos” que fazem parte da natureza humana e recaíram, inclusive, sobre a Idade Média, para citarmos o exemplo de Zumthor, visto que, não só havia o trânsito muito grande dos jograis de uma cidade a outra, por toda a Europa, como a própria evolução das cidades levava a uma alteração também de estilos de vida.

Questões como ‘identidade cultural’ e ‘hibridação cultural’ são debatidas há bastante tempo por estudiosos de diversas áreas; o que pretendo é fazer um recorte específico para este trabalho utilizando idéias de alguns autores, como os citados no próximo parágrafo, de modo a comparar essas questões com a realidade amazônica, já que Belém do Pará encontra-se nela.

Para tratar da pluralidade assumida na atual sociedade faz-se necessário retomar as ideias de Stuart Hall (2006) que estuda, há muito, a questão da identidade na modernidade tardia, na qual se chocam elementos “tradicionais”, “modernos”, “nacionais”, “regionais” e “estrangeiros” na práxis das sociedades do mundo atual; além de Néstor García Canclini (2008), também estudioso do convívio hibridizado desses elementos nas sociedades e na cultura da América Latina. No que diz respeito a este continente e, é claro, inclui-se aí o Brasil, há o uso constante do termo “complexo” por parte de estudiosos quando se trata de definir as relações entre culturas e etnias diferentes que ocorrem na música. Tal complexidade é referida não apenas por García Canclini, mas por vários pesquisadores na área de música e afins, entre eles Gerard Béhague (1999) e Mareia Quintero-Rivera (2000).

Segundo Escosteguy,

Na América Latina, uma reflexão crítica começou a emergir, principalmente, na década de 80, tendo como eixo central as novas configurações da cultura popular a partir da emergência das indústrias culturais (...) tais formulações latino-americanas não podem ser encaradas como um movimento isolado do restante do pensamento social, ilhadas das idéias em circulação e dos debates atuais. (2001, p.13).

Portanto, não posso desconsiderar o contexto de que fala Hall ou algumas implicações dos estudos culturais britânicos ou anglo-americanos, por exemplo, para os

estudos feitos neste trabalho; tampouco posso aplicar todas as suas concepções sobre identidade ou hibridação ao álbum *Peixe Vivo*, o qual possui espaço e tempo específicos.

Quintero-Rivera (2000) afirma que desde o século XIX já havia o interesse de intelectuais letrados pelas expressões culturais populares na América Latina; surgem estudos sobre o folclore. Nos contextos caribenho e brasileiro, no século XX, principalmente nas décadas de 1930 e 1940, o desenvolvimento de estudos sobre folclore musical, ligados ao projeto de criação de uma arte nacional, no plano erudito torna-se evidente. Portanto, a atenção voltada para o folclore fora um paradigma para a crítica e a criação musical da época, algo que pode ser percebido em autores brasileiros, como Villa-Lobos, Mário de Andrade, Câmara Cascudo, Flaustino Valle e Luiz Heitor Corrêa, entre outros.

“A construção de paradigmas do nacional em sociedades “racialmente” heterogêneas, como as do Caribe e do Brasil, tem sido marcada pelas contradições entre a busca de uma identidade unificadora e a percepção de diferenças nos elementos constituintes da nação” (QUINTERO-RIVERA, 2000, p. 13); de acordo com esta afirmação, é interessante questionar a identidade brasileira não apenas em torno da mestiçagem, mas no que diz respeito a dualismos presentes (desde a colonização) no cotidiano brasileiro e, conseqüentemente, paraense, tais como: “rural” e “urbano”, “tradicional” e “moderno”, “nacional” e “estrangeiro”.

Esses pares se articulam nas canções do Cravo Carbono de modo que deixam de ser dualismos para se fundirem ou se diluírem naquela liquidez que perpassa certas concepções da criação atual, advindas da derrubada ou da rachadura de fronteiras pré-estabelecidas. Como exemplifica García Canclini, “Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e as canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 348). Essa questão de “interculturalidade” citada por García Canclini será melhor apreciada no estudo das canções a que me proponho neste trabalho.

Sobre essa reconfiguração cultural, Escosteguy cita Martín-Barbero: “é a própria categoria de fronteira a que perdeu suas referências e com ela a idéia de nação que inspirou toda uma configuração do cultural” (Barbero *apud* ESCOSTEGUY, 2001, p.47). A autora afirma, ainda, que, com o surgimento de *De los médios a las mediaciones* (1987) de Barbero, enfatiza-se a importância das práticas populares e sua natureza “sincrética”, pois, segundo esse autor, a identidade cultural latino-americana é uma mistura, uma “mestiçagem”, não apenas ao que diz respeito à etnia, mas ao *mix* cultural, como explica Escosteguy:

Na mestiçagem, as culturas rurais, urbanas, raciais, locais (...) e transnacional interagem. E o fato de que a cultura massiva, seja aquela originária da América Latina como a de outros continentes, faça parte desse conjunto não contribui para que essa mestiçagem se descaracterize ou seja “menos latino-americana”, pois é o próprio *mix* que é único” (2001, p.160).

É interessante notar que este tipo de estudo é uma das principais tendências da etnomusicologia atualmente no Brasil, pois, de acordo com Tiago de Oliveira Pinto “(...) questões básicas estarão voltadas ao *mix* (...) mistura sonoro-musical, mais do que à possível originalidade de partes distintas desse *mix*, emancipando a discussão contemporânea sobre música de idéias de hibridismo, aculturação etc.” (2008, p. 11). É justamente a canção de cunho híbrido, considerando a mistura de culturas, ritmos, textos de origens literárias diversas, sons, elementos extra-musicais que permeiam o fazer musical da banda Cravo carbono.

Para esse estudo, preciso entender a questão da identidade e da pluralidade cultural na América Latina, na literatura e, principalmente, na música produzida no Brasil, destacando o trabalho de artistas que chamaram a atenção dos brasileiros para essa questão, além do multiculturalismo na música em Belém do Pará, retratando algumas bandas contemporâneas ao nosso objeto/sujeito de estudo, o álbum *Peixe Vivo*. Vale ressaltar que esse entendimento trata do contexto da produção dos integrantes da banda Cravo Carbono.

1.1 Identidades culturais e hibridação: algumas concepções

Segundo Stuart Hall (2006), o sujeito pós-moderno está se tornando fragmentado, composto de várias identidades, por vezes contraditórias ou não-resolvidas, seria quase impossível, hoje, a identificação de identidades culturais, devido ao processo de identificação ter-se tornado mais provisório, variável e problemático. Para ele, o sujeito pós-moderno não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade está em construção e em constante transformação. Stuart Hall utiliza o adjetivo ‘deslocadas’ para as identificações no mundo pós-moderno e afirma que, “à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.” (HALL, 2006, p.13). Isto seria o que difere as sociedades “modernas” das “tradicionais”, visto que estas, segundo Giddens (*apud* HALL, 2006) veneram o passado e valorizam os símbolos, por conterem experiências de gerações, além de perpetuá-las. No caso dos trânsitos de repertórios musicais, é preciso levar em consideração que, uma vez deslocados de seus contextos, assumem significados distintos, elaborados por processos específicos, dentro de um novo sistema musical.

No que diz respeito ao mundo pós-moderno, termos como ‘descontinuidade’, ‘fragmentação’, ‘ruptura’ e ‘deslocamento’ são comuns entre vários estudiosos do assunto. Um termo interessante, adotado por Hall é a ‘pluralização’ de identidades. Essa pluralização começou a emergir, segundo ele, quando “as transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas” (idem, p.25). No caso, o que emerge é a consciência dessa pluralização, visto que o indivíduo desse contexto ocidental pós-moderno, antes, já se encontrava assim fragmentado no tocante à identidade, apenas isto é posto em questão por estudiosos da atualidade. Dado este deslocamento do sujeito moderno, sua identificação (e não mais a ‘identidade’ termo que perdeu praticamente o sentido, por sua fragmentação) passou a se tornar um processo em andamento.

A respeito das identidades nacionais, Stuart Hall afirma que elas são formadas e transformadas no interior da ‘representação’, num sistema de representação cultural no

qual está implícita a ideia de nação, tal como representada em cada cultura nacional. As diferenças regionais e étnicas foram sendo, gradualmente, subordinadas a esta ideia de nação, de cultura nacional, a qual se tornou característica da industrialização e um dispositivo da modernidade (no entanto, no Brasil, particularmente na Amazônia, diversos grupos indígenas mantêm fortemente seus sinais diacríticos de identidade étnica, principalmente os grupos que moram nas fronteiras). As culturas nacionais, compostas por instituições culturais, símbolos e representações, são, portanto, um discurso e constroem identidades, nos moldes considerados estáveis. Vale lembrar que essa troca, intercâmbio, influências, contatos e misturas entre as construções de identidade não é algo novo, apenas há maior consciência desse “contágio” na atualidade, como explana García Canclini;

Chamamos projeto *democratizador* o movimento da modernidade que confia na educação e na difusão da arte e dos saberes especializados para chegar a uma evolução racional e moral. Compreende a ilustração até a Unesco [United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization], o positivismo até os programas educativos ou de popularização da ciência e da cultura empreendidos por governos liberais, socialistas e associações alternativas e independentes. (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 32)

Diante disso, o conhecimento revela-se, portanto, mais democratizado no ocidente.

Estas culturas, porém, são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro, visto que tal discurso se mantém entre a vontade de retornar às glórias do passado e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade. Stuart Hall ainda reforça: “Mas freqüentemente esse mesmo retorno ao passado oculta uma luta para mobilizar as “pessoas” para que purifiquem suas fileiras, para que expulsem os “outros” que ameaçam sua identidade e para que se preparem para uma nova marcha para a frente” (HALL, 2006, p.56). Esta ideia será retomada por García Canclini, posteriormente.

Sobre etnia, Hall explica que “é o termo que utilizamos para nos referirmos às características culturais – língua, religião, costume, tradições, sentimento de “lugar” – que são partilhadas por um povo” (idem, p.62) esta, também no mundo moderno ocidental, revela-se híbrida. O próprio autor cita o exemplo de que as nações líderes da

Europa são nações de sangue essencialmente misto, com elementos célticos, germânicos etc. num mesmo país. É o que ocorre em todos os grupos humanos, não há um grupo “puro”. Ainda assim “as culturas nacionais contribuem para “costurar” as diferenças numa única identidade” (idem, p.65). Há ainda uma “costura” numa escala global, para além das fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, o que Hall chamou de “processo de homogeneização”.

De acordo com estes fatos, a identidade, na era da globalização, estaria destinada a retornar às suas “raízes”, a desaparecer por meio da assimilação e da homogeneização, ou ainda a virar “Tradução”, situação que o autor destina a pessoas pertencentes a “culturas híbridas”, ou seja, que longe da sua terra natal, carregam traços das culturas de seus lugares de origem e suas tradições e de outras culturas.

Nestor García Canclini (2008) reitera as conceituações de Stuart Hall. Para García Canclini, hoje, há uma visão mais complexa sobre as relações entre tradição e modernidade. O autor inicia a obra *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* afirmando que, na América Latina, as tradições ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar, e que não estamos convictos de que nos modernizar seja o principal objetivo como divulgam políticos, economistas e a publicidade de novas tecnologias. Ele ainda questiona o acesso da maioria à modernização e comenta uma hipótese recorrente na literatura sobre a modernidade latino-americana de que “tivemos um modernismo exuberante com uma modernização deficiente” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p.67).

Acerca dessa situação revela o fato de que, enquanto em muitos países, na arte, arquitetura e filosofia, as correntes pós-modernas são hegemônicas, na América Latina prevalecem na economia e na política os ‘objetos modernizadores’, ou seja, os políticos de nossos países ainda priorizam questões pré-modernas, como avanços tecnológicos, modernização da economia etc. A partir desse texto do autor, pode-se entender que a modernidade chega à América Latina após a pós-modernidade europeia, apesar de haver algo de pós-moderno em pouquíssimos aspectos do mercado cultural, por exemplo. A respeito dessa ‘modernização deficiente’ na América Latina, García Canclini esclarece:

Modernização com expansão restrita do mercado, democratização para minorias, renovação das idéias, mas com baixa eficácia nos processos sociais. Os desajustes entre modernismo (cultural) e modernização (social) são úteis às classes dominantes para preservar sua hegemonia, e às vezes para não ter que se preocupar em justificá-la, para ser simplesmente classes dominantes. Na cultura escrita, conseguiram isso limitando a escolarização e o consumo de livros e revistas. Na cultura visual, mediante três operações que possibilitaram às elites restabelecer repetidas vezes, frente a cada transformação modernizadora, sua concepção aristocrática: a) espiritualizar a produção cultural sob o aspecto de “criação” artística, com a conseqüente divisão entre arte e artesanato; b) congelar a circulação dos bens simbólicos em coleções, concentrando-os em museus, palácios e outros centros exclusivos; c) propor como única forma legítima de consumo desses bens essa modalidade também espiritualizada, hierárquica, de recepção que consiste em contemplá-los (idem, p. 69)

Fatores como, o distanciamento entre “arte” e “artesanato”, o congelamento dos bens simbólicos, entre outros citados pelo autor, contribuem, portanto, para uma modernização sócio-econômica desigual na América Latina. “Modernização” e “modernidade” são termos que o autor busca explicar junto a outro termo: “hibridação”, o qual usa no sentido de mestiçagem, sincretismo, fusão e outros vocábulos empregados para designar misturas particulares. É importante que se perceba essa hibridação como processos e como uma mistura de estruturas e práticas discretas que existem de forma separada, mas não pura, em combinações que geram novas estruturas, objetos e práticas. Um exemplo claro é o que ocorre na música, quando García Canclini fala do termo:

É possível colocar sob um só termo fatos tão variados quanto (...) a fusão de melodias étnicas com música clássica e contemporânea ou com o *jazz* e a *salsa* (...) mistura de ritmos andinos e caribenhos; a reinterpretação jazzística de Mozart (...) pelo grupo afro-cubano Irakere; as reelaborações de melodias inglesas e hindus (...) pelos Beatles, Peter Gabriel e outros músicos (?) (idem, p.xx).

De acordo com essa citação, o objeto/sujeito de estudo deste trabalho, canções do álbum *Peixe Vivo*, do grupo Cravo Carbone, exercita a mistura de ritmos, culturas e espaços à semelhança dos citados por García Canclini. Essas misturas serão verificadas no terceiro movimento da pesquisa.

No que diz respeito à música urbana no Brasil, desde o final da década de 1950, as evidências de hibridação cultural tornaram-se mais visíveis por parte da população e da crítica especializada, com o advento da Bossa Nova que apresentava influências do *jazz* norte-americano e do samba urbano do Rio de Janeiro. Com o desenvolvimento da Bossa Nova, a partir de 1964, as modificações impostas ao povo brasileiro pelo governo

militar fizeram com que os músicos incorporassem a temática política, e alguns deles, o engajamento social. Segundo Affonso Romano de Sant'Anna (2004, p. 159), o jovem brasileiro, proibido, nessa época, de participar da vida política de seu país, coibido em seu contexto cultural e alijado de seus instrumentos de manifestação, encontrou na música um instrumento para canalizar sua energia e ânsia de participação no contexto nacional; e ainda, junto aos intérpretes e autores dessa música, viam-na como veículo, instrumento e elemento de comunicação e participação.

Concomitantemente, surgiram os programas musicais na televisão e os festivais da canção que atuaram ao longo da década de 60. Portanto, “(...) a Música Popular Brasileira (MPB) surge como instituição e se firma como marca da música brasileira por excelência” (NAVES; COELHO; BACAL, 2006, p. 9).

A indústria cultural chamada MPB seria uma espécie de consolidação da hibridação cultural no Brasil, por permitir o encontro entre várias culturas diferentes. Hoje, essa MPB vem consolidando a união entre poesia e música, visto que a convivência de músicos e poetas aumentou a partir do Modernismo e há a atração de músicos por poemas contemporâneos de todas as tendências². Interessante é observar nesse tipo de composição, o fato de a mesma estabelecer um diálogo entre sons e ritmos da tradição regional, como o baião e o samba, e sons e gêneros musicais provenientes de outras culturas inseridas na cultura moderna, como o *jazz* e o *rock*.

E, no caso da região amazônica, mais especificamente paraense, além da banda Cravo Carbone, um multiculturalismo está presente nas obras de Ruy e Paulo André Barata, grandes expoentes da MPB no Pará, e de outros artistas. Lázaro Magalhães, letrista e vocalista da banda em estudo, comenta algumas das questões expostas nesse tópico enfatizando o contexto em que o álbum *Peixe Vivo* foi criado:

“Eu acho que o álbum é fruto de uma sociedade. Ele tá inserido em Belém e Belém tá inserido num contexto que é muito conflitante, local, nacionalmente e mundialmente e, obviamente, pra um cidadão que mora em Belém, isso tudo tá meio imbricado (...) A gente tá aqui, na ‘periferia da periferia’ e, ao

² Revela Antonio Manoel professor e doutor em Literatura Espanhola e Hispano-Americana, co-autor, junto a Carlos Daghlán de *Poesia e Música* (1985).

mesmo tempo que a gente recebe o jornal nacional, a gente recebe o jornal local e a gente tem essa visão um pouco diferenciada das coisas e, ao mesmo tempo se achando assim “- a gente tem que ser metrópole, a gente tem que ser alguma coisa!”(...) eu acho que é uma condição da cidade de Belém mesmo, da confusão de culturas, da confusão de lógica civilizatória mesmo da cidade, do sujeito chegar aqui com um modelo civilizatório que não cabe pra cá (...) Nós somos uma cidade, um povo cheio de muitas dúvidas” (Lázaro Magalhães, em entrevista em 18 de dezembro de 2010).

Lázaro Magalhães fala justamente da questão da identidade pontuada por Hall e, no caso de Belém do Pará enxerga como uma “confusão” entre civilizações, culturas, dúvidas que fazem parte do cotidiano de quem está em Belém sem, necessariamente ser nativo ou habitante da cidade. Questões como tempo e espaço, portanto são confusas em se tratando do contexto em que viveu a banda Cravo Carbone.

Retomando as idéias de García Canclini, este, ao citar Aracy Amaral, dá um diagnóstico sobre a arte e a literatura brasileira que ratifica a afirmação sobre um entrecruzamento entre o “moderno”, o “tradicional”, o “local” e o “global” na canção brasileira: “Os modernismos beberam em fontes duplas e antagônicas: de um lado, a informação internacional (...) de outro, ‘um nativismo que se evidenciaria na inspiração e busca de nossas raízes’” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p.79).

Ver-se-á, posteriormente, que o próprio Cravo Carbone se classifica como uma banda de MPB, pela qual transitam esses elementos espaço-temporais. Quando questionado sobre a presença desses elementos em suas composições, Lázaro Magalhães afirma que isso não é proposital:

“Não. Eu acho que é uma condição das pessoas que moram em Belém, é uma condição que foi colocada pelo meu viver, pela minha passagem por várias cidades que, condicionalmente isso acabou me obrigando a ter esse tipo de visão, mas, absolutamente acho que não é proposital, acho que é uma coisa que aconteceu. Belém, pelo contexto geográfico que ela tem, cultural...e no meu caso, como letrista, pelo contexto histórico que eu tinha de ter passado por várias cidades e ter olhado Belém sob um aspecto diferente” (Lázaro Magalhães, em entrevista em 18 de dezembro de 2010)

O autor chama a atenção para o fato de haver habitantes, em Belém, em condições semelhantes a sua; nativos que já moraram em várias outras cidades ou não-nativos que fixaram residência no local, todos num intercâmbio cultural, fato que o levou a compor as canções com essa riqueza de informações. O aspecto diferente que ele fala trata do fato de chegar a Belém, depois de algum tempo morando ‘fora’, e ter

certo olhar ‘estrangeiro’, semelhante ao analisado por Nelson Brissac Peixoto: “(...) aquele que não é do lugar, que acabou de chegar, é capaz de ver aquilo que os que lá estavam não podem mais perceber” (1988, p. 363); seria portanto, esse olhar de estranhamento ou um pouco mais distanciado, observando melhor a diversidade social, cultural que permeia sua terra-natal. Isso será melhor verificado no contexto cultural da banda Cravo Carbone.

1.2 Hibridação literária e musical na Amazônia: um “quebra brasileiro”

O termo “quebra brasileiro” é usado na faixa **Capoeira Geográfica** a ser estudada e se refere ao quebra-cabeça que é o Brasil com suas hibridações culturais. Conforme as idéias de Stuart Hall e Néstor García Canclini destacadas anteriormente, pretende-se fazer uma breve exploração de como se dão essas hibridações, ou seja, esse multiculturalismo que envolve principalmente elementos “tradicionais”, “modernos”, “locais” e “globais” na música e na poesia, tanto no Brasil quanto na região Amazônica e, para ser mais exata, na metrópole Belém – PA, buscando determinadas épocas e locais em que este fenômeno se torna evidente. Isso será mostrado em alguns momentos das faixas do álbum *Peixe Vivo*.

1.2.1 Poesia no Brasil modern(ista)o

Tratarei aqui tanto da poesia da época moderna no Brasil, quanto daquela do movimento modernista por considerar ser esse o ponto de partida para uma suposta leitura da poesia numa realidade contemporânea e por considerar que estas influenciam diretamente as canções do Cravo Carbone. Esclareço, também, que apenas alguns aspectos serão enfatizados, como autores, gêneros, por conta de semelhanças com o texto das canções, visto que o aspecto literário não é exatamente o foco desta pesquisa.

A poesia, na época moderna, no Brasil, apresentava as contradições mencionadas no tópico anterior, típicas da América Latina, em que se buscava uma identidade cultural ora negando as tradições, ora assimilando e transformando elementos do passado.

O início do século XX se caracterizou, na Europa e no Brasil, pela tentativa de renovação de valores artísticos e culturais. Em meio a crises e transformações (como, por exemplo, a Primeira Guerra-1914-1918) na vida política e econômica das sociedades, surgiram os movimentos artísticos denominados “vanguarda” na Europa, como uma forma de contestação dessas crises. Movimentos como “Futurismo”-1909, “Expressionismo”-1910, “Cubismo”-1913, “Surrealismo”-1924, entre outros, empregavam termos, como ‘antitradicional’, ‘deformação da realidade’, ‘destruição’, ‘negação’, ‘liberdade’ em relação aos modelos artísticos do passado³.

No Brasil, criou-se o “Modernismo”, na década de 20, o qual se relacionava com essas vanguardas européias e gerou, na época, diversos tipos de interpretação. Os modernistas manifestavam repúdio às formas consagradas pelo academicismo parnasiano e naturalista, e criticavam a dependência do Brasil com relação à colonização europeia. Apesar disso, foram as formas europeias o pontapé inicial para o seu movimento.

Dois elementos importantes do modernismo para que se possa entender melhor o processo deste estudo: o Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade e o Concretismo. O primeiro foi uma manifestação artística da década de 20, que tinha por objetivo a deglutição da cultura estrangeira sem, no entanto imitá-la, para reelaborar suas técnicas com autonomia, convertendo-as em produto de exportação. O segundo, uma corrente de vanguarda surgida na década de 50, que ocorreu nas artes visuais, na música e na literatura. Nesta os poetas utilizavam efeitos gráficos, aproximando a poesia da linguagem do design; havia a busca pela racionalidade e pela união entre forma e conteúdo, entre outras inovações. Na música, no Brasil, destaco a canção **Batmacumba** do movimento tropicalista, comentada por Armando Freitas Filho: “os corifeus da

³ Considerem-se as datas aqui apresentadas apenas como uma referência temporal para situar o leitor.

poesia concreta, antes tão eruditos, escrevendo capas para disco de Caetano e esse compondo canções como Batmacumba, cuja letra (...) é, rigorosamente, um poema concreto” (FILHO, GONÇALVES, HOLLANDA, 1980, p. 90). Ele comenta a semelhança da forma da letra grafada com o corpo ou asa de um morcego. Ver-se-á, posteriormente como esses elementos influenciam no processo de criação do álbum *Peixe Vivo*.

Por outro lado, havia também o *Primitivismo*, um conservadorismo forte com uma visão ufanista extrema, um anseio pelo folclorismo na busca pelas “nossas raízes”. Logo se vê que a literatura modernista mesclava o “global” com o “local”; daí a semelhança da poesia de Lázaro Magalhães, letrista e vocalista do Cravo Carbone com esse movimento e não apenas por isso, mas pelos elementos descritos no parágrafo anterior. Quanto a isso, ao falar do seu modo de criação, ele revela:

“Eu acho que tem a ver com o Drummond, com o movimento moderno (...) tem a ver com o movimento antropofágico por causa da Tropicália que se espelha no movimento antropofágico. Eu acho que se você pega Caetano, Alceu Valença, todo esse movimento do tropicalismo que tenta descobrir o que é o Brasil, (...) eu me espelho nessa grande dúvida de “O que é o Brasil?”. O Brasil é um país de 500 anos que ainda está por se descobrir o que é e, que o dirá Belém? E eu prefiro me espelhar nesse caos, nessa dúvida, do que em alguma certeza, acho que essa é a grande sacada!” (Lázaro Magalhães, em entrevista em 18 de dezembro de 2010)

O poeta Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) é um dos principais criadores da poesia moderna e contemporânea no Brasil. Ele, Mário Quintana, Manoel de Barros e Fernando Pessoa são as principais influências do autor. Magalhães revela, portanto, três motivos que o fazem escrever da maneira que escreve, ou seja, à semelhança da música e poesia moderna e contemporânea: Drummond, o Manifesto Antropofágico e a Tropicália e incluo aí, com o aval do autor, o quarto: o Concretismo, por conta da semelhança da arte gráfica do álbum, feita por ele. Freitas Filho dá a ideia da ligação desses elementos nos anos 70: “em 1968 (...) explodiu na Música Popular Brasileira o movimento tropicalista, que iria representar para as vanguardas o que o movimento antropofágico representou para o Modernismo de 22.” (FILHO, GONÇALVES, HOLLANDA, 1980, p. 89). Freitas Filho reafirma, portanto, a ligação do tropicalismo com a arte moderna, na literatura, reforçando a ideia de ‘caos’ em que Lázaro Magalhães se espelha:

“A contra-revolução cultural do tropicalismo procurava, no caos, trazer a arte brasileira para o seu chão, tal como pretendeu, anos antes, Oswald de Andrade (...) com a diferença, entretanto, de que os produtos não eram especificamente literários, mas interdisciplinados, um pau-brasil eletrificado, ligado na tomada dos amplificadores, um cafarnaum onde o poema se fazia não apenas na página, mas no papel da voz, no palco, sob o som estridente das guitarras” (idem, p. 90)

Posteriormente, será possível ver essas questões nos próximos movimentos deste trabalho, em que, diante de um olhar etnomusicológico, o contexto influencia diretamente a obra do autor. No segundo movimento quando esse contexto será aprofundado e no terceiro, quando se lerá, de fato, as canções do *Peixe Vivo*.

1.2.2 A poesia num “rasante” pela Amazônia

O termo “rasante” é uma metáfora com o nome de uma das faixas do álbum *Peixe Vivo*. “Rasante”, no caso da canção, seria o vôo de um urubu que vê um assalto na cidade. Neste tópico seria o vôo que a poesia modernista fez em Belém e viu os sulistas tentando “assaltar” a cultura local.

Este tópico trata da poesia na Amazônia, especificamente, em Belém, a partir do movimento modernista, quando a literatura passou a questionar a ruptura ou não com a cultura local paraense, ao mesmo tempo em que esta cultura se fortaleceu, ecoando na poesia propriamente dita e nos textos poéticos das canções contemporâneas dos compositores paraenses.

Quando pensamos a respeito do movimento modernista no Brasil e seus reflexos na região Norte, mais especificamente, em Belém do Pará, devemos considerar algumas questões, tais como o fato de alguns intelectuais modernistas do Sul⁴ criticarem duramente a produção artística do Norte. Menotti Del Picchia (1994), por exemplo, era um dos modernistas que atacava a produção do Norte em favor da cidade de São Paulo recém urbanizada. E alguns críticos, na época, ao tomarem conhecimento, por exemplo,

⁴ Este termo era usado, na época, também para cidades da região Sudeste, como Rio de Janeiro e São Paulo.

da pintura e literatura produzidas em Belém, limitaram-se ao uso de termos como ‘regionalismo’ e ‘indianismo’, tomando isso como um fator negativo ao florescimento do modernismo brasileiro. Porém, há dois itens, pelo menos, preciosos que indicam o poder de produção paraense em pleno o auge dos acontecimentos que sustentaram o movimento modernista brasileiro: o surgimento da revista *Belém Nova*, em 1924, inicialmente, sem pretensões modernistas, mas que posteriormente, mostrava, tanto na forma como no conteúdo, um diálogo com o ideal de renovação modernista e o lançamento, no mesmo ano, de *Bailado Lunar*, livro de Bruno de Menezes (1893-1963) considerado por Joaquim Inojosa como o primeiro de poesia modernista publicado na região Norte-Nordeste do Brasil.

Se observarmos os pensamentos de Del Picchia e Bruno de Menezes, no que diz respeito aquilo que ‘não queriam’, podemos perceber que ambos negavam o Parnasianismo, apesar de Del Picchia também negar qualquer identificação com algum autor paraense. Para entendermos melhor este distanciamento do Sul com relação ao Norte, é necessário considerarmos que, entre os grupos modernistas que se formaram em Belém, mesmo os considerados mais radicais, como os “Vândalos do Apocalipse”, cuja intenção era “destruir para criar”, não se pode ignorar as peculiaridades da região amazônica, considerando-se, portanto, elementos tradicionais, arcaicos em sua obra, algo que vinha em contraposição ao caráter futurista que os sulistas queriam imprimir em sua obra. Percebe-se, portanto, a falta dessa resistência a esses elementos, por parte dos paraenses na fala de Inojosa:

(...) pelo menos o Pará escapou (...) de “uma derrubada total e inclemente ao tradicional, ao clássico, ao eterno” (...) Preferimos neste ponto aceitar e compreender a crítica de De Campos Ribeiro, de que, “em condições (...) de completa liquidação dos “velhos moldes”, “não floresceu no Pará, como aconteceu em Pernambuco, a verdadeira poesia futurista”, apesar das simpatias demonstradas “pela revolta de Graça Aranha e admiração pelo grupo de Mário de Andrade. (Inojosa *apud* ROCHA *et al*, 1994, p. 121)

Este fato foi tratado pelos grupos do Sul como uma visão negativa da região Norte, porém, para os amazônidas, representava a sua maneira de expor a brasilidade do manifesto de Oswald de Andrade, como uma espécie de ‘nacionalismo amazônico’, em que se tinha um aspecto gentílico e demonstrava, de certa forma, traços étnicos da região. Del Picchia (1994) chega a afirmar que os índios e caboclos seriam incapazes de

conceber estética e arte. Sua concepção eleva São Paulo a uma espécie de cidade heróica do Modernismo brasileiro e parece-me exagerada quando percebo a afirmação de Annateresa Fabris (1994) ao expor que, mesmo a cidade de São Paulo apresentava (e digo que apresenta) traços da complexidade da modernidade brasileira “atual à sua maneira, mas não tão integralmente quanto queria fazer crer o “mito tecnizado”⁵ (FABRIS, 1994, p. 32); portanto, São Paulo não esteve e nem está isento do paradoxo que ocorre entre o “tradicional” e o “moderno”, como se viu em García Canclini a respeito do processo de hibridação que ocorre na América Latina quando afirma que, nesta, as tradições ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar.

Belém não foge a esta realidade, visto que sua efervescência cultural com caráter de Modernismo teve sua culminância após a chegada do movimento (concomitante a São Paulo) em Pernambuco, e, apesar de aderir à modernidade, não aboliu o passado como alguns pregavam. A diferença do que ocorreu aqui para os ideais modernistas de romper com o passado, de São Paulo e Pernambuco, por exemplo, está no fato de que aqui houve certa moderação, e Belém expôs, e expõe até hoje, traços de várias culturas em sua arte e costumes em geral. O que García Canclini definiu com hibridação está presente, nesta cidade, na música, quando vemos músicos cantando toadas de boi com batidas eletrônicas, na literatura, quando lemos um poema que fala do trânsito nas principais avenidas com a presença de um carro de boi e em outras artes e costumes, em geral.

Ao ouvir as canções do Cravo Carbone, transparece essa idéia de falar das coisas “da região” associando-as a fatos universais no seu texto e percebo, na música, um misto de “velhos gêneros” conhecidos e outros que não caracterizam, ou não caracterizavam a cultura paraense, em que ora aparece mais uns ora, outros. Percebe-se, portanto, que a cultura local não fora deixada de lado, como já faziam os modernistas amazônidas. No entanto, a contemporaneidade, creio, encarregou-se de fazer essa mescla numa dimensão maior.

⁵ Segundo Fabris, uma visão positivista da cidade de São Paulo, uma imagem projetiva de uma cidade cosmopolita que produz “idéias e escolas”.

1.2.2.1 A hibridação da música no Brasil

Esse tópico dedica-se, de certa maneira, a uma abordagem dos temas ‘MPB’ e *rock*, dois gêneros que interferem diretamente na criação do álbum *Peixe Vivo*, porém, sem a intenção de aprofundá-los, apenas com questões que possam vir a apresentar o caráter híbrido em questão e como forma de contextualizar a banda.

Como visto anteriormente, a indústria cultural chamada MPB também absorve essa relação do “tradicional” com o “moderno”, ou seja, as primeiras formas musicais e danças (estas duas quase sempre juntas) aqui implantadas continham, de alguma forma, genes ou dos índios ou dos europeus ou dos negros, surgiram desde sempre, hibridizadas, por assim dizer. Vejamos, a seguir, alguns exemplos de hibridação cultural na música produzida no Brasil ao longo dos séculos.

No século XVIII, surgiu a Modinha, proveniente da ‘moda’ portuguesa, que considero geradora dos primeiros sinais de hibridação cultural na Brasil. Segundo Ênio Squeff (2004), dúvidas sobre a nacionalidade do gênero identificavam as inter-relações, o intercâmbio entre as sociedades brasileira e portuguesa. Afirma, ainda, que a Modinha nunca teve estrutura formal fixa, algo que nos faz lembrar que, posteriormente, sofreu influências do Choro que, por sua vez, teve influências da polca e da valsa europeia. O autor também se refere à influência europeia de Carlos Gomes (1836-1896): “(...) no operismo Carlos Gomes é ainda o mais importante compositor que o Brasil já teve” (SQUEFF, 2004, p. 30).

Um exemplo do encontro do “nacional” com o “europeu”, na obra desse compositor, está em **O Guarani**, que Squeff cita ao afirmar que é nacionalista porque o libreto trata da história de um índio, mas é “europeu” como forma de comunicação, ou seja, a temática regional se une à forma europeia. Processo que reitera a não valorização de um em detrimento de outro, ambos se alimentam. Ora a música de camadas populares “não-europeias” se apropria, parodia o que é “europeu”, por exemplo, ora o que é “europeu” procede de mesma maneira.

Villa-Lobos (1887-1959), talvez tenha sido, dentre os compositores da época, o que mais experimentou esse tipo de conversa e mistura entre o que se considera popular e o que é dito “europeu”, realizando o que os críticos chamavam de trabalhar com o nacional dando-lhe um caráter universal, a fim de que sua obra fosse apreciada em qualquer lugar do mundo. O fato é que esse autor conseguiu representar o Brasil em vários países. Sua obra era influenciada pela música urbana do Rio de Janeiro, que já tinha outras influências, pelo Choro e, ao mesmo tempo, por compositores franceses; trabalhou com música tonal e atonal, num misto de “tradicional”, “moderno”, “europeu” e “nacional”.

Já, no final da década de 1950, a Bossa Nova, como afirma Squeff (2004) apresentava influências do *jazz* norte-americano e do samba urbano do Rio de Janeiro, com as matrizes rítmicas do samba em andamento mais lento que o original, com letras coloquiais e sutilezas de harmonia e melodia. E, no final da década de 1960, surgiu a Tropicália, com influências do *rock* inglês e norte-americano.

Caetano Veloso foi quem estudou o álbum da banda inglesa “Beatles”, intitulado *Sergeant Peppers Lonely Hearts Club Band* (1967) e seguiu adiante com sua guitarra elétrica na época do presidente Costa e Silva, em tempos de ditadura militar, final da década de 60, quando acabara de acontecer o *Woodstock*, um grande show que durou vários dias e vigorava, ainda, o movimento hippie, ambos dos E.U.A. Esse movimento foi uma forma de protesto contra a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Sob essas influências, a Tropicália surgia, no Brasil, ao final dos anos 60, na época dos grandes festivais de MPB, em que os intérpretes, como Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, Chico Buarque e Edu Lobo, imbuídos de música nacionalista, cantavam para uma juventude encantada pela luta política.

Segundo José Ramos Tinhorão (1998), o tropicalismo nasceu em situação oposta aos sons da realidade rural cantados por Edu Lobo e Vandré e, da vida popular urbana, por Chico Buarque, ambos usando recursos da Bossa Nova e politicamente preocupados com a invasão do internacionalismo programado pelas multinacionais, visto que as camadas mais altas consumiam o *rock* dos “Beatles” e as camadas mais amplas, o “iê-iê-iê” de Roberto Carlos. Sem qualquer posicionamento político-ideológico de

resistência, os tropicalistas, partindo do *rock* americano e seu moderno instrumental, acabaram chegando à tese da conquista da modernidade do governo militar de 64, só que no plano cultural. E foi quando a guitarra elétrica de Caetano Veloso soou no mesmo palco, com a queixada de boi de Vandré, que a imprensa brasileira e empresários de espetáculos resolveram apoiar o movimento.

Apesar das represálias, por parte do governo militar, – Caetano Veloso e Gilberto Gil foram exilados – o movimento ganhou força e pode ocupar o mercado brasileiro. Propagado o movimento, já permeado pela ‘hibridez’ – embora não se falasse nesse termo à época – criava em cima do *rock* importado dando-lhe uma roupagem nova, com o que se pode chamar de ‘sotaque brasileiro’, não apenas cantando em português, mas cantando com poesia, algo a respeito da realidade dos brasileiros, como José Miguel Wisnik afirma:

O tropicalismo: devolve a MPB universitária, herdeira da bossa-nova, ao seu meio real, a “geléia geral brasileira”, foco de culturas. Caetano: contribuição milionária de todos os gêneros musicais, tanto na composição como na re-interpretação iluminadora, na re-leitura e na citação do cancionário. Mudança na textura do som seja pela guitarra elétrica, pelos novos registros de voz, pela parafernália instrumental mobilizada por Rogério Duprat. Assim, o tropicalismo promove um abalo sísmico no chão que parecia sustentar o terraço da MPB (...) (Wisnik *apud* AUTRAN, BAHIANA, WISNIK, 1980, p. 16).

Interessa reforçar que a banda Cravo Carbone se auto-denomina um grupo de MPB. Lázaro Magalhães se identifica com o tropicalismo, como já foi visto e nega o rótulo de banda de *rock*:

“Somos um grupo de MPB (...) MPB é o retrato do próprio povo brasileiro que é um povo que se miscigenou, veio de várias matrizes étnicas, trouxe influências de todo mundo e misturou tudo numa história só. Então, a gente entende que fazer *rock* ou fazer pop no Brasil é fazer MPB, porque a MPB está se apropriando disso e transformando em outras coisas. (...) somos brasileiros devorando o *rock*, digerindo isso e trazendo pra dentro da nossa história, e mais especificamente, com a nossa história regional que já tem muitas coisas, como carimbó, guitarrada etc” (Lázaro Magalhães, em entrevista em 03 de julho de 2001).

Depois surgiram outros grupos e artistas para reforçar o espírito de época: “Os Mutantes” que, de certa forma, levaram o fluxo tropicalista até meados de 1970,

compunham com certa técnica que unia música erudita, *rock* e letras críticas que retratavam os principais acontecimentos da época no Brasil. Surgia também o chamado “*rock rural brasileiro*”, tendo como principais expoentes Luis Carlos Sá, Zé Rodrix e Gutemberg Guarabira, numa fusão de instrumentos eletrônicos com a viola sertaneja, unindo o *rock* com o rasqueado e o baião. O cantor baiano Raul Seixas (1945-1989) era da geração que, embora influenciada pelo dado de fora, elétrico, estrangeiro, havia digerido a informação e começava a produzir novas formas de música, propôs uma música ‘contra o sistema’, contrária aos valores da ideologia dominante.

No início da década de 70, surgia, no Brasil, um público mais aberto a experimentações, sem preconceitos com relação à guitarra e ao seu uso em frevos, sambas e xaxados. Portanto, o dado elétrico, importado seria incluído com naturalidade na nossa música, tornando comuns formas de marcação rítmica, estruturas de arranjo e instrumentação repudiadas anteriormente. É neste contexto que surgem os “Secos e Molhados”, em 1973, usando textos de poemas brasileiros na incorporação da canção, com a reinvenção do *pop*, a absorção de elementos do *rock* e canções feitas a partir da inspiração no folclore brasileiro, como definia o vocalista Ney Matogrosso⁶.

Já, a partir da década de 1980, surgiu o que a imprensa brasileira chamou de ‘*rock brasileiro*’. Jovens das classes trabalhadoras compunham inspirados no movimento *punk*⁷ inglês, (a princípio mais uma postura que uma forma musical constituído por pessoas de classes marginalizadas, geralmente adolescentes descontentes com o sistema opressor, a sociedade exploradora, propondo mudanças) mantendo a mesma forma musical, porém retratando problemas da realidade brasileira e atacando o governo vigente na época.

Depois, bandas como “Legião Urbana” e “Barão Vermelho”, por exemplo, passaram a fazer algo parecido, só que com instrumental menos agressivo, mais *pop* e com letras poéticas. Em particular, a “Legião Urbana” lançou um álbum denominado *Que País é Esse?* que influenciou Magalhães na hora de formatar o encarte do álbum

⁶ Ney Matogrosso em: “Entrevista Antes da Separação”, entrevista do grupo a Antonio Carlos Morari, livro “Secos e Molhados”, Ed. Nórdica, 1974 apud AUTRAN, BAHIA, WISNIK, 1980, p.45.

⁷ Ver: MONTEIRO, 2001, pp. 43-45.

Peixe Vivo com a idéia de inserir um box explicativo grafado ao lado de cada faixa. Parte desses ‘boxes’ será exposta no terceiro movimento, durante a leitura das canções.

Nos anos 90, houve uma forte tendência em aliar músicas mais universalizadas com músicas tradicionalmente ouvidas na região em que vive o compositor, merecendo destaque o movimento *Manguebeat* que surgiu em Recife-PE e repercutiu no Brasil e no mundo fundindo *rock*, *baião*, *hip-hop* e vários outros gêneros musicais. Isso se deu, principalmente, com Chico Science (1966-1997) à frente da banda “Nação Zumbi” que atua até hoje com instrumentos de percussão e sopro, entre outros, utilizados em músicas produzidas tradicionalmente no nordeste brasileiro e no folclore dessa região, com destaque para o Maracatu, e outros elétricos “modernos”, como por exemplo, a guitarra e o contrabaixo.

Desse modo, os músicos brasileiros recebiam influências de músicas ‘atuais’ que vinham de fora e eram influenciados também pelos acontecimentos e sotaques de suas respectivas localidades. Isto acontece, hoje, no Brasil e, é claro, com os músicos paraenses. Esse movimento é reconhecido pelos músicos da banda Cravo Carbone como uma de suas maiores influências. Pio Lobato, guitarrista da banda, comenta a cena, na época:

“Na época que tinha esse negócio de MTV, Chico Science...o que apareceu de banda, no país, ‘arremedando’ o Chico Science, foi impressionante. Em tudo que é canto tinha gente tocando ‘guitarra com tambor’ (...) lá em Recife, eles sacaram isso e apostaram no oposto: “- Não, cada um tem que fazer do seu jeito!” até hoje, eles fazem isso, eles não querem se parecer uns com os outros, eles acham péssimo” (Pio Lobato, em entrevista em 10 de janeiro de 2011)

Quando indagado acerca da comparação entre a Cravo Carbone e a banda de Science, Pio Lobato responde:

“No *Peixe Vivo* (...) tem a parte rítmica, mas a intenção era fazer dentro do formato da banda de *rock*; a gente nunca botava tambor (...) e o lance era o jeito de tocar a guitarra e tocar o contrabaixo e as coisas se complementando, era pra fazer um balanço rítmico diferente sim, mas não pra imitar e nem imitando na instrumentação, era mais uma pesquisa pra ver no que dava” (idem)

O guitarrista, como os outros integrantes, admira, portanto, a atitude das pessoas do *Manguebeat* e esclarece a repercussão desse movimento para a sua banda, sendo esta

a ideia de experimentar compor com músicas que fazem parte do seu cotidiano, ou seja, vários gêneros “locais” e/ou “globais” que lhes chegavam pelos veículos de comunicação de massa. Então, a banda Cravo Carbone adotou um formato instrumental urbano para trabalhar sua proposta de criações, como a própria guitarra que busca imitar instrumentos de percussão, por exemplo, como se verá na última parte do trabalho.

1.2.2.2 Amazônia: um mosaico musical

Segundo Roque de Barros Laraia (2004), o homem depende do acesso a certos materiais que atendam as suas necessidades na comunidade em que vive, um material que lhe permita exercer a sua criatividade de uma maneira revolucionária. Para se aplicar esta ideia à realidade do compositor que habita a Amazônia, considero que alguns músicos utilizam materiais rústicos, muitas vezes encontrados na própria mata amazônica para ter uma riqueza instrumental que acabam por caracterizar seus timbres como típicos deste lugar. Outros músicos mesclam esses instrumentos artesanais a outros que possuem alta tecnologia e há, ainda, os que preferem apenas o uso de instrumentos elétricos nas suas composições. Isso não impede, no entanto que suas técnicas sejam semelhantes ou diferentes ou que sua música seja de menor ou maior qualidade.

O músico Tynnôko Costa tem uma visão específica sobre isso: “A aplicação de técnicas modernas [,] em particular na música, se bem aproveitadas [,e se,] de repente [,] aquele artista caboclo que tem um poder de criatividade evoluído tivesse a oportunidade de estudar e desenvolver essas técnicas, ele seria em pouco tempo um gênio da música” (COSTA, 2000, p.28). De acordo com esse músico, residente em Belém do Pará, que encara a música dos ribeirinhos como ‘o outro’, há a necessidade de um estudo sistematizado em que se incluam técnicas modernas para que o caboclo, habitante das proximidades dos rios da Amazônia, possa exercer sua criatividade musical; sua visão parece-me preconceituosa no sentido de que o caboclo, para ele, não consegue desenvolver um trabalho de qualidade no espaço em que vive, quando o que se vê é o contrário.

Se desconsiderarmos essa visão ocidentalizada ‘artística’ europeia, podemos encontrar nos grupos de carimbó, do interior do Pará, por exemplo, muita musicalidade e criatividade, inclusive compreender melhor sua produção, assim como John Blacking (1973) procurou compreender a prática musical dos Venda, comunidade do Sul da África, afirmando ter quebrado seu próprio preconceito: “It was the Venda of South Africa Who first broke down some of my prejudices. They introduced me to a new world of musical experience and to a deeper understanding of “my own” music⁸” (BLACKING, 1990, pp. ix-x). Elizabeth Travassos comenta o pensamento deste autor, em contraste com a “teoria” de Costa, de que Blacking “(...) certamente não achava satisfatória a idéia de que música é comportamento padronizado e aprendido” (TRAVASSOS, 2007, p. 95).

Os grupos de música popular urbana que habitam a Amazônia, de posse dos materiais citados anteriormente, atuam na região realizando uma mistura entre a música que vem de fora e as músicas consideradas típicas do folclore paraense, manauense etc. Bons exemplos dessa hibridação, além do Cravo Carbono, são os grupos “Carrapicho” em Manaus-AM, e “Arraial do Pavulagem” em Belém-PA, ambos unem elementos de música moderna e do folclórico boi-bumbá. O trabalho da banda Cravo Carbono, é constituído por um misto de instrumental “moderno”, que muitas vezes busca imitar timbres de instrumentos rústicos e por uma certa técnica em que se unem habilidades permeadas por conceitos acadêmicos e outras adquiridas pela própria prática de tocar, conhecer e explorar o seu instrumento.

Para que se entenda melhor o trabalho do grupo, considerem-se as palavras de Bruno Nettl, que concebe “a peça” ou “a canção” como uma unidade de pensamento musical numa cultura particular” (2005, p. 81). É por este motivo que procurei situar o contexto sócio-cultural em que estavam inseridos os integrantes da banda, na época do

⁸ “Foi a música dos Venda da África do Sul o que primeiro me livrou de alguns de meus preconceitos. Eles me apresentaram uma nova dimensão da experiência musical e uma compreensão mais profunda da “minha própria” música” (tradução minha).

processo de criação do álbum – de forma a obter dados suficientes para entender meu objeto/sujeito de pesquisa.

Em Belém, conforme o jornalista Edgar Augusto, em entrevista em 29 de junho de 2001, no final de 1974 e início de 1975, surgiu o grupo “Sol do Meio Dia”, influenciado pelo *rock* progressivo (uma mescla de vários ritmos, como *jazz*, *blues*, música erudita com *rock*), com Rafael Lima no vocal, Mini Paulo no contrabaixo e Sagica na bateria. O grupo durou pouco mais de dois anos. Outros que começaram a fazer experimentações rítmicas relevantes surgiram no final dos anos 80, como o “Álibi de Orfeu”, que segundo o baterista Rui Paiva, em entrevista em 30 de junho de 2001, trabalhava numa linha ‘progressista experimentalista’, cujo método consistia em juntar sons do dia-a-dia ao *rock*, como, por exemplo, o ruído produzido por uma máquina de escrever. Posteriormente, o grupo passou a usar computadores em suas apresentações. Também trabalhavam fusões, como a do *jazz* tradicional com o baião do nordeste, buscavam inclusive elementos da música “negra” e outros ritmos.

Na passagem dos anos 80 para os anos 90, as bandas ousavam mais no que diz respeito à mistura de gêneros em suas composições, como relatei em minha monografia após ler alguns recortes de jornal numa biblioteca pública em Belém:

Às vezes com um nome bem bolado ou com uma música bem arrumada, essas bandas figuravam a cena rockeira paraense de fim dos anos 80 e início dos anos 90. Em sua maioria, mostravam que era possível aclimatar o rock numa terra permeada por músicas do seu folclore, comidas típicas, lendas amazônicas etc., cantá-lo em língua portuguesa e até misturar estilos, como fazia o Orador, as ecléticas Nika, Ácido Cítrico, Paradoxo e a banda O Crack, que misturava rock, reggae e merengue, ou a Tribo que misturava rock e funk, por exemplo. E, mais tarde, vão aparecer bandas misturando o rock aos sons próprios da região amazônica (...) (MONTEIRO, 2001, p. 39).

Essas experimentações tornaram-se mais evidentes nos anos 90, com o surgimento de bandas e um público mais aberto a experimentações novas cujas misturas apresentavam sons “regionais”, aos acordes da guitarra, com efeitos de distorção, por exemplo; isso considerando a “cena *rock*” em Belém, da qual o Cravo Carbono também fazia parte. Observe-se parte do artigo de um jornal da local anunciando um evento da época:

Heavy, death, alternativo, pop, punk são alguns dos rótulos sonoros misturados na terceira edição do “Rock Seis Horas”, que acontece neste domingo, a partir das 15 horas, no Complexo de São Brás. As bandas Corsário, Retaliatory, Master Satan, Moonshadon, Elegia, Soledad, Delinquentes, Cravo Carbone, Carmina Burana, Jolly Joker, Mitra e Mohamed, consideradas destaques nos dois primeiros festivais, fazem cinco horas e meia de show, deixando o fechamento ao cargo da banda maranhense Ânsia de Vômito. (O LIBERAL, Caderno “Cartaz”, primeira página, Belém, sábado, 6 de dezembro de 1997)

Convém dizer que o termo ‘alternativo’, neste artigo, refere-se à banda Cravo Carbone: “A tendência alternativa, “um rótulo para a falta de rótulo” da mistura de levadas diferentes, fica por conta de Mohamed e Cravo Carbone, que foi uma das selecionadas no Festival Feira do Som, com a música “Ver-o-Peso”(idem). Curiosamente, o baterista da banda “Moonshadon”, com influências de MPB, participou da primeira formação da banda Cravo Carbone e o baixista da “Mohamed” era Bruno Rabelo que se tornou integrante permanente da banda em questão, compondo o *Peixe Vivo*. Em Belém ocorre muito esse fenômeno de músicos que participam de várias bandas, levando suas influências musicais para todas elas, e de uma banda que se desfaz e dois músicos, por exemplo, criam, cada um, uma banda. Mesmo que esses músicos sempre se aproximem ou fundem bandas buscando sempre o mesmo estilo, encontrarão outros músicos com idéias rítmicas diversificadas tornando o trabalho híbrido, que é o caso da Cravo Carbone.

A imprensa enfatizava, portanto, a questão da mistura de gêneros e de bandas da cidade com as de outras localidades num festival de *rock* e, neste mesmo artigo, pode-se observar que os próprios organizadores desses festivais, geralmente músicos de bandas do gênero, buscavam formar um público mais diversificado:

Segundo Kleber Tyrone, guitarrista do Jolly Joker e um dos produtores do festival, o “Rock Seis Horas” será uma pequena mostra dos trabalhos das bandas de rock paraenses (...). A intenção de fazer o público conhecer todos os estilos produzidos em Belém definiu a ordem das bandas. Kleber exemplifica: “Quem quiser assistir a todas as bandas de heavy vai ter que segurar um alternativo pelo meio. Aí o cara pode começar a gostar de outras bandas”. (idem)

Estive presente na última edição desse evento, alguns anos depois deste anunciado no jornal e pude perceber como isso funcionava. Um mercado “tradicional” de Belém, de arquitetura neoclássica abrigava pessoas de todas as idades para

apreciarem canções com instrumental e letras com temas “modernos”; havia respeito por parte do público a todos os estilos e cheguei a ouvir o comentário de alguns músicos de que nos anos 80 havia muito preconceito entre artistas e público de gêneros diferentes. Lázaro Magalhães, vocalista da banda Cravo Carbono chega a comentar que, ainda nesta época, sofreu discriminação por músicos que concentravam mais suas composições no gênero *rock*:

“Era meio difícil, realmente, distinguir quem era quem, né, porque já era misturado, um pouco, a história e isso gerou algumas discussões, assim, entre grupos (...) em termos gerais, houve uma cisão, assim, a gente era chamado a banda da “baianada” e [havia] a[s] banda[s] que fazia[m] “o verdadeiro *rock’n’roll*” (...) em plenos os anos 90 você imaginar que alguém defendesse, ainda, um pouco isso, do que é legítimo, “fazer *rock’n’roll*”, aí tu ficas parando pra pensar assim: “- como assim, o cara quer defender “fazer *rock’n’roll*” no meio da Amazônia, no meio do Brasil, o Brasil já é complexo, 500 anos de complexidade, de ‘mistureba’ danada!” e o *rock* já tinha se libertado disso; aí alguém levanta essa bandeira, tipo assim...aí, a pergunta é “- o que é *rock’n’roll*, realmente?”. Aí houve um certo distanciamento: havia uma galera que queria ser *rock’n’roll* e havia o Mangabezo, havia o Cravo Carbono, havia um pessoal que tocava na mesma célula, mas havia uma distância mesmo de pensamento, uma coisa meio esquisita” (Lázaro Magalhães, em entrevista em 18 de dezembro de 2010)

Com essas informações percebo que o cenário musical, em Belém, tornava-se cada vez mais híbrido, porém, as bandas que optavam por mesclar o *rock* a outros elementos ou utilizar vários elementos em suas composições, estando entre eles o *rock*, como no caso da banda Cravo Carbono, acabavam por se apresentar muito ao lado daquelas que se voltavam mais a esse gênero, tomando-o como seu único ‘estilo’, como se ele fosse ‘puro’, o que não é verdade ao se considerar que este surgiu da fusão do *rhythm-and-blues* com a *country and western*, nos Estados Unidos e sofreu, ainda, várias modificações até chegar ao Brasil, o que reflete a indignação de Lázaro Magalhães.

A fim de que se entenda melhor essa “cena” híbrida em Belém, traçarei, agora, o perfil de algumas bandas contemporâneas da banda Cravo Carbono de modo que se note o ambiente cultural e musical em que a banda se encontrava. A banda Cravo Carbono,

⁹ Esse é o termo original que se refere ao *rock* na época em que foi criado. Ver MONTEIRO, 2001, pp. 5- 9.

pelo que já se pode notar, constituía mais uma “peça” desse cenário musical diversificado da cidade.

Havia a banda “Epadu”, que surgiu entre 94 e 95, apostando em seus percussionistas para imitar os sons da mata, com apitos, folhas de flande, ossos, cascas de coco, pedaços de ostra, telha etc. num ritmo mais ‘tribal’, usando curimbó, maracás, berimbau e outros instrumentos, originalmente africanos, para dar um ritmo de carimbó, lundu, entre outros, considerados da tradição paraense. Estes vão ao encontro dos sons da guitarra distorcida, do contrabaixo elétrico e da bateria, instrumentos considerados modernos. Além de trabalharem, também, com a fusão do *rock* a outros ritmos, incluindo brega, música indiana, indígena, eletrônica.

Posteriormente, esses inovadores fizeram experiências com música eletrônica e o brega da região. O brega, por sua vez, é uma adaptação do ritmo *rock* da Jovem Guarda que chegou a Belém nos anos 60. O resultado, portanto, seria uma mistura de *rock*, *ska*¹⁰, brega, carimbó, música indiana, indígena, entre outras. Os integrantes desse tipo de composição afirmam que “não dá para viver na Amazônia sem olhar o meio em que se vive”.

Nessa mesma linha, surgiu o grupo “Mangabezo” concomitante ao *Manguebeat* citado anteriormente, com influências de músicas paraenses, brasileiras, frevo, *jazz*, música indiana, africana, chinesa, mantras. O nome da banda se deve ao fato dos fiapos de manga (fruta muito comum na cidade) ficarem entre os dentes e o beijo dos moleques que viviam correndo pelas praças em busca da fruta, daí a fusão entre manga e beijo. A banda compunha fazendo experiências com mistura de todos os ritmos que chegavam aos seus ouvidos, como os já citados, e inovava também no instrumental, com a utilização de elementos antes considerados ‘não musicais’, como cascas de ostras, chapas de raio-x, folhas de flande, pedaços de cano, panelas e frigideiras e, ainda, cornetas feitas de garrafas de refrigerante descartáveis, tudo misturado ao som do contrabaixo, da guitarra e da bateria.

¹⁰ Gênero musical que surgiu entre a classe trabalhadora da Jamaica no fim da década de 50, com a combinação de ritmos caribenhos, como o calipso, por exemplo, e norte-americanos, como o *jazz* e o *rhythm and blues*.

Em 1996, a banda de *heavy metal*, “Jolly Joker”, após gravar sua terceira *demotape*, ou seja, um fita K-7, recurso de áudio das bandas, na época, elogiada pela imprensa nacional, lançou o primeiro CD da história do “*rock paraense*”. A banda já inovava com misturas momentâneas do *heavy metal* com a *disco music* e, neste CD, aconteciam as primeiras fusões entre *heavy metal* e *boi-bumbá*.

As toadas de boi também foram utilizadas pela cantora Lu Guedes que, à frente da banda “Maria-Fecha-a-Porta”, (nome de uma planta medicinal popularmente conhecida por ajudar na cura de pedra nos rins) fazia releitura dessas toadas, numa interpretação mais falada que cantada, lembrando *rappers*¹¹, associada a uma batida mais eletrônica do boi e guitarras distorcidas, com alguns fraseados de *rock*.

Como se vê, as misturas de estilos musicais, as ressonâncias, tendências, parecem que pairam no ar e, de tempos em tempos, ou de forma cada vez mais acelerada, alguns antenados captam as ondas criativas, transgressoras e as põem em prática. É nesse contexto e efervescência artístico-cultural que surge a banda Cravo Carbone, com integrantes inseridos na cena musical em Belém, as quais, tanto a cena quanto a cidade, revelavam-se cada vez mais híbridas.

¹¹ Segundo Paul Gilroy (2001), cantores de *rap*, termo alternativo usado para o *hip-hop* por ser mais etnicamente marcado por influências africano-americanas que o próprio *hip-hop*, que considera uma cultura fruto das culturas vernaculares afro-americanas com seus equivalentes caribenhos .

MOVIMENTO II

2 O *Peixe* é Lá e Cá.

Sob a perspectiva etnomusicológica, o estudo da música deve ocorrer do ponto de vista contextual, visto que quem a produz é um indivíduo pertencente a uma sociedade que, por sua vez, possui determinadas características culturais. O pesquisador, ao considerar esse fato, deve levar em conta o contexto em que se desenvolveu a criação musical. Para contextualizar este estudo, da banda Cravo Carbone, e mais especificamente, do álbum *Peixe Vivo*, faz-se necessário conhecer seus integrantes, o cenário musical em que estavam inseridos e o modo como surgiram e atuaram. É também de extrema importância a apresentação da obra, para que haja maior familiarização com a produção do álbum, a fim de que se possa entender melhor o conteúdo a ser estudado. Por fim, far-se-á a leitura de algumas canções ou parte de canções para poder identificar e definir os elementos que caracterizam o processo de hibridação no álbum.

Dessa forma, todas as pessoas que têm acesso às canções do álbum *Peixe Vivo* pela *internet* (conferir *sites* consultados ao final deste) atualmente, ou como consta no título deste tópico “Cá”, farão um passeio “Lá” no passado, à época de sua concepção, por meio dos próximos tópicos. Os termos Lá e Cá aparecem na canção **Capoeira Geográfica**, a ser estudada posteriormente, e ganham várias conotações espaço-temporais.

Devo esclarecer que o contexto é um ponto de partida essencial para o estudo das canções do álbum; mas não apenas este deve ser considerado, principalmente, quando se trata de uma época específica. Deve-se levar em conta, segundo Jonathan Culler (1999) a reação/interpretação de leitores subsequentes (no caso, aqui, de ouvintes). E ainda, considerando as idéias deste autor sobre o que seria o sentido de uma obra literária, as quais estendo à canção, “(...) o sentido é determinado pelo contexto, já que o contexto inclui regras de linguagem, a situação do autor e do leitor [e ouvinte] e qualquer outra coisa que poderia ser concebivelmente relevante. (...) mas o contexto é

ilimitado, sempre aberto a mutações sob a pressão de discussões teóricas” (CULLER, 1999, p. 70).

2.1 Cravo Carbono: os “pescadores”

Cravo e carbono seria a combinação ‘exótica’ e sonora de dois nomes, que segundo os integrantes da banda, soa como uma espécie de “ciência da mercearia”. A banda surgiu entre 1996 e 1997, no bairro da Cidade Velha, com uma formação composta por músicos que já eram integrantes de outras bandas (estas por sua vez, de caráter híbrido envolvendo bolero, rock entre outros em suas composições), sendo que alguns desses primeiros integrantes não chegaram a gravar material com a banda, mas um, o guitarrista Marcus Dickson participou da composição de uma faixa do primeiro álbum, o *Mundo-Açu*, chamada **Ver o Peso** e que entrou para o segundo álbum, o *Peixe Vivo*. A formação definitiva da banda ficou: Lázaro Magalhães (vocal), Pio Lobato (guitarra e baixo), Bruno Rabelo (baixo e guitarra) e Clenilson de Almeida [Vovô] (bateria). Vejo, portanto, um composto híbrido muito comum em Belém, visto que bandas acabam e os integrantes, com suas diversas influências musicais e vivências de mundo juntam-se a outros de outras bandas para arranjar um ‘novo’ produto musical.

Esses integrantes tinham a necessidade de fazer música como uma experimentação, ou seja, criaram o que eles mesmos definiram como um “laboratório musical do qual todos nós fazemos parte”. Uma de suas experiências era ouvir os sons produzidos pelo computador.

Antes de prosseguir com o estudo da produção do álbum em conjunto, por se tratar de um todo composto por partes, vejo a necessidade de relatar um pouco da vivência pessoal de cada integrante no momento da criação do álbum e destacar alguns pontos importantes para entender esse processo, sendo que a experiência de cada um mescla-se por vezes às experiências de todo o grupo¹².

¹² A concepção desse contexto, ferramenta importante para um estudo na área da etnomusicologia, terá melhor complemento no tópico ‘2.2.2. Processo de composição das canções’.

- **Lázaro Magalhães**, nasceu em Belém-PA, filho de militar, após ter morado em diversos lugares do Brasil, em que vinha a Belém apenas para passar as férias com a avó, fixou residência nesta cidade em 1992, quando iniciou o curso de jornalismo. Logo que chegou, conseguiu ver a cidade com um olhar ‘estrangeiro’, percebendo elementos culturais que ali se encontravam e que muitos nativos residentes no local deixavam passar como despercebido. Afirma: “Belém é uma sensação de avó (...) de comida, de odores, de gostos, de calor...de sensação térmica que é absolutamente diferente do que passar o tempo todo fora” (Lázaro Magalhães, em entrevista em 18 de dezembro de 2010). Concorde que tudo isso influenciou diretamente o seu texto, sendo que este é “intuitivo”, fruto da sua observação e da própria vivência. Admirava a cena musical ‘peculiar’ de Belém, já citada, em que havia bandas que mesclavam vários gêneros musicais que aparentemente não caberiam na mesma canção. Tal pensamento comprova a influência tanto da cultura local como de sua vivência pessoal na composição do autor.

- **Pio Lobato**, nasceu em Belém-PA, cursou dois anos de Arquitetura e em 1993, entrou para a primeira turma do Curso de Educação Artística com habilitação em Música na Universidade Federal; entediado, morou durante um ano em Brasília para tentar o curso lá, em que afirma: “Lá em Brasília, eu redescobri o que me identificava aqui com Belém, porque, de longe tu consegues perceber a história da diferença, aí tu tá num contexto completamente diferente (...) é uma cidade que tu não tens uma identidade certa, é uma cidade de migrantes” (Pio Lobato, em entrevista em 10 de janeiro de 2011). Ele afirma que essa viagem foi determinante para ele perceber o que ele queria e podia fazer em Belém, observando que nesta cidade sempre tem muita criatividade, mas as possibilidades da realização disso no âmbito cultural são poucas, o que considera uma “cultura difícil”: “Foi quando eu decidi que tinha que voltar pra Belém pra concluir o curso, porque tinham coisas aqui que eu não ia encontrar em nenhum outro lugar” (idem). De volta à cidade natal e ao curso, conta que sua melhor experiência foi uma pesquisa que fez sobre o Mestre Vieira que compunha as

guitarradas no Pará. O conhecimento sobre o gênero o levou a querer executá-lo, mas com um estilo próprio.

- **Bruno Rabelo**, nasceu em Ourinhos-SP, com 1 ano de idade foi para Brasília, onde morou até os 13 anos. Durante esse período, passou a infância ouvindo música ‘caipira’, por influência de parentes de São Paulo e do Paraná. Já durante a adolescência, aprendeu a tocar guitarra e recebeu toda a influência do “rock brasileiro” dos anos 80. Depois, seu pai, funcionário público, foi transferido para Belém, onde começou a formar bandas de *rock*, mas observando “outros sons” que eram produzidos no local, como carimbó, por exemplo e, ao mesmo tempo, a lambada era o gênero que vigorava no Brasil, quando afirma “Eu me toquei nas guitarras da lambada, eu ficava assim: “- olha esses caras de guitarra, interessante, essa guitarra é diferente!” e eu não sabia que aquilo tinha a ver com guitarrada” (Brunno Rabelo, em entrevista em 10 de janeiro de 2011). Rabelo refere-se ao fato da lambada misturar ritmos europeus, caribenhos, carimbó e guitarradas. Ele também atentava à harmonia da Bossa Nova, levando isso para uma banda de *rock* que possuía e participou de uma “banda de baile” em que tocava “todo tipo de música”, afirmando, portanto “Isso me deu um fôlego pra fazer misturas diferentes” (idem). Em 1992 entrou para o curso de Educação Artística com Habilitação em Música da Universidade do Estado, onde pesquisou sobre os gêneros de música “brasileira” como o choro e o carimbó.

- **Clenilson de Almeida (Vovô)**, nasceu em Porto Velho-RO, aos 7 anos, seu pai passou num concurso público em Belém-PA, onde fixou residência. Aos 17 anos entrou para a banda autoral “Homem sem Pecado”, que mesclava *rock* e bolero, e paralelamente, começou a tocar em “bandas de baile” na cidade, em que experimentou vários gêneros musicais. Revela como experiências marcantes, na infância, o fato de ouvir samba por conta de seu pai e, na adolescência, as músicas caribenhas que chegavam às estações de rádio. Considera importante o fato de iniciar reproduzindo gêneros musicais diversos nas “bandas de baile”, como *rock* da Jovem Guarda, bolero, boi-bumbá, entre outros, o que lhe deu acesso a um vasto conhecimento rítmico ao mesmo tempo em que podia exercitar seu lado criativo na banda de trabalho autoral mencionada: “quando eu comecei a tocar o *cover*, eu já criava (...) mais tarde, eu comecei a tocar outro tipo de música que era forró, lambada, que eram as músicas mais

agitadas, umas coisas mais rápidas (...) o que foi legal é que essa coisa de tocar na noite foi liberada exatamente dentro do Cravo!” (Vovô, em entrevista em 12 de janeiro de 2011). Ele revela, ainda, que teve que tocar o carimbó “de raiz” em municípios que possuíam grupos tradicionais do gênero e teve que “transcrever” os instrumentos de percussão desses grupos para a bateria, portanto, uma das adaptações que ele se sentiu à vontade para praticar na Cravo Carbono.

Noto, em todos os integrantes, a vivência em localidades diferentes, no meio de pessoas com culturas diferenciadas da capital onde se originou o *Peixe Vivo*. Apesar de não precisarem sair de Belém para ter acesso a músicas diferentes, inseriram-se em contextos que geravam essas músicas. O ‘estar presente’ num meio cultural diferenciado e em outra localidade permitiu que eles observassem mais atentamente a cultura e a música que estava sendo produzida na cidade, como Lázaro Magalhães que se admirou da variedade rítmica presente nas composições das bandas e Pio Lobato que percebeu como andava o mercado cultural da época, de modo a criarem o seu próprio produto musical.

As músicas do grupo aglutinam, portanto, diversas influências, entre elas, o samba, a marcha, o frevo, o choro, e aquelas mais ouvidas ou surgidas em Belém: o merengue, a lambada, o boi-bumbá, o brega, o carimbó, a *cumbia*, o *zuque* e as guitarradas¹³. Pio Lobato, responsável pela influência das guitarradas no grupo, conta que esse é o modo de tocar guitarra, próprio do paraense, pelo fato deste não ter tido, na época da chegada da guitarra no Pará, referências de como tocá-la. É, portanto, a guitarra com o “jeito de tocar paraense”. E, acabou por se tornar uma música ouvida tradicionalmente pelos ribeirinhos do estado.

¹³ *Cumbia*: ritmos que nasceu na região caribenha do que hoje é a Colômbia. *Zuque* ou *zouk*: gênero musical originariamente caribenho, surgido nas Antilhas. Guitarrada: tipo de música instrumental caracterizada pelo uso da guitarra elétrica solo como elemento principal da composição; iniciada em Barcarena-PA por Mestre Vieira.

Pio Lobato afirma que as músicas regionais entram como um elemento ‘simbólico’ apenas. Isso quer dizer que não daria para afirmar que eles tocam um carimbó ou um brega na íntegra; o que acontece é uma espécie de releitura. É interessante notar que os quatro integrantes possuem diversas influências; pode-se dizer que o som que apreciavam, na época, era o *rock* progressivo, MPB, *funk*, samba, ritmos “paraenses”, que permitiam essa fusão musical a que se propunham.

Com este estilo próprio, o grupo fazia várias apresentações em casas noturnas, teatros e espaços acadêmicos de Belém, bem como na *TV Cultura* e *Rádio Cultura FM* do Pará. Foi num estúdio desta rádio que o grupo gravou a maior parte das composições que comporiam o álbum *Peixe Vivo* lançado em 2001. Há um álbum anterior a esse, o primeiro da banda chamado *Mundo-Açu*, gravado em computador caseiro, em 1999, composto por cinco faixas, sendo uma um “bônus ao vivo” da canção **Ver o Peso** e as outras quatro, canções que foram regravadas, posteriormente, para compor o álbum *Peixe Vivo*, porém, numa versão um pouco mais acelerada, como se verá posteriormente.

Devido ao sucesso do álbum *Peixe Vivo*, no ano seguinte, o grupo foi incluído no mapeamento musical do antropólogo brasileiro Hermano Vianna, para o documentário multimídia, *Música do Brasil* e, por meio deste, teve uma música desse CD incluída na trilha sonora do filme *Deus é Brasileiro*, de Cacá Diegues. Em março de 2001, o grupo se apresentou em São Paulo, no Centro Itaú Cultural, na mostra nacional do projeto *Rumos Itaú Cultural Música – Tendências e Vertentes*, que mapeou 78 revelações musicais em todo o Brasil. Em 2002 o Cravo Carbono esteve também entre os apenas sete grupos brasileiros selecionados para o festival norte-americano *South by Southwest* (SXSW), na cidade de Austin, Texas. O SXSW é um dos dois mais importantes festivais de música independente dos EUA. O grupo não viajou por falta de patrocínio.

Em 2003, o grupo iniciou as gravações do álbum *Córtex*, com o apoio da Lei de incentivo Tó Teixeira e da Fundação Y.Yamada (empresa que comporta uma rede de lojas e supermercados no Pará e trabalha com incentivos culturais), o qual só foi lançado em 2007. Em 2008, *Córtex* ganhou um prêmio de melhor álbum, por meio de

votações num site da internet e, ainda, fez parte da coletânea da revista francesa *Brazuca*, que abordou o trabalho de bandas definidas como o “novo rock do Brasil”. Ao final de 2008, o grupo se diluiu, alguns músicos deram prosseguimento aos seus projetos paralelos e outros estão em fase de experimentação, a fim de que surja um novo projeto, com outros músicos.

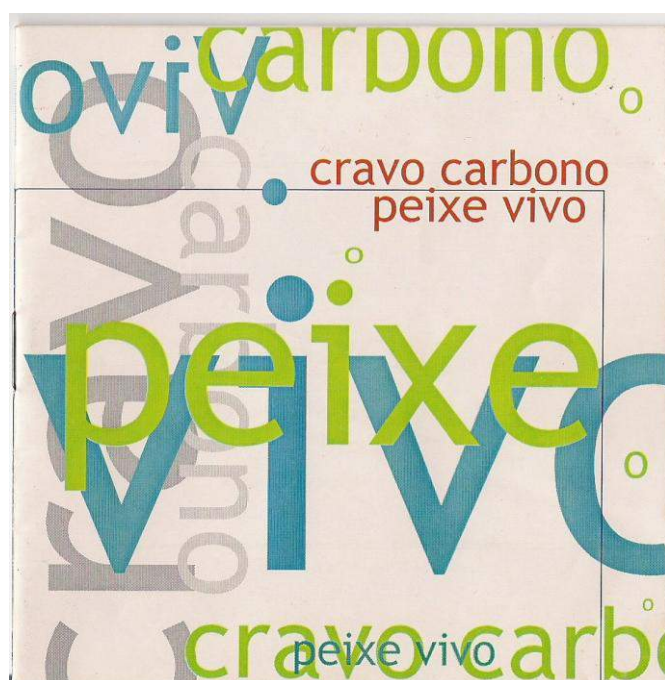
2.2 O *Peixe Vivo* se pôs a nadar

Peixe Vivo é um álbum que começou a ser produzido por Pio Lobato, em Belém, no ano de 1997, com duas faixas ‘caseiras’ (produzidas em computador dentro de uma residência) denominadas **Psicocumbia** e **Recado para Lúcio Maia**; as outras canções foram gravadas ao vivo no estúdio da FUNTELPA (Fundação das Telecomunicações do Pará) em setembro de 1999, produzidas por Beto Fares pelo projeto denominado *Container*, num total de onze faixas: **São Cristóvão, Rasante, Mestre Vieira, Mundo-Açu, Capoeira Geográfica, Ver o Peso, Conselho Barato, Andarilho e Mercúrio**. Os integrantes contam que essas nove faixas foram gravadas em *take one*, processo em que todos gravam seus instrumentos de uma só vez e que havia um certo nervosismo que fez as músicas ganharem uma aceleração além do normal. Algumas letras foram finalizadas próximo ao momento da gravação. Foram “reaproveitadas” todas as músicas do álbum anterior, como **Mundo-Açu, Capoeira Geográfica, Mestre Vieira e Ver o Peso**, sendo que esta última ganhou uma versão mais compacta pelo fato de a banda ter apenas uma tarde para gravar tudo, o que considerava uma oportunidade única de gravar seu segundo álbum.

Na configuração final do CD, as duas faixas caseiras, instrumentais, foram consideradas como faixas bônus. O álbum foi lançado em 2001, pela “Cardume Produções”, uma produtora localizada no bairro da Cidade Velha, composta pelos membros da banda e de outras bandas, dentro do projeto “Cardume” que consistia na reunião de algumas bandas que queriam divulgar seu material e se ajudavam mutuamente com material para ensaio, transporte para apresentações entre outros. Este álbum é de fundamental importância por conter os elementos que serão enfatizados neste trabalho. Segundo Lázaro Magalhães,

“O *Peixe Vivo* surgiu um pouco da ideia de...por que vivo, né? Porque (...) apesar de você nadar contra a maré informacional, a maré dos meios de comunicação de massa, a maré das grandes gravadoras, de não ter selo (...) estamos vivos e mostrando o que é isso, então o *Peixe Vivo* é muito dentro dessa lógica de música independente (...) tem a ver com amazonidade, com aquosidade que o próprio álbum fala muito, de ser um peixe dentro dessa situação regional, dessa situação aquosa, dessa localidade que é Belém, úmida sob o ponto de vista da chuva, do rio, das emoções...” (Lázaro Magalhães, em entrevista em 18 de dezembro de 2010).

Ele se refere à dificuldade das bandas da região em entrar para uma gravadora ou um selo, ser reconhecida nacionalmente, como se a sua banda optasse por agir de forma ‘viva’ e independente sem ser “fiscada” no sentido de ter que encerrar suas atividades por estar atuando de modo autônomo sem o ‘amparo’ de empresa alguma. Veja-se a capa do álbum:

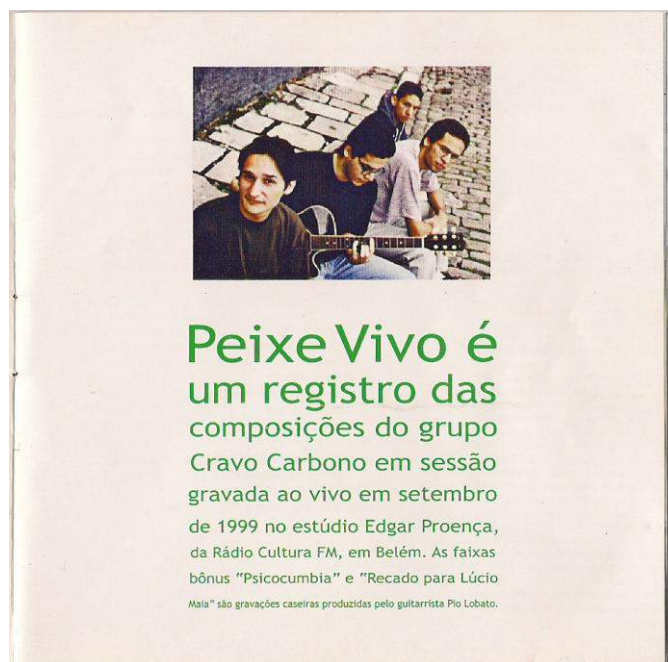


Na capa do álbum, observo na arte gráfica de Lázaro Magalhães, um visual concretista, com letras sobrepostas, algumas no sentido oposto ao da escrita, como se estivessem boiando no fundo do rio, dialogando com o nome do álbum que se refere a uma espécie tradicionalmente encontrada nos rios da Amazônia. A respeito da arte, o autor esclarece: “há uma aquosidade na capa, tem bolhas, é uma coisa como se tivesse submerso mesmo (...) uma capa imersa em água (...) há uma linha que conduz todo o disco...você pode entender como uma linha de pescaria” (idem). A “tradicional” linha de pesca permeia todo o encarte, em que o autor afirma que “o peixe pode ser pescado

ou não”, ou seja, as pessoas podem ou não comprar as idéias e/ou o álbum, sendo um dos elementos que compõem o visual moderno do álbum. Ao ser questionado sobre esse visual, ele enfatiza influências do poeta Carlos Drummond de Andrade e do Movimento Tropicalista, como já visto.

Magalhães lembra, ainda, que o CD original tinha como embalagem uma capa plástica transparente e maleável para dar a idéia que o álbum estava imerso na água.

Na primeira página do encarte, percebo mais influência concretista, em que as letras do texto explicativo sobre o álbum vão diminuindo de forma que, segundo Magalhães, o leitor tem que “mergulhar” para apreciar, de fato, o álbum:



Esta primeira página mostra uma foto dos integrantes numa parte da cidade de Belém que é o bairro da Cidade Velha, com uma calçada de pedra-sabão e a rua de paralelepípedos, projeto de urbanização de dois séculos atrás, portanto, o “antigo” em contraste com o texto “moderno” que vem logo abaixo da foto. O texto, segundo o autor, é um convite a um “mergulho” no conteúdo do álbum. Como se vê, o híbrido também compõe a arte gráfica do álbum. Ainda, a contracapa reforça essa idéia:



O visual moderno com pedaços de letras pelas bordas do encarte é “cortado” pela linha de pesca. Os ícones que ele diz serem espécies de peixes e anfíbios que encontrou num *site* de buscas de seu computador representam seres vivos que ‘habitam’ o álbum e que tomaram o lugar dos números das faixas no sentido de não haver uma ordem para se ouvir as músicas, proporcionando uma audição ‘misturada’. Na minha leitura, esses ícones deram um caráter primitivo à contracapa, lembrando pinturas rupestres da pré-história que dialogam com esse visual.

Apesar de o autor reconhecer que possui “pouca leitura”, afirmando que suas influências literárias são poucas, já citadas anteriormente, percebo que ele teve criatividade literária tanto para compor as letras das canções do álbum quanto para trabalhar a arte gráfica do mesmo.

2.2.1 O *Peixe é Vivo* e multicolorido

Este tópico pretende tratar do processo de hibridação que, como foi visto, é tão vivo, atualmente, na música produzida na Amazônia, fazendo-se, agora, uma leitura minuciosa de algumas partes do álbum *Peixe Vivo*, de modo a demonstrar que este é multicolorido, ou seja, composto por uma variedade poética, cultural e musical que põe em evidência a hibridação mencionada por García Canclini. É importante lembrar que as duas faixas bônus do álbum, bem como a faixa denominada **Mestre Vieira**, não serão estudadas pelo fato de não conterem texto e voz (por serem instrumentais), visto que a intenção do trabalho é verificar esses elementos tanto no texto poético como na música do grupo. Considero serem, as canções ou partes das canções escolhidas para leitura, suficientes para traçar um panorama geral do álbum de modo que se possa chegar a um diagnóstico que confirme ou não a ocorrência de elementos de hibridação no mesmo.

Antes de iniciar a leitura de qualquer canção do grupo Cravo Carbone, é preciso esclarecer que, diante de uma leitura semiótica, deve-se considerar todo e qualquer sistema sógnico encontrado na obra, para além das letras grafadas, conforme doutrina estética dominante da nossa época, a qual constitui uma influência decisiva no ato da criação; e, ainda, que:

Os artistas (...) adquirem o alimento teórico a seu bel-prazer, de acordo com o humor e a ocasião, sem se preocupar com a coerência; contudo, permanecem influenciados – com a ajuda da mediação da arte – por uma rede de discursos da qual não podem fugir, e (...) são sensíveis a expressões, a palavras de ordem, tonalidades de pensamento que lhes servem de *impulsão de fazer*, mais do que de sistemas teóricos bem construídos (CAUQUELIN, 2005, p.127).

De acordo com Cauquelin, a tendência das obras contemporâneas é não depender de uma forma pré-estabelecida, elas assinalam ou compõem/expõem, no máximo, sugestões de ecos poéticos que podem ser percebidos por críticos e teóricos e, conseqüentemente, pelo público. É relevante, também o fato de que, além de se considerar o valor estético indispensável e dominante da obra, deve-se perceber o que Mukarovsky (1997) denomina como valores extra-estéticos (outros tipos de valores diferentes do valor estético, como os valores éticos, sociais e religiosos, por exemplo),

visto que todos se relacionam numa cadeia/rede de signos/significantes/significados infindos.

Aqui há reiteração do conceito semiótico de cultura do antropólogo Clifford Geertz:

O conceito semiótico de cultura, sugerido por Clifford Geertz, afirma ser "o homem um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu e assume a cultura como sendo essas teias e a sua análise, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura de significados".¹⁴ Aberta, portanto, a novos rumos e a novas possibilidades de ver a cultura como algo em movimento e os valores inscritos e escritos pelos estudiosos da história oficial. Mas esta, hoje, não é a única versão dos acontecimentos "fundadores" ou iniciadores de uma comunidade. (MARTINS, 2004, p.224)

Há, ainda concordância com as ideias dos etnomusicólogos Gerard Béhague, John Blacking e Alan Merriam. Estes consideram como um dos fatores a ser considerado no processo de criação musical, o fator sócio-econômico, como se verá a seguir.

2.2.2. Processo de composição das canções

Segundo Béhague (1992, p. 6), o processo de composição deve considerar como fatores motivadores da criação, desde os elementos psicológicos e fisiológicos até os de caráter sócio-cultural. O contexto social assume importância na medida em que é definido por valores específicos do grupo social do compositor e da posição político-ideológica deste; essa posição determinará as decisões do compositor quanto as suas opções artísticas e estilísticas, as quais são fundamentais para se entender o processo da criação musical.

Blacking, ao considerar que a música é um som humanamente organizado, afirma que ela manifesta aspectos da experiência de indivíduos na sociedade, seria "a synthesis of cognitive processes which are present in culture and in the human body: the

¹⁴ GEERTZ, 1999, p. 15.

forms it takes, and the effects it has on people, are generated by the social experiences of human bodies in different cultural environments”¹⁵ (BLACKING, 1990, p. 89).

Merriam (1964, p.165) considera que, para entender o processo de composição é preciso indagar como novos cantos ou músicas são geradas dentro de uma perspectiva intercultural. Define a composição como o produto do indivíduo ou de um grupo de indivíduos, sejam eles compositores casuais, especialistas ou grupos de pessoas, de forma que suas composições devem ser aceitáveis para o grupo social em geral. Ele afirma que,

As técnicas de composição incluem, pelo menos: a re-elaboração de velhos materiais, a incorporação de material velho ou emprestado, a improvisação, a re-criação comunal, a criação resultante de uma experiência emocional particularmente intensa, a transposição e a composição a partir da idiossincrasia individual. A composição de letras (textos) é tão importante quanto a da estrutura sonora. A composição (...) forma parte do processo geral de aprendizagem que contribui, por sua vez, aos processos de estabilidade e mudança. (Merriam *apud* BÉHAGUE, 1992, p.184).

A música, segundo Merriam, possui alguma função dentro de uma determinada sociedade, e o pesquisador deve sempre observá-la dentro dessa perspectiva. Aqui, o que se pretende é considerar esses valores extra-estéticos na leitura e interpretação de algumas canções e demonstrar os emaranhados dos processos criativos inseridos num contexto permeado pelas trocas e misturas culturais.

A banda trabalhava dentro da tradição instrumental de *rock* básico: guitarra, baixo e bateria e talvez, por isso tenha sido, muitas vezes, confundida com uma banda de *rock*, associada a este gênero, pela imprensa local e, também, por se apresentar em espaços, programas e casas de espetáculos destinadas a esse estilo. De fato, o *rock* se faz presente em suas composições, mas ele é apenas mais um elemento que faz parte de

¹⁵ “uma síntese dos processos cognitivos que se encontram na cultura e no corpo humano: as formas que ela toma e os efeitos que tem nas pessoas se originam das experiências sociais de corpos humanos em contextos culturais diferentes” (tradução minha).

suas experiências musicais e vai ao encontro do carimbó, das guitarradas, do *funk*, entre outros.

Como foi visto, anteriormente, o vocalista da banda afirma que os integrantes fazem MPB, assimilando e ‘devorando’ vários gêneros, e também se alimentaram de uma mistura de sons ouvidos constantemente no seu cotidiano; foi o ‘barulho’ da modernidade que chegou aos seus ouvidos: o motor dos carros; músicas tocadas em fortes intensidades nos ônibus de Belém, nos carros particulares e nas caixas fixadas nos postes com rádios comunitárias (algo muito comum na Cidade Velha e em outros bairros da cidade) e rádios AM. Assim, os músicos juntaram toda essa “zoeira” a certo som produzido pelo computador, acrescentaram esse ‘tempero’ regional à poesia e criaram suas composições sob a égide das influências, das trocas e das releituras poético-musicais.

Pio Lobato tenta explicar o modo como os integrantes compõem:

“O Cravo Carbono parece que tem um esquema, assim, montado...depois de algum tempo a gente chegou a esse esquema e, é assim: eu começo a fazer um negócio na guitarra, oito compassos, seis compassos, um *riff*, um fraseado que eu goste; a partir desse fraseado eu vou conseguindo um resultado de alguma coisa; aí eu chego com o Lázaro, aí o Lázaro tem uma idéia que já surgiu do fraseado, ele faz uma letra, ou então ele tem uma letra que às vezes se encaixa, aí chama o Vovô e o Vovô faz uma batida...às vezes o Vovô começa fazendo uma batida e a gente já se adapta. A história é o seguinte: o Cravo Carbono são quatro pessoas que têm várias influências e a gente sabe das limitações e, assim, até onde a gente pode ir com o outro, é isso que a gente fica testando o tempo todo, sabe, até onde a gente pode chegar, porque a gente não sabe; e dessa confusão, né, uma fusão-confusão assim, vai (...) consolidando uma coisa que ninguém sabe o que é” (Pio Lobato, em entrevista em 30 de junho de 2001)

O processo revela-se, então espontâneo e, por muitas vezes, intuitivo, ou seja, sem a intenção consciente de criar algo diferente para o mercado ou de fazer parte de um processo de hibridação mesmo que já estivessem fazendo, embora os integrantes soubessem do valor dessa experimentação para a cultura não só “local”, mas “global”.

Lázaro Magalhães revela que a banda assume uma antropofagia musical devorando/assimilando/reorganizando não apenas o *rock*, mas outros elementos modernos e/ou globais misturando-os a elementos musicais tradicionais da região

amazônica. A hibridação poético-musical se faz presente no trabalho do grupo, como será visto na leitura das canções do álbum *Peixe Vivo*.

2.2.3 O que tem de multicultural nesse *Peixe*?

Em Belém, a banda Cravo Carbono trabalhou com textos que lembram, em minha opinião, principalmente o modernismo, sendo que este já é permeado por traços literários diversos (como o Simbolismo, por exemplo) e aglutina contraditoriamente elementos como conservadorismo e mudança, aliando essa poesia a gêneros musicais “tradicionais” e “modernos”. A obra *Peixe Vivo*, do grupo, apresenta estilos musicais latinos, que têm circulação na Amazônia, como a *cumbia* e o merengue, e derivações desses ritmos, como as guitarradas (como se viu, é a assimilação e transformação desses ritmos por meio da associação do uso da guitarra ao ‘jeito’ paraense de tocar) e gêneros musicais como o *funk* e o *rock*. Apesar da formação constituída de baixo, guitarra e bateria, o grupo busca, em certos momentos, imitar a ‘batida’ de instrumentos rústicos, como o berimbau e a percussão de herança africana. Para entender melhor o processo de composição/hibridação da banda e estudar o álbum em si, veja-se, a seguir a leitura de alguns momentos das canções que o constituem.

MOVIMENTO III

3 Navegando entre Canções

Este movimento é dedicado a uma ‘navegação’ mais profunda no álbum *Peixe Vivo* a fim de que seja compreendido o processo de hibridação presente no processo de composição do álbum. Farei uma leitura verbo-musical de canções ou trechos de canções contemplando todas as faixas que concentram texto poético e música, de modo a revelar a hibridação cultural no álbum sob um aspecto etnomusicológico. As canções estudadas neste capítulo são, respectivamente, **Mundo-Açu**, **Capoeira Geográfica**, **Mercúrio**, **Ver o Peso**, **Rasante**, **São Cristóvão**, **Conselho Barato** e **Andarilho**.

Reforço que o objetivo da leitura dessas canções é identificar e definir alguns elementos da hibridação cultural que abrangeu o álbum e que, portanto, não faço uma análise musical estudando todos os instrumentos, com seus parâmetros e elementos musicais entre outros, mas verifico trechos da canção ou da música que possam exemplificar o que estou apontando como elemento híbrido. Informarei o leitor/ouvinte, no decorrer do estudo, sobre o trecho que estiver comentando, quando quiser me referir a um momento da música que estiver sendo estudada de modo a substituir a transcrição gráfica de trechos da música. Aparecerá, portanto, entre parênteses, uma sugestão para audição de forma que o leitor/ouvinte entenda o que estou descrevendo, lembrando que o trecho é um exemplo que poderá ou não ocorrer em outros momentos da canção em estudo.

Para isso, acompanha como parte integrante deste trabalho escrito uma cópia do álbum, de modo que se possam ouvir as canções para entender o assunto sobre o qual estou discorrendo, no que se refere à parte de estudo musical. Isso dispensa o uso da transcrição, de gráficos dos trechos musicais a que me refiro, em certos momentos desse estudo, ao mesmo tempo em que permite a todos o acesso à obra na íntegra. Caso a cópia do CD *Peixe Vivo*, por algum motivo, não se encontre acoplada a este trabalho, poderá ser baixada no site: <http://musicaparaense.blogspot.com/search/label/Cravo%20Carbono>

Nos próximos estudos ou navegações não há, exatamente, uma regra em separar o texto da música para serem lidos um por vez ou numa ordem que trata primeiro um, depois outro, mas, no decorrer do estudo, um ou outro vem à tona, de acordo com a densidade do líquido a ser percorrido. Considere-se que todas as letras foram escritas por Lázaro Magalhães e que o nome do(s) autor (es) das músicas encontra-se ao lado dos nomes das faixas, bem como o tempo de duração de cada uma; isso tudo aparecerá entre símbolos [~~] que fazem uma alusão ao movimento do elemento água. Apesar de as faixas não seguirem uma ordem lógica e, por isso, segundo Lázaro Magalhães, não possuem numeração na contracapa, situarei o ouvinte no sentido de indicar a posição da faixa estudada no álbum, indicando-a logo abaixo do nome da canção.

3.1. O mergulho

Agora, mergulho no álbum para, durante a navegação por entre letras e músicas, perceber elementos de hibridação que caracterizem o *Peixe Vivo*, tomando por base, as oito canções:

~~ **Mundo-Açu**:2:22 por: Pio Lobato ~~
Faixa 4

A mistura de gêneros e estilos musicais presentes no nosso cotidiano, consequência da “modernidade tardia” de que fala Stuart Hall e que caracteriza a hibridação, está presente na Amazônia e aparece como idéia central da canção **Mundo-Açu**. Lázaro Magalhães, vocalista e letrista do grupo, define-a bem no próprio poema impresso no encarte. A letra é grafada numa espécie de margem curva à esquerda, a imitar fios de cabelo, comparação feita pelo poeta para os braços de rios da Amazônia. Basta observar a primeira estrofe:

Amazonas
Seguras ao pêlo
Rios
Negros
Fios
De cabelos
Nheengatu
Nem eu
Nem tu
(...)

Além do título da canção ‘Mundo-Açu’ que é um neologismo, algo que surgiu no Brasil com o movimento modernista de 1922, pode-se observar a aproximação entre o som de ‘rios’ e ‘fios’, de ‘pêlo’ e ‘cabelos’ numa fala fragmentada e sugerir que o texto de Lázaro Magalhães apresenta elementos concretistas e que trabalha, portanto, com elementos de vanguarda da poesia modernista, mas, inserindo aí a temática amazônica, sua diversidade e suas contradições. Por beber tanto no “tradicional”, falando de uma língua nativa, do rio da região amazônica; quanto no “moderno”, por meio da poesia modernista, observo na letra de Lázaro Magalhães a semelhança e influência, já comentada, do processo que Oswald de Andrade chamou de Antropofágico.

García Canclini mostrou ser essa prática comum, a da deglutição e transformação com elementos das culturas “locais”, na arte latino-americana, a partir do século XX, quando fala da Semana de Arte Moderna de 1922: “Os modernismos beberam em fontes duplas e antagônicas: de um lado, a informação internacional (...) de outro, ‘um nativismo que se evidenciaria na inspiração e busca de nossas raízes’” (GARCÍA CANCLINI, 2006, p.79). Vale ressaltar, aqui, que a idéia de raízes remete a ramificações soltas, suspensas, estendidas para além, dispostas ao encontro com outras culturas, jamais se pensaria, neste espaço, na imagem de raízes fixas ou intocáveis.

Lázaro Magalhães fala do poema da seguinte forma: “Caberá nos globos dos olhos este nosso Mundo-Açu (o olhar caboclo sobre este mundo vasto mundo)?”. Este é o trecho de um dos boxes que o poeta disponibilizou ao lado de cada letra no encarte, numa tentativa de explicar a intenção da letra no momento em que foi feita, explicação essa que poderá ser complementada pelo leitor, já que cada canção permite várias interpretações. Pio Lobato, autor da música, revela que esta tinha, a princípio, a intenção de criar uma atmosfera vasta, com acordes soando por mais tempo do que o que se ouve na gravação, algo como um “clima de montanha”, com ecos, mas não conseguiu afirmando estar cercado de prédios no ambiente urbano em que vive. Recordo aqui, o fato de isso não ter acontecido em virtude de a gravação ter sido feita às pressas, uma pressão que cabe à modernidade. O contexto, portanto, influenciou na decisão musical da banda.

Lázaro Magalhães complementa esta ideia do ‘mundo-açu’ em entrevista: “É mundo grande (...) Mundo-açu seria essa nossa visão do mundo, mas sendo a gente. É como entrar no mundo, não pela porta da globalização que você tem que ser americano(...) falar inglês pra ser do mundo...não! Você é do mundo sendo ‘eu’!”(Lázaro Magalhães, em entrevista em 03 de julho de 2001). Logo se percebe elementos de hibridação, os quais são reforçados com o comentário do poeta sobre a estrofe:

“*Nheengatu* é uma língua geral que a gente falava no Brasil (...) Os portugueses chegaram e não conseguiram impor a língua portuguesa, passaram séculos falando uma língua que era indígena (...) Então isso foi (...) um choque cultural e a gente precisa entender isso, porque dá impressão que nós (...) queremos ser europeus e queremos ser americanos e temos uma tradição grande de um povo indígena que fez parte da nossa formação e influência no que a gente come (...) no que a gente faz e a gente nega isso (...) Nem eu nem você falamos *nheengatu*, mas ainda tentamos ser brasileiros” (idem).

Cabe lembrar, agora, a questão da identidade cultural pontuada por Hall. Qual seria a identidade, ou as identidades do nativo da Amazônia? . Interessante é notar que Lázaro Magalhães afirma que o amazônida, por vezes, nega suas origens, porém esse nativo é o mesmo que ouve músicas permeadas por elementos indígenas e latinos e ao mesmo tempo, a música eletrônica que vem de todas as partes do mundo por meio dos veículos de comunicação de massa, principalmente a dos Estados Unidos.

As músicas latinas que constituíam parte da música urbana do Brasil, na década de 20, como o *merengue*¹⁶, por exemplo, segundo Quintero-Rivera (2000), foram considerados, na própria América Latina, como lascivas, exóticas, com seus ritmos dançantes indecentes, interferindo no comportamento sexual, principalmente das mulheres e foram, de certa forma, repudiadas por governantes e certos intelectuais na época. O gingado sensual era atribuído aos negros, daí a evidente rejeição de tais ousadias, visto que a tradição africana era vista como regressão ao processo

¹⁶ Gênero musical com ritmo sincopado proveniente da cultura africana que ganhou forma na República Dominicana, a partir da década de 1920.

civilizatório, certos ritmos latinos e até mesmo o samba surgido no Brasil eram tidos como alguma forma de “regressão”.

O instrumental de **Mundo Açu**, em compasso 2/4, conforme as afirmações dos integrantes, tem a linha melódica de uma lambada, ritmo caribenho e, conseqüentemente, um ritmo sincopado (ouvir trecho 00:17 a 00:23), porém, em alguns momentos, a bateria acentua sua batida, tornando-a mais reta, o que, na minha audição, aparece como um *hardcore*¹⁷ relativamente desacelerado (ouvir trecho 00:25 a 00:30). O baterista Vovô explica que isso é um ‘carimbó estilizado’ (ou seja, adaptado para a bateria), mas que a caixa é que faz a marcação ao invés do bumbo e isso faz com que a bateria fique entre os compassos 2/4 e 4/4.

A respeito da guitarra, está no encarte: “Feita de acordes na região média do braço da guitarra, Mundo-Açu inventa: o instrumento busca com o toque sincopado imitar o contratempo da batida dos instrumentos da percussão.” (Box explicativo do encarte do álbum *Peixe Vivo*, 2001). Pio Lobato, autor da música, esclarece a intenção da guitarra no sentido amplo das composições: “a idéia é que ela soe como se fossem uns tambores (...). Ela assume o papel do que é a conga, mas aí precisa de uma equalização; hoje, dá até pra fazer, inclusive, mas na época eu não sabia (...) é tu entenderes o instrumento de um outro jeito” (Pio Lobato, em entrevista em 10 de janeiro de 2011). Ele, inclusive afirma que ninguém percebe essa intenção por conta dele não ter feito isso de modo adequado. De fato, consigo perceber essa intenção levemente em alguns momentos da música, principalmente no final (ouvir trecho 01:56 a 02:09) quando parece que a mão do guitarrista extrai um som com maior intensidade e marca mais precisamente o ritmo.

Rabelo explica que o baixo que fez era “de guitarrada”, com ênfase ao momento em que o vocalista canta a estrofe transcrita neste estudo (ouvir trecho 01:00 a 01:13). ; enquanto que Pio Lobato considera essa música como uma “intenção de lambada”. Feitas essas observações, há, portanto, a mistura entre ritmos ouvidos tradicionalmente

¹⁷ Vertente do *rock*, especificamente do *punk rock*, que surgiu no final dos anos 70 nos Estados Unidos e na Inglaterra.

na região, como lambada e carimbó e uma vertente do *rock* que surgiu após o advento da modernidade. Considero consolidada a essência híbrida da canção **Mundo-Açu**, de acordo com a vivência e intenção dos integrantes.

~~ **Capoeira Geográfica**:3:50 por: Dickson / Pio Lobato / Bruno Rabelo / Vovô ~~
Faixa 5

Voltando aos termos ‘mestiçagem’, usado por Mareia Quintero-Rivera (2000), ‘transculturação’ e ‘hibridação cultural’, introduzidos respectivamente, segundo ela, por Fernando Ortiz (1940) e García Canclini (1992), estes são retratados, de certa forma, pela canção **Capoeira Geográfica**, cujo título já nos remete à influência do elemento negro na cultura brasileira. Magalhães, autor da letra, define-a como uma descrição do jogo de Capoeira. O texto poético “Conta a história que o continente africano já esteve ligado às Américas, em tempos remotos, muito antes da ação de milhares de anos de deriva continental.” (Box explicativo do encarte do álbum *Peixe Vivo*, 2001). Eis o texto poético na íntegra:

**Capoeira
Poeira estelar
Um pé a levantar**

**Angola que umbiga
No perfil geográfico
Quebra-cabeça
Quebra-brasileiro
Quebra-queixo
Um pé levitando
Espaço aberto no vácuo
Um pé levitando**

**Umbiga Angola
Move mares, abre fendas
Para as oferendas
Iemanjá seca o oceano
E Angola é
Lá e cá**

**Gravita a mão
Segura o centro da Terra
Quebra-queixo quebra-brasileiro**

O próprio autor sugere uma colagem de imagens e afirma ser esta uma “música para ritual”. Por esse ângulo, já se pode perceber o efeito sinestésico do próprio texto que traz uma série de informações sugestivas de cores, sabores, odores e sons bastante acentuados. O texto poético de Lázaro Magalhães revela-se num jogo de palavras típico, com sonoridades semelhantes entre Capoeira-Poeira-Cá, Levantar-Levitando, Angola-Lá. Semântica e imagetivamente, o poema também revela um jogo. Um movimento físico típico da Capoeira é imediatamente visualizado na primeira estrofe: o negro impulsiona um ou dois pés que ficam para cima, no ar, apoiado com a mão no chão. Esta mão é a mesma que, na última estrofe, segura o centro da Terra, o que amplia a visão de um simples gesto local para as dimensões gigantescas do nosso planeta, para onde se espalham, por exemplo, as artes, as crenças, os costumes dos negros, revelados nas palavras “capoeira”, “umbigada”, “Iemanjá”, distribuídas ao longo do texto.

Representados pela imagem do quebra-cabeça estão os continentes e, especificamente o africano e o americano, que já estiveram geograficamente ligados. Pode-se dizer que esse quebra-cabeça é um misto geográfico, cultural, musical.

Essa união é mais enfática quando verificadas as relações entre a África e o Brasil, visto que ambas classificadas, desde então, como subdesenvolvidas, são áreas consideradas inferiores nos aspectos sociais, políticos e econômicos diante das forças políticas mundiais. Além de serem consideradas ‘exóticas’ perante parte da intelectualidade e crítica ocidental. O conceito negativo de exótico, abordado anteriormente, segundo Quintero-Rivera, surgiu na década de 30, na América Latina, quando se buscava uma identidade nacional. A autora revela isto num comentário sobre as ideias de Mário de Andrade e Alejo Carpentier – conhecido por suas pesquisas sobre música em Cuba – para se chegar a essa identidade:

Apesar de apresentar o nacionalismo universalista como único caminho para os contemporâneos, esses autores consideravam-no apenas uma fase para superar o exotismo em busca de uma expressão mais pura, inconscientemente nacional. Rejeitaram o exótico como alheio, estrangeiro, e também no sentido de estereotipado (...) Eventualmente, essa tentativa de afastar o exótico levou à busca de uma *autenticidade* (...) (QUINTERO-RIVERA, 2000, pp. 39-40).

Para ser nacional na visão desses autores, era preciso ser, ao mesmo tempo, universal e autêntico, e ser autêntico não significava ser exótico, ao contrário, ser

autêntico é manter sua alteridade em constante diálogo, encontro e desencontros com outras culturas, também permeadas por particularidades. Então esses continentes se unem, seja por seus exploradores desde a época de sua colonização, seja pela fusão de seus costumes, religião ou arte. Um dos exemplos dessa união, troca e mistura é a Capoeira executada no Brasil. A respeito dessa união, Magalhães esclarece:

“(...) a gente tá ligado à África também, né, por uma série de motivos culturais, étnicos e, é como se fosse: - Bora ligar a África de novo aqui, bora fazer uma música de ritual pra gente ligar toda a cultura africana com a brasileira e tentar brincar nisso! A capoeira (...) é brasileira (...) mas, aí, é como se fosse assim : - Bora fazer uma música pra chamar a Angola pra cá, onde se fala português!. É uma brincadeira com essa história aí. Acho que falar português é um prêmio também (...) nós somos muito lindos (...) essa diversidade que o brasileiro tem de ser um pouco europeu, um pouco africano, um pouco índio... é bom (...) é uma riqueza” (Lázaro Magalhães, em entrevista concedida em 03 de julho de 2001).

A respeito da suposição de a capoeira ser brasileira, deve-se esclarecer os fatos que levaram o autor a tal afirmação, os quais, o capoeirista João Bosco Alves¹⁸, esclarece:

(...) Segundo a tradição oral, a capoeira de Angola recebe esse nome justamente porque muito da sua base, da música e também da performance física dos movimentos é de origem banto. Muitos povos chegaram a Angola há muitos anos, ainda na Antiguidade. Eles também dominavam vários tipos de arco musical. Esse arco musical não foi introduzido na base da movimentação da capoeira em Angola, ele foi introduzido aqui no Brasil (...) (ALVES, João Bosco in TUGNY E QUEIROZ, 2006, p.239.)

A partir dessa informação, já se pode perceber a origem híbrida da capoeira – nome que só surge no Brasil, como se verá adiante – como um ritual de iniciação praticado em Angola, com a influência de vários povos que tocavam arcos musicais e ali habitavam. Então, esse ritual híbrido de Angola recebe, aqui, mais elementos que contribuem para essa hibridação, como explica Alves:

A maior parte das danças-lutas são africanas. Elas chegam aqui e ganham nomes diferentes. Até elas são obrigadas, por um processo de adaptação, a se sincretizarem, porque foram várias etnias que se misturaram aqui. Então no início, antes de surgir esse nome capoeira, o primeiro nome era brincadeira,

¹⁸ Intervenção na mesa redonda “Rota das Músicas Africanas e sua inserção na cultura brasileira” realizada no dia 26/10/2000, em Belo Horizonte, como parte do “Encontro Internacional de Etnomusicologia: Músicas Africanas e Indígenas no Brasil”. Transcrição de Daniel Magalhães e revisão de Renata Otto.

brincadeira dos angola (...) E esta brincadeira foi pegando esses outros movimentos dessas outras danças-lutas vindas de outras regiões da África, até gerarem a capoeira angola (...) os angola (...) fugiam para o mato e quando o capitão-do-mato os vinha caçar, eles (...) usavam daqueles movimentos. Então (...) ele começou a falar (...) “capoeira de angola”¹⁹. E aqui (...) tem essa mudança (...) que lá era feita com tambores (...) aqui os tambores são substituídos por berimbaus. (idem, p.240)

Os termos utilizados por Alves, como por exemplo ‘nomes diferentes’ me remetem à hibridação linguística, e ‘adaptação’, ‘sincretizarem’ e ‘misturaram’ na mesma frase reafirmam o processo de hibridação da modernidade de que fala García Canclini (2006) e, mais ainda, quando Alves revela na sua fala que “(...) *senzala, banda, bunda*, tudo é origem angolana, é banto” (idem, p.241), que a capoeira é toda cantada em português e que a capoeira sofre um processo de “descaracterização” quando se refere a mudanças de comportamento na *performance* física e musical da capoeira, como por exemplo, a introdução de musculação, boxe, exercícios de caratê e futebol para a preparação do corpo do capoeira, para que se agrade aos turistas.

Como se vê, a capoeira surge no Brasil como uma derivação de um ritual tradicional africano que já era híbrido e sofre influências de elementos contemporâneos. Com isso, concretiza-se a ideia do autor de querer brincar com a união entre Angola e Brasil, de “chamar a Angola pra cá”, ou de chamar a Angola pra Ca-poeira (verso nº1); esse é o modo como o compositor inicia a primeira estrofe (ouvir trecho 00:30 a 00:44), ou seja, separadamente para dar essa ideia de jogo com as palavras. É interessante notar que, no último verso há o neologismo ‘quebra-brasileiro’ que sugere a hibridação presente no Brasil em comparação a um quebra-cabeça. O neologismo é antecipado pelo termo ‘quebra-queixo’, palavra que o vocalista interpreta de modo mais falado que cantado, numa fala seccionada, quebrada e a bateria reforça, ainda esse ritmo real

¹⁹ Capoeira: do tupi-guarani *caa* (mato) e *poera* (cortado, ralo, baixo). Logo, mato baixo, ideal para o plantio e também preferido para o treino dos movimentos de capoeira na época da escravidão. (In: TUGNY E QUEIROZ, 2006, p. 246.)

‘quebrado’ (ouvir trecho 03:37 a 03:40). O baterista afirma que o instrumento acompanha a ideia do verso.

No texto, ao mesmo tempo em que esses valores os unem, Brasil e África são separados por um “Espaço aberto no vácuo” (verso nº10) que pode ser tanto o ângulo reto que o capoeirista forma com suas pernas ao praticar sua arte, como o oceano com suas ondulações, calmarias, tempestades que, por sua vez, reúne não apenas mitos, crenças e rituais de negros que habitam ambas as terras, mas também, o desespero de uma etnia que sofreu todo tipo de humilhação e/ou assassinato dentro de navios que atravessavam o atlântico nos tempos de escravidão, como esclarece Paul Gilroy:

(...) a história do Atlântico negro constantemente ziguezagueado pelos movimentos de povos negros – não só como mercadorias, mas engajados em várias lutas de emancipação, autonomia e cidadania – propicia um meio de reexaminar os problemas de nacionalidade, posicionamento [*location*], identidade e memória histórica. (GILROY, 2001, p.59).

Gilroy, na obra *O Atlântico negro*, optou pela imagem do navio “um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento” pelos espaços da Europa, América, África e o Caribe para, a partir dos conceitos de diáspora negra, abordar alguns assuntos pertinentes, como a modernidade e a pluralidade cultural (negra) tratadas aqui, nas letras enfocadas.

Aqui destaco duas metáforas, na letra **Capoeira Geográfica**: a do movimento do navio aliada aos trânsitos inevitáveis entre culturas diversas em “Umbiga Angola/ Move mares, abre fendas/ Para as oferendas” (versos nº12, 13 e 14, respectivamente) e a metáfora de “Um pé levitando” (versos nº9 e 11) e de um “Lá e cá” (verso nº17) como se os negros tivessem, figurativamente, um pé na sua cultura e na de outrem, para consolidar essa espécie de ‘escambo cultural’. Essa é uma das tônicas dos estudos sobre culturas e identidades, as elaborações culturais identitárias são processos em construção. Daí a mistura de elementos poético-musicais que deram origem a esse álbum, sendo que ele próprio, pode-se dizer, não possui uma, mas várias identidades. Para percebê-las é necessário, entre outras coisas, observar o processo de composição, não apenas do álbum, como já foi visto, mas de cada canção em particular.

Essa música, segundo Lázaro Magalhães, é uma das poucas que surgiu primeiro, visto que a letra sempre vinha antes. Ele narra o início do processo de composição: “(...) surgiu numa brincadeira dum contrabaixo que o Bruno fez (...) o pai dele é professor de capoeira (...) então, ele lida com isso todo o dia (...) aprendeu berimbau (...) uma vez ele tava brincando no contrabaixo (...) ele fez um estilizado (...) e, a gente: – Bora fazer uma música disso aí!” (Lázaro Magalhães, em entrevista em 03 de julho de 2001). É interessante notar que, partindo, a canção aqui descrita, da idéia de tocar um berimbau, visto que esse instrumento, segundo Alves, tem predominância na África, mas, principalmente, em Angola, ele é constante até hoje, caberia sim, a ideia de unir Angola e Brasil por meio de um ritual, moderno e tradicional, como a música do Cravo Carbone e a própria capoeira, onde o contrabaixo elétrico “moderno” imita a batida do berimbau “tradicional” (ouvir trecho 02:24 a 02:42), segundo Bruno Rabelo, o contrabaixista que afirma que seu pai joga capoeira desde os anos 80 e que ele, além de já ter jogado, sabe tocar berimbau, agogô entre outros instrumentos utilizados nesse tipo de música, o que ajudou a compor a canção em questão.

Esse berimbau estilizado também é, segundo o grupo, feito pela guitarra “levando mais uma vez o instrumento a percorrer o território percussivo” (Box explicativo do encarte do álbum *Peixe Vivo*, 2001); basta observar na introdução da música as ‘palhetadas’, numa espécie de *staccato* (ouvir trecho 00:00 a 00:09) e, ainda, em alguns momentos solo, em que se observa a pegada percussiva do instrumento (ouvir trecho 02:13 a 02:23) em que o guitarrista afirma que batia no instrumento. Pio Lobato relata que estava ouvindo muitas músicas em que predominava o berimbau: “O berimbau é muito interessante...a capoeira, ela tem vários toques, várias divisões, várias canções, mas o berimbau só tem uma corda, é uma corda e duas notas (...) então o cara tem que ser muito inventivo pra dividir um tempo com aquelas duas notinhas, como se fosse um código morse (...) tem um monte de baque de carimbó” (Pio Lobato, em entrevista em 10 de janeiro de 2011). Ele revela a intenção de tocar carimbo com berimbau como algo que deu origem à música.

Além da capoeira, misto de Brasil e Angola, há, segundo os compositores, a presença, na música, de células rítmicas do *rock* e do *funk*, gêneros considerados originalmente “negros”. A bateria, mais uma vez, numa batida mais reta, passeia pela

vertente do *rock* que é o *hardcore* relativamente desacelerado (ouvir trecho 00:17 a 00:20). Na verdade, a ideia do guitarrista de usar berimbau pra tocar carimbo é convertida numa versão *funk* que o guitarrista denomina como um “funkeado” a permear a música (ouvir trecho 01:43 a 01:50). Exceto por esse *hardcore*, que surgiu no final dos anos 70, nos Estados Unidos e na Inglaterra, como derivação do *punk rock*, o qual foi criado pelos “brancos”, todos os outros elementos musicais citados neste parágrafo, são criações dos negros, sendo que, o berimbau, na África, é “tradicional”, como foi visto, e o *rock* e o *funk* são considerados modernos e adquiriram dimensões “globais”. Mais uma vez, o “Mundo-Açu” se apresenta e, no decorrer dos estudos das próximas canções, poder-se-á perceber que poesia e música, no álbum *Peixe Vivo*, revelam-se híbridas.

~~ **Mercúrio**:2:46 por: Pio Lobato ~~
Faixa 9

Mercúrio é uma canção que o grupo definiu com um “brega distinto”, no encarte do álbum. Primeiro, deve-se considerar o fato de que o gênero escolhido pelo grupo já é um exemplo de multiculturalismo na Amazônia. O brega surgiu no Pará como uma fusão de alguns ritmos caribenhos com outros remanescentes do movimento da Jovem Guarda, a partir dos anos 60, quando esta migrou para o interior do Brasil²⁰. Os compositores denominam a música em **Mercúrio** da seguinte forma: “(...) Assimilado o compasso 4/4 americano [a música da Jovem Guarda] ganhou andamento acelerado que lhe conferiu um sentido mais dançante: música de baile, para dançar agarrado [dando-se origem ao brega]” (Box explicativo do encarte do álbum *Peixe Vivo*, 2001). Portanto, outros ritmos originaram e/ou constituem o gênero.

Tendo-se o brega como esse fenômeno que agrega culturas diferentes e que na sua simplicidade faz com que as camadas populares se identifiquem, a Cravo Carbone lhe imprimiu, ainda, nova roupagem. **Mercúrio** une o “picotado típico da guitarra paraense” ao 2/4 do boi-bumbá no contrabaixo, segundo a informação contida no

²⁰ Informações retiradas do artigo “Estigma e cosmopolitismo local: considerações sobre uma estética legitimadora do tecnobrega em Belém do Pará” por GUERREIRO DO AMARAL, 2006: 281.

encarte do álbum. Esse ‘picotado típico’ seria a palheta que puxa corda por corda da guitarra, de modo a formar uma melodia em *staccato* e não, uma harmonia para acompanhamento (ouvir trecho 00:52 a 00:57); isso é constante no brega e guitarrada, no Pará. O contrabaixo, segundo o músico, lembra algo como a ‘batida’ do boi-bumbá (ouvir trecho 00:00 a 00:04), porém não mantém a célula rítmica do gênero até o final, quando encontramos um arranjo de baixo típico do brega, em que o instrumento constrói uma melodia para fazer uma base para a guitarra (ouvir trecho 02:31 a 02:43). Sabe-se que o boi-bumbá também é uma expressão cultural que agrega várias outras.

O fato de o brega se originar de outros ritmos me faz entender porque, num certo momento da música, o instrumental migra do brega ao *rock*. A bateria, por exemplo, repete uma célula rítmica que permeia maior parte da música e que ficou muito conhecida no brega (ouvir trecho 00:06 a 00:08), de repente, o baterista faz alguma variação e a guitarra deixa de fazer o picotado para criar uma melodia com um pouco mais de *legato*, além de mudar de timbre (ouvir trecho 01:45 a 01:56). O baterista Vovô afirma que, além da célula rítmica que se repete, conhecida no brega, mas herdada do *rock* da Jovem Guarda, algo muito utilizado no brega no Pará é a variação no chimbal da bateria e que ele usa bastante nessa música; inclusive, há um momento em que este se destaca quando faz o ritmo real da guitarra (ouvir trecho 00:52 a 00:56).

É interessante notar, também, que o diferencial do brega **Mercúrio** está no vocal de Lázaro Magalhães que canta num tom mais grave que o normal dos cantores do gênero no Pará. Ainda, para complementar esse pluralismo contido na música, temos a letra como um poema cheio de metáforas, em que prevalece a idéia da intolerância às peculiaridades da região amazônica, veja-se a primeira estrofe:

Solto o paralelo
Amarelo
Me desmancha
A tolerância
Desafio de amor
É azul distância
Ar erguido
Ante a lembrança
(...)

No encarte, encontra-se a seguinte informação: “Partir (soltar o paralelo) então parece ser a ordem na Amazônia do velho desgosto luso”. Observamos a partir dos versos ‘Solto o paralelo’ e ‘Me desmancha’ o lirismo do poema em que há a determinação de uma certa vontade de partir, deixar a Amazônia e, junto com ela, tudo o que se tem por desgosto. Um dos aspectos desta estrofe, segundo Lázaro Magalhães, é o fato de o fim do amor entre um garimpeiro e uma prostituta (é interessante notar que é comum os garimpeiros da região ouvirem brega para se divertirem nos fins de semana, a isso também se deve o gênero escolhido) ser um motivo para o garimpeiro, desiludido com o amor da prostituta, ficar desiludido também com o lugar onde vive e trabalha em condições precárias e na dureza financeira.

Daí a vontade de partir, deixar a Amazônia, saturado desse universo de multiculturalismo, de biodiversidade, de exploração, com tantas riquezas, de um lado e, de outro, a maior parte da população é pobre, sem possibilidades de melhoria de vida. A respeito desse quadro, pode-se dizer que a ‘modernização deficiente’ na América Latina de que fala García Canclini é evidente por aqui e contribui para a permanência dessa injusta diferença social.

~~ **Ver o Peso**:3:00 por: Dickson/ Pio Lobato / Vovô ~~

Faixa 6

A questão da diferença social reaparece na canção **Ver o Peso**. A idéia central do texto, segundo Magalhães, é a de um boi-alado, criado em laboratório, que sobrevoa a feira do Ver-o-peso, considerada cartão postal da cidade de Belém, até que cai no chão e se despedaça; então, suas partes são repartidas entre as pessoas humildes que por ali transitam. Uma gravação primária dessa canção contém a seguinte fala do vocalista, a qual não consta na versão final do *Peixe Vivo*:

“Asas e tetas...e um dia, um alado boi se esborracha na feira. De pedaço pra todo lado, um pedaço pro menino barrigudinho da Catirina Pereira. Vai pele, osso, dianteira pro bêbado da feira; alcatra pro gerente e chã pra tapioqueira;

coxão mole pros peitos de nicotina e lombo pra moça faminta das tetas de cafeteira.”²¹

O início dessa faixa consta de texto e introdução musical trabalhada. Lázaro Magalhães narra o texto acima enquanto um sintetizador simula o som de água fluindo, como um córrego e a guitarra tenta imitar o som do boi. Ao término do texto, sob a perspectiva do grupo, a guitarra introduz a canção com ‘palhetadas’ em 2/4, do boi-bumbá, numa intensidade relativamente fraca e com pouco ‘crescendo’; após alguns compassos, o baixo percussivo, sem tom definido, une-se à caixa da bateria, a qual inicia a acentuação do final do compasso, e ainda, a guitarra se une a estes dois, com efeito de distorção, o que resulta num contraste entre a ‘palhetada’ inicial e o ‘peso’ da entrada destes instrumentos. Na versão mais compacta, encontrada no *Peixe Vivo*, esse ‘peso’ pode ser observado, visto que a canção inicia com as ‘palhetadas’ da guitarra até que entram os outros instrumentos, como foi descrito neste parágrafo, incluindo-se a voz (ouvir trecho 00:00 a 00:11)

Esse ‘peso’ pode ter várias conotações, inclusive o da situação financeira das personagens citadas no texto do vocalista, como afirma o autor ao comentar a questão da fome dos que querem os pedaços desse boi fictício e o que esse boi poderia representar: “o Brasil precisa de justiça social, (...) distribuição de renda, (...) de que todo mundo coma (...) e, de repente, essa mágica, não sei como é que isso vai se dar, se (...) pela tecnologia, se (...) pela nossa cultura, se (...) pela nossa música [brasileira] (...) mas tem que ser feita!” (Lázaro Magalhães, em entrevista em 03 de julho de 2001) . O personagem principal, que seria o boi fictício, estaria ali, portanto, para matar a fome das pessoas que necessitam, inclusive do filho da personagem Catirina, da narrativa popular do bumba-meu-boi, chamado de boi-bumbá no Pará.

De acordo com a narrativa adaptada à região amazônica, Catirina é esposa do Nego Chico, um empregado da fazenda, e ‘ainda’ está grávida do menino que Lázaro

²¹ CD *Mundo-Açu*, 1999, faixa 4, disponível em:

<<http://musicaparaense.blogspot.com/search/label/Cravo%20Carbono>>

Magalhães projeta nas ruas do Ver-o-peso; ao desejar um pedaço do melhor boi da fazenda, o marido supersticiosamente, mata o boi do amo e depois, preso por índios, tem que ressuscitá-lo e o faz por meio da pajelança, fato parafraseado por Lázaro, num laboratório. A relação entre o Nego Chico, o amo e os índios pode ser considerada uma alusão ao processo civilizatório brasileiro e à contribuição da várias etnias para a história social do Brasil.

Segundo a pesquisa de mestrado de José Dias Jr., a origem do boi-bumbá estaria “ligada aos processos de mestiçagem ocorridos com a colonização, guardando características tanto das representações ibéricas ligadas aos rituais catequéticos cristãos adaptados pelos primeiros povoadores das terras americanas, como pelas aptidões totêmicas dos escravos africanos” (DIAS JR, 2009, p. 88), ele afirma ainda que o boi, com arte cênica foi transformado em divertimento facultado aos escravos, passando, então a simbolizar a resistência negra à opressão do branco civilizador. De acordo com Dias Jr.,

Durante boa parte do século XIX, até as primeiras décadas do século XX, o folguedo do boi bumbá esteve ligado à vadiagem e a capoeiragem, traços marcantes de identificação desta manifestação folclórica na cidade de Belém. Identificado como prática cultural menor, o folguedo do boi foi protagonista de brigas acirradas entre os grupos rivais que percorriam as ruas da cidade (...). (DIAS JR, 2009, p. 95).

As lutas, portanto, passaram a caracterizar os cortejos que sofreram perseguições:

A repressão aos bumbás foi ambientada no contexto de desenvolvimento da economia da borracha na região (...) que exerceu forte influência nas políticas de ordenamento social em Belém (...). A reorganização do espaço urbano visava a atender o bem estar das elites locais e, ao mesmo tempo, empreender uma política disciplinadora às culturas urbanas consideradas marginais. A derrubada de cortiços no centro da cidade e o conseqüente afastamento das “classes perigosas” para as áreas mais distantes fizeram parte do processo de disciplinarização que incluiu a perseguição a capoeiras e bumbás em Belém nas primeiras décadas do século XX. (DIAS JR, 2009, p. 98).

Ele afirma que as perseguições policiais ao folguedo eram comuns no início do século XX e se estenderam até as décadas de 30 e 40, resultando quase na sua extinção. Daí a motivação para compor canções com temas políticos não apenas nesse gênero musical, mas também no samba, citado pelo próprio autor.

Esse caráter político que permeia nossas canções populares unido aos processos de mestiçagem e rituais que, segundo, o autor fazem parte das origens do folgado, toma forma na canção **Ver o peso** e na própria feira que inspirou o título desta faixa.

A feira do Ver-o-peso é um espaço localizado no centro da cidade, à beira da Baía do Guajará, que abriga feirantes, ambulantes, mendigos, prostitutas, bêbados, estivadores, que buscam “ganhar a vida” à sua maneira e freqüentado por pessoas de vários níveis sociais, sejam nativos ou não. A variedade de produtos, que vão desde ingredientes produzidos e cultivados na terra para preparar comidas e bebidas consideradas típicas da região a produtos industrializados, como camisas de time de futebol paraenses, brasileiros e estrangeiros, bem como eletroeletrônicos “modernos”, compõe uma cena híbrida de sons, cores, odores, sabores, crendices, em convívio com elementos culturais de diversos lugares do mundo, considerando as visitas dos turistas e os estrangeiros que ali residem ou circulam. Não apenas isso, mas próprio ‘gene’ do nativo da Amazônia, um misto de negro, índio e outras etnias já dá a idéia desse ‘mundo-açu’ que é o Ver-o-peso. Veja-se o texto poético na íntegra:

**Minha perna manca equilibra
Levanta, se estica na estiva
(tá fundo, tá raso)
Mano eu tô panema
To caralhado deste esquema
Ralado**

**venhav
eropes
ovenha**

**De alguma coisa de algo
De coisa alguma
De nossa senhora
Senhora de Nazaré
De sua senhora Belém do Pará
Dessa senhora Belém do Pará
(do nada)
A nadar, a passar
Por passará (da)
De urubus e urubus
De ouro e coca
A fluviar procissão humana
Rio no rio
De garrafas plásticas**

**Sem água
(Minerar! Minerar!
Minerar! Minerar!)**

No texto reaparecem os neologismos, característicos do Modernismo, como ‘caralhado’, palavra que se tornou adjetivo e ‘fluiar’, adjetivo que ganhou forma de verbo, misturados à linguagem coloquial “minerar”, considerada como a fala de pessoas com pouca instrução. Essa mistura entre níveis de linguagem e classes sociais, considero mais uma modalidade do processo de hibridação além das questões locais e temporais que venho tratando neste trabalho.

Segundo Lázaro Magalhães, a letra é descritiva, um retrato do “meio urbano de Belém”, em que o termo ‘perna manca’ do primeiro verso indica várias possíveis interpretações: um dos pilares da casa dos ribeirinhos; a perna de pessoas com deficiência física que, segundo ele, é algo comum em Belém; a perna do estivador cansado do trabalho ou de pessoas que sofreram acidente e não conseguem atendimento no posto de saúde, histórias de mazelas, de infortúnios. O parentético “tá fundo, tá raso” do terceiro verso lembra a maré que alaga as casas das pessoas devido aos projetos de urbanização deficientes existentes em Belém, depois seca, aí chove e enche de novo e as pessoas convivem com isso.

García Canclini, com relação ao espaço urbano na América Latina, afirma: “Não há um sistema arquitetônico homogêneo e vão-se perdendo os perfis diferenciais dos bairros. A falta de regulamentação urbanística, a hibridez cultural de construtores e usuários, entremesclam em uma mesma rua estilos de várias épocas” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 304). Portanto, além das palafitas (casas dos ribeirinhos) as casas com arquitetura neoclássica, moderna, de *art nouveau*, entre outras, verdadeiro composto híbrido arquitetônico que co-existe nas ruas de Belém e, neste caso, às proximidades do Ver-o-peso, também sofre o processo das enchentes.

A hibridez, na música, é percebida quando se nota a presença do boi-bumbá tradicional, constituindo sua essência, sendo executada pela formação moderna da “*guitar band*”, pois, segundo Bruno Rabelo, a formação contrabaixo elétrico, guitarra elétrica, bateria e vocal é típica dos centros urbanos desde o advento da modernidade. A

música ‘do boi’ evidenciada pela guitarra de introdução, já citada, sofre mudança brusca quando esse instrumento inicia, de fato, a canção, acrescentando um efeito de distorção que lembra, imediatamente, o *rock*, apesar de manter a mesma base rítmica (ouvir trecho 00:09 a 00:14); já o bumbo da bateria busca imitar o rústico tambor de couro, mantendo o compasso 2/4 que lembra o boi-bumbá na maior parte do tempo da música e, ainda, o contrabaixo, imita o ronco (som) da onça (ouvir trecho 00:38 a 00:46 [para ambos, baixo e bateria]), instrumento muito utilizado em festas do folclore no Brasil, principalmente no retumbão²² e boi-bumbá em Belém.

Conforme a explicação no encarte “A guitarra teve o bordão afinado em ré: seu *riff* sincopado perdura até a ponte, onde toda [a] banda muda o compasso bruscamente para 7/8” (Box explicativo do encarte do álbum *Peixe Vivo*, 2001). Segundo Pio Lobato, o guitarrista, a afinação mais grave do seu instrumento deu mais ‘peso’ à música. Ele ainda afirma que a mudança do compasso 2/4 para 7/8 surgiu da ideia de fazer um samba, o que, sob meu ponto de vista, acabou soando como *rock*, visto que o baterista afirma ter retirado a ideia dessa ‘batida’ de uma música do “Rush”, banda canadense de *rock* dos anos 60: “quando eu ouvi o Pio fazer a história da guitarra “7”, aí eu encaixei essa batida que eu já tinha pegado (...) tem uma parte “7” lá da música do Rush que faz...não é a mesma batida mas é muito similar (...) ele faz uma cadenciada, dá mais uma ligadura no bumbo que não é o mesmo tempo que eu faço, eu faço direto (...) que encaixava com a guitarra do Pio” ele afirma que foi tudo feito de modo intuitivo para acompanhar o que o guitarrista fazia.

Essa combinação de bateria e guitarra com distorção no compasso 7/8 é que afirmo ter características de *rock* (ouvir trecho 00:29 a 00:37). Esse trecho que uso com exemplo, inclusive, ganha a fala concretista, fragmentada de Magalhães, que ganha esse caráter também na arte gráfica do encarte tornando este trecho da canção extremamente “moderno” em contraste com os momentos de compasso 2/4.

²²Dança surgida por volta de 1798, durante os preparativos para a festividade de São Benedito em Bragança-PA, denominada Marujada, em que os tambores são essenciais para a marcação rítmica.

Ver o peso, portanto, mistura alguns elementos do boi “tradicional” e “local” com o *rock* “moderno” e “estrangeiro” e “global”, e ainda, é híbrido na forma musical também pela presença de compassos diferentes, observando-se a alternância entre os compassos 2/4 e 7/8 (ouvir trecho 01:21 a 01:40).

~~ **Rasante:**2:41por: Pío Lobato ~~

Faixa 2

Essa canção, ainda, dá continuidade ao aspecto de crítica social do álbum, visto que, a primeira estrofe da canção, que possui três estrofes com 9, 7 e 4 versos, respectivamente, é segundo o autor, a descrição de um assalto numa das ruas próximas ao Ver-o-peso, espaço explorado na canção estudada anteriormente:

**Pena preta de urubu
Em azul tingido de alto
No asfalto quente a mente
Pensa em jipes de assalto
Sobressalto
Na mão direita
O sinal está fechado
Ao som de música
Para ambientes refrigerados
(...)**

Um urubu, ave comum à cidade de Belém, conhecida por se alimentar de carniça, por suas penas pretas, por compor a paisagem do Ver-o-peso, vê a cena do alto num vôo ou olhar rasante, revelando os contrastes de uma urbanidade: um carro vermelho importado está parado num cruzamento, então, um menino aponta uma arma para sua cabine fechada, com ar condicionado. Esse carro é um *jeep* (termo da língua inglesa que o autor grafia no verso nº 4, no encarte, como “jipes”, trazendo tanto a grafia quanto a pronúncia para o modo utilizado pelos brasileiros) luxuoso tido hoje como bem de consumo, mas que outrora, fora muito usado na guerra para furtar vidas e se vê tomado de assalto, o *jeep* importado, portanto, encontra-se com um assaltante “nativo”.

A estrofe imagética retrata um fato comum às metrópoles brasileiras, reflexo da condição sócio-econômica desprivilegiada da maior parte de população desses lugares. Essa estrofe foi estudada por mim, anteriormente, numa monografia. Retomarei alguns escritos para complemento deste estudo:

O sexto e sétimo versos permitem várias conotações: as elites de direita que se fecham ao povo; a mão da rua onde o carro para em frente ao sinal e a mão do menino que portava a arma. A “música para ambientes refrigerados” pode significar a música sem conteúdo que a elite assimila no seu ambiente único, fechado, sem contato com outras camadas sociais, ou simplesmente no seu carro com ar-condicionado. Segundo Lázaro, esse assalto é a invasão da própria música brasileira, algo para quebrar essa vidraça e trazer calor para a elite se sentir mais humana, sair do seu mundo imaginário e perceber a realidade ao seu redor. Ele também enfatiza que, muitas vezes as músicas que o rico ouve, o pobre não ouve e vice e versa. Mas devemos considerar que o brega, por exemplo, conquistou todas as classes sociais, que só não frequentam os mesmo ambientes. (MONTEIRO, 2001, pp. 72-73)

Os ambientes frequentados pelas classes mais privilegiadas e menos privilegiadas financeiramente continuam praticamente divididos, respectivamente, entre refrigerados e não-refrigerados. García Canclini comenta que o consumo da arte separa a “elite” do “povo”: “Em sociedades modernas e democráticas, onde não há superioridade de sangue nem títulos de nobreza, o consumo se torna uma área fundamental para instaurar e comunicar as diferenças” (2008, p. 36). Ele afirma que aprecia a obra de arte moderna quem conhece a história do campo de produção dessa obra, pessoas de classe social que possuem recursos econômicos e educativos suficientes pra isso. Segundo ele, as sociedades modernas necessitam ao mesmo tempo da “divulgação” dos bens para aumentar o lucro e da “distinção” que enfrenta os efeitos massificadores da divulgação recriando os signos que diferenciam os setores hegemônicos.

Ele também observa que isso está se reorganizando:

A obra de Bordieu, pouco atraída pelas indústrias culturais, não nos ajuda a entender o que ocorre quando até os signos e os espaços das elites se massificam e se misturam com os populares. Teremos que partir de Bordieu, mas ir além dele para explicar como se reorganiza a dialética entre divulgação e distinção quando os museus recebem milhões de visitantes e as obras literárias clássicas ou de vanguarda são vendidas em supermercados ou se transformam em vídeos. (idem, p. 37)

Por isso, quanto à música, concordo em parte, pois, não creio que haja tanta separação como afirma Lázaro Magalhães, mesmo na época da concepção do álbum, visto que a elite de que ele fala, ouve o mesmo brega que as camadas populares e, hoje, mais ainda, essa elite frequenta o teatro ao mesmo tempo em que ouve música popular de toda espécie, incluindo-se o brega citado por mim, em aniversários, casas de *show*, e as camadas populares de Belém têm acesso tanto a essa música popular quanto ao

conteúdo do teatro, com espetáculos gratuitos ou do lado de fora deste, principalmente com o surgimento do Festival de Ópera que ocorre na cidade, desde 2002, um ano após o lançamento do *Peixe Vivo*.

Em **Rasante**, além do veículo, tradicionalmente usado na guerra e que se modernizou para atender aos consumidores das classes sociais privilegiadas entre outras questões, a hibridação pode ser vista na música que une guitarrada, *rock* e sirimbó; como se vê no encarte: “(...) A guitarra explora a técnica da palhetada limpa e sincopada – típica do gênero das guitarradas amazônicas –, em um tema que remete aos clichês do rock. Pela primeira vez, o ritmo do sirimbó é explorado na atmosfera 4/4 do rock” (Box explicativo do encarte do álbum *Peixe Vivo*, 2001).

A guitarrada permeia, em grande parte, o arranjo da música, o que faz, inclusive com que grande parte das músicas da banda tenha um andamento relativamente acelerado, dançante (ouvir trecho 01:34 a 01:45). Pude observar em algumas apresentações da banda que isso amenizava, de certa forma, a estranheza do público belenense ao ouvir músicas diferentes da lambada, do brega a que estavam acostumados.

O sirimbó, os músicos explicam que surgiu com Pinduca, cantor e compositor que modificou o carimbó que ouvia dos mestres, considerado “de raiz”, tocado com instrumentos “de pau e corda” e, geralmente, uma flauta e acelerou acrescentando instrumentos elétricos, como guitarra e contrabaixo e muitos outros instrumentos de sopro. Seria o carimbó que sofreu, ainda mais, um processo de hibridação. Rabelo reafirma ainda mais esse processo ao falar que o próprio sirimbó tem algo de guitarrada nos arranjos “É aquilo que o Pinduca fazia, mas misturado com a guitarrada...que o Pinduca, ele é do carimbó, né, estilizado que a gente chama, mas o guitarrista dele (...) lançou um disco de guitarrada (...) então, assim, tem uma atmosfera também de coisas que vão desembocar na guitarrada” (Bruno Rabelo, em entrevista em 10 de janeiro de 2011)

O baterista já trabalhava com sirimbó, que tem compasso 2/4, e então acelerou um pouco nessa canção, porém num compasso 4/4 (ouvir trecho 00:03 a 00:16) e,

algumas vezes alternou para uma batida que chama “carimbó estilizado”, inclusive, nesse momento, a guitarra também muda para uma melodia que remete aos clichês do *rock*, como descrito no box do encarte (ouvir trecho 01:23 a 00:33). O guitarrista afirma que a inspiração para esse momento da música veio da banda inglesa “Rolling Stones”, banda de *rock* dos anos 60 e explica a sua intenção ao criar a música:

“Tem uma misturada nela no *riff* da guitarra (...) é a ideia de fazer um carimbó meio que com um *riff* assim, com a guitarra elaborada mesmo. A guitarra mesmo, ela já tem uma frase que diz a música (...) ela tem um começo e um desfecho só na guitarra, aí, quando eu chamei o Vovô pra gente fazer, aí ele resolveu colocar uma batida da bateria que aparecem, assim, uns sons...a gente não tem um percussionista, mas ele faz o papel do que seria a conga” (Pio Lobato, em entrevista em 10 de janeiro de 2011).

O baterista informa que a ideia do som de congas²³ surgiu ao ouvir um disco de uma banda norte-americana liderada por um mexicano: “veio dessa percussão africana que eu ouvi do Santana, que era essa batida africana que eu ouvi do disco do Santana que era *Abraxas* se não me engano” (Vovô, em entrevista em 12 de janeiro de 2011). Santana, banda dos anos 60, ajudou a difundir o chamado *latin rock*, ou seja, uma mistura de *rock* com gêneros latinos, pelo mundo.

Percebo, portanto, uma infinidade de influências nessa canção, como sirimbó, carimbó, *rock*, guitarrada, ritmos latinos, todos híbridos, de certa forma, e que passeiam, pela sua história, origem, por espaços e tempos diferentes.

~~ São Cristóvão:2:02 por: Bruno Rabelo / Vovô ~~
Faixa 1

A urbanidade toma conta da canção **São Cristóvão**, assim como outras canções do álbum; mas, nesta, em especial, observo que há a correspondência perfeita entre letra e música. Esta, no geral, ganha andamento acelerado de modo a assemelhar-se ao fluxo do trânsito de uma capital, porém, há um detalhe interessante da guitarra, na introdução quando esta faz uma espécie de *rallentando*, caindo no contratempo da música e,

²³ Conga: instrumento musical de percussão de origem cubana com som médio grave. As congas, geralmente marcam a base rítmica principal em gêneros musicais afro-latinos, como merengue e salsa.

depois, retoma o andamento, acompanhando os demais instrumentos (ouvir trecho 00:19 a 00:29). Comparo isso a um fenômeno físico quando um carro passa por nós o som da sua buzina ou sirene sofre desaceleração devido à alta velocidade conforme o veículo vai ficando mais distante e, quando o carro atinge uma distância maior, o som do trânsito, em geral volta ao normal.

O trânsito, portanto, é o mote da canção, em que, de acordo com o contexto da cidade de Belém, zona urbana, com um número crescente de veículos, entre eles, carros particulares, vans e motos, encontra-se desorganizado e constituído por pessoas, em sua maioria, imprudentes. Com o advento da modernidade, a indústria passou a produzir veículos em larga escala e observo que, em Belém, chegaram tanto aqueles luxuosos quanto carros populares cujo valor final e a facilidade de pagamento tornaram-nos acessíveis a uma parte da população que antes não tinha como comprá-los.

De acordo com García Canclini “O mercado reorganiza o mundo público como palco do consumo e dramatização dos signos de *status*. As ruas tornam-se saturadas de carros, de pessoas apressadas para cumprir obrigações profissionais ou para desfrutar uma diversão programada, quase sempre conforma a renda econômica” (2008, p. 288). “Refrigerados” ou não, esses veículos são conduzidos por pessoas que têm pressa de chegar ao seu destino, que representa em grande parte o local de trabalho, onde se encontram aparelhos tecnológicos à espera de um ser humano que deva operá-los para gerar mais lucro a sua empresa. “A velocidade tomou conta de tudo!” afirma Lázaro Magalhães que concentrou essa idéia no neologismo “velovício” (verso nº 8), ou seja, o vício da velocidade. A pressa associada a vias de acesso deficientes, mal planejadas para escoar, inclusive, o trânsito de veículos que se deslocam para outros municípios, ocasiona o caos urbano. Seguem-se, abaixo, trechos do texto poético:

**Crucicristo
Pendurado no espelho
Cruzes, Cristo
Lá vão eles em vão,
Em vans, em vãos
Longe de sãos
Onde quer que se meta
O velovício
A vertigem equilibrada
Entre meios-fios**

**Sobre calçadas
(...)
Velocidade gera violência
Tanto passa que traz
De novo a novidade
E a novidade é o carro de boi**

Em meio a todo esse caos urbano ou, considerando uma expressão de García Canclini (2008) “expansão urbana” que ele afirma ser uma das causas que intensificaram a hibridação cultural, as pessoas penduram no retrovisor interno dos seus carros, crucifixos (que o autor substitui pelo neologismo “Crucicristo”) em vão (verso nº4), em que a sua devoção a São Cristóvão, padroeiro dos motoristas, a esperança de que tudo ocorra bem durante o deslocamento do veículo, contrastam com atos imprudentes dos motoristas devotos.

Acerca da última estrofe, Lázaro Magalhães esclarece: “A novidade que a gente quer falar (...) será que a gente pode construir um novo trânsito, uma nova sociedade que não precise tanto da velocidade, não precise tanto da violência e que possa ser mais legal, mais equilibrada?” (Lázaro Magalhães, em entrevista em 03 de julho de 2001). Ele explica, ainda, em entrevista recente (em 18 de janeiro de 2010) que o carro de boi pode representar um símbolo ecológico, já que este não polui e que poderemos estar voltando aos velhos tempos para salvar o planeta da velocidade e da poluição. Então, o carro de boi, elemento “tradicional”, ainda muito utilizado na cidade de Belém, compõe o texto ao lado dos carros “modernos” em alta velocidade.

A respeito da composição musical, a seguinte explicação: “São Cristóvão nasceu de um groove do baterista Vovô – um carimbó estilizado. Letra e melodia unem-se a uma harmonia de guitarra sem efeitos, povoada por riffs polirítmicos e acordes ora arpejados, ora ditados pelas levadas do frevo e carimbó” (Box explicativo do encarte do álbum *Peixe Vivo*, 2001). O baterista fala da sua experiência ao compor o arranjo:

“Nasceu de um *groove* que eu tava fazendo e que, na verdade não é um carimbó com uma batida normal de bumbo. Se tu for ouvir mesmo a batida (...) tem um bumbo ‘saltitante’, parece um cavalo, é engraçado, mas é isso mesmo, é um bumbo muito diferente [do carimbó tradicional] porque, quando eu comecei a aprender a tocar bateria, eu tinha uma dificuldade muito grande no pedal do Lino, porque era muito duro (...) aí, quando eu ganhei a minha bateria, parecia uma pluma o pedal, aí ficava fácil fazer aquelas rufadas” (Vovô, em entrevista em 12 de janeiro de 2011).

Vovô refere-se ao vizinho Lino, um senhor que tinha uma ‘banda de baile’ e uma bateria antiga. Ele tocava nessa banda que executava vários ritmos, daí sua vasta experiência quando entrou anos depois na banda Cravo Carbone. Afirma que o fato de ter iniciado num pedal ‘duro’, de difícil execução, e ter passado para um mais ‘leve’ fez com que ele tivesse o costume de querer introduzir sempre uma figura rítmica a mais quando tinha liberdade para fazer arranjos. O bumbo ‘saltitante’ que fala é justamente uma figura a mais que ele acrescenta na ‘batida’ do carimbó que já está acelerado, ou seja, estilizado; isso fica evidente, por exemplo, durante o tempo em que o vocalista canta a primeira estrofe (ouvir trecho 00:43 a 01:02). Ele explica, portanto, que o carimbó “tradicional” é substituído pelo que os músicos da banda chamam “carimbó estilizado, um *groove*”, produzido pelo seu instrumento.

Essa frase rítmica da bateria, em compasso 2/2, de um modo geral, mistura-se à guitarra que, de acordo com Bruno Rabelo (que gravou somente contrabaixo no álbum) que compôs o arranjo da guitarra e repassou para Pio Lobato, é polirrítmica. A guitarra, então, segue várias vertentes. Pio Lobato revela um momento da música em que há *riffs* em compasso 4/4, normalmente usado pelo *rock* (ouvir trecho 00:34 a 00:43). Bruno Rabelo afirma que o instrumento ora faz um carimbó (ouvir trecho 01:32 a 1:44) ora faz um frevo, ritmo “tradicional” de outra localidade, o estado de Pernambuco (ouvir trecho 01:44 a 01:56). Ele conta que teve experiência, durante um tempo, tocando frevo e forró com músicos nordestinos. No entanto, essa distinção não me parece muito clara, pois, esses dois últimos trechos recomendados para audição soam como um único gênero com algumas variações; lembram a batida do banjo tocado o carimbó “tradicional”.

O baterista Vovô, que deu origem à música com seu instrumento esclarece que esse “*groove*” é uma imitação do ritmo da percussão feita no carimbó, porém, mais acelerado; na minha interpretação, o mesmo que “carimbó estilizado”.

~~ Conselho Barato:3:03 por: Pio Lobato / Bruno Rabelo ~~
Faixa 7

“(…) É uma música que foi feita pro centenário de morte do Antônio Conselheiro, da Guerra de Canudos” (Lázaro Magalhães, em entrevista concedida em 03 de julho de 2001). Veja-se o texto poético, a seguir:

**Quando matam uma mina
Acabam de morrer os mineiros
Os peitos livres
Em mil brônquios acesos
A manhã, a tarde, a noite, calmas
E o fim do sono profundo na sala
Pelo baque do escaravelho
Na vidraça**

**Mestre Antônio
Escutai este conselho
Valioso de enxerido
E barato no dinheiro
Larga a refrega do martírio
Salva Joana Imaginária
Do puteiro
(Hoje acaba toda a jagunçada
Sem bolir tijolo do terreiro)**

**Mestre Antônio
Escutai este conselho
Larga a praça, toma o jornal
Ilumina os olhos de Santa Clara
Em horário nobre nacional
Mestre Antônio guerrilheiro
Mestre pop conselheiral**

A respeito dos cinco primeiros versos, Lázaro Magalhães afirma: “É como se o cara saísse de um trabalho muito ruim e, de repente, se aposentasse, descobrisse que ele pode fazer outra coisa, fazer o q ele tá a fim, ter a calma da casa dele e tal” (idem). Unindo a ideia da homenagem ao personagem histórico do século XIX, Antônio Conselheiro (1830-1897) a essa última frase do autor, poder-se-ia supor que “hoje” esse personagem do “ontem” estaria aposentado e poderia pensar na possibilidade de lutar com outras armas, com o aparato da tecnologia, por um mundo melhor. Este híbrido entre passado e presente é, portanto a questão principal do texto. Observe-se a ideia que Lázaro Magalhães desenvolve a partir dos versos nº 6, 7 e 8:

“Conselho Barato fala da pessoa pegar o rumo da vida dela e fazer o próprio destino, seja indo pra imprensa, seja fazendo protesto de rua, seja fazendo uma ONG, seja indo pra um projeto na baixada, seja mudando de emprego, seja mudando de casamento(...) sabe? ‘– Égua, eu não tô a fim de ficar nessa situação, eu quero mudar minha vida e eu vou fazer o que eu tô a fim, agora!’ (...) mas ele fala um pouco também de fazer com um certo cuidado (...) de fazer sem ter que se acabar, se mutilar, ser um mártir (...) se fosse reinventar Antônio Conselheiro, acho que hoje ele seria um cara que trabalharia...deveria ser um publicitário, deveria ser um cara de Comunicação que fosse, um político que falasse muito bem, que se utilizasse das

artimanhas pra fazer o bem e não, simplesmente, ir contra um exército e ser fuzilado, enfrentar um ônibus e ser atropelado, sabe? Ter a ‘manha’ e poder fazer uma revolução silenciosa sem se expor, sem se matar por conta de um objetivo e saber fazer de uma forma experta e conseguir minar e conseguir passar a mensagem conseguir mudar ao redor dele” (idem).

Lázaro Magalhães faz uma adaptação de um mártir do passado ao mundo moderno, delegando a ele a tarefa de utilizar como instrumento de protesto a imprensa que seria uma arma poderosa, inclusive, na contemporaneidade, como afirma García Canclini: “Em uma escala mais ampla, é possível afirmar que o rádio e a televisão, ao relacionar patrimônios históricos, étnicos e regionais diversos, e difundirlos maciçamente, coordena as múltiplas temporalidades de espectadores diferentes” (2008, p. 289). Lázaro Magalhães sintetiza a ideia no encarte do álbum: “(...) antes um moderno guerrilheiro semiótico, vivo e bem-sucedido, que um mártir morto na história.” (Box explicativo do encarte do álbum *Peixe Vivo*, 2001). É interessante perceber a criatividade do letrista que propõe ver um líder sair da “seca” do seu pensamento de liderança e confronto para entrar na “liquidez” dos meios de comunicação.

O autor da letra complementa essa ideia comentando os versos nº16 e 17: “se antes tinha uma guerra de jagunço (...) hoje tu tens a TV que entra na tua casa e muda a tua cabeça e tu mesmo já te mobilizas a não lutar por um objetivo porque tu já tá anestesiado por uma mensagem, então tu não precisas fazer uma guerra, basta fazer propaganda” (Lázaro Magalhães, em entrevista concedida em 03 de julho de 2001). A ideia do autor consiste no fato de que a televisão tem imenso alcance entre as pessoas independente da sua condição social, cultural, financeira, e consegue induzir as pessoas ao consumo de produtos ou as torna acomodadas por meio de mensagens veiculadas pelo próprio governo e que uma pessoa, como Antônio Conselheiro, poderia utilizá-la para fazer o inverso, para induzir as pessoas a lutarem pelos seus direitos, entre outras coisas. A última estrofe conclui esse pensamento, conforme explica o autor: “faz alguma coisa, produz uma matéria, vai, muda a cabeça das pessoas, passa uma mensagem pela TV, toma o meio de comunicação e passa a tua mensagem, não faz uma guerra, assim, contra uma coisa que tu sabes que tu vais te ferrar, mina o sistema e te utiliza dele e vai em frente” (idem).

Na música, “a guitarra ganha o sotaque das rabecas nordestinas e soma-se às síncopas do contrabaixo, cuja linha também lembra o toque do berimbau” (Box explicativo do encarte do álbum *Peixe Vivo*, 2001). O contrabaixo empenha-se em alternar duas frases melódicas durante quase todo o tempo da canção (ouvir trecho 01:51 a 02:01) talvez a comparação com o berimbau aconteça por conta dessa repetição que ocorre muito na capoeira, por exemplo, algo que faz parte da vivência do baixista, como já foi visto. A guitarra, ao contrário, ganha maior *legato* e executa melodias que dialogam com o vocal (ouvir trecho 01:40 a 01:49)

Essa alusão a instrumentos muito utilizados no nordeste brasileiro dialoga com o fato de Antônio Conselheiro ter pertencido a esse local, a região nordeste. Além disso, mais uma vez um instrumento “moderno” busca imitar instrumentos tradicionais do folclore no Brasil, sendo que a rabeca (instrumento que se tem notícia desde a Idade Média e que, no Brasil é utilizada em manifestações populares e religiosas desde o início da colonização) é utilizada no xote, forró, entre outros e o berimbau, principalmente, na capoeira.

O baterista, por sua vez, encontrou inspiração no *funk* pra compor o arranjo: “é uma batida meio que ‘funkeado’, só que é ‘alentado’ e aquela coisa de a guitarra parecer com uma coisa do nordeste (...) eu já, ao contrário, eu pensei: “- se ele tá fazendo uma coisa meio que nordeste, meio que brasileiro, eu vou colocar aqui um *funk*, um *hip-hop*, sei lá, aí eu fiz aquela batida” (Vovô, em entrevista em 12 de janeiro de 2011). Entra, portanto, na composição mais um elemento “estrangeiro” e “moderno” (ouvir trecho 01:29 a 01:39).

A canção Conselho Barato é mais uma que mistura elementos de espaço e tempo diferentes, tanto no texto poético como na música.

~~ Andarilho:2:50 por: Pio Lobato / Bruno Rabelo ~~
Faixa 8

O texto de **Andarilho** “É um versinho que fala sobre andar na rua e pensar no amor” (Lázaro Magalhães, em entrevista em 03 de julho de 2001). Veja-se o texto poético para se entender melhor o que o autor afirma ser uma “canção de amor”:

**Pisando com meus sapatos
A poeira da rua
Chutando pensamentos
Esquerdos, direitos
Tu és a lua espelhada
No pó da soleira
Embaixatriz malvada
(embaixadas)
Nunca estás na chegada**

**Tu és a lua espelhada
No pó da soleira
Embaixatriz malvada
A noite inteira andei
Chutando pensamentos
(arranhando estrelas)
Prá não lembrar que
Nunca, jamais estarás
Na chegada**

Segundo o autor, uma pessoa está caminhando de volta pra casa, sozinho, no meio da madrugada, pensando numa outra pessoa que está longe do seu alcance, a qual é comparada com a lua que, por mais que a gente se aproxime, nunca fica perto. Vários versos se repetem ao longo do texto, como as metáforas: “Chutando pensamentos”, versos nº3 e 14; “Tu és a lua espelhada”, versos nº5 e 10; porém, esses versos aparecem livremente no texto poético, ou seja, sem que o autor contasse o número de versos exatos para que cada verso se repita. Um repetição, em particular, chama atenção: o último verso da primeira estrofe “Nunca estás na chegada” reaparece diferente, como a reforçar certo pessimismo ao final da última estrofe: “Nunca, jamais estarás na chegada”. Pode-se inferir, a partir daí, a influência do poeta Carlos Drummond de Andrade, reconhecida pelo letrista.

O texto, de modo geral, reafirma a influência de Drummond, autor do modernismo que usava, entre muitos artifícios, a linguagem coloquial e tinha como um dos seus temas o desajustamento do indivíduo²⁴. O texto de Lázaro Magalhães apresenta não apenas essa semelhança com o autor, mas também, no que diz respeito ao poema, a liberdade métrica dos versos²⁵. Segundo ele, os versos nº 3 e 4 representam pensamentos

²⁴ Ver: <<http://carlosdrummonddeandrade.com.br/vida.php>> Acesso em 26 de janeiro de 2011.

²⁵ Ver: <<http://www.carlosdrummonddeandrade.com.br/poemas.php>> Acesso em 26 de janeiro de 2011.

“bons” (direitos) e “sacanas” (esquerdos). O personagem é masculino, afirma ele. O eu lírico reflete sobre seus pensamentos, seus sentimentos com certo pessimismo, também uma característica semelhante a Drummond, como se vê no encarte: “Todas as febres se agravam durante as madrugadas. Toda paixão amarga e impossível se desfia algum dia em uma longa caminhada solitária” (Box explicativo do encarte do álbum *Peixe Vivo*, 2001).

Outro verso que chama a atenção é a metáfora “(arranhando estrelas)” (verso nº15), que lembra a metáfora do verso que é considerado um dos mais bonitos da música popular, inclusive elogiado pelo poeta Manuel Bandeira: “tu pisavas os astros distraída” da canção **Chão de Estrelas** de Sílvia Caldas (1908-1998) e Orestes Barbosa (1893-1966). Esse verso, inclusive, já foi muito citado por ícones da MPB, como Os Mutantes e o tropicalista Caetano Veloso (1942-), por exemplo. Nada mais adequado para uma banda que afirma ser de MPB fazer uma alusão a tal verso.

Andarilho se firma como MPB assim como as outras canções estudadas neste movimento, pelo fato de utilizarem versos livres e mesclarem os vários gêneros musicais citados até aqui. Isso, conforme a visão de Lázaro Magalhães, já comentada, de que a MPB “devora” vários estilos para criar outros. A música, em **Andarilho**, mistura bolero, bossa-nova e o *grunge* norte-americano, segundo o encarte. O bolero vem da influência do baterista que tocou o gênero ao longo da carreira e, a bateria o executa no momento em que o vocalista, ao invés de cantar a melodia do refrão, assovia (ouvir trecho 00:46 a 01:05); ambos, o assovio e a bateria dão um tom melancólico à canção de forma a criar a imagem de um andarilho voltando pra casa, de madrugada; o efeito sinestésico resulta da perfeita combinação entre ritmo, melodia e imagem.

Segundo o guitarrista, o *riff* monótono que criou para a primeira parte dessa canção reproduz seus próprios passos, visto que já caminhou muito de madrugada,

como um boêmio, então reproduziu essa melodia no seu instrumento (ouvir trecho 00:15 a 00:29).

A influência da bossa-nova aparece na harmonia um pouco mais trabalhada associada ao *grunge*²⁶ norte-americano do guitarrista, influenciado na época, pela banda “Nirvana”, dos anos 80 (ouvir trecho 01:59 a 02:12). O baixista, inclusive, comenta que a canção partiu da intenção de um bolero e acabou ficando com um aspecto de *rock*: “a gente tava fazendo essa canção, era pra ser tipo um bolero (...) acabou que ficou uma atmosfera meio rock, na verdade. Ficou menos bolero do que a gente, de repente, poderia fazer” (Bruno Rabelo, em entrevista em 10 de janeiro de 2011).

Feita a leitura dessas oito canções, é fácil notar que as opiniões dos integrantes nem sempre são convergentes quando se trata do resultado final da canção. Isso é realmente difícil, visto que, depende da audição de cada pessoa para definir que gênero musical se destaca mais em cada composição. Percebo que as canções aqui estudadas são um resultado de intenções e práticas individuais dos integrantes que se somam no fazer musical criando um produto híbrido, que por sua vez é resultado da prática conjunta dessas pessoas.

3.2 Inferências embaixo d’água

Esclareço, após essa breve navegação, que minhas análises inferidas aqui, depois de estudar alguns aspectos literários e musicais das canções, não pretendem se constituir como verdade absoluta; na verdade, nada o é. Elaborei meu estudo embasada nos referenciais teóricos estudados, apesar disso, este estudo pode estar embaixo d’água, meio embaçado, mas que, futuramente, poderá ser passível de complementação de outros pesquisadores, até sob outros olhares.

²⁶ Vertente do *rock* que surgiu no final da década de 80, na cidade de Seattle, em Washington e que, inclusive, surge inspirado por outras vertentes do *rock*, como o *punk* e o *heavy metal*, entre outros.

A partir de todas as observações aqui apresentadas, constata-se que a banda trabalhou a manutenção da base rítmica de um gênero musical geralmente considerado típico da região, ou mesmo unindo duas bases de um mesmo gênero acrescentando novos elementos, novas notas, células, figuras rítmicas aliados a ritmos de padrão universal, como o *funk* e *rock*, já citados; algo que de certa forma, contribui para tornar sua obra universalizada e, portanto, mais aceitável em outros lugares.

Então, a obra da banda cria códigos de compreensão além do âmbito cultural em que ela é praticada, universalizando a sua comunicação, a sua expressão, como explica Loureiro ao comentar o trabalho de Tynnôko Costa: “uma vinculação das raízes simbólicas e musicais e culturais da Amazônia e do Pará, a uma linguagem universal, que permita interesse em qualquer lugar do mundo, que seja compreendida e agrade, embora as pessoas, sabendo que elas são diferentes do seu lugar, que elas são ‘Amazônica’” (COSTA, 2000, p.26). O “global” e o “local” no *Peixe Vivo*, portanto, não se excluem; ao contrário, complementam-se para expressar o que o próprio poeta Magalhães chamaria de ‘Mundo-Açu’. A banda reconhece o diálogo da música considerada típica da região com ritmos que vão além das fronteiras nacionais. A hibridação cultural musical, como se pode perceber, permeia a obra *Peixe Vivo* da banda Cravo Carbono.

Considerações Finais

As canções do álbum *Peixe Vivo*, que foram estudadas, já revelam desde a sua estrutura mais ampla algo híbrido por se tratarem de obras que reúnem duas linguagens: o texto poético e a música; ambos utilizam um elemento em comum que é o som. Este som, por sua vez, revela-se híbrido por vários motivos: a nuance da voz, a variação de timbres vocais ou instrumentais, de ritmos, sendo que, além de a banda Cravo Carbone reunir traços literários diversos e células rítmicas de vários gêneros, ainda subentende em sua obra os ‘ruídos’ da modernidade, como o motor dos carros, por exemplo. De acordo com a perspectiva etnomusicológica de que devemos estudar a produção musical humana dentro de um contexto cultural, percebo que os integrantes da banda conceberam o álbum imprimindo traços culturais diversos vivenciados por eles e, sobretudo, de aspecto urbano considerando o local dos ensaios e produção. Na minha concepção, o meio influencia a produção musical humana ao mesmo tempo em que esta interfere no meio ao qual esta tem alcance.

O olhar etnomusicológico revela, portanto, que o processo de criação musical deve considerar fatores sociais, econômicos e culturais. Considero visível que as composições da banda Cravo Carbone, surgidas no contexto latino-americano, absorveram a ‘pluralização’ das identidades citada por Stuart Hall e são exemplo da hibridação cultural referida por García Canclini a qual se mostra presente na região amazônica onde está localizada Belém do Pará. Ao retomar a idéia de Kazadi wa Mukuna (2008) de que a música contribui para a compreensão dos seus criadores, os seres humanos, as composições da banda, pensadas de forma individual e coletiva, durante o processo de criação do álbum *Peixe Vivo*, são um reflexo da sociedade em que viveu e da sua própria cultura em determinada época. Então, vejo que seus integrantes fizeram e fazem parte de todo um processo de hibridação que se faz presente na sua cultura, não apenas por terem percorrido por várias localidades que não Belém-PA, local de concepção do álbum, mas por receberem informações culturais musicais de várias partes do mundo, por serem e/ou conhecerem migrantes, pelo próprio contexto híbrido que possui a Amazônia.

Percebo, ainda, que o processo de hibridação sofrido pela música popular urbana no Brasil, mais precisamente desde a década de 70, afetou diretamente as composições da banda tanto no aspecto literário quanto musical, mesmo porque esta se enquadra na chamada Música Popular Brasileira conhecida por experimentações musicais e literárias. A gênese do processo criativo da Cravo Carbone se dá, portanto, a partir da hibridação cultural.

A banda, com o intuito de pesquisar sons, de fazer experiências com gêneros musicais “tradicionais”, “modernos”, “locais” e “globais”, combinou elementos que geraram um novo produto musical; algo concebido por pessoas com vivências sociais culturais múltiplas num espaço que articula essa diversidade por conviver com aquilo que é considerado urbano e rural, com pessoas de vários credos, várias etnias, com informações locais e de outras partes do mundo, com instrumentos musicais “rústicos” e dotados de tecnologia, como é Belém do Pará. Isso tudo permeou, por vezes, a intenção de cada integrante no ato da composição, transparecendo ou não nas canções, sendo que a própria banda não consegue definir de maneira exata o seu produto.

De fato, criou-se algo tão híbrido de modo que cada canção não se fecha num único gênero, num único ritmo, num único andamento. Isso me permite destacar apenas alguns aspectos recorrentes no álbum, como a mudança do que seria a função de um instrumento musical para outra, como por exemplo, um instrumento de cordas atuando como um de percussão; a presença de certa velocidade nas canções como reflexo da modernidade, da urbanidade, da falta de tempo para a gravação; o diálogo entre o aprendizado musical dos integrantes.

Os membros da banda afirmam que a maior parte do processo de composição contou com a “intuição”, porém, vejo que havia a intenção consciente pela busca de um novo produto musical quando alguns músicos relatam que esse processo consistia numa pesquisa para praticarem suas experimentações. Considero o álbum *Peixe Vivo* tão inclassificável, indeterminado quanto seus criadores, pessoas do mundo contemporâneo dotado de multiculturalismo. O novo, aqui, refere-se à criação de quatro pessoas que fizeram releituras de gêneros e trabalharam isso conforme a contribuição musical de

cada um, como numa “fórmula”, termo que eles mesmos gostam de citar; se trocasse, por exemplo, um músico durante esse processo, o resultado não seria o mesmo.

Ainda assim, as canções, por pertencerem ao contexto de um determinado momento da vida desses integrantes, ganharam a forma que está na gravação do álbum, de modo que se fossem executadas ao vivo e, como afirma Lobato, “hoje” surgiram arranjos diferentes. Então, além da banda possuir produção peculiar, ela mesma será capaz de apresentar algo diferenciado do que já foi ouvido, numa espécie de releitura das próprias canções.

Características como a mistura de traços literários e musicais diversos, presentes no álbum *Peixe Vivo*, fornecem condições para que eu afirme, portanto, que este é produto de seres humanos que vivem em constante processo de hibridação e que são possuidores de vários traços identitários. Isso contempla, sob meu ponto de vista, a intenção dos estudos em etnomusicologia que procuram entender, entre outras coisas, o ser humano que faz música.

É importante considerar a contribuição da banda Cravo Carbono, não só para a cultura local, mas, no mundo; e ainda, o *Peixe Vivo* como um produto musical de uma determinada época permeada por várias outras épocas e de uma localidade permeada por outras localidades.

Por tudo isso, é necessário que mais pesquisadores valorizem a música produzida em Belém do Pará, a qual muitas vezes, como no caso da banda Cravo Carbono, é dotada de riqueza tanto no campo literário como musical. Isso constitui um terreno fértil, portanto, para pesquisadores de várias áreas.

REFERÊNCIAS

AUTRAN, BAHIANA, WISNIK. **Anos 70: 1- música popular**. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora Ltda., 1980.

BÉHAGUE, Gerard. **A etnomusicologia latino-americana**: algumas reflexões sobre sua ideologia, história, contribuições e problemática. In: II SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 1999, Curitiba. Anais.... p. 41-69.

_____. Fundamento sócio-cultural da criação musical. **Revista ART 019**, p. 5-17, Agosto 1992.

BLACKING, John. **How musical is man?** Seattle: University of Washington Press, 1990.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. Trad Heloísa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**, trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.

COSTA, Tynnôko. **Ritmos amazônicos**: entrevista. Belém: CEJUP, 2000.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DAGHLIAN, Carlos (org.). **Poesia e música**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

DIAS JR, José do Espírito Santo. **Cultura Popular no Guamá**: Um estudo sobre o boi bumbá e outras práticas culturais em um bairro de periferia de Belém. 2009. 161 f. Dissertação (Mestrado) -- Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia -- Universidade Federal do Pará, Belém, PA, 2009.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais** – uma versão latino-americana. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FABRIS, Annateresa. **O futurismo paulista**: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda no Brasil. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

FILHO, GONÇALVES, HOLLANDA, **Anos 70: 2- literatura**. Rio de Janeiro Europa Empresa Gráfica e Editora Ltda., 1980.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**, Rio de Janeiro: LTC-Livros Técnicos e Científicos editora S.A., 1989.

GILROY, Paul. **O atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GUERREIRO DO AMARAL, P. M. **Estigma e cosmopolitismo local**: considerações sobre uma estética legitimadora do tecnobrega em Belém do Pará. In: III ENCONTRO DA ABET – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2006, São Paulo. Anais... 1 CD-ROM.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**, trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 17 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

MACHADO e PAGEAUX. Álvaro Manuel e Daniel-Henri. **Da literatura comparada à teoria da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1988.

MARTINS, Benedita Afonso. **Imagens da amazônia**: Olhares interculturais. Belo Horizonte, UFMG, 2004 (Tese de doutorado)

MERRIAM, Alan. **The antropology of music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MONTEIRO, Keila. **A releitura do rock na capital paraense**. 2001. 94 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Educação Artística – Habilitação em Música) – Centro de Ciências Sociais e Educação, Departamento de Artes, Universidade do Estado do Pará, Belém.

MUKAROVSKÝ, Jan. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**, trad. Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MUKUNA, Kazadi wa. Sobre a busca da verdade na etnomusicologia: um ponto de vista. **Etnomusicologia**. São Paulo, n. 77, pp. 6-11, mar./abr./mai. 2008.

NAVES, Santuza C.; COELHO, Frederico O.; BACAL, Tatiana (Org.). **A MPB em discussão: entrevistas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

NETTL, Bruno. **The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts**. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2005.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Etnomusicologia: da música brasileira à música mundial. **Etnomusicologia**. São Paulo, n. 77, pp. 6-11, mar./abr./mai. 2008.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de *et al.* **Literatura e Música**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *O olhar do estrangeiro*. In: NOVAES, Adauto (org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PIGNATARI, D. **Cultura pós-nacionalista**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998.

QUINTERO-RIVERA, Mareia. **A cor e o som da nação: a idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.

ROCHA, Alonso *et al.* **Bruno de Menezes ou a sutileza da Transição: ensaios.** Belém: CEJUP, Universidade Federal do Pará, 1994.

SANT'ANNA, A. R. de. **Música popular e moderna poesia brasileira.** São Paulo: Landmark, 2004.

SQUEFF e WISNIK. Enio e José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira.** 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira.** São Paulo: Ed. 34, 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. John Blacking ou uma humanidade sonora e saudavelmente organizada. **Cadernos de campo**, São Paulo, n.16, pp.1-304, 2007. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/da/arquivos/publicacoes/cadernos_de_campo/vol16_n16_2007/cadernos_de_campo_n16_p191-200_2007.pdf>. Acesso em 13 set. 2010.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**, trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Discográficas

CRAVO CARBONO. **Mundo-Açu.** Belém: Cardume Produções, c 1999. 1 CD.

CRAVO CARBONO. **Peixe Vivo.** Belém: Cardume Produções, c 2001. 1 CD.

PAULO ANDRÉ BARATA. **Nativo.** Rio de Janeiro, 1978. 1 disco sonoro.

Eletrônicas

<<http://www.myspace.com/cravocarbone>> Acesso em 10 de maio de 2009.

<http://tramavirtual.uol.com.br/artistas/cravo_carbone> Acesso em 10 de maio de 2009.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Cravo_Carbono> Acesso em 22 de janeiro de 2010.

<<http://palcomp3.com/cravocarbono/#release>> Acesso em 22 de janeiro de 2010.

<<http://www.belrock.com.br/perfil/10/1/1>> Acesso em 20 de maio de 2010.

<<http://www.overnundo.com.br/overblog/atravessando-o-cortex-com-o-cravo-carbono>> Acesso em 20 de maio de 2010.

<www.magazinebrazuca.blogspot.com> Acesso em 10 de junho de 2010.

<<http://www.youtube.com/watch?v=YcgiK6abL5I&feature=related>> Festival Cultura 2004.

<<http://www.youtube.com/watch?v=NoaM23xTXa8&feature=related>> Se Rasgum no Rock I

<<http://musicaparaense.blogspot.com/search/label/Cravo%20Carbono>> Site para baixar a discografia da banda Cravo Carbono.

Audiovisual

DEUS é Brasileiro. Direção: Cacá Diegues. São Paulo, 2003. Filme.

ANEXO

Entrevista semi-estruturada. As perguntas abaixo foram feitas a todos os músicos. A adaptação das perguntas ao letrista Lázaro Magalhães encontra mudanças e/ou acréscimos entre parênteses:

Nome completo:

Data de nascimento:

Cidade natal:

Se não é de Belém, quando veio morar aqui e quais tuas lembranças e pensamentos acerca da cidade a partir do momento em que passou a morar aqui?

Residência na época da concepção do álbum:

Atividade na época da concepção do álbum:

Influências musicais (e literárias) até a época da concepção do álbum:

Como você via o cenário da música no Brasil e no Pará nessa época? Algo te influenciou?

Como você tinha acesso às informações musicais, na época?

A banda tinha material de divulgação na língua inglesa, permitia a cópia do álbum. O que vocês pretendiam alcançar com esse álbum?

O que era o Projeto 'Cardume', no que consistia, qual foi sua duração e suas realizações?

(Qual seria a proposta da arte gráfica do álbum *Peixe Vivo*, capa, contracapa, ícones no lugar de números das faixas etc.?)

Você concorda que o álbum é música urbana e que isso está explícito nas composições? De que modo?

Que ideias te levaram a mesclar coisas híbridas na tua música (teu texto. Por que falas de fatos, assuntos de tempo e espaços diferentes em uma única letra, por exemplo), isso foi proposital?

Estou certa ao afirmar que o *Peixe Vivo* exemplifica algumas idéias de Stuart Hall, de que na modernidade tardia se chocam elementos “tradicionais”, “modernos”, “nacionais”, “regionais” e “estrangeiros” na práxis das sociedades do mundo atual e Néstor García Canclini, do convívio hibridizado desses elementos nas sociedades e na cultura da América Latina?

(Percebo, em alguns momentos, uma aproximação do teu texto com a poesia modernista, o manifesto antropofágico, entre outros, tu te identificas com isso? Pensaste, em algum momento nisto na hora de compor?)

Como você descreve o CD ‘Mundo-Açu’?

Explica melhor como essa mistura, essa hibridação se faz presentes nas canções **Mundo-Açu, Capoeira Geográfica, Mercúrio, Ver o Peso, Rasante, São Cristóvão, Conselho Barato e Andarilho.**