

Felipe Alves Novachinski

GRR20153195

**A influência do maracatu em três canções do álbum
Da lama ao caos de Chico Science e Nação Zumbi
por meio de uma abordagem semiótica**

Monografia apresentada à disciplina OA027-
Trabalho de conclusão de Curso Bacharelado
como requisito parcial à conclusão do Curso
de Bacharelado em Música - Departamento de
Artes, Setor de Artes, Comunicação e Design
da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Professor Indionei Rodrigues

CURITIBA

2019

RESUMO

No contexto da música brasileira, um dos movimentos surgidos no final do século XX foi o manguebeat, protagonizado por Chico Science e Nação Zumbi. Esse movimento se utilizou de traços da música regional de Pernambuco, mais especificamente o maracatu. Cabe investigar aqui em que medida a música de Chico Science provém do maracatu, já que percebemos também a presença de elementos externos a essa música. A pesquisa toca aspectos da semiótica peirceana, que por fornecer ferramentas conceituais práticas, pode contribuir para o entendimento do fenômeno do deslocamento do maracatu de sua função original folclórica para o contexto das mesclas da música pop presentes na música de Science. Para isso, realizaram-se análises comparativas de trechos de canções de Chico Science com transcrições de toques do maracatu feitas por Guerra Peixe. Assim foram identificadas três características da prática do deslocamento do maracatu: adaptação, assemelhação e adição.

Palavras-chave: Chico Science, manguebeat, arranjo, deslocamento, semiótica.

ABSTRACT

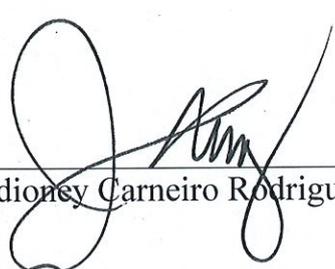
In the context of Brazilian music, one of the movements that emerged in the late twentieth century was the manguebeat, starring Chico Science and Nação Zumbi. This movement used traces of Pernambuco regional music, more specifically the maracatu. I intend to investigate to what extent the music of Chico Science comes from maracatu, since we also observe the presence of external elements to this music. This research touches on aspects of Peircean semiotics, which, by providing practical conceptual tools, can contribute to the understanding of the phenomenon of maracatu displacement from its original folk function to the context of pop music blends present in Science's music. For this, comparative analysis were performed on excerpts from Chico Science songs and transcriptions of maracatu rhythmic made by Guerra Peixe. Thus, three characteristics of the practice of maracatu displacement were identified: adaptation, resemblance and addition.

Keywords: Chico Science, manguebeat, arrangement, displacement, semiotics.

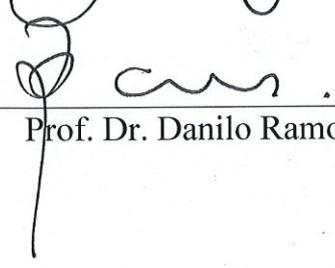
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
Departamento de Artes
Coordenação do Curso de Música

**ATA DA 5ª ETAPA DO TRABALHO DE
CONCLUSÃO DO CURSO DE GRADUAÇÃO**

No dia 3 de dezembro de 2019, **Felipe Alves Novachinski** apresentou neste departamento o Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Música intitulado *O antropofagismo de Chico Science: deslocamento funcional e semiótica*, tendo obtido nota 78 (Setenta e oito).

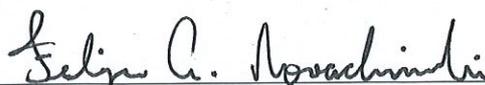


Prof. Dr. Indioneu Carneiro Rodrigues (orientador)



Prof. Dr. Danilo Ramos

Prof. Dr. Maurício Soares Dottori



Felipe Alves Novachinski

1. INTRODUÇÃO

Imergimos aqui no universo da música pop contemporânea e sua cultura pós-moderna. Muito têm-se estudado sobre os aspectos diversos consequentes do movimento cultural mangubeat. Um desses aspectos diz respeito a maneira pela qual o mangubeat, em seu processo de apropriação antropofágica-tropicalista, se apropria do maracatu, manifestação cultural de raiz folclórica, deslocando-o para o cenário da música popular urbana e pop internacional.

Seja pela sua relevância na história cultural, social e econômica do país, seja pela sua inovação artística na MPB, o mangubeat é assunto de pesquisas científicas desde os anos 2000. Neste trabalho, este movimento foi estudado no intuito de entender-se o processo de deslocamento funcional de uma obra ou de um elemento constituinte de uma obra musical, ou seja, a utilização da obra ou elemento ou formante da obra musical em um contexto diferente de sua função original. Mais precisamente, investigam-se quais aspectos do maracatu foram transformados para adequar-se à maquinaria globalizada de produção musical e, nesse contexto, quais critérios foram determinantes para que o maracatu viesse a se aproximar e se mesclar às demais influências do mangubeat, como o rock e o hip hop.

O deslocamento funcional é um fenômeno observado desde o início da era moderna. O termo é delineado por Daldegan e Dottori em meio a uma reflexão sobre a autonomia das artes, no livro *Elementos de História das Artes* (2016). Os autores defendem ali a ideia de que um objeto é considerado autonomamente arte quando existe uma diferenciação entre funcionalidade e estética. Dessa maneira, criações que tenham uma função clara dentro de uma sociedade, se deslocadas de seu contexto, permanecem apenas com sua autonomia estética. Os artesanatos que encontramos em museus de arqueologia, por exemplo, tinham um uso prático para a comunidade que os produziu. Atualmente expostos e trancados em salas, os visitantes desses museus usufruem apenas de suas qualidades estéticas.

A pesquisa sobre o maracatu baseou-se principalmente no ensaio *Maracatus do Recife*, de Guerra Peixe (PEIXE, 1980), uma das maiores referências para estudos sobre o assunto. O autor categorizou os dois tipos principais de maracatus recifenses, o Maracatu-nação e o Maracatu-de-orquestra (enquanto jornalistas, folcloristas e intelectuais consideravam existir apenas um).

Como veremos adiante, a diferenciação e classificação notada por Guerra Peixe possibilitou uma visão identitária pernambucana sobre sua própria cultura. Podemos dizer que este processo de desenvolvimento identitário culminou no surgimento do manguebeat. Em 1992, Fred Zero Quatro, jornalista e músico, publicou na imprensa da cidade de Recife o manifesto *Caranguejos com cérebro*, então considerado o marco para o início do movimento (MENDONÇA, 2008). O mangue tornou-se a identidade metafórica do movimento: locais litorâneos de alagamento onde se encontra uma fertilidade biológica muito rica. Buscando a consolidação desta identidade, Chico Science explorou os ritmos de sua própria cultura aderindo elementos de artes urbanas popularizadas pela mídia. É no sentido da discussão da “identidade mangue” que Quatro salienta em seu manifesto que “Hoje, os *mangueboys* e *manguegirls* são indivíduos interessados em hip-hop, colapso da modernidade” (QUATRO, 1992).

Ao final do trabalho buscaremos nos aproximar de uma abordagem analítica de mapeamento de signos musicais, aplicada a algumas canções de Chico Science, baseada na semiótica de Charles Sanders Peirce.

A semiótica peirceana adota como linguagem não apenas as linguagens faladas, mas também a música, as artes visuais, a arquitetura e até as formas das nuvens (SANTAELLA, 1983). Essas diversas linguagens funcionam como interfaces fundadas em três eixos: (1) o eixo sonoro, que tem como essência o tempo; (2) o eixo visual, que trata do espaço em si; (3) e o eixo lógico, que é a capacidade de uma linguagem gerar discurso. Todas as linguagens permeiam os três eixos, alguns mais que outros. A música, por exemplo, é essencialmente sonora, pois ocorre no tempo. Porém também possui uma espacialidade considerando o espectro sonoro que é transmitido pelo ar, além de ter a capacidade de gerar discursos. Em seu trabalho, Peirce teoriza a construção das linguagens em signos e é nesse sentido que a presente reflexão sobre o manguebeat também envolve buscarmos o entendimento de sua matriz semiótica.

Utilizamos as transcrições dos toques “virado” e “de Luanda” do livro *Maracatus do Recife* de Guerra Peixe (1980) para identificar quais os signos utilizados por Science seriam advindos da matriz semiótica do maracatu. Por outro lado, através de transcrições do arranjo de três músicas de Chico Science (*Rios, pontes e overdrives*; *Da lama ao caos* e *Antene-se*), também identificamos signos advindos de outros gêneros musicais.

No processo de deslocamento do maracatu em relação à sua função original, Chico Science utilizou técnicas observadas na indústria musical estrangeira para produzir materiais genuínos baseados em sua própria cultura de raiz. Segundo o pensamento modernista brasileiro o

dever do compositor moderno é de pensar o presente e futuro conectados ao passado, às raízes, o que Oswald de Andrade chama de antropofagia (1928). Portanto, Chico Science seria um genuíno “antropofagizador” da cultura popular pernambucana.

2. O MANGUEBEAT

Fred Zero Quatro, jornalista e músico pernambucano, é o fundador do grupo musical Mundo Livre S/A, umas das bandas precursoras do movimento manguebeat. Em 1992, publicou para o mundo seu manifesto *Caranguejos com cérebro*, abrindo as portas para o manguebeat. Seu conceito girava em torno da necessidade de chamar atenção para seu local de origem: Recife. Uma cidade com tanta diversidade em recursos naturais que, em nome do progresso, extirpou sua prosperidade sendo explorada a fim de tornar-se metrópole.

Retrocedendo um pouco no tempo, encontramos, na década de 1980, um Brasil em crise. A conhecida "década perdida" foi marcada por uma inércia econômica e cultural no país que prejudicava a situação empregatícia de jovens brasileiros. É fato que em tempos como esse, metrópoles como Recife mostram a verdadeira faceta de uma crise econômica. Diferentemente de cidades pequenas, onde crises econômicas dificilmente passam de notícias divulgadas pela mídia, as grandes metrópoles sofrem com o caos instaurado pela falta de emprego e divergências ideológicas.

Por outro lado, neste contexto de caos urbano, o ideário *punk* se proliferava na população jovem (MENDONÇA, 2008). O *do it yourself* ("faça você mesmo" em inglês) inspirou colaborações e dinamizações de espaços de lazer e equipamentos culturais que, a partir do final da década, possibilitou a produção de diversos produtos, como shows, festivais, filmes, discos e exposições. Aos olhos midiáticos, essas atividades caracterizavam um movimento cultural, que ao ser divulgado como tal, aumentou seu potencial de projeção de público.

Por volta de 1991, criou-se um núcleo de pesquisa de cultura pop para arquitetar uma música que representasse "as boas vibrações dos mangues" (QUATRO, 1992). A Cooperativa Cultural Mangue, inicialmente de cunho musical, apropriou-se de algumas figuras de linguagem para determinar seus rumos e objetivos. "Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama." (QUATRO, 1992). Logo, as artes visuais, o cinema, a literatura, a moda e até programas de rádio adentraram à porta aberta pelo movimento mangue.

Enquanto Science e seus amigos se concentravam nos bairros Peixinhos e Rio Doce, em Olinda, Fred Zero Quatro e o jornalista Renato Lins movimentavam a região da praia de Candeias, batizado de "Ilha Grande". Na metrópole globalizada, enquanto Nação Zumbi usufruía

das influências da cultura negra como o hip hop e o funk, Mundo Livre S/A recebia fortes influências do rock.

Contudo, ambas regiões não se limitavam entre si. O diálogo entre as produções artísticas de diferentes classes sociais foi peça fundamental para a consolidação do movimento. Embora sua abrangência tenha tomado grandes proporções, a capacidade de Chico Science de criar um espaço comum entre jovens de diferentes classes fez-o personagem central do manguebeat. Enquanto a mídia distribuía uma música que não condizia com o jovem pernambucano, Science falava de urubu, lama, caranguejo e mulambo, linguagem completamente corriqueira em Pernambuco.

Além de seu forte carisma e capacidade performática, Chico Science buscou em suas memórias fontes de inspiração para suas composições. Retratar o cotidiano do jovem numa estética renovada que põe culturas tradicionais em contextos globalizados da música pop (rock e hip hop) exponencia a capacidade de projeção e aceitação dessa identidade regional. A partir da massificação da música de Science, houve um interesse crescente na formação de grupos de maracatu pelo país todo. “Gilmar Bolla 8, percussionista da Nação Zumbi, afirmou que, embora os ritmos locais estejam na memória dos músicos, para um público mais amplo ‘maracatu, coco, ciranda, hoje é que é conhecido. Há dez anos ninguém falava’” (MENDONÇA, 2008). Assim, o manguebeat chamou a atenção do mundo para si. Sua espontaneidade e efetividade industrial e de preservação de culturas tradicionais ecoa até hoje nas produções artísticas do país. Sem sombra de dúvidas, o movimento manguê foi uma estratégia cultural inteligente e eficaz (MENDONÇA, 2008).

3. A ORIGEM DO MARACATU

Neste capítulo traremos uma organização objetiva das anotações de Guerra Peixe no livro *Maracatus do Recife* de 1980 com o propósito de aprendermos sobre esta manifestação folclórica possibilitando nossas comparações com a música de Chico Science. No tempo em que permaneceu em Pernambuco (de 1949 a 1952), o maestro Guerra Peixe em conjunto com outros compositores buscavam estudar o folclore brasileiro a fim de atribuir um caráter nacionalista a suas músicas, até então dodecafônicas. Percebendo a falta de atenção dada aos elementos de acompanhamento na música nacional, puseram-se a tomar notas sobre a variedade das batidas do Maracatu (PEIXE, 1980).

Sobre as origens dos folguedos pernambucanos, conta-se a história da instituição do rei do Congo. Com notícias mais remotas datadas em 1711, a instituição constituía de cargos hierárquicos com prerrogativas concedidas a escravos escolhidos pela população negra. A monarquia branca concedia esta organização a negros de diferentes etnias com o fim de mantê-los distraídos em relação à desordem e revoltas.

Ao rei do Congo cabia a administração geral de sua corte com a ajuda de outros cargos semelhantes às patentes militares ou ainda cargos nobres e honorários. Guerra Peixe supõe que o título de "governador dos crioulos e dos homens pardos" concedido a Henrique Dias por seus serviços militares prestados na guerra contra os holandeses seja a origem desta tradição (séc. XVII). Uma vez passado o poder de escolha aos próprios negros, eventualmente, no Recife, a eleição do rei voltou a ser por nomeação, de responsabilidade do chefe de polícia, tirando o poder de voto do povo.

Em Recife, agrupamentos de escravos festejavam a coroação do rei do Congo. Chamados de "nações", estes grupos eram as subdivisões geográficas de pessoas dentro da zona de regime do rei. Elas tinham designativos próprios, como "nação Ardas", "nação Rebôlo", etc. No evento de coroação, as nações competiam dançando, tocando instrumentos e cantando a seu modo. Apesar da diversa procedência de seus integrantes, a maioria era de origem banto (especialmente angolana).

Com a primeira lei abolicionista de tráfico negreiro em meados do século XIX, as coroações do rei do Congo foram ficando cada vez mais escassas até que desapareceu, restando apenas o auto dos "Congos". Os autos, por definição uma dramatização cômica, consistiam em representações teatrais da coroação do rei. A peça simulava o evento com falas de personagens

característicos, música e danças próprias.

Apesar de uma simples complementação cultural à politicagem administrativa da instituição do Rei do Congo, o auto foi também perdendo sua periodicidade. Em seu declínio, foi eliminada a teatralização, o que deu espaço para a autonomia dos cortejos. Nestes cortejos, os participantes cantavam, dançavam e vestiam-se remetendo a personagens representados nos autos dos Congos.

Este seria, por fim, o surgimento do Maracatu. Somente com música e dança, o folguedo ainda hoje faz alusão às hierarquias da instituição do Rei do Congo em suas vestimentas e performances. Há também a utilização do termo “nação” pelos populares recifenses referindo-se aos cortejos.

2.1 . Maracatu-nação e maracatu-de-orquestra

Os folguedos ocorriam frequentemente e sempre bem organizados inicialmente. Logo, restringiram-se aos domingos, dias festivos e ao carnaval. No início do século XX, as nações acabaram se instituindo em associações carnavalescas. Se antes havia respeito nas festas da coroação do Rei do Congo, agora, em dia de carnaval, as nações concorriam acirradamente entre si gerando tumultos muitas vezes violentos. Este é o Maracatu-nação, Maracatu-de-baque-virado, ou ainda Maracatu “antigo”. Destacam-se algumas dessas associações o Maracatu do Leão Coroado e o Maracatu Elefante.

As associações se apresentavam vestidos à maneira de personagens característicos da festa de coroação do rei do Congo: “a tradicional corte, uma, duas ou três bonecas - conforme o grupo - tótons, porta-estandarte, corneteiro, balizas, batuqueiros (músicos), caboclos, baianas, vultos trajados à maneira de militares conduzindo peças de artilharia construídas de madeira e outros figurantes.” (PEIXE, 1980, p.20).

Guerra Peixe transcreveu os “toques” ou “baques” (claves rítmicas executadas por cada instrumento do maracatu) e suas variações no sexto capítulo de *Maracatus do Recife*. No Maracatu-nação são executados apenas dois toques: o toque “virado” (referência aos dobramentos da instrumentação) e o toque “de Luanda”. O primeiro (Figura 1) é dinâmico e sofre variações para animar o público que dança aos batuques, já o segundo (Figuras 2 e 3) não admite variações por ser sagrado e sua simplicidade deve ser respeitada.

The image displays a musical score for a piece titled "Toque 'Virado'" from the album "Baianas". The score is arranged in two systems. The first system includes staves for MELODIA (Melody), GONGUE (Gongue), TABOL (Tabor), CS-DE-G (Cassaca-de-gongue), MARCANTE (Marcante), and MEIAO E REPIQUES (Meia and Repiques). The second system includes staves for BAIANAS (Baianas) and TOQUE "VIRADO" (Toque "Virado"). The notation is complex, featuring various rhythmic patterns and dynamics such as sfz and sf. The score is written in a style typical of Brazilian musical notation, with a focus on rhythmic precision and dynamic contrast.

Figura 2 - Toque “de Luanda” retirado de *Maracatus do Recife* (PEIXE, 1980, p.80).

The image displays a musical score for a piece titled "TOQUE 'DE LUANDA'" by A.M. CHEGO GREGO. The score is arranged in two systems, each with six staves. The instruments are labeled as follows: MELODIA (Melody), GONGUE (Gongue), TABOL (Tabol), CS-DE-G. (Cs-de-g.), MARCANTE (Marcante), and MEIAO E REPIQUES (Meiao e Repiques). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *sfz* and *tr*. The time signature is 4/4. The score is presented in a vertical orientation on the page.

Figura 3 - Toque “de Luanda” retirado de *Maracatus do Recife* (PEIXE, 1980, p. 81).

O Maracatu-nação, ortodoxo em sua origem, cativou a comunidade a ponto de reinventar-se. Além de sua difusão entre a população mais branca, esta manifestação apropriou-se de novas instrumentações e uma nova maneira de entoar suas cantigas. Assim surgiu o Maracatu-de-orquestra ou Maracatu-de-trombone. Também referenciado como Maracatu “moderno”.

Alterando alguns instrumentos de percussão e adicionando uma orquestra própria composta por instrumentos de sopro, os participantes utilizam fragmentos das toadas originais dos Maracatus-nação. Desse tipo, são mencionados alguns nomes de grupos, como o Pavão Dourado e a Estrela da Tarde.

Acredito que o fator que os diferencia mais interessante para esta pesquisa é sua função cultural e demográfica. Se o Maracatu-nação tem origem bantu e reverencia divindades africanas, o Maracatu-de-orquestra traz temas do Catimbó, religião sincrética de procedência indígena. Ou seja, houve uma apropriação e ressignificação pelos praticantes do Maracatu-de-orquestra. Isso caracteriza justamente o que discutiremos no próximo capítulo: o deslocamento funcional.

4. DESLOCAMENTO FUNCIONAL

No livro *Elementos de História das Artes* publicado em 2016, Daldegan e Dottori criam uma linha de raciocínio para responder um simples questionamento que será muito importante para o delineamento da nossa pesquisa: como a história das artes foi consolidada? Como identificar seu surgimento dentro de uma sociedade? Este é um dos primeiros desafios de um pesquisador etnográfico segundo Daldegan e Dottori.

O conceito de arte na história da humanidade é múltiplo; desde diferenças de definição de arte entre oriente e ocidente, a diferenças de definição de arte entre uma cultura tradicional e uma cultura globalizada. Nossa capacidade de apreciação estética e intelectual é herança de muito desenvolvimento cultural. Este processo será exposto e analisado neste capítulo até chegarmos no fenômeno do deslocamento.

Pensando de modo temporalmente linear, nas sociedades arcaicas, objetos hoje considerados artísticos nada mais eram do que artefatos espirituais e religiosos. A definição de arte foi, por muito tempo, relacionada à religiosidade de uma cultura. Incrições, desenhos e esculturas contavam histórias reais e místicas. Num exemplo dado no livro, os autores falam de um possível achado arqueológico. Foram encontrados desenhos de gatos em tumbas. Logo, o pesquisador concluiu que, para aquela sociedade, gatos tinham alguma relação com o ato da morte. Em uma tumba específica, encontrou-se um gato desenhado com muitos ornamentos e pedras preciosas. Portanto, concluiu o pesquisador que aquela tumba pertenceu a alguém importante para aquela civilização.

Observamos neste exemplo que além de funções espirituais, a arte arcaica também podia hierarquizar classes sociais. Contudo, o fato mais importante para este estudo é a capacidade desse arqueólogo hipotético de identificar a beleza em uma produção de uma cultura completamente distante da qual ele está inserido. Apesar dos desenhos nas tumbas possuírem uma matriz composicional e significados completamente distintos dos quais o pesquisador tem como referência, ele ainda consegue experienciar a estética e as diferenças entre os desenhos de gato do exemplo dado. Isto é explicado pelos autores como uma noção transcultural do estético. “(...) propriedades estéticas despertam o interesse e encantam os homens em geral.” (DALDEGAN; DOTTORI, 2016, p.23).

Até então, a beleza de um objeto estava atrelada diretamente à sua função social (no caso citado, a funções religiosas), nada era criado apenas para contemplação. No entanto, ainda

havia sempre uma excelência em sua fabricação, uma preocupação com seus detalhes. Afinal, as pessoas se importam com a qualidade de objetos significativos para elas. Foi no Ocidente e apenas na era moderna que surgiu uma separação entre o útil e o belo atribuindo-se o conceito de arte para objetos autonomamente estéticos, objetos alheios a qualquer outra função de uso.

Isto traz novas questões. Se um objeto não tem função de uso nenhuma, como atribuir-lhe o conceito de arte? No modernismo, o dadaísmo traz em sua filosofia um conceito relativista de arte que se aproxima muito do que pregavam os sofistas da Grécia antiga: a realidade é o que se diz sobre ela, é o discurso construído. Portanto, na sociedade pós-moderna, a categoria de arte basta ser atribuída pelo próprio grupo que a produz (DALDEGAN; DOTTORI, 2016).

A mudança da concepção do que temos como arte gera novos fenômenos para a contemporaneidade. Um deles é o deslocamento, tema deste capítulo. Os autores explicam o fenômeno citando três exemplos. As ocasiões de deslocamento funcional narradas como exemplo se diferenciam no que diz respeito ao âmbito no qual foram deslocadas. Portanto, classificamos três os tipos de deslocamento funcional. Aqui chamaremos de deslocamento: no tempo (1), no espaço (2) e de conceito (3).

O exemplo mais claro de deslocamento no tempo (1) é o da música de Johann Sebastian Bach. O compositor, cristão fervoroso, guiava sua pesquisa e trabalho totalmente para o uso litúrgico. Era um trabalhador da Igreja, por assim dizer. Sua música servia para fins sacros e apenas isto. Quando sua obra foi redescoberta, os tempos de alto clero não eram mais os mesmos. Portanto foi ressignificada, sendo tocada em salas de concertos e teatros ao invés de igrejas. Apesar de não cumprir sua função inicial, perdura até os dias de hoje por sua complexidade e autonomia estética.

Para exemplificar o deslocamento no espaço (2), os autores narram uma ocasião um tanto peculiar. Alguns turistas franceses ao chegar no Brasil, quando se depararam com a música de Pixinguinha sendo tocada em um local público qualquer, espantaram-se com a proeminência da dança de alguns moradores locais. Como poderiam estes não pararem quietos para apreciar as belas melodias do compositor? Ou seja, os turistas estando em um contexto geográfico diferente do seu e não tendo a funcionalidade primária da peça de Pixinguinha como referência, absorveram apenas sua estética.

Temos como último exemplo de deslocamento os *ready mades* de Marcel Duchamp (3). O marco histórico do início do dadaísmo é a *Fonte*. Ao por um mictório assinado em uma

galeria, o artista ressignificou o objeto atribuindo-lhe o caráter de arte. Um apreciador qualquer, ao se deparar com a obra, não vê mais o mictório com sua função original. Sua reação à obra acaba sendo de confusão conceitual e é explicada pela antagonia da estética resultante do mictório em relação ao local no qual está inserido: uma galeria de arte.

Trazendo toda essa discussão ao assunto da pesquisa, como o fenômeno do deslocamento é essencial para o mangubeat? Ora, se podemos apontar incisivamente para o maracatu contido na música de Chico Science mesmo não sendo funcionalmente um maracatu, é porque o mangubeat utiliza o deslocamento na sua própria essência.

Como pode-se conferir no capítulo anterior, o maracatu é uma manifestação folclórica surgida de uma tradição cultural anexa à uma prática política da instituição do rei do Congo: a celebração da coroação de seu rei. Sua função original era festejar a coroação do novo rei do Congo ou ainda cultivar orixás. Musicalmente, o maracatu original consiste de uma certa instrumentação e de certas marcas rítmicas. Considerando os tipos identificados por Guerra Peixe, tudo o que foge destas características fundamentais, por regra não é maracatu. Portanto Chico Science não faz maracatu.

Apesar de se tratar de um caso de deslocamento, não podemos classificá-lo como nenhum dos três tipos citados anteriormente, porque o maracatu e o mangubeat coexistiram num mesmo tempo (1) e espaço (2), além de ambos não se anularem conceitualmente (3). Por estarmos tratando da contextualização musical para um arranjo de música pop, aqui chamaremos de deslocamento de gênero. Logo veremos como, na prática, Chico Science e Nação Zumbi montaram o arranjo que possibilita esse deslocamento. Supõe-se que, mesmo utilizando influências externas diversas, os músicos tiveram que criar um ambiente propício para se fazer soar o maracatu tradicional.

5. SEMIÓTICA

Charles Sanders Peirce, um dos principais nomes da semiótica, foi um dos primeiros intelectuais a teorizar a linguagem de maneira geral. A inovação da semiótica como disciplina é a consideração da existência de diversas linguagens além da verbal (semiologia). Segundo Peirce, o mesmo esquema de funcionamento de uma língua falada pode ser aplicado à análise de uma obra de arte, de um filme ou até mesmo de formas nas nuvens. Estes exemplos são de fato linguagens, segundo a teoria de Peirce, por serem compostas de signos.

Ao contrário da simplificação errônea deste termo, signos não necessariamente significam algo para alguém. O que a semiótica prega, como Lúcia Santaella ensina na *Teoria geral dos signos*, é uma relação triádica de representações entre objeto, signo e interpretante. "Nessa medida, a referência do signo ao objeto não é dependente de qualquer interpretação particular. Ao contrário, é uma propriedade objetiva do signo, propriedade de autogeração que lhe dá o poder de produzir um interpretante, quer esse interpretante seja, de fato, produzido ou não." (1995, p.38)

Portanto, podemos definir signo como sendo uma partícula abstrata carregada de potencial interpretante inserida numa relação de representações mentais para uma "mente pensante", como especifica Santaella (1995). Essa relação, também chamada de cadeia sógnica, é triádica e trincada de forma lógica, não necessariamente temporal ou sequencial. O signo carrega o objeto a um interpretante, ou seja, ele tem um papel de mediador da relação. Nota-se o caráter abstrato da semiótica ao estudar o fenômeno da linguagem a partir de uma perspectiva individual, ou seja, há sempre um ser recebendo e percebendo os objetos do mundo através de signos, gerando seus interpretantes mentais individuais.

O interpretante, por sua vez, também tem um caráter sógnico. Ele é a imagem gerada do objeto através do signo. Portanto, carrega consigo o poder de gerar sucessivos interpretantes. Sendo o objeto determinante do signo e, conseqüentemente, do interpretante, é também um signo. Assim a relação triádica se mostra infinita, tanto retrocedendo na direção do objeto, quanto avançando nos interpretantes gerados.

Deste modo, observamos que, apesar do signo não corresponder a completude do objeto, sua relação com objeto nunca é perdida na medida que avançamos na geração de interpretantes. Para facilitar o entendimento, utilizaremos o maracatu como exemplo. A música

tradicional do maracatu é executada com uma instrumentação específica e cada instrumento tem seu toque específico, como vimos no terceiro capítulo. Os toques podem ser considerados parte da matriz semiótica do maracatu caracterizando o gênero musical. Portanto, quando ouvimos o toque do zabumba (Ilustração 1), por exemplo, se há um contato prévio com o maracatu, interpretamos o signo como parte do gênero.

ILUSTRAÇÃO 1 - TOQUE DO ZABUMBA



Veremos que as músicas de Chico Science deslocam este signo de diversas maneiras. Além deste toque ser apresentado em sua forma natural, ele também é adaptado para o contrabaixo e para a guitarra, gerando novos interpretantes.

6. COMPARAÇÕES

No início do modernismo brasileiro, Oswald de Andrade, em seu *Manifesto antropofágico*, diz: “A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue.” (1928). Este trecho do manifesto liga-se à presente pesquisa da seguinte maneira: o conceito de antropofagia remete a um canibalismo cultural, onde um se desenvolve a partir de sua própria origem sociológica. Ou seja, olhar para trás para saber como andar para frente. Para que aconteça a antropofagia na produção artística brasileira, algumas funções são fundamentais, como, por exemplo, a função de registro, fortemente desempenhada por Mário de Andrade. Em suas viagens pelo país, Andrade criou uma base teórica e documental que possibilitou todo o trabalho da geração de Guerra Peixe, que por sua vez possibilitou o trabalho de seus sucessores com seu ensaio *Maracatus do Recife*. Se hoje falamos de maracatu com tanta propriedade, é porque houve uma preocupação com seu registro. Pela vasta diversidade cultural do nosso país, ainda hoje, muitas manifestações populares brasileiras ainda carecem deste trabalho documental que fundamenta a criação artística antropofágica.

Outra função imprescindível neste processo é a indicada por Oswald de Andrade ao citar a maquinaria e os transfusores de sangue. Essa noção remete à indústria da música pop na qual está inserido o mangubeat. O protagonismo na indústria musical globalizada segue estilos e técnicas composicionais que evoluem conforme observamos em sua história. Décadas são marcadas por gêneros que se popularizaram nas massas. Estes elementos estilísticos podem ser entendidos por aquilo Andrade chama de maquinaria. Além disso, externamente à música poderíamos classificar como maquinaria também a imagem pública do artista, suas mídias sociais, performance, identidade visual, entre inúmeros elementos extra musicais. Contudo, aqui vamos focar apenas em composição e arranjo.

Finalmente, podemos interpretar o trecho citado no começo deste capítulo como uma direção de como “antropofagizar”. Adquirir o conhecimento das engrenagens dos catálogos e aparelhos de televisão possibilita a transfusão de sangue. Chico Science dá o sangue de sua terra para a maquinaria da música pop. Assim, ele promove o progresso colocando sua cultura tradicional em relevância no contexto nacional e internacional.

O século XX abriu as portas para a produção da música nacional relevante no contexto internacional. Da bossa nova ao Tropicália, desenvolveram-se estratégias de massificação da

música nacional. Atualmente, observamos este mercado de música pop especificamente brasileira bem afluído, como é o caso do axé, arrocha, funk carioca, sertanejo universitário e, mais recentemente, o brega paraense.

No axé, Ivete Sangalo, Claudia Leite e Ara Ketu performam com guitarras elétricas, teclados e orquestra de sopros, formato de *show* que tem influências da música pop do século XX. Já no funk carioca e no brega paraense, percebemos uma preferência pelo estilo global do pop mais contemporâneo que utiliza processos eletrônicos em suas composições. O arrocha também usufrui de influências diversas sendo que o gênero consiste na própria fusão entre o pagodão baiano e o brega paraense com o sertanejo universitário. Não se pode ignorar o fato deste sertanejo universitário também influenciar o funk, principalmente nos timbres vocais, como pode-se notar nos últimos lançamentos do canal do Youtube, Kondzilla, mais especificamente no trabalho do MC Kevinho. O funkeiro tem trejeitos vocais que se assemelham muito ao estilo de cantar do sertanejo universitário.

Um outro exemplo é o caso da cantora e compositora pernambucana Duda Beat, que mistura axé e brega com hip hop. Muitas de suas canções são essencialmente axé ou brega estilizados com processos eletrônicos do hip hop, enquanto outras são caracteristicamente canções de hip hop estilizadas com elementos nordestinos.

Percebemos neste breve panorama da música pop brasileira atual que existe uma dicotomia do fenômeno deslocamento. Ora a música tradicionalmente brasileira é estilizada com elementos globalizados, ora a música globalizada é estilizada com elementos de música tradicionalmente brasileira. Chico Science não foge destes dois processos. Seja por meio de seções características do maracatu com elementos do hip hop ou rock, seja por meio de seções características do rock ou do hip hop com elementos de maracatu, o manguebeat se consolida como música pop.

6.1 A análise

A música pop industrial carrega uma qualidade distinta da música que estudamos na academia. Geralmente é focada na letra, ou seja, são canções e apresentam formas de acompanhamentos particulares, e algumas vezes são somente instrumentais. Percebemos que nesse processo a reutilização de elementos que tornam-se comuns e são compartilhados entre diferentes músicas. A maneira pela qual esse reutilização temática ocorre pode inclusive

caracterizar um gênero música ou chegar a caracterizar o “sotaque” de um determinado compositor, sua marca estilística. Quando ouvimos uma música e dizemos que ela “só pode ser de fulano”, estamos nos referindo a esse sotaque ao sotaque composicional criado por tal artista.

Isso é necessário dizer pois a análise que se pretende aqui realizar não se vale de modelos de análise musical tradicionais, tais como, por exemplo, os desenvolvidos por Schenker em *Beethovens Neunte Sinfonie* (1912) ou por Tovey, que descreveu seus métodos em seis volumes de *Essays in Musical Analysis* (1935-9), os quais não são plenamente aplicáveis ao presente estudo. Primeiro porque, especificamente, Chico Science e Nação Zumbi não se preocuparam em fixar ou desenvolver um discurso musical em particular. Seu interesse sempre foi predominantemente literário sendo que sua música tem a função de potencializar a poesia com seus andamentos, rítmicas, melodias, harmonias e timbres. Segundo, porque o que nos interessa nesta análise é oferecer uma interpretação semiótica aos elementos recorrentes no repertório popular, mais especificamente nas músicas de Science.

Nesse sentido, a semiótica apresenta um modelo mais interessante para nosso propósito. Nattiez, semiótico da música, trouxe a análise musical para a semiótica com uma premissa de fugir da busca por uma verdade composicional (DUNSBY; WHITTALL, 1972). Diferente dos métodos de análise clássicos que são excludentes em relação a diversas interpretações, a semiótica permite que analisemos uma obra a partir de relativizações. Mais especificamente na etnomusicologia, essa qualidade da semiótica como método de análise se mostra muito eficiente por identificar repetições e sujeitá-las à possíveis sintagmas, ou seja, elementos que se repetem em seções específicas e geram um interpretante, uma sintaxe musical.

No capítulo sobre semiótica peirceana conhecemos os signos, que são as partículas linguísticas com potencial interpretante. Para aplicarmos o pensamento semiótico nesta análise, enfatizo novamente a carga abstrata dos esquemas propostos por Peirce. Cabe a nós, como esclarece Santaella (1995), Dunsby e Whittall (1972), decidir a quais elementos a análise será aplicada, ou seja, identificar quais são os signos que estamos utilizando. Diferentemente de Nattiez que cria matrizes com frases melódicas e harmonias para analisar discursos musicais, utilizaremos as transcrições das canções apenas para ilustrar a abordagem analítica proposta, pois, novamente, o material a ser analisado é desprezioso quanto à construção desses discursos. Essa abordagem é, portanto, principalmente auditiva.

Para esta pesquisa, os elementos a serem analisados constituem diferentes planos: a harmonia, as claves rítmicas, o andamento, os timbres e a melodia. As canções de Chico Science

escolhidas foram *Rios, Pontes e Overdrives*, *Da Lama ao Caos* e *Antene-se*, todas do disco *Da lama ao caos* de 1994. A escolha é justificada pela diversidade de ritmos do álbum. Estas canções têm claramente o maracatu em sua base, enquanto outras têm a ciranda e o coco, entre outros ritmos.

O objetivo da análise é encontrar os signos do maracatu que estão deslocados de sua função original, interpretados como manguebeat. Para isso, utilizaremos as transcrições de toques do maracatu feitas por Guerra Peixe como base para comparações que foram expostas no terceiro capítulo deste trabalho. (Figuras 1, 2 e 3).

6.1.1 *Rios, pontes e overdrives*

Dividiremos a canção em duas seções, A e B, mais uma transição. A letra se desenvolve em todas as seções, porém o refrão acontece apenas na primeira. A Ilustração 2 ilustra os diversos segmentos da canção indicando onde ocorre o refrão.

A música começa com um *sample*, recorte de áudio, de origem desconhecida e segue com uma sessão de percussões. Nos 16 segundos, temos a textura total do arranjo da seção A (Ilustração 3). As percussões não especificadas na transcrição são três: um triângulo (célula rítmica em semicolcheias), um tambor (célula rítmica em colcheia pontuada, semicolcheia, pausa de colcheia e colcheia) e um gonguê (pulsação em semínimas).

ILUSTRAÇÃO 2 - MAPA GRÁFICO DE
 RIOS, PONTES E OVERDRIVES

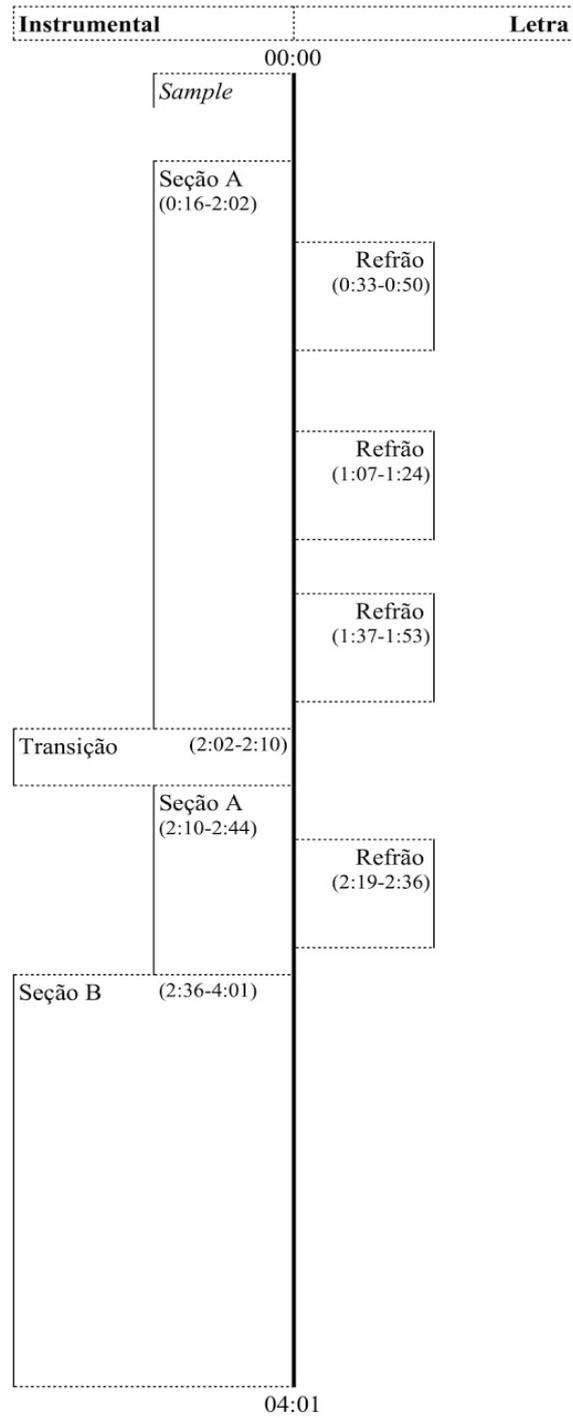


ILUSTRAÇÃO 3 - SEÇÃO A DE RIOS, PONTES E OVERDRIVES.

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. From top to bottom, the instruments are: Voz (Vocal), Guitarra (Guitar), Contrabaixo (Double Bass), Zabumba (Zabumba), Caixa (Cajon), Percussão (Percussion), and Sampler. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The Voz staff contains two measures of whole rests. The Guitarra staff features a complex, syncopated chordal pattern. The Contrabaixo staff has a rhythmic line with eighth and quarter notes. The Zabumba staff shows a pattern of eighth notes with an *f* dynamic marking. The Caixa staff has a complex, syncopated rhythmic pattern. The Percussão staff features a dense, syncopated rhythmic pattern. The Sampler staff shows a series of vertical lines representing sampled sounds.

Guerra Peixe menciona que o maracatu tradicional utiliza apenas um gonguê, que funciona como um metrônomo regente devido à forte polirritmia. O “toque” (como é chamada a clave rítmica executada por cada instrumento no maracatu) do gonguê sofre poucas variações por conta disso, como é demonstrado nas Figuras 1, 2 e 3.

Muito embora não se tenha encontrado referências específicas sobre sua rítmica no contexto do maracatu, o toque do tambor utilizado por Chico Science no arranjo da música em questão (Ilustração 4) permeia praticamente toda a nossa música popular. O mesmo ocorre com a presença do triângulo. Guerra Peixe sequer cita a utilização desse instrumento no maracatu, que, como se sabe, tem sua origem na cultura sacra da Europa.

ILUSTRAÇÃO 4 - CLAVE RÍTMICA DO TAMBOR

The musical notation shows a rhythmic pattern on a single staff in 4/4 time. It consists of a sequence of notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, and an eighth note. This pattern is repeated twice, with a final quarter note at the end of the second measure.

Para finalizar nossa abordagem sobre a parte rítmica desta seção de *Rios, pontes e overdrives* discutiremos sobre o zabumba, a caixa, o contrabaixo e a guitarra. Seus motivos seguem um padrão polifônico de pergunta e resposta. A clave executada por estes instrumentos, formada por colcheia pontuada e semicolcheia, aparece em vários dos toques transcritos por Guerra Peixe, tanto de zabumbas quanto de caixas. A resposta que segue imediatamente a esta clave é formada por um seção onde os instrumentos se contrapõem gerando acentos diferentes. Nessa seção de resposta, o contrabaixo se une ao toque do zabumba e a guitarra contrapõe-se a caixa executando variações dos toques do tarol, o qual, no maracatu tradicional, é um instrumento que apresenta um ritmo simples, rufado e intercalado de pausas (PEIXE, 1980).

Nosso comentário sobre a harmonia da seção A será facilitada com a exposição da seção B (Ilustração 5). Os instrumentos melódico-harmônicos apresentam um novo desenvolvimento para a tonalidade da música, que é sol menor. Apesar de acrescentarem no contraponto rítmico, os timbres (do contrabaixo e da guitarra) são completamente externos ao maracatu e suas melodias são caracteristicamente da música pop globalizada até então, como o funk e o rock. O mesmo vale para o coro do refrão que canta repetidamente “mangue” (Ilustração 6). Aqui, percebemos a neutralidade desses signos em relação ao maracatu e poderíamos até classificá-los como parte da maquinaria conceituada por Oswald de Andrade discutida no início do capítulo.

ILUSTRAÇÃO 5 - SEÇÃO B DE *RIOS, PONTES E OVERDRIVES*

The musical score for Section B of "RIOS, PONTES E OVERDRIVES" is presented in a multi-staff format. It includes staves for Voice (Voz), Guitar (Guitarra), Bass (Contrabaixo), Zabumba, Caixa, Percussão (top), and Percussão (bottom). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The Voice staff contains a whole rest. The Guitar staff features a complex, syncopated melodic line with many sixteenth notes and rests. The Bass staff has a simple, steady bass line. The Zabumba and Caixa parts provide a complex, syncopated rhythmic accompaniment. The Percussão parts consist of a steady eighth-note pattern and a more complex, syncopated pattern.

ILUSTRAÇÃO 6 - CORO DO REFRÃO DE *RIOS, PONTES E OVERDRIVES*

The musical score for the Chorus of "RIOS, PONTES E OVERDRIVES" is a single staff in treble clef. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The melody consists of a series of chords, each marked with a '3' and a slur, indicating a triplet. The chords are played in a steady, rhythmic pattern.

A seção B apresenta a harmonia estendida sobre uma malha rítmica e melódica onde guitarras executam motivos e acordes nas variações dos toques do tarol e da caixa transcritos por Guerra Peixe. A polirritmia com instrumentos melódicos é notada por Science a ponto de que, no final da letra da canção, o cantor diz “mangue *groove*”.

Finalmente, entre essas duas seções existe uma transição (Ilustração 7) executada por uma caixa, um chocalho e uma guitarra. Os instrumentos rítmicos seguem os toques do maracatu e a guitarra executa uma outra melodia em sol menor.

ILUSTRAÇÃO 7 - TRANSIÇÃO DE *RIOS, PONTES E OVERDRIVES*

The musical score consists of four staves. The top staff, labeled 'Voz', is in a treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 4/4 time signature. It contains two whole rests. The second staff, labeled 'Guitarra', is also in a treble clef with the same key signature and time signature, featuring a sequence of quarter notes: Bb, C, D, Eb, F, G, Ab, Bb. The third staff, labeled 'Caixa', is in a bass clef with the same key signature and time signature, showing a complex rhythmic pattern of eighth notes with accents. The bottom staff, labeled 'Percussão', is in a bass clef with the same key signature and time signature, featuring a steady eighth-note accompaniment.

Resta-nos agora comentar sobre o canto de Chico Science. O músico entoia melodias, mas muitas vezes também expressa suas letras de maneira recitativa, seguindo a praxe do rap. O rap em si, *rhythm and poetry*, é uma prática difundida pelo hip hop de canto falado em métrica relativamente rápida. O gênero, que em sua origem baseou-se em instrumentos eletrônicos como a T808, usualmente ainda utiliza estes processos, como o *sampler* utilizado neste arranjo.

6.1.2 *Da lama ao caos*

Esta canção se divide em duas seções, A e B, sendo que o refrão é apresentado na seção A e as estrofes na seção B. Também destacam-se os *breaks*, indicados na parte instrumental do nosso mapa (Ilustração 8), que são espaços do arranjo onde uma guitarra com distorção executa chamadas para a volta do *tutti*.

A instrumentação da música segue o mesmo padrão de todo o álbum. Percebemos a constante presença dos zabumbas, da caixa e do contrabaixo sendo que as percussões e os efeitos da guitarra são alteradas de canção para canção. A música é iniciada com o *power chord* (tônica, quinta e oitava) de mi acompanhado pelo toque de caixa. Em seguida, há uma convenção rítmica para a entrada do pré-refrão. Porém, expor a transcrição completa desta introdução não é do nosso interesse, portanto avançaremos logo para a primeira seção (Ilustração 9).

ILUSTRAÇÃO 8 - MAPA GRÁFICO
DE DA LAMA AO CAOS

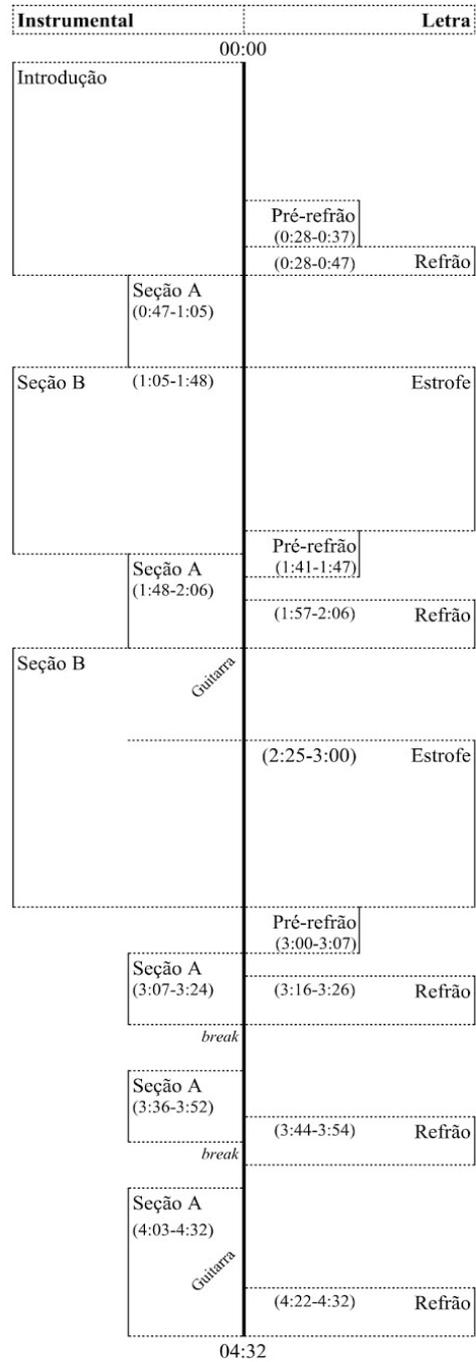


ILUSTRAÇÃO 9 - SEÇÃO A DE *DA LAMA AO CAOS*

The musical score for Section A of 'Da Lama ao Caos' is presented in 4/4 time. It features five staves: Guitarra (Guitar), Contrabaixo (Bass), Bongôs (Congas), Caixa (Drum), and Zabumba (Zabumba). The Guitarra part consists of a series of chords and melodic lines. The Contrabaixo part features a steady, rhythmic bass line. The Bongôs part provides a complex, syncopated rhythmic pattern. The Caixa part plays a consistent, driving drum pattern. The Zabumba part adds a unique rhythmic texture with its characteristic attacks.

Os ataques na segunda subdivisão do terceiro e quarto tempos executados pelo zabumba, toque característico do maracatu tradicional, servem de figura rítmica para os motivos do contrabaixo e da guitarra que, por definição, podem ser classificados como *riffs*. Os *riffs* são motivos repetitivos sobre os quais são construídos os arranjos de rock em geral. Um exemplo de *riff* que inclusive se assemelha com a canção analisada e observado em *When the levee breaks* do grupo musical britânico Led Zeppelin em seu álbum intitulado *Led Zeppelin IV*.

Finalizando nosso comentário sobre esta seção, temos a presença dos bongôs. O maracatu tradicional não utiliza esse instrumento, portanto supomos que sua origem também venha da música pop. Os anos 70 foram marcados pela grande imponência do rock. O festival Woodstock consolidou a fama de diversos músicos do gênero, como é o caso de Jimmy Hendrix e Santana. O último trouxe para a mídia o *latin rock* que utilizava percussões latinas em sua base rítmica como bongôs e atabaques.

A seção B (Ilustração 10) da música consiste numa variação da seção A, na qual a base rítmica permanece a mesma e a guitarra e o contrabaixo mudam sua métrica. Percebe-se que os ataques da guitarra no *power chord* de mi acompanham os ataques da caixa. Contudo, esse signo pode ser retrazado à prática do *heavy metal*, como verificaremos no comentário sobre os *breaks* (Ilustração 11) indicados no mapa da canção (Ilustração 8).

ILUSTRAÇÃO 10 - SEÇÃO B DE *DA LAMA AO CAOS*

ILUSTRAÇÃO 11 - PRIMEIRO E SEGUNDO *BREAKS* DE *DA LAMA AO CAOS*

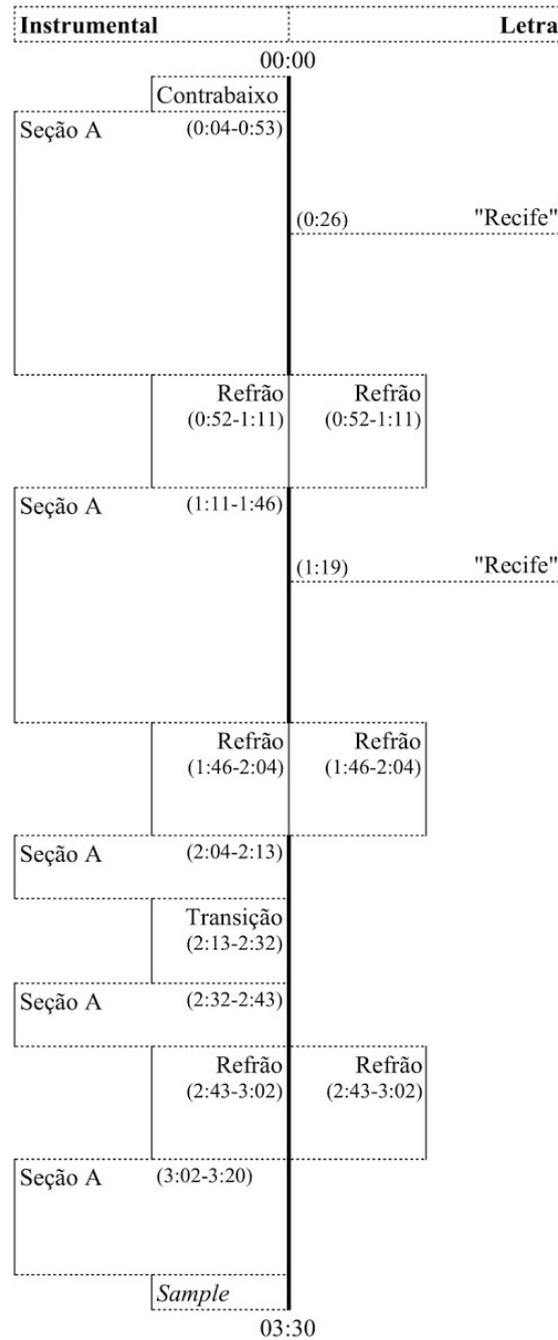
No último minuto da canção, a seção A é intercalada com pausas do *tutti* onde a guitarra saturada executa o que foi transcrito na Ilustração 11. Além do lugar no arranjo, esse motivo que utiliza muitas fusas na tônica e eventualmente atacando as quintas, formando *power chords*, é um signo advindo do heavy metal, exemplificado em *Master of puppets* do Metallica. Porém, podemos observar que os ataques condizem com a clave do toque da caixa apresentada na Ilustração 10.

6.1.3 *Antene-se*

A última canção a ser analisada é *Antene-se*. A Ilustração 12 apresenta o mapa do fonograma dividido em Seção A, refrão e transição. A marcação onde se lê “Recife” é referente a parte da letra da estrofe onde Chico entoa “Recife” prolongando a primeira sílaba. Seja por seu sotaque ou por sua entonação, o trecho me remete ao canto de alguns maracatus. Não podemos afirmar com certeza tal fato por faltar-nos referências, mas julguei necessário este apontamento.

Notamos algo semelhante no refrão da música. “Sou! Sou! Sou! Sou! Sou! Manguê boy!” é gritado em síncopas. Poderíamos remeter tal signo ao maracatu em sua função original. Os participantes dos folguedos gritam interjeições pré estabelecidas que são apontadas pelo regente no momento da execução. Contudo, trata-se de um signo muito neutro em relação ao maracatu, pois são apenas gritos executados num padrão rítmico simples.

ILUSTRAÇÃO 12 - MAPA GRÁFICO DE
ANTENE-SE



A música em questão não apresenta novidades quanto à instrumentação, porém a guitarra, assim como em *Rios, pontes e overdrives*, utiliza um pedal de *wah-wah*. A seção A (Ilustração 13) é um bloco de muito contraponto rítmico utilizando os toques do maracatu. O gonguê, todavia, encontra-se deslocado dentro do compasso, gerando síncopas. O efeito causado

no *groove* se aproxima muito com o funk ou a disco music que tem o chimbau aberto seguindo essa mesma clave.

ILUSTRAÇÃO 13 - SEÇÃO A DE *ANTENE-SE*

Como mencionado, o refrão é cantado por um coro e consiste de gritos sincopados em colcheias. Todo o refrão segue essa ideia de inversão dos apoios rítmicos, como pode-se notar na transcrição do zabumba e da guitarra da Ilustração 14. Rastreando o maracatu, podemos encontrar essa acentuação no toque virado do tarol (Figura 1)

ILUSTRAÇÃO 14 - REFRÃO DE *ANTENE-SE*

Por último, analisaremos a transição de *Antene-se* (Ilustração 15). Trata-se de marcações na clave (Ilustração 4) que vimos sendo executada por um tambor em *Rios, pontes e*

overdrives. O gonguê executa parte de seu toque original, que pode ser conferido na Figura 1. O contrabaixo, por sua vez, toca notas espaçadas nessa malha rítmica seguindo o campo tonal.

ILUSTRAÇÃO 15 - TRANSIÇÃO DE *ANTENE-SE*

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves: Contrabaixo (Bass), Gonguê (Gonguê), Caixa (Caxixá), and Zabumba (Zabumba). The Contrabaixo staff uses a bass clef and shows a melodic line with a slur over the first two measures. The Gonguê staff features a complex rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Caixa staff has a dense, repetitive rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Zabumba staff has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The score is divided into three systems, with measure numbers 3, 6, and 9 indicated at the beginning of each system.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como principal objetivo investigar o fenômeno do deslocamento funcional no contexto de gêneros musicais da música popular urbana brasileira. Utilizamos o mangubeat, mais especificamente as músicas de Chico Science, para exemplificar e materializar nosso estudo analisando três canções do álbum *Da lama ao caos*. Em nossa análise, identificamos diversos signos do maracatu, mas também do hip hop, funk, rock e heavy metal.

Se o mangubeat fala da lama, do caranguejo, do maracatu, podemos considerá-lo um conglomerado de signos que são definidos por seus objetos. O deslocamento do maracatu que observamos nas canções de Chico Science só é possibilitado pela relação sógnica com suas origens. Ou seja, existe uma matriz semiótica, um conjunto de códigos sonoros, que caracteriza o maracatu proporcionando a identificação do gênero independente de seu estado. Science desloca esses signos do maracatu de diversas maneiras para sua música, inserindo-a no contexto pop. Sobre instrumentação, por exemplo, há uma constante: toda a percussão provém do maracatu. A harmonia, contudo, sempre tem uma relação com o pop.

As músicas analisadas apresentam qualidades estruturais e sonoras determinantes da música industrial, da música pop. As práticas harmônicas presentes na música industrial seguem modelos limitados a seus gêneros, assim como sua instrumentação. Depois da popularização do contrabaixo e a guitarra com seus efeitos, esses instrumentos de corda começaram a fazer parte da maquinaria da música pop. Por serem instrumentos elétricos, os efeitos que foram desenvolvidos para alterar seus sons captados são muitos.

Identificamos também a presença de *riffs* de guitarra em *Da lama ao caos*, que, juntamente com a formação de acordes em tônica e quinta (*power chords*), são signos característico do rock em geral. Estes signos são motivos rítmico-melódicos sobre os quais se constrói o arranjo. Como o mangubeat tem a rítmica do maracatu, os *riffs* condizem com essa métrica e acentuações características do maracatu, apesar de melodicamente serem providos do rock.

Isso nos levou a refletir sobre como o arranjo do mangubeat trabalha com adaptações rítmicas das práticas melódico-harmônicas de maneira transversal de um gênero para outro, no caso, do rock para o maracatu. Haveria uma possibilidade de adaptação melódico-harmônica dos cantos do maracatu para o rock? Provavelmente, mas seria tão efetivo no contexto da música pop e identificável como se mostra o mangubeat? Para responder esses questionamentos é

necessário investigar especificamente as melodias da maquinaria pop e sua evolução durante a história.

Opondo-se a essa primeira prática identificada de adaptação que o deslocamento toma, percebemos uma outra prática: assemelhação, ou ainda, aproximação. As células rítmicas que se constituem de agrupamentos de semicolcheias seguidas, por exemplo, são menos decisivas na caracterização de um gênero musical por serem simplesmente notas seguidas. Podemos encontrá-las em diversos gêneros musicais, inclusive no maracatu. O que diferencia de gênero para gênero são as acentuações de cada nota desse agrupamento de semicolcheias.

Outro signo que se encaixa na classificação de semelhança é o toque sincopado do gonguê identificado em *Antene-se*. Esse toque do gonguê não existe no maracatu, porém o toque virado do tarol apresenta acentuações similares. Como observado em nossa análise, o chimal aberto da disco music também é sincopado. Na impossibilidade de afirmar a origem de tal signo, concluímos que o deslocamento, aqui, ocorreu por assemelhação. O arranjo necessitou do interpretante gerado por esse signo para acarretar no “mangue groove”, ou seja, a síncopa somou-se aos tempos fortes e acentos deslocados do arranjo gerando um balanço.

O andamento rápido das músicas de Chico Science sempre próximos a 100 batidas por minuto também se enquadra nessa classificação. O hip hop, apesar de se apresentar em outros andamentos, é comumente rápido. Este espaço comum gera um interpretante específico, ou seja, se o andamento (signo) fosse mais lento, muito mais lento ou ainda mais rápido, o interpretante gerado seria completamente diferente.

Observamos ainda uma terceira qualidade no deslocamento do maracatu para a música de Chico Science: a adição. Os *samples*, por exemplo, são simplesmente colagens de sons captados e processados externamente ao arranjo. O rap também coincide com essa terceira classificação do deslocamento utilizado pelo manguebeat. Com suas subdivisões métricas, o rap tem a capacidade de se encaixar em qualquer gênero musical como podemos observar na prática de rappers que utilizam o próprio hip hop, o jazz, o funk (e o funk carioca), o pop e, em alguns casos, até o sertanejo universitário.

Observando essas três práticas do deslocamento, observamos que, utilizando o maracatu como fonte de material musical para essas três canções, Chico Science modela o manguebeat dentro dos formatos da indústria.

As discussões levantadas nesta monografia nos levam a concluir que a música pop brasileira atual está num momento de reformulação e internacionalização. Apesar de

relativamente antigo, o manguebeat foi um marco para a história da indústria musical do país. Paralelamente ao tropicalismo, à bossa nova e até mesmo à música brasileira de concerto, o movimento mangue foi uma das estratégias culturais responsáveis por abrir caminhos para a antropofagia.

Chico Science e Nação Zumbi foram reconhecidos nacional e internacionalmente tendo apenas dois álbuns gravados. Um fato interessante sobre a repercussão midiática que *Da lama ao caos* acarretou foi a relação com as rádios nacionais. Inicialmente, as rádios de música regional nordestina se recusaram a tocar músicas de Science por serem muito ruidosas e diferentes do que o público estava acostumado e as rádios de rock se recusaram a tocar as músicas de Science por serem regionalistas. Foi justamente nessa ambiguidade que o manguebeat proliferou-se.

De modo objetivo, observamos aqui os caminhos que o fenômeno do deslocamento trilhou. Por meio das relações sógnicas que o maracatu oferece, Science direcionou vetores da música de sua tradição para dentro da maquinaria da música pop. O produto final assumiu uma força centrífuga em relação a essa música tradicional, ou seja, o maracatu, o coco e a ciranda foram exportadas de Recife para todo o mundo. Simultaneamente, o manguebeat também gerou forças centrípetas. Num contexto de crise socioeconômica, o mundo voltou-se para Recife e toda sua gama cultural. Cabe a estudos futuros aprofundar a investigação desses vetores e possivelmente criar fórmulas para estratégias culturais como foi o manguebeat. A pesquisa musical certamente é fundamental para a preservação e enaltecimento de culturas marginalizadas.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. **Manifesto antropofágico**. São Paulo, 1928. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/files/manifesto_antropofago.pdf>. Acesso em: 12/08/2019.
- DALDEGAN, Valentina; DOTTORI, Maurício. **Elementos de história das artes**. Curitiba: InterSaberes, 2016.
- DUNSBY, Jonathan; WHITTALL, Arnold. **Análise música na teoria e na prática**. Tradução Norton Dudeque. 1.ed. Curitiba: UFPR, 2011.
- GUERRA-PEIXE C. **Maracatus do Recife**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1980.
- MENDONÇA, Luciana F. M. Culturas populares e identificações emergentes: Reflexões a partir do mangubeat e de expressões musicais brasileiras contemporâneas. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 82, 1 setembro 2008. Disponível em: <http://rccs.revues.org/622>.
- QUATRO, Fred Z. Caranguejos com cérebro. **G1**, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL1308779-7085,00-LEIA+O+MANIFESTO+CARANGUEJOS+COM+CEREBRO.html>
- SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. **A teoria geral dos signos**. 1.ed. São Paulo: Ática S. A.: 1995.

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	01
2. O MANGUEBEAT	04
3. A ORIGEM DO MARACATU	06
3.1 Maracatu-nação e maracatu-de-orquestra	07
4. DESLOCAMENTO FUNCIONAL	12
5. SEMIÓTICA	15
6. COMPARAÇÕES	17
6.1 A análise	18
6.1.1 <i>Rios, pontes e overdrives</i>	20
6.1.2 <i>Da lama ao caos</i>	25
6.1.3 <i>Antene-se</i>	29
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	33
8. REFERÊNCIAS	36