

Circular cidade: poesia e groove na expressão musical de quatro grupos da região do mangue nordestino

Yukio Agerkop (Centro de La Diversidad Cultural, Caracas, Venezuela)
yukioagerkop@gmail.com

Resumo: Apresentação do fenômeno musical de três grupos de Aracaju - *Sulanca, Naurêa, Maria Scombona* - e um de Recife - *Chico Science e Nação Zumbi*, que realizam uma hibridização musical de elementos locais e regionais com elementos transnacionais. Os músicos e os apreciadores da música destes grupos desenvolvem um senso próprio de local, enfatizando as particularidades da sua região como as tradições musicais, a arte verbal, a linguagem do Português regional e o aspecto lúdico na atuação. Desenvolve-se um olhar específico sobre uma região culturalmente similar, a *região do mangue* de Aracaju e Recife, a partir da música e da poesia da geração contemporânea, inspirados na vida urbana, nas expressões culturais da região e nas correntes musicais não-brasileiras ou transnacionais.

Palavras-chave: performance; discurso musical; arte verbal, poética; música popular brasileira; música do mangue.

Circular cidade: poetics and groove in the musical expression of four groups from the mangue (mangrove) of northeastern Brazil

Abstract: Introduction to the phenomenon consisting of three music groups from Aracaju (Brazil) - *Sulanca, Naurêa, Maria Scombona* - and one group from Recife (Brazil) - *Chico Science e Nação Zumbi*, which developed a musical hybridization based on local and regional elements on one hand, and transnational elements on the other. The musicians and their fans are constructing an own sense of locale, stressing the characteristics of the region where they live, with its musical traditions, the current verbal arts, the regional Portuguese, and the playful character of the different musical expressions. This study aims at providing an alternative vision of a specific cultural space, the *mangue* (mangrove) region of Aracaju and Recife, focusing on different kinds of artistic expressions, the discourse of the musicians who are influenced by urban life, regional cultural expressions and non-brazilian - or transnational - musical trends.

Keywords: performance; musical discourse; verbal art; poetics; Brazilian popular music; *mangue* music.

1 - Introdução

Na metade dos anos 1990, o nordeste brasileiro chama a atenção nacional por um fenômeno musical particular e inovador, sendo depois o modelo ou a base para fenômenos musicais similares em outros grandes centros urbanos do Brasil. A performance¹ forma uma parte essencial dos grupos musicais deste movimento, onde os músicos se reapropriam de expressões culturais de suas regiões, combinando-as com gêneros musicais urbanos não brasileiros como o *funk* e o *punkrock*. Neste artigo, veremos o fenômeno sócio-musical de três grupos musicais de Aracaju e um de Recife, respectivamente: *Sulanca; Naurêa; Maria Scombona;* e *Chico Science e Nação Zumbi*.

A *performance*, em especial o uso particular da arte verbal, determina o senso de identidade de cada grupo musical e interage com a intenção e a mensagem que estes pretendem transmitir para o público. O aspecto temporal e a repetição são expostos de uma maneira peculiar na estrutura das músicas. Para abordar os aspectos musicais, entra-se no conceito do *groove*, que é utilizado nos discursos verbais e musicais dos músicos do mangue e dos grupos de Aracaju abordados neste artigo. Primeiramente, veremos o conceito de "identidade mangue" e as fronteiras em que o fenômeno musical da região do mangue se vê inserido.

2 – Identidade *mangue*

Na minha visita ao Nordeste do Brasil nos anos de 2004 até 2007, realizei uma pesquisa de doutorado em etnomusicologia, e fiquei interessado nos fenômenos musicais de grandes centros urbanos, em conjuntos musicais que misturam expressões musicais rurais com correntes musicais transnacionais. O cenário é a *região do mangue* e esta denominação se origina dos manguezais, que caracterizam o litoral de diversos estados do Nordeste como os Estados de Sergipe, Alagoas, Pernambuco e Paraíba. Logo no interior destes estados do Nordeste, no chamado agreste encontra-se uma variedade de expressões culturais de caráter rural; e, no litoral desta região, encontramos as cidades de Aracaju e Recife, que são cercadas por manguezais e se caracterizam por rica biodiversidade. A região também se distingue pela diversidade de expressões culturais, razão pela qual músicos de Recife assinalam a similitude entre a riqueza cultural da região e a riqueza natural dos manguezais. Os textos cantados dos grupos abordados neste trabalho utilizam frequentemente referências à paisagem da cidade e também da região rural.

Na área do Caribe, autores como Édouard GLISSANT (1981, 1997) e Jean BERNABÉ (1993) teorizam sobre o mangue (*manguezais*) como símbolo da nova comunidade humana pluricultural caribenha. Ao abordar o conceito da crioulaização², eles contrapõem enfoques monoculturais, entre outros, a *negritude*, e a pluriculturalidade. Glissant substituiu o conceito monolinguísta da identidade de raiz pelo conceito do rizoma (*rhizome-identity*): o "creole" é ao mesmo tempo absolutamente original, mas cresce como um rizoma sem raízes fixas. Uma situação semelhante se revela na *região do mangue* no fenômeno de formação de grupos musicais por jovens que adotam abordagens pluriculturais, tanto na sua criação musical quanto na sua *performance*. Não existe uma identidade do "creole", mas os jovens músicos selecionam, através dos meios de comunicação, as mais recentes tendências musicais dos Estados Unidos, Caribe e Europa.

Os quatro grupos que receberam minha atenção nesta pesquisa são: *Sulanca*; *Naurêa*; e *Maria Scombona*, de Aracaju; e *Chico Science e Nação Zumbi*, de Recife. O primeiro grupo com o qual tive contato foi *Sulanca*, e este grupo é formado por sete músicos. Eles utilizam instrumentos de percussão, uma guitarra e um baixo elétrico. Às vezes, o cantor Jorge Ducci usa um megafone para modificar a voz, e imitar os cantores da região campeira do nordeste. Misturam a música campeira sergipana com elementos do *rock*. *Naurêa*, também de Aracaju, é um grupo de sete músicos que interpretam *baiões*³, *côcos*, *sambas*, misturando-os com elementos de correntes musicais transnacionais dos Estados Unidos e do Caribe, que se destacam pelo uso de roupas diferenciadas. *Maria Scombona* é um conjunto que interpreta principalmente *blues* e *blues-rock* norte-americano, abrindo exceções para músicas nordestinas como a embolada. O líder e cantor do grupo enfatiza as características linguísticas

regionais. O conjunto que serviu de modelo para os três primeiros grupos mencionados anteriormente foi *Chico Science e Nação Zumbi*, da cidade de Recife.

Depois da morte do líder Chico Science, em 1997, o grupo continuou com o nome simplificado *Nação Zumbi*. Este grupo começou no início dos anos 1990 uma nova corrente musical chamado (*movimento*) *mangue*, um fenômeno sócio-musical, caracterizando-se por jovens músicos que começaram a misturar as mais diversas expressões musicais nordestinas, em especial as de Pernambuco, com uma grande variedade de correntes musicais transnacionais. O caráter de vanguarda do chamado *mangue* teve um papel fundamental na formação de outros fenômenos musicais como a *moda nova* do Estado de São Paulo, os três grupos musicais de Aracaju abordados neste artigo, e o *tecnobrega* de Belém do Pará.

3 – Fronteiras culturais

Os grupos musicais abordados neste artigo estão situados numa esfera fronteiriça em diferentes níveis. O contexto sócio-geográfico no qual se situam é o Nordeste, região em desenvolvimento, que se encontra entre a modernidade e contemporaneidade dos grandes centros urbanos e a vida rural e arcaica. Também se encontra entre o rico Sul e Sudeste do País e a Europa, e os Estados Unidos, no hemisfério norte. No grande centro urbano, observe-se a fronteira entre o centro e a periferia, ambos formando a temática nas mensagens emitidas pelos músicos destes grupos abordados aqui.

As tradições musicais da região rural de Sergipe e Pernambuco representam o valor histórico, e são apropriadas pelas novas gerações de músicos adaptadas às novas tendências musicais de contextos urbanos. As cidades de Laranjeiras e São Cristóvão, por exemplo, são cidades históricas, que se opõem ou contrastam com Aracajú, cidade contemporânea de 150 anos de existência. O aspecto histórico destas cidades se reflete nas tradições musicais que mantêm um caráter arcaico e estático. De outra forma, os grupos musicais de Aracaju estão na fronteira entre a periferia da cidade e o centro: como eles se posicionam na fronteira entre o histórico e o contemporâneo? Talvez possam ser considerados como mediadores, "cultural brokers" entre a cultura da periferia e a cultura do centro da cidade.

4 – O groove e a arte verbal

...A gente ouve aquela voz rouca, do cara no meio da multidão querendo ser ouvido. Daí vem o drive dele, gritando *aargh*, no limite da voz... (DUCCI, Jorge, em entrevista concedida ao autor deste artigo, junho 2005)

Esta frase do cantor Jorge Ducci do grupo *Sulanca*, revela uma característica do fenômeno sócio-musical de grupos musicais de Aracaju e dos grupos do *mangue* de Recife: o *drive* ou *groove* – a percepção de um ciclo em movimento ou uma forma de organizar padrões que se revelam da música regional do Nordeste que é reafirmada, ressaltada na criação musical destes grupos do contexto urbano da *região do mangue*.

Parte da força musical dos grupos da *região do mangue* está ligada a alguns conceitos, como a palavra *groove* e a mistura de elementos de correntes musicais brasileiras e não brasileiras. Apresenta-se, a seguir, como estes aspectos são trabalhados pelos grupos. A palavra *groove* regularmente surge no discurso de músicos de Aracaju e de Recife, como Jorge Ducci e os músicos do *Chico Science e Nação Zumbi*. Este último grupo mencionado gravou uma música chamada *Quilombo Groove*.

Nos anos 1990, surgiram estudos com o objetivo de teorizar o conceito do *groove*, que está relacionado a elementos como a repetição e a redundância, bem como à experiência participativa por parte do músico e do receptor. O termo se refere a um senso intuitivo de um estilo em processo, à percepção de um ciclo em movimento ou a uma forma de organizar padrões que se revelam (FELD, 1994, p.109). Existem vários termos para designar estilos com seus processos, que incluem um senso sonoro, uma batida como o *mangue*, o *afrobeat*, o *reggae-beat* e outros. Cada cultura musical possui um *groove* com seus próprios significados musicais, e este *groove* tem a particularidade de atrair, arrastar o ouvinte, ou seja, chamar a atenção:

[...]Todos os *grooves* e batidas se apropriam de maneiras de capturar a atenção do ouvinte; o sentido intuitivo do senso do *groove* ou batida é o reconhecimento de estilo em movimento [...] termos linguísticos como '*groove*', som ou batida – significativamente codificam um senso não especificado, mas organizado como algo suspenso numa maneira distintiva, regular e atrativa, atuando para prender a atenção do ouvinte. (FELD 1994, p. 112)⁴.

Na arte verbal do Nordeste, refletida em gêneros como a *embolada*⁵, *côco*⁶ ou no canto de Chico Science, os sons das palavras são o que chama a atenção: o encadeamento das palavras, em certos momentos, entra no contratempo do padrão rítmico. Esta característica também pode ser observada no *funk* norte-americano. As frases cantadas por Chico Science, por exemplo, são emitidas em uma respiração, colocando pressão nas cordas vocais. Desta forma, consoantes como /s/, /t/, /b/ e /g/ são evidenciadas. Um bom exemplo desta técnica pode ser percebida na música *Maracatu de Tiro Certoiro* (de Chico Science):

É de tiro certoiro, é de tiro certoiro,
Como bala que cheira a sangue
Quando o gatilho é tão frio
Como quem ta na mira, oh, morto!
Ehh, foi certoiro oh, se foi
O sol é de aço, a bala escaldante,
tem gente que é como barro,
que ao toque de uma se quebra,
outros não,
ainda conseguem abrir os olhos e no outro dia assistir TV
Mas comigo é certoiro, meu irmão
Não encosta em mim, que hoje não estou pra conversa.
Seus olhos estão em brasa,
Fumaçando, fumaçando!, fumaça,
Não saca a arma não, arma não!
Já ouvi, calma!
As balas já não mais atendem ao gatilho
Já não mais atendem ao gatilho, já não mais atendem... hêêê

Ex.1 – *Maracatu de Tiro Certoiro* (Chico Science e Nação Zumbi, 1994)

A poesia criada por Chico Science é diferente da forma tradicional de se interpretar os *côcos*, *maracatus*⁷ e *emboladas*, por quebrar as regras de acentuação do português, ou o encadeamento de palavras, como, por exemplo, o encadeamento das palavras "já" e "não" no verso "[...] as balas já não mais atendem ao gatilho". Nas discussões ao redor da arte verbal, desenvolve-se a noção de que a linguagem poética desvia-se da linguagem normal: o uso inventivo da linguagem poética em músicas atrai a atenção do ouvinte e é percebido como não usual (BAUMANN, p.17). Na poesia das músicas de Chico Science, percebe-se uma linguagem não usual que atrai a atenção do ouvinte, por seus dispositivos e pelo seu ritmo próprio, criando uma tensão rítmica entre o canto e o padrão rítmico – neste caso o do *maracatu de baque virado* – dos tambores *alfaia* e *caixa*. Uma das formas pela qual a linguagem poética se revela é através do paralelismo, que envolve a repetição com variações sistemáticas de estruturas fônicas, gramaticais, semânticas ou prosódicas. O uso fluente da linguagem é um veículo efetivo para a exposição de competência comunicativa (BAUMANN, p.18-19).

Uma das características do Nordeste é uma fluência especial no uso da linguagem, que se reflete nas diversas formas de arte verbal, na maneira criativa de construir frases, e no uso de paralelismos. Na *embolada* e no *côco*, com suas inflexões, a nasalidade e o timbre da voz do falar português rural não devem ser subestimados. Ocorre um fenômeno especial, pois, para poder encaixar as palavras, as sílabas, ao padrão "irregular" dos tambores *alfaia*, desenvolve-se um ritmo cantado diferente, não como o usual da tradição do *maracatu de baque virado*. Os versos desta música foram criados por Chico Science, que não vinha originariamente da tradição do *maracatu*.

O jogo de sílabas e palavras, em que a repetição de sílabas e sons das consoantes chama a atenção do ouvinte, também é uma das características do *funk* norte-americano⁸. O *funk* norte-americano aqui referido é também chamado *p-funk*, ou *pure funk*⁹, interpretado pelos músicos e grupos como James Brown, *Funkadelic*, *Parliament*, George Clinton e seu grupo e Bootsy Collins e o seu próprio grupo. Estes grupos são praticamente formados por afro-americanos, e o *funk* também se inclui na chamada *Black Music*, a música dos afro-descendentes norte-americanos. Característica do *funk* ou *p-funk* é o forte caráter lúdico, expresso com o uso de roupas extravagantes, como astronautas de naves espaciais, e óculos escuros coloridos enormes, expressões faciais com risos, além da dança *funk*, às vezes efetuada por quase todos os músicos em um concerto, maneira particular de dançar onde o corpo marca o *timeline*, o pulso básico do padrão rítmico do *funk*. Em entrevistas, os músicos de *funk* fazem diversas brincadeiras e a linguagem usada é o inglês afro-americano, com características e gírias próprias.

O aspecto lúdico de diversas tradições musicais campeiras do Nordeste – a exemplo do *maracatu rural*, *cavalo marinho*, *dança de São Gonçalo*¹⁰ de Laranjeiras e a arte

de Chico Science - têm diversas semelhanças com a tradição do *funk* ou *p-funk*: a dança está presente em todas elas, o uso de roupas diferenciadas, e expressões verbais e brincadeiras corporais para provocar risos no público. Um exemplo é a música do baixista estadunidense Bootsy Collins, que inclui um forte espírito lúdico nas suas atuações no palco e nos seus textos, estabelecendo um jogo verbal. Na música *Shine-o-Myte (Rag Popping)*, observa-se um mesmo fenômeno com um jogo de palavras e sílabas que destacam consoantes como /i /z/, e /f /s/.

Bootsy gonna shine like the light from shiny shoes
Shine o Myte
Hit me
Ootsy-be that-play unke-fe
Is Ootsy-bezay, is that plezay, is unke-fezay
Ootsy-be that-play unke-fe
Unky-fe
Is unky-fezay, ha ha ha

Ex.2 - Shine o Myte (Bootsy Collins, 1982)

Percebe-se, então, uma semelhança entre o jogo de palavras e a repetição de palavras, as palavras com sintática semelhante, e consoantes similares entre as palavras desta música de Bootsy Collins com as cantadas por Chico Science. A música *Fé e Umbigada*, do grupo Naurêa, apresenta um caso parecido na maneira silábica de cantar, emitida numa respiração, à maneira de Chico Science. As frases são emitidas de maneira *staccato*, de maneira bastante rápida, que é característica do *côco* ou *embolada*. Os fonemas imprimem o caráter especial desta música, e as consoantes /v/, /g/ e /z/ são pronunciadas precisamente, de maneira *staccato*, em frente da boca com os lábios e ênfase na garganta. As palavras "volta" e "vai" são pronunciadas com ênfase. A letra é a seguinte:

Volta neguinha, o leite taiou
Volta neguinha, não sei não senhô
Volta neguinha, viver sem fulô
Volta neguinha, não sei não sinhô

Vai ter festa umbigada vai ter fé
Vai ter festa umbuzada vai ter fé
Tem novena e congada vai ter fé
Umbigada e umbuzada vai ter fé

Ex.3 - Fé e Umbigada (Naurêa, 2001)

Característica da letra é a repetição quase idêntica das frases, com pequenas diferenças silábicas, por causa da proximidade sintática das palavras, como *umbigada*, *umbuzada* e *congada*.

No caso das novas correntes musicais de Recife e de Aracaju, pode-se observar como um conjunto de maracatu chama a atenção quando passa pela rua em um dia de carnaval, com o som potente das suas *alfaias*, caixas e *gongues*. Em Sergipe, os tambores de onça, zabumbas e vozes dos cantores populares chamam a atenção nas festas do calendário católico ou feiras populares. Estes elementos instrumentais e vocais são explorados pelos jovens músicos de centros urbanos como Recife e Ara-

caju. Aqui, ainda cabe a observação de que num encontro cultural ou feira, nos centros urbanos do Nordeste, podem-se ouvir diferentes ritmos e timbres ao mesmo tempo ou alternadamente, devido aos diferentes grupos que desfilam concomitante nas ruas da cidade. A música dos grupos como *Sulanca* e *Naurêa*, com as camadas rítmicas e sonoras alternadas, é em parte o reflexo deste fenômeno nas feiras e encontros culturais.

5 - Discurso musical do *groove* e da vida urbana

Um elemento particular na música de *Sulanca* é a aproximação da guitarra e baixo aos timbres dos instrumentos percussivos regionais. A intenção dos músicos é adotar os ritmos de tradições musicais sergipanas para a guitarra e baixo, mas com a distorção comum da música *funk* e *hardrock*. O grupo *Sulanca* é o único grupo em Sergipe, entre os eleitos nesta pesquisa, que a executa desta maneira, e a mistura de estéticas transnacionais com a música regional começa com o uso de um megafone para amplificar e distorcer a voz. Numa entrevista, Jorge, do grupo *Sulanca*, explica sobre o uso da voz ligada à palavra *drive*, outro conceito ligado às teorias sobre o *groove*:

Porque, aquela história, quando a gente está pesquisando o folclore, a gente ouve aquela voz rouca, do cara no meio da multidão e o cantor querendo ser ouvido. Daí o drive dele, da voz que canta, gritando "aaaahhhrrrg" no limite da voz, rasgando a voz, pra ser ouvido. E respondido pelo coro. Aquele solo e resposta, que é característica da música tradicional de Sergipe. Ai ele quer ser ouvido, no meio de tanta gente. E ai ele vai ao limite. Na banda, quando boto um drive na voz, colocando uma 'postura', é bebendo isto, esta coisa do cantante no meio da manifestação [...] trago este registro, como José de Jorge do 'terreiro José do Jô', porque é o limite dele. E nós queremos fazer este registro dentro da banda. Além do megafone, que registro muito bem isto, e o megafone já tem uma distorção natural. Ele ajuda a trazer este grito do cantor no meio do povo. É saber destas particularidades do povo, da música sergipana. (DUCCI, Jorge, em entrevista concedida ao autor deste artigo, junho 2005)

A palavra *groove*, surgida no meio musical do *funk* americano, é conhecida por músicos como Jorge Ducci e usada por ele no seu discurso sobre a sua própria música. No *funk*, é o swing, a força rítmica que atrai o ouvinte para dançar. A influência deste gênero pode ser observada na maneira como a música é construída em camadas sonoras e rítmicas, às vezes alternadas, efetuadas pelos grupos musicais *Chico Science* e *Nação Zumbi*, *Mestre Ambrósio*, *Sulanca* e *Naurêa*. Estas camadas rítmicas são formadas por instrumentos percussivos como alfaias, tambores, tambores de onça, triângulo, além do uso da guitarra e baixo elétrico e sons eletrônicos produzidos com computador e *sampler*.

A estrutura da música do grupo *Sulanca* é basicamente formada pelos ritmos das diferentes tradições musicais rurais sergipanas com os seus instrumentos. A guitarra e baixo elétrico tocam as fórmulas rítmicas e melódicas curtas das tradições musicais rurais. Aqui, se mostram elementos de gêneros transnacionais, o *funk* e *pop* norte-americanos combinados com ritmos campeiros. Os padrões melódicos e rítmicos de um, dois ou três compassos são repetidos várias vezes como uma figura, o chamado *leitmotif*, para o resto da música, característi-

ca do *funk* e *pop*. No *funk* estadunidense estas fórmulas são executadas na guitarra ou baixo elétrico, acompanhado pela bateria.

Chico Science e Nação Zumbi trabalhavam com padrões rítmicos e melódicos diferentemente de *Sulanca*. Padrões rítmicos e melódicos da guitarra ou baixo do *funk* e *pop* estadunidense foram transferidos para os instrumentos de percussão (alfaia ou conga). No caso de *Sulanca*, padrões rítmicos de tradições musicais rurais e de tradições afro-sergipanas são transferidos para a guitarra e baixo elétrico. A semelhança entre os dois grupos é o uso de uma base harmônica simples de dois a quatro acordes, para desenvolver a força da percussão e ressaltar os timbres produzidos através de distorções na guitarra e sons eletrônicos, mas também por intermédio do uso de instrumentos de percussão e pífanos alternando as partes da guitarra e baixo. Jorge explica isto ao abordar o processo de misturar diferentes padrões rítmicos das tradições afro de Sergipe:

Geralmente os ritmos estão em 4 por 4. A primeira coisa que eu faço em compor, é pegar uma manifestação, por exemplo o samba de panelha. Ou qualquer outra manifestação. A partir daquela batida dele, começo a formatar a música, a partir da minha vivência, depois começo compor dentro daquela música, dentro daquela batida. Depois aí começo fazer cruzamentos; que eu posso introduzir dentro dessa primeira batida; aí venho trazendo elementos de outras tradições, por exemplo a caixa do bacamarteiro: 'Tum tutum tum-tum'. Aí já tem um acento do cacumbi que combina com a caixa do bacamarteiro: 'cutúm cutúm tum'; isso já dá o caminho para botar o baixo: 'gujam gujam jam'; voltando para o caso do rock, não é rock, é o acento do cacumbi; aí vou combinando, aí trago o pandeiro da chegança. No final uso o violão, para ver os acordes. A música é feita a partir desta formatação. Se você ouvir o disco, não ouve a manifestação como ela é tocado no interior; por exemplo se pegar o cacumbi ela tem caixa, ganzás, tambor de onça, tamborim. Cinco instrumentos na tradição. Que é que eu faço: tenho cinco instrumentos; uso o tambor da batucada e fazemos combinações. A ideia de *Sulanca* é fazer combinações de batidas folclóricas. E uma batida que é de caixa, você bota o tambor ou a guitarra ou baixo fazer. E *Sulanca* passa por essas vertentes aí. É esse universo aí. (DUCCI, Jorge, em entrevista concedida ao autor deste artigo, junho 2005)

O uso de poucos acordes tem algumas razões: os textos cantados têm influência da tradição do repente ou da embolada. A característica do repente é o canto de improviso em cima de um acorde de sustentação, em um modo nordestino.

Por outro lado, há a influência do *rap*, *funk* e *punk*, onde os textos são cantados em cima de poucos acordes, e o timbre da guitarra distorcida e dos tambores dão destaque. Os textos cantados pelos grupos aqui abordados geralmente se referem à vida urbana com todas as suas peculiaridades. As descrições de situações cotidianas são logo bem recebidas pelos jovens dos grandes centros urbanos, podendo se identificar e espelhar nas diversas situações representadas nas músicas.

As composições do grupo *Naurêa* revelam um uso particular de frases que rimam, com um próprio ritmo de palavras e o uso de temas ligados à cidade. Um exemplo é a música *Circular Cidade*, um tema que faz uso do

modo medieval (ou nordestino). O modo é Dórico (Frígio – E) alterado, com a sexta menor. A música começa com uma nota em Mi em forma de *drone*, uma nota fundamental que serve de base para as outras notas que a têm como referência. Observa-se que os finais das linhas melódicas terminam nesta nota fundamental. Esta abordagem melódica pode ser encontrada em diversas partes da Europa Sul-oriental e Sul da Europa, em ilhas como Sardenha, Sicília, na Grécia, Albânia, Macedônia e outras. Em *Circular Cidade*, a nota Mi do começo é distorcida e tocada com tecnologias do computador como o *sampler*. O caráter destes modos nordestinos com o uso do *drone* poderia ser interpretado como reflexo do meio ambiente seco e quente do Nordeste, como as regiões secas ou semi-áridas do Sul da Europa. É uma das representações musicais do sertão do Nordeste. Aqui se encontra também outra semelhança com o *mangue* de Recife dos anos 1990, ao abordar a vida urbana vivenciada por jovens das classes populares e um pouco marginalizados. A música *Circular Cidade*, do *Naurêa*:

Bateu carteira na feira
 Aprontou estripulia
 Tomou quatro pinga e meia
 Por causa da brincadeira
 Parou na delegacia
 Tomou ônibus trocado
 Por causa da correria
 O carro foi assaltado
 Ganhou buraco de bala
 Sem saber da onde vinha
 Iê iê iê iê...cidade, iêê, cidade (2x)
 Iê iê iê iê na cidade
 Tomou a última dose
 Sozinho sem companhia
 Morreu toxoplasmose
 Na veia via virose
 A cabeça que ardia
 Viu a moça na janela
 Tão bela que comovia
 Paixonou-se de verdade
 De manhã foi pra cidade
 Cantar "lôa" de alegria
 Iê iê iê iê...cidade, iêê, cidade (4x)
 Iê iê iê iê na cidade

Ex.4 - *Circular Cidade* (*Naurêa*, 2001)

Ocorre a combinação da melodia em modo nordestino, um padrão melódico da tonalidade em mi-maior com a sétima abaixada. O acorde, o primeiro por efeitos eletrônicos, executado provavelmente pelo computador ou *sampler*, cria um *drone*¹⁷, termo inglês para designar o tom mais importante e geralmente o mais grave do padrão melódico, que soa continuamente, como guia para a melodia do instrumentista ou do cantor se desenvolver. O tom Mi é que é a base, na qual a melodia instrumental e a voz terminam depois de cada frase ou quatro frases.

6 – Palavras finais

Neste artigo, observa-se o uso da poesia e o *groove* na arte verbal na *região do mangue* com suas peculiaridades, tais como o jogo de palavras, a repetição, a rima, uma característica, tanto nas tradições musicais das regiões rurais do Nordeste, quanto no contexto do *mangue* e outros grupos urbanos. Além disto, percebe-se uma semelhança desta arte verbal: a de correntes musicais transnacionais como o *funke* e o *rap* norte-americano. Foi também possível observar como o conceito do *groove* adquire uma dimensão própria na música destes grupos, com as particularidades rítmicas dos instrumentos de tradições como o *maracatu de baque virado*¹², o *maracatu de brejão*¹³, o *côco* e a *embolada*.

Percebe-se, no processo de misturar elementos musicais locais e nacionais com elementos transnacionais, o desenvolvimento de novos significados na atuação e

na dimensão sonora. A interação do grupo que efetua a performance com o público é uma maneira intrínseca de ver as sutis maneiras de produzir significados que são reconhecidos pelo público. Sobre este aspecto, Small observou o seguinte:

Human beings are constantly devising new meanings for existing gestures and new gestures for existing meanings, and it is this element of indeterminacy, of choice, even of a degree of arbitrariness, that leaves room for creative development and elaboration. In fact, in neither verbal nor gestural languages is there a complete one to one relationship between signifier and signified; meanings are constantly slipping and sliding into new meaning, mainly, as we shall see in a moment, through the power of metaphor (SMALL, 1998, p.60).¹⁴

Nas novas cenas musicais recifenses e aracajuanas, novos significados são criados a partir de tendências transnacionais e nacionais, e são elaborados na poesia com jogos verbais e/ou metáforas.

Referências

- AGERKOP, Yukio. Fronteiras e Movimento Cultural entre o Caribe e Salvador: o Samba-reggae, o Merengue e o Reggae. *Revista Brasileira do Caribe*, Brasília, Vol IX, No 18, jun 2009, p.389-400.
- BAUMANN, Richard (1977) - *Verbal Art as Performance*. Illinois: Waveland Press.
- BERNABÉ, J.; CHAMOISEAU P. and CONFIAANT, R. 1993. *Eloge de la Creolité*. 2nd edition. Paris: Gallimard.
- CLARKE, Richard W. (2005) - *Root versus Rhizome: an Epistemological Break' in (Francophone) Caribbean Thought*. Disponível em: <<http://www.rlwclarke.net>>. Acesso em: jun. 2008.
- DEPESTRE, René. Una Ejemplar Aventura de Cimarroneo Cultural. In: *El Correo de la UNESCO*, No 34, Diciembre 1981. p 16 – 21.
- FELD, Stefen and Charles Keil. (1994) - *Music Grooves: Essays and Dialogs*. Chicago: The University of Chicago Press.
- GLISSANT, Edouard 1997. El Discurso Antillano. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- _____. Una Cultura Criolla. In: *El Correo de la UNESCO*, No 34, Diciembre 1981. p 32 – 38.
- SMALL, Christopher (1998) - *Musicking: the Meanings of Performing and Listening*. Hanover: Wesleyan University Press.
- SWIEGER, Andrea Hiepko. *Creolization as a Poetics of Culture. Edouard Glissant's "Archipelagic" Thinking*. In: *A Pepper-Pot of Cultures: Aspects of Creolisation in the Caribbean*, ed. Gordon Collier & Ulrich Fleischmann (Matatu 27-28), Amsterdam: Editions Rodopi, 2003.

Referências de áudio

- Bootsy Collins. "Shyne o Myte", in *Shyne o Myte*. 1982. USA
- Chico Science e Nação Zumbi. "Maracatu de Tiro Certo", in *Da Lama ao Caos*. 1994. Brasil.
- Sulanca. *Megafone*. 2004. Brasil. www.sulanca.com.br
- Naurea. "Fê e Umbigada", e "Circular Cidade", in *Circular Cidade ou Estudando o Plagio*. 2003. Brasil
- Maria Scombona. *Grão*. 2001. Brasil www.mariascombona.com.br

Referências de entrevistas

- DUCCI, Jorge. Aracajú, 21 de junho 2005, 2 fitas cassete (60 min). Entrevista concedida a Yukio Agerkop.

Notas

- 1 A performance é um termo que aborda tópicos essenciais como o ato de fazer música, a práxis corporal, a temporalidade, conhecimentos discursivos e a repetição. Numa performance musical procuramos compreender o que o homem faz quando participa de uma ação musical, para entender a sua natureza e a função que desempenha na vida humana.
- 2 O conceito de creolização primeiramente se estabeleceu depois da descoberta europeia das Américas, para descrever o processo pela qual formas de vida do Antigo Mundo se tornaram autóctones no Novo Mundo. Hoje em dia, o termo "creolização" aparece em escritos sobre a globalização e pós-modernidade como sinônimo de hibridismo e sincretismo para ilustrar as misturas que acontecem em sociedades na era de migrações e telecomunicações. A designação histórica do termo, no entanto, se refere aos efeitos de adaptação de seres humanos quando vivem em um novo ambiente.
- 3 O baião é uma forma musical do nordeste que inclui dança e canto acompanhado por um acordeom (sanfona), uma zabumba, um triângulo e eventualmente um baixo eletrônico e outros instrumentos. Forma uma parte integral da expressão musical forró, do nordeste do Brasil. O padrão rítmico e melódico do baião é amplamente explorado por grupos musicais brasileiros.
- 4 All grooves and beats have ways of drawing a listener's attention; one's intuitive sense of a groove or beat is a recognition of style in motion [...]. Linguistic shorthands—terms like groove, sound, or beat – significantly code an unspecifiable but ordered sense of something that is sustained in a distinctive, regular, and attractive way, working to draw the listener in (FELD 1994, p.112). (Tradução nossa, grifos do autor)
- 5 A embolada é uma tradição musical, arte verbal do litoral do nordeste onde dois cantores alternam versos cantados de forma silábica, com acompanhamento de dois pandeiros.
- 6 O côco é uma tradição musical do nordeste, e inclui danças y cantos acompanhados por pandeiros y zabumbas e outros instrumentos. Em cada região do litoral do nordeste, o coco é interpretado de forma diferente com uma instrumentação própria.
- 7 O maracatu é uma expressão musical do estado de Pernambuco (também no interior do estado de Sergipe), sendo tocado especialmente na época de carnaval. Existem duas variedades, sendo o maracatu rural e o maracatu de baque virado da cidade de Recife, caracterizado por tambores alfaiais, os taróis e o gongue.
- 8 O *funk* norte-americano se origina do *soul e rhythm and blues* dos anos '50 e '60 nos Estados Unidos, onde as linhas do baixo e os padrões repetitivos da guitarra elétrica assumem um papel importante. É uma expressão musical por excelência para ser dançada.
- 9 *Pure funk* significa *funk* puro, a interpretação do gênero *funk* na sua essência, para se diferenciar dos gêneros ligados ao *funk*, o *disco*, o *soul* e o *rhythm and blues*.
- 10 A dança de *São Gonçalo* de Laranjeiras é uma expressão musical rural do interior do Estado de Sergipe, com mais ou menos 7 cantos e danças acompanhados por uma caixa, um violão, um cavaquinho e dois caraçajés ou puitas. Caracteriza-se por sua dança espetacular e lúdica, onde os homens estão vestidos de saias e pintados como mulher.
- 11 O *drone* é um termo inglês para designar a nota mais importante de um sistema melódico, usualmente executada em um instrumento no caso da música clássica indiana, ou em uma corda de um instrumento de cordas.
- 12 O maracatu de baque virado é uma tradição musical afro-brasileira da cidade Recife, organizado em uma corte com um rei, uma rainha, príncipes, soldados e outros; inclui dança e é acompanhado pelos tambores alfaiais e taróis, e o gongue.
- 13 O maracatu de brejão é uma tradição musical do interior de Sergipe, de Brejo Grande, onde existe uma comunidade quilombola Brejão dos Negros. O maracatu de brejão é tocado com tambor zabumba, tambor de onça ou cuica de porca, chocalho e apito.
- 14 SMALL, Christopher. *Musicking: the Meanings of Performing and Listening*, 1998. Os seres humanos constantemente inventam novos significados para gestos existentes e novos gestos para significados existentes, e é este elemento de indeterminação, de escolha, até certo grau de arbitrariedade, que possibilita o desenvolvimento e elaboração criativa. De fato, tanto na linguagem verbal quanto na linguagem gestual, ocorre uma relação mútua entre o significante e o significado; significados constantemente se convergem em novos significados, principalmente, como se vê, através da força da metáfora.

Yukio Agerkop é Doutor em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia, defendendo a tese com o título "*Poética de Uma Paisagem: Discurso e Atuação de Quatro Grupos Musicais da Região do Mangue*" (junho, 2007). Depois dos estudos de Musicologia na Universidade de Amsterdam (Holanda, 1996), trabalhou como pesquisador musicológico na Fundação de Etnomusicologia e Folclore (FUNDEF, Caracas). Atualmente, trabalha como pesquisador no Centro de la Diversidad Cultural em Caracas, Venezuela. Está produzindo documentários sobre as ilhas Dominica y St. Lucia do Caribe oriental. Realiza palestras sobre a música venezuelana e das ilhas Dominica y St. Lucia. Desenvolveu um método para a aprendizagem da *bandola cordillerana* de Venezuela. Participou dos Encontros Nacionais da ABET e do Encontro de Estudos Caribenhos em Salvador em 2007.