



Universidade Federal do Ceará
Instituto de Cultura e Arte
Curso de Jornalismo

**Cidadão Instigado: o rock, a música brega e o forró
reinventados no Hibridismo Cultural**

Murilo Valdo Viana Filho

Fortaleza
2014

MURILO VALDO VIANA FILHO

**Cidadão Instigado: o rock, a música brega e o forró
reinventados no Hibridismo Cultural**

Monografia apresentada ao Curso de Jornalismo da Universidade Federal do Ceará como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo, sob a orientação da Prof^a Dr^a Liana Viana do Amaral.

MURILO VALDO VIANA FILHO

**Cidadão Instigado: o rock, a música brega e o forró
reinventados no Híbridismo Cultural**

Esta monografia foi submetida ao Curso de Jornalismo da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel.

A citação de qualquer trecho desta monografia é permitida desde que feita de acordo com as normas da ética científica.

Monografia apresentada à Banca Examinadora:

Profª Drª Liana Viana do Amaral (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Irapuan Peixoto Lima Filho
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Ricardo Jorge de Lucena Lucas
Universidade Federal do Ceará

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha família

AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de tudo aos meus pais pelo total apoio que me forneceram para que eu optasse pelo Jornalismo e corresse atrás do que pensava ser a profissão que me tornaria realizado.

À Universidade Federal do Ceará em todas as suas dimensões, incluindo professores, festas no Diretório Acadêmico (DA), à biblioteca, à coordenação do curso de Jornalismo, mas, principalmente, às pessoas fantásticas que pude conhecer.

À minha namorada, Vanessa, por ter me cutucado várias vezes para que eu concluísse este trabalho o quanto antes e por ter estado do meu lado para me apoiar em momentos bons e ruins.

Aos amigos e, em especial, a João Carlos e João Victor, com quem dividi a convivência e os dramas da vida e de conclusão deste trabalho em mesas de bar.

À minha orientadora, Liana Amaral, por ter aceitado me orientar, por ter me acompanhado durante todo o processo de elaboração desta monografia e, principalmente, por ter me ensinado a fazer uma pesquisa acadêmica por conta própria e ter interferido no meu trabalho com considerações bastante pertinentes.

Ao apoio dos companheiros de trabalho Victor Ximenes, Aline Conde, Jéssica Colaço e Evandro Nogueira, que me emprestou o exemplar do livro “ O fole roncou: uma história do forró”, de fundamental importância para esta pesquisa.

Ao canal pago de televisão VH1 que, gentilmente, cedeu-me uma cópia do programa “Música.doc” sobre a banda Cidadão Instigado apenas para os fins deste trabalho.

E a todos que me auxiliaram na conclusão desta monografia ou no cumprimento dos meus objetivos de vida de alguma maneira.

RESUMO

As culturas de hoje estão cada vez mais interligadas e menos isoladas umas das outras, levando-se em conta a globalização, que reduz o espaço-tempo e possibilita um contato cada vez maior entre elas. Por sua vez, as identidades culturais estão cada vez mais híbridas e desvinculadas de suas origens temporais e territoriais, “flutuando” pelo mundo. Com base nesta ótica, no trabalho em questão nos propomos a estudar a identidade cultural constituída pela obra da banda cearense Cidadão Instigado em seus três primeiros discos: “O Ciclo de Dê.cadência” (2002), “Cidadão Instigado e o Método Túfo de Experiências” (2005) e “Uhuuu!” (2009). Constatamos uma verdadeira mistura de referências nos sons e nas letras do grupo, formados a partir de várias vertentes musicais, como a música brega, o rock psicodélico e o forró. Assim, buscamos compreender de que forma a banda constrói sonoridade e letras singulares e uma identidade híbrida. Ao mesmo tempo, mostramos como os gêneros musicais em questão se renovam a partir do momento em que são apropriados pelo grupo musical cearense.

Palavras-chave: Cidadão Instigado; Hibridismo Cultural; rock; música brega e forró.

Sumário

RESUMO.....	6
Introdução.....	8
Capítulo 1 – Globalização e Hibridismo Cultural.....	12
1.1 – Globalização: o contexto das culturas de hoje.....	12
1.2 – Hibridismo cultural: o produto e a origem das culturas de hoje.....	15
1.3 – Resistência: a outra face do hibridismo cultural.....	19
1.4 – Dissolução de barreiras entre o culto, o popular e o massivo	21
1.5 – Culturas descolecionadas, desterritorializadas e desenraizadas	24
1.6 – Hibridismo na música.....	28
Capítulo 2 – Romantismo, Rock'n'Roll e Forró	30
2.1 – As raízes do rock' n'roll	30
2.2 – Os pioneiros do rock e as características sonoras.....	33
2.3 – Contracultura, rock psicodélico e rock progressivo.....	36
2.4 – Rock psicodélico nos EUA.....	38
2.5 – Rock psicodélico no Reino Unido	40
2.6 – A Jovem Guarda: surge o rei e o rock no Brasil	43
2.7 – Música brega: a desconstrução do rótulo pejorativo	49
2.8 – As baladas: prosseguimento do romantismo da Jovem Guarda.....	51
2.9 – “Música de empregada” na mira da repressão.....	53
2.10 – Brega: modelo ou cópia de um estilo relacionado a “mau gosto”.....	56
2.11 – Forró: uma viagem do baião ao eletrônico.....	59
Capítulo 3 – Hibridismo Cultural no Cidadão Instigado	65
3.1 – Gênese e transformação	65
3.2 – Notoriedade no cenário musical nacional.....	68
3.3 – As influências e o modo de compor de Catatau.....	70
3.4 – Rótulos dados x identidade buscada.....	73
3.5 – Análise do Hibridismo cultural na obra da banda Cidadão Instigado.....	77
Considerações Finais	90

Introdução

A sensação de estranheza para quem escuta a banda Cidadão Instigado é inevitável. Como é possível encontrar na obra musical de uma só banda referências da música nordestina, do rock progressivo e psicodélico e do romantismo brega? Ou melhor, será que, em se tratando da sonoridade musical explorada pela banda Cidadão Instigado, podemos falar de uma identidade?

Para essa pergunta, a resposta apareceu após mais algumas audições das músicas da banda: sim, essa identidade existe. É complexa, mas o Cidadão Instigado possui um som que só quem o conhece é capaz de identificá-lo e, assim, consegue fazer algo que poucas bandas do cenário nacional rock fazem: serem identificadas pelo próprio som. Isso porque se tornou cada vez mais difícil ser original em um contexto no qual muito já foi inventado em mais de meio século da história do rock'n'roll. Muitas vezes, produtores musicais estimulam a produção do produto musical mais simples e básico, para que ele seja mais facilmente aceito pelo maior número de pessoas possíveis. O Cidadão Instigado é um dos raros grupos que parecem deixar esse paradigma em segundo plano e ainda consegue ter relativa notoriedade no rock nacional, produzindo um som absolutamente peculiar, de modo independente de grandes gravadoras, a partir do resgate de sonoridades já existentes.

Após constatar que o grupo possui uma identidade singular, a questão central passou a ser a seguinte: de que forma uma identidade tão complexa é constituída? Foi esse o ponto central que começou a me causar tanta inquietude antes mesmo de eu iniciar esta pesquisa e que conseguiu me perseguir ao ponto de me dar disposição para escrever este trabalho.

No entanto, muito antes de escutar o Cidadão Instigado, a música sempre foi algo bastante presente em minha vida. Entre os 13 e 18 anos, fiz parte de uma banda de pop rock progressivo denominada Bifurção, na cidade de Quixadá, no interior do estado do Ceará. Ao vir morar em Fortaleza para cursar Comunicação Social com Habilitação

em Jornalismo, deixei a banda para trás, mas não o envolvimento com a música. Hoje, permito-me ensaiar esporadicamente com um amigo, além de sempre estar aberto a ouvir e descobrir novas bandas, principalmente as que trazem uma proposta de som inovadora e, ao mesmo tempo, resgatam estilos musicais do século passado. Além disso, faço estágio no jornal Diário do Nordeste e lá, juntamente com os jornalistas Miguel Martins e Leonardo Bezerra, sou um dos responsáveis por alimentar o Blog Rock Nordeste, no qual postamos diariamente notícias relacionadas ao rock em suas mais variadas vertentes.

Na Universidade, entrei em contato com estudos sobre globalização, tratados por Amaral (2005), das culturas híbridas, conceituadas por Canclini (2011), da desterritorialização e o desenraizamento das culturas, tratadas por Ortiz (1994) e das identidades culturais fluidas e híbridas tratadas por Hall (2006). De acordo com essas teorias, temos, hoje, uma realidade em que determinadas culturas se deparam com outras de diferentes origens e, assim, tornam-se híbridas, adquirindo características que não correspondem à simples junção delas, mas à construção de novas culturas. A partir de então, essas teorias me pareceram ser um terreno firme para que eu começasse a pensar como o Cidadão Instigado se encontra na lógica atual de produção cultural híbrida.

Dentro do recorte do hibridismo cultural, vale ressaltar que o estudo de fenômenos contemporâneos de hibridismo na música é cada vez mais presente, principalmente na América Latina. No continente, ao mesmo tempo em que existe um intenso processo de miscigenação étnica e racial há séculos, também há uma forte evidência dessa instabilidade na cultura e, portanto, na música (VARGAS, 2004). A presente pesquisa, ao estudar o hibridismo no grupo Cidadão Instigado pretende trazer, portanto, mais uma contribuição para os estudos sobre o hibridismo na música contemporânea ao estudar mais um fenômeno sob essa ótica.

Além disso, a importância desta pesquisa também reside no fato de que o Cidadão Instigado é uma banda que está em plena atividade, é uma dos maiores expoentes da música independente e um dos poucos grupos, hoje, que conseguem

projeção nacional ao partirem do Estado do Ceará.

A pesquisa também contém relevância devido ao grupo Cidadão Instigado ainda não ter sido alvo de um estudo aprofundado no meio acadêmico. Assim, este trabalho pretende ampliar a visão a respeito do hibridismo cultural contemporâneo por meio do estudo da singularidade do objeto em questão.

A metodologia que utilizamos neste trabalho é, basicamente, a revisão bibliográfica. Buscamos as teorias que já citamos relacionadas aos Estudos Culturais, de autores como Canclini (2011), Ortiz (1994) e Hall (2006), além de termos pesquisado autores relacionados especificamente ao campo da música, como Friedlander (2012), Severiano (2009) e Shuker (1999). Realizamos, também, uma pesquisa online por resenhas, no intuito de sabermos de que forma jornalistas e críticos rotulam a banda, além de notícias relacionadas ao assunto em periódicos. Fizemos, ainda, uso da edição número 24 da Revista Entrevista, publicação produzida pelos alunos da disciplina de Laboratório de Jornalismo Impresso do Curso de Jornalismo da Universidade Federal do Ceará (UFC). Contamos também com a gentileza do canal pago de televisão VH1, que nos cedeu o programa Música.doc: Cidadão Instigado para ser utilizado exclusivamente para a nossa pesquisa. Este foi um documentário que foi de profunda importância para o nosso trabalho, tendo em vista que nos forneceu uma multiplicidade de pontos de vistas de artistas relevantes da música nacional e de críticos importantes sobre a sonoridade produzida pela banda.

No primeiro capítulo desta monografia, buscamos expor algumas teorias que servirão de base para análise e compreensão das músicas da banda Cidadão Instigado no terceiro capítulo. Assim, introduzimos nossas teorias com as explicações sobre a globalização contemporânea propostas por Amaral (2005) e Ianni (2004), além de nos apropriarmos dos conceitos de Burke (2003) e Canclini (2011), relacionados ao hibridismo cultura, e de Morin (2005), relacionados à cultura de massa. Utilizamos, também o estudo de Ortiz (1994), relacionado à desterritorialização e ao desenraizamento de objetos culturais, e de Hall (2006), relacionado às identidades culturais híbridas e fluidas.

No segundo capítulo, fazemos um passeio conceitual por fora do campo da Comunicação e buscamos estabelecer as bases teóricas de gêneros musicais que serão analisados no som constituído pela banda Cidadão Instigado. Desse modo, fazemos um resgate das raízes do rock'n'roll e estabelecemos as diretrizes do rock psicodélico e do rock progressivo com base na pesquisa de Friedlander (2012) e dos conceitos musicais propostos por Shuker (1999) e buscamos estabelecer o contexto da contracultura dos anos 1960, no qual o rock psicodélico surgiu, com as teorias de Pereira (1992) e Brandão & Duarte (1990). Além disso, propomos um histórico da música romântica brasileira a partir da Jovem Guarda, movimento sob o qual emergiu o cantor Roberto Carlos, com as explanações de Severiano (2009), e mostramos o seu desencadeamento na música brega, que é situada histórica e socialmente por Araújo (2005) e tem suas principais características definidas por José (2002). Ainda neste capítulo, traçamos as bases conceituais sobre o forró desde seu surgimento na década de 1940 até a atualidade, baseando-se na pesquisa de Silva (2003) e Marcelo & Rodrigues (2012).

Iniciamos o terceiro capítulo traçando a gênese e a história do grupo Cidadão Instigado. Depois, situamos a importância que a banda vem adquirindo no cenário nacional e, em especial, o papel de destaque alcançado pelo compositor, guitarrista, vocalista e mentor da banda, Fernando Catatau. Buscamos mostrar, ainda, como funciona o processo de composição de Catatau, com quais referências musicais a banda busca se identificar e as confrontamos com as referências musicais identificadas por músicos, críticos e jornalistas em resenhas, notícias, e no documentário Música.doc. Encerramos nossa pesquisa resgatando as teorias defendidas nos capítulos anteriores e ao que foi exposto no terceiro capítulo sobre a banda na tentativa de compreendermos o som híbrido composto pelo Cidadão Instigado. Para tanto, fazemos uma minuciosa análise de letras e de características sonoras das composições da banda pertencentes aos três álbuns: “O Ciclo da Dê.cadência” (2002), “Cidadão Instigado e o Método Túfo de Experiências” (2005) e “Uhuuu!” (2009).

1 – Globalização e Híbrido Cultural

1.1 – Globalização: o contexto das culturas de hoje

A sociedade global é a realidade na qual nos encontramos. Tal assertiva não passaria de um mero clichê se não nos debruçássemos para descobrir o sentido do que isso, de fato, representa. É com esse norte que pretendemos abordar a temática para, assim, termos uma visão contextual de em qual universo as produções e interações culturais estão inseridas hoje e, portanto, qual o papel da banda Cidadão Instigado dentro desse contexto.

Ao estabelecermos as diretrizes desse contexto globalizado atual no qual este grupo está inserido, poderemos descobrir de que modo o som produzido pela banda se relaciona ao universo de intensas trocas culturais promovidos no seio da globalização e, ao mesmo tempo, oferecer mais uma via de compreensão para as culturas contemporâneas de um modo geral.

Antes de tudo, vale ressaltar que, quando falamos em global, não nos referimos apenas a um conglomerado isolado de várias nações. Continentes, países, regiões, estados, cidades, bairros e pessoas estão cada vez mais interligados. A princípio, globalização representa a integração do globo, de modo que indivíduos estão susceptíveis, hoje, a entrar em contato com várias regiões do mundo de um modo nunca antes imaginado.

Se formos além, podemos perceber que essa integração global reflete-se não apenas nas pessoas, mas na forma como os países e os mercados mundiais se relacionam, na maneira como a informação chega às pessoas e também na maneira como a cultura se manifesta nos mais diferentes locais do planeta. Ao tratar das várias metáforas que explicam esse processo, Ianni (2004) cita, dentre elas, a “fábrica global” que

acompanhada pela publicidade, a mídia impressa e eletrônica, a indústria cultural, misturadas em jornais, revistas, livros, programas, rádio, emissões de televisão, videoclipe, fax, redes de computadores e outros meios de comunicação, informação e fabulação, dissolve fronteiras, agiliza os mercados, generaliza o consumismo. Provoca a desterritorialização e a reterritorialização das coisas, gentes e ideias. Promove o redimensionamento de espaços e tempos (IANNI, 2004, p.19).

Assim, percebe-se que a globalização é um processo que envolve diversos meios e possui múltiplos efeitos, ao minimizar as fronteiras, integrar os mercados e provocar a dissolução de barreiras nacionais e até a construção de novos “territórios”.

Diante da complexidade desse processo, é possível estabelecermos um conceito para globalização? Na perspectiva de delimitá-lo, Ortiz (1994), por exemplo, procura fazer distinção entre os termos “global” e “mundial”. O primeiro diz respeito aos processos tecnológicos em curso nos nossos dias, ao passo que o segundo diz respeito especificamente aos processos culturais. O autor também distingue os dois termos na medida em que considera “globais” aqueles que não só englobam, mas também envolvem formas diferentes, e “mundiais” aqueles que atingem um nível global mas convivem e integram com outros elementos. Amaral (2002), no entanto, prefere não fazer distinção entre os dois tipos de processos em sua pesquisa, ótica que também adotaremos para este trabalho:

(...) o termo globalização em seu desenvolvimento até o momento atual, apesar de ainda trazer muitas contradições implícitas e necessitar sempre de algumas discussões, tornou-se amplo o suficiente para conter os vários processos – econômicos, políticos, sociais e culturais – que se relacionam com a sua existência, ao mesmo tempo que, em sua crescente popularização, tornou-se inteligível para a maioria das pessoas (AMARAL, 2005, p. 38)

Para alguns pesquisadores, segundo a autora, o processo de globalização começa nas grandes navegações, na busca pelo Novo Mundo. Para outros, no entanto, ele só acontece de fato com a queda do Muro de Berlim, símbolo do fim da Guerra Fria e da bipolarização mundial. Apesar de haver divergências entre os estudiosos, há consenso entre os principais deles de que a segunda metade do século XX foi fundamental para que o mundo se configurasse como é hoje. Para justificar tal importância, Amaral (2005) destaca a expansão do capitalismo dos EUA, principalmente após o fim da Guerra Fria, que propagou ao mundo ideias e valores neoliberais, de supremacia do

mercado nos processos econômicos e de progressiva substituição da mão de obra humana por maquinários. Trata-se de uma “americanização” da lógica política, econômica e social do planeta.

Paralelamente, a partir da segunda metade do século XX, houve um incrível desenvolvimento tecnológico e do conhecimento técnico humano em geral, o que contribuiu para o estabelecimento de novos parâmetros nas mais diversas áreas, “da medicina à moda, da agricultura à indústria do entretenimento, do manejo de animais à construção de estradas, da indústria de alimentos ao setor de serviços” (AMARAL, 2005, p. 40).

A autora também destaca, nesse contexto, a importância dos meios de comunicação como protagonistas na difusão de produtos, comumente relacionados à cultura, como livros, filmes e músicas, que são compartilhados por várias pessoas em diferentes partes do mundo, “de forma que já é possível admitirmos a existência de um público mundial” (AMARAL, 2005, p. 40). Nesse contexto, a Rede Mundial de Computadores, Internet, parece ser o símbolo da globalização, segundo a autora. Criada em meados do século XX para fins militares, ela obteve grande divulgação a partir dos anos 1980, ao mesmo tempo em que a área de informática também ganhou força com a criação de computadores cada vez mais eficientes e baratos. Assim, a Internet tem sua importância no processo por encurtar as distâncias e promover a integração supranacional, ainda que boa parte desses avanços possa ser considerado parcial e artificial.

Contudo, a globalização, tal qual foi mostrada até aqui, não traz apenas a integração crescente e a promessa de um futuro em que as diferenças serão suprimidas: é um processo que também acentua as desigualdades e a fragmentação de ideias e culturas, atuando de diferentes maneiras em países centrais e periféricos, interferindo de forma mais intensa em Estados com dependência econômica externa maior. Dessa maneira, o processo, ao mesmo tempo em que traz uma convergência de vidas, culturas, de desejos e de ideias, também acentua a desigualdade desses valores (AMARAL, 2005, p. 50).

Nesse sentido, Ianni (2004) ressalta que os meios de comunicação globais não são monolíticos. São compostos por empresas, corporações e mercados que competem entre si e buscam atender aos mais diferentes anseios da audiência. Desse modo, a mídia expressa muitos dos valores plurais do mundo, em um misto de integração e fragmentação, diversidade e desigualdade, conflitos e acomodações.

Como exemplo para a fragmentação no âmbito da cultura a nível mundial, o autor observa que a língua inglesa, idioma em que todos se entendem e desentendem em meio às desigualdades mundiais. Na medida em que cada língua expressa diferentes modos de agir, pensar, sentir, imaginar ou fabular, seria utópico pensarmos que o inglês pudesse incorporá-los integralmente, tornando-se uma língua universal. Ainda que o capitalismo acentue essa tendência, não se pode deixar de apontar que as diversas formas de organizar a vida e o trabalho, as heranças e as tradições e, de um modo geral, as produções culturais irão suprimir as vozes polifônicas do mundo.

1.2 – Hibridismo cultural: o produto e a origem das culturas de hoje

O mundo globalizado está intrinsecamente relacionado à produção de culturas híbridas, tendo em vista que o contexto favorece a contatos culturais cada vez mais frequentes e intensos. Burke (2003) é enfático ao ressaltar que globalização envolve hibridização. “Por mais que reajamos a ela, não conseguimos nos livrar da tendência global para a mistura e a hibridização, do curry com batatas fritas (...) ao judaísmo zen, ao Kung Fu nigeriano (...)”.

Se o hibridismo ganha força junto à globalização, vale ressaltar, no entanto, que ele não é nenhuma novidade do século XX. Está presente nos livros de história, por exemplo, desde quando se fala na mestiçagem no Mediterrâneo na época da Grécia Clássica e é utilizado por alguns estudiosos que tratam da expansão marítima europeia em direção à América

No entanto, Canclini (2011) ressalta que o final do século XX o momento em

que o hibridismo mais se estende para os vários processos culturais, como de descolonização, fusões artísticas, literárias e comunicacionais, globalização, entre outros. Mas será que utilizar a palavra “híbrido” para se tratar de todos esses processos, cada um com suas respectivas singularidades, é o caminho epistemológico mais adequado? É na resposta dada pelo autor em forma de conceito que pretendemos constituir o primeiro solo de apoio a este trabalho:

(...) entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, combinam-se para gerar novas estruturas, objetos e práticas (CANCLINI, 2011, p.19)

Dessa formar, hibridizar-se não pode ser encarado como a simples junção das partes. A fusão sociocultural implica na síntese do novo, do inédito, a partir do já existente. Vale ressaltar também que, quando o autor refere-se a práticas discretas, quer dizer que são práticas já provenientes de outros hibridismos, de modo que nenhuma estrutura pode ser considerada inteiramente original. Como exemplo, o próprio autor cita o “spanglish”, língua nascida em comunidades latinas nos Estados Unidos que é, podemos dizer, resultado do hibridismo do inglês e do espanhol. Mas o que seria a língua inglesa senão resultado do hibridismo prévio entre o latim, o árabe e línguas pré-colombianas?

Podemos considerar, portanto, o hibridismo como um ciclo. Não se sabe onde começa nem onde terminam os processos interativos entre as culturas, de modo que é preferível sempre termos ressalva em tratar alguma cultura como sendo pura e isenta da influência das demais.

Mas como os processos de hibridização acontecem? Segundo Canclini (2011), por vezes, eles acontecem de modo não planejado ou em decorrência de processos migratórios, sejam eles turísticos, de intercâmbios econômicos ou comunicacionais. No entanto, a hibridização surge com mais frequência da criatividade individual e coletiva, tanto nas artes como na vida cotidiana ou no desenvolvimento tecnológico. É a partir de iniciativas individuais, principalmente, que novas culturas são criadas a partir de outras preexistentes.

Com a expansão urbana, o hibridismo cultural ganhou força. É no seio da sociedade das grandes cidades onde se concentra o grande contingente populacional mundial, que deixou de ser composta por comunidades tradicionais e rurais isoladas umas das outras para constituir-se em uma teia majoritariamente urbana, com uma interação constante entre o local, o nacional e o transnacional.

Estar no ambiente urbano não significa, no entanto, dissolver-se na massa e no anonimato e perder conexão com o rural. A vivência nas grandes metrópole está cercada de insegurança e as pessoas costumam isolar-se cada vez mais em seus prédios, o que interfere diretamente no modo como elas se relacionam e interagem com a sociedade e participam, por exemplo, de questões políticas e culturais, tornando o meio social crescentemente “mediatizado” e burocratizado:

Os grupos populares saem pouco de seus espaços, periféricos ou centrais; os setores meios e altos multiplicam as grades nas janelas, fecham e privatizam ruas do bairro. Para todos, o rádio e a televisão, para alguns, o computador conectado para serviços básicos, transmitem-lhe a informação e o entretenimento a domicílio (CANCLINI, 2011, p.286).

Esse cenário reflete-se, segundo o autor, na fragmentação da cidade e de movimentos sociais, que perdem credibilidade e se tornam cada vez mais isolados, que tem pouca força quando se limitam a usar os meios tradicionais de comunicação. Sua eficiência depende da capacidade de eles encontrarem eco nos meios eletrônicos de comunicação. Os fragmentos ganham vozes e inibe-se o sentido de pensarmos o sistema massivo de difusão de baixo para cima, impositivo.

Ao envolver os mais variados processos, o hibridismo também tem influência e questiona a noção de identidade: “não enclausura apenas a pretensão de estabelecer identidades ‘puras’ ou ‘autênticas. (...) põe em evidência o risco de delimitar identidades locais autocontidas” (...) (CANCLINI, 2008, p. 23). Assim, em um mundo cada vez mais globalizado, as identidades nacionais, étnicas e de classe sofrem reestruturação e contestação, dando espaço a novos processos culturais heterogêneos e híbridos em detrimento de identidades autossuficientes.

Nesse aspecto, Hall (2006) trata da questão da identidade cultural no contexto

pós-moderno atual. Se outrora, o Iluminismo propôs a concepção de indivíduo totalmente centrado, unificado e dotado de razão, que posteriormente foi contestado em sua completa autonomia ao admitir que sua identidade era formada a partir da interação com outras pessoas consideradas importantes para ele, na pós-modernidade, a noção de indivíduo é chegado ao máximo da complexidade. Se antes ela estava relacionada a uma identidade unificada e estável, hoje, na pós-modernidade, ela assume uma identidade fragmentada, composta não de uma, mas de várias, algumas até contraditórias, que constantemente deslocam suas supostas formas de identificação. Assim, na medida em que somos confrontados com as mais diversas formas de identidade, podemos tomá-las para nós mesmos, até termos contato com novas formas de identificação que nos representem melhor dentro de um determinado contexto temporal e espacial e, assim, podermos aderir-lhe.

A esse contexto de identidade fragmentada, Hall (2006) contrapõe a noção das identidades nacionais, questionando se elas realmente podem ser consideradas unificadas, levando-se em conta as diferentes formas de classe, gênero e etnias existentes em uma nação. “Uma cultura nacional busca representá-los todos como pertencendo à mesma grande família nacional. Mas seria a identidade nacional, uma identidade que anula e subordina a diferença cultural?” (HALL, 2006, p.59).

A suposta unidade nacional unificada não passa, portanto, de um dispositivo discursivo para sustentar os poderes, muitas vezes, à força. Se não, tomemos o exemplo da expansão marítima europeia que, em suas várias conquistas pelo continente americano, subjuguou povos conquistados e suas culturas. Desse modo, as nações ocidentais modernas tornaram-se centros hegemônicos, elevando-se sobre as culturas dos povos colonizados.

Tais argumentos nos colocam a ideia de que identidades nacionais unificadas são um mito, fato impulsionado, principalmente, pela globalização. Segundo Hall (2006), os fluxos culturais entre as nações e o consumo global geram um intenso bombardeamento e infiltração cultural que, dificilmente, mantém intactas as identidades culturais.

As pessoas que moram em aldeias pequenas, aparentemente remotas, em países pobres, do “Terceiro Mundo”, podem receber, na privacidade das suas casas, as mensagens e imagens das culturas ricas, consumistas, do Ocidente, fornecidas através de aparelhos de TV ou de rádios portáteis que as prendem à ‘aldeia global’ das novas redes de comunicação. Jeans e abrigos – o “uniforme” do jovem na cultura juvenil ocidental – são tão onipresentes no sudeste da Ásia quanto na Europa ou nos Estados Unidos (...). É difícil pensar na “comida indiana” como algo característico das tradições étnicas do subcontinente asiático quando há um restaurante indiano no centro da cidade da Grã-Betanha (HALL, 2006, p.75)

Observa-se, portanto, que quanto mais os efeitos da globalização atingem as identidades culturais no planeta, mais elas perdem seus vínculos com tempos, lugares, histórias e tradições específicas e parecem “flutuar livremente” no mundo e, em certa medida, acentuam a tensão entre identidades locais e globais.

1.3 – Resistência: a outra face do hibridismo cultural

Como podemos observar, o contexto da globalização impulsiona as trocas interculturais, criando mercados, transmissões de mensagens e migrantes, todos em escala mundial. Os fluxos e interações culturais contribuem para a diluição de barreiras culturais de isolamento nacional e geram cada vez mais novas formas de hibridização.

Ao mesmo tempo, percebe-se que as culturas ditas nacionais perdem cada vez mais força frente a investidores estrangeiros em telecomunicações, distribuidoras e exibidoras de cinema e vídeo, vendedores de serviço de informática, de modo que a valorização estética se encontra cada vez menos no que seria o culto, como os museus e o cinema, e é deslocada em direção à evolução tecnológica. Há dez anos, conhecer realidades e culturas de diferentes países para se ter a possibilidade de misturá-las exigia “viagens frequentes, assinaturas de revistas estrangeiras e pagar avultadas contas telefônicas; agora se trata de renovar periodicamente o equipamento de computador e ter um bom servidor de internet” (CANCLINI, 2011, p. 34)

Nos estudos recentes da globalização, no entanto, também se percebe que as culturas não só caminham em direção à mestiçagem e à integração. Como defende Canclini (2011), há também a geração ou a acentuação de desigualdades, bem como a

resistência em integrar o mundo globalizado.

Nesse contexto, também é preferível não cair na tentação de que os processos de hibridismo são harmônicos e caminham sempre em direção à evolução. É fato que poucas culturas podem adquirir um status de estabilidade frente à dissolução das fronteiras nacionais e locais no contexto da globalização. Por outro lado, seria omissão grave nos limitarmos à visão de que há liberdade total frente às inúmeras oportunidades para hibridar-se. “A hibridação ocorre em condições históricas e sociais específicas, em meio a sistemas de produção e consumo que, às vezes, operam como coações, segundo se estima na vida de muitos imigrantes” (CANCLINI, 2011, p.29). Assim, as fronteiras entre países, cidades e regiões, por mais diluídas que sejam, ainda podem atuar como cenário e condicionantes sócio-históricos do hibridismo.

Dentro dessa lógica, o estudo dos processos de hibridação não pode deixar de considerar os processos que rejeitam o hibridismo, não só com relação a fundamentalismos religiosos que resistem ao sincretismo religioso e à mestiçagem cultural, mas também porque as formas de hibridização podem gerar insegurança e afronta à autoestima de certas culturas. Desta forma, por mais facilitadas que estejam as apropriações culturais dentro desse contexto, isso não implica que elas são aceitas sem critério, nem que o hibridismo representa uma fase da humanidade mais avançada e incondicionalmente almejada por todas as culturas.

De todo modo, a intensificação da interculturalidade favorece intercâmbios, misturas maiores e mais diversificadas do que em outros tempos; por exemplo, gente que é brasileira por nacionalidade, portuguesa pela língua, russa ou japonesa pela origem, e católica ou afro-americana pela religião. Essa variabilidade de regimes de pertença desafia mais uma vez o pensamento binário a qualquer tentativa de ordenar o mundo em identidades puras e oposições simples (CANCLINI, 2011, p.33).

A visão globalizante baseada em versões estandardizadas de filmes e músicas, por vezes, oculta a tensão entre o que se insere na globalização e o que se mantém isolado. A visão limitada da hibridização é aquela que apenas mostra que esse é um processo que facilita a venda de mais discos, filmes e programas e não mostra as assimetrias das situações.

Canclini (2011), então, reivindica que o acesso à possibilidade de hibridizar-se e globalizar-se seja ampliado por meio da democratização dos próprios direitos dos cidadãos, “que as hibridações multinacionais derivadas de migrações em massa sejam reconhecidas em uma concepção mais aberta de cidadania, capaz de abranger múltiplas pertencas.” (CANCLINI, 2011, p.37). Assim, reivindicar a heterogeneidade e as múltiplas hibridizações é o primeiro passo para que o mundo não se prenda sob a lógica do monopólio de mercado e as hibridações não se empobrecam com a globalização, dando lugar a uma ditadura homogeneizadora do mercado mundial.

1.4 – Dissolução de barreiras entre o culto, o popular e o massivo

Podemos falar, hoje, na existência de uma “cultura planetária”? Morin (2005) utiliza-se do termo como característica da cultura de massa do século XX, levando-se em conta que o sistema de comunicações de massa é universal, com rádio, o cinema e a televisão. Assim, mostra a cultura de massa em expansão universal, partindo de um conjunto de valores constituídos pelos Estados Unidos que são baseados em necessidades privadas e afetivas, como a felicidade e o amor; imaginárias, como aventuras e liberdades; ou ligadas ao bem-estar material. São necessidades da cultura de massa universaliza e que, ao mesmo tempo, permitem seu alcance mundial.

O popular tenderia a se dissolver frente à universalização do massivo, de acordo com Morin (2005), embora ele admita que não há uma dissolução total do que é a cultura folclórica, e sim uma adequação dos seus valores ao cosmopolitismo da cultura de massas. “Esse novo folclore cosmopolita carrega em si fragmentos de folclore regionais, nacionais ou étnicos: é, num certo sentido, um agregado de folclores que se unem para formar um tronco universalizado” (MORIN, 2005, p. 159).

Percebe-se, portanto, que e o autor, embora apresente uma visão quase fatalista com relação à cultura popular, defende que ela pode resistir com base em uma adaptação aos valores universais da cultura de massa. Paradoxalmente, essa cultura, que parece sobrepor os seus próprios valores predominantes aos demais, baseado em

características como individualismo e americanismo, também dá brecha para a incorporação de outros valores que não sejam os dominantes.

Embora vista sob uma ótica de uma via só, a de expansão da cultura de massa, a visão de Morrin (2005) já nos dá o primeiro indício para pensarmos a quebra da hegemonia da cultura de massas e, conseqüentemente, o solapamento entre as fronteiras do culto, do popular e do massivo.

Já no contexto atual da globalização e da disponibilidade de contato com as mais diversas culturas mundiais, a oposição entre o que é considerado tradicional e moderno ganhar ainda mais ares de dissolução, o que, como ressalta Canclini (2011), não se trata apenas de estratégias de setores hegemônicos. Assim acontece quando imigrantes do campo adaptam seus saberes para trabalhar na cidade, quando movimentos populares inserem suas reivindicações no rádio e na televisão e quando encontramos na casa de qualquer um de nós, discos com sons que combinam o culto e o popular, fundindo jazz, tango e salsa.

Com os encontros entre a tradição e a modernidade, o culto, o popular e o massivo não se encontram necessariamente onde se habituou encontrá-los, de acordo com as suas respectivas raízes temporais e espaciais e seus respectivos públicos-alvo. É, essencial, portanto, para uma compreensão menos parcial dos processos de hibridação que os pavimentos que dividem bruscamente estas três “instâncias” da cultura sejam tendencialmente dissolvidos:

a história da arte e da literatura que se ocupam do “culto”; o folclore e a antropologia, consagrados ao popular; os trabalhos sobre comunicação, especializados na cultura massiva. Precisamos de ciências sociais (...) capazes de circular pelas escadas que ligam esses pavimentos (CANCLINI, 2011, p. 19)

Dentro da visão complexa entre tradição e modernidade, o culto não se apaga, pois se renova, conservando-se como tal em poucos redutos ou adquirindo feições modernas de forma que, hoje, há mais artesãos e músicos populares do que nunca. Os produtos deles mantêm funções tradicionais, como dar-lhes empregos, mas também adquirem funções modernas, como atrair turistas urbanos que veem neles algo

personalizado, que os distingue dos bens industriais (CANCLINI, 2011, p. 22)

O que vemos, portanto, não é a supressão do papel do culto e o do popular, e sim um redimensionamento que os coloca sob condições relativamente semelhantes ao do saber acadêmico e à cultura massiva, de tal forma que as áreas de conhecimento que estudam esses universos e a forma como a cultura é produzida no culto, no popular, e no massivo tendem a misturar-se.

Tudo isso nos faz rever o próprio significado da arte e do artista. “O folclorista e o antropólogo relacionavam o artesanato a uma matriz mítica ou a um sistema sociocultural autônomos que davam a esses objetos sentidos precisos” (CANCLINI, 2011, p. 23). Hoje, as operações que envolvem o processo criativo não só de artesão, mas de artistas como um todo revelam-se, quase sempre, condicionados por inúmeros fatores que vão muito além dele próprio.

Ao mesmo tempo, o status de arte não cabe mais ser conferido apenas pela estética. O popular não se define, a priori, por sua essência, mas também depende do modo como o culto e o massivo se articulam em torno dele. Para a arte configurar-se como tal, depende de como “o folclorista e o antropólogo levam à cena a cultura popular para o museu e para a academia, os sociólogos e os políticos para os partidos, os comunicólogos para a mídia”(CANCLINI, 2011, p.23).

Toda a complexidade do hibridismo deve ser compreendida, ainda, no contexto contemporâneo da América Latina, onde coexistem o tradicional e o moderno. Trata-se de um continente complexo, com múltiplas formas de desenvolvimento. Para pensarmos tal realidade, é útil pensarmos o continente amparado no pós-modernismo, suprimindo-se toda e qualquer lógica que coloque em ordem crescente de evolução o tradicional, o moderno e o pós-moderno.

Canclini (2011, p. 28) prefere conceber o pós-modernismo não como uma etapa que apareceria no lugar do modernismo, “mas como uma maneira de problematizar os vínculos equívocos que ele armou com as tradições que quis excluir ou superar para constituir-se”. Essa visão facilita a compreensão da realidade além do pensamento

moderno, que divide como estanques o culto, o popular e o massivo, abrindo-se margem para um pensamento mais aberto, com integrações entre os diferentes “níveis” de cultura.

1.5 – Culturas descolecionadas, desterritorializadas e desenraizadas

No âmbito das grandes cidades, é questionável o que antes era rotulado como sendo cultura urbana, tendo em vista a força que o hibridismo cultural ganha com a ascensão da América Latina como um continente cada vez mais urbano. As tradicionais coleções com grandes obras de arte, agora, também incorporam objetos populares e até performances corporais e artísticas que põe em cheque as tradicionais coleções de arte. Os estudantes, hoje, fazem rever o papel da biblioteca pública e eles próprios constroem suas próprias bibliotecas, com livros, jornais, revistas e fragmentos de textos. (CANCLINI, 2011, p.303)

Como exemplo, Canclini (2011) propõe o videocassete, ferramenta que popularizou-se em décadas anteriores e possibilitava coleções pessoais. Por meio dele, qualquer um pode gravar trechos de vídeos, filmes, novelas, noticiários ou qualquer trecho de programação televisiva e juntar a outros trechos de modo a construir seu próprio vídeo. O equipamento intervém, inclusive, na própria sociabilidade das pessoas, pois não é mais necessário que uma família se reúna, por exemplo, para assistir uma novela em um determinado horário. O usuário pode gravar o episódio e ele pode ser assistido a qualquer hora do dia.

Se pensarmos, no entanto, em uma situação ainda mais atual, podemos perceber que o mesmo papel de “descolecionar” possui a internet. Vídeos podem ser facilmente baixados o usuário tem a opção de cortar e fazer edições e, assim, construir o seu próprio “filme” com base na junção de várias coleções de diferentes tipos.

Tudo isso nos leva a perceber que as culturas não estão mais fixas em grupos estáveis, de modo que ser culto pode não significar, necessariamente, conhecer as obras

clássicas, assim como ser popular não representa de imediato conhecer a cultura de uma determinada etnia ou de um determinado grupo fechado. Essas coleções, hoje, entrecruzam-se e permitem que os usuários façam suas próprias coleções de acordo com suas vontades, que podem combinar o culto e o popular.

Canclini (2011) também ressalta que, dentro desse contexto, o modelo cultural e econômico do imperialismo não é mais suficiente para compreendermos as atuais relações de poder que envolvem as trocas culturais e, de um modo geral, sociais do mundo, cujo centro não se encontra mais em uma única nação. As próprias metrópoles centras da Europa e da América do Norte, hoje, tornam flexíveis suas fronteiras e integram-se a sistemas educativos, econômicos e culturais de outros países. Tudo isso nos faz rever o tradicional maniqueísmo entre os antigos primeiro e terceiro mundo, com a descentralização de empresas, de informações e de culturas. “A disseminação dos produtos simbólicos pela eletrônica e pela telemática, o uso de satélites e computadores na difusão cultural” (CANCLINI, 2011, p. 310) também atenuam essa tradicional visão de confronto entre países periféricos e centrais.

Outro fator que relativiza esse paradigma, segundo Canclini (2011), são as migrações em diversas direções, que acontecem em direção das regiões mais pobres para os centros urbanos, dos países menos desenvolvidos para os mais estruturados na América Latina. Nos últimos anos, com a chamada crise europeia, temos observado também a intensa migração advinda de países da Europa em direção a países emergentes da América Latina, como o Brasil. Esse processo inclui não só pessoas, mas também culturas. O autor cita, por exemplo, que os Estados Unidos, onde existem mais de 250 estações de rádio e televisão em castelhano, mais de 1500 publicações nessa língua e interesse pela literatura e pela música latino-americanas (CANCLINI, 2011, p. 312). Esse contexto faz reforçarmos que a noção de uma cultura autêntica e pura é cada vez mais contestada e impossível, bem como a noção de uma cultura dominante, de primeiro mundo, que predomina sobre a do terceiro mundo. A cultura, assim, “desterritorializa-se”.

Sabe-se que não há carteira de identidade nos EUA; é substituído pela carteira

de motorista e pelo cartão de crédito, ou seja, pela capacidade de atravessar o espaço e pela participação em um jogo de contratos fiduciários entre cidadãos norte-americanos (CERTEAU *apud* CANCLINI, 2011, p.315).

Canclini (2011) reforça a teoria da desterritorialização ao estudar a cidade de Tijuana, cidade de fronteira entre os EUA e o México e, segundo ele, um dos maiores laboratórios da pós-modernidade. O autor mostra que essa é uma cidade cosmopolita, em que valores culturais locais convivem com outros que vem de fora da cidade. “Ao lado do cartaz que recomenda o clube-discoteca e a rádio em que se escuta ‘rock em tu idioma’, outro anuncia um licor mexicano em inglês” (CANCLINI, 2011, p.320).

No entanto, é naquela mesma cidade, aberta, cosmopolita, que se observa resistência aos valores vindos de fora, em um movimento que o autor chama de reterritorialização. Os mesmos que fazem elogios àquela cidade pela multiplicidade cultural também querem fixar valores culturais locais e fazem com que naquela cidade haja pessoas que se diferenciem daquelas que estão apenas de passagem. Os intercâmbios culturais diários na cidade também fazem com que os nativos enxerguem a gama de desigualdades que existem entre sua região e os Estados Unidos e, assim, criem uma imagem menos idealizada da cultura norte-americana e, portanto, de resistência a essa cultura supostamente dominante.

É assim, portanto, que deve ser compreendido o movimento cultural descentralizado hoje. Há tanto aqueles que se inserem na complexidade cultural das hibridizações vindas dos mais variados fluxos como há também, em mesmo grau de complexidade, aqueles que preferem não se integrar nas hibridizações e até oferecer resistência a elas.

Desterritorialização também é um conceito utilizado por Ortiz (1994) para referir-se, no contexto da globalização, aos lugares que se esvaziam de seus conteúdos que os caracterizam. “Os ‘free-shops’ nos aeroportos, as cidades turísticas (Acapulco, Aruba), os hotéis internacionais parecem construir uma espécie de ‘não-lugares¹’, locais anônimos, serializados, capazes de acolher qualquer transeunte” (ORTIZ, 1994, p.106).

1 - Conceito de autoria do antropólogo francês Marc Augé. Disponível em AUGÉ, Marc. **Não-Lugares:** Introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papirus, 1994.

Nesse sentido, cada lugar se globaliza e contém o mundo em si e possui um duplo movimento: por um lado, constitui-se como um lugar abstrato, vazio, que não constitui vínculo com uma localidade específica do planeta; por outro, esse mesmo lugar preenche-se de objetos mundializados e facilmente reconhecíveis por pessoas de diferentes repertórios culturais.

Nesse contexto, a cultura, segundo Ortiz (1994), também não fica intacta aos efeitos da desterritorialização. Uma forma de compreendermos isso é observarmos o fenômeno da deslocalização da produção.

Um carro esporte Mazda é desenhado na Califórnia, financiado por Tóquio, o protótipo é criado em Worthing (Inglaterra) e a montagem é feita nos Estados Unidos e México, usando componentes eletrônicos inventados em Nova Jérsei, fabricados no Japão(...). Um ‘filme-global’, realizado para um público-alvo mundial, é produzido por uma ‘major’ de Hollywood, dirigido por um cineasta europeu, financiado pelos japoneses, contém no elenco vedetes internacionais, e as cenas se passam em vários lugares do planeta (ORTIZ, 1994, p.108).

Como podemos constatar, os objetos tornam-se cada vez mais compostos resultantes da combinação de partes originadas de diversos lugares do mundo, de modo que se torna cada vez mais difícil determinar sua origem. E não apenas os próprios objetos, mas também as referências culturais que o compõe se desenraízam. Dentre os exemplos, o autor nos mostra o caso dos filmes de western, a princípio um gênero tipicamente americano que, de acordo com sua definição, é um tipo de filme que se passa no Oeste dos EUA, com a ação intrinsecamente determinada pelas qualidades geográficas do terreno onde acontece, como montanhas do Arizona e pradarias do Rio Grande. Com o declínio dos western em Hollywood, o gênero irá ganhar força em países como a Itália, por exemplo, que entre 1963 e 1973 produziram 471 filmes do gênero, mantendo uma média de 47 por ano. Tal fato só é possível porque o western perdeu seu vínculo direto com o território que o determina.

A questão da perda das raízes dos objetos culturais não acontece apenas no que se refere ao aspecto de territórios, mas também diz respeito ao aspecto do tempo. “Retirados do contexto original, uma cornija egípcia ou um panteão ao ar livre podem coabitar ao lado de arcos clássicos ou góticos” (ORTIZ, 1994, p. 110). Se tomarmos o

exemplo da arquitetura, podemos estendê-lo a outros objetos culturais e concluirmos que há um alinhamento entre presente e passado, de modo que o clássico não é recuperado nostalgicamente enquanto tal, mas sim reinserido na atemporalidade dos objetos atuais. O mesmo vale se pensarmos que pirâmides e catedrais desvinculam-se de suas raízes temporais para ganharem status de legado da humanidade.

Assim, de um modo geral, podemos perceber que há uma distância cada vez maior entre um determinado objeto cultural e o contexto local e temporal em que ele foi produzido, corroborando para a formação de uma

memória internacional popular (...). Nela, passado e futuro se fundem na familiaridade dos objetos. Os elementos que a compõem são atemporais, podendo ser reciclados a qualquer momento. Como a desterritorialização, eliminou o peso das raízes, cada sinal, traço, adquire uma mobilidade que desafia a sequência temporal” (ORTIZ, 1994, p.132 –133)

Tudo isso nos põe a evidência de que essa memória coletiva, constituída em nível global, constrói uma necessidade de atualização constante das culturas contemporâneas, de tal forma que passado e presente, o local e o internacional tendem a ganhar cada vez mais a mesma dimensão. Dessa forma, movidas no espaço e no tempo, põe-se em cheque a existência de culturas que se resguardem puras em seus redutos, por mais escondidos e isolados que eles sejam.

1.6 – Hibridismo na música

A música, considerada produto cultural, não haveria de ser situada fora do contexto da globalização e do hibridismo cultural até aqui apresentado. É nesse âmbito que acontecem as mais variadas formas de mistura entre estilos das mais diversas origens.

Segundo Burke (2003, p.15) é na música que o processo de hibridismo cultural é particularmente óbvio, “no caso de formas e gêneros híbridos como o jazz, o reggae, a salsa ou o rock afro-celta mais recentemente. Novas tecnologias, inclusive a ‘mesa de mixagem’, obviamente facilitaram este tipo de hibridização”.

Dessa forma, assim como os processos culturais de um modo geral, o hibridismo na música é impulsionado pelo acesso dos usuários às tecnologias, de modo que compositores buscam fundir gêneros de diferentes dimensões no espaço e no tempo, projetando-os para o passado, o presente e o futuro,

incluindo aqueles que já fazem isso nas estruturas das obras: Piazzola, que mistura o tango, com o jazz e a música clássica; Caetano Veloso e Chico Buarque que se apropriam ao mesmo tempo da experimentação dos poetas concretos, das tradições afro-brasileiras e da experimentação musical pós-weberiana (CANCLINI, 2011, p. 305)

É com essa perspectiva que pretendemos dar seguimento a este trabalho que culminará na análise das canções da banda Cidadão Instigado, basicamente composta sobre diferentes gêneros que, a princípio, destoam completamente no tempo e no espaço, como a música brega e romântica, a música regional e o rock psicodélico. Dedicaremos o próximo capítulo ao estudo dessas vertentes musicais essenciais para a compreensão da proposta experimental e híbrida da música do grupo que tem como principal mentor o guitarrista, compositor e cantor cearense Fernando Catatau.

2 – Romantismo, Rock'n'Roll e Forró

2.1 - As raízes do rock' n'roll

Após fazermos um panorama das teorias sobre hibridismo cultural, identidades culturais e globalização, este é o momento para traçarmos as linhas gerais de algumas das vertentes musicais que servem ao propósito de compreender o hibridismo do som da banda Cidadão Instigado: o rock, o rock psicodélico, o rock progressivo, o romantismo da música brega e da Jovem Guarda, e o forró. Vale ressaltar, no entanto, que essas não são as únicas referências que transparecem nas músicas da banda. Eles são apenas algumas que julgamos como sendo expressivas, das quais a banda se apropria e, ao mesmo tempo, atualiza-as em sua sonoridade peculiar.

Antes de tudo, convém fazermos um esclarecimento quanto às terminologias rock'n'roll e rock. De acordo com Friedlander² (2012), alguns autores utilizam a primeira para denominar o gênero musical nos anos 50 e a segunda para se referirem a todos os estilos do gênero em décadas subsequentes. No entanto, para esta pesquisa, não pretendemos estabelecer uma diferenciação rígida entre ambos por acreditarmos que as características dos anos 50 não se mantiveram naquela época e influenciaram os vários “rocks” que vieram posteriormente, assim como as várias vertentes do rock desde a década de 60 até hoje frequentemente fazem um resgate das características das raízes do rock. Portanto, utilizaremos rock e rock'n'roll preferencialmente para se referir ao gênero de acordo com os respectivos períodos que se conveniu utilizá-los, mas sem estabelecer uma regra que separe as duas terminologias rigidamente.

Segundo Brandão & Duarte (1990), o gênero musical rock'n'roll surgiu no seio da cultura norte-americana dos anos 50 a partir da fusão de, basicamente, dois outros gêneros já existentes: o *rhythm and blues* dos negros e o *country and western* dos

2 - O autor opta por utilizar a denominação geral pop/rock para se referir ao gênero, tendo em vista suas raízes musicais e líricas da época do rock clássico, ou seja, quando ele surgiu nos anos 50, e o seu *status* de mercadoria produzida para se ajustar à indústria fonográfica.

brancos rurais. Esses dois tipos de música eram marginalizados, explorados por pequenas gravadoras e consumidos por setores sociais desfavorecidos.

Devemos ressaltar, no entanto, que os dois gêneros que deram origem ao rock'n'roll foram formados a partir de outros já existentes. Segundo Friedlander (2012), o *rhythm and blues*, maior fonte desse tipo de música, foi formado a partir do blues urbano³, do gospel⁴ e do *jump jazz band*⁵, enquanto que o *country and western* foi o rótulo dado à música de Jimmie Rodgers⁶, que fundiu o blues rural ao *country*.

Antes do surgimento do rock'n'roll, o consumo musical dividia-se na música para brancos, divulgada por grandes gravadoras que buscavam um mercado nacional, e música para negros, impulsionada por pequenas gravadoras que almejavam mercados regionais. Nas cidades, a população branca consumia música erudita e música popular romântica de cantores como Frank Sinatra e Bing Crosby ou músicas de ritmo acelerado de grandes orquestras brancas de swing, como Glenn Miller, Benny Goodman e Tommy Dorsey. Nesse contexto, os filhos da classe média branca não tinham um gosto musical e estilo de vida consideravelmente diferenciados de seus pais. “Só a partir do surgimento do rock'n'roll é que, efetivamente, notaremos a caracterização de uma cultura jovem”. (BRANDÃO & DUARTE, 1990, p.20).

Principal precursor desse gênero, o *rhythm and blues* começou a atrair os jovens quando entrou na programação pequenas estações de rádio negras e, cada vez mais, nas estações populares de grandes centros urbanos. “Por seu ritmo vibrante e oferecendo, normalmente, um tratamento ousado e sugestivo às questões do amor, essa música atraiu toda uma geração de adolescentes que foram ensinados por seus pais a querer e esperar mais do que eles tinham” (FRIEDLANDER, 2012, p.38). Ao mesmo tempo, os

3 - Gênero com estilo de cantar que manteve do blues rural a carga emocional de letras e notas sustentadas, as *blue notes*, e a carga emocional das letras, acrescentado de temáticas de paisagem urbana e uma dose de positividade e orgulho. O blues urbano aproveitou a formação básica do rural, que incluía baixo, guitarra, bateria, e teclado, e fez um uso maior da guitarra.

4 - Gênero religioso que inspirou gestos corporais entusiasmados e livres ao rock'n'roll, além de complexidade rítmica, improvisação e acompanhamento com percussão.

5 - Jovens músicos levaram a batida suingada e os solos de saxofone do jump band jazz para o *rhythm and blues*.

6 - Considerado o “pai da música country”, vendeu 20 milhões de discos em seis anos e escrevia baladas e blues sobre suas andanças como um desbravador de estradas.

grandes empresários enxergaram a juventude como um potencial mercado consumidor para roupas, cosméticos, carros e, claro, música, tudo no contexto norte-americano em que muitos adolescentes não tinham que trabalhar para ajudar as suas famílias, tinham poucas responsabilidades e estavam, de certa forma, abertos ao consumo.

Jovens adolescentes brancos, ao entrarem em contato com o novo estilo de música por meio das ondas de rádios ouvidas por negros, passaram a procurar por discos do gênero nas lojas, o que gerou uma demanda nos estabelecimentos com público branco e, conseqüentemente, nas rádios brancas onde as lojas eram anunciadas. Assim, os donos das grandes rádios urbanas ouvidas por brancos, em favor de sua salvação econômica, passaram a tocar e difundir o *rythm and blues* e, por conseqüência, o rock'n'roll (FRIEDLANDER, 2012).

Contudo, por conter elementos da “música negra”, o rock'n'roll foi encarado com resistência pela sociedade norte-americana, na época impregnada de valores racistas, que chamou-o de *race music* ou, traduzindo para o português, “música de negro”. O novo gênero recebeu a oposição dos adultos que, educados pela rigidez hierárquica do exército, não poderiam permitir que seus filhos se rendessem a uma música de origem negra, espontânea e sensual. Muito representantes governamentais, religiosos e educadores ecoaram esse racismo e caracterizaram o rock'n'roll como imoral e pecaminoso (FRIEDLANDER, 2012). Por isso, o gênero só veio a se popularizar definitivamente na voz de cantores brancos como Bill Halley e Elvis Presley.

Descoberto por uma pequena gravadora, a Sun Records, 1954, Elvis fez a síntese perfeita dos elementos da música branca com o *rhythm and blues*, cantando com a voz rouca e sensual de um negro, abrindo caminho para a aparição, a nível nacional, de rock'n'rollers negros como Chuck Berry, Little Richard e Fats Domino (BRANDÃO & DUARTE, 1990, p.21)

O gênero musical provocava choque com os padrões morais da sociedade norte-americana da época. Elvis Presley, por exemplo, foi alvo de polêmica ao se apresentar em programas televisivos com sua voz e dança. A partir de sua terceira apresentação na televisão, em meados de 1957, as câmeras só focalizavam-no da cintura para cima, pois o seu rebolado era considerado obsceno e poderia ter forte influência sobre a juventude

(BRANDÃO & DUARTE, 1990).

Por mais que fosse de encontro aos valores predominantes daquela sociedade, o rock'n'roll até então não tinha engajamento social e trabalhava temas como a exaltação à dança e ao ritmo, histórias de colégio, carros e casos amorosos com garotas. Como exemplo, Brandão & Duarte (1990) citam a música *Maybellene*, de Chuck Berry, com letra que descreve uma competição de carros entre jovens decorrente da falta de sinceridade de uma garota. Esse tipo de temática gerava identificação nos jovens, que não eram ouvidos pelos adultos com relação a seus problemas pessoais. Acrescenta-se a isso um vazio existencial vivido pelos jovens, que cresceram em meio à participação dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial e à extensão do conflito na Guerra Fria, o que levava alguns deles à delinquência.

Mesmo gozando de todos os privilégios da classe média branca norte-americana, esses jovens não podiam escapar a um sentimento de vazio existencial, produto de uma sociedade consumista e materialista; ou a um sentimento de culpa, mesmo que inconsciente, pelas desigualdades sociais e raciais dessa sociedade. Outros, ainda, oriundos de lares desajustados, reflexo da própria guerra e da vida moderna norte-americana, tornavam-se incapazes de se enquadrar no chamado *american way of life* (BRANDÃO & DUARTE, 1990, p.23).

Assim, ainda dentro de um contexto, segundo Friedlander (2012), de uma rigidez e uma banalidade crescentes de uma época dominada por políticos conservadores, muitos jovens viram nesse estilo de música uma expressão de rebeldia e inquietude. A nova música, ao contrário do que os pais, professores, pastores e educadores queriam, conquistou os jovens porque lhes deu voz e lhes ajudou a constituir uma identidade de grupo própria. O rock'n'roll veio para ficar.

2.2 – Os pioneiros do rock e as características sonoras

Quando surgiu, nos anos 50, o rock'n'roll não era um tipo de música complexa. Nasceu como um gênero híbrido, constituído, como já vimos, por outros gêneros como *blues*, *gospel* e *country*. O seu nome, inclusive, é derivado do movimento do corpo feito pelas pessoas que o ouviam.

Havia uma acentuação nos tempos dois e quatro dos compassos (um-DOIS-

três-QUATRO); os ouvintes balançavam (*rock*) nos um e três e rolavam (*roll*) nos DOIS e QUATRO. Os jovens reagiam emocionalmente à música, movendo seus corpos em vibrações que acompanhavam o movimento dos artistas (FRIEDLANDER, 2012, p.46).

A primeira fase desse gênero, de acordo com Friedlander (2012), está dividida em duas gerações. A primeira delas surgiu entre 1953 e 1955 e inclui roqueiros negros, como Fats Domino, Chuck Berry, Little Richard, além do branco Bill Haley. Eles começaram a liderar o processo de popularização do rock'n'roll, deixando-o próximo de raízes como o *blues*, o *rhythm and blues* e, com Haley, o *country*. As canções eram “para cima”, otimistas, sobre temáticas como dança, amor e o estilo dos adolescentes, como já citamos anteriormente o exemplo de *Maybellene*, de Chuck Berry. Já a segunda geração foi composta por astros brancos, tendo sido o maior deles Elvis Presley⁷, e levou o gênero ao sucesso comercial.

Da primeira geração, vale destacarmos Fats Domino que, com seu primeiro sucesso de *rhythm and blues*, *The Fat Man*, teve um milhão de cópias vendidas em 1953. Domino tinha uma banda que baseava-se no modelo tradicional do *rhythm and blues*, composta de bateria, piano, guitarra, e saxofone. Ele produziu um som que foi proclamado como rock and roll em 1956, caracterizado por “bateria e baixo fortes, solos melódicos, com 'tempero de saxofone jazzístico e aquele piano de cabaré sincopado” (FRIEDLANDER, 2012, p. 50). No entanto, faltava-lhe a rebeldia explosiva de Elvis ou Little Richard para que ele se consolidasse como o rei do rock'n'roll, apesar de ter deixado como legado para o gênero o carisma, a energia e o romantismo, além de ter vendido mais de 30 milhões de álbuns.

Vale destacar ainda da primeira geração de roqueiros o nome de Bill Haley, o primeiro astro branco do rock'n'roll. Para o seu sucesso contribuiu muito o fato dele compartilhar da mesma cor de seu público, tendo em vista o contexto racista norte-americano do qual já tratamos. Foi pioneiro do gênero ao sintetizar estilos musicais brancos e negros, como o *country*, *blues*, jazz⁸ e *rhythm and blues*, com uma música

7 - Também incluem-se na segunda geração artistas como Jerry Lee Lewis, Buddy Holy e The Everly Brothers.

8 - Gênero musical que surgiu no começo do século XX, nos Estados Unidos, cujo elemento marcante é a improvisação.

ritmada e dançante, narrando a vida da juventude da época. Seu maior hit, *Rock Around The Clock*, vendeu mais de 30 milhões de cópias e supera a venda de qualquer outro *single* de rock, algo que foi impulsionado com a incorporação da música ao filme *The Black Board Jungle*. Considerado um hino da rebeldia juvenil, *Rock Around The Clock* era música de abertura do filme e chegaria ao Brasil mais tarde, traduzido para Sementes da Violência. (FRIEDLANDER, 2012).

Por mais que a música de Bill Haley tenha sido um marco na popularização do rock, aos 28 anos, ele carecia de carisma e vigor juvenis, o que apareceu, finalmente na figura de Elvis Presley. O rei do rock, como ficou conhecido, consolidou o rock and roll como música popular, principalmente após ter assinado contrato com a gravadora RCA. Antes, na Sun, Elvis moldou suas influências do *blues*, *country*, *rhythm and blues* e *gospel* para criar o estilo conhecido como rockabilly. Após pertencer à RCA, o rei criou um estilo singular para o rock e massificou sua produção musical.

Na RCA, a banda cresceu a fim de incluir baterista (com furiosa marcação 2/4), pianista (o especialista do estúdio, Floyd Cramer), vocalistas de apoio (as Jordinaires) cantando harmonias, arranjos cuidadosamente trabalhados, e uma definição clara do som que era característica das grandes gravadoras. (...) A sensualidade vibrante de Elvis aliada ao profissionalismo refinado de Chet Atkins, o produtor da RCA, e com a habilidade organizacional de Steve Shole talharam um som que obviamente apelava para uma parcela maior do público de rock. Ele se tornou o estilo mais vendável e popular da história da música (FRIEDLANDER, 2012, p.72).

Diferente de roqueiros como Haley, que preferiram hinos de adolescentes e do rock, Elvis preferiu ir por uma fórmula já consolidada na música pop comercial: o amor romântico. Assim, ele cantou canções como *Love Me*, *Hard Headed Woman*, *Teddy Bear*, *A Big Hunk of Love* e *All Shook Up*, na maioria das vezes compostas por outras pessoas. Elvis Presley conquistou e simbolizou adolescentes com seu carisma e beleza e com sua habilidade de fundir a música branca à negra, criando uma música comercialmente viável.

A partir de então, o rock popularizou-se e ganhou vários estilos diferenciados em várias épocas. No anos 60, no contexto da contracultura, ele assumiu-se como um tipo de música experimental e criativa sem precedentes, consolidando-se como um estilo

eclético, inovador e influente.

2.3 - Contracultura, rock psicodélico e rock progressivo

Dentre os vários estilos nos quais o rock se metamorfoseou ao longo do tempo, é válido para esta pesquisa nos debruçarmos sobre um que consideramos bastante evidenciado em canções do grupo Cidadão Instigado: o rock psicodélico. De acordo com Shuker (1999), esse estilo refere-se ao rock inspirado no uso de substância psicoativas e pode ser permutado com o termo *acid rock*, referindo-se à uma droga que “expande” a mente, o LSD, popularmente chamado de “ácido”. Assim, “os músicos usavam fuzztone⁹, feedback¹⁰, sintetizadores¹¹ (...), mimetizando as supostas propriedades de expansão da mente com a maconha e o LSD (SHUKER, 1999, p. 245).

O contexto de surgimento desse estilo experimental do rock está relacionado à contracultura¹² dos anos 1960. Segundo Brandão & Duarte (1990), o termo refere-se a um conjunto de valores postulados pela juventude de classe média que iam de encontro às ideias de uma sociedade norte-americana moralista, racista, consumista e tecnocrata, em uma época em que o conflito do Vietnã¹³ e a violência racial agitavam os Estados Unidos.

Naqueles anos, a sociedade ocidental era gerenciada por especialistas técnicos

9 - Equipamento que torna o som de instrumentos, como guitarras, mais agressivos e distorcidos. A sonoridade é constantemente associada à das guitarras da música *I Can't Get No (Satisfaction)*, dos Rolling Stones.

10 - Som extraído da guitarra que remete à microfonia ou a gritos agudos. É produzido pela sobretensão de frequências produzidas por amplificadores.

11 - Instrumento que gera sons eletrônicos manipulados por correntes elétricas ou de dados, no caso dos sintetizadores digitais.

12 - Segundo Shuker (1999), a origem da contracultura está nos *beats* ou *beatniks* na década de 1950, movimento que prosperou na Paris do pós-guerra, no meio estudantil, e era centrado em valores existenciais e contrários ao estilo de vida da classe média. O grupo adotou o misticismo oriental, o jazz, a poesia e as drogas, principalmente a maconha e tinha uma visão romântica e anárquica, tendo o individualismo como princípio. O termo contracultura continua a ser usado para se referir a vários grupos e subculturas que vão de encontro ao *mainstream* social e econômico.

13 - Considerado um dos mais violentos conflitos do século XX, a Guerra do Vietnã contou com a participação dos EUA, embora tenham acontecido várias manifestações contrárias ao envolvimento norte-americano.

que tentavam impor uma realidade mecânica, sem impulsos criativos, dentro da lógica dualista do capitalismo e do comunismo da Guerra Fria¹⁴. A contracultura, por sua vez, buscava propor uma nova visão de mundo, que escapasse da realidade objetiva, controlada a partir de modelos ideológicos preestabelecidos por essa dualidade. Foi daí que surgiu a forte influência do pensamento oriental sobre a juventude, que pregava uma realidade individual mais ampla, livre e espontânea, que se diferenciava da política institucional de então, tida como um jogo falso, feita por homens desatentos à realidade e escravizados por seus modelos ideológicos (BRANDÃO & DUARTE, 1990).

É dessa forma que podemos notar que a contracultura surgiu do desejo simples de se atingir a felicidade individual fora dos padrões vigentes. Foi esse o cenário em que se inseriu a utopia do movimento hippie da construção presente de um paraíso de paz e amor. Sediado na costa leste dos Estados Unidos, principalmente em São Francisco, o movimento começou a construir, por volta do ano de 1966, comunidades que previam a chegada da chamada Era de Aquarius¹⁵, o advento de um novo mundo pacífico e harmonioso. Para isso, era fundamental que eles conseguissem escapar aos limites impostos pela sociedade, baseados em sua filosofia do *drop out*, expressão que, literalmente, significa “cair fora”.

Para os hippies, “cair fora” dessa camisa-de-força ocidental significava ganhar um outro lugar, fugindo então simultaneamente ao cerco do espaço físico, institucional e lógico deste mundo ocidental, é por aí que se pode entender melhor os três grandes eixos de movimentação que marcavam sua rebelião — da cidade, a retirada para o campo; da família para a vida em comunidade; e do racionalismo cientificista para os mistérios e descobertas do misticismo e do psicodelismo das drogas (PEREIRA, 1992, p. 55).

Desse modo, a descoberta de drogas alucinógenas, principalmente o LSD, serviu de válvula de escape da contracultura e caracterizou o psicodelismo, com teóricos que defendiam o uso desses alucinógenos, dentre os quais vale destacar Timothy Leary, conhecido como o papa psicodélico, que propunha o uso das drogas como forma de

14 - Período que compreende o final da Segunda Guerra Mundial, em 1945, até o final da União Soviética, em 1991. A queda do Muro de Berlim, já em 1989, é considerado como o símbolo do fim da Guerra Fria. O conflito caracterizou-se pela ameaça atômica entre os Estados Unidos e a União Soviética com maciços investimentos industriais de guerra realizados por ambas as partes.

15 - Termo utilizado como *The Age of Aquarius*, no musical *Hair*, que retratou o os ideais e o estilo de vida dos hippies.

expandir ou alargar a consciência. Assim, além do prazer que o LSD era capaz de proporcionar, o que impulsionou o uso do alucinógeno foi o seu caráter destruidor de ordens sociais de pensamento que estavam em voga, propondo um novo modo de se conceber e de se relacionar com o mundo (PEREIRA, 1992). Como era de se esperar, a música e principalmente o rock não poderiam estar livres da influência do psicodelismo.

2.4 - Rock psicodélico nos EUA

Houve, basicamente, dois centros de concentração do rock psicodélico entre meados e final dos anos 1960: a costa oeste dos Estados Unidos e Londres. Em São Francisco, nos EUA, a cena psicodélica surgiu em torno da região de Haight-Ashbury em comunidades abertas e concertos comerciais. Dentre os grupos, destacam-se Jefferson Airplane, The Grateful Dead, Moby Grape e Quicksilver Messenger Service, que tiveram o sucesso impulsionado a partir do Monterey Pop Festival, quando gravadoras norte-americanas perceberam o potencial comercial dessa música experimental (SHUKER, 1999).

O rock psicodélico de São Francisco caracterizou-se pela experimentação inspirada nos efeitos do LSD e pela divulgação da droga libertadora. Essa tendência musical

procurava, através da criação de espaços musicais amplos e abstratos, e do emprego de estranhas sonoridades, reproduzir o aspectos auditivos, os climas e sugestões emocionais da experiência psicodélica com as drogas (BRANDÃO & DUARTE, 1990, p. 52).

É possível notar que, naquele momento, o rock passava por uma transformação influenciada pelo contexto, sendo composto por uma grande variedade de ingredientes musicais e líricos. Alguns deles resgatavam os padrões, como a formação grupal com duas guitarras, a base rítmica 2/4, típicos do rock em suas origens e das primeiras músicas dos Beatles, adicionadas a letras e vocalizações emocionadas que criticavam os valores e comportamentos da sociedade tradicional. No entanto, as inovações vieram com

improvisações longas e distorcidas de guitarra, uma influência do *re-vival* do blues nos anos 60, porém com uma escala medolca maior do que este; as letras das músicas continham referências a estados alterados da consciência e a preocupações do movimento de contracultura; e os próprios músicos da região, que desafiaram a noção prevalecente na indústria da música de astro de elite X homem comum em seu relacionamento com a plateia (FRIEDLANDER, 2012, p. 268).

Neste aspecto, podemos ressaltar uma diferença entre a influência psicodélica nos Beatles — a qual veremos com mais profundidade em seguida — e nos grupos de São Francisco. Enquanto o quarteto de Liverpool morava em mansões e distante das massas, boa parte dos músicos daquela região dos Estados Unidos residia em comunidades nas redondezas de Haight-Ashbury e estavam mergulhados na contracultura, adotando modos particulares de se vestir e usando drogas alucinógenas. Usá-las era a regra, não a exceção. Os membros da comunidade acreditavam que o uso de alucinógenos como o LSD aumentava a qualidade de vida e aguçava a criatividade artística.

O ímpeto criativo das drogas foi admitido, certa vez, por Jerry Garcia, guitarrista do The Grateful Dead, que descreveu o efeito da droga como uma “libertação, uma outra porta que se abria. A primeira foi uma professora *hippie* quando eu estava na terceira série; depois foi a maconha; em seguida a música e depois o LSD” (FRIEDLANDER, 2012, p. 275). Essa libertação traduzia-se, por exemplo, nos shows longos e repletos de improvisações inspiradas. Shows de três horas, com listas de músicas que mudavam a cada apresentação e longas sessões de improviso lembravam o que era o tradicional objetivo dos músicos de jazz.

Outro grupo que se destacou no som de São Francisco foi o Jefferson Airplane. A banda já havia assinado um contrato com uma grande gravadora, a RCA, em dezembro de 1965 e foi o único grupo que levou o rock daquela cidade ao cenário da música dos Estados Unidos por meio de transmissão de suas músicas em uma rádio AM, com seu segundo álbum *Surrealistic Pillow*, lançado em fevereiro de 1967. A criatividade inspirada nas drogas pode ser percebida na música *White Rabbit*, descrita pela vocalista Grace Slick como uma mistura entre bolero e *Através do Espelho*, história de Lewis Carroll, em *Alice no País das Maravilhas*. Além da música espanhola, a

canção caracteriza-se pela presença marcante do baixo, da bateria e de uma guitarra com som do Meio-oeste. A letra começava da seguinte forma: “Uma pílula faz você crescer e uma pílula faz você diminuir. E aquela que mamãe dá para você não faz absolutamente nada” (FRIEDLANDER, 2012, p. 279).

É óbvio que a música é uma clara referência à história infantil de Lewis Carroll, mas, de acordo com Friedlander (2012) também pode ser interpretada como uma crítica às figuras autoritárias, entre elas a da mãe, e uma alusão à experiência libertadora das drogas, principalmente na última estrofe da música: “alimente sua cabeça”. A narrativa infantil mostrada pode ser vista, portanto, como um embarque em outro mundo, permeado por fantasia, imaginação, como modo de escapar do mundo real.

2.5 - Rock psicodélico no Reino Unido

No Reino Unido, a influência do psicodelismo destacou-se com nomes como Jimi Hendrix e o grupo The Beatles, principalmente no álbum *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de 1967. Considerado “rei da guitarra”, de acordo com Friedlander (2012), Hendrix ganhou notoriedade por ultrapassar as fronteiras da música e ingressar no domínio dos sons e da tecnologia de efeitos da época.

A música inovadora de Jimi Hendrix, apesar de ter surgido com ele nos EUA, atingiu os primeiros números de sucesso comercial no Reino Unido. Nascido em Seattle, em 1942, o guitarrista teve contato com o cenário da contracultura em 1965, ao se estabelecer em Nova York, onde ficou encantado com o caráter lírico de Bob Dylan, sentimentos antiautoritários, artistas excêntricos da época e drogas psicoativas. Ele fumava maconha frequentemente e experimentava o LSD e isso, obviamente, acabou influenciando no som experimental produzido por ele.

Seu primeiro álbum *Are You Experienced*, lançado em maio de 1967 no Reino Unido, só ficou atrás em número de vendas do revolucionário *Sgt. Pepper's*, dos Beatles. Na faixa *Purple Haze*, o guitarrista faz uma referência musical às drogas tanto na letra

como nos sons explorados por sua guitarra.

Por duas estrofes, Jimi canta-fala de um estado de consciência elevado, porém desorientador, pontuando as passagens instrumentais com sensuais *oohs* e *aahs*. A canção termina gradualmente, com uma nota sustentada aparentemente interminável ainda soando, uma técnica inventiva do estúdio que Hendrix era capaz de reproduzir ao vivo com palheta (FRIEDLANDER, 2012, p.313).

O experimentalismo ainda se evidencia na faixa *Third Stone from the Sun*, que leva o ouvinte a uma grande colagem de sons produzidos pela guitarra de Hendrix, como o vento soprando, gritos, rugidos e vários outros, algo que colocava-o em clara distinção dos outros músicos. O principal artifício que permitiu Hendrix achar sons até então inalcançáveis na guitarra foi a manipulação do *feedback*, feita por meio do controle de quando e como frequências específicas retornariam no circuito. Além disso, o músico gostava de comprar equipamentos que proporcionavam novos efeitos sonoros e era um cliente regular na Manny's, loja de instrumentos musicais de Nova York, onde costumava comprar três ou quatro guitarras por semana. (FRIEDLANDER, 2012).

O psicodelismo também influenciou na produção musical dos Beatles, com destaque para o álbum *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, considerado um divisor de águas para a carreira da banda e para a história do rock mundial e avaliado por vários críticos como o melhor disco de rock de todos os tempos. Esse trabalho de estúdio

possuía ruídos de todos os tipos, do badalar de sinos, às palmas e interjeições da plateia de um hipotético circo onde tocava a banda do 'Sargento Pimenta'. O disco apresentava uma mistura de rock com variados estilos musicais, que iam do jazz tradicional à música indiana; misturava banda de fanfarra, sitares indianos e cordas ocidentais numa exuberância orquestral que unia a guitarra elétrica aos sons de música concreta de vanguarda, pré fabricada em estúdio (BRANDÃO & DUARTE, 1990, p. 53).

Dentre as canções de *Sgt. Pepper's*, *Lucy in the Sky with Diamonds*, pode ser interpretada como uma clara influência dos efeitos alucinógenos do LSD.

Imagine-se num barco, sobre um rio,
com árvores de tangerina céus de geleia
Alguém te chama, você responde lentamente,
uma menina com olhos de caleidoscópio

Flores de celofane, verdes e amarelas,
inclinando-se sobre sua cabeça.
Olhe para a garota com o sol em seus olhos,

e ela está partindo
Lucy no céu com diamantes (...) ¹⁶

Na letra, podemos perceber um surrealismo típico do movimento psicodélico e as iniciais da canção, LSD, reforçam ainda mais uma interpretação desse tipo. Embora John Lennon, o autor da música, tenha desmentido que se tratava de uma alusão ao alucinógeno, justificando que ela foi composta a partir de um desenho de seu filho Julian, na época com quatro anos de idade, não se pode negar que as drogas foram presentes na vida dos Beatles e, portanto, podem ter influenciado diretamente suas composições. De acordo com Friedlander (2012), Bob Dylan ofereceu aos Beatles, em sua suíte na cidade de Nova York, no mês de agosto de 1964, a primeira experiência psicoativa: um cigarro de maconha. O consumo da droga pela banda se intensificou a partir de então e o próprio Lennon chegou a comentar, durante as filmagens do segundo filme da banda, *Help*, que eles fumavam maconha até no café da manhã. Em 1967, eles chegaram a pedir a legalização da droga. Paul McCartney, em outra oportunidade, admitiu à imprensa que tomava LSD e que, por isso, havia se tornado um ser humano melhor, mais honesto. “Líderes mundiais que experimentassem o LSD estariam prontos para 'acabar com a guerra, pobreza e fome’” (FRIEDLANDER, 2012, p.281).

Além do efeito psicoativo de substâncias alucinógenas, os Beatles usaram a tecnologia do estúdio de gravação a seu favor, graças às contribuições inventivas do produtor-arranjador George Martin, que incluíram

um arranjo de sons orientais para acompanhar os músicos indianos de Harrison em *Within You, Without You*; acordes de guitarra que imitavam o canto de um galo no final da canção *Good Morning*, uma ode aos sucrilhos da Kellogg's e que receberia posteriormente o prêmio Grammy, e o órgão que aparece na música *For the Benefit of Mr. Kite*, similar ao estilo da música clássica concreta. Tudo isso foi criado com a tecnologia básica da gravação em quatro canais. A superposição de gravações permitia que Martin usasse nove canais. Esta manipulação da tecnologia de estúdio colocou os Beatles anos-luz à frente de seus contemporâneos (FRIEDLANDER, 2012, p. 136).

O rock psicodélico britânico ainda teve como grande expoente a banda Pink Floyd. O primeiro LP do grupo, *The Piper at the Gates*, de 1967, era tão revolucionário e experimental quanto o *Sgt. Pepper's* dos Beatles, ou o *Are you experienced*, de Jimi

16 - Disponível em Brandão & Duarte (1990, p.53).

Hendrix. Mostrando-se ainda mais experimental do que o norte-americano, o rock psicodélico do Reino Unido influenciou uma geração de músicos que acabou por chegar nos anos 70, com o chamado rock progressivo (BRANDÃO & DUARTE, 1990).

O rock progressivo, ou art-rock¹⁷, é marcado, acima de tudo, pela mistura de diversos ritmos incompatíveis. Assim, o gênero buscou a fusão do rock com outros tipos de música, como o jazz e a música erudita. Apesar de ser marcado pelo ecletismo, algumas características norteiam, de um modo geral, a definição do rock progressivo, como as transições abruptas entre ritmos e tons, a falta de uma unidade rítmica que induza à dança, a ênfase no solo de guitarras elétricas, no uso de sintetizadores e a preferência por músicas longas, com mais de 20 minutos (SHUKER, 1999). Além do Pink Floyd, conhecido por criar as obras *Dark Side of the Moon*¹⁸ e *The Wall*¹⁹, Yes²⁰, King Crimson e Genesis destacam-se como grandes referências do art-rock.

Podemos perceber, portanto, que o rock, com as vertentes psicodélica e progressiva, deu um passo criativo sem precedentes durante as décadas de 1960 e 1970. O experimentalismo, a partir de então, passou a ser uma opção de caminho para os mais diversos grupos do gênero. No Brasil, no entanto, o rock ainda chegou muito preso às suas raízes, embora tenha se mostrado mais criativo e inovador posteriormente, com grupos como Os Mutantes²¹, e Cidadão Instigado, o objeto central da nossa pesquisa.

2.6 - A Jovem Guarda: surge o rei e o rock no Brasil

Como podemos constatar, os anos 50 foram a década em que começou a era do rock, e o Brasil não estaria de fora desse contexto. De acordo com Severiano (2009), em

17 - Alguns autores fazem diferenciação entre os dois termos, mas, para os efeitos explicativos desta pesquisa, iremos utilizar os dois termos para a mesma definição.

18 - Lançado com a nova formação da banda, após a saída do líder Syd Barrett e a entrada do guitarrista David Gilmour. Permaneceu na lista dos 200 mais por quinze anos.

19 - Épico álbum duplo cujas apresentações ao vivo mostravam a construção e destruição de um gigante muro de tijolos

20 - Produzia trabalhos exuberantemente orquestrados e uma formação em rodízio que incluía o guitarrista Steve Howe, o tecladista Rick Wakeman e o baterista Bill Bruford.

21 - Banda de rock psicodélico formada em 1966, tendo à frente nomes como Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias.

outubro de 1955, o rock'n'roll chegou ao país com o filme *Sementes da Violência*, cujo título original era *The Black Board Jungle*, que tratava de badernas provocadas por um grupo de estudantes delinquentes e, na abertura, apresentava *Rock Around the Clock*, sucesso de Bill Haley. A rebeldia sem causa explorada pelo filme e o ritmo novo da música de abertura fizeram com que *Sementes da Violência* se tornasse um sucesso. Logo depois, a gravadora Continental escolheu Nora Ney para regravar *Rock Around the Clock* com a letra original e o novo título “Ronda das Horas”. Curiosamente, Nora era uma intérprete da época do samba de fossa, mas ela foi a escolhida por ser a única da gravadora a saber cantar em inglês (SEVERIANO, 2009).

Após três anos com gravadoras tentando emplacar o rock no Brasil, incluindo o relativo sucesso de “Enrolando o Rock”, de Bentinho, regravado por Cauby Peixoto, foi com os cantores da pré-Jovem Guarda, entre 1959 e 1962, que o gênero começou a se expandir. Celly Campelo, Tony Campelo e Sérgio Murilo cantavam “roquinhos românticos joviais”, como “Estúpido Cupido”, “Banho de Lua”, “Lacinhos Cor de Rosa” e “Broto Legal”, todos eles versões de músicas de artistas internacionais. A popularidade de Sérgio e Celly fez com que os dois fossem eleitos “Rei” e “Rainha” do rock nacional e estampassem a capa da Revista do Rock nº 19, em 1962, devidamente enfaixados e coroados. (SEVERIANO, 2009). O reinado dos dois cantores, no entanto, não durou, e logo foi estendido à figura de Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléa e companheiros.

A influência do rock'n'roll em Roberto Carlos começou cedo, aos 16 anos, quando passou a descobrir e imitar o estilo de Elvis Presley, e chegou a formar, em 1957, uma banda com músicas do gênero chamada Sputniks. Após tentar carreira frustrada como cantor de bossa nova, retornou à chamada música jovem com seu primeiro LP, “Louco Por Você”, de 1961. Quem também se iniciou na carreira de forma semelhante, mas sem tentar o sucesso com a bossa nova, foi Erasmo Esteves, que mais tarde passaria a ter o nome artístico de Erasmo Carlos. Os dois cantores formaram uma parceria a partir 1963 que rendeu sucessos na voz de Roberto Carlos, como “É proibido fumar”, “Um leão está solto nas ruas” e “O calhambeque”. “Quero que vá tudo pro

inferno” e “Mexerico de Candinha” foram dois megassucessos assinados pela dupla presentes no EP “Jovem Guarda”, que deu nome ao movimento que se iniciava e ao programa de televisão que lhe deu impulso (SEVERIANO, 2009).

O primeiro programa intitulado “Jovem Guarda” foi ao ar no dia 22 de agosto de 1965 e era apresentado por Roberto Carlos, a atração principal, junto a Erasmo Carlos e Wanderléa. O programa apresentava nomes da chamada música jovem, como Os Incríveis, Tony Campelo, Rosemary e Ronnie Cord. De acordo com Severiano (2009), ele surgiu da necessidade de preencher a programação das tardes de domingo da TV Record e veio da decisão do publicitário Carlito Maia, sócio da agência Magaldi, Maia & Prospero (MM&P) de explorar ídolos populares de consumo, no caso Roberto Carlos e companhia.

A Jovem Guarda, no entanto, conseguiu ir além do próprio programa e construiu um movimento na música que teve seu auge em 1966, com o sucesso do iê-iê-iê, ritmo que inspirava-se no rock, com letras consideradas ingênuas, com leves indícios de rebeldia.

O iê-iê-iê era um subgênero inspirado no rock dos Beatles, temperado por uma mistura com certas formas da canção brasileira – inclusive a bossa nova²², da qual adotou coloquialismo – e que cultivava letras de um romantismo ingênuo, com salpicos de rebeldia. Determinou o apogeu da Jovem Guarda em 1966 o fato de coincidir naquele momento o auge da carreira da maioria de seus grandes astros e estrelas, de Roberto Carlos a Ronnie Von, de Wanderléa a Rosemary, de Renato e seus Blue Caps aos Incríveis, passando por Wanderley Cardoso, Jerry Adriani e Os Vips, entre outros. (SEVERIANO, 2005, p.399).

Nesse contexto, canções cantadas na voz de Roberto Carlos fizeram sucesso, adotando o ritmo rock do início da carreira dos Beatles com letras que transpareciam inocência e, em alguns aspectos, leves doses de subversão. Atentemos para a letra de “Namoradinho de um Amigo Meu”:

Estou amando loucamente
A namoradinho de um amigo meu
Sei que estou errado

22 - Movimento musical que deu seus primeiros passos com o LP Chega de Saudade, de João Gilberto, cuja música de mesmo título é de autoria de Vinícius de Moraes e Tom Jobim. A bossa nova oferecia músicas com melodia moderna, com acordes que fugiam à harmonia tradicional, e letras alegres e intimistas.

Mas nem mesmo sei como isso aconteceu
Um dia sem querer olhei em seu olhar
E disfarcei até pra ninguém notar.
Não sei mais o que faço
Pra ninguém saber que estou gamado assim
Se os dois souberem
Nem mesmo sei o que eles vão pensar de mim
Eu sei que vou sofrer mas tenho que esquecer
O que é dos outros não se deve ter²³

Nas duas primeiras estrofes, a composição demonstra um romantismo exacerbado e, de certa forma, subversivo, que vai de encontro à moral e aos bons costumes. Mas, logo na terceira estrofe, percebemos que o eu lírico reconhece que o amor almejado por ele está errado e vai de encontro ao que é consolidado como certo pelo senso comum. Nas estrofes “Mas nem mesmo sei como isso aconteceu/ Um dia sem querer olhei em seu olhar/ E disfarcei até pra ninguém notar”, percebemos tom inocente característico das músicas da Jovem Guarda. Por fim, nas duas últimas estrofes, o eu lírico assume o tom conformista de admitir que ele não deve seguir em frente com o seu amor, pois, segundo a moral vigente, “o que é dos outros não se deve ter”. De um modo geral, podemos perceber, de acordo com o que Severiano (2009) diz para definir as músicas da Jovem Guarda, que a letra da música é predominantemente caracterizada pelo romantismo do eu lírico que, em alguns aspectos, demonstra-se rebelde, mas a inocência e o conformismo acabam por prevalecer no pensamento construído ao longo da composição.

No ano de 1967, o iê-iê-iê da Jovem Guarda continuou em alta com músicas como “Vem Quente que Eu Estou Fervendo”, de Eduardo Araújo e Carlos Imperial²⁴, cantada por Erasmo Carlos, “A Praça”, de Carlos Imperial, cantada por Ronnie Von, além do próprio Roberto Carlos, que também fez sucesso com músicas como “Quando” e “Como é Grande o Meu Amor Por Você”, ambas do LP Roberto Carlos em Ritmo de Aventura. Em fevereiro de 1968, o rei, inclusive, participou de um filme homônimo ao seu disco e ainda teve mais duas atuações no cinema: “Roberto Carlos e o Diamante Cor

23 - Disponível em <<http://letras.mus.br/roberto-carlos/48633/>>. Acesso em 22 de outubro de 2013.

24 - Compositor, ator, jornalista, apresentador de rádio e televisão, Carlos Imperial esteve presente no meio artístico carioca a partir de meados dos anos 1950 e lançou Roberto Carlos, Erasmo Carlos e vários artistas do rock em seus primórdios no Brasil.

de Rosa” (1969) e “A 300 Quilômetros por Hora” (1970), que era inspirado em um filme dos Beatles e mostrava o rei envolvido em aventuras, pilotando carros, helicópteros e até um foguete (SEVERIANO, 2009).

Em janeiro de 1968 Roberto Carlos deixou o programa Jovem Guarda, que continuou por alguns meses apenas com Wanderléa e Erasmo no comando, até chegar ao fim em junho daquele ano. Com isso, o movimento Jovem Guarda chegou ao fim, não apenas pela saída do rei do programa, mas, como defendem Severiano (2009), e Araújo (2005), pelo próprio desgaste da fórmula do iê-iê-iê. Ainda de acordo com os dois autores, Roberto Carlos teria saído do programa para se antecipar ao fim do movimento, ao mesmo tempo em que reformulava sua carreira e sua música. Roberto Carlos começava a trocar o rock pela balada romântica.

Segundo Araújo (2005), A partir do disco “O inimitável”, de 1968, já é possível notar uma intensificação no romantismo das músicas do rei, que passou a conquistar um segmento mais adulto e diversificado, obtendo reconhecimento da crítica e de diversos artistas da MPB²⁵, em oposição às suas música da época da Jovem Guarda, com público-alvo jovem. “Se você pensa”, “As canções que você faz pra mim” e “Madrasta”, cuja letra citamos a seguir, são algumas das canções deste álbum, na qual se evidencia essa mudança de postura.

Minha madrasta, bem vinda no caminho
Onde andaremos os três
Nós já podemos dizer
Nossa casa, e o vale verde
Que se dá por trás dessas janelas
Será minha maneira mais sincera de lhe ver
Minha madrasta bem vinda na varanda
Onde me escondo dos medos
Na paz que ofereço a você
Nossa casa, aceite o afeto
De quem sempre andou tão só na vida
Que seja o nosso encontro
O ponto, o sol de um novo dia²⁶

Nesta música do rei, a temática mais adulta é ressaltada logo na primeira estrofe,

25 - Gênero musical sem definição precisa caracterizado pelos diversos ritmos do país e associado a música de artistas como Gilberto Gil, Chico Buarque, Caetano Veloso e Marisa Monte.

26 - Disponível em <<http://letras.mus.br/roberto-carlos/473345/>> . Acesso em 22 de outubro de 2013.

com o eu lírico direcionando o vocativo “madrasta” à pessoa amada, principalmente se compararmos ao vocativo “garota”, utilizado por Roberto Carlos na canção “É Proibido Fumar”²⁷. Nos versos “Onde andaremos os três” e “nossa casa, e o vale verde”, também percebemos uma alusão à família e aos planos feitos pelo eu lírico em viver com a pessoa amada. Notamos, portanto, um amor mais adulto e familiar, em contraponto ao amor um tanto transgressor e proibido, embora inocente, tratado em músicas como “Namoradinho de Um Amigo Meu”. Caso atentemos também para a parte instrumental da música, percebemos um ritmo lento e arranjos orquestrados, que aproximam a música da bossa nova e da MPB e diferenciam-se do ritmo acelerado do iê-iê-ie, inspirado no rock dos Beatles.

Com o passar do tempo, a carreira de Roberto Carlos conseguiu manter-se com suas baladas românticas compostas em parceria com Erasmo Carlos. Os dois foram os únicos a continuar fazendo sucesso depois da Jovem Guarda e continuaram a direcionar suas composições para o público adulto de classe média com grande aceitação, “desobrigados de incluir em suas letras gatinhas manhosas, carrões desembestados ou arrebatamentos juvenis, do tipo ‘e quero que tudo mais vá pro inferno’” (SEVERIANO, 2009, p.404). Roberto ainda conseguiu conquistar alguns seguimentos, como o religioso, por meio de canções como “Jesus Cristo” e “A Montanha”, e o ecológico, com músicas como “O Progresso” e “As Baleias”, mas foram as canções de amor, como “Amada Amante”, “Amante à Moda Antiga” e “Detalhes, ou até sensuais, como “Café da Manhã” e “Côncavo e Convexo” que favoreceram seu prestígio popular. Atentemos a um trecho letra de “Detalhes” para notarmos que o rei consolida o seu estilo romântico.

Não adianta nem tentar
Me esquecer
Durante muito tempo em sua vida
Eu vou viver
Detalhes tão pequenos de nós dois
São coisas muito grandes pra esquece
E a toda hora vão estar presentes
Você vai ver ²⁸

Assim, Roberto Carlos popularizou-se no gosto de vários brasileiros e deixou

27 - Esse foi um dos grandes sucessos de Roberto Carlos na época da Jovem Guarda.

28 - Disponível em <<http://letras.mus.br/roberto-carlos/6971/>> . Acesso em 22 de outubro de 2013.

sua marca romântica na música nacional, influenciando desde artistas da chamada música brega até músicos mais atuais, como Fernando Catatau, o mentor da banda Cidadão Instigado. Mas, antes de irmos ao nosso objetivo principal, é preciso passarmos ainda por alguns gêneros musicais. O próximo deles é a música brega.

2.7 – Música brega: a desconstrução do rótulo pejorativo

É de senso comum utilizar o termo “brega” para adjetivar algo de “antiquado”, “fora de moda” ou até mesmo algo “fora dos padrões estéticos ideais”. No contexto da música brasileira, esse caráter pejorativo se cristalizou no rótulo dado a uma geração de cantores populares que estiveram nas listas de mais alta vendagem do mercado fonográfico nacional entre 1968 e 1978 (ARAÚJO, 2005, p.8). Incluem-se nesse contexto nomes como Odair José, Nelson Ned, Agnaldo Timóteo, Waldik Soriano, Cláudia Barroso, Benito di Paula e Dom & Ravel.

A expressão utilizada para designar a música em questão ano longo da década de 70 era “cafona”, originada do italiano “cafône”, que significa indivíduo humilde, vilão, tolo. Ela foi divulgada no Brasil pelo jornalista e compositor Carlos Imperial. A partir dos anos 80, popularizou-se o termo “brega”, sinônimo ao anterior que, de acordo com a Enciclopédia de Música Brasileira (*apud* ARAÚJO, 2005, p.8), significa “coisa barata, descuidada e mal feita” e “música mais banal, óbvia, direta, sentimental e rotineira possível, que não foge ao uso sem criatividade de clichês musicais ou literários”.

No entanto, de acordo com Araújo (2005), essa geração de artistas não deve ser julgada unicamente por esta definição. Canções como “Eu Não Sou Cachorro, Não”, “Pare de Tomar a Pílula”, “Vou Tirar Você Desse Lugar” e “Cadeira de Rodas” fazem parte da memória de milhões de ouvintes de rádios, de discos e de serviços de alto-falante. Assim, esse tipo de música funcionava como um grande canal de expressão de uma ampla classe da população brasileira em pleno período da ditadura militar²⁹ por

29 - Período que começa com o Golpe de 1964, dado pelas Forças Armadas do Brasil, que derrubou o governo do presidente João Goulart. O término deste período acontece em 1985, quando José Sarney assume a presidência da república.

meio de sambas, boleros e, majoritariamente, baladas.

O autor critica o esquecimento desta vertente da canção romântica pela historiografia da música popular brasileira. Segundo ele, cristalizou-se “uma memória da história musical que privilegia a obra de um grupo de cantores/ compositores preferidos das elites, em detrimento da obra de artistas populares” (ARAÚJO, 2005, p. 5). Nomes como Chico Buarque, Elis Regina, Gilberto Gil e Milton Nascimento, além de discos como “Sinal Fechado”, “Falso Brilhante”, “Clube da Esquina” são o foco de publicações sobre música brasileira nos anos 70 e podem ser considerados representativos, mas os cantores e os discos da música brega era o que a maioria da população brasileira ouvia na época.

Nesse contexto, os artistas da música dita cafona produziram músicas que, embora possam ser considerada ingênuas, vulgares ou atrasadas, retratam as injustiças sociais do Brasil, principalmente porque os artistas originam-se de estratos sociais mais baixos, com boa parte deles tendo vivenciado a dura realidade do trabalho infantil. Tomemos, assim, exemplos citados por Araújo (2005, p.5), como o do cantor Agnaldo Timóteo, que trabalhou “ de engraxate, vendedor de pastéis, lavador e de automóveis, e, a partir de 9 anos, auxiliar de torneiro mecânico, ocupações que o impediram de prosseguir nos estudos”. Ou, ainda, o dos irmãos Dom & Ravel, que deixaram Itaiçaba, cidade no interior do Ceará, para morarem com a família em São Paulo. Dom foi office-boy e seu irmão, aos 14, era vendedor de picolés e engraxate de sapatos nas ruas da metrópole. A dupla, inclusive, faz referência ao universo do trabalho e da pobreza do sertão na música Obrigado ao Homem do Campo, algo que se assemelha aos temas explorados pelo forró tradicional, como poderemos observar mais adiante.

Obrigado ao homem do campo
O boiadeiro e o lavrador
O patrão que dirige a fazenda
O irmão que dirige o trator (...)

Obrigado ao homem do campo
Do oeste, do norte e do sul
Sertanejo da pele queimada

Do sol que brilha no céu azul³⁰

Deve-se levar em consideração, ainda, que o auge da música brega aconteceu no ápice do autoritarismo do regime militar. No contexto da vigência do Ato Institucional nº5, os artistas do gênero sofreram perseguição e intimidação da ditadura. Assim, o mérito de resistência à repressão também deve ser requisitado pela chamada “música de empregada”. Mas, antes de analisarmos este aspecto, observemos o aspecto transitório entre o brega e a Jovem Guarda.

2.8 - As baladas: prosseguimento do romantismo da Jovem Guarda

A música brega difundiu-se em sambas, boleros, mas, em sua maioria, nas baladas de cantores como Odair José, Paulo Sérgio, Evaldo Braga, Agnaldo Timóteo, entre outros, que continuaram o estilo romântico consolidado por Roberto Carlos e a Jovem Guarda nos anos 60.

Dentre os vários cantores da balada, Paulo Sérgio Macedo, ou apenas Paulo Sérgio, destaca-se como o percussor que abriu as portas do mercado discográfico para a segunda geração³¹ do brega no momento em que a Jovem Guarda estava em queda. (ARAÚJO, 2005). O primeiro LP, gravado em 1968, alcançou a marca de 300 mil cópias vendidas – uma tiragem considerada grandiosa para a época – e conseguiu colocar na parada de sucesso vários sucessos como Sorri Meu Bem, Se Você Voltar e Última Canção, o maior deles.

Esta é a última canção que eu faço pra você
Já cansei de viver iludido só pensando em você
Se amanhã você me encontrar
De braços dados com outro alguém
Faça de conta que pra você não sou ninguém

30 - Disponível em <<http://letras.mus.br/dom-ravel/487572/>>. Acesso em 23 de outubro de 2013.

31 - De acordo com Araújo (2005), a primeira geração serviu de contraponto à bossa nova e obteve grande sucesso popular entre o fim dos anos 50 e início dos anos 60, com Anísio Silva, Orlando Dias, Silvinho, Adilson Ramos e alguns outros nomes que na época se notabilizaram basicamente como intérpretes de boleros. Uma terceira geração de "cafonas" foi a que despontou por volta de 1977 e manteve-se nas paradas de sucesso nacional até o início dos anos 80, com cantores como Sidney Magal, Agepê, Peninha, Amado Batista, Giliard, Carlos Alexandre, Jane & Herondy e outros.

Mas você deve sempre lembrar que já me fez chorar
E que a chance que você perdeu nunca mais vou lhe dar
E as canções tão lindas de amor
Que eu fiz ao luar para você
Confesso, iguais àquelas, não mais ouvirá³²

Na letra desta música, podemos perceber o romantismo exacerbado como herança da Jovem Guarda, e, na música, ainda é possível identificar semelhança entre o timbre de voz de Paulo Sérgio e o de Roberto Carlos, o que não é mera coincidência. De acordo com Araújo (2005), o Paulo Sérgio surgiu com detalhes semelhantes ao rei inclusive na aparência, como o sorriso e o olhar, e a imprensa brasileira da época costumeiramente comparava os dois cantores. Assim, a mídia repercutiu e alimentou uma disputa mercadológica entre eles.

(...) a pergunta “Paulo Sérgio derrubará Roberto Carlos?” era ouvida em programas de rádio, televisão, e repetida em matérias de jornais e revistas. Para uns, Paulo Sérgio não passava de um clone do cantor do “Calhambeque” e não sobreviveria ao sucesso do primeiro disco; para outros, o mito Roberto Carlos havia chegado ao fim e o novo rei da juventude seria agora Paulo Sérgio” (ARAÚJO, 2005, p. 36)

No entanto, artistas que tentaram carreira imitando o rei na voz e no estilo de música não eram raros naquela época, principalmente porque Roberto Carlos era um ídolo da massa desde 1965, quando estourou o sucesso Quero que Tudo Vá para o Inferno. Antes mesmo de Paulo Sérgio fazer sucesso, em 1967, Roberto Carlos gravou a música O Sósia, com letra que fazia referência aos seus imitadores. O diferencial do cantor do estilo que mais tarde se chamaria brega é que, dentre os semelhantes a Roberto Carlos, ele foi o único que conseguiu fazer sucesso nacional. Deve-se ressaltar, ainda que Paulo Sérgio, o cantor que um ano antes de lançar seu primeiro EP era apenas um alfaiate, projetou-se por uma gravadora nacional de pequeno porte, a Caravelle, enquanto Roberto Carlos e outros artistas eram contratados por gravadoras multinacionais, como CBS, RCA, Odeon e Philips (ARAÚJO, 2005).

O fato é que, na “disputa” entre os dois cantores, não houve vencedor. Paulo Sérgio colecionou sucessos ao longo de sua carreira, enquanto Roberto Carlos passou a

32 - Disponível em <<http://letras.mus.br/paulo-sergio/48095/>>. Acesso em 23 de outubro de 2013.

direcionar sua carreira para um público mais adulto e para alguns segmentos diferentes dos explorados pela Jovem Guarda, o que nós já havíamos mostrado anteriormente.

2.9 - “Música de empregada” na mira da repressão

Um outro aspecto do qual convém tratarmos sobre a música brega diz respeito ao seu papel no período da ditadura. Lembremos que as músicas do gênero fizeram sucesso no ápice do autoritarismo do regime militar e no contexto da vigência do Ato Institucional nº5 (AI-5), quando as autoridades do país pareciam determinadas a implantar um regime baseado em normas que, caso fossem descumpridas, seriam duramente repreendidas.

Nesse contexto, vale ressaltarmos que a repressão nos chamados “anos de chumbo”, que incluem o governo Médici (1969- 1974), aconteceu nos aspectos político e moral. Referências explícitas à sexualidade eram consideradas subversivas e, portanto, programas de TV, filmes, livros, e obras artísticas em geral foram proibidas no Brasil pela censura. Como exemplo, Araújo (2005) cita as normas ditadas pelo ministro das Comunicações Higyno Corsetti, que defendia a proibição de programas que fizessem exaltações diretas ou indiretas ao alcoolismo, ao erotismo e à homossexualidade. Foi dentro dessa lógica que, certa vez, o costureiro Clodovil foi retirado do júri da Discoteca do Chacrinha, na TV Globo. Algo semelhante aconteceu a um homossexual do júri do programa Sílvio Santos.

A repressão sofrida por artistas da geração brega nesse contexto, como lembra Araújo (2005), acabou sendo esquecida pela historiografia musical nacional. Obras como a de Vasconcelos (*apud* Araújo, 2005) acabaram menosprezando a repressão sofrida pelos “cantores de empregada” e privilegiando apenas grandes nomes da chamada MPB. No caso específico deste autor, há uma clara distinção entre os artistas ditos “malandros”, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Luiz Melodia, e os “picaretas”, como Dom & Ravel, Benito di Paula e Wando. Segundo o autor, a música produzida por eles exibiam uma visão conformista da sociedade e apenas

reforçavam a ordem social vigente.

Embora não se possa negar que canções como “Apesar de Você”, de Chico Buarque, tenham sido proibidas por seu caráter contestatório em relação ao regime, não se pode desprezar que a repressão também aconteceu em defesa de uma moralidade dos bons costumes com a mesma intensidade. É nesse aspecto que cantores da música brega tiveram suas canções censuradas pelo regime.

Um caso emblemático sobre esse tipo de censura é o do cantor Odair José. Os primeiros sucessos, como “Vou Tirar Você Desse Lugar”, “Essa Noite Você Vai Ter que Ser minha” e “As Noites que Você Passou Comigo” tiveram palavras ou frases vetadas pela censura. Mas foi a balada “Em Qualquer Lugar”, de 1973, a primeira que foi inteiramente proibida por agentes do regime, cuja letra é a seguinte:

Se você quiser, a gente pode amar
No meio desse mundo, em qualquer lugar
Dentro do meu carro, parado em um jardim
Debaixo do chuveiro, você sorri pra mim
(...)
A gente ama até demais
E quando se tem um grande amor
Em qualquer lugar a gente faz³³

A justificativa dada pelo Diretor do Serviço de Censura de Diversões Pública da Guanabara era de que a música era “descritiva de atitudes comportamentais alusivas ao desejo sexual”. Após o cantor e o advogado de sua gravadora, a Phonogram, entrarem mais de uma vez com recurso para reverter a decisão, os censores vetaram-na definitivamente. Odair José só conseguiu gravá-la novamente doze anos depois com um novo título: “Quando a Gente Ama”.

Uma das canções que talvez tenha sido a mais representativa em termos de repressão à música brega nos “anos de chumbo” é “Uma Vida Só”, ou “Pare de Tomar a Pílula”, subtítulo pelo qual ficou conhecida. A música foi composta pelo próprio Odair por sugestão do locutor Carlos Guarani, diretor artístico da Rádio Globo. Tratada como tabu pela sociedade naquela época, o tema teria agradado ao cantor que, de acordo com

33 - Disponível em Araújo (2005, p.62).

Araújo (2005), tinha interesse de abordar assuntos fortes e polêmicos. O resultado foi a composição com a seguinte letra:

Todo dia a gente ama
Mas você não quer deixar nascer
O fruto desse amor
(...)
Pare de tomar a pílula
Porque ela não deixa nosso filho nascer
Pare de tomar a pílula
Pois ela não deixa sua barriga crescer³⁴

A canção de Odair José ecoou no Brasil na época em que a pílula anticoncepcional começava a se popularizar e a imprensa começava a falar de suas vantagens como método contra a gravidez. Mas a música incomodou as autoridades não apenas no aspecto moral, mas também político, tendo em vista que naquele momento o regime militar patrocinava a Sociedade Civil de Bem-Estar Familiar no Brasil (BemFam), que levava à frente uma campanha de controle de natalidade entre as mulheres, inclusive com distribuição das pílulas nas regiões mais pobres do Norte-Nordeste. A ideia que norteava as elites brasileiras naquele momento era: “ em vez de dividir o bolo, tentava-se diminuir o número de bocas dispostas a comê-la” (ARAÚJO, 2005, p.61)

Para evitar a suposta afronta à moral e aos planos políticos do regime, não só “Pare de tomar a pílula” como também o disco de Odair José foi proibido em todo o território nacional. A música foi proibida de ser executada publicamente em todos os meios de comunicação, serviços de alto-falantes e casas de espetáculo, mas, como tratava-se de uma música que estava no topo das paradas de sucesso, o público dos shows implorava para que Odair a cantasse, e ele cantava. Uma dessas situações aconteceu em Colatina, interior do Espírito Santo,

Durante o espetáculo, com o palco totalmente lotado, o público percebeu a demora de "Pare de Tomar a Pílula" e começou a pedi-la insistentemente. (...) “Me entendam, por favor, eu não posso cantar esta música. Está proibida e os homens estão aí atrás'. Mas o povo não queria saber e continuou pedindo... e eu terminei cantando". E Odair José cantou daquela vez como se fosse a última. Resultado: no fim do show, ele foi detido e conduzido à delegacia de Colatina

34 - Disponível em Araújo (2005, p.67).

para prestar depoimento e ouvir mais uma ameaça dos agentes da repressão. Eu fui levado num carro da Polícia Federal e chegando lá eles me disseram: ‘Pela trigésima vez, queremos lhe comunica que você não pode cantar a música da pílula; se cantar novamente, vamos ter que retê-lo. Você está desrespeitando as leis do país’(ARAÚJO, 2005, p.57).

Odair José consolidou-se como uma espécie de transgressor político e moral na ditadura, vendo-se obrigado a partir para uma temporada em Londres, na Inglaterra. Pode-se perceber, assim, que a música brega, muito além pregar um suposto conformismo e apresentar uma visão “cor-de-rosa” da realidade, teve o seu papel transgressor, questionador e realista. A música de Odair José e de outros artistas é uma clara evidência de que o brega conseguiu aproveitar o teor romântico da Jovem Guarda nas letras, mas também conseguiu aprofundá-lo além do puro sentimentalismo, dosando-o com dimensão social e política.

2.10 - Brega: modelo ou cópia de um estilo relacionado a “mau gosto”

Além do rótulo brega ou cafona se referir especificamente aos cantores dos quais já tratamos, José (2002) nos propõe um ponto de vista diferente sobre esse assunto, baseado em sua pesquisa feita com pessoas de vários estratos sociais e gostos musicais para saber o que o público identificou como músicas pertencentes ao gênero. Nomes como Amado Batista, que também se enquadra no brega proposto por Araújo (2009), além de cantores românticos, como Fábio Júnior e José Augusto, e até duplas da chamada música sertaneja, como Leandro e Leonardo e Chitãozinho e Xororó estiveram entre os indicados pelo público como bregas no sentido equivalente a “mau gosto” ou copiadores do estilo romântico do cantor Roberto Carlos.

Assim, a autora identifica o romantismo como base de constituição para as canções do gênero, mas propõe uma distinção com relação ao Romantismo, gênero literário do século XIX. Neste conceito, estão embutidas as dimensões psicológica, movida pela ação individual do sujeito em conflito com o outro ou com o mundo, e histórica, que se insere em um contexto sócio-histórico-cultural determinado de oposição às ideias iluministas, quando a sociedade europeia passava por mudanças com

a emergência do capitalismo.

Já o romantismo atual, no Brasil, é recortado em um único foco – o discurso amoroso – e nele concentra todas as contradições do sujeito, limitando-se ao sujeito que expressa suas emoções e o outro, ao qual as emoções dizem respeito.

No discurso musical brega, o sujeito que fala também revela linguisticamente na textualidade o que poderia ser identificado como o *EU* do individualismo egocêntrico do Romantismo. Porém, o *não-EU* não se revela na pluralidade do mundo exterior e sim aponta para o outro – linguisticamente apresentado pelo pronome *VOCEÊ* – que é a pessoa amada; além disso, o diálogo que se estabelece entre o *EU* e o *VOCEÊ* expõe o *EU* como algo que só é complementado pelo *VOCEÊ* (JOSÉ, 2002, p. 98).

José (2002) qualifica, portanto, a música brega como banal, um excesso da “canção do amor” baseada em clichês do tipo “‘a saudade que mata’, ‘o sentimento que dói’, ‘o quarto é frio e a cama queima’, ‘aquela rede em que deitava para te amar’” (JOSÉ, 2002, p.98). Deste modo, esse tipo de música expõe sempre o mesmo sentimento e tem suas circunstâncias repetidas nas canções sem retratar necessariamente um sentimento que corresponda à realidade e, sim, algo estereotipado. Como exemplo do amor banalizado, são citados trechos de músicas de cantores como Amado Batista e José Augusto:

É o fim
Dessa nossa fantasia
Se em nós
Tudo é monotonia³⁵

Sentimento dói com o tempo
E a solidão não quer parar de machucar
(...)
Meu coração não quer ninguém no teu lugar³⁶

José (2002) identifica algumas temáticas que são recorrentes nas músicas bregas, a começar pela ausência da pessoa amada, o que sustenta o diálogo entre o eu lírico apaixonado e a o outro, que não está mais presente em sua vida e é lembrado por meio de lembranças do que já aconteceu entre os dois no passado. Nesse sentido, o coração é

35 - Disponível em ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar**. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 104.

36 - Idem.

um elemento frequente nas canções e ora aparece como um meio de expressão dos sentimentos propostos na relação, ora surge como um lugar onde eles residem ou, ainda, como representante da própria pessoa amada.

Outro aspecto recorrente é dependência construída nas canções do sujeito apaixonado em relação à pessoa amada, ainda que esta esteja ausente. Por vezes, essa dependência torna-se tão forte que o eu lírico afirma não conseguir ter vida própria sem a pessoa amada e a música se sustenta na esperança de reaproximação dos dois, como está na música de Chitãozinho e Xororó:

Eu agora estou falando às paredes
Já não tenho mais você pra conversar
O vazio de saudade foi tirado
A vontade que eu tinha de viver
Na esperança que você leia só uma
E me faça esquecer que te perdi³⁷

A autodestruição é outra constante nas músicas bregas, sempre apresentada como consequência da tomada de decisão da pessoa amada em separar-se do apaixonado. A ideia de “morte por amor” pode ser vista, por exemplo, nos trechos “Estou morrendo aos poucos, esse é o preço”³⁸ e “Mato esse amor ou me mata o ciúme”³⁹, respectivamente de músicas dos cantores Fábio Júnior e João Mineiro e Marciano.

A espera é mais um elemento tipicamente expresso nas canções de brega que confirma a dependência do eu lírico em relação à pessoa amada.

Quando a separação ocorre sem o aval do *EU*, a espera está envolvida pela volta da pessoa amada; quando a separação é proposta pelo *EU* ou quando o *OUTRO* é depreciado até o *EU* não desejar mais o seu regresso, a espera ou é de uma nova relação amorosa ou é do fim do sofrimento vivido pelo *EU*. Nos dois casos, a espera é idealizada e encenada pelo *EU* e confirma a dependência do *EU* em relação ou a uma decisão da pessoa amada ou a um novo acontecimento amoroso (JOSÉ, 2002, p.111)

Por último, convém ressaltarmos a solidão como sentimento recorrente no brega, causado pela separação do eu lírico com sua pessoa amada ou, como se observa em um

37 - Disponível em ARAÚJO, Paulo César de. Op. cit., p.109.

38 - Disponível em ARAÚJO, Paulo César de. Op. cit., p.109.

39 - Disponível em ARAÚJO, Paulo César de. Op. cit., p.110.

trecho da música de Amado Batista, pelo desentendimento entre ambos. Neste último caso, a solidão existe no relacionamento, mesmo que os dois estejam juntos. “O tempo passa e nós dois/ Mergulhados nas mentiras/ Ilhados na solidão⁴⁰”.

Ao finalizar seu levantamento, José (2002) constata que o referente “mal de Amor” aparece em todas as letras apontadas, sofrendo uma pequena diferença. “Enfim, é sempre um amor que está temporariamente suspenso, que não tem imagem, a não ser através de sua negação: a falta ou a separação”(JOSÉ, 2002, p.115). Concluímos, portanto, que a autora apresenta uma visão bastante diferente da proposta por Araújo (2009), que discorre sobre o gênero numa perspectiva mais histórica, com o objetivo de desmistificar o caráter pejorativo que associa o brega a algo bobo, óbvio, sem papel social. José (2002), em uma proposta mais conceitual, acaba por reforçar essa carga negativa sobre o gênero, mas propõe diretrizes de fundamental importância em nossa análise de músicas com teor romântico presentes na obra da banda Cidadão Instigado.

2.11 – Forró: uma viagem do baião ao eletrônico

Finalmente, o último gênero que nos interessa para estudarmos o hibridismo cultural nas canções do grupo Cidadão Instigado é o forró. De acordo com Silva (2003), há duas versões para a origem do nome deste gênero. A primeira delas defende que o termo originou-se a partir da expressão *for all*, que significa “para todos”, e era utilizada por donos de construtoras de estradas de ferro ao convidarem abertamente seus operários no Nordeste a participarem de festas. A outra versão propõe que o termo originou-se da palavra “forróbodó”, que faz referência a um baile comum, sem etiqueta e, tendenciosamente, pode significar festa marginal e ordinária.

Independentemente de sua origem etmológica, o forró, desde suas raízes, está associado ao lazer e à dança, e, graças à grande divulgação que teve, tornou-se um gênero típico de festejos nordestinos. Ao longo do tempo, o gênero passou por três modalidades distintas: o forró tradicional, o forró universitário e o forró eletrônico. Vale

40 - Disponível em ARAÚJO, Paulo César de. Op. cit., p.114.

ressaltar que estas três categorias não estão rigidamente separadas, por vezes se relacionam e não são absolutas (SILVA, 2003, p. 71).

Originalmente, o forró tradicional começou a se popularizar pelo termo “baião” na década de 1940 com Luiz Gonzaga, que expandiu sua música em bares e rádios do Rio de Janeiro. Musicalmente, a tríade básica de instrumentos de um grupo de forró tradicional é formada por zabumba, triângulo e sanfona, formação consolidada por Gonzaga na chamada Era do Baião, que vai de 1946 a 1957 (SEVERIANO, 2009).

Luiz Gonzaga nasceu no dia 13 de dezembro de 1912 no município pernambucano de Exu. Era um menino pobre, sem escola, criado pelo pai agricultor Januário dos Santos e era apaixonado por música. Começou a tocar sanfona por influência do pai que, reconhecendo-lhe o dom, passou a usá-lo com auxiliar nas festas em que tocava. Com o tempo, o jovem sanfoneiro aprimorou sua técnica e, em 1945, conheceu Humberto Teixeira⁴¹, com que estabeleceu parceria musical que rendeu 27 composições, dentre elas os baiões “Qui Nem Juazeiro”, “Baião”⁴², “Baião de Dois”, “Respeita Januário”, “Juazeiro e Paraíba”.

Apesar de Luiz Gonzaga ser considerado o rei do baião, Marcelo & Rodrigues (2012) ressaltam que o gênero não foi inventado por ele e já existia desde o século XIX e lembram a definição do pesquisador e crítico José Teles ao tratar da música Baião:

é o aproveitamento da espartana linha melódica do cantador de viola em compasso mais ritmado, com traços do coco e do maracatu. Grosso modo, o baião foi nossa primeira música de laboratório. Ou seja, idealizado com a finalidade de ser consumido como um produto. A letra (“Eu vou mostrar pra vocês/ Como se dança um baião”) explicita a motivação de inventar uma moda musical (MARCELO & RODRIGUES, 2012, p. 22).

A temática da dor da ausência, temperada por lembranças de um tempo difícil são recorrentes nas canções da dupla Gonzaga e Teixeira e, de uma maneira geral, nas músicas do forró tradicional. A criação artística desse gênero gira em torno do universo

41 - Advogado cearense de Iguatu, radicado no Rio de Janeiro desde os quinze anos. Quando conheceu Luiz Gonzaga, já tinha experiência como letrista de sambas e outros ritmos e foi na composição de letras que se destacou em sua parceria com o rei do baião.

42 - Música que chegou as lojas em 1946 gravada por Quatro Ases e Um Curinga, com Gonzaga na sanfona. Gerou um alcance da música nordestina pelo público urbano com proporções sem precedentes, segundo Severiano (2009).

do sertanejo, como podemos observar na canção “Asa Branca”, relato dramático de um nordestino que ver morrer de sede seu alazão e tem de se despedir da sua amada, Rosinha, mas assegura a esperança de que irá voltar, metaforizando a cor dos olhos dela com o verde das plantações: “Quando o verde dos teus olhos/ Se espalhar na plantação/ Eu te asseguro, não chore não, viu/ Que eu voltarei viu, meu coração” (MARCELO & RODRIGUES, 2012, p. 24). Assim, segundo os autores, foi o sertão das paisagens duras, relacionadas à seca e às dificuldades do sertanejo que foram apresentadas ao Brasil nas músicas do rei do baião. As gravações de várias músicas e apresentações em programas de auditório de grandes estações de rádio do país fizeram com que Gonzaga se tornasse conhecido nacionalmente.

Outro nome que merece destaque nesta fase do forró tradicional é Jackson do Pandeiro, paraibano que assim ficou conhecido por dominar vários instrumentos de percussão, com destaque para o pandeiro. Enquanto Gonzaga tinha um estilo mais introspectivo e sentimental em suas músicas, Jackson apostou no estilo mais alegre, sacudido, com gêneros musicais como o coco⁴³ e o rojão, segundo especialistas, “uma variante do baião em que o cantador narra suas façanhas, contando vantagens. No caso de Jackson, seu rojão diferencia-se do baião convencional por ter um ritmo mais vivo, de forte marcação” (SEVERIANO, 2009. p.286).

O forró universitário, outra ramificação do gênero, surgiu a partir de 1975 e consolidou-se na década de 1990 e caracteriza-se pela fusão do forró tradicional com características musicais do pop e do rock. De acordo com Silva (2003), essa vertente incluiu os primeiros artistas a introduzirem instrumentos eletrônicos no forró, misturando a linguagem regional à urbana. Ela ganhou impulso quando um grupo de jovens da classe média paulistana ligados a jovens universitários e a promotores de eventos começaram a promover festas dançantes com trios que tocavam com a formação tradicional do forró, ou seja, zabumba, sanfona e triângulo, e passaram a acrescentar instrumentos como o baixo elétrico e a bateria. No entanto, essa música é considerada mais próxima do forró tradicional consolidado por Luiz Gonzaga e os

43 - Ritmo dançante caracterizado, basicamente, por quatro instrumentos: ganzá, surdo, pandeiro e triângulo.

jovens universitários reverenciavam esses grupos como mantenedores da tradição (FERNANDES, 2004).

O Falamansa é considerado um dos principais representantes do forró universitário. O primeiro disco, “Deixa Entrar”, teve 1 milhão de cópias vendidas com sucessos como “Rindo à Toa” e “Xote dos Milagres”. O álbum foi lançado em 2000, mas a banda já fazia sucesso nos palcos do circuito forrozeiro de São Paulo e adjacências.

Na opinião do músico Dominginhos⁴⁴, o novo estilo de forró não trouxe grandes inovações musicais com relação ao forró tradicional:

Só botaram o nome forró universitário pra chamar a atenção, mas é sanfona, triângulo e zabumba tocando xote, baião, etc. Em termos de mercado, há mudança, porque o pessoa vai atrás dessas novidades. Mas na verdade é a mesma coisa do pé de serra, não tem pra onde ir. Pode ter um zabumbeiro tocando com uma batida diferente, mas no final é o xote e o baião. (MARCELO & RODRIGUES, 2012, p.396)

A terceira ramificação do gênero é o chamado forró eletrônico, encabeçado no começo da década de 1990 por bandas como Mastruz com Leite, Mel Com Terra, Rabo de Saia e Cavalo de Pau, todas elas criadas pelo empreendedor Emanuel Gurgel em Fortaleza, capital do estado do Ceará. Vale destacarmos a Mastruz com Leite, que acrescentou instrumentos como baixo, guitarra, bateria e sax à zabumba e sanfona. No repertório, tinha antigos sucessos do forró, baladas bregas e hits do sertanejo romântico, o que se evidencia no primeiro CD da banda, “Arrocha o Nó”⁴⁵, versões de forró de músicos do brega, como Amado Batista (“Eu sou seu fã” e “Minininha, meu amor”) e Odair José (“Cadê Você”) e do sertanejo, como Zezé Di Camargo & Luciano (“É o Amor”) e Leandro & Leonardo (“Pense em Mim”). Dentre as músicas autorais do primeiro álbum, “Sonho Real” é um exemplo de que, na época em que surgiu o forró eletrônico, a temática do romantismo era marcante. “Ter você é mais que emoção/ Um sonho real, doce paixão./ Sou feliz, tenho amor, alegria e prazer/ Desde aquele momento

44 - Pernambucano considerado como um dos maiores herdeiros musicais de Luiz Gonzaga.

45 - Na época em que foi lançado, Arrocha o Nó vendeu 400 mil cópias, ficando atrás apenas do disco homônimo do grupo Raça Negra, com 1 milhão de vendas, e da cantora Maria Betânia, com 800 mil cópias vendidas de As Canções que Você Fez Pra Mim.

em que eu encontrei você.”(MARCELO & RODRIGUES, 2012, p. 374).

O teor romântico, aliado à temática sertaneja do vaqueiro, também é revelado no sucesso “Meu vaqueiro, Meu Peão”. A música de Rita de Cássia, que se tornaria uma grande compositora da banda, foi inspirada na figura do pai e no ambiente sertanejo de sua cidade, Alto Santo, localizada no interior do Ceará. “Já vem montado em seu alazão, / Chapéu de couro, laço na mão/ Seu belo charme me faz cantar./ No rosto, um grande lutador,/ Que trabalha com calor,/ Com toda dedicação.../Oh! Meu vaqueiro, meu peão,/ Conquistou meu coração/ Na pista da paixão” (MARCELO & RODRIGUES, 2012, p.378).

Com o passar dos anos, novas bandas foram surgindo no ramo empresarial do forró eletrônico, como Aviões do Forró e Forró dos Plays, controladas pelo empresário Isaiás CDs. O CD de estreia do Aviões do Forró, intitulado “Lamparinas ao Vivo”, já dava indícios do caminho que o forró tomaria, apresentando muitos teclados e metais, além de letras ora românticas, que se aproximavam da música brega, ora maliciosas, como é o caso de “Não é Nada Disso”. “Abre as pernas e senta em cima dela./(...) Não é nada disso que você está pensando./ (...) É da bicicleta que eu estou falando” (MARCELO & RODRIGUES, 2012, p.403).

Calcinha Preta e Garota Safada, tendo à frente o vocalista Wesley Safadão, se consolidaram como as principais concorrentes da banda Aviões do Forró. A acirrada concorrência a partir de meados dos anos 1990 fez com que elas buscassem se diferenciar cada vez mais uma das outras, o que incluiu a intensificação do som “eletrificado” e referências cada vez maiores ao sexo nas letras. Foi o caso de “O Colecionador de Calcinhas”, da Garota Safada, que inclui os versos “Aquele rapaz com que eu estava/ Me levou de madrugada/ Para um quarto de motel/ E juro que eu estava embriagada” (MARCELO & RODRIGUES, 2012, p.404), e “Eu Sou Tarado e a Mulherada Gosta”, da Garota Safada.

Concluimos, assim, o estudo sobre as vertentes musicais que nos interessam com relação ao hibridismo cultural na banda Cidadão Instigado. No próximo capítulo, iremos

nos aprofundar na história da banda e em suas canções, tendo como perspectiva as teorias expostas no primeiro e no segundo capítulo.

3 – Hibridismo Cultural no Cidadão Instigado

3.1 - Gênese e transformação

A música esteve presente na vida de Fernando Eduardo Ary Júnior – que ficou conhecido como Fernando Catatau – desde a infância. Aos 13 anos, veio a primeira banda formada, chamada Ultraleve, e nessa época ele já escutava Black Sabbath, Ozzy Osbourne e Iron Maiden – nomes considerados como referências do *heavy metal*⁴⁶.

Aos 18 anos, Catatau formou a banda de blues Companhia Blue, composta por ele, Lenoardo Sá, Regis Damasceno – atual guitarrista do Cidadão Instigado – e Júnior Boca. A banda A Tribo era parceira de shows da Companhia Blue e tinha mais dois integrantes que, mais tarde, fariam parte do Cidadão Instigado: Rian Batista (baixista), Dustan Gallas (tecladista).

Catatau largou tudo o que tinha para viver como músico na maior cidade do país em 1994. Por estar sem amigos e sem internet, que naquela época ainda não era comumente disponível, o sentimento de solidão o influenciou em composições que se tornariam as primeiras da banda. Catatau foi morar em São Paulo com uma de suas primeiras bandas, a Companhia Blue, incluindo o seu parceiro, Junior Boca, que passou apenas dois meses na cidade e voltou para Fortaleza.

Eu me sentia muito só. Morava no *Bixiga* (*bairro tradicional da cidade de São Paulo*) e era pesado por lá. Foi quando eu comecei a escrever sobre mim mesmo. Como eu estava muito sozinho, ficava pensando demais. (...) Foi muito forte para mim, porque eu mesmo não tinha contato com quase ninguém. Os poucos amigos que eu tinha era a galera que tocava no *Bixiga*⁴⁷.

O guitarrista voltou a morar em Fortaleza com o projeto da banda Cidadão Instigado pronto, inclusive com arranjos dos instrumentos imaginados por ele. “Eu tinha

46 - De acordo com Shuker (1999), apesar de ser um gênero que não pode ser reduzido a uma fórmula, geralmente as músicas de *heavy metal* são muito barulhentas, com som baseado principalmente nas guitarras, junto a baixo elétrico, guitarra, bateria e teclado eletrônico. Possui um subgênero denominado *classic metal*, que caracteriza-se como um “retorno ao básico” e uma crítica aos excessos experimentais do rock progressivo e do art rock. Insere-se neste subgênero a banda Black Sabbath.

47 - Entrevista concedida à REVISTA ENTREVISTA. Fortaleza: Imprensa Universitária Ufc, v. 24, fev. 2011, Semestral, p. 73.

as músicas, imaginava tudo: imaginava bateria, baixo, imaginava todas as coisas e não tinha. Era tudo virtual, tudo na minha cabeça⁴⁸”. O músico até tentou formar o grupo em São Paulo, mas não deu certo, e resolveu voltar para Fortaleza porque não estava em condições de permanecer lá.

O que faltava para a banda surgir era o restante dos integrantes, algo que o músico foi conseguindo entre as amizades que tinha na capital cearense. De acordo com Catatau, muitos de seus amigos achavam as composições estranhas e resolviam tocar com ele, basicamente, por amizade. Rian Batista é um dos que entrou na banda naquela época e permanece até hoje, mas Catatau afirma que “da primeira vez que ele escutou, achou horrível. No começo, eu mostrava as composições em voz e violão e todo mundo achava esquisito que só”⁴⁹. Dessa forma, a banda passou por várias formações no começo, incluindo uma indefinição sobre quais instrumentos iriam compor o grupo.

(...) Mas, desde o começo, eu lembro que tentei montar a banda com bateria, mas não deu certo...Aí eu comecei a banda com zabumba e percussão. Depois, eu comprei uma caixa-prato e fui modificando a banda, aos poucos. Eu lembro que o Felipe (*DJ Fill*) fazia a arte gráfica do *Cidadão*: capa, release, essas coisas. Um dia a gente estava em casa brincando e eu disse: “É tu que vai tocar zabumba!” Ele disse: “Não, cara. Eu não toco não”. Mas respondi que ele ia tocar e ficou nessa comédia. Passei um mês perturbando até ele aceitar e depois ele ficou cerca de quatro anos tocando no *Cidadão*, sendo o melhor (*músico*) que já tocou zambumba na banda. A bateria surgiu depois, justamente na entrada o Clayton Martin (*atual baterista da banda*) (...) Eu ficava dizendo: “Mermão, a gente vai tocar junto”. Mas ele dizia “Não, não! Não gosto dessas coisas regionais não!” (...) até que deu certo⁵⁰.

O Cidadão Instigado foi formado em 1996 na cidade de Fortaleza por Fernando Catatau após ele ter morado durante cerca de dois anos em São Paulo. Lançou, no entanto, seu primeiro álbum apenas em 2002, intitulado “O Ciclo de Dê.cadência”, que possui 14 faixas. Em 2005, a banda lançou seu segundo álbum, “Cidadão Instigado e o Método Túfo de Experiências” com dez faixas. A banda lançou seu terceiro álbum em 2009 com patrocínio da Fundação Nacional de Artes (Funarte), intitulado “Uhuuu!”, que foi um dos vencedores do edital do projeto Pixinguinha⁵¹, do Ministério da Cultura. Antes de todos os discos, a banda havia lançado um EP, em 1999, com cinco faixas. A

48 - Entrevista concedida à REVISTA ENTREVISTA. Op cit., p. 74.

49 - Entrevista concedida à REVISTA ENTREVISTA. Op cit., p. 75.

50 - Entrevista concedida à REVISTA ENTREVISTA. Op cit., p. 75.

51 - Projeto que existe desde 1977 com o objetivo de difundir a música popular brasileira em todo o país.

banda é formada atualmente por Fernando Catatau (voz, guitarra e teclados), Regis Damasceno (guitarras, violão e vocal), Rian Batista (baixo e vocal), Clayton Martin (bateria, programações e voz), Dustan Gallas (teclado e vocal) e Kalil Alaia (técnico de som e efeitos).

O primeiro show da banda causou estranheza no público. Segundo Catatau, a apresentação aconteceu no Teatro do Instituto Brasil-Estados Unidos (Ibeu) e o público permaneceu calado do começo ao fim, quando apareceu um amigo e lhe sugeriu que a banda mudasse de vocalista. Críticas como essa já fizeram o guitarrista pensar em deixar de ser a voz da banda. No entanto, com o passar do tempo, o músico foi aprimorando sua afinação e foi aceitando sua própria voz. Ele afirma que o Cidadão Instigado foi uma aceitação de seus próprios defeitos. “Porque é tudo torto, né? O Cidadão é muito eu, mostrando todos os defeitos, tanto nas letras como no jeito de cantar ou no jeito de tocar⁵²”. Uma evidência do receio do músico em cantar pode ser percebida, como ele mesmo afirma, em algumas músicas com voz falada nos primeiros dois discos da banda. Catatau diz que isso acontecia porque ele não conseguia cantar, mas afirma que hoje prefere cantar e compor melodias que lhe pareçam bonitas.

Apesar de ter sido criada e idealizada por Fernando Catatau, que também é o autor das composições da banda, ele afirma que o Cidadão Instigado é um grupo.

Os meninos da banda – Regis, Rian, Clayton, Kalil e Dustan – ganharam automaticamente o *Cidadão Instigado* para si, junto comigo. Por isso hoje é uma banda. Por quê? Porque os meninos que estão na banda realmente acreditam naquilo e dão o merecido valor. Eu não tenho nem como chegar e dizer: “É meu trabalho”. Não, não é, porque a gente ganha igual, é um comunismo da banda, e eu não ganho mais que todos⁵³.

No entanto, a consolidação do projeto foi acontecendo aos poucos e passou por conflitos. Antes de lançar o segundo CD, Cidadão Instigado e o Método Tufo de Experiências, Catatau pensou em acabar a banda e seguir em projeto solo chamado Fernando Catatau e o Método Tufo de Experiências. O músico teve vontade de começar um novo projeto, segundo ele, por cansaço e por ser totalmente indeciso, algo que ele compara à sua vontade obsessiva por buscar a guitarra ideal. “É tudo de momento. “Eu vou movido por obsessões. Eu passo o tempo inteiro atrás de som, atrás de guitarra. Eu

52 - Entrevista concedida à REVISTA ENTREVISTA. Op cit., p. 74.

53 - Entrevista concedida à REVISTA ENTREVISTA. Op cit., p. 76.

passo o tempo inteiro comprando guitarra, vendendo, para poder chegar num caminho que eu acho confortável pra mim⁵⁴”.

Foi a partir da continuidade que eles se consolidaram como grupo e não apenas como várias pessoas que tocavam as músicas do guitarrista. Nessa época, os integrantes começaram a se mudar para a capital paulista. Em matéria publicada no jornal O Estado de São Paulo, Catatau afirma que a mudança para a cidade foi uma necessidade para que a banda prosseguisse, tendo em vista o cenário musical da capital cearense desfavorável a eles. "Não dá para viver de música em Fortaleza. Lá ou é forró mecânico, ou pagode e sertanejo ou bandas cover. Não tem um cenário, nem espaço para quem faz som próprio aparecer⁵⁵".

Atualmente, todos os integrantes moram em São Paulo e a banda faz shows por cidades em todo o Brasil. Está nos planos do grupo lançar o próximo disco assim que haja verba suficiente adquirida do cachê de shows, já que eles se mantêm de forma independente. De acordo com entrevista de Catatau ao Blog Rock Nordeste, do Diário do Nordeste, as bases de bateria, baixo e guitarra do novo disco já estão gravadas e faltam apenas alguns arranjos finais. “Eu estou muito satisfeito com esse disco. Vai ser um novo momento na nossa carreira⁵⁶”.

3.2 - Notoriedade no cenário musical nacional

Tanto Fernando Catatau como a banda Cidadão Instigado vem ganhando destaque no cenário musical nacional e sendo bem recebidos pela crítica. Em 2005, o compositor, vocalista e guitarrista da banda foi considerado pela Associação dos Críticos de Arte de São Paulo (APCA) o melhor compositor brasileiro e, em 2006, o segundo álbum da banda, Cidadão Instigado e o Método Tufo de Experiências, foi eleito

54 - Depoimento dado a MÚSICA.DOC: Cidadão Instigado. São Paulo: Vh1 Brasil, 2012. Vídeo em formato Quicktime (57 min.), son., color. Programa exibido no dia 29 de maio de 2012, às 23h.

55 - Disponível em <<http://www.estadao.com.br/arquivo/artelazer/2000/not20000726p3457.htm>>. Acesso em 11 de novembro de 2013.

56 - Disponível em: <<http://blogs.diariodonordeste.com.br/rocknordeste/eventos/cidadao-instigado-volta-a-fortaleza-apos-mais-de-2-anos/>>. Acesso em: 11 nov. 2013.

o título do ano pela entidade.

Em matéria da edição da Revista Bravo! de julho de 2008, Catatau aparece ao lado de Curumin, Rômulo Froes, Nina Becker e Jonas Sá como um dos “principais destaques da nova MPB⁵⁷”. No ano de 2009, o guitarrista figura em uma capa da edição nº 178 da Revista Trip que foi feita inspirada em outra da Revista Realidade de 1966, que reunia nomes como Nara Leão, Chico Buarque e Caetano Veloso. Na edição mais recente, Catatau aparece junto a oito artistas contemporâneos que representam um grupo de “artistas essenciais para a música brasileira⁵⁸”.

Dentre os quatro álbuns que aparecem no topo da lista dos melhores nacionais do ano de 2009 da revista Rolling Stone⁵⁹, Fernando Catatau teve participação direta em três deles: no primeiro lugar, Vagarosa, da cantora e compositora Céu, do qual participou como guitarrista, no segundo lugar, Uhuuu!, da própria banda Cidadão Instigado, e do quarto lugar Iê iê iê, do cantor Arnaldo Antunes, do qual ele participou como produtor. No mesmo ano, Catatau foi eleito “O homem do ano” pelo jornal O Globo e Uhuuu! aparece como melhor show do ano no Guia Folha de São Paulo⁶⁰.

Fernando Catatau vem ganhando destaque na cena musical nacional não só pelos elogios da crítica, mas pelas parcerias com vários músicos do Brasil. Em seu currículo, Catatau tem integrado bandas de artistas como Vanessa da Matta, Otto, Céu, Karina Buhr, Zeca Baleiro e Chico César. O Cidadão Instigado já tocou junto com o guitarrista Edgard Scandurra, ex-integrante da banda Ira! a banda Júpter Maça, no palco Sunset do festival Rock in Rio 2011 no dia 1º de novembro, e o cantor cearense Fagner no Sesc Pompeia, em São Paulo, nos dias 21 e 22 de outubro do mesmo ano.

No dia 14 de novembro de 2012, aconteceu o show Uma Noite em 68 no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza, que contou com a direção musical de Catatau e a apresentação dos músicos Céu, Paula Tesser, Vitoriano, Soledad Brandão e

57 - Disponível em: <http://www.carranca.com.br/bravo/musica_chegadesaude.shtml>. Acesso em: 12 nov. 2013.

58 - Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/178/reportagens/ninguem-e-de-ninguem-a-nova-realidade/page-2.html>>. Acesso em: 13 nov. 2013.

59 - Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/galeria/os-25-melhores-discos-nacionais-de-2009/#imagem0>>. Acesso em: 12 nov. 2013.

60 - Disponível em: <<http://guia.folha.uol.com.br/especial/2009/melhoresdoano/resultados.shtml>>. Acesso em: 15 nov. 2013.

do próprio Catatau. A proposta foi levar o público a imergir na atmosfera dos anos 60, no Brasil, com releituras de músicas de protesto da época da Ditadura Militar (1964-1985).

O Cidadão Instigado também resgatou músicas da banda Pink Floyd ao tocar o disco *The Dark Side of the Moon* na íntegra como parte do projeto 73 Rotações, no qual artistas brasileiros interpretaram discos emblemáticos lançados no ano de 1973. A releitura do álbum aconteceu no Sesc Pompéia, em São Paulo, nos dias 27 de setembro de 2013 e no ano de 2014, seguiu por várias cidades. A capital cearense, inclusive, foi contemplada com o show especial do grupo no dia 30 de abril deste ano no Maloca Dragão, festival que comemorou os 15 anos de existência do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC).

Como produtor, Fernando Catatau é responsável pelo disco *Iê iê iê*, do cantor Arnaldo Antunes, lançado em 2009, e o disco “Esphera”, de Arnaldo Baptista, ex-integrante da banda Os Mutantes, que não chegou a ser lançado. Em entrevista ao Blog Rock Nordeste⁶¹, do jornal Diário do Nordeste, o guitarrista afirma que o projeto segue parado por problemas financeiros.

3.3 - As influências e o modo de compor de Catatau

A presença da música na vida de Fernando Catatau vem muito antes de ele formar a banda Cidadão Instigado. Ele começou a se interessar por rock aos 13 anos, quando ganhou uma fita do Pink Floyd de um amigo, Gabriel Carcará, presidente da Associação do Bodyboard. O músico não se recorda com precisão, mas acredita que a fita tinha músicas de vários discos da banda.

Eu nem lembro direito! Acho que era uma coletânea. Tinha músicas do (*The Final Cut* (1983), do *Animals* (1977), mas acho que o marco mesmo foi o *The Dark Side of The Moon* (1973), que eu comprei o disco e lembro que ficava escutando em casa. Eu lembro que, na hora em que comecei a escutar *Pink Floyd*, eu desci e fui conhecer os hippies na Beira Mar. Tem um que está lá até

61 - Disponível em: <<http://blogs.diariodonordeste.com.br/rocknordeste/eventos/cidadao-instigado-volta-a-fortaleza-apos-mais-de-2-anos/>>. Acesso em: 11 nov. 2013.

hoje e eu sempre vou falar com ele⁶².

Antes mesmo de ter entrado em contato com a banda Pink Floyd, Catatau afirma à Revista Entrevista que ganhou de Natal o CD A Guerra dos Meninos (1980), de Roberto Carlos, além de álbuns de Eliane⁶³, Alípio Martins⁶⁴ e Carlos André, ressaltado que gostava muito de forró na adolescência. Com relação a este gênero, ele afirma que o influenciou bastante e que ainda permanece fã da cantora Eliane, preferindo artistas do gênero na década de 1980 e desgostando do forró eletrônico e do pé-de-serra ou tradicional.

Eu gosto do forró dos anos 80 mesmo, aquele bem do começo da eletrificação, que era uma mistura meio caribenha, junto com a guitarrada, com tudo o que estava na rádio nessa época. Final de 1970 até os anos 80... E eu vivi com isso. Acho que até o meu jeito de cantar tem a ver com isso, sabe? Eu estava ouvindo... Eu baixei um dia desses uns discos com músicas desses forrós, e eu acho aqueles tecladinhos – não tem uns tecladinhos das antigas da Eliane? Esses sons... – Parecem comigo tocando guitarra. É muito parecido. Só que eu lembro que, quando era pivete, meu sonho era tocar aqueles tecladinhos aqueles sons de teclado. É muito parecido com o jeito que eu toco guitarra, sabe? Acho que vem naturalmente. O jeito que a galera canta também meio fanha, assim (*Fernando nasaliza ainda mais a voz*) ... É total o meu jeito de cantar⁶⁵.

A influência do forró está não apenas em Catatau, mas no restante dos integrantes da banda, com exceção do baterista Clayton, que não é de Fortaleza, além da influência do cantor Roberto Carlos que ele acredita ser naturalmente presente na formação do gosto musical de muitas pessoas no país. O guitarrista Regis Damasceno ressalta que essas influências eram inevitáveis, principalmente, no contexto dos anos 1980, quando o rádio era mais presente na vida das pessoas e tocava músicas do gênero, assim como explica o tecladista Dustan Gallas: “isso é uma herança da gente porque a gente ouvia mesmo que não quisesse⁶⁶”.

Catatau ainda ressalta que teve influência do samba, por causa dos tios, que tinham a escola Mocidade Independente do Mucuripe. Ele chegou a desfilar por ela por

62 - Entrevista concedida à REVISTA ENTREVISTA. Op cit., p. 70.

63 - Alcinhada de a rainha do forró, fez sucesso na década de 1980 e possui músicas com instrumentos como teclado, bateria, guitarra e baixo, o que representa o início da eletrificação do forró.

64 - Um dos expoentes da lambada, ritmo latino que se tornou febre no Brasil nos anos 1980.

65 - Entrevista concedida à REVISTA ENTREVISTA. Op cit., p. 70.

66 - Depoimento dado a MÚSICA.DOC: Cidadão Instigado. São Paulo: Vh1 Brasil, 2012. Vídeo em formato Quicktime (57 min.), son., color. Programa exibido no dia 29 de maio de 2012, às 23h.

dois anos, quando tinha por volta dos sete anos de idade, sem, no entanto, realizar o seu desejo de tocar caixa na bateria da escola.

Nos três CDs da banda Cidadão Instigado, o que se percebe é uma identidade bastante complexa, que varia a cada música, e é influenciada por vários estilos musicais, fruto do ecletismo do compositor da banda, Fernando Catatau. O guitarrista e vocalista do grupo ressalta ter influências muito fortes em artistas do rock, principalmente agora, depois de completar 40 anos de idade, algo que, segundo ele, serve de base para suas composições no grupo.

E acho que agora, nesse momento – acabei de fazer 40 [anos] – tou cada vez mais dentro. Só escuto Led Zeppelin, Black Sabbath, Santana – foi um dos guitarristas - que me influenciou muito, Pink Floyd. Essa é minha base musical para tudo o que eu tenho até hoje é. Mas só que eu escuto muita coisa, né? Eu gosto de Bee Gees, eu gosto de Roberto Carlos, eu gosto de tanta coisa⁶⁷.

Ainda que admita influências de vários tipos de músicas diferentes, Catatau afirma que elas não transparecem em suas composições de forma consciente. A intuição é algo que guia seu processo de composição, de acordo com o que ele escuta em cada época. No último disco do Cidadão Instigado, por exemplo, ele diz que artistas do folk lhe influenciaram de forma intensa, enquanto que, em outras canções, o romantismo de Roberto Carlos aflorou.

Tem várias músicas desse disco agora (*UHUUU!*, 2009) que eu estava escutando muito Neil Young, Bob Dylan, Richie Havens, que é a galera mais *Folk* (gênero musical). E eu fiz algumas músicas bem pensando nisso, como é o caso de *Homem Velho*, que é mais baseada nessas coisas. Vai de acordo com a época. Quando eu estava escutando Roberto Carlos direto, tinha umas canções de amor... Agora mesmo eu voltei a escutar (*Heavy*) *Metal*, estou direto escutando Black Sabbath, Alice Cooper, saca? Talvez o próximo disco saia com algumas músicas de Metal⁶⁸.

Desta forma, o guitarrista pensa cada disco do Cidadão Instigado como um registro de cada época, correspondendo a um determinado momento da banda. A leveza das composições é algo que se intensifica ao longo dos três discos.

O Ciclo da Dê.cadência é desde que eu montei até aquele momento, (...) 2001. É um disco bem completo, bem carregado e tal. Mas eu gosto muito porque é muito...é o começo de tudo, sabe? São as músicas ali que eu fiz, sabe, pensando. É como se tivesse 10 músicas em cada música. Teve o processo dele pro Método Tufo, que eu já fui mudando os caminhos. O Método Tufo é um disco mais leve e tudo, até o Uhuuu!. É um fechamento de ciclo mesmo. É tipo

67 - Idem.

68 - Entrevista concedida à REVISTA ENTREVISTA. Op cit., p. 84.

isso, a gente vai se transformando, né? (sic)⁶⁹.

Com relação às letras que compões, Catatau afirma que todas as suas letras são muito pessoais e dizem respeito à verdades dele, algo que, por mais que lhe seja singular, pode gerar identificação no público. Para ele, o objetivo do Cidadão Instigado não era ter fãs, e sim fazer algo que lhe deixe satisfeito, sem o objetivo primordial de esperar que as outras pessoas gostem “Eu nunca faço música para as outras pessoas, faço para mim. O resto é decorrência do que vem⁷⁰”.

Quando questionado pela Revista Entrevista nº24 sobre as temáticas mais recorrentes em suas letras, Catatau responde com várias delas: o amor, o preconceito da época em que esteve em São Paulo (pela primeira vez), sua visão sobre o fim do mundo. Sobre as várias músicas amorosas do último disco, “Uhuuu!”, ele afirma que elas surgiram de problemas amorosos pessoais. Já a música “Ovelhinhas”, ele define como a “quebra de um sonho”, uma crítica à falta de tempo para pensar, “viajar”.

O tempo para compor músicas também varia bastante. Músicas complexas, como “Doido”, do último CD, ele diz que demorou nove anos para poder gravá-la porque não conseguia terminá-la. “O Cabeção”, outra faixa de Uhuuu!, ele também afirma ter demorado bastante até gravar. A demora para compor em determinadas músicas é justificada por sua exigência consigo mesmo, de querer que elas fiquem exatamente da maneira que ele as pretende. O improviso também é marca de algumas de suas composições, principalmente as que ele faz para trilhas de filmes, como foi o caso de “Os Urubus só Pensam em te Comer”, do disco “Cidadão Instigado e o Método Tufo de Experiências”.

3.4 - Rótulos dados x identidade buscada

Diante da complexidade de sons que compõem o Cidadão Instigado, diversos são os rótulos dados ao estilo de música feito pela banda por artistas, jornalistas e

69 - Depoimento dado a MÚSICA.DOC: Cidadão Instigado. São Paulo: Vh1 Brasil, 2012. Vídeo em formato Quicktime (57 min.), son., color. Programa exibido no dia 29 de maio de 2012, às 23h.

70 - Entrevista concedida à REVISTA ENTREVISTA. Op cit., p. 79.

críticos. Pelo caráter da emotividade e romantismo intenso de algumas músicas, principalmente do CD mais recente, Uhuuu!, o rótulo “brega” em fusão com outros rótulos tem sido bastante usado para se referir à banda. O segundo álbum, por exemplo, figura no quinto lugar do ranking da revista Bravo! com os álbuns nacionais que marcaram a década de 2000 e a publicação define o som da banda como “uma fusão de ritmos nordestinos com o rock dos anos 70 e o ‘brega’ brasileiro⁷¹”.

De acordo com o que avalia o jornalista Dellano Rios, em resenha publicada no jornal Diário do Nordeste, a música brega é algo que se acentua desde o primeiro ao terceiro CD da banda, principalmente em canções como “Como as Luzes”, e toma o espaço de experimentações musicais mais acentuadas, relacionadas ao rock progressivo:

Diferente do que gente "descolada" costuma fazer, o Cidadão Instigado parece respeitar esta matriz sonora. Não é o modismo dos novos admiradores da Jovem Guarda, nem aquela postura de gostar do que faz rir. "Uhuuu!" toma emprestado o que havia de bom no cancionário "brega" - pense em Fernando Mendes e artistas do gênero. Das letras, Catatau tira uma melancolia cafona, mas honesta e comum a todos. Aqui, o destaque é "Como as luzes", canção romântica do Cidadão e certamente uma das melhores que a banda gravou⁷².

O cantor Arnaldo Antunes, em entrevista ao programa Música.doc sobre o Cidadão Instigado, define o som da banda como curioso, que remete à música popular e, ao mesmo, tempo, é experimental.

E eu falava: *pô*, que banda curiosa, né? Assim, a sonoridade. E, ao mesmo tempo, tem um elemento muito direto do cancionário mais popular brasileiro, as melodias com um apelo irresistível. Por outro lado, tem um lado mais experimental, de som⁷³.

A jornalista Lorena Calabria diz que a banda vai além das referências românticas que a compõe. “É um trabalho que não pode ser chamado de um resgate da música brega ou que remete à Jovem Guarda. Porque eu acho que ali tem uma expressão mais definida do que é. Tem tudo isso, mas de um jeito mais diluído⁷⁴”. Assim, a sonoridade da banda não pode ser vista como apenas um resgate de referências de outros tempos. A criatividade é um elemento fundamental na banda, como observa o guitarrista Edgard

71 - Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/materia/albuns-nacionais-marcaram-decada>>. Acesso em: 13 nov. 2013.

72 - Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/m/materia.asp?codigo=659583>>. Acesso em: 15 nov. 2013.

73 - Depoimento dado a MÚSICA.DOC: Cidadão Instigado. São Paulo: Vh1 Brasil, 2012. Vídeo em formato Quicktime (57 min.), son., color. Programa exibido no dia 29 de maio de 2012, às 23h.

74 - Idem.

Scandurra. “É uma escola mais de criatividade do que de velocidade ou de muita técnica. É legal perceber que o legado da criatividade da guitarra tá sendo levado em frente, assim⁷⁵”.

O cantor cearense Fagner também deixa seus elogios ao grupo que, na opinião dele busca a novidade e, assim, diferencia-se dos demais grupos e traça um paralelo com o que a banda Os Mutantes já havia feito no Brasil.

Hoje em dia, tá todo mundo buscando um som diferente, uma coisa nova, porque também não existe muita novidade no que se faz, e nessa busca por uma coisa diferente eu acho que eles acharam. Um timbre, uma qualidade. Vejo uma referência deles um pouco com a geração dos Mutantes, de descobrir timbres e dar uma novidade às músicas (sic)⁷⁶.

A singularidade musical é uma característica, em especial, do guitarrista e compositor da banda, Fernando Catatau, na opinião da cantora Bárbara Eugênia, que também ressalta a veracidade e a personalidade das composições do músico.

Quando você ouve, você sabe que é a pessoa, isso é muito especial. Mesmo o Catatau tocando com outras pessoas, você sabe que é o Catatau. Quem tem essa marca, de ser reconhecido facilmente pelo som, né? Mesmo que inserido em outro contexto, é muito legal. E o jeito que ele fala as coisas, que ele canta, é muito dele. Tanto que, quando eu fui escolher uma música para gravar dele, que eu queria muito, porque eu sou fã, tiete, foi difícil⁷⁷.

A edição de julho de 2008 da Revista Bravo compara Fernando Catatau ao influente guitarrista Lanny Gordin⁷⁸, que muitos chamavam de Jimi Hendrix brasileiro, e o define como um “pesquisador de sons”, que mergulhou na tradição para, a partir de então criar um som único. “Às vezes os sons tremem como um sintetizador dos primórdios do rock, como na música 'Os Urubus só Pensam em Te Comer', do Cidadão Instigado. Em outros momentos, evocam o brega dos anos 70, caso da canção 'O Tempo'⁷⁹”.

Apesar dos inúmeros rótulos que recebe, a banda Cidadão Instigado almeja, principalmente, ser identificada como uma banda de rock ou, por vezes, até fugir de rótulos. Catatau, por exemplo, define-se como um “guitarrista do rock” e afirma que sua

75 - Idem.

76 - Idem.

77 - Idem.

78 - Guitarrista israelense que trouxe para a MPB pós-tropicalista do final dos anos 1960 o som internacional da guitarra.

79 - Disponível em: <http://www.carranca.com.br/bravo/musica_chegadesaude.shtml>. Acesso em: 12 nov. 2013.

banda é, essencialmente, do gênero definido por ele como rock brasileiro, um gênero que mistura vários outros.

Eu sou do Rock, isso é uma coisa muito fechada na minha cabeça. O *Cidadão* para mim é uma banda de *Rock Brasileiro*, *Rock Nacional*. Brasileiro é isso: Rock com a influência que as coisas que a gente tem no Brasil e de tudo o que a gente agrega⁸⁰.

Em outro momento da entrevista à Revista Entrevista nº 24, Catatau afirma que som da banda Cidadão Instigado é genuinamente cearense e ele define-se como o típico “roqueiro cearense”, carregando identidades múltiplas, como a do forrozeiro, do metaleiro, do surfista que, segundo ele, é algo peculiar do Nordeste.

Gosto de rock, cultura do *Surf*, e toda a parada do Ceará total. Eu sempre vejo em São Paulo a galera muito *apartheid*. Tem todas as tribos, a tribo do *Punk*, tem a tribo do... Desde que eu me entendo por gente, desde adolescente, sempre teve os lances que eram: “Ah, o punk, ah o skinhead, agora são os emos, ah, não sei o quê!”(...) E aqui, eu lembro que a gente tinha a banda *Companhia Blue* e (*nos shows*) ia, os metaleiros, iam os forrozeiros, ia todo mundo junto. Isso é muito do Nordeste em geral. Então, eu tenho muito disso, do mesmo jeito que eu gosto de Metal, eu gosto da Eliane. (...) Cearense é a cultura do desapareço⁸¹.

Com relação ao rótulo brega, transparece-se certo incômodo em relação a Catatau e aos demais membros da banda com relação à forma como ele é demasiadamente usado para se referir ao som do grupo. De acordo com o guitarrista, Regis Damasceno, taxar o som que eles produzem de brega é observá-lo por um caminho errado, algo que aconteceu após o lançamento do último disco da banda, “Uhuuu!”, devido ao teor romântico de algumas músicas. “Eu acho que chamou a atenção pelo motivo errado. Até hoje a gente paga por isso. Sempre vem perguntar: e esse negócio de brega? Sempre foi uma banda de rock, sabe?”⁸². Já o baterista Clayton questiona também o rótulo rock dado à banda e prefere evitar rótulos de um modo geral.

Eu não sei se é sempre uma banda de rock. Eu acho que sempre foi uma banda que gostou de rock, né? Mas também é brega, também é rock, também é um monte de coisa, cara. É o som que faz, é o som que é. Isso aí de ficar rotulando é.. é o que é.⁸³

80 - Entrevista concedida à REVISTA ENTREVISTA. Op cit., p. 84.

81 - Entrevista concedida à REVISTA ENTREVISTA. Op cit., p. 85

82 - Depoimento dado a MÚSICA.DOC: Cidadão Instigado. São Paulo: Vh1 Brasil, 2012. Vídeo em formato Quicktime (57 min.), son., color. Programa exibido no dia 29 de maio de 2012, às 23h.

83 - Depoimento dado a MÚSICA.DOC: Cidadão Instigado. São Paulo: Vh1 Brasil, 2012. Vídeo em formato Quicktime (57 min.), son., color. Programa exibido no dia 29 de maio de 2012, às 23h.

Catatau reforça que a essência da banda é o rock e diz que chamar a banda de brega é uma visão muito superficial. Ele nega que essa seja uma influência racionalmente imposta pela banda em seu som.

Dizer que a gente é uma banda de brega é visão rala de jornalista. E eu vou continuar dizendo isso. É preguiça. É carimbar que não conhece o nosso trabalho, entendeu? Mas que a gente tem isso dentro da nossa história, tem, por causa que quando eu vou compor uma música romântica, é assim, E eu não penso no brega. É porque eu sinto assim⁸⁴.

A partir deste ponto, já é possível concluir que, em alguns aspectos, há um conflito entre a identidade construída por críticos, jornalistas e músicos sobre a banda e a identidade almejada pelo próprio grupo, que pretende ser bastante eclética, ao ponto de ignorar qualquer rótulo e, ao mesmo tempo, quer fincar suas bases fortes no rock, de acordo com as influências de seu compositor, Fernando Catatau. A partir de agora, iremos nos aprofundar nessa discussão de identidades com o estudo de algumas influências e de evidências musicais na música do Cidadão Instigado e, observar, nas canções do grupo, como o hibridismo cultural é constituído.

3.5 – Análise do Hibridismo cultural na obra da banda Cidadão Instigado

Começamos então, nosso estudo sobre a obra da banda Cidadão Instigado com a música “O Verdadeiro Conceito De Um Preconceito”, segunda faixa do primeiro CD do grupo, intitulado “O Ciclo de Dê.cadência”. A guitarra distorcida introduz a música e anuncia uma canção que poderia ser de rock, mas, a partir dos 13 segundos, a batida forte da zabumba dá um ritmo à música que remete ao forró tradicional, algo que é reforçado a partir de 1 minuto e 8 segundos, quando o triângulo aparece para reafirmar a referência regional. No entanto, os acordes de guitarra com efeito distorcido permanecem como elemento de referência ao rock. A partir de 1 minuto e 44 segundos, acontece uma quebra de ritmo brusca que direciona a música para uma levada jazzística, que quebra o ritmo dançante do forró, e um longo solo de guitarra, conduzido, ainda

84 - Idem.

pela sonoridade da zabumba. Tudo isso nos remete à proposta experimental de músicas do rock progressivo relacionada à mistura de vários ritmos, à transição abrupta entre ritmos e falta de uma unidade rítmica dançante.

Já é possível percebermos, portanto, que a música pelo Cidadão Instigado caminha no sentido oposto à simplicidade do rock'n'roll nos seus primórdios e a favor do experimentalismo, resgatando instrumentos típicos do forró, como o triângulo e a zabumba, e os unindo à guitarra ruidosa do rock. Ao mesmo tempo, há uma quebra do ritmo dançante do forró no meio da música.

Por outro lado, a proposta sonora experimental do rock psicodélico, de tentar explorar as sensações alucinógenas do LSD por meio de expressões musicais criativas, também pode ser identificada em algumas canções deste primeiro disco. Na longa introdução da canção “Todas as Vozes do Mundo”, com 1 minuto e 26, identifica-se um ruído constante e um longo solo de guitarra. Na introdução ainda maior, com 3 minutos, da canção “O Caboré e o Presidente”, ouvem-se intensos efeitos de distorção de guitarra e barulhos emitidos pelo uso do sintetizador. O intenso uso do *feedback* de guitarra – recurso pelo qual o guitarrista Jimmy Hendrix consagrou-se na história do rock – na canção “Lá Fora Tem” é mais uma característica musical que se assemelha ao experimentalismo sonoro do rock psicodélico.

A música regional dançante do forró é retomada em trechos da música “Vento é Dinheiro Enquanto Não Sai Por Detrás e Entra Venta Adentro”, a décima faixa do primeiro álbum. Há partes em que a voz do vocalista Catatau é acompanhada apenas pelo triângulo e pela zabumba. Mas, antes de surgir o trecho cantado da música, uma longa introdução de 1 minuto e 20 segundos é marcada por ruídos de sintetizador e de guitarras distorcida que fazem lembrar o rock psicodélico, o que reforça a tendência experimental do primeiro disco da banda.

A partir daqui, já podemos perceber que, apesar de Catatau apontar como referências artistas do forró que fizeram sucesso no início dos anos 1980, a influência regional em suas composições transparece nas raízes tradicionais do gênero na década de 1940, imortalizado por Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, cuja formação básica de instrumentos era o triângulo, a zabumba e a safona. Ouve-se no som da banda a

presença da zambumba e do triângulo que, aliados ao som da guitarra distorcida, ao sintetizador e à quebra rítmica e ao experimentalismo, agregam novos sons ao forró tradicional que, por sua vez, com a presença da zabumba e do triângulo, também dá novo contexto à formação de instrumentos comumente encontrada em bandas rock'n'roll, que inclui baixo, bateria e guitarra

Podemos relacionar, assim, ao som produzido pela banda Cidadão Instigado a perda de raízes dos objetos culturais tratada por Ortiz (1994) no capítulo 1. O rock, que surgiu no contexto social e histórico da sociedade norte-americana na década de 1950, nos EUA, o rock psicodélico, que emergiu no contexto da contracultura na década seguinte e acabou propagando-se no experimentalismo do rock progressivo, e o forró tradicional, que surgiu no nordeste brasileiro em 1940, são arrancados de suas raízes temporais e históricas pelo experimentalismo criativo do compositor Fernando Catatau e podem ser associados à uma das identidades que ele afirma para sua banda: o rock nordestino. Ao mesmo tempo, o rock, o rock psicodélico, o rock progressivo e o forró tradicional também sofrem um processo de desenraizamento, contribuindo para o que o autor chama de formação de uma memória internacional popular. Tal conceito caracteriza-se pela fusão do passado e do futuro dos objetos culturais e, portanto, em sua atemporalidade, pondo em cheque a ideia de pureza destes objetos de um modo geral, e neste caso específico, apontando para a impureza dos gêneros musicais que compõem o som da banda e do próprio som constituído pelo Cidadão Instigado.

Essa desenraizamento de vertentes musicais também pode ser relacionado com a tendência à perda do vínculo entre as identidades culturais com determinados locais e tempos afirmada por Hall (2006), de modo que elas parecem “flutuar” em uma escala planetária e acentuar a tensão entre o local e o global. Assim, o forró tradicional, por exemplo, perde suas raízes nordestinas para “flutuar” no mundo junto às vertentes do rock e, ao mesmo tempo, reforça suas raízes perante as influências musicais globais dessas vertentes.

Ao analisarmos o segundo disco da banda, intitulado “Cidadão Instigado e o Método Tufo de Experiências”, percebemos que o romantismo surge em canções como “Te Encontrar Logo”. À esta música, podemos associar o romantismo que pode ter sido

herdado por Catatau de seu fanatismo assumido pelo cantor Roberto Carlos, ao romantismo simples de canções de geração de artistas do brega tratados por Araújo (2005), ao conjunto de características da música brega definidos por José (2002) ou, ainda, ao romantismo do brega definido como característica da banda por músicos e jornalistas – sobre o que já escrevemos neste capítulo.

Não quero estar recuando
O meu sentimento, a minha alegria
Eu sinto que você está chegando mas se recusa a aceitar
Acho que estou te esperando
O que talvez você já saiba
É, você pode estar certa, talvez não valha a pena dizer nada
Mas eu te espero mais perto
Estou morrendo e tenho medo e só pensar em você
Te encontra logo com a distância antes dela te dizer que já é tarde demais⁸⁵

No trecho da letra, é possível identificar elementos do romantismo óbvio e simplista, de acordo com a definição da Enciclopédia de Música Brasileira, retomada por Araújo (2005), pelo qual o brega se tornou pejorativamente reconhecido e é definido, principalmente na penúltima estrofe, na qual o eu lírico associa a intensidade do sofrimento com o amor à ideia de morte e, assim, acaba por banalizá-lo. O sentimento de espera, uma das constantes da música brega constatadas por José (2002), é citado na quarta e na sétima estrofe, além da dependência com relação à pessoa amada que acarreta na autodestruição, presente na estrofe “Estou morrendo e tenho medo de só pensar em você”, algo que só será amenizado ou solucionado quando a pessoa amada se encontrar com a “distância”. A quebra dos clichês amorosos bregas da música acontece, no entanto, na última estrofe, na qual o eu lírico metaforiza a ideia de distância e sugere que a sua amada encontre-a para que o seu sofrimento cesse.

O romantismo também aparece como tendência da música “O Tempo”, faixa de encerramento do segundo disco da banda, que possui o seguinte trecho:

(...)
Sim pensei
Como deixamos estender nossa desilusão
Não deveria ter vivido tanto tempo assim
Sem o teu amor
Olha pra mim
Eu já não sou mais o menino
Que você deixou

85 - Disponível em: <<http://letras.mus.br/cidadao-instigado/519393/>>. Acesso em: 16 nov. 2013.

Mas o tempo
É um amigo precioso
Que fica sempre observando aquele instante
Em que alguém tentou se aproximar
Mas o tempo
É um amigo precioso
Que faz questão de jogar fora
Aquela mágoa vencida que ficou

(...)
Às vezes choro
Pois sei que não posso deixar que o passado
Invada meu mundo
Lembrei do perdão
E vi nós dois
Construindo um futuro⁸⁶

A idade adulta associada ao romantismo pode ser interpretada no trecho “Eu já não sou mais um menino que você deixou”, algo que pode se relacionar à influência romântica do cantor Roberto Carlos, principalmente em sua fase mais romântica, pós-Jovem Guarda, com músicas direcionadas para o público adulto. Ao mesmo tempo, percebe-se neste trecho da letra temáticas recorrentes na música brega definidas por José (2002), como a dependência em relação à pessoa amada (“Não deveria ter vivido tanto tempo assim/ Sem teu amor”), a autodestruição (“às vezes choro”) e o resgate de lembranças do tempo em que o eu lírico estava com a pessoa amada (“Pois sei que não posso deixar que o passado invada o meu mundo”.) Por outro lado, banalidade do romantismo expresso em cações da música brega assume uma nova identidade no refrão, que trabalha com a metáfora relacionando o tempo a “um amigo precioso”, que irá solucionar o problema amoroso do eu lírico. Assim, o romantismo proposto nesta música vai além do discurso do proposto pelo brega, baseado apenas no eu lírico, que sofre a perda da pessoa amada, e na própria pessoa para a qual o eu lírico direciona o seu sofrimento. O tempo assume o papel de terceira pessoa e é personificado como alguém que vai “jogar fora aquela mágoa vencida que ficou” para que o eu lírico possa superar sua dor.

Já na música “Noite Dasqueles”, que tem a letra predominantemente falada, e não cantada, o que percebemos é uma alusão ao escapismo da vida cotidiana por meio de

86 - Disponível em: <<http://letras.mus.br/cidadao-instigado/739139/>>. Acesso em: 16 nov. 2013.

algo que pode ser interpretado como uso de bebidas alcoólicas ou mesmo alguma substância alucinógena.

Eu não sei o que falar sobre as estrelas que povoam este meu céu
Que brilham, que brilham e brilham mas não me dizem nada
A noite mal começou, e eu já me sinto tão louco.
Me da um tempo, eu vou ali no balcão e volto logo
Voltei!
Decidi olhar de novo para as estrelas
Quem sabe dessa vez, depois de mais uma dose, eu possa conseguir exergá-las
melhor?
Mas no fundo tudo não passa de uma fuga⁸⁷.

Nesta faixa, percebe-se, portanto a intenção do uso de alguma substância que o faça fugir da realidade presente, o que nos remete ligeiramente às letras psicodélicas baseadas na experiência alucinógena do uso do LSD de bandas como Grateful Dead e Jefferson Airplane no contexto do rock psicodélico de São Francisco nos anos 1960. A referência ao gênero ainda pode ser encontrada na música “Calma!”, que também pertence ao segundo disco. Percebe-se o uso intenso do sintetizador durante toda a música, principalmente nos 12 segundos iniciais, quando a guitarra, a bateria e o baixo ainda não aparecem. Além disso, a partir de 1 minuto, aparecem na faixa ruídos de água corrente e uma voz diz: “Calma. Traz um pouco de água com açúcar pro rapaz aí” . Tudo isso nos reforça a tendência experimental da multiplicidade de sons típicos do psicodelismo, encontrados, por exemplo, no disco *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles.

As músicas “Te Encontrar Logo”, “O Tempo”, “Calma!” e “Noite daquelas” podem ser relacionadas, mais uma vez, ao distanciamento entre objetos culturais e suas raízes tratadas por Ortiz (1994) e à emergência de identidades “flutuantes”, defendida por Hall (2006). Nas duas últimas, observa-se novamente que o rock psicodélico é arrancado de suas raízes nos anos 1960 e inserido na atualidade pela banda. Nas duas primeiras músicas, no entanto, o Cidadão Instigado não apenas desenraiza o romantismo brega, como também o modifica e o faz ir além de meros clichês e temáticas amorosas banalizadas. Nesse sentido, a influência do rock psicodélico, encontrada também em músicas neste mesmo disco, torna a sonoridade do CD mais complexa do que o resgate da simplicidade de canções brega. Por outro lado, se pensarmos o brega desconstruído

87 - Disponível em: < <http://letras.mus.br/cidadao-instigado/765423/>>. Acesso em: 17 nov. 2013.

de seu sentido pejorativo por Araújo (2005) e assumido como um importante veículo da expressão da realidade das massas e de contestação social da ordem vigente, constatamos que esse sentido é modificado no Cidadão Instigado, que utiliza o romantismo do gênero como expressão emocional extremamente pessoal de seu compositor, Fernando Catatau.

Constatamos, então, que nestas canções abre-se uma fresta na cultura massificada e estandardizada proposta pela música brega, algo com o qual podemos estabelecer um paralelo em relação à globalização que, segundo Amaral (2005), ao mesmo tempo em que traz convergência cultural, também acentua as desigualdades e a fragmentação de culturas. Ao mesmo tempo, a obra musical do segundo disco, Cidadão Instigado e o Método Tufo de Experiências, ainda situada juntamente com o ecletismo do primeiro disco, propõe uma identidade cultural híbrida para a banda por meio da mistura de vários gêneros musicais, o que se relaciona aos intensos fluxos culturais entre os mais diversos locais e tempos que, dificilmente, mantém as identidades culturais intactas e puras perante as demais (HALL, 2006).

No terceiro disco do Cidadão Instigado, intitulado “Uhuuu!”, percebe-se que o romantismo está mais presente do que nos discos anteriores. Se no “Ciclo da Dê.Cadência” não havia nenhuma referência direta a temáticas relacionadas ao amor e no “Método Tufo de Experiências” isso foi constatado em apenas duas canções, no terceiro CD essa temática é diretamente identificada em três faixas: “Contando Estrelas”, “Dói” e “Como as Luzes”.

Na segunda faixa do disco, “Contando Estrelas”, Fernando Catatau evoca forte lirismo e sofrimento por amor a outra pessoa que remetem à música popular romântica dos anos 60 e, em alguns aspectos, as características da música brega propostas por José (2002).

Como posso ser mais forte do que eu?
Você acha que isso é muito natural.
Não sei se vou conseguir

Olho pra você enquanto passa o mal
Dói algumas vezes e eu nem sei por quê
Voltei aqui pra te dizer
Que alguma hora tudo vai ficar pra trás
(...)

E agora penso em tantas coisas
Que deixei passar
O rancor cedendo e eu percebo que ainda há tempo
De recomeçar⁸⁸

A temática da autodestruição, típica de relacionamentos mal sucedidos, que acontece entre o eu lírico e o seu amor é percebida nos versos quatro e cinco, mas logo no primeiro já se percebe uma quebra na dualidade brega do eu e o outro e um questionamento que representa um diálogo entre o eu o e o si mesmo. “Como posso ser mais forte do que eu?” é uma questão lançada do eu lírico em direção a si próprio, embora o outro apareça no verso seguinte (“Você acha que isso é muito natural”). A autodestruição, no entanto, é encarada como algo momentâneo, que será superado, mas o eu lírico não deixa claro se isso será solucionado pelo recomeço de um novo amor da relação já anteriormente vivenciada. Ao mesmo tempo, a palavra “recomeçar”, ao ser bradada pelo vocalista Fernando Catatau, é casada com uma quebra rítmica na música, que até então permanecia em um ritmo dançante, e introduz um longo solo de guitarra associado a ruídos gerados por um sintetizador que remetem às sensações psicodélicas e alucinógenas do LSD, algo já trabalhado por roqueiros nos anos 1960 e 1970 nos EUA e no Reino Unido. Percebe-se, então, o hibridismo entre dois gêneros: o brega, que já aparece renovado na música pelo acréscimo de alguns elementos na letra que vão além de seu discurso banal, e o rock psicodélico, evidenciado na parte instrumental.

O romantismo é retomado na terceira faixa do disco Uhuuu!, algo que já é sugerido em seu próprio título: “Dói”.

Perdi as minhas forças por você, e hoje
meu peito dói, dói, dói, por algum motivo e eu não
consigo achar
minha alma cai, cai, cai, de vez em quando eu sofro
e eu continuo a me preocupar
perdido no vazio desse sentimento
Me encontra amanhã
pra gente conversar
(...)

e mesmo que falte a coragem, ou sobrem, sobrem
palavras tolas

88 - Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/cidadaoinstigado/1529834/>>. Acesso em: 17 nov. 2013.

a gente pode rir, ou até mesmo chorar

Tentei me aproximar por tantos motivos
mas fiquei só
esperando insistentemente
pra encontrar contigo
e te dar milhões de beijos sem ficar ouvindo
cobranças de amor
e encontrar você sorrindo
no meu coração, no meu coração⁸⁹

Nota-se que o brega é novamente resgatado em alguns elementos dessa letra. A dependência e a autodestruição causadas pela ausência da pessoa amada, bem como o desejo de reconciliação são facilmente identificados nos primeiros oito versos. O elemento "coração" também aparece no último verso deste trecho que selecionamos como sinônimo de lugar de conforto, de encontro entre o eu lírico e sua pessoa amada. No entanto, vale ressaltarmos que a linha melódica da canção sofre uma quebra nos versos "e mesmo que falte coragem, ou sobrem, sobrem palavras todas, a gente pode rir, ou até mesmo chorar", que são falados, e não cantados, como no restante dos versos da música, algo que evidencia um resgate de canções com letras faladas de outros discos da banda e do modo não familiarizado do vocalista e compositor Fernando Catatau com melodias.

Em "Como as luzes", sexta faixa do álbum Uhuuu!, o romantismo mais uma vez transparece na letra:

Te ver mais uma vez chegando e eu guardo a minha dor
não sei como existo longe de você
e ter momentos divididos por alguns instantes
me fazem crer
que somos como as luzes que se apagam ao
amanhecer
e o sol, me lembra você⁹⁰

Apesar da presença do elemento que demonstram a dependência do eu lírico em relação à pessoa amada, algo típico do brega, temos mais uma vez a quebra do amor banal pela metáfora que relaciona as luzes ao casal e o sol, ao outro amado. No aspecto

89 - Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/cidadaoinstigado/1529834/#selecoes/1529832/>>. Acesso em: 17 nov. 2013.

90 - Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/cidadaoinstigado/1529830/>>. Acesso em: 17 nov. 2013.

instrumental, o ritmo é, mais uma vez, quebrado por um solo de guitarra casado com um som de sintetizador que sugere sonoridades psicodélicas a partir dos 3 minutos e 14 segundos de música.

O psicodelismo dos anos 1960, contudo, é ainda mais facilmente identificado no terceiro disco da banda nas sonoridades exploradas nas músicas “Doido” e “Cabeção” e na letra da música “Homem Velho”. Na primeira faixa, especificamente no intervalo entre 2 minutos e 50 segundos e 3 minutos e 46 segundos, se escutam falas – incluindo frases proferidas pela voz de Arnaldo Antunes, que faz participação no disco – gritos, risadas barulhos de sinos e objetos metálicos diversificados, além de efeitos de sintetizador e ruídos sonoros de guitarra que são típicos do psicodelismo. Algo semelhante acontece na faixa “Cabeção”, que, a partir dos 3 minutos e 24 segundos até os 3 minutos e 47 segundos, também trabalha com sons que em muito lembram o experimentalismo sonoro com que se procurava transmitir a sensação do uso do LSD nos anos 60, com ruídos de guitarra e de sintetizador juntamente com a superposição de várias vozes, todas elas gravadas pelo cantor Arnaldo Antunes.

A vertente psicodélica ainda se manifesta nas letras das canções do disco Uhuuu!. Em “Ovelhinhas”, a ideia expressa é de um mundo onírico, permeado por fantasias infantis que remetem ao que a banda de São Francisco Jefferson Airplane compôs em sua música, *White Rabbit*, que faz referência a Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carol, ou ainda ao que os Beatles fizeram nas várias imagens infantis e oníricas construídas na letra de *Lucy in the Sky with Diamonds*, uma das faixas do disco *Sgt Peppers*, considerado um das grandes referências musicais do psicodelismo.

1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12,13,14,15,16, ovelhinhas
pulam uma cerquinha de madeiras
a grama alta
o pôr-do-sol
tudo tão lindo lindo
e nem faltava azul no céu

interessante como elas pulam sem parar
todos os dias, dias, dias...
mas já me disseram que do lado de lá
desapareciam, iam, iam
eu imagino as bichinhas
se entulhando uma a uma

numa montanha de pelúcia
que de tão fofa foi fedendo

e agora eu percebo que os sonhos já se foram
pelo mundo
e no fim só vão restar
os tapuru, ru rus...tchu tchu, ru rus...
pa pa pa ra...⁹¹

Embora não se tenha nenhuma referência direta ao uso de substâncias alucinógenas na letra da música, o que se percebe é a imaginação de um lugar que transcende o “mundo real” e passa para a dimensão dos sonhos, algo bastante recorrente nas músicas psicodélicas dos anos 1960. “Ovelhinhas” é, de acordo com o que o compositor Catatau afirma à Revista Entrevista, uma crítica à falta de tempo que os seres humanos tem para pensar, “viajar”, algo que se percebe no verso “e agora eu percebo que os sonhos já se foram”.

A dimensão onírica e surreal do psicodelismo também pode ser relacionada à música Homem Velho, na qual Fernando Catatau afirma homenagear o cantor Neil Young em notícia do portal G1⁹².

Hey, Neil
homem velho
será que você tem tantas angústias quanto eu?

Hey, Neil
homem sério
apenas queria trocar uma ideia com você

Das vezes que te vi
prestei atenção
teu olhar profundo
tua carga calma
Queria te ver sorrindo
talvez na canoa quebrada
dançando reggae
numa barca flutuante
massarrara
de braços dados
com uma nativa
oferecendo-lhe canções bonitas⁹³

91 - Disponível em: <<http://letras.mus.br/cidadao-instigado/1529828/>>. Acesso em: 17 nov. 2013.

92 - Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL1295542-7085,00.html>>. Acesso em: 16 nov. 2013.

93 - Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/cidadaoinstigado/1529826/>>. Acesso em: 17 nov. 2013.

A relação da letra acima com as letras de músicas do chamado rock psicodélico, por vezes permeadas por um universo além do “mundo real” e ancoradas em uma dimensão onírica, pode ser identificada principalmente nos versos “Queria te ver sorrindo talvez na Canoa Quebrada dançando reggae numa barraca flutuante”. Neste aspecto, deve-se ressaltar a sequência de imagens e a própria citação que fazem referência à praia cearense de Canoa Quebrada, algo que dá um toque regional ao psicodelismo e o desenraiza do Reino Unido e do EUA, de onde ele emergiu nos anos 1960, ao mesmo tempo em que insere o elemento regional em uma perspectiva global híbrida.

Constata-se, portanto, no terceiro disco da banda, uma hibridação cultural entre o brega e o rock psicodélico, de acordo com o que defende Canclini (2008). Para o autor, a hibridação não pode ser encarada como a simples junção de estruturas ou práticas discretas, mas em uma síntese de ambas que resulta em uma novidade. No caso da banda Cidadão Instigado, a mistura entre o brega e o rock psicodélico produz um som que resgata os dois gêneros e, ao mesmo tempo, caracteriza-se pela originalidade, característica da sonoridade do grupo que, como vimos, é elogiada por músicos como o cantor Fagner e jornalistas como Lorena Calabria.

A característica sonora do grupo Cidadão Instigado nos três discos deve ser compreendida no seio da complexidade cultural da América Latina onde coexistem o tradicional e o moderno (CANCLINI, 2008). Apesar de ser constituído por vertentes musicais de épocas anteriores, como o rock psicodélico, dos anos 1960, o forró tradicional, do anos 1940 e o romantismo do brega, associado a uma geração de cantores que estiveram no auge do sucesso entre os anos 1968 e 1978, o som produzido pela banda adquire novas características com o processo de composição criativa nas letras e nas características sonoras de Catatau e com a mistura musical que resulta na produção de um gênero musical híbrido, inovador e, portanto, atual e moderno.

Vale-nos ressaltar, ainda, que as músicas do Cidadão Instigado desterritorializam os gêneros que a compõem na medida em que as inserem no seio da produção autoral independente do grupo. A música brega, o forró de Luiz Gonzaga e de Jackson do

Pandeiro e o rock – referindo-se a ele aqui de uma maneira geral, às três vertentes com as quais trabalhamos nesta pesquisa – são gêneros que se caracterizam pelo sucesso comercial que é auxiliado pelo fato de terem sido levados à frente por grandes gravadoras e, portanto, terem sido consumidos por massas de público. No caso do Cidadão Instigado, por mais que a nossa pesquisa não tenha levantado números que representem a quantidade de discos vendidos pela banda, é possível assegurarmos que, embora o grupo tenha ganhado certa notoriedade nacional, não consegue se aproximar dos índices de vendagem e sucesso comercial que já tiveram os Beatles com o psicodélico Sgt. Peppers ou mesmo Luiz Gonzaga ou artistas românticos como Odair José ou Roberto Carlos com seus respectivos discos.

Uma das justificativas para a relativa falta de sucesso da banda no mercado fonográfico nacional pode ser encontrada no próprio objetivo da banda que, segundo o compositor Fernando Catatau, não tem a finalidade primordial de constituir-se como um produto musical de sucesso e sim fazer algo que, antes de tudo, o deixe satisfeito, sem esperar que o público goste ou não. Isso também permite-nos considerar que as vertentes musicais que compõe o som da banda podem ganhar um novo tipo de público dentro da perspectiva mercadológica independente, que difere do público massivo em que habitualmente são apreciados, ao mesmo tempo em que possibilita o próprio Cidadão Instigado aproveitar-se de suas vertentes para inserir-se no gosto de um público massivo.

Vale fazermos, aqui, um paralelo ao que Morin (2005) indica e Canclini (2008) reforça com relação ao solapamento das barreiras entre o culto, o popular e o massivo. Este último autor é mais enfático ao defender que as produções culturais, antigamente separadas por estes pavimentos, hoje, tendem a ser colocadas sob o mesmo status, sem o julgamento que envolve, por exemplo, taxar a o culto como uma cultura detentora de valores superiores e massivo como uma cultura menos valorizada. Assim, nas canções da banda Cidadão Instigado, o brega, que historicamente é referenciado como um gênero musical menor e sem criatividade, ao hibridar-se, é posto em um status semelhante ao do romantismo consolidado pelo rei Roberto Carlos, ao do forró tradicional eternizado por Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro e ao do rock,

principalmente em suas vertentes psicodélica e progressiva.

Considerações Finais

O estudo das músicas dos três discos lançados pela banda Cidadão Instigado nos permite concluir que o hibridismo cultural tratado por Canclini (2008) é um fenômeno complexo, que merece ser analisado em suas mínimas peculiaridades e que pode envolver a mistura de objetos culturais das mais diversas origens temporais e territoriais sem desconsiderarmos que a hibridação não é uma realidade inevitável. No caso do grupo musical em questão, podemos constatar claramente que a opção escolhida foi a do hibridismo, apesar de a banda também promover um resgate de tradições musicais do rock, do forró e do romantismo musical. O Cidadão instigado, portanto, caminha em um movimento duplo: por um lado, sintetiza um som inovador, por outro, faz ressurgir características musicais de outras épocas e espaços.

Ressaltamos ainda que o hibridismo no som deste grupo musical parte da iniciativa criativa individual do compositor da banda, Fernando Catatau, e de suas inquietações que envolvem questões relacionadas principalmente às personalidades de sua pesquisa constante por novos timbres de guitarra e de seus sofrimentos amorosos que podem ter influenciado diretamente em suas composições, como ele mesmo afirma. Isso nos permite reforçar o que afirma Canclini (2008): novas culturas híbridas são criadas principalmente a partir das iniciativas de criatividade individuais. Pensemos essa assertiva no contexto atual em que as trocas culturais são extremamente facilitadas pelo encurtamento das distâncias, algo que se intensificou após o advento da internet.

Por meio da sonoridade constituída na banda Cidadão Instigado, percebemos ainda que as culturas não estão fixas em grupos estáveis e são apropriadas de acordo com as vontades individuais de combinar elementos das mais diversas origens, como ressalta o autor. Resgatemos, então, o que afirma Burke (2003), ao defender que o hibridismo cultural é particularmente óbvio na música contemporânea, que funde os mais diversos gêneros, o que podemos constatar no estudo feito com relação ao nosso objeto.

Os diversos gêneros que compõem o som do Cidadão Instigado, aliás, não sem mantém uniformes ao longo dos três discos. Ao ouvi-los cuidadosamente, concluímos

que a identidade sonora nordestina, relacionada ao uso de instrumentos típicos do forró, tem sua intensidade diminuída ao longo dos três álbuns, ao mesmo tempo em que a identidade romântica, percebida nas letras que, em alguns aspectos, remetem ao romantismo brega, é crescente, sendo facilmente identificada no último disco da banda. A essa questão podemos associar o pensamento de Hall (2006) que defende a fragmentação e a instabilidade das identidades culturais de hoje. Segundo o autor, elas modificam-se na medida em que entram em contato com novas formas de identificação que as representem em determinados contextos temporais e espaciais. Nesse aspecto, Fernando Catatau também admite-se como um sujeito instável, movido por vontades obsessivas momentâneas, e observa cada um dos discos da banda como sendo registros de determinadas épocas.

Ainda tratando da identidade musical da banda, podemos perceber que, por mais que Fernando Catatau admita como suas referências fundamentais grupos roqueiros como Led Zeppelin e Black Sabbath, associados ao gênero roqueiro do *heavy metal*, sonoridade do rock aponta para o experimentalismo psicodélico e progressivo de bandas como Pink Floyd (com a qual ele admite ter entrado em contato desde a infância) , Beatles e do guitarrista Jimmy Hendrix. Isso nos faz refletir sobre o fato de que as influências musicais dos artistas de hoje, no contexto de intensas trocas culturais da globalização, podem ser tão múltiplas ao ponto de estarem presentes além dos seus níveis de consciência, o que Catatau já afirmou em entrevista: “Às vezes, as pessoas falam coisas da nossa música que eu não consigo nem visualizar⁹⁴”.

Deste modo, a multiplicidades de referências da banda nos permite contestar o rótulo rock que, por vezes, é buscado pelo compositor, e apontarmos para uma sonoridade peculiar, que foge a rótulos, algo que também é defendido pelos integrantes do grupo conforme já expomos nesta pesquisa com base em entrevistas feitas no programa Música.doc. De acordo com o que nos mostra Ortiz (1994), os objetos culturais hoje tornam-se cada vez mais compostos resultantes da combinação de várias partes, de modo que se torna cada vez mais difícil identificar suas origens. É assim que podemos concluir que o processo de identificação das referências regionais da banda,

94 - Disponível em: <<http://blogs.diariodonordeste.com.br/rocknordeste/eventos/cidadao-instigado-volta-a-fortaleza-apos-mais-de-2-anos/>>. Acesso em: 11 nov. 2013.

que a identifica com suas raízes cearenses, tornam-se cada vez mais restritas por meio da hibridação com as demais referências encontradas no som do grupo.

Por último, não podemos deixar de ressaltar que este trabalho não é definitivo. Apesar de não termos encontrado nenhuma pesquisa no meio acadêmico que estude hibridismo cultural na banda Cidadão Instigado, o que confere pioneirismo a este trabalho, vale-nos ressaltar que a complexidade das influências e de características sonoras da banda vai muito além das diretrizes do brega, do forró ou do rock, com as quais trabalhamos. Deixamos, aqui, a pretensão de que o estudo sobre o grupo seja continuado posteriormente por outras pesquisas e, ao mesmo tempo, pretendemos abrir caminho para o estudo do hibridismo cultural de outras bandas que eventualmente produzam um som compreendido dentro da complexidade natural da globalização e as culturas contemporâneas.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

AMARAL, Liana Viana do. **Da Lama e Do Caos: Globalização e Hibridismo na Produção do Movimento Mangue Beat/ Chico Science & Nação Zumbi**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.

BRESSANE, Ronaldo. Ninguém é de ninguém: A nova realidade. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/178/reportagens/ninguem-e-de-ninguem-a-nova-realidade/page-2.html>>. Acesso em: 13 nov. 2013.

BRANDÃO, Antônio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos Culturais de Juventude**. São Paulo: Editora Moderna, 1990.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Unisinos, 2003. (Coleção Aldus).

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FRIENDLANDER, Paul. **Rock and Roll: uma história social**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

FERNANDES, Adriana. **Forró: música e dança de raiz?**. In: V Congresso Latinoamericano IASPM de La Asociación Internacional para El estudio de La Música Popular. Anais e atas. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em <[http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/AdrianaFernandes.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/AdrianaFernandes.pdf)>. Acesso em 22 mar 2008.

FLÁVIO JÚNIOR,; ORSOLINI, Marcio. **CHEGA DE SAUDADE: Você acha que desde os anos 60 e 70 não se faz mais MPB de qualidade? Conheça os talentos da nova**

geração de cantores e compositores. Disponível em: <http://www.carranca.com.br/bravo/musica_chegadesaudade.shtml>. Acesso em: 12 nov. 2013.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Dp&a, 2006.

IANNI, Octávio. **Teorias da Globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

Júri convidado elege os melhores de 2009. Disponível em: <<http://guia.folha.uol.com.br/especial/2009/melhoresdoano/resultados.shtml>>. Acesso em: 15 nov. 2013.

JOSÉ, Carmen Lúcia. **Do brega ao emergente**. São Paulo: Nobel, 2002

REVISTA ENTREVISTA. Fortaleza: Imprensa Universitária Ufc, v. 24, fev. 2011. Semestral.

RIOS, Dellano. **Cidadão do mundo inteiro**. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/m/materia.asp?codigo=659583>>. Acesso em: 15 nov. 2013.

MARCELO, Carlos; RODRIGUES, Rosualdo. **O Fole Roncou!**: uma história do forró. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MORIN, Edgard. **Cultura de Massa no Século XX**: Neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

MÚSICA.DOC: Cidadão Instigado. São Paulo: Vh1 Brasil, 2012. Vídeo em formato Quicktime (57 min.), son., color. Programa exibido no dia 29 de maio de 2012, às 23h.

NORDESTE, Equipe Rock. **Cidadão Instigado volta a Fortaleza após mais de 2 anos**. Disponível em: <<http://blogs.diariodonordeste.com.br/rocknordeste/eventos/cidadao-instigado-volta-a-fortaleza-apos-mais-de-2-anos/>>. Acesso em: 11 nov. 2013.

NOGUEIRA, Lígia. **Líder do Cidadão Instigado imaginou Neil Young dançando reggae para compor:** Guitarrista Fernando Catatau fala ao G1 sobre o novo álbum, 'Uhuuu!'. Terceiro disco da banda cearense tem participação de Arnaldo Antunes. Portal de notícias G1. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL1295542-7085,00.html>>. Acesso em: 16 nov. 2013.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultural.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

Os 25 melhores discos nacionais de 2009. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/galeria/os-25-melhores-discos-nacionais-de-2009/#imagem0>>. Acesso em: 12 nov. 2013.

PEREIRA, Carlos Alberto Messenger. **O que é Contracultura.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

REDAÇÃO. **Álbuns nacionais que marcaram a década.** Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/materia/albuns-nacionais-marcaram-decada>>. Acesso em: 13 nov. 2013.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de Música Pop.** São Paulo: Hedra, 1999.

SILVA, Leandro Expedito. **Forró no asfalto:** mercado e identidade sociocultural. São Paulo:

Annablume/Fapesp, 2003.

SEVERIANO, Jairo. **Uma História da Música Popular Brasileira:** das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2009.

TEIXEIRA, Rento; RUSCHELL, Beto. **Madrasta.** Disponível em <<http://letras.mus.br/roberto-carlos/473345/>>. Acesso em 22 de maio de 2013.

VARGAS, Herom. **Os Híbridos na Música Popular da América Latina.** Anais do VIII Colóquio Internacional sobre a Escola Latino-Americana de Comunicação (CELACOM), São Paulo, 2004. Disponível em:

<<http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/f/fd/GT5Texto007.pdf>>. Acesso em: 6 jan. 2013.

VARGAS, Herom. **Hibridismos do Mangue**: Chico Science & Nação Zumbi. Anais do 4º Encontro do Centro de Estudos em Música e Mídia (MusiMid), Santos, 2008.

Disponível em: <<http://www.musimid.mus.br/4encontro/files/pdf/Herom%20Vargas.pdf>>. Acesso em: 6 jan. 2013.

VIANA, Murilo. **Música Brega, Roberto Carlos e Rock Psicodélico**: a Banda Cidadão Instigado e o Hibridismo Cultural na Era da Globalização. Anais do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste (Intercom), Recife, 2012.

Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2012/resumos/R32-1280-1.pdf>>. Acesso em: 18 nov. 2013.

Letras de músicas

CARLOS, Erasmo; CARLOS, Roberto. **Detalhes**. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/roberto-carlos/6971/>>. Acesso em: 03 maio 2012.

CARLOS, Roberto. **Namoradinho de um amigo meu**. Disponível em <<http://letras.mus.br/roberto-carlos/48633/>>. Acesso em 23 de maio de 2013.

CATATAU, Fernando. **Te Encontrar Logo**. Disponível em: <<http://letras.mus.br/cidadao-instigado/519393/>>. Acesso em: 16 nov. 2013.

CATATAU, Fernando. **O Tempo**. Disponível em: <<http://letras.mus.br/cidadao-instigado/739139/>>. Acesso em: 16 nov. 2013.

CATATAU, Fernando. **Noite Dasqueles**. Disponível em: <<http://letras.mus.br/cidadao-instigado/765423/>>. Acesso em: 17 nov. 2013.

CATATAU, Fernando. **Contando Estrelas**. Disponível em:

<<http://letras.terra.com.br/cidadaoinstigado/1529834/>>. Acesso em: 17 nov. 2013.

CATATAU, Fernando. **Dói.** Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/cidadaoinstigado/1529834/#selecoes/1529832/>>. Acesso em: 17 nov. 2013.

CATATAU, Fernando. **Como as Luzes.** Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/cidadaoinstigado/1529830/>>. Acesso em: 17 nov. 2013.

CATATAU, Fernando. **Ovelhinhas.** Disponível em: <<http://letras.mus.br/cidadaoinstigado/1529828/>>. Acesso em: 17 nov. 2013.

CATATAU, Fernando. **Homem Velho.** Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/cidadaoinstigado/1529826/>>. Acesso em: 17 nov. 2013.

CIDADÃO Instigado vem a São Paulo atrás da fama. Matéria do jornal O Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2000/not20000726p3457.htm>>. Acesso em: 11 nov. 2013.

DOM; RAVEL. **Obrigado ao homem do campo.** Disponível em <<http://letras.mus.br/dom-ravel/487572/>>. Acesso em 23 de outubro de 2013.

ROBERTO, Carlos. **Última canção.** Disponível em <<http://letras.mus.br/paulo-sergio/48095/>>. Acesso em 23 de outubro de 2013.

