

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

FERNANDA CAROLINA ARMANDO DUARTE

O Videoclipe Brasileiro pelo Viés do *Manguebeat*: a Contribuição do Diretor

São Carlos

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
FERNANDA CAROLINA ARMANDO DUARTE

O Videoclipe Brasileiro pelo Viés do *Manguebeat*: a Contribuição do Diretor

Trabalho apresentado à banca examinadora como parte integrante da pesquisa para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar, na linha de Narrativas Audiovisuais, sob a orientação da Profa. Dra. Josette Monzani.

São Carlos

2011

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

D812vb

Duarte, Fernanda Carolina Armando.

O videoclipe brasileiro pelo viés do *Manguebeat* : a contribuição do diretor / Fernanda Carolina Armando Duarte. -- São Carlos : UFSCar, 2012.

160 f.

Acompanha Apêndice em DVD.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2011.

1. Televisão. 2. Brasil - videoclipe - produção e direção. 3. *Manguebeat*. I. Título.

CDD: 302.2345 (20^a)

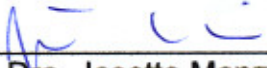
FOLHA DE APROVAÇÃO

FERNANDA CAROLINA ARMANDO DUARTE

O Videoclipe Brasileiro pelo Viés do *Manguebeat*: a Contribuição do Diretor

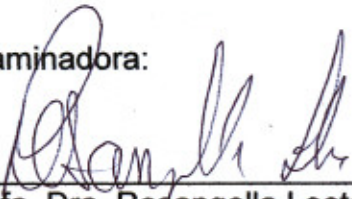
Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, na linha de Narrativas Audiovisuais, para obtenção do título de Mestre em Imagem e Som, sob a orientação da Profa. Dra. Josette Monzani.

Orientadora:



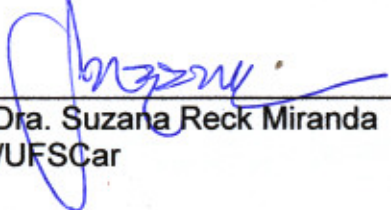
Profa. Dra. Josette Monzani
PPGIS/UFSCar

Examinadora:



Profa. Dra. Rosangella Leote
UNESP/São Paulo

Examinadora:



Profa. Dra. Suzana Reck Miranda
PPGIS/UFSCar

Este trabalho é dedicado ao meu pai, José Nogueira Duarte Júnior (*in memoriam*) e a minha mãe, Regina Célia Armando Duarte, por tudo o que fizeram por mim. Dedico ainda, a Francisco de Assis França, o Chico Science (*in memoriam*) e sua obra.

Agradecimentos

Agradeço à Professora Josette Monzani, por todo o apoio, carinho, incentivo e por aceitar ser a minha orientadora e parceira nesta jornada.

Agradeço à CAPES pela bolsa concedida para a confecção deste trabalho.

Agradeço ao Programa de Pós Graduação em Imagem e Som pelo acolhimento.

Agradeço às Professoras Rosangella Leote e Suzana Reck Miranda, pelos comentários valiosos, e por toda a compreensão.

Agradeço aos professores do PPGIS por todos os ensinamentos.

Agradeço imensamente aos diretores analisados por essa pesquisa Raul Machado e Gringo Cardia, por nos disponibilizar informações tão valiosas, pela cooperação e atenção dispensadas a esse trabalho.

Agradeço a Fabio Trummer, Rogerman, Toca Ogan e família, Jorge Ayres, Xico Sá, Stela Campos e Luciano Buarque, Paulo André Pires, Fred 04, Hélder Aragão, entrevistados por esse trabalho, pela cooperação imensa.

Agradeço aos que me auxiliaram em Recife: Jamerson de Lima, Juliana Resende, Amanda Barroso, Bactéria e Sonally Pires e todos do Memorial Chico Science.

Agradeço ao pessoal da TV Viva de Olinda, por nos ceder material valioso.

Agradeço a Mônica Borges da MTV, pela ajuda.

Agradeço ao meu namorado querido Rodrigo Rezende de Souza, pelo apoio e paciência.

Agradeço a minha madrinha querida Gabriela Santos, aos meus irmãos Débora, Lúcia e Luís e ao meu cunhado Alberto.

Agradeço a Roseli Besani, pela força.

Agradeço as professoras e amigas Ana Soares, Aleksandra Jablonska e Miriam Tavares.

Agradeço aos amigos todos que fiz no mestrado, companheiros de jornada: JuPanini, Wil Pianco, Maria Inês e Hugo, Patrícia e Dhuba, Laila e Thiago, Miriam e Diniz, Dario, Roger, Nayady, Mauro, José Eduardo, Felipe (secretário PPGIS), Glauco, Edson, Marco Aurélio, Filipe e Renato.

Agradeço aos amigos que me acolheram e dividiram parte do dia a dia comigo em São Carlos: Letácio, Laís, João, Tiago, Isadora e André.

Agradeço ao meu mais novo amigo Guilherme Bryan, por toda a ajuda.

Agradeço aos vários amigos da Editora Abril.

Agradeço ao grupo Maracatu Rochedo de Ouro, pela valiosa oficina e ensinamentos.

Agradeço ao Bloco Nação Mulambo, pela experiência incrível.

Resumo

A presente pesquisa visa o resgate e o registro de uma mídia ainda raramente estudada no Brasil, o videoclipe - pois este quase sempre foi visto como uma mídia menor ou, apenas, uma ramificação comercial do vídeo - e o estudo do papel do seu diretor. Ao contrário do diretor cinematográfico, o diretor de videoclipes é diversas vezes relegado a segundo plano, ou ignorado pela mídia e público, que associam a obra diretamente à banda, esquecendo de que existe um autor.

Mesmo assim, há vários anos, o videoclipe vem adquirindo um *status* maior com a evolução de sua linguagem e conseguindo unir o artístico ao comercial, de forma a fazer com que a banda retratada conserve a sua personalidade e o diretor do trabalho consiga mostrar sua assinatura pessoal na obra, além de ser recebido de forma extremamente positiva, especialmente pela juventude.

Aproveitando que o *Manguebeat* é um movimento abrangente e que propõe a evolução através do diálogo entre a tradição e a novidade cultural, sendo, portanto, um produto híbrido tal qual o videoclipe, julgamos adequado falar do videoclipe brasileiro tendo como pano de fundo esse universo. Para isso, selecionamos o trabalho de dois diretores: Raul Machado e Gringo Cardia, realizados dentro desse movimento e confrontamos a perspectiva de cada um deles através do olhar que retrataram em seus videoclipes *Manguetown* (Gringo Cardia - 1996) e *Maracatu Atômico* (Raul Machado - 1996).

Palavras chave: diretores, videoclipe brasileiro, *Manguebeat*

Abstract

This research aims to salvage and registry a media still rarely studied in Brazil, because this was almost always seen as a smaller media, or just a branch of the commercial video, and the study of the director's role within this work. The role of music video director, unlike film director, is several times relegated to the background or ignored by the media and public, linking directly to the band's work, forgetting that there is an author.

Still, several years ago, the video has acquired a higher status with the evolution of their language and able to unite the art trade, in order to make the band portrayed retains its personality and work of the director can show his signature in the work, and be received extremely positive, especially for youth.

Leveraging the *Manguebeat* is a broad movement that proposes the development through dialogue with the traditions and diversity, based on Brazilian culture, we believe appropriate to talk of the music video with Brazil against the backdrop of this universe. For this, we intend to study the work of two directors: Raul Machado and Gringo Cardia, as well as the historical and ideological implications of the movement *Manguebeat*, and from this analysis, to confront the vision of each of the directors before the movement, through the look that they portrayed in their music videos *Manguetown* (Gringo Cardia - 1996) and *Maracatu Atômico* (Raul Machado - 1996), performing a thorough analysis of the works, and compare them to some impressive music videos of the time.

Keywords: Directors, Music video, Manguebeat

Índice

Introdução

1) A mídia e o contexto mercadológico dos anos 1990	
1.1) A indústria fonográfica e o videoclipe	06
1.2) O videoclipe brasileiro antes da chegada da MTV Brasil	09
1.3) A criação da MTV Brasil e o início da “era do videoclipe” brasileira	12
1.4) O Manguebeat e a mídia: da margem ao centro	18
2) O Movimento Manguebeat: história	
2.1) A formação e o formalismo do movimento	29
2.2) Influências e hibridismos musicais	40
2.3) Chico Science & Nação Zumbi, história e formação da banda	49
2.4) Pequena biografia de Chico Science: sua história através de diversos olhares	57
2.5) Atualização da diversidade sonoro-cultural e a presença da <i>performance</i> do músico – algumas formas de registro da <i>performance</i>	60
3) Aspectos estruturais dos videoclipes	
3.1) A forma do videoclipe	69
3.2) Narrativa e personagens	75
3.3) Estrutura temporal - edição sonoro-visual	82
3.4) Estrutura espacial	86
4) A contribuição do diretor no videoclipe	
4.1) Autoria e particularidades sobre o diretor de videoclipes	92
4.2) Metodologia de análise aplicada aos videoclipes	101
4.3) O Mangue estilizado	104
4.3.1) Histórico do diretor: Gringo Cardia, o construtor de mundos	104
4.3.2) Análise da Obra: Manguetown	111

4.4) O Manguê documentado	127
4.4.1) Histórico do diretor: Raul Machado, ele vai onde o povo está	127
4.4.2) Análise da Obra: Maracatu Atômico	138
Conclusão	152
Referências Biblio-Videográficas	154

**Anexo 1: DVD com videoclipes analisados e com materiais utilizados
para análise**

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa procura realizar uma análise do papel do diretor de videoclipes dentro do panorama brasileiro deste mercado. Uma das motivações principais para isso é que estas obras audiovisuais ainda são pouco estudadas no Brasil, especialmente no que concerne às obras nacionais e, provavelmente, esta carência de trabalhos aconteça devido a uma visão, quase generalizada, de que tais obras pertencem a uma mídia que possui baixo valor agregado, considerada apenas como uma ramificação comercial do vídeo, desprezando-se assim, o seu potencial artístico e inovador.

Entretanto, mais recentemente, os videoclipes vêm adquirindo um *status* maior com a evolução de sua linguagem, apresentando diversas produções que conseguiram unir o estético ao comercial, de forma a fazer com que os artistas retratados conservem a sua personalidade e os diretores desses trabalhos consigam mostrar suas assinaturas pessoais nessas obras, além de obterem uma recepção extremamente positiva de sua audiência, especialmente junto ao público juvenil.

Ainda assim, a contribuição do diretor de videoclipes, ao contrário do diretor cinematográfico, é diversas vezes relegada a segundo plano, ou ignorada pela mídia e público, que associam a obra diretamente à banda, esquecendo-se que existe ali um produto proveniente da autoria de profissionais do audiovisual. Muito embora, como veremos adiante, essa autoria do produto audiovisual possa ser delegada tanto a apenas um profissional como a uma equipe inteira, no caso dos videoclipes, é inegável que a parcela de contribuição dos diretores é ampla, principalmente devido aos orçamentos reduzidos e, conseqüentemente, às pequenas equipes formadas.

Como não seria possível nesta pesquisa analisar com profundidade o trabalho dos diversos diretores que realizaram videoclipes relevantes no cenário nacional, decidiu-se por um estudo de caso de natureza comparativa que possa servir como contribuição para futuras pesquisas nessa área. Assim sendo, optamos por estudar o trabalho de dois importantes diretores de videoclipes no Brasil: Raul Machado e Gringo Cardia.

Essa escolha deveu-se às seguintes circunstâncias: ambos possuem uma carreira sólida e renomada; extensos currículos na área de videoclipes e, principalmente, realizaram videoclipes, no ano de 1996, para a banda **Chico Science & Nação Zumbi** -

exponente do movimento *Manguebeat* -, para músicas pertencentes ao mesmo álbum, o *Afrociberdelia* (1996). Levando-se em conta que as músicas *Maracatu Atômico* e *Manguetown* possuem temáticas muito parecidas e tomando em consideração que o *Manguebeat* é um movimento abrangente e que propõe a renovação da tradição musical popular recifense através do diálogo com a cultura regional e a modernidade sonora, julgamos adequado falar do videoclipe brasileiro tendo como pano de fundo esse universo.

Assim, além de um exame da carreira e da obra dos diretores escolhidos, será necessária a observação do histórico e das implicações ideológicas do movimento *Manguebeat* para, a partir do material resultante dessa pesquisa, confrontar a visão de cada um dos diretores ante o movimento, através do olhar retratado pelos mesmos nos vídeos nomeados, realizando um estudo detalhado de cada uma das obras, além de compará-las a alguns vídeos expressivos que mostram trabalhos de bandas emergentes na década de 1990 de diversas regiões brasileiras como, por exemplo, *A Cerca* (para a música da banda Skank, de 1995, com direção de Gringo Cardia); *Queimando Tudo* (para a música do *Planet Hemp*, de 1997, com direção de Raul Machado); *Segue o Seco* (para a música de Marisa Monte, de 1994, dirigido por Cláudio Torres e José Henrique Fonseca), entre outros.

A criação deste movimento cultural data do início da década de 1990 localizado, primeiramente, entre as cidades do Recife, Olinda e Jaboatão dos Guararapes, na região nordeste do Brasil. Sua fundação é comumente creditada a partir da iniciativa de duas bandas até então desconhecidas: *Chico Science & Nação Zumbi* e *Mundo Livre S/A*, e seus parceiros. As suas bases revolucionariam a música jovem brasileira, através de propostas que englobariam o diálogo com as tradições e o folclore de algumas cidades pernambucanas - principalmente do Recife e de Olinda - modernizando-os, através da adição do *rock* e de outros ritmos mundializados como o *funk* e o *rap*, porém sem descaracterizá-los e, sim, inculcando neles novas roupagens, o que geraria uma evolução, como disse Chico Science em sua música *Monólogo ao Pé do Ouvido*: “Modernizar o passado é uma evolução musical”.

A diversidade cultural é o conceito-chave instituído pelo *Manguebeat* e seus idealizadores que, até em sua nomenclatura, procuraram explicitar isso (*Mangue* = ecossistema rico e diversificado, alusão aos manguezais existentes em boa parte do território de Recife; + *Beat* que é batida em inglês); alternativamente, o movimento também é chamado de *Manguebit* (*bit* = a menor parte de uma informação digital).

Bem como o videoclipe, o *Manguebeat* também está ligado às tecnologias recentes de sua época e a um discurso contemporâneo e híbrido, além de ter nascido na década de 90, que foi quando a efervescência na área de vídeos afluíram no Brasil com a chegada da MTV brasileira. O videoclipe tornou-se aqui uma obra realmente profissional e necessária às bandas e gravadoras e mostrou-se um meio de divulgação de massa dos mais eficientes, quando se fala a respeito do universo jovem. Atualmente, existe uma grande quantidade de pesquisas que abordam a poesia, a música, a moda e os filmes pertencentes também ao movimento, porém, ainda há poucos trabalhos sobre os seus vídeos, tanto os pertencentes ao *Manguebeat*, como os relativos a outros movimentos, mormente aqueles que estudam o panorama brasileiro, como já dito acima.

É notável que os pesquisadores brasileiros que se aventuraram a trabalhar com este tema (como Arlindo Machado¹, Ivana Bentes², Rosangella Leote³, Rodrigo Barreto⁴, Thiago Soares⁵ e Guilherme Bryan⁶), em sua maioria, o fizeram a partir de artigos, lançando luzes bastante instigantes sobre o tema, porém, deixando em aberto o campo para as dissertações e teses dedicadas exclusivamente ao assunto no cenário nacional. Por esse motivo, a bibliografia indicada para a feitura desse projeto encontra-se em grande parte na língua inglesa, como se pode perceber em nosso referencial teórico.

A bibliografia fundamental a ser utilizada a respeito das regras básicas da linguagem do videoclipe inclui o trabalho dos pesquisadores brasileiros já citados, bem como os trabalhos de pesquisadores americanos, como Carol Vernallis (*Experiencing*

¹ Em sua obra *A televisão levada a sério* (2000), Arlindo Machado aborda o tema no capítulo *Reinvenção do videoclipe*.

² Em seu artigo *Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo* publicado no livro *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro* (2003), organizado por Arlindo Machado, Ivana Bentes analisa o diálogo entre cinema e vídeo brasileiros em suas diversas formas, incluindo os vídeos.

³ Rosangella Leote possui alguns artigos específicos sobre videoclipe como *Vídeo: mudança do contexto e da linguagem*, publicado na revista RUA (2008), e *Come to Mommy - Criação e Sinestesia no Vídeo*, publicado nos anais do Congresso ANPAP (2003). Além disso, a autora vem ministrando disciplinas sobre o assunto.

⁴ Rodrigo Barreto pesquisa vídeos desde sua graduação; possui pesquisa na área que pode ser observada através de sua tese (*Parceiros no Clipe: A Atuação e os Estilos Autorais de Diretores e Artistas Musicais no Campo do Vídeo a Partir das Colaborações Mondino/Madonna e Gondry/Björk* – 2009) e de sua dissertação (*A Fabricação do Ídolo Pop: a Análise Textual de Vídeos e a Construção da Imagem de Madonna* – 2005), defendidas na UFBA.

⁵ Thiago Soares elaborou sua tese (*A Construção Imagética nos Vídeos: Canção, Gêneros e Performance na Análise de Audiovisuais da Cultura Midiática* – 2009) e sua dissertação (*Loucura, chiclete & som - A prosa-vídeo de Caio Fernando Abreu* – 2004), defendidas na UFBA, a partir do mote do vídeo, e possui diversos artigos publicados também.

⁶ Guilherme Bryan pesquisa vídeos desde o seu mestrado e acaba de doutorar-se com a tese intitulada *A Autoria no Vídeo Brasileiro - Estudo da obra de Roberto Berliner, Oscar Rodrigues Alves e Mauricio Eça*. Defendida na USP em 2011.

Music Videos – Aesthetics and Cultural Context - 2004) e Andrew Goodwin (*Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture* - 1992). Nossa pesquisa contará também com o suporte do grande acervo de videoclipes que vimos colecionando há dezessete anos, atualmente já todo digitalizado.

Em relação ao estudo do maior veículo de divulgação dos videoclipes brasileiros, a emissora MTV Brasil, utilizamos as obras de Luiza Lusvardi, *De MTV à EMETEVÊ: Pós-Modernidade e Cultura McWorld na Televisão Brasileira* (2007) e também uma coletânea de textos sobre a emissora intitulada *Admirável mundo MTV Brasil* (2006), organizada por Maria Goretti Pedrosa e Rosana Martins, além de alguns livros sobre televisão como o clássico *Understanding Media – the Extensions of Man* (1964), de Marshall McLuhan.

Para realizar um estudo acerca das origens do *Manguebeat*, fizemos uso de diversos trabalhos existentes, como os de Moisés Neto, Herom Vargas e Rejane Markman; os documentários *O Mundo é uma Cabeça* (de Cláudio Barroso e Bidu Queiroz (2004, 17 min, que possui a participação dos líderes do movimento como Chico Science, Fred 04 e outros integrantes da banda); *Maracatu Maracatus* (de Marcelo Gomes (1995, 14 min); *A Perna Cabiluda* (de Beto Normal, Gil Vicente, João Júnior e Marcelo Gomes (1995, 19 min) e *Chico Science Mangue Star* (TV Viva), além de uma parcela do material resultante da exposição ocorrida no Itaú Cultural denominada *Ocupação Chico Science* (São Paulo, 2010). Material recolhido em duas viagens ao estado de Pernambuco, que inclui diversas entrevistas realizadas com variadas personalidades importantes para o universo do *Manguebeat*, também foi empregado.

Além disso, foi pesquisado o histórico dos dois diretores escolhidos, por meio de programas de TV - como o especial *Bioclipse* (2006), programa produzido pela MTV Brasil sobre diretores de videoclipes nacionais, entre eles Raul Machado; do material resultante das exposições *Estética da Periferia: Diálogos Urgentes*, que aconteceu entre julho e agosto de 2007, no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Mamam), em Recife, com a curadoria nacional do cenógrafo Gringo Cardia; de *Gringo Cardia de Todas as Tribos*, que o Centro Cultural Correios do Rio de Janeiro abrigou em setembro de 2007 e de material específico sobre cenografia, como o livro *Máquina para os Deuses. Anotações de um Cenógrafo e o Discurso da Cenografia* (2009) de Cyro Del Nero.

É possível perceber através do material apresentado que a nossa pesquisa possui um tom multidisciplinar, pois admite uma gama considerável de temas que convergem para um ponto em comum através dos videoclipes, por isso apresentamos aqui estudos ora mais voltados a assuntos técnicos, como os aspectos formais do audiovisual, ora voltados a assuntos mais antropológicos e culturais, como o estudo dos ritmos tradicionais de Pernambuco.

No capítulo inicial - **A mídia e o contexto mercadológico dos anos 1990** - falamos a respeito do contexto do surgimento da MTV Brasil e de sua importância para a profissionalização e aumento da produção de videoclipes brasileiros, observando também a relação do videoclipe com a indústria fonográfica nessa época, além de analisarmos a relação da mídia com a cena “Mangue”.

No segundo capítulo - **O Movimento Manguebeat: história** - construímos um histórico sobre o Movimento “Mangue”, sua ideologia e seus integrantes principais, através dos relatos de músicos, empresários e de outras pessoas importantes para a formação do movimento, colhidos ao longo desta pesquisa. Ainda, será apresentada uma pequena biografia de Chico Science, líder do grupo **Chico Science & Nação Zumbi**, falecido no ano de 1997 em um acidente automobilístico.

No capítulo terceiro - **Aspectos estruturais dos videoclipes** – abordamos diversos aspectos relativos aos videoclipes, tais como edição, elementos cênicos, narratividade etc, para que se entendam melhor os tópicos a serem analisados nos objetos de estudo dessa pesquisa.

No último capítulo – **A contribuição do diretor no videoclipe** - foi elaborado um estudo acerca da autoria em videoclipes e um histórico sobre as obras dos dois diretores escolhidos por esta pesquisa. Para finalizar, já realizada a contextualização do manguebeat e abordada a linguagem do videoclipe, realizamos a análise dos videoclipes *Maracatu Atômico* (1996) e *Manguetown* (1996), com base nos pressupostos apresentados.

Após isso, realizamos a redação das conclusões levantadas por nosso estudo.

1.) A Mídia e o contexto mercadológico dos anos 1990

1.1) A indústria fonográfica e o videoclipe

O mercado fonográfico mundial é dominado há muito tempo por algumas poucas *majors* que disputam ferrenhamente as fatias do mercado entre si. Essas empresas são transnacionais e investem em segmentos diversificados, além do ramo musical, tais como eletro-eletrônicos, canais de TV, rádios, cinema etc. Na década de 90 do século passado, a situação não diferia em nada desse panorama. É possível observar como estava o cenário fonográfico mundial nessa ocasião no trecho abaixo, retirado do artigo de Mariana Barreto Lima:

Ainda no final dos anos 90, o mercado fonográfico mundial encontrava-se dividido entre cinco grandes gravadoras, são elas:

- 1) Universal, que detém 23,1% do mercado, após fundir-se com a Polygram que era a segunda maior gravadora do mundo. Ambas foram adquiridas pela indústria de bebidas canadense Seagram,
- 2) a americana Warner Music, que detém 20,68% do mercado,
- 3) a japonesa Sony com 15,14%,
- 4) a inglesa EMI (Electric and Musical Industries), a mais antiga das *majors*, criada em 1897, detém 14,4%,
- 5) a alemã BMG (Bertelsmann Music Group), criada em 1979, que pertence ao gigante grupo alemão Bertelsmann, que possui companhias de jornais, revistas, estações de rádio, redes de TV e serviços *on line* nas Américas, Europa e Ásia. A BMG detém 11,9% do mercado.

Os restantes 14,72% pertencem a outras gravadoras. (LIMA, 2008, p. 734)

Analisando rapidamente estes dados podemos supor que essa indústria, por ser tão restrita a poucas empresas dominantes, pode encontrar dificuldades na obtenção de novos talentos realmente inovadores e, portanto, deve lançar mão de algumas estratégias de mercado que suprem suas necessidades de ‘localização’ de artistas e de venda com grande eficácia.

Desde a década de 80, salvo espasmos no consumo nacional provocados por planos de estabilização econômica (Cruzado, em 85, e Real, em 94), a indústria foi se retraindo. O investimento em elencos milionários declinou

acompanhando o recuo nas vendas e o garimpo de novos talentos foi “terceirizado”, ficando por conta de selos independentes com os quais eram fechados contratos de distribuição. (KISCHINHEVSKY e HERSCHMANN, 2006) A manobra permitia a redução dos riscos de fracasso nas vendas de artistas nos quais antes eram investidas grandes somas em publicidade – boa parte destinada ao pagamento de *jabá* às rádios para execução das “músicas de trabalho” indicadas pelas gravadoras. Nos anos 90, quando o mercado reagiu, superado o período de estagflação do governo Collor de Mello, as grandes corporações mantiveram o modelo, com estruturas próprias relativamente enxutas e parcerias com selos independentes. Artistas de renome passariam a desfrutar de maior autonomia, graças à redução das ingerências dos produtores fonográficos, que antes eram constantemente acionados para garantir sucessos comerciais, os chamados “hits”. (KISCHINHEVSKY, 2006, p. 03)

As gravadoras descobrem ou “criam” novos talentos frequentemente, e nos dois casos realiza-se um grande processo de produção para o lançamento desses novos artistas no mercado; práticas como o pagamento de *jabá*⁷ aos meios de divulgação e associações a selos independentes otimizam esse processo, no entanto, o lançamento de um videoclipe bem produzido acaba sendo cada vez mais indispensável à essa empreitada, pois será através dele que o grande público terá o seu primeiro contato visual com o artista, talvez seja até a primeira via de acesso a ele, além de ser um produto impactante e causador de grande encantamento, sobretudo na juventude.

Opostamente ao que muitos pensam, o videoclipe não apenas pretende vender ou divulgar um álbum musical, sua função vai bem além disso, essa obra pretende vender um estilo de vida, uma estética, um modelo a ser seguido pelos jovens e cada vez mais cumpre o papel de meio propagador da mensagem mundializada do capitalismo. Todavia, não é porque o videoclipe se enquadra na categoria de ferramenta comercial de uma grande indústria que ele não possui algum traço artístico, bem pelo contrário, o videoclipe é uma mídia que tem potencial e muitas vezes desenvolve uma linguagem audiovisual ousada, criativa e experimental, com técnicas que acabam até sendo “exportadas” para outras mídias como o cinema e a internet.

⁷ Jabá é um jargão usado para definir um tipo de pagamento em dinheiro ou outros bens que as gravadoras fazem às rádios e meios de divulgação musicais para inserir músicas de seus artistas contratados na programação destes. Mesmo que minimizado, este continua perdurando até a data atual.

Deixemos claro então que é esse pensamento industrial – das grandes gravadoras – o manipulador e alavancador desse mercado.

1.2) O videoclipe brasileiro antes da chegada da MTV Brasil

O videoclipe é um produto audiovisual de cunho promocional atrelado à indústria fonográfica. Desde suas primeiras experiências, entretanto, o videoclipe provou ser mais que uma mera obra direcionada às vendas e revelou diversas possibilidades de se tornar uma peça de características artísticas apuradas, adicionando um “extra” ao trabalho dos artistas retratados nestas obras.

No Brasil, o seu desenvolvimento elevou-se a partir da criação da emissora MTV Brasil, em 1990, mas, mesmo antes disso a indústria fonográfica brasileira já se valia de videoclipes para promover e divulgar o trabalho de seus artistas.

Um dos espaços mais utilizados para a veiculação de videoclipes nacionais em épocas anteriores à chegada da MTV Brasil era o programa dominical *Fantástico*, da Rede Globo, que produzia tais obras e as intitulava como “videoclipes do Fantástico”. Muitas dessas produções eram parte integrante de estratégias da própria emissora. Um exemplo disso seria o videoclipe da música *Conquistador Barato*, interpretada por **Léo Jaime e Os Miquinhos Amestrados**, apresentado no programa do dia 06 de setembro de 1987. Essa canção era o tema de abertura da novela *Bambolê*, que estrearia no dia seguinte, no horário das dezoito horas, e o videoclipe citado retratava cenas da novela mescladas às atuações dos cantores e alguns bailarinos trajados ao estilo da década de 1950 - época em que se ambientava a novela.

Além desse tipo de divulgação, ligada diretamente aos produtos da emissora, os demais artistas que conseguiam este espaço na televisão geralmente já tinham reconhecimento na mídia em geral, possuindo bons índices de venda, e eram contratados de grandes gravadoras, tais como os famosos nomes da MPB na época, Clara Nunes e Simone, e alguns ídolos juvenis, como o **Legião Urbana** e a banda **Blitz**. No entanto, artistas que produziam músicas de estilos mais alternativos, que provinham de localidades consideradas fora do eixo dos mercados tradicionais, ou, sobretudo, aqueles que não possuíam contratos com grandes gravadoras, dificilmente eram contemplados com este espaço na televisão. Ainda, o programa *Fantástico* exibia os videoclipes apenas uma única vez, o que reduzia muito as chances do grande público de refletir sobre essas obras.

Durante a década de 1980, havia alguns poucos programas que apresentavam videoclipes nas emissoras brasileiras; geralmente estes tinham duração entre 30 minutos e 1 hora, porém, nem todos chegaram até o final da década. Alguns exemplos são os programas *Clip Trip* (TV Gazeta – de segunda a sexta-feira, apresentado por Beto

Rivera⁸), *Clip Clip* (exibido aos sábados, entre 1984 e 1987, pela Rede Globo), o *Som Pop* (apresentado por Kid Vinil⁹, entre 1989 e 1993, na TV Cultura), *FM-TV* (TV Manchete) e o *Videorama*¹⁰ (TV Record). O conteúdo desses programas era composto por videoclipes internacionais de gêneros musicais que faziam sucesso nas rádios da época como os de *pop/rock* e *dance music* e algumas pitadas de videoclipes nacionais, e, com exceção do *Clip Clip*, tais programas não podiam exibir os videoclipes produzidos para o programa *Fantástico*, pois a Rede Globo era detentora dos direitos dessas obras. Em suma, estes programas apresentavam videoclipes de artistas que estouravam nas rádios e dificilmente era oferecido um material diferente daquele que o público conhecia.

Além dos programas dedicados à exibição de videoclipes existiam, há muito tempo na televisão brasileira, os programas dedicados a exibir apresentações musicais de artistas. Na década de 1950 surgiu o primeiro programa musical da televisão brasileira intitulado *Desfile Musical Jardim* (1951), patrocinado pelo ‘Café Jardim’, na TV Tupi. Na década de 1960, ocorreram os festivais televisivos nas emissoras Excelsior, Rede Record e, posteriormente, Rede Globo, integrados por artistas da nascente MPB, como Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

As décadas seguintes, anos 70 e 80, foram marcadas pela difusão dos programas populares de auditório como o *Cassino do Chacrinha*, Rede Globo, 1982 a 1988, e *A Hora do Bolinha*, pela Rede Record, de 1973 a 1979 (posteriormente denominado *Clube do Bolinha* e transmitido pela TV Bandeirantes, de 1986 a 1994), e pelas paradas musicais como o *Globo de Ouro* (Rede Globo, 1972 - 1990), nos quais se apresentavam artistas que tinham bons índices de vendagem no mercado fonográfico. Nestes programas as músicas eram executadas ao vivo ou com o uso de *playback*¹¹ (prática comum em programas de auditório) e, de qualquer forma, salvo raras exceções, eles não eram voltados ao público jovem.

Dois programas de destaque, ambos exibidos na TV Cultura, que se desvincilharam desse padrão foram o *Boca Livre* (1987 - 1989), também apresentado

⁸ Beto Rivera foi locutor e DJ da rádio Jovem Pan e VJ em programas musicais dos anos 80. Atualmente é Superintendente Geral da Rádio Gazeta FM.

⁹ Kid Vinil foi vocalista das bandas *Verminose* e *Magazine* e participou ativamente da cena brasileira *punk* e *underground* nos anos 80. Atuando como jornalista cultural, apresentou diversos programas musicais em rádios e emissoras de TV e lançou em 2008 o livro *Almanaque do Rock*, pela Ediouro.

¹⁰ Não foi possível apurar a data de exibição do *FM-TV* e do *Videorama* até a conclusão deste texto; apenas sabe-se que o *FM-TV* foi exibido entre os anos de 1983 a 1986.

¹¹ A técnica de *playback* consiste em utilizar áudio gravado anteriormente na apresentação musical para que o artista não precise reproduzir a música ao vivo; dessa forma, o cantor dubla a si mesmo no palco.

por Kid Vinil, no qual eram mostrados trabalhos de bandas iniciantes que tocavam ritmos pouco divulgados na mídia como o *heavy metal* da banda **Viper** e a música eletrônica e industrial da banda **Harry**, e o *Fábrica do Som* (1983 – 1984) apresentado por Tadeu Jungle,¹² que recebia artistas de vanguarda brasileiros tais como **Os Titãs**, **As Mercenárias** e **Arrigo Barnabé**.

Mesmo assim, os espaços dedicados a música jovem na televisão ainda eram restritos. Devido às poucas oportunidades de exibição, até o começo da década de 1990, a produção de videoclipes era esparsa e irregular. As gravadoras ainda não sentiam grande necessidade de investir no meio audiovisual para lançar seus artistas, o que dificultou a formação e a profissionalização de técnicos especializados em videoclipes. Essa situação seria revertida com a criação da MTV brasileira.

¹² Tadeu Jungle é atualmente artista multimídia, cineasta e diretor de videoclipes.

1.3) A criação da MTV Brasil e o início da “era do videoclipe” brasileira

A primeira transmissão da MTV Brasil ocorreu no dia 20 de outubro de 1990, no sistema UHF de televisão, o que dificultava o acesso da grande audiência, pois este sistema não era popularizado nacionalmente na época, contando com pouca abrangência no território nacional.

A emissora pertencia a um grande conglomerado da comunicação denominado *Viacom* que está presente ainda hoje em diversas partes do mundo, atuando em vários segmentos. A *Viacom* inclui, além da MTV, as redes de televisão *M2*, *Nickelodeon*, *Showtime*, *Tvland*, *Paramount Network* e *VH1*. Seus negócios atingem também:

- 50% do canal Comédia Central (com a *Time Warner*);
- Produtoras de filmes, vídeo e televisão, incluindo a *Paramount (Pictures, Television e Home Vídeo)* e 75% da *Spelling Entertainment*;
- *Blockbuster*, a maior cadeia de locação de vídeo do mundo;
- 10 editoras de livros (reunidas sob a *holding Simon & Schuster*);
- 50% da rede de cabo *USA Network Latin América*;
- 50% da rede de televisão norte-americana *UPN*, com *Chris-Craft Industries*;
- *United Cinemas International (UCI)*, a maior operadora de cinemas multiplex dos Estados Unidos, com 120 salas em 12 países, resultado de uma *jointventure* com a *Universal*;
- Cinco parques temáticos - três nos EUA, um no Canadá e um na Austrália - os quais, somados, recebem 11 milhões de visitantes por ano; (BRITTOS e OLIVEIRA, 2003, p. 103)

O Grupo Abril, brasileiro e atuante em diversas mídias no mercado nacional, foi responsável pela criação da MTV Brasil e, na época de sua implementação, possuía também o controle integral sobre a emissora e a concessão do Canal 32 UHF, pelo qual realizava as transmissões, como podemos constatar:

(...) O controle da MTV Brasil é dividido igualmente entre o Grupo Abril e a *Viacom*. De 1990 a 1996, a MTV Brasil pertenceu 100% ao Grupo Abril, que apenas pagava *royalties* à norte-americana. Em 1996, a *Viacom* comprou metade dos 30% de participação; (GAMA, 2003) ou seja, 15% do capital da emissora, presença que cresceu até os atuais 50%. (BRITTOS e OLIVEIRA, 2003, p. 104)

(...) A concessão do canal gerador da programação - canal 32 de São Paulo - em UHF (*Ultra High Frequency*), é exclusivamente do Grupo Abril, que atua de forma integrada com várias mídias: revistas, livros, internet banda larga, música e TV por assinatura. Entre seus parceiros e associados estão a Warner, a Fox e a *Universal Pictures*. (GRUPO ABRIL in BRITTOS e OLIVEIRA, 2003)

Por um bom tempo, grande parte da população não tinha acesso a essa emissora, devido ao fato de ela ser sintonizável em um canal UHF e o mesmo não ser transmitido nacionalmente, durante algum período. Assim, o primeiro público da MTV foi formado por pessoas das classes média e alta, que tinham acesso às novas tecnologias por meio de antenas de retransmissão, de parabólicas e de TV a cabo. Ao longo do tempo o acesso a essas tecnologias foi sendo popularizado e a emissora conseguiu atingir uma parcela maior da juventude brasileira, na metade da década de 90.

Logo no início, a recém criada emissora já enxergava as primeiras dificuldades de implantar no mercado televisivo brasileiro um canal de conteúdo segmentado e dirigido a um público-alvo específico, pois a situação da produção de videoclipes nacionais era praticamente nula e de qualidade inferior aos padrões estrangeiros - ao contrário da situação do mercado americano, país nativo da MTV, onde os videoclipes já eram uma exigência para o lançamento de bandas e sua linguagem encontrava-se em pleno desenvolvimento.

Por esse motivo, em um momento inicial, a emissora optou por uma programação que seguia o modelo dos programas que exibiam videoclipes, anteriores à sua chegada, ou seja, conteúdo composto majoritariamente por videoclipes estrangeiros misturados a pequenas doses de obras nacionais. Ainda existiam outras dificuldades enfrentadas nessa fase inicial, como a perda de seu primeiro diretor de programação e a má qualidade dos videoclipes nacionais que eram produzidos em videoteipe, o que logo causou um mal-estar com a Rede Globo, como podemos observar neste excerto do trabalho de Luiza Lusvarghi:

Antes mesmo de entrar no ar, a emissora perdeu seu primeiro diretor, Marcos Amazonas, enquanto as manchetes dos principais jornais davam conta do engodo e já falavam de “70% de importação”. A culpa, segundo o diretor musical da emissora à época, Rogério Galo, era da má produção dos videoclipes nacionais, o que forçou a emissora a investir ela mesma na produção de

videoclipes nacionais de nível. A meta anunciada pelo Grupo Abril limitou-se a um investimento em 20 produções iniciais, dentre as quais se incluíam os videoclipes do grupo **Paralamas do Sucesso**, os das cantoras **Marina Lima** e **Marisa Monte**. Comercialmente, os videoclipes sempre saíram do orçamento em geral pago pelas gravadoras e descontados dos *royalties* dos artistas.

A discussão sobre a qualidade levou a uma polêmica, pois a maior parte dos videoclipes brasileiros era gravada para ser exibida no Fantástico, programa dominical de entretenimento e informação da TV Globo, e classificado por Galo como os piores, por não apresentarem técnica de cinema, o que levou Boni, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, diretor de alguns clipes e à época vice-presidente da TV Globo, a defender-se publicamente, alegando que a questão não era gravar em película, videoteipe ou captação gráfica, mas sim transmitir uma idéia. (LUSVARGHI, 2007, p. 54)

A partir desse trecho, verificamos também que a Editora Abril, responsável pela chegada da MTV às terras tupiniquins investe, em conjunto com algumas gravadoras, na produção de alguns videoclipes nacionais para incrementar sua programação, o que não foi suficiente por muito tempo. A destacar aqui que os artistas pagavam pelos clipes às gravadoras, que neles não investiam esse dinheiro, e, assim sendo, eles devem ter começado a opinar sobre os vídeos – já que estes se encontravam sob sua responsabilidade financeira.

Ao longo da década de 1990, o mercado fonográfico já começa a sentir necessidade de obter um produto audiovisual para realizar o lançamento no mercado de novas obras musicais, além de continuar a exercer a prática usual de pagamento de jabá às rádios, principalmente para a formação de público televisivo de artistas iniciantes, pois já não era possível fazê-lo apenas através da inserção de músicas na programação das rádios dirigidas ao público juvenil, as chamadas “*rádios rock*”, como a *89 FM* e a *97 FM*, em São Paulo e a *Fluminense FM*, no Rio de Janeiro, que além de se encontrarem em processo de decadência, ainda ignoravam a música brasileira em grande parte de sua programação, salvo em escassos horários. Dessa forma, a apresentação de um videoclipe bem produzido acaba sendo cada vez mais indispensável a essa empreitada, pois será através dele que o grande público terá o seu primeiro contato audiovisual com o artista.

Outra grande contribuição da MTV Brasil para a indústria do videoclipe brasileira foi a criação da premiação *Vídeo Music Awards Brasil* (ou apenas *VMB*), no

ano de 1995, evento no qual se premiavam os melhores videoclipes brasileiros produzidos no ano em questão, classificados em diversas categorias, tais como “melhor videoclipe de *rock*” e “melhor democlipe”, dirigido às bandas ainda sem gravadora. Este fato impulsiona de forma impressionante a profissionalização da indústria de videoclipes brasileira e causa um salto de investimento das gravadoras para esse fim:

O *VMA Brasil* foi anunciado como primeiro passo significativo de abertura de espaço para a produção nacional. O que realmente aconteceu, mas foi impulsionado por uma interferência da matriz norte-americana. Naquele ano, foram premiados os melhores videoclipes nacionais em dez categorias diferentes, incluindo *rock*, *pop*, *MPB*, *rap*.

De acordo ainda com o texto institucional da emissora tratado de 1999, o 1º *MTV Video Music Awards Brasil* representava a consolidação de um trabalho pioneiro realizado pela MTV no mercado fonográfico brasileiro. Quando iniciou suas transmissões, a emissora abriu espaço em sua programação para a veiculação de videoclipes nacionais, mas o material era escasso. Na época, a produção anual não ultrapassava a marca de duas dezenas. A conscientização de que o videoclipe é fundamental para a divulgação e o sucesso de um disco, no entanto, transformou o mercado.

A transformação do mercado, a essa altura, era uma realidade, com produtoras como a **Conspiração**, que chega a produzir videoclipes de R\$ 80 mil – um orçamento considerado alto para a produção nacional – formada por jovens cineastas como Cláudio Torres, Artur Fontes, Ricardo Waddington. (LUSVARGHI, 2007, p. 53)

(...)

O fato é que, desde a entrada na era MTV, ficou patente que se tornou impossível lançar uma banda ou um cantor sem vídeo no mercado brasileiro. A influência da estética MTV e sua contribuição para o videoclipe nacional passou pelo sucesso e pela superexposição da banda mineira **Skank**, pela produtora **Conspiração**, e chega até o caso do **O Rappa** em *Minha Alma*, o videoclipe mais bem-sucedido em mesclar a estética MTV à realidade social brasileira. (Ibdem, p. 90)

O videoclipe *Minha Alma* (2000), citado acima por Lusvarghi, foi dirigido por Kátia Lund (co-diretora de *Cidade de Deus* - 2002) e foi bastante premiado no *Vídeo Music Brasil* da MTV, vencendo as categorias **Direção**, **Fotografia**, **Clipe do ano**,

Escolha da audiência e Clipe de rock. O videoclipe possui uma narrativa que procura reproduzir a situação de conflito social existente no Rio de Janeiro, o que serviu como uma espécie de laboratório para se chegar à estética desenvolvida no filme *Cidade de Deus*.

Ainda com a criação do *Acústico MTV*, versão brasileira do *Unplugged* da MTV americana, foi percebida uma nova demanda de mercado para a música brasileira, o que também gerou um produto final (o DVD, produzido pela emissora) passível de ser comercializado no mercado:

(...) Com o *Acústico MTV* percebeu-se a existência de uma maior demanda de música em português com as características da música *pop* internacional.

Em 1989 realizou-se um acordo com as gravadoras, porém esse acordo não foi favorável à MTV, pois, a partir de então, era necessário produzir clipes desses musicais para a programação. Nele a emissora tinha que financiar o clipe e produzir, as equipes de produção foram ganhando experiência e, aos poucos, a MTV se tornou uma produtora de videoclipe, o que originalmente não era a intenção. Giancarlo Civitta, quando assumiu a diretoria da MTV, assinou um novo acordo que permitia que a MTV recebesse fitas prontas das gravadoras. Isso possibilitou à MTV investir em novos projetos de clipes nacionais, pois houve uma entrada significativa de suporte financeiro vinda da permuta dos comerciais que as gravadoras colocavam no ar. (SÁ e PITRE-VÁSQUEZ, 2006, p. 94)

Entretanto, mesmo depois de todo esse processo, e também da criação de espaços exclusivos para a veiculação de artistas nacionais, como os programas já extintos *Demo* (que apresentava bandas do cenário musical independente, exibido em 1991), *Território Nacional* (com entrevistas e videoclipes nacionais, voltados à MPB, foi exibido entre 1995 a 1999), *Nação MTV* (com uma proposta semelhante à do *Território Nacional* e que foi apresentado entre 2000 a 2002; e em 2004 voltou à programação em formato simplificado no qual um VJ apenas anunciava os videoclipes nacionais) e a versão brasileira do *Yo! MTV* (dedicado ao *rap* e à cultura *hip-hop* – exibido entre 1991 a 2005), a emissora ainda manteve o seu conteúdo composto, prioritariamente, por videoclipes de artistas internacionais, o que ocorre até o momento presente.

Vale destacar, novamente, a ligação sempre presente entre a realização/exibição de um videoclipe brasileiro e as demandas comerciais, agora da gravadora, da emissora de TV e da publicidade.

1.4) O Mangubeat e a mídia: da margem ao centro

No início da década de 1990 surgia entre as cidades do Recife e de Olinda um movimento cultural denominado *Mangubeat*, a partir da iniciativa de duas bandas até então desconhecidas: **Chico Science & Nação Zumbi** e **Mundo Livre S/A**, e seus parceiros.

A diversidade cultural é o conceito-chave instituído pelo *Mangubeat* e seus idealizadores. Bem como o videoclipe, o *Mangubeat* está ligado às tecnologias recentes de sua época e a um discurso contemporâneo e híbrido.

Este foi um movimento que saiu de um mercado não-tradicional e “exportou” elementos próprios deste eixo para centros estabelecidos de consumo como Rio e São Paulo. Certamente, o videoclipe enquanto ferramenta de divulgação teve um papel importante para o êxito dessa empreitada, pois a imagem em movimento aliada ao som é um dos meios mais eficazes (pelo seu poder de encantamento) para se comercializar algo, parte essencial de qualquer plano de *marketing* que ambicione atingir um mercado massificado. Nos dois excertos abaixo podemos perceber alguns aspectos que nos auxiliam na compreensão deste tema. No primeiro trecho observamos que F. Jameson considera o vídeo o meio principal de comunicação com as massas e, no segundo, O. Ianni explica a mudança de paradigmas da mundialização comercial:

(...) O cinema e a literatura não mais cumprem essa função, ainda que eu não vá me deter nas evidências circunstanciais de sua crescente dependência de materiais, de formas e de tecnologia, e até da temática tomada a esse novo *médium*,¹³ ou arte, que penso ser, hoje, o candidato mais provável à hegemonia.

A identidade desse candidato não é certamente secreta: trata-se, é claro, **do vídeo e das suas manifestações correlatas**,¹⁴ a televisão comercial e o vídeo experimental ou videoarte. Essa não é uma proposição que se prove; o que se procura é, como farei no restante deste capítulo, demonstrar o interesse dessa pressuposição e, em especial, a variedade de conseqüências que advêm ao se dar uma nova prioridade central aos processos do vídeo. (JAMESON, 1997, p. 93)

Na época da Guerra Fria, ao longo dos anos de 1946 a 1989, já em franco processo de globalização, a mídia construía uma visão do mundo bipolarizada,

¹³ Grifo nosso.

¹⁴ Idem.

maniqueísta. O capitalismo e o socialismo eram contrapostos em termos de “mundo livre e mundo totalitário”, “democracia e comunismo”, “sociedade aberta e sociedade fechada”, “reino do bem e reino do mal”. Depois, a partir de 1989, quando a mídia impressa e eletrônica globalizada invade ainda mais todas as esferas da vida social, em todo o mundo nessa época o que prevalece é a idéia de “nova ordem econômica mundial”, “fim da história”, “fim da geografia”. É assim que a metáfora da “mão invisível”, idealizada pelo liberalismo nos horizontes da globalização clássico nos horizontes do Estado-nação, ressurge idealizada pelo neoliberalismo dos horizontes da globalização. Aos poucos, as produções reproduções da cultura de massa em escala mundial criam a ilusão de uma universalização das condições e possibilidades do mercado e da democracia, do capital e da cidadania. (IANNI, 2000, p. 133)

E foi diante desse contexto descrito por Otávio Ianni que a música do “mangue” conseguiu certa expansão mercadológica, além de seu mercado regional, com uma grande contribuição da MTV Brasil para consolidar essa expansão e por validar junto ao público jovem aqueles ritmos, inicialmente, estranhos à maioria.

As principais bandas deste movimento, **Chico Science & Nação Zumbi** e **Mundo Livre S/A**, conseguiram romper esta barreira já em suas primeiras experiências em videoclipes. Tanto o videoclipe de *A Cidade*, de **Chico Science & Nação Zumbi**, quanto o de *Livre Iniciativa*, do **Mundo Livre S/A**, foram largamente exibidos na programação da emissora em diversos horários, porém, essas músicas e quaisquer outras dos respectivos álbuns de estreia dessas bandas foram praticamente ignoradas pelas rádios, como nos fala Paulo André,¹⁵ em entrevista concedida a essa pesquisa:

Em minha opinião, o que acontecia era uma grande ignorância. Não é à toa que hoje não existe mais a *89 FM*¹⁶, a *Brasil 2000*¹⁷ se existe, eu nunca mais ouvi falar, não tem mais uma importância na cena de São Paulo, e isso não me surpreende nem um pouco porque essa ignorância era o seguinte: as rádios regionais, as rádios paulistas que tocavam a música nordestina, diziam que nós éramos uma banda de *rock* e elas não tocavam *rock*; e as rádios *rock*, a exemplo

¹⁵ Paulo André era o empresário da banda de Chico Science na época. Como estamos tratando de fatos relativos à história recente da música brasileira, ainda pouco documentados, vamos nos ater aqui nas informações transmitidas a nós em entrevistas exclusivas pelas pessoas que vivenciaram essa experiência.

¹⁶ A 89 FM, é uma rádio paulistana que empregava o gênero rock como carro chefe de sua programação, porém, a partir de 2006 adotou uma programação baseada no estilo pop.

¹⁷ A Brasil 2000 é uma rádio paulistana, que após um período de decadência no início da década de 2000, voltou a ativa como rádio rock no final dessa década.

da *89 FM*, diziam que nós éramos regionais porque nós éramos nordestinos. Então essa ignorância fazia com que as rádios ignorassem a música de **Chico Science & Nação Zumbi**, e não só **Chico Science & Nação Zumbi** como a maioria das bandas dos anos 90, independentemente de ser do nordeste ou do Rio Grande do Sul, ou de qualquer outro lugar.

(...) a MTV nos anos 90, banda brasileira nenhuma pode reclamar da MTV, porque a MTV veiculou e muito os videoclipes das bandas gaúchas, brasilienses, pernambucanas, baianas, mineiras, enfim... quem tivesse um bom videoclipe, era certeza que a MTV rodaria e não só de madrugada como é hoje, para mim o melhor horário da programação da MTV é de madrugada, mas durante o dia também tem que respeitar, claro que eles vão mudando, não pode ficar parado nos anos 90...

(...)

Eu costumo dizer que bandas como **Chico Science & Nação Zumbi**, **Mundo Livre S/A**, **Mestre Ambrósio**, para citar as pernambucanas e muitas outras do Brasil inteiro, que como elas passaram por grandes gravadoras, ter **o videoclipe na MTV, acabou cumprindo, de certa forma, a função que a rádio cumpriria**¹⁸ no sentido de que as pessoas conheciam mais aquela música de ver o videoclipe e de ouvir a música na MTV do que de ouvir na rádio. (...) Você vai ao *show* do **Mundo Livre** e as pessoas cantam em coro as músicas dos primeiros discos deles, que também não tocavam na rádio, mas as pessoas conhecem não só dos videoclipes na MTV, mas também das festas alternativas que os DJs colocavam e tal. Naquela época, a vantagem de se estar em uma grande gravadora, é o caso do **Mundo Livre** em que os quatro primeiros discos já passaram por três gravadoras diferentes, é que as gravadoras investiam no videoclipe, e o videoclipe acabava rodando não só na MTV, mas na TV Cultura e em outras TVs que tinham espaço para videoclipe tornando essas bandas mais conhecidas do público via clipe, e não via música na rádio.

Na época do lançamento do álbum *Da Lama ao Caos* (1994), a banda **Chico Science & Nação Zumbi** encontrava-se ligada ao selo **Chaos** da Sony e, quando lançou seu primeiro disco, *Samba Esquema Noise* (1994), o **Mundo Livre S/A** estava vinculado ao selo **Banguela**, da Warner. Existia uma política das gravadoras de que as bandas que lançassem novos trabalhos teriam o direito a uma verba para produzir um

¹⁸ Grifo nosso.

videoclipe, e caso, depois de algum tempo, o álbum tivesse uma boa vendagem, liberava-se mais verba para se filmar um segundo ou até terceiro videoclipe. Mas, se a obra não correspondesse às expectativas comerciais da gravadora dentro desse período, o investimento era retirado e as bandas tinham que pagar de seu próprio bolso se quisessem produzir mais videoclipes. Infelizmente, no primeiro disco, nenhuma das duas bandas conseguiu atingir a meta de vendagem esperada pelas gravadoras, portanto, não tiveram direito a essa segunda verba. Mas ainda tinham a opção de produzir outros videoclipes pelos seus próprios meios, e foi o que **Chico Science & Nação Zumbi** fez, como nos conta Paulo André (Recife, fevereiro de 2010) em outro trecho da entrevista a nós concedida:

Em *Da Lama ao Caos*, a primeira música de trabalho foi *A Cidade*, e rolou a gravação de um videoclipe, que foi aqui em Recife, mais precisamente em Suape. Tem um hotel hoje em dia, onde ficava o manguezal que a gente usou como cenário do clipe de *A Cidade*, esse manguezal já não existe mais.

Naquele primeiro videoclipe, a banda não mostrava imagem ao vivo. Como a gravadora não conseguiu vender muitos discos no primeiro ano de lançamento de *Da lama ao Caos* e até no segundo ano de lançamento, eles retiravam o investimento. Se a banda vendesse, tinha mais dinheiro para investir em um segundo, terceiro videoclipe, isso aconteceu com **Gabriel, o Pensador** e com **Skank**, que eram nossos colegas de selo, no selo **Chaos**, para novos artistas dentro da **Sony Music**. E, como a gente não vendeu, eles pararam no clipe *A Cidade*, e não tinha dinheiro para fazer um segundo.

Uma necessidade que como produtor eu senti, e conversei com a banda, é que nem no disco *Da Lama ao Caos*, nem na capa, nem na contracapa, nem no encarte, a banda mostrava a sua formação: tambores, percussão, guitarra, baixo e voz. Uma formação diferente e inédita na música brasileira até então, com esse cruzamento do maracatu com guitarra de *rock*, levada de *funk* e *hip-hop*¹⁹.

Então nós fomos fazer no final de 1994 um *show* aqui no Recife, que era o primeiro de dezembro, dia mundial de luta contra a AIDS e a TV Viva, que é uma organização social aqui de Pernambuco, localizada em Olinda, ia gravar esse *show* todo, acho que para o Ministério da Saúde.

Como nós tínhamos uma aproximação com a TV Viva, eu sugeri que a gente tirasse as músicas que entraram na novela (*A Cidade* e *A Praieira*), que

¹⁹ Ao citar a influência da “levada *hip hop*”, Paulo André refere-se a uma influência da música *rap*, relacionada a este movimento juvenil.

eram músicas mais comerciais da banda, com refrão mais fácil, digamos assim, mas eu, como produtor, senti necessidade da banda mostrar sua cara ao vivo e desfazer uma imagem de quem só conhece a banda da “musiquinha” na novela tivesse. Afinal de contas eu tive a experiência de ver desde músicos jovens a músicos experientes, produtores jovens, produtores experientes, jornalistas e público em geral quase que em unanimidade se surpreenderem muito com a banda ao vivo.

Chico Science & Nação Zumbi era uma banda que se precisava ver ao vivo para poder entender o poder musical deles. Então nós aproveitamos esse show, e editamos um videoclipe, por nossa conta de *Da Lama ao Caos*. Porque *Da Lama ao Caos* é uma música pesada, que mostra esse outro lado da banda e, além disso, a postura de Chico no palco, que era um cara extremamente carismático e que não deixava as pessoas paradas, e ficava todo mundo grudado só pra ver qual era o próximo movimento dele. Então *Da Lama ao Caos* foi um clipe bancado por nós e pela TV Viva, apesar de a gente estar na Sony, a gente que mandou o videoclipe para a MTV e falou, olha eles não vão fazer, a gente vai fazer.

E, mesmo o videoclipe não chegando à MTV via gravadora, a emissora o veiculou normalmente em sua programação, como se fosse mais um videoclipe de trabalho da banda, gravado apenas para aquele fim.

Outro problema que causou muitas dificuldades às bandas do movimento “mangue”, em relação à formação de público e a penetração no mercado nacional, foi que as gravadoras frequentemente ‘enfiavam os pés pelas mãos’ com estratégias mirabolantes, ou até que demonstravam puro descaso com as bandas, enquadrando-as em categorias muito diferentes da realidade, em seus catálogos. **Chico Science & Nação Zumbi** também sofreu com essas estratégias atrapalhadas da gravadora no lançamento de seu segundo disco *Afrociberdelia* (1996) como, novamente, nos conta Paulo André:

(...) *Da Lama ao Caos* não tocou nas rádios, emplacou duas músicas em novelas, *A Praieira* na novela *Tropicaliente*, rodada no Ceará, e *A Cidade*, em uma novela que era o *remake* dos *Irmãos Coragem*, então quando um dos irmãos chegava à cidade grande tocava a música *A Cidade*. Claro que uma música em novela não é suficiente para alavancar a carreira de ninguém e nem fazer um disco vender mais... Até porque *A Praieira*, para quem nunca tinha ouvido ou

visto um *show* de **Chico Science & Nação Zumbi**, causava um estranhamento, porque era uma música com um refrão engraçado “*uma cerveja antes do almoço,*” e as pessoas não sabiam se era um novo axé, ou o que era aquilo.

O *Afrociberdelia* foi gravado entre dezembro de 1995 e janeiro de 1996, e justamente em janeiro de 1996 acontece a penúltima edição do *Festival Hollywood Rock*. Em um dia tocou **Chico Science & Nação Zumbi**, no outro **Pato Fu** e no outro **Raimundos**, abrindo a programação dos gringos, a maioria eram gringos que estavam tocando.

A Sony correu para lançar o single de *Manguetown* e gravar o videoclipe de *Manguetown* para pegar aquela evidência do *Hollywood Rock* nacionalmente.

Então no que a Sony lança o single e o clipe de *Manguetown* e manda para as rádios.

As rádios, que já não haviam tocado as músicas do primeiro disco *Da Lama ao Caos*, continuaram não tocando a música nova de *Afrociberdelia*.

E o que acontece é que a gravadora começou a pensar alguma estratégia para tocar **Chico Science & Nação Zumbi** nas rádios e vieram com a péssima idéia de fazer uns *remixes* de *Maracatu Atômico*, que foi uma sugestão do diretor artístico da Sony, que era uma música do **Mautner** e do **Nelson Jacobina**, mas conhecida do grande público na voz do Gilberto Gil, e teve certa projeção. Então o Chico e a Nação toparam gravar e a Sony encomendou três *remixes* horrorosos, que acabaram vindo de bônus no disco, e que o Chico odiou, mas a gravadora empurrou ‘goela abaixo’ para tentar que aqueles *remixes* entrassem ou nas rádios, ou nos DJs que discotecavam nas boates, danceterias e casas noturnas do Brasil.

A gravadora atrapalhou, inclusive, uma possível carreira internacional da banda e sua divulgação no exterior ficou prejudicada:

Logo que saiu, o álbum gerou uma primeira turnê nacional em junho e, no mês seguinte, uma internacional. "Fomos para Suíça, Alemanha, Bélgica, França... Foram 13 shows inesquecíveis". O grupo estava melhor no palco. O contato com **David Byrne** feito no ano anterior, quando a Nação abriu o show de **Gilberto Gil** no *Summer Stage*, no *Central Park* foi restabelecido diante do interesse do selo **Luaka Bop** em lançar "*Afrociberdelia*". Mas a Sony não quis e ofereceu o disco às suas subsidiárias. "O problema é que enfiaram a Nação num pacote *rock en español*. A banda ficou perdida ali", critica Paulo André. (RIBEIRO, 2006, p. 44)

De qualquer forma, mesmo diante dessa situação, *Afrociberdelia* conseguiu uma boa vendagem, até acima das expectativas, inclusive, conseguindo um disco de ouro.

Todavia, existiram bandas pertencentes ao movimento “Mangue” que saíram muito prejudicadas pelas gravadoras. Um dos casos mais evidentes é o da banda **Eddie**, extremamente injustiçada pela gravadora americana *Roadrunner*.²⁰

²⁰ A história dessa banda olindense se inicia em 1989, dentro do colégio Objetivo de Olinda, onde seus integrantes se conheceram e formaram a banda para concorrer a festivais inter-colégios. Trabalhando por muito tempo de forma independente, foi uma das primeiras bandas a organizar eventos entre Recife e Olinda e mobilizar certo público local para vê-los:

“Sua sonoridade mistura diversos ritmos regionais e mundializados, como sugere a premissa da cena “Mangue”, tendo como base uma mistura de frevo e *rock*. Por diversos motivos, a banda teve dificuldades em achar uma gravadora por muitos anos, e em 1998, acabou assinando com a gravadora norte-americana *Roadrunner*. Entretanto, ao contrário do que se pensava, os integrantes perceberam mais tarde, que não tinha sido algo vantajoso para a banda. Em uma entrevista concedida à essa pesquisa, Fábio Trummer (Recife, 2010), o líder e vocalista, conta-nos o que aconteceu:

(Sobre a banda iniciar suas atividades em 1989 e gravar o primeiro disco, *Sonic Mambo*, só em 1998)

Por que no início, quando a gente começou, aqui em Recife não existia nenhum tipo de estrutura para você gravar e lançar. Existiam pouquíssimos estúdios de gravação, não havia fábrica de vinil. A gente acreditava também no conto das gravadoras, que as coisas só aconteceriam via gravadora... Então a gente tem dezenas de fitas cassete, fitas demo gravadas, mas uma das coisas que eu me arrependo é de não ter feito, na época se fazia em vinil, depois em CD, de não ter feito isso antes, porque quando começou a ter fábricas de CD que a gente poderia ter feito isso mais facilmente... Foi essa transição também do vinil pro CD, que foi difícil. Aí a gente assinou o contrato com a *Roadrunner* que “fulerou” com a gente, deixou a gente na prateleira lá, e tinha um contrato e a gente não podia fazer nada. O tempo passou, e de 89 até 2003 a gente ficou nessa, esperando uma gravadora e quando a gente conseguiu a gravadora, a gente ficou preso à gravadora e a gravadora não trabalhou nada, e a gente passou 10 anos só com um trabalho gravado, e dezenas de fitas demo, mas só com um trabalho gravado em CD mesmo, que é o *Sonic Mambo*”.

À título de explicação: o termo “fulerar” a qual Trummer se refere significa aqui que a gravadora tomou uma atitude pouco atenciosa em relação ao trabalho de sua banda.

Apesar de ser um disco de muita qualidade, *Sonic Mambo* se diferencia muitos dos outros trabalhos da banda, produzidos posteriormente de forma independente, e é difícil reconhecer a sua musicalidade a partir deste trabalho. Novamente temos aqui um descuido grave da gravadora em relação à banda, como nos conta Trummer, abaixo:

“(...) As composições são muito parecidas. A gente trabalhou naquele primeiro disco com um produtor gringo nos Estados Unidos, gravou lá. E o cara era produtor de *hardcore*... O cara eliminou tudo o que a gente tinha de música brasileira. Na época, a gente tinha menos elementos, tinha menos técnica, e a idéia era criar uma massa sonora. Mas desde o início a gente toca Jorge Ben, e várias composições da gente que estão no *Original Olinda Style* (2003), por exemplo, são composições da época do *Sonic Mambo*.

Aí foi isso, o produtor limou, e eu acho que aí se perdeu muita coisa, porque ele limou tudo o que a gente tinha de mais bacana, que era uma identidade mais brasileira na nossa música e levou para frente o que é comum de acontecer nas bandas de *rock*, fica tudo muito parecido... E aí por isso que era assim.

Mas, pela formação (da banda que era diferente na época) também. Roger Man, que tocava baixo no **Eddie**, e Berna. Uma coisa é que tanto Roger Man como Berna não queriam mais ser instrumentistas, e por não querer, não estudavam e a gente queria cada vez mais se aproximar das coisas brasileiras e não havia técnica para isso, e aí naturalmente, a gente trocou de membros e tal, e aí foi quando a gente conseguiu gravar o *Original Olinda Style*, que foi quando a gente conseguiu fazer como a gente queria ter feito o *Sonic Mambo*”.

Devido a esses diversos percalços, o **Eddie** foi ignorado, por muitos anos, pela mídia em geral, chegou a uma pequena visibilidade na MTV Brasil nos anos 1990, mas nada que fosse muito expressivo. Alguns videoclipes foram veiculados em poucas oportunidades, e havia a citação da banda quando tocavam em alguns festivais dos quais a MTV Brasil fazia cobertura. Apenas recentemente a banda passou a ter um destaque maior nos meios de comunicação, mas ainda não alcançou uma projeção nacional massificada.

Frente a essas situações, podemos supor que o diretor de um videoclipe que busca atingir um grande público possui um papel muito importante dentro do plano geral de negócios. Porém, até agora, esse papel parece ser um tanto nebuloso, pois o videoclipe também recebe grande influência de outras fontes, como a gravadora, a banda, o mercado, etc, como já vimos.

O processo de “suavização” dos elementos regionais a fim de tornar o produto videoclipe universalizado para o mercado massificado, no caso estudado por essa pesquisa, começa desde o início dessa cadeia, já pela natureza do movimento *Manguebeat*, no qual os elementos “não-digeríveis”, ou talvez “entediantes” – no entender de Jameson – são reorganizados pela indústria para tornarem-se atraentes ao maior número de pessoas. Quando Chico Science e outros artistas atuantes junto a este movimento cultural adicionam o *rock* e outros ritmos mundializados ao maracatu e à outros ritmos tradicionalmente pernambucanos, como o coco, o frevo e o cavalo marinho, a fim de produzir uma nova música, é isso o que se realiza, acreditam muitos: esse procedimento de apropriação e diálogo com o maracatu e outros ritmos regionais pode gerar certa descaracterização, em certos momentos; entretanto, essa espécie de ‘revitalização’ torna esses ritmos atraentes ao público jovem que, em sua maioria, desconhecia totalmente os ritmos tradicionais de Pernambuco, permitindo, dessa forma, uma divulgação de maior alcance da cultura pernambucana, algo muito semelhante ao

Depois que a banda conseguiu se libertar, finalmente, do contrato com a gravadora e começar uma carreira independente, que perdura até hoje e vem sendo muito frutífera:

“Daí, depois, nesse meio tempo (**entre 1998 e 2003**) a **Cássia Eller** e o **Nação** gravaram uma música nossa, que é *Quando a Maré Encher*, entrou uma grana e eu peguei a grana e transformei no que virou o *Original Olinda Style*. E pronto, em seis anos a gente gravou três CDs independentes... e não gravou antes por conta disso, uma época estava preso à gravadora e outra época tava aí com aquela ingenuidade, achando que uma gravadora ia chegar e mudar a vida da gente”.

que a MTV Brasil procura fazer até os dias de hoje, não só pela cultura pernambucana, mas pela cultura brasileira, no sentido de colocar uma roupagem moderna em ritmos e artistas antes repudiados pelo público juvenil, conferindo-lhes uma aura ‘cool’²¹. O que ocorreu de forma recorrente na década de 1990, quando a emissora tenta investir em alguns artistas brasileiros afim de se nacionalizar, como é o caso do cantor de MPB paraibano Chico César ou do grupo de forró-core (forró + hardcore) Raimundos, e mais alguns exemplos localizados que serviriam para validar a emissora como um produto nacional, mas não sem deixar de lado a sua principal missão de divulgação da música internacionalizada. Contudo, ainda sobre o *Manguebeat*, conforme o jornalista Xico Sá relata em entrevista concedida ao Instituto cultural Itaú, em virtude da exposição Ocupação Chico Science, em julho de 2010 a grande importância dessa cena para a cultura popular pernambucana é chamar a atenção da juventude para as diversas manifestações populares da região, pois segundo suas palavras:

Quando o moleque que já não tinha mais orgulho daquela herança que recebeu do avô ou dos pais, etc. recebe a informação sobre aquela cultura da forma mais pop possível, mesmo que seja em um clipe da MTV, aquilo volta para o ele com uma força gigantesca, é devolvido de outra maneira. Isso é um processo absurdo, apesar de não ter pesquisas que comprovem isso é visível como isso influenciou essas novas gerações. Isso atinge aos jovens muito mais do que os discursos puristas que declaram que não se pode misturar nada, tudo tem que ser puro. Então essa coisa impura que volta via mercado pop, MTV e até outros canais, acabou tendo uma influência gigantesca e contribuindo para a manutenção da tradição mais do que se imagina.

Passados quase 20 anos do início do movimento *Manguebeat*, podemos perceber que Pernambuco já é um estado bem diferente daquele de épocas anteriores ao movimento. Agora verificamos a projeção nacional de diversos artistas pernambucanos (como Otto, Siba e outros que não faziam parte da cena mangue, mas eram contemporâneos destes, como Lenine), que já não são vistos como exóticos pelo grande público, e sim obtêm reconhecimento pela música que produzem.

Em linhas gerais, este capítulo buscou entender o contexto mercadológico da década de 1990, e como se deu essa interação “Cena Mangue” – videoclipes – MTV e a

²¹ A palavra *cool* aqui está sendo utilizada conforme a gíria juvenil que a traduz com o significado de algo muito legal, divertido, bom.

forma como, podemos dizer, a MTV Brasil contribuiu na propagação do trabalho de bandas localizadas em um mercado não estabelecido e que não tinham meios e nem reconhecimento das rádios comerciais e dos principais parceiros da indústria fonográfica daquele momento.

Muitas foram as situações que propiciaram a conquista de espaço para tais bandas, um dos mais evidentes é que a emissora precisava constantemente de novidades para produzir conteúdo para o seu público, sempre ávido de novas informações. Por isso, as bandas que possuíam algo de diferente e inovador e que, coincidentemente, buscavam seu espaço na década de 1990 acabaram encontrando a MTV para ajudá-las nesse intento.

Importante ressaltar que a emissora atuou dessa forma não apenas com as bandas nordestinas do movimento mangue, mas com muitas outras de diversas localidades brasileiras e de sotaques diversos, tais como as mineiras **Pato Fu** e **Virna Lisi**, a banda brasiliense **Raimundos**, os cariocas de **O Rappa** e de **Planet Hemp**, a banda gaúcha **Comunidade Nin-Jitsu**, que tiveram suas carreiras alavancadas através dos videoclipes exibidos na emissora, já que o acesso às rádios na época (e ainda hoje) era quase impossível, mesmo que muitas delas já pertencessem a selos controlados por grandes gravadoras.

Além disso, com o seu jornalismo, a MTV Brasil fez a cobertura de diversos festivais brasileiros dessa década tais como o *Abril Pró-Rock*, de Recife; o *Junta Tribo*, de Campinas, e o *Goiânia Noise Festival* identificando possíveis talentos para a indústria fonográfica e para o público que não tinha acesso a essas localidades.

Entretanto, mesmo com essas contribuições, a emissora ainda manteve o seu conteúdo composto, prioritariamente, por videoclipes de artistas internacionais, o que ainda ocorre até o momento presente. A sua missão ainda se restringe a propagar a música dita “mundializada”, do mercado internacional e cantada na língua inglesa. Sua motivação continua sendo uma estratégia mercadológica, na qual a emissora se propõe ser um veículo que os artistas podem utilizar, mas, na verdade, eles são por ela usados, ao agregar sua própria imagem à desses artistas, para adquirir uma imagem nacionalizada – artificialmente - a fim de atrair espectadores e, conseqüentemente, mais consumidores para o mercado da música mundializada, o seu produto principal.

Ainda se pode dizer que a MTV Brasil enxerga o país através do ponto de vista de seu público-alvo, a elite urbana de classe A e B, e tudo o que ela promove e se encontra fora do escopo de interesse desse público é apresentado como interessante

apenas por seu apelo exótico, o que fica patente no caso da cena Mangue. A MTV mostra os artistas com uma roupagem moderna e atraente para a juventude, porém, não mostra a esta o que existe por trás dessa imagem: como é o real Pernambuco, sua carência de recursos ao lado da riqueza cultural presente naquele contexto; a MTV não pretende explicar o que significam as figuras que transitam naquele universo, apenas mostra aquilo que é vibrante e colorido e pode ser explorado como mais um ingrediente do seu caldeirão de referências pop, conforme foi bem colocado por Chico César:²²

Acho que a “cara” do Brasil “estampada” na tela da MTV é um dos modos como uma certa elite vê o Brasil, como uma certa elite urbana pensa nele, o Brasil como uma ausência de Nova York ou Londres, o Brasil como um lugar bom de passar as férias e ser percorrido de *buggy* e mochilão. O Brasil como um país com lugares descolados com umas rampas de *skate* “da hora”, uns lugares sinistros para praticar esportes radicais. O Brasil como um lugar de índios distantes e alguns negros urbanos interessantes que fazem até *rap*, ou samba *rap*. O Brasil como um país onde você toma cerveja com a mesma sensação de quem devora uma daquelas gostosas das deliciosas praias de Florianópolis ou da noite paulistana. O Brasil como um país que tem a Amazônia, um lugar ótimo para fazer *raves* de quatro dias. O Brasil como um país atrasado, mas que logo, logo chega lá, afinal já tem festival de *rock* em Fortaleza e de *tecno* em Goiânia. Enfim, o Brasil como um país irado que tem um tiozinho lá de Pernambuco que tira a maior sonzeira daquele violino de pobre que tem nome de moça judia. Rebeca. Não, rabeça. Só... (Chico César *apud* MARTINS, BRITO et al, 2006, p. 187)

²² Cantor e compositor brasileiro, natural da cidade de Catolé do Rocha, na Paraíba.

2) O Movimento Manguebeat: história

2.1) A formação e o formalismo do movimento

Conforme já nos referimos anteriormente, a Cena Mangue surgiu no começo da década de 1990 entre as cidades do Recife e de Olinda a partir da iniciativa de um grupo de jovens pernambucanos que sonhavam em movimentar tal localidade e acabar com a pasmaceira vigente naqueles tempos. O embrião desta cena foi liderado por duas bandas até então desconhecidas: **Chico Science & Nação Zumbi** e **Mundo Livre S/A**, a partir das quais se identificam os dois núcleos iniciais de amigos que impulsionariam o movimento, além, ainda, da contribuição da banda **Eddie**, que começou a trabalhar de forma independente mobilizando boa parte da juventude local para seus shows, produzidos e divulgados pelo próprio grupo, de acordo com o que nos disse Fabio Trummer, líder da mesma:

(...) O **Eddie** foi uma banda que sempre promovia seus shows e eles (**Chico Science e Fred 04**²³), sempre estavam presentes em nossos shows. E o que acontece é que essa coisa do *Manguebeat* foi uma vitrine muito grande, o que possibilitou querermos nos tornar músicos profissionais.

Também Roger Man²⁴, ex-baixista da banda, relata que eles também foram os primeiros daquela geração a formar público pagante para seus shows:

(...) O **Eddie** tem uma importância histórica para essa região aqui, o que talvez nem a Nação nem o Mundo Livre teriam conseguido. Porque o **Eddie** foi a primeira banda a fazer seus próprios eventos, a se auto-produzir, a fazer a sua própria divulgação, a fazer tudo. E outra, foi a primeira banda com a qual Chico e Fred 04 subiram no palco para dar uma canja, porque eles não existiam ainda como personalidades. Então quando nós tocávamos no “Pocolouco”, tocávamos no “Oásis” ou onde fosse, geralmente, aparecia Chico ou Fred e pediam: “*deixa eu dar uma canja aí!*” O **Eddie** foi a primeira banda dessa geração em Pernambuco a colocar 400, 300 pessoas num show com bilheteria, foi a primeira banda dessa geração em Pernambuco a colocar bilheteria, porque ninguém tinha coragem de colocar, achando que o público não viria.

²³ Grifo nosso.

²⁴ Em entrevista concedida a essa pesquisa em fevereiro de 2010.

Entretanto, para entendermos os eventos que desembocaram na criação do *Mangubeat*, precisamos contextualizar parte do momento histórico em que a juventude daquela localidade vivia e investigar quais eram os meios de comunicação e acessórios tecnológicos utilizados para a formação do repertório cultural dos jovens daquela época. Entre o final dos anos 1980 e os primeiros anos da década de noventa, a cidade de Recife ainda não era o destino dos grandes shows de bandas internacionais e nacionais. A internet, a TV a cabo e o sistema UHF também não eram muito acessíveis à maioria da população. Para agravar a situação daqueles jovens, em 26 de novembro de 1990, o *Jornal do Commercio* de Pernambuco divulgou que Recife havia sido eleita a quarta pior cidade do mundo para se viver, tendo como fonte a pesquisa do *Institute Population Crisis Committee*, de Washington (CALAZANS, 2008, p. 75). As poucas opções de lazer destinadas aos jovens da época eram as festas promovidas de forma independente em locais obscuros da cidade, tais como bordéis e prédios decadentes, e as reuniões em botequins e casa de amigos. Os recursos eram muito escassos tanto em número de locais para os artistas se apresentarem quanto para conseguirem locais de ensaio, como observamos em mais alguns trechos da entrevista concedida a nós por Roger Man:

(...) Aí começamos a fazer eventos em prostíbulos porque não tínhamos outro canto, era o *Frances Drinks* e o *Bar do Grego*. O *Frances* tinha camas para as meninas fazerem os programas embaixo. A gente tocava em cima e tinha um corredor e uma porta no meio da escada onde era o “bar do marujo”, porque os marujos paravam ali no Recife Antigo, que era a área do porto. A *Frances* dizia: “*olha, vocês cobram a entrada, mas marinheiro não paga.*” Daí, uma boa galera ia para lá atrás do show do **Eddie** e de outras bandas que se apresentavam lá na época. Até que um belo dia uma garota foi fazer um programa, deixou uma vela acesa e pegou fogo, acabou o lugar.

(...) O **Mundo Livre** ensaiava com **Câmbio Negro HC**, uma banda de *hardcore*, em um sobrado abandonado que tinha um segurança. O dono não sabia, mas a galera colocava os instrumentos lá dentro e ensaiava. Era assim porque não tinha grana, não tinha lugar para ensaiar, então a galera invadiu um prédio no Recife Antigo para ensaiar. Era **Mundo Livre** no andar de cima e **Câmbio Negro HC** no andar de baixo.

Boa parte da informação musical era obtida através de materiais importados do exterior por algumas pessoas de melhor posição social que o disseminavam entre os amigos através da gravação de fitas cassete. Um desses provedores era Paulo André Pires que, após retornar de uma temporada de três anos em São Francisco nos Estados Unidos, onde foi correspondente da revista *Rock Brigade*²⁵, resolveu abrir uma loja de discos na cidade e se envolveu na cena musical local, inclusive produzindo shows com bandas da região que se apresentavam com grupos já consolidados no cenário nacional, a fim de promover a recém criada loja.

Nesses tempos, os ídolos dos jovens eram artistas internacionais que estavam em voga como os pertencentes ao movimento *punk*²⁶, *pós-punk*²⁷ e alguns estilos de *metal*²⁸ e do *hardcore*²⁹, e ainda as bandas nacionais que conseguiram visibilidade nos estados do sudeste como os grupos paulistanos **Titãs** e **Ira!**, os brasilienses **Legião Urbana** e **Capital Inicial** e os gaúchos **Replicantes**, entre outros. Contudo, as bandas locais enfrentavam imensas dificuldades para se promoverem, inclusive regionalmente. A cidade não contava com estrutura para gravação e lançamento de materiais musicais, segundo Fabio Trummer³⁰ da banda **Eddie**, pois ainda eram raros os estúdios e não havia fábrica de vinil para a confecção dos álbuns naquela localidade. No documentário *Rosa de Sangue* (Melina Hickson, 1998) consta que a última fábrica de vinil da região chamada *Rozemblit* foi extinta no início da década de 1980 e a sua produção era dedicada aos estilos mais tradicionais da música pernambucana como os frevos e maracatus. Dentro desse cenário desolador, esse grupo de amigos que incluía músicos,

²⁵ *Rock Brigade* é uma revista brasileira especializada no gênero de *rock heavy metal*, editada pela Editora *Rock Brigade* Ltda, desde 1981.

²⁶ O movimento *punk* originou-se na Inglaterra, na segunda metade da década de 1970, no meio juvenil das classes operárias, pregando um ideário altamente politizado e contestatório ante os valores sociais, político-econômicos e estéticos vigentes em sua época. Os grupos *The Clash* e *SexPistols* são alguns dos seus maiores representantes.

²⁷ O *pós-punk* surge ainda no final da década de 1970 e se caracteriza como um movimento inglês que nega alguns dos conceitos *punks* em relação à estética musical, porém compartilha de outros como a ideia do “faça você mesmo”. Alguns dos seus representantes são os grupos **The Smiths** e **The Cure**.

²⁸ *Metal* ou *Heavy Metal* é outra vertente do *rock* caracterizado pelo som ‘pesado’ e muito popular nos anos 1980.

²⁹ *Hardcore* é uma vertente do *punk rock* que produz músicas curtas e com tempos extremamente acelerados.

³⁰ Líder e vocalista da banda **Eddie**, em entrevista concedida a nós em fevereiro de 2010.

designers, videomakers, jornalistas, cineastas e produtores resolveram agir por si próprios para criar meios de conseguir espaço para seus projetos se desenvolverem. Segundo Helder Aragão (aka DJ Dolores) nos contou: *O manguebeat era o resultado de um encontro totalmente acidental e espontâneo de um monte de gente jovem, disposta e criativa*³¹.

“Mangue”³² era o nome que Chico Science colocou na batida que criou em uma *jam session*³³ com o grupo de *samba-reggae* **Lamento Negro**, mas, ao contar para alguns amigos sobre a sua intenção, todos decidiram adotar o nome “Mangue” para a cena que estava surgindo. Muitos classificam o *Manguebeat* como “movimento”, “cena” ou “movimentação cultural”, e até como gênero musical (mais utilizado comercialmente), porém, nenhuma dessas definições consegue determinar ao certo o que é o Mangue; em nosso estudo, decidimos adotar os termos “cena cultural” ou “movimento cultural” como sinônimo de Mangue. Devido ao fato das bandas participantes da cena Mangue possuírem propostas musicais e estéticas muito diferentes entre si, como observaremos mais a frente, desprezaremos por completo a classificação do *Manguebeat* enquanto um gênero musical. A denominação de *Movimento* foi cunhada pela imprensa posteriormente, no entanto, os próprios integrantes preferem chamá-lo de “cena” ou mesmo de “cooperativa”, pois era a forma com a qual trabalhavam no início, batalhando oportunidades de divulgação, contando sempre com a participação de parceiros para realizar trabalhos de apoio, tais como a gravação de videoclipes, divulgação na imprensa, confecção de cartazes e material gráfico etc., novamente conforme as palavras de Helder Aragão:

Não estava acontecendo nada no Recife na época e foi uma coisa de turma, que se junta para fazer uma movimentação cultural, primeiro através de festas em que discotecavam e depois com formação e reativação de bandas. Então eles produziam os próprios shows, faziam divulgação, videoclipes, capas de cds etc. O que eles chamavam de “cooperativa”, pois uns ajudavam os outros. Os integrantes preocupavam-se muito com a estética e o seu posicionamento diante do mercado³⁴.

³¹ Entrevista concedida em fevereiro de 2010.

³² Segundo declaração de Chico Science ao **Jornal do Commercio**, a batida mangue era uma mistura de diversos gêneros musicais, o que será explicado de forma detalhada no próximo tópico dessa pesquisa.

³³ O termo “*jam session*” significa tocar de improviso.

³⁴ Entrevista concedida a essa pesquisa em fevereiro de 2010.

Quando fala da reativação de bandas ocorrido durante a cena Manguê, Aragão refere-se ao caso do **Mundo Livre S/A**, que foi formada em 1984 por Fred 04 e seus irmãos e amigos, e que permaneceu por vários anos apenas como uma banda de garagem até ser reabilitada para realizar apresentações a partir do contato com Chico Science e outros integrantes da cena. Interessante observar também que o esquema de cooperativa adotado pelos *mangueboys* denuncia as influências do movimento *punk* e do seu lema “*do it yourself*” (“faça você mesmo”).

Os articuladores importantes da cena Manguê (além dos integrantes das três bandas supracitadas) foram os jornalistas Xico Sá e Renato Lins (que atuaram efetivamente para a divulgação das bandas e shows), o *webdesigner* HD Mabuse (que conhecia de perto as novas tecnologias, como a BBS³⁵ e a internet, criador do *site Manguebit* e do programa de rádio virtual *Manguetronic*), o designer e DJ Helder Aragão (que realizou alguns videoclipes em parceria com Hilton Lacerda - dupla intitulada “Dolores & Morales” - e elaborou extenso material gráfico e capas de álbuns para as bandas), Paulo André Pires e Jorge Ayres (respectivamente empresário e produtor de **Chico Science & Nação Zumbi**), a cantora e jornalista Stela Campos (única mulher a liderar uma banda na fase inicial da cena Manguê: a **Lara Hanouska**, e foi apresentadora do programa radiofônico *Manguebit*, líder de audiência na rádio Caetés FM, com outros integrantes como Renato Lins e Marcelo Luna), e, finalmente, os cineastas Paulo Caldas, Lírio Ferreira, Marcelo Luna e Hilton Lacerda (que realizaram filmes importantes para a estética Manguê³⁶).

Ainda é relevante citar aqui o nome de outras bandas que fizeram parte desta cena como o grupo de *hardcore* **Devotos do Ódio** (hoje apenas **Devotos**) e o grupo de *rap* **Faces do Subúrbio**, ambos de Alto José do Pinho (bairro periférico de Recife, onde nasceu também o **Maracatu Nação Estrela Brilhante**, agremiação freqüentada por Chico Science), o grupo **Mestre Ambrósio** (que trabalha de forma mais tradicional com os ritmos do maracatu rural, do coco e da ciranda), e as banda **Via Sat** e **Sheik Tosado** (que surgem depois da cena já estar formada).

O show de estreia da banda **Chico Science & Nação Zumbi** aconteceu no Espaço Oásis, no dia 01 de junho de 1991, e, de acordo com o relato do jornalista José

³⁵ A BBS (*Bulletin Board System*) era um sistema de informação anterior à rede Internet, utilizado para troca de informações e arquivos.

³⁶ A Cena Manguê também inclui uma vertente cinematográfica, inaugurada pelo filme *Baile Perfumado* (1997, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira). Para maiores informações vide o livro *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*, de Lucia Nagib, relacionado na bibliografia dessa pesquisa.

Teles, foi o primeiro show de Chico Science noticiado na imprensa pernambucana (pelo *Jornal do Commercio*), em uma festa chamada *Black Planet* que contava com a presença de outros articuladores do movimento como Renato Lins e Mabuse, que nela atuaram como *DJs*. A nota que divulga a festa identifica Chico Science como organizador do evento e vocalista da banda **Loustal** e mostra que a apresentação de sua banda será acompanhada pelo grupo **Lamento Negro** (origem de alguns integrantes da futura **Nação Zumbi**). Abaixo, reproduzimos o texto dessa pequena reportagem:

Todos os sons negros vão rolar hoje à noite no Espaço Oásis (perto do Hotel Quatro Rodas de Olinda), na festa **Black Planet**. *Soul, Reggae, hip-hop, jazz, samba-reggae, funk, toast, ragamuffin* e um novo gênero criado pelo mestre de cerimônia MC Chico Science, vocalista da banda **Loustal** e organizador do evento.

O ritmo chama-se **Mangue**. É uma mistura de samba-reggae rap ragamuffin e embolada. O nome é dado em homenagem ao Daruê Malungo (que em iorubá significa ‘companheiro de luta’), ‘que é um núcleo de apoio à criança e à comunidade carente de Chão de Estrelas’, define Chico. O **Mangue** será apresentado por ele junto com o grupo **Lamento Negro** (banda de *samba-reggae*, versão pernambucana do **Olodum**).

É nossa responsabilidade resgatar os ritmos da região e incrementá-los, junto com a visão mundial que se tem. ‘Eu fui além’, comenta, sem modéstia. A seleção musical da festa é de Renato Lins (ex-Décadas e *New Rock*), Dr. Mabuse (ex-Décadas também) e Chico Science. Mexendo e remexendo os velhos discos de vinil eles pescaram James Brown, *Public Enemy*, Charlie Parker, Charlie Mingus, Bob Marley, *Yellow Man*, Lee Perrye, entre tantos outros, numa salada de fruta variada e dançante, bem *world music*. (citado em TELES, 2000, p. 264).

Outro show seminal da cena Mangue ocorreu no mesmo espaço Oásis no mês de junho do ano seguinte (TELES, 1998), e obteve grande relevância histórica por ser a primeira vez em que **Chico Science & Nação Zumbi** e **Mundo Livre S/A** sobem ao mesmo palco. Outro fato marcou a importância desse show, a banda **Ira!**, que se apresentava na mesma noite no teatro Guararapes, compareceu integralmente ao Espaço Oásis, subiu ao palco e tocou de forma improvisada com as bandas e ainda terminou a noite elogiando fortemente a sonoridade produzida pelos jovens músicos (idem).

Além do Espaço Oásis, alguns outros locais foram utilizados para as apresentações desses grupos, neste momento inicial, como o Espaço Arte Viva, (academia que ficava em Boa Viagem, ponto de encontro dos roqueiros locais), a Soparia (que ficava no bairro Pina e cujo dono, Roger de Renor, foi citado na música *Macô* do primeiro álbum da CSNZ).

Neste período surgiram alguns festivais de suma importância para o fortalecimento da cena Mangue. Um deles foi o *Abril Pro Rock*, criado por Paulo André Pires³⁷, e o *Recife Summer Fest*, realizado na praia de Boa Viagem³⁸. Inclusive, o *Abril Pro Rock* recebeu grande atenção da mídia especializada já em sua segunda edição (1994), ano de lançamento dos álbuns de estreia das bandas **Mundo Livre S/A** (Samba Esquema *Noise*) e **Chico Science & Nação Zumbi** (Da Lama ao Caos), com direito a cobertura da MTV Brasil durante todo o evento.

Em 1992 foi publicado o primeiro ‘Manifesto Mangue’, escrito por Fred 04 inicialmente como um *release*, mas publicado na imprensa como um manifesto. Na dissertação de Gláucia Peres da Silva³⁹ (2008), encontramos uma descrição desses acontecimentos: em suma, a autora nos conta que Paulo André projetava lançar a primeira coletânea Mangue que seria intitulada *Caranguejos com cérebro* (*Chamagnathus Granulatus Sapiens*), pelo futuro selo que ele pretendia abrir para sua loja de discos a *Rock Xpress*. Este álbum seria composto por trabalhos de **Loustal**, **Chico Science & Lamento Negro**, **Mundo Livre S/A** e **Bloco Afro Lamento Negro**. Por algum motivo que a autora não relata, o projeto da coletânea foi abortado, mas rendeu uma fita *demo*. Os integrantes das bandas resolveram então divulgar essa fita nos bares da região e, para acompanhá-la, Fred 04 elaborou um *release* chamado *Caranguejos com Cérebro*. Mais tarde, esse *release* foi incluído em uma espécie de *book* montado pelas bandas com fotos, panfletos e recortes de jornal das festas produzidas por eles e enviado como divulgação para a imprensa e para gravadoras.

Resultou que o repórter Marcelo Pereira, do *Jornal do Commercio*, decidiu publicar o texto de forma a parecer um manifesto⁴⁰. O texto, desse primeiro manifesto, se divide em três tópicos: **a) Mangue – O conceito:** em que se explica o sistema de funcionamento dos manguezais exaltando a sua fertilidade, certamente uma analogia

³⁷ Iniciado em abril de 1993, o festival dura até os dias atuais. Ele teve sua décima nona edição realizada em abril de 2011.

³⁸ Realizado em novembro de 1993, foi o responsável pela viagem da cantora Stela Campos de São Paulo para Recife, onde a cantora permaneceu por seis anos.

³⁹ Dissertação intitulada “Mangue”: moderno, pós-moderno, global.

⁴⁰ Este manifesto encontra-se reproduzido integralmente, em DVD anexo, nessa pesquisa.

com a mistura de ritmos tradicionais e modernos que as bandas executam gerando a diversidade cultural; **b) Manguetown – A cidade:** onde se relaciona a destruição desses dois sistemas (os rios e manguezais e a própria cidade) descrevendo a destruição de seus manguezais de forma desordenada em similaridade ao crescimento da cidade que entra em situação de caos justificado pelo “progresso”, o que não deixa de ser uma forma de apontar a autodestruição desse sistema e da busca do resgate dessa riqueza; **c) Mangue – A cena:** aqui se apresenta de forma metafórica as intenções do grupo para salvar a cidade do marasmo e da estagnação - *injetar um pouco da energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife* (FRED 04 apud VARGAS, 2007, p. 66) - além de apresentar uma imagem-símbolo que é a “antena parabólica enfiada na lama”, representando a união entre a tradição e a modernidade, entre a natureza e a tecnologia, e de fazer referências aos gostos e interesses dos jovens articuladores dessa agitação cultural.⁴¹

Uma ação importante empreendida pelos integrantes do Manguebeat para a divulgação da cena foi o programa de rádio *Mangue beat*, transmitido diariamente pela rádio Caetés, emissora de perfil bem popular que mantinha uma programação que privilegiava gêneros musicais como o forró, o pagode, o sertanejo e o axé. Curiosamente, apesar de o programa destoar da programação habitual, era líder de audiência. Segundo entrevista a nós cedida por Stela Campos⁴², o programa iniciou suas atividades em 1995 e teve várias fases, com a participação de diversos colaboradores. Neste trecho, extraído do relato da cantora, podemos perceber as dificuldades sofridas pelos colaboradores:

Éramos líderes de audiência, o que fazia com que permanecêssemos na rádio, mas ao mesmo tempo não tínhamos patrocinador e não ganhávamos nada. Fazíamos o programa por amor à arte e à música. Então, para ter intervalos, nós inventávamos os nossos anunciantes, e estes eram os nossos amigos como o Rogê da Soparia, o Carlinhos da Discossauro (que era uma loja de discos); nós os anunciávamos de graça e eles contribuíaam às vezes com 50 reais por mês,

⁴¹ Cinco anos após o primeiro manifesto e ainda chocados com a morte prematura de Chico Science, os integrantes da cena produzem um segundo texto elaborado novamente por Fred 04, mas desta vez com a colaboração de Renato Lins, reafirmando suas ideias e descrevendo todas as conquistas conseguidas pelos integrantes do Manguebeat até ali, conclamando todos os que se envolveram de alguma forma a dar continuidade ao o que Chico Science deixou. Este manifesto foi intitulado *Quanto vale uma vida?* e se caracterizou como uma forma de resposta à imprensa que deduzia que a morte do cantor encerraria por ali aquela Cena.

⁴² Entrevista cedida em setembro de 2010.

outras vezes nem contribuía, mas anunciávamos do mesmo jeito. Era uma forma de dizer que tínhamos anunciantes para tentar atrair outros anunciantes, mas não tínhamos anunciante algum.

Mesmo assim o programa continuou; ele passou por diversas fases, tinha uma época que fazíamos reportagens temáticas durante a semana, então, por exemplo, a questão do tubarão, que comia muita gente. Na época, não era uma coisa muito falada, daí íamos atrás de especialistas, biólogos pra entender porque aquilo estava acontecendo. Durante a semana, entre as músicas, passavam pequenas entrevistas que comentavam esse fenômeno.

(...) Aí chegou um momento em que se tornou difícil continuar, as pessoas foram saindo porque não tinham dinheiro. Saiu primeiro o Marcelo Luna, depois saiu a Clarice, daí ficamos eu, o Hélder e o Renato, e as pessoas foram saindo. Mas o programa aguentou muito, acho que uns três ou quatro anos, e no final o Renato ficou sozinho.

O programa reunia em suas edições seleções musicais ecléticas, que iam desde músicas de bandas da cidade até canções internacionais de nacionalidades diversas, o critério era apresentar aquilo que os colaboradores gostavam. Ainda segundo Stela Campos, durante todo o tempo em que o programa foi produzido, apenas Renato L. conseguiu receber uma espécie de pagamento, pois, a partir da morte de Chico Science as autoridades começaram a reconhecer a importância da Cena Mangue e, então, a prefeitura passou a financiar parte dos custos do programa. Renato Lins também apresentou o primeiro programa de rádio virtual da América Latina, o *Manguetronic*, que estreou em 1996 e foi projetado por H.D. Mabuse, o que facilitou o acesso da música da Cena Mangue aos ouvintes, em nível nacional e internacional.

A internet foi uma ferramenta muito utilizada pela Cena para a propagação da produção artística e intelectual dos integrantes do *Manguebeat*, e o principal possibilitador desse segmento foi H.D. Mabuse que, embora pouco lembrado pelos pesquisadores, público e mídia em geral, desenvolveu as principais bases tecnológicas do movimento e ainda influenciou com seus conhecimentos inovadores os outros articuladores do *Manguebeat*. Em entrevistas a nós concedidas, Stela Campos, Xico Sá e Roger Man confirmam esse fato.

Um dos grandes feitos de Mabuse foi a elaboração do *site MangueBit* por volta de 1994, ferramenta arrojada para o início da década de 1990. O site que estreou em maio de 1995 (VARGAS, 2007), teve a colaboração de Renato L. e serviu como veículo

oficial para a divulgação do movimento. Nele estavam publicados os dois manifestos traduzidos para o francês e o inglês, um glossário com mais de 30 itens, teses e artigos sobre o movimento para *download*, discografia básica e material iconográfico e fotográfico⁴³. Além disso, em entrevista concedida ao *site O Esquema*, o próprio Mabuse indica que era uma ferramenta para dar voz aos participantes desta cena e uma forma destes se protegerem de possíveis ideias inescrupulosas da imprensa:

Na época em que começamos a criar o *MangueBit*, havia um jornalista que estava escrevendo a “história do mangue” e havia um certo temor da parte de todos que a história fosse manipulada, o que seria bastante natural. O *site* apareceu para dar a versão dos envolvidos, antes que houvesse alguma deturpação⁴⁴.

Todos esses materiais e ferramentas produzidos pelos idealizadores do movimento serviram para impulsionar a formação de seu público e estabelecer contato contínuo com seus fãs, afinal essas foram as poucas alternativas que encontraram, já que não tinham espaço na mídia, nem locais de diversão em sua própria cidade. O despontar da internet no Brasil ocorreu de forma praticamente simultânea ao surgimento dessa Cena⁴⁵. Naquele momento, os ideais de integração tecnológica daqueles jovens destoavam fortemente da estereotipada imagem ruralista e agrária que os estados do sudeste e sul do país possuíam a respeito das produções originadas no nordeste brasileiro. Este apelo de modernidade que se integra com a tradição sem ter vergonha de assumi-la, foi um importante ingrediente na receita do caldeirão do Mangue. No próximo tópico observaremos as diversas formas híbridas encontradas na sonoridade de algumas bandas representativas do movimento.

⁴³ <http://www.overmundo.com.br/guia/manguebit>.

⁴⁴ Entrevista de H.D. Mabuse Postada em 01 de agosto de 2003, disponível no *site*: <http://www.oesquema.com.br/trabalhosujo/2003/08/01/entrevista-hd-mabuse.htm>

⁴⁵ Recife foi uma das primeiras prefeituras totalmente informatizadas e a primeira cidade da América Latina que disponibilizou acesso gratuito da internet à população, através do Projeto Cidadão, nascido em 1994. (VARGAS, 2008, p. 69)

2.2) Influências e hibridismos musicais

Neste tópico abordaremos as diversas formas de hibridismo musical realizadas pelas bandas integrantes da cena Mangue, observando de que forma o referencial musical das mesmas é inserido em sua obra. Evidente que, devido ao amplo campo contextual de que essa cena é composta, não será possível nesse espaço abarcar todo o universo musical do qual a cena é constituída. Portanto, consideramos pertinente demonstrar de forma sucinta a “receita” de hibridação musical de algumas das bandas referenciais na formação do movimento como **Mundo Livre S/A** e **Eddie**, e nos determos de modo mais aprofundado na fórmula de **Chico Science & Nação Zumbi**, nosso objeto de estudo.

Uma das premissas fundamentais, propagadas pelo primeiro manifesto mangue, é a de que a diversidade cultural deve ser estimulada a fim de gerar terreno fértil para a criatividade. A atualização cultural gerada através do diálogo entre os ritmos tradicionalmente pernambucanos como o frevo, o maracatu e a ciranda com outros ritmos mundializados como o *rock*, o *rap* e o *funk*, é o conceito-chave que os mentores da cena consideram como uma forma de evolução. Entretanto, apesar desse conceito agradar a muitos artistas, estudiosos e ao público em geral, não se tornou unânime, tendo em um de seus detratores Ariano Suassuna⁴⁶, secretário de cultura do estado de Pernambuco na época e fundador do Movimento Armorial⁴⁷, que nos anos 70 pregava que para se produzir arte brasileira de forma autêntica os compositores e artistas deveriam abrir mão das influências estrangeiras, considerada por eles como um obstáculo à construção de uma identidade para a arte nacional (VARGAS, 2008, p. 38). A visão purista dos armoriais em relação à arte brasileira choca-se violentamente contra as propostas da Cena Mangue, e o cargo de Ariano Suassuna na época era um empecilho para o reconhecimento do movimento pelos órgãos governamentais como legítimo e valoroso para a cultura pernambucana, porém, mesmo com essas divergências, Chico Science considerava-se um armorial e mantinha uma relação de respeito para com Suassuna, que também o admirava, apesar das discordâncias existentes entre eles.

⁴⁶ Ariano Suassuna foi Secretário de Cultura do estado de Pernambuco entre os anos de 1994 e 1998.

⁴⁷ Os conceitos do Movimento Armorial estão descritos de forma mais completa no capítulo *Armoriais, Nacionalismo e a Tradição da Essência* na obra de Herom Vargas que figura nas referências bibliográficas desta dissertação.

Além dessa não-aceitação de alguns setores mais tradicionais da elite pernambucana, a ideia do hibridismo musical ter sido difundida de forma tão livre e extensiva não foi entendida a princípio pela indústria fonográfica, que não conseguia conceber que um mesmo movimento compreendesse bandas tão diferentes esteticamente e musicalmente entre si. A maior dificuldade seria classificar e “embalar” tal produto para a venda, por isso tentou-se intervir de várias formas para produzir uma formatação mais homogênea do Movimento, ‘forçando’ as outras bandas a adotar uma postura semelhante à de **Chico Science & Nação Zumbi**. Todavia, os integrantes da cena Mangue procuravam realizar o mínimo de concessões possíveis dentro dessa negociação para preservar sua identidade própria. Em trechos das entrevistas cedidas a nós por Roger Man e pelo jornalista Xico Sá compreendemos a que tipo de pressão a indústria fonográfica procurou sujeitar as bandas da cena mangue:

(...) Tem uma história engraçada de um cara que veio da Bahia ou do Rio de Janeiro aqui, não me lembro, e ele queria fazer um grande evento. Ele chamou diversas pessoas que tocavam em bandas daqui e reuniu todo mundo. Então ele perguntou para todos: “*E aí, quem faz manguebeat aqui?*” - e ninguém levantou a mão, porque todos sabiam que mangue era com **Chico Science & Nação Zumbi**⁴⁸. Então esse cara disse: “*Pô, como é isso aí? Ninguém aqui faz manguebeat?*” Então o pessoal explicou que cada um fazia o seu tipo de som e ninguém fazia igual ao **Chico Science & Nação Zumbi**. E o empresário retrucou: “*Mas isso não é um gênero?*” E o pessoal explicou que a maioria das bandas não tinha nem tambor. No final acabou nem acontecendo o evento, se não me engano, porque o cara queria fazer um evento de bandas que faziam a batida mangue, todas tocando tambor, assim como se faz na Bahia. Lá a galera tem tendência a colocar tudo em uma embalagem, o que é a função do mercado. (ROGER MAN, 2010)

(...) Aí tinha as incompreensões. A Sony quis juntar as duas bandas e falar: você vai compor, aí bota aqui um preto, um branco e um mestiço. No começo teve uma reunião na Sony, para a qual foram as bandas juntas⁴⁹, e depois eles contaram que foi hilária. Os executivos, no tempo que as gravadoras ainda eram poderosas, tentaram definir: você vai compor, você vai tocar tambor,

⁴⁸ Considerar aqui que os músicos responderam ao empresário levando em conta o termo *manguebeat* como a batida inventada por Chico Science e o grupo **Lamento Negro**, supracitada.

⁴⁹ As bandas citadas são **Chico Science & Nação Zumbi** e **Mundo Livre S/A**.

a roupa vai ser assim... tem um clipe do **Mundo Livre** que é uma paródia dessa reunião⁵⁰. (XICO SÁ, 2010)

Ainda conforme o jornalista Xico Sá, toda esta liberdade criativa e de critérios demonstrada pela cena Mangue só conseguiu ser desenvolvida dessa forma porque esta movimentação ocorreu fora de um centro tradicional da indústria fonográfica, o que para o *Manguebeat*, tornou-se uma vantagem, pois apesar de as bandas estarem menos equipadas e terem menos acesso a meios de comunicação, elas também estão mais longe das pressões exercidas pelo mercado, ou seja, sofrem menos influências externas em seu trabalho. (idem)

Uma afirmação recorrente na mídia a respeito da Cena Mangue é a de que ela consagrou-se como o movimento cultural brasileiro de maior importância desde a Tropicália⁵¹, (SILVA, 2008, p.10) como se ambos os movimentos fizessem uso dos mesmos recursos. É preciso lembrar que o *Manguebeat* tem as suas conexões com a Tropicália, mas não procura ser apenas uma versão atualizada desse movimento, como muitos podem cogitar, afinal, a proposta de hibridismo entre a música pop e os ritmos tradicionais do Brasil estão presentes nas propostas dos dois movimentos, porém, a diferença fundamental entre elas é que, ao passo que os jovens do tropicalismo propunham modernizar a música brasileira com elementos pop importados da música mundializada - como a inserção de guitarras elétricas em marchinhas, presente na música *Alegria, Alegria* de Caetano Veloso, (VARGAS, 2008) os *mangueboys* propunham incrementar a música mundializada com elementos da música tradicional brasileira, pois os músicos partem inicialmente dos ritmos *do rock*, *do funk* e *do rap*, para começar a trabalhar com os ritmos tradicionais de Pernambuco em um segundo momento para fazer suas misturas musicais. (idem) Ou seja, enquanto os primeiros partem do que é interno (os ritmos brasileiros) e propõe uma abertura para a “contaminação” deste pelo que é externo (ritmos mundializados); os representantes do segundo movimento iniciam seus trabalhos a partir do que é externo (música pop) e redescobrem a partir deste o que está internalizado ou arraigado em nossa cultura (nos

⁵⁰ Videoclipe da música *Melô das Musas* (2000), dirigido por Cristiano Metri. Esta obra encontra-se descrita de forma mais detalhada no tópico ‘Narratividade’, no capítulo a seguir desta pesquisa. Este videoclipe também faz parte dos anexos digitais de nosso trabalho.

⁵¹ Movimento cultural surgido na Bahia no final dos anos 60 e que teve como integrantes os músicos Gilberto Gil, Caetano Veloso, o grupo Os Mutantes, os poetas Capinam e Torquato Neto, além de representantes da música erudita: Rogério Duprat e Júlio Medaglia. Para maiores informações, consultar o livro **Da bossa Nova à Tropicália**, de Santuza Cambraia Naves, nas referências bibliográficas dessa pesquisa.

ritmos tradicionais de Pernambuco) para com essa fusão promover uma mudança. Além disso, a Cena Mangue mostrou-se extremamente democrática e vasta admitindo que as hibridações musicais abrangessem diversos ritmos em uma mesma canção. Em mais um momento, Xico Sá observa essa característica:

(...) O *manguebeat* mostrou que dá pra fazer uma coisa além de copiar o *rock* inglês, (...) acho que os dois [movimentos] são meio inconscientes, não foi assim: “Ah! Vamos fazer o *tropicalismo!*” - mas era um sintoma daquela época, acho que o *manguebeat* tinha sintomas de pós-modernidade, de “*vamos misturar tudo*”, “*agora vai poder tudo*” com o acento nordestino, de ser feito lá. E lá tinha essa vantagem de ter essa vasta cultura que nunca tinha sido aproveitada pelo mundo pop. Tinha assim alguns ensaios de se juntar ritmos... Alceu Valença tinha um pouco de *rock* dos anos 70 no Recife, que pegava um pouco da coisa. Mas era muito esquemático assim dizer: “*vamos misturar rock com ciranda*”, e no *Manguebeat* não, era tudo junto, era: vamos pegar um *sample* de *rap* americano no meio ou uma canção francesa... era muito mais vasto.

A vasta cultura a que Sá se refere na declaração acima diz respeito aos vários ritmos que compõe as diversas manifestações culturais desenvolvidas no estado como o maracatu rural, o maracatu nação⁵², a ciranda⁵³, o coco⁵⁴ e o frevo. As bandas do *Manguebeat* dialogaram com diversos desses ritmos incluindo elementos de alguns deles em suas receitas sonoras.

Para demonstrar tal profusão de elementos rítmicos inseridos nas canções dessas bandas, descreveremos agora alguns casos em que essa característica se faz mais evidenciada. Um bom exemplo disso é a mistura realizada pela banda **Eddie**, basicamente constituída de *punk rock* e frevo com o incremento do samba e do reggae, além da influência do músico Jorge Ben, apontada por Fabio Trummer (2010). Para

⁵² O Maracatu é uma manifestação cultural afro-brasileira. Segundo Rejane Markman o maracatu é “uma mistura de música primitiva e teatro, que utiliza um som especial – uma forma de batida produzida por instrumentos de percussão”. (MARKMAN, 2008, p. 125) Em Pernambuco, encontramos duas vertentes: o maracatu nação, urbano e que produz uma batida denominada ‘baque virado’, e o maracatu rural, proveniente da zona canavieira do estado, que produz uma batida chamada ‘baque solto’ e incorpora ainda uma banda de instrumentos de sopro tais como trombones e trompetes.

⁵³ A Ciranda é uma manifestação folclórica própria do litoral brasileiro. Existe uma coreografia na qual os participantes formam um círculo, com as mãos dadas, enquanto cantam canções acompanhadas por instrumentos de percussão. Uma de suas maiores representantes é Lia de Itamaracá.

⁵⁴ O coco é uma dança que nasceu na comunidade negra de Palmares e foi criada a fim de amenizar o trabalho de extração do coco pelos escravos (MARKMAN, 2008, p. 125).

entendermos um pouco mais essa combinação, é preciso observar a grande representatividade do frevo para a cultura do estado, principalmente na cidade de Olinda (da qual se origina a banda), onde este é o principal ritmo carnavalesco, tocado em vários blocos e cordões tradicionais desde épocas remotas. O ritmo extremamente rápido nasce a partir das marchas das bandas marciais de militares (TINHORÃO, 1998, p.143) e nos cortejos também seguiam alguns dançarinos praticando a capoeira⁵⁵, o que deu origem aos passos da dança do frevo. De acordo com Rejane Markman, o frevo é o ritmo que melhor representa Pernambuco em outras regiões do Brasil e constitui alguns dos símbolos da cultura local. (2008, p. 122)

Mas nem todas as bandas do *Manguebeat* trabalharam diretamente com ritmos pernambucanos, inclusive a receita de uma das bandas mais importantes da cena, o **Mundo Livre S/A**, é utilizar o *punk rock* com doses de *funk* e, ao invés de agregar elementos tradicionais da música pernambucana, ela procura dialogar muito mais com ritmos nacionais como o samba, tanto que Fred 04 cita nomes como Jorge Ben, Moreira da Silva e Cartola⁵⁶, como as grandes influências de sua banda.

O panorama de fusões sonoras empregadas pelas bandas da Cena Mangue é grande, todavia, o interesse maior dessa pesquisa é verificar de modo mais acurado a complexa fusão sonora expressa na sonoridade da banda **Chico Science & Nação Zumbi**.

A fórmula da batida Mangue, criada por Chico Science em conjunto com o grupo **Lamento Negro**, é composta pela mistura dos ritmos *samba-reggae*, *rap*, *raggamuffin*⁵⁷ e embolada, segundo palavras do próprio Science em declaração feita ao *Jornal do Commercio*, já reproduzida anteriormente neste trabalho. As influências do grupo se baseiam em ritmos da *black music* americana como o *funk* e o *rap* (muito presentes no repertório de Chico Science), algumas vertentes do *rock n´roll* como o *punk rock*, o *hardcore* e o *heavy metal* (que fazem parte, principalmente, do repertório do guitarrista Lúcio Maia); a percussão inclina-se aos ritmos sincopados do *samba-reggae*, do maracatu nação e do maracatu rural, das cirandas e dos cocos, e ainda dos

⁵⁵ Capoeira é outra manifestação cultural criada por escravos negros brasileiros que mistura arte-marcial, dança e música.

⁵⁶ Em entrevista a nós concedida em fevereiro de 2010.

⁵⁷ *Raggamuffin* é vertente do *reggae* popularizado na cidade jamaicana de Kingston, no qual a sonoridade é totalmente ou parcialmente produzida através de instrumentos eletrônicos como sintetizadores, agregando trechos sampleados como fazem os DJs. Um dos ícones mais conhecidos desse gênero é o cantor jamaicano **Shabba Ranks**.

ritmos afro-brasileiros desenvolvidos em manifestações religiosas do Candomblé, da Umbanda e da Jurema⁵⁸; e o vocal é um misto de *rap* e de embolada⁵⁹.

Essa influência religiosa é justificada a partir do relato de Toca Ogan, percussionista do grupo que nos forneceu em entrevista⁶⁰ algumas informações a respeito do início de sua formação musical que ocorreu, a partir de quando o músico contava a idade de dez anos, em centros de candomblé, umbanda e jurema, pois esta era a única forma que encontrou de aprender a tocar instrumentos percussivos, já que não possuía recursos financeiros para ter aulas. Alguns dos músicos que tocam ou tocaram alfaia como membros da banda Chico Science & Nação Zumbi também possuíam formação semelhante à de Toca Ogan, como Gira e Canhoto, provenientes do grupo **Lamento Negro** e moradores também do bairro de Peixinhos⁶¹, que tem grande tradição em formar percussionistas habilidosos e virou referência entre esses profissionais, de acordo com trecho reproduzido da entrevista de Toca Ogan:

(...) A cozinha⁶² do **Nação Zumbi** é feita daqui de Peixinhos, porque daqui de Peixinhos hoje exportam-se muitos músicos que mostram toda sua religião, todo o seu maracatu, seu afoxé, seu baião etc.

Nas canções da banda, a maior parte dessas influências encontra-se expressa, cada qual representada pela sonoridade de um instrumento específico; um exemplo bastante explícito⁶³ pode ser observado na música *Da Lama ao Caos*, contida no CD homônimo lançado em 1994 pela banda: a música tem início com uma percussão com influências da batida presente nas religiões afro-brasileiras; a seguir adiciona-se o baixo em estilo *funk*; logo mais entra a guitarra com influência *hardcore* junto com a caixa e as alfaias que reproduzem batidas de ‘baque virado’ do maracatu nação; finalmente,

⁵⁸ O Candomblé, a Umbanda e a Jurema são religiões afro-brasileiras que em seus rituais religiosos utilizam instrumentos de percussão. A Jurema, além da origem afro-brasileira também tem influências de religiões indígenas e é mais praticada no nordeste do país. Para maiores informações consultar o livro **O reino dos mestres: a tradição da jurema na umbanda nordestina** de Luiz Assunção, citado nas referências bibliográficas desta pesquisa.

⁵⁹ Embolada é uma manifestação cultural geralmente composta de duplas, que é uma espécie de duelo verbal encenado através de versos improvisados e rápidos, um dos expoentes dessa manifestação é a dupla de emboladores pernambucana Caju e Castanha.

⁶⁰ Entrevista cedida em fevereiro de 2010.

⁶¹ Bairro muito carente localizado entre as cidades de Olinda e Recife.

⁶² No sentido musical, o termo **cozinha** é comumente utilizado para se falar da parte percussiva de uma banda.

⁶³ Este exemplo é demonstrado no documentário em curta metragem *Manguetown* (2006), dirigido por Pedro Paulo Carneiro e produzido por Roberto Lamounier.

entra a voz de Chico Science cantando de forma rápida e praticamente falada como se fizesse um discurso, características que o aproximam do *rap* e da embolada. As letras de suas canções têm um forte conteúdo social e de denúncia (outra semelhança com o estilo do *rap*), e nelas Chico cita diversas personas importantes em sua formação; uma das personalidades mais recorrentes é Josué de Castro⁶⁴, escritor pernambucano que escreveu a obra *Geografia da Fome*⁶⁵, muito admirada por Science. Inclusive no disco *Da Lama ao Caos* podemos identificar, como na música *A Praieira*, influências da Ciranda (manifestação típica do litoral pernambucano), ao lado de menção à Revolta Praieira⁶⁶ (“*E é praieira !!! Vou lembrando a revolução, vou lembrando a Revolução /Mas há fronteiras nos jardins da razão*”), ocorrida em Pernambuco na metade do século XIX.

Em seu segundo disco *Afrociberdelia* (1996) a banda amplia o seu referencial incluindo diversas modalidades de samba e exacerbando a quantidade de efeitos, de *samples*⁶⁷ e de sons eletrônicos. De acordo com uma declaração de Science ao *Jornal do Commercio*, na época do lançamento deste álbum:

É uma releitura do samba, mostrando a possibilidade de ramificar a música brasileira pegando influência de fora. A gente revisita o samba, que é uma coisa africana que se espalhou pelo Brasil, numa concepção mais ampla; tem samba de maracatu, de caboclinhos, de cavalo marinho, do morro, do bumba-meu boi, com elementos árabes, holandeses, de índios, espanhóis, de toda a miscigenação brasileira. No disco tem esta parte de *groove*, parte mais viajada, melódica... (TELES, 1997, p. 21-22)

As duas canções retratadas nos videoclipes analisados por essa pesquisa encontram-se neste disco. Assim sendo, iremos destacar alguns pontos importantes destas músicas que irão nos interessar mais à frente, no momento em que analisarmos as obras audiovisuais. A música *Maracatu Atômico* é uma composição de Jorge Mautner e

⁶⁴ Josué de Castro (1908-1973) foi médico, professor e escritor, e preocupou-se com o problema da fome e da miséria humanas.

⁶⁵ CASTRO, Josué de. **Geografia da Fome**. Rio de Janeiro: Ed. O Cruzeiro, 1948.

⁶⁶ A revolta praieira, também conhecida como Revolução Praieira, foi uma revolta popular ocorrida em Pernambuco entre 1848 e 1850.

⁶⁷ O *sample* é um trecho retirado de uma música e que serve de base para outra, em *Afrociberdelia* encontramos o *sample* de uma tosse de Jorge Ben retirada da introdução da música *Minha Menina* e que foi incluída na introdução da música *Macô*.

Nelson Jacobina que ficou famosa na voz do cantor Gilberto Gil nos anos 1970⁶⁸. Na sonoridade da música *Maracatu Atômico* foi possível identificar que a sua base percussiva está ligada ao maracatu rural de baque solto⁶⁹. Dentro desta melodia há diversas referências ao maracatu rural; já em sua introdução percebemos a presença de instrumentos percussivos como o ganzá⁷⁰, o gonguê⁷¹ e os chocalhos e também a presença de um som eletrônico – como o som de um apito - que perpassa a música em diversos momentos, lembrando o apito do mestre cantador do maracatu rural; os toques das alfaias também fazem referência ao baque solto. O baixo tem uma base de *funk*, como em outras músicas, e a guitarra tem uma distorção sonora chamada *wah wah*⁷² que mostra certa influência do *funk*. Conforme a análise de Herom Vargas, (2007) esta música intercala, em diversos momentos, as influências do *funk* com as do maracatu: enquanto Chico Science canta é o ritmo do *funk* que vem à tona, enquanto que nos intervalos o ritmo do maracatu rural é predominante, (2007, p.164) entretanto, ainda segundo o mesmo autor, o hibridismo aqui está corroborado de acordo com as possibilidades de justaposição desses ritmos, devido às proximidades de andamento entre eles (idem). Já em *Manguetown*, as influências identificadas são bem parecidas com o que vimos na batida mangue: aqui a guitarra continua com o efeito *wah wah*, já observado em *Maracatu Atômico*, porém, a sonoridade geral da canção é mais simplificada, apenas são utilizados os instrumentos usuais da banda e as alfaias seguem um ritmo mais próximo do ‘baque virado’ do maracatu nação.

Após observarmos um pouco mais o hibridismo musical realizado pelos artistas da Cena Mangue, resta-nos lembrar que, a partir desses processos musicais simbióticos entre a modernidade e a tradição, é que se tornou possível a comercialização de muitos dos ritmos tradicionais pernambucanos. Após o advento Mangue foi que diversos

⁶⁸ Esta canção foi lançada na voz de Gilberto Gil nos álbuns *Cidade do Salvador* (1973) e *Nightingale* (1979) nos quais é apresentada uma versão com influências do samba, mas já com a presença de instrumentos elétricos como o baixo e a guitarra. Em 1974 esta música também foi gravada por Jorge Mautner em um disco homônimo, em que é apresentado um arranjo com toques de *jazz*.

⁶⁹ A batida do maracatu rural ou de “baque solto” é composta pelo intercalamento do canto (a chamada “loa”), que não é acompanhado por nenhum instrumento, seguido de uma batida constante com guizos, percussão e instrumentos de sopro como tormbones, já no maracatu nação ou de “baque virado”, observamos apenas instrumentos percussivos, nesta modalidade o canto e a percussão se fundem dentro da melodia.

⁷⁰ O Ganzá, também conhecido como mineiro, é um instrumento utilizado pelos maracatus brasileiros que se apresenta na forma de uma lata de alumínio preenchida com grãos que produz um som parecido com o de um chocalho.

⁷¹ O Gonguê é outro instrumento utilizado pelos maracatus brasileiros que se apresenta como uma espécie de sino com a boca achatada que é tocada com um pedaço de ferro, produzindo um som bastante característico.

⁷² *Wah Wah* é um efeito sonoro produzido na sonoridade da guitarra através da utilização de um pedal que distorce a equalização de seu som original.

artistas como a cantora de ciranda Lia de Itamaracá, e outros, que tinham apelo bastante regional, conseguiram algum espaço na mídia, devido à divulgação dessas manifestações culturais diluídas nas canções Mangue. Outro ponto importante é mostrar que os artistas dessa Cena procuravam eles mesmos divulgar de alguma forma os outros artistas e manifestações culturais que lhes serviam de referência, contribuindo assim para o conhecimento de seu público a respeito da cultura pernambucana. De acordo com a obra de Rejane Markman, (2007) ao inserir elementos da cultura pernambucana na mídia, esses jovens artistas devolveram à juventude daquela localidade a possibilidade de se relacionar com e de vivenciar tais manifestações de forma prazerosa, levando-os a sentir orgulho do *habitat* social e cultural da cidade. (2007, p. 167 e 168)

Para finalizar este tópico, citaremos uma opinião que HD Mabuse emitiu, em uma entrevista no *site* supracitado, a respeito da consciência de Chico Science sobre o Manguebeat que achamos pertinente registrar neste trabalho. O *webmaster* diz que a frase: “*think globally, act locally*” (que Chico provavelmente não conhecia), é pelo cantor traduzida, em essência, como “Pernambuco embaixo dos pés e minha mente na imensidão”. Curioso observar aqui que a frase “pense globalmente e aja localmente”, também é uma das premissas utilizadas pela MTV, que desenvolveu o conceito de “glocal” (global + local) fazendo uso da mesma ideia.

2.3) Chico Science & Nação Zumbi, história e formação da banda

No período anterior à formação da banda, Chico Science já tinha havia iniciado sua carreira musical em duas outras bandas anteriores: a **Orla Orbe** (entre 1986 e 1987, que tinha como integrantes Chico, Jorge du Peixe e Lúcio Maia) e a **Loustal** (de 1988 a 1991, formada por Chico Science, Alexandre Dengue, Lúcio Maia, Jorge du Peixe e Vinícius⁷³). O grupo **Chico Science e Nação Zumbi** nasceu a partir do encontro de Chico e seu grupo **Loustal** (nomeado em homenagem ao cartunista francês Jacques de Loustal⁷⁴) com um grupo de *samba-reggae* chamado **Lamento Negro**, proveniente de um Centro Comunitário locado em Chão de Estrelas⁷⁵, denominado *Daruê Malungo*, e comandado pelo Mestre Meia Noite. Chico conheceu o **Lamento Negro** a partir da indicação de seu amigo de trabalho na Emprel⁷⁶, Gilmar Bola Oito. Após assistir alguns ensaios do grupo com seu amigo de longa data Jorge du Peixe, Chico impressionou-se muito com a sonoridade e passou a fazer experimentos (chamados por ele de *grooves*) que unia diversos tipos de ritmos como o maracatu, o coco e a ciranda com os ritmos da *black music* americana. Dessa experimentação é que nasce a batida *Mangue*, já mencionada nessa pesquisa e que dá início aos hibridismos que a banda realizará em toda sua carreira. Mais tarde, Chico convenceu seus companheiros de **Loustal**, Lúcio Maia e Alexandre Dengue, a acompanhá-lo nessas experimentações.

Inicialmente a banda era composta por diversos integrantes provindos do **Lamento Negro**, e ainda por alguns membros da **Loustal**, que não deixou de existir a princípio. Ao todo era integrada por cerca de quinze indivíduos, sendo que apenas quatro deles eram da **Loustal**. Entretanto a desorganização reinava nesta época e não se tinha certeza de quais eram os membros fixos, pois as faltas aos ensaios eram constantes; apenas quando da proximidade das gravações do primeiro CD (*Da lama ao caos*, 1994) foi que os membros mais constantes se organizaram com o empresário na época, chamado Fernando “Jujuba”, e definiram a quantidade definitiva de integrantes, que seria de oito pessoas, (TELES, 1998, p. 11) com a seguinte formação: Chico Science no vocal; Alexandre Denge no baixo; Lúcio Maia na guitarra; nas alfaias, Gira, Canhoto e Gilmar Bolla Oito; e na percussão e efeitos Toca Ogan. Jujuba deixa a banda pouco antes da gravação de *Da lama ao Caos* e assume, em seu lugar, Paulo André Pires, empresário que trabalharia por muitos anos com o grupo.

⁷³ MARKMAN, 2007, p. 141.

⁷⁴ Id. Ib.

⁷⁵ Uma das comunidades bastante carente de Recife.

⁷⁶ Emprel é a Empresa Municipal de Processamento Eletrônico, de Recife.

Após o show de estreia na festa *Black Planet* (supracitada) em 1991, o grupo tocou em vários lugares da cidade e começou a formar uma plateia fiel. A partir daí começaram a surgir festivais na cidade - nos quais a banda teve a oportunidade de se apresentar, e nessa oportunidade, Jorge du Peixe, que ainda não fazia parte da banda, pois havia substituído Chico Science como vocalista da banda **Loustal**, recebe o convite do amigo para fazer parte do grupo. Como todos os postos principais haviam sido preenchidos pelos outros integrantes, du Peixe é designado para atuar como percussionista, tocando uma alfaia. (idem) Apesar de ocupar uma vaga que não esperava na banda, Jorge du Peixe estreia em um dia muito especial, pois foi exatamente na data em que os altos executivos da gravadora Sony viajaram ao Recife para assistir uma apresentação dos rapazes no espaço Som das Águas. (idem)

Aliás, o ano de 1993 foi um marco na história da banda, devido a diversos acontecimentos importantes como a realização de sua primeira turnê ao sudeste do Brasil, apresentando-se nas cidades de São Paulo e Belo Horizonte; a primeira matéria jornalística publicada sobre o grupo na Revista *Bizz*⁷⁷; e, em julho, a assinatura do contrato com a gravadora Sony para a gravação do primeiro álbum da banda, que se concretiza em 1994 no CD *Da Lama ao Caos* lançado pelo selo *Chaos* da gravadora. Devido a esse lançamento, a gravadora libera uma verba para a gravação do videoclipe da música *A Cidade*, com direção de Guilherme Ramalho.

No ano seguinte, a banda apresenta-se em um grande festival na cidade paulista de Santos - o *M2000 Summer Concerts* - ao lado de talentos nacionais que despontavam (como a banda fluminense **Cidade Negra**, e o *rapper* carioca **Gabriel O Pensador**) e atrações internacionais (como os jamaicanos **Shabba Ranks** e a dupla **Chaka Demus & Pliers**)⁷⁸. Em 1995, acontece a primeira turnê internacional “*The Mud From Chaos '95*” que passa por países europeus e pelos Estados Unidos, onde abrem o show de Gilberto Gil no festival *SummerStage*, ocorrido no *Central Park*.⁷⁹ Pouco tempo depois dessa turnê sai da banda o percussionista Canhoto (caixa), posteriormente substituído pelo baterista Pupillo. No início do ano de 1996, ocorre a apresentação no festival *Hollywood Rock* e a gravação do segundo álbum da banda *Afrociberdelia* pelo mesmo

⁷⁷ Antiga revista especializada em música, editada pela Editora Abril, e importante referência juvenil da época.

⁷⁸ Informação publicada no blog *A História do Rock Santista*, disponível em: <http://rocksantista.blogspot.com/2007/03/m200-summer-concerts-o-tnis-que.html>

⁷⁹ Informação publicada no sítio referente à *Ocupação Chico Science*, ocorrida em julho de 2010, no Itaú Cultural em São Paulo, no seguinte endereço: http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2841&cd_materia=1239&mes=2&ano=2010

selo Chaos. Deste disco derivam-se os dois videoclipes analisados por essa pesquisa: *Manguetown* (dirigido por Gringo Cardia) e *Maracatu Atômico* (dirigido por Raul Machado), e ainda o videoclipe da música *Macô* (também com direção de Raul Machado com as sobras do material produzido para *Maracatu Atômico*), com a participação do cantor Gilberto Gil. Ainda nesse mesmo ano, o grupo realiza sua segunda turnê internacional à Europa com a participação da banda **Paralamas do Sucesso** em seis desses shows. (TELES, 1998, p. 45)

Com a carreira em plena ascensão a banda sofre um duro golpe no começo do ano de 1997. No dia 02 de fevereiro, em uma prévia carnavalesca, Chico Science morre em um acidente automobilístico no caminho entre as cidades de Recife e Olinda aos 31 anos. Pouco antes de falecer, Chico colocara diversos projetos em andamento e planejara começar muitos outros, entre eles um, que estava quase finalizado, era a trilha musical⁸⁰ do filme *Baile Perfumado*, que estreou nesse mesmo ano. Fora isso, havia projetos de parcerias sendo engatilhados com diversos músicos nacionais como Max Cavalera (do grupo **Sepultura**), a cantora Marina, o grupo Paralamas do Sucesso e com o cantor Gilberto Gil. (HALFOUN, 1997, p. 14)

No ano seguinte, a banda **Nação Zumbi** lança ainda pelo selo *Chaos* o CD duplo *CSNZ* (1998), em homenagem ao seu ex-líder Science, com Jorge du Peixe assumindo os vocais e contando com a presença de diversos artistas convidados como Marcelo D2, Jorge Benjor, Fred 04 e Marcelo Falcão na faixa *Malungo* (faixa-homenagem a Science que rendeu também um videoclipe dirigido por Raul Machado, no qual é reafirmada a intenção dos integrantes da banda e das pessoas ligadas a Chico de dar continuidade à obra por ele deixada). Após o lançamento desse álbum, a banda Nação Zumbi praticou um período de recolhimento, reorganizando-se. A partir do ano de 2000, resolvem prosseguir na carreira e, desde então, lançou os álbuns *Radio S.Amb.A* (2000 - YB Music), *Nação Zumbi* (2002 – Trama), *Futura* (2005 –Trama) e *Fome de Tudo* (2007 - Deckdisc). Atualmente, planejam lançar o próximo álbum de forma independente, previsto para sair em 2011.

Observados os fatos históricos marcantes na trajetória da banda, julgamos importante abordar assuntos relativos aos videoclipes da banda e à sua postura estético-audiovisual. Conseguimos apurar que, até o ano de 1997, a banda foi retratada nos seguintes videoclipes: *Maracatu de tiro certo* (1993, dirigido pela dupla Dolores &

⁸⁰ Feita por diversos representantes da Cena Mangue como **Mundo Livre S/A** e Stela Campos.

Morales); *A Cidade – primeira versão* (1993 – TV Viva); *A Cidade* (versão 02 – 1994 – dirigido por Guilherme Ramalho); *Da Lama ao Caos* (1994, TV Viva); *Manguetown* (1996, dirigido por Gringo Cardia); *Maracatu Atômico* (1996, dirigido por Raul Machado) e *Macô* (1996 - também dirigido por Raul Machado) e *Sangue de Bairro* (1997 - dirigido por Lírio Ferreira e Paulo Caldas).

Comentaremos agora os videoclipes *Maracatu de tiro certo* e as duas versões audiovisuais de *A Cidade*, pois as outras obras serão descritas em momentos posteriores dessa pesquisa de forma mais detalhada. Observando-se as duas versões da música *A Cidade* (que se encontram em DVD, em anexo), pode-se afirmar que a segunda obra é um refinamento da primeira; muitos elementos que estão presentes de forma “crua” na versão realizada pela TV Viva de Olinda⁸¹ estão representados de forma mais estilizada na obra de Guilherme Ramalho, que foi patrocinada pela Sony em decorrência do lançamento do primeiro CD da banda.

Na época em que o primeiro videoclipe dessa música foi feito, observamos que a banda ainda não tinha uma formação fixa entre os membros da percussão (que estão em maior número do que os membros oficiais da banda no lançamento do primeiro álbum); na verdade, a música também está apresentada em uma versão diferente da que foi gravada no CD *Da Lama ao Caos*, e, assim como o videoclipe, está um pouco mais bruta. As duas versões da canção são iniciadas pelo *sample* de uma música incidental retiradas da canção *Boa Noite do Velho Faceta / Amor de Criança* (integrante do álbum *Pastoril do Velho Faceta*⁸², lançado em 1978, pela Bandeirantes Discos), porém na primeira versão da música ela se encontra entrecortada por instrumentos de percussão da canção principal e, na versão mais recente, a transição entre este *sample* e os tambores da música acontecem de forma mais suave.

Outro item que chama atenção nestas duas versões são as animações inseridas ao longo dos videoclipes; enquanto na primeira versão elas compreendem apenas esboços que acompanham a narrativa audiovisual, na segunda elas são responsáveis por construir uma pequena história sobre a violência da cidade e a transformação que ocasionou a junção dos homens e dos caranguejos (em uma referência clara ao texto do primeiro ‘Manifesto Manguê’: *Caranguejos com Cérebro*).

⁸¹ A TV Viva é um projeto do Programa de Comunicação do Centro de Cultura Luiz Freire, ONG fundada em Olinda no ano de 1972.

⁸² O Velho Faceta foi um personagem pernambucano representante do Pastoril profano, que é uma manifestação cultural a integrar as festas natalinas do nordeste brasileiro. A canção *Boa Noite do Velho Faceta / Amor de Criança* encontra-se no DVD, em anexo.

É verificável também que a falta de recursos influenciou bastante na construção da obra realizada pela TV Viva. Os integrantes da banda aparecem com indumentárias e instrumentos que não possuem um tipo de padronização e nos parece que tal falta de recursos tenta ser compensada pelos realizadores com a utilização de efeitos de vídeo como a solarização que permeia a obra do início ao fim, ao contrário da versão financiada pela Sony, na qual os integrantes da banda já aparecem todos usando óculos escuros e chapéus (estilo coco – conhecido posteriormente em Recife como “Chapéu Chico Science” - ou de palha) e empunhando instrumentos reluzentes; alguns até vestem camisetas com ícones da cultura pop, como Gilmar Bola Oito que usa uma camiseta do personagem de quadrinhos *Sandman*⁸³, o efeitos solarizados também sumiram e as cenas possuem uma fotografia bem limpa e clara. As imagens da cultura pernambucana, tais como cenas que mostram apresentações de grupos de maracatu, são curiosas, pois a versão da Sony mostra imagens de dançarinos do maracatu nação (versão urbana dessa manifestação cultural), enquanto a TV Viva introduz cenas da *performance*⁸⁴ dos caboclos de lança do maracatu rural - talvez essa imagem tenha sido julgada demasiado exótica para o público do sul e sudeste do Brasil, porém, em contrapartida, nesse segundo videoclipe é introduzida a imagem do caranguejo que não consta no videoclipe da TV Viva. E, finalmente, o elemento mais significativo que nos faz afirmar que a versão da TV Viva serviu de base para o videoclipe de Guilherme Ramalho é a cena final das duas obras que terminam com imagens assemelhadas de palafitas construídas no meio do mangue recifense.

Já o videoclipe *Maracatu de tiro certo*, nasceu de forma coletiva, no esquema da “cooperativa mangue”, já referida neste trabalho. Diz o relato de um dos realizadores: Hélder Aragão⁸⁵

Começou a partir de uma brincadeira, existia uma produtora de Paulo Caldas, (que depois produziu o filme *Baile Perfumado*), que nos cedia bastante equipamento quando precisávamos e tal. O ponto de partida veio a partir de Paulo, foi quem começou, ele tinha umas ideias na cabeça. Depois ele começou a filmar e Hilton continuou. Eu me meti no meio e assumimos a finalização. A essa altura Paulo já estava bem afastado da história toda. Então foi meio

⁸³ *Sandman* é um personagem de quadrinhos adultos criado por Neil Gaiman em 1988 para o selo *Vertigo*, da companhia *DC Comics*.

⁸⁴ Em nossa pesquisa, o termo *performance* está quase sempre sendo utilizado no sentido de “atuação, representação teatral, execução em palco”, e não no sentido de “ação ou representação de improviso”.

⁸⁵ Entrevista concedida em fevereiro de 2010.

coletivo assim, acabamos assinando porque no final acabamos montando o que a gente queria, meio que à revelia de Paulo.

... E trabalhar com o Chico era incrível porque ele tinha uma facilidade de se relacionar com a câmera, ele gostava de fazer aquela “munganga”⁸⁶ toda, de aparecer, de se vestir e tal.

Neste videoclipe é representada uma história que fala da violência urbana, e tem por protagonista Chico Science, que age como um narrador-personagem. Ali ele participa de uma briga encenada em um bar (provavelmente no bairro de Peixinhos) durante um jogo de dominó, foge de um perseguidor dentro do mangue, age como um pregador religioso andando pelas ruas com um megafone e, em outros momentos, próximo de uma cruz, prega com a Bíblia em uma das mãos e uma arma na outra. Nesse meio tempo são citadas referências de religiões afro brasileiras, como um despacho de macumba⁸⁷ ao pé da cruz e ao lado do homem morto com uma arma na mão, que Chico representa, ou no momento em que aparece a rainha do Maracatu segurando a boneca “Calunga”⁸⁸ nas mãos e passa por ela um caboclo de lança. A banda não aparece em nenhum momento da obra. Percebe-se também que esta obra foi realizada com poucos recursos, pois a consistência do sangue representado é claramente a de molho de tomate, as armas mostradas são de brinquedo etc., portanto, conclui-se que a intenção dos realizadores foi a de assumir essa falta de dinheiro e explicitar isso na própria obra. Importante lembrar que tanto o videoclipe abordado agora quanto a primeira versão de *A Cidade* circularam apenas na mídia local, sendo ainda hoje obras desconhecidas do grande público e que só vieram à luz em poucas oportunidades tais como a Ocupação Chico Science.⁸⁹

Para finalizar este tópico só nos restam alguns comentários sobre a estética dos encartes dos dois CDs lançados pela banda. Começando pelo encarte mais antigo, o do álbum *Da Lama ao Caos*, projetado pela dupla Dolores & Morales, percebemos grande preocupação em explicar e divulgar a Cena Mangue a partir dos diversos elementos nele inseridos, como a transcrição completa do Manifesto *Caranguejos com Cérebro*, e a

⁸⁶ O termo “munganga” quer dizer trejeito, e foi associado a Chico Science por alguns entrevistados dessa pesquisa.

⁸⁷ O termo “despacho de macumba” refere-se ao tipo de oferenda dedicada às entidades nas religiões de matriz afro-brasileira.

⁸⁸ A boneca Calunga é uma figura sagrada que integra os ritos do Candomblé e do Maracatu de Pernambuco.

⁸⁹ Exposição já referida aqui, que aconteceu no Itaú Cultura em São Paulo durante o mês de julho de 2010.

inclusão de pequenos esquetes escritos por Hilton Lacerda e desenhados por Hélder Aragão em forma de história em quadrinhos e intitulada *Chamagnathus Granulatus Sapiens* que explica o surgimento dos *Caranguejos com Cérebro* a partir de uma narrativa que conta que houve uma contaminação, através da baba de caranguejo, em uma fábrica de cerveja que se instalou em cima de um mangue. A imagem do caranguejo está presente em toda a simbologia da peça gráfica, seja na forma representada por uma pata desse animal dentro do encarte, ou na forma da imagem da capa.

Por outro lado, o encarte do CD *Afrociberdelia*, concebido por HD Mabuse e Jorge du Peixe (também envolvido com questões estéticas da banda, além de Chico Science), esforça-se para fazer a ligação das novas tecnologias com a banda, incluindo poucos elementos ligados ao Mangue (apenas um grafismo que imita a imagem da amarração das alfaias no interior da peça e a figura com opacidade rebaixada do rosto de um caboclo de lança), todos textos inclusos fazem referência a analogias entre conceitos tecnológicos e alguns ideais defendidos pela banda, conforme pode-se perceber nos excertos desse material:

> ENTER – Tecnologia subversiva, a grande biblioteca do cyberspace, ótica simbiótica, fractais na cura do stress (plug in and chill out), afrociberdelia, teatro do acaso, cinema impressionante, literatura de cópia, poesia fractal, a cultura sampleada, telecracia, comunidade interativa, ficção-científica, revival sense e musicracia.

> DEL – Trapaça, midiotia, riqueza ilícita, falsa doutrina, miséria, área de sinistro, comércio religioso, fanatismo, grandes corporações empenhadas em deformação cerebral, racismo, exploração de mão-de-obra infantil, pena de morte e fome envergonham o planeta.

E ainda no texto que explica o que é a “Afrociberdelia”, assinado por Bráulio Tavares, e reproduzido abaixo:

(Extraído da ENCICLOPÉDIA GALÁCTICA, volume LXVII, edição de 2102)
AFROCIBERDELIA (de África + Cibernética + Psicodelismo) – s.f. – A arte de cartografar a Memória Prima genética (o que no século XX era chamado “o inconsciente coletivo”) através de estímulos eletroquímicos, automatismos verbais e intensa movimentação corporal ao som de música binária. Praticada

informalmente por tribos de jovens urbanos durante a segunda metade do século XX, somente a partir de 2030 foi oficialmente aceita como disciplina científica, juntamente com a telepatia, a patafísica e a psicanálise. Para a teoria afrociberdética, a humanidade é um vírus benigno no software da natureza, e pode ser comparada a uma árvore cujas raízes são os códigos do DNA humano (que tiveram origem na África), cujos galhos são as ramificações digitais-informáticas-eletrônicas (a Cibernética) e cujos frutos provocam estados alterados de consciência (o Psicodelismo). No Jargão das gangs e na gíria das ruas, o termo “afrociberdelia” é usado de modo mais informal:

a) Mistura criativa de elementos tribais e high tech:

“Pode-se dizer que o romance The Embedding, de Ian Watson, é um precursor da afrociberdética”.

b) Zona, bagunça em alto-astral, bundalelê festivo:

“A festa estava marcada pra começar às dez, mas só rolou afrociberdelia lá por volta das duas horas da manhã”.

Além disso, alguns símbolos utilizados por Mabuse também reforçam a ideia de comunhão com a tecnologia e a urbanidade, como o símbolo @ e os grafismos semelhantes aos das fontes utilizadas pelos grafiteiros e pichadores urbanos apresentados na capa; outra diferenciação deste encarte em relação ao anterior é que neste foram inclusas diversas imagens da banda reunida, e também se percebe que a produção indumentária faz-se mais urbanizada e homogênea entre os integrantes.



Encarte do álbum Da Lama ao Caos 01: face externa



Encarte do álbum Da Lama ao Caos 02: face interna



Encarte do álbum Afrociberdelia 01: face externa



Encarte do álbum Afrociberdelia 02: face interna

2.4) Pequena biografia de Chico Science: sua história através de diversos olhares

Francisco de Assis França nasceu no bairro de Santo Amaro, em Recife, no dia 13 de março de 1963, filho do enfermeiro Francisco França e da costureira Rita França, era o caçula de quatro irmãos. Sua família mudou-se para a cidade de Paulista nos primeiros anos da vida de Chico, mas, quando ele completa 06 anos, deslocam-se para a segunda etapa do bairro periférico de Rio Doce, em Olinda. (NETO, 2001, p. 42) Foi ali que passou toda a adolescência e parte da idade adulta, frequentou bailes *funk*, integrou uma gang de dançarinos de *hip hop* (chamada *Legião Hip Hop*) junto com seu amigo Jorge du Peixe. Ainda na época da adolescência conheceu Lúcio Maia, outro amigo que se interessava por música (adorava os estilos de *rock* pesado como o *heavy metal*) e que também já pensava em montar uma banda (MAIA, 2010)⁹⁰. Através de Lúcio conheceu também Alexandre Dengue e, no futuro, esses quatro garotos fariam parte do grupo **Chico Science & Nação Zumbi**.

Foi com Lúcio e Dengue que Chico formou a **Orla Orbe**, que tocava *covers* de *soul*, *ska*⁹¹ e *rock* dos anos 1970 e algumas composições próprias (DU PEIXE, 2010 *apud Revista Ocupação Chico Science/Itau Cultural*); em paralelo a esse grupo, Chico também fazia experimentações sonoras com Fred 04, Mabuse e Jorge du Peixe na banda **Bom Tom Rádio**. Após o final desses dois projetos, no ano de 1988, surge a **Loustal**, ainda com os companheiros Lucio Maia e Alexandre Dengue, além de Jorge du Peixe. Nessa época, Francisco se autodenominava Chico Vulgo, o apelido Science viria a partir de uma brincadeira de Renato Lins, que se impressionou com a capacidade de experimentação musical do amigo. (NETO, 2001, p. 43)

Todavia, um passo decisivo na vida de Francisco foi quando começou a trabalhar como auxiliar administrativo na Emprel (Empresa Municipal de Processamento Eletrônico), onde conheceu, o então escriturário, Gilmar Bolla Oito, que também apreciava todos os ritmos *da black music americana* e do *reggae*. Essa amizade propiciou a Chico o contato inicial com o grupo de *samba reggae* **Lamento Negro** e assim foi possível que todos os futuros integrantes da futura banda travassem o primeiro contato, o que resultaria inicialmente em **Chico Science & Lamento Negro** e finalmente em **Chico Science & Nação Zumbi**.

Chico é reconhecido como o maior responsável pela formação e estilo que a banda adotou; conforme afirma o baixista Alexandre Dengue em entrevista concedida

⁹⁰ Em entrevista concedida ao Itaú Cultural na ocasião da exposição *Ocupação Chico Science*.

⁹¹ *Ska* é um ritmo jamaicano precursor do *reggae*.

ao Instituto Itau Cultural: era ele “quem carregava a banda nas costas”, e Lúcio Maia completa declarando que “Chico fazia tudo do jeito dele, de uma forma até autoritária, mas como estava dando certo, todos o acompanhavam”.

O cantor é descrito por muitos amigos e parentes como um jovem sonhador, romântico, inteligente, brincalhão, possuidor de um grande coração e fixado em adquirir informações variadas a todo o momento, além disso, tinha um grande interesse por música e era praticamente obcecado com a ideia de formar uma banda para produzir uma música boa que fosse a mais universalizada possível, segundo Xico Sá.⁹²

De acordo com Fred 04⁹³, Chico foi um “catalisador cultural e um entusiasmado ativista urbano”, aquele que andava em diversos meios, enxergava aspectos interessantes em tudo o que via, ouvia e lia. O grande exemplo dessa qualidade de Chico é a formação de sua própria banda que reunia integrantes de três classes sociais distintas (Lucio Maia e Alexandre Dengue, da classe B; Chico Science e Jorge du Peixe da classe C e alguns batuqueiros da Nação Zumbi pertenciam a classe D e moravam em palafitas ou favelas).

Outro aspecto interessante de sua personalidade era o senso estético incomum e a grande teatralidade por ele desenvolvida; segundo sua mãe, Dona Rita, Chico imaginava figurinos diferenciados para suas apresentações e pedia a ela que os costurasse⁹⁴, também angariava itens em brechós e no Mercado São José, em Recife, para compor sua indumentária, utilizada inclusive no dia-a-dia. Fred 04⁹⁵ conta um episódio interessante ocorrido em uma reunião com executivos da Sony, na qual Chico, após sumir por dois dias, se apresenta com um visual tão exótico (chapéu de palha, óculos escuros espalhafatosos e camisa de chita) que chocou até os próprios amigos e, mesmo diante das manifestações de espanto de todos os presentes, ele não se abalou. Ele acreditava muito em si mesmo e em suas convicções.

A morte de Chico em fevereiro de 1997 causou comoção nacional, sendo noticiada pela grande mídia. O seu enterro mobilizou grande parte das autoridades, dos músicos e da população de Pernambuco, inclusive com a presença do governador na Miguel Arraes e de um de seus maiores críticos, Ariano Suassuna, que chorou a perda do jovem. Ainda compareceram os grupos de maracatu **Nação Estrela Brilhante**, o

⁹² Em entrevista concedida ao Itau Cultural em virtude da exposição Ocupação Chico Science.

⁹³ Id. Ib.

⁹⁴ Id. Ib.

⁹⁵ Id.Ib.

Maracatu Indiano e os caboclos de lança do **Maracatu Piaba de Ouro**. (NETO, 2001, p. 60)

A grande contribuição de Chico ao povo brasileiro é o reavivamento do orgulho nacional em relação à boa música produzida aqui. Após a criação da Cena Manguê, o jovem brasileiro encontrou algo revitalizante e moderno com o que se identificar, sem deixar de lado as suas raízes.

2.5) Atualização da diversidade sonoro-cultural e a presença da *performance* do músico – algumas formas de registro da *performance* e a MTV Brasil enquanto divulgadora da Cena “Mangue”

O *Manguebeat* está ligado às tecnologias de sua época e a preocupação estética das bandas não se resumia apenas à sonoridade, mas também possuía um grande apelo visual e performático, que se tornou característico das mesmas.

Chico Science & Nação Zumbi, uma das bandas expoentes dessa cena, demonstra em sua obra um projeto estético muito diferenciado de tudo o que já se havia visto no Brasil em termos de músicas dirigidas à juventude: primeiramente, a sua formação inicial não incluía um baterista, mas sim diversos percussionistas que tocavam alfaias artesanais (os grandes tambores de maracatu); a indumentária da banda incluía chapéus coco, grandes óculos coloridos e vestimentas características do caboclo de lança⁹⁶ do maracatu rural, com suas enormes perucas coloridas e seu manto com lantejoulas; uma *performance* diferenciada em seus shows, reproduzindo no palco passos de danças que vão do *funk* ao maracatu em questão de segundos.

Os shows da CSNZ costumavam surpreender muito o público presente pela energia e vivacidade de sua música. Além do carisma e da empatia de Chico Science com o público, era uma banda para ser vista ao vivo para que se entendesse todo o seu potencial.

Devido à morte de Chico Science em um acidente automobilístico em fevereiro de 1997, hoje em dia não é mais possível verificar *in loco* o projeto estético-sonoro-visual original da banda. Mesmo que os outros membros da banda tenham dado continuidade ao trabalho do grupo de forma extremamente coerente, nunca se poderá imaginar quais rumos seguiriam se Science ainda estivesse presente. Todavia, pretende-se discutir aqui se os diversos registros sonoros e imagéticos produzidos para a banda, na época de Science, conseguiram preservar as características observadas em suas apresentações ao vivo.

Escolhemos selecionar apenas alguns trechos desses registros para esta análise, incluídos aqui diversos materiais realizados, principalmente, a partir da música *Da Lama ao Caos*, como fragmentos de shows ao vivo e em programas televisivos; duas versões dessa canção retiradas do CD homônimo de 1994 e do CD póstumo CSNZ

⁹⁶ ‘Caboclo de lança’ é um personagem do maracatu rural, proveniente das cidades interioranas de Pernambuco, principalmente da zona canavieira, ou zona da mata. O caboclo de lança utiliza indumentárias exóticas e coloridas e sua apresentação no carnaval inclui um ritual religioso que começa dentro dos terreiros, alguns dias antes da festa.

(1998), além de comentar outros materiais, tais como videoclipes e trechos de apresentações relativas a outras músicas do grupo.

Na época da gravação de seu primeiro álbum, em 1994, a banda já contava com uma formação bastante incomum: Chico Science era o vocalista; Dengue, o baixista; Lúcio Maia, o guitarrista; Jorge ‘du’ Peixe, Gilmar Bola Oito e Gira tocavam as alfaias; Canhoto tocava caixa e Toca Ogam era o responsável pela percussão e efeitos em geral. Esse fator dificultou em parte a gravação do álbum *Da Lama ao Caos*, pois o produtor Liminha e seus técnicos de som não conseguiram equalizar de forma fiel os toques de tambor e percussão, atenuando muito a intensidade desses instrumentos no resultado final, como se pode observar neste excerto retirado da obra de Herom Vargas:

Se a disposição dos oito músicos já destoava das bandas de *pop /rock* tradicionais, produzir o primeiro disco com esses instrumentos trouxe outras dificuldades. A principal delas foi gravar o som das percussões com técnicos de estúdio acostumados a trabalhar com bateria, instrumento mais usual na tradição do *rock*. Conforme o guitarrista Lúcio Maia, como não havia bateria no grupo, não existia, por exemplo, o chimbau – peça composta por dois pratos pequenos colocados um contra o outro e que abrem e fecham a partir do comando de um pedal à esquerda do baterista; serve entre outras variações para a marcação constante dos pulsos de uma “batida”. Os técnicos, especialmente o experiente produtor Liminha, tinham dificuldade em equalizar o som das alfaias, da caixa e da percussão na ausência do agudo do chimbau. (VARGAS, 2007, p. 136-137)

É possível verificar claramente a diferença de qualidade desta gravação em oposição à sonoridade original produzida pela banda, através da comparação com algumas faixas ao vivo inseridas no CD póstumo de Chico Science e Nação Zumbi intitulado *CSNZ* (1998). Uma das faixas em que esta diferença se evidencia é *Da Lama ao Caos*, em sua versão de estúdio do álbum homônimo, e em outra, ao vivo, do álbum de 1998. Enquanto na versão de estúdio a potência sonora das alfaias e da percussão aparece atenuada e de certa forma mais aguda, encontrando-se os instrumentos praticamente misturados em alguns momentos e parecendo que estão em uma mesma frequência, ali, a voz de Chico se sobressai em relação aos outros instrumentos; já na versão ao vivo, esses instrumentos aparecem de forma mais marcante, o som das alfaias é mais grave e sua intensidade é potencializada: o som da percussão de Toca Ogam é claro e diferenciado dos tambores, a guitarra de Lúcio Maia ganha destaque e a voz de

Science é quase gritada, acompanhando o ritmo energético da banda. Outro ponto importante a comentar é que nessa época o baterista Pupillo ainda não havia sido incorporado à banda, o que só aconteceu pouco antes das gravações do disco *Afrociberdelia* (1996), portanto, além da falta da voz de Chico Science, posto assumido por Jorge du Peixe após sua morte, esta canção hoje é executada de uma forma diferente da época de sua gravação original, pois a esta foi adicionada a bateria, utilizando-se inclusive do chimbau⁹⁷ na versão do **Nação Zumbi**.

Existem diversas formas de registro da *performance* de bandas, desde a gravação de shows com grandes plateias, quando então artista e público estabelecem comunicação entre si, ou de shows em programas televisivos, nos quais as plateias são pequenas ou até inexistentes, ou ainda através de videoclipes que busquem mostrar cenas da banda tocando ao vivo. Nosso material de estudo engloba todos esses casos, mas, antes de dar início às análises audiovisuais propriamente ditas, falaremos sobre a *performance* aplicada ao projeto estético dos artistas.

Apuramos até o momento da escritura desta pesquisa diversos registros imagéticos da banda, datados entre o início e o meio da década de 1990; entre eles se incluem a apresentação no festival *Hollywood Rock*, em janeiro de 1996, os videoclipes *A Cidade e Da Lama ao Caos*, referentes a canções do primeiro álbum, e os videoclipes de *Maracatu Atômico*, *Manguetown* e *Macô*, realizados a partir de músicas do álbum *Afrociberdelia*; além de um programa produzido pela TV Cultura, em 1994, denominado *Especial Manguê Beat*, que mostra a banda tocando seus instrumentos ao vivo, em estúdio, sem plateia, entre outros.

Pensaremos nos registros a partir de algumas classificações: a) *performances* ao vivo, pré-editadas a partir de shows; b) *performances* ao vivo, pré-editadas a partir de estúdios e c) *performances* editadas e reproduzidas em cenários. Em alguns casos veremos que essas regras básicas não se aplicam em todos os momentos, portanto, quando isso ocorrer, aplicaremos a classificação correspondente à situação predominante no registro em questão. Falamos aqui em *performances* “pré-editadas”, pois, mesmo em um vídeo gravado ao vivo, a escolha de um enquadramento que privilegia a *performance* de certo músico em relação ao todo, por ex., conduzindo o olhar do espectador a uma situação diferenciada da experiência presencial de se estar em um show, já significa ‘edição’.

⁹⁷ O chimbau é componente da bateria que consiste em dois pratos que são montados em um suporte e que podem ser acionados por um pedal, para que tais pratos se choquem produzindo um som.

O registro de uma *performance*, seja qual for a sua natureza, cria um produto diferenciado daquele 'original', pois transporta-se *parte* do conteúdo original para um outro meio, o que acarreta a perda de certos aspectos que apenas a experiência ao vivo tem condições de proporcionar - como a comunicação sensorial estabelecida entre o artista e o público, além do deslocamento temporal / espacial da experiência que ganha uma mediação, em nosso caso, através do vídeo, conforme foi muito bem colocado por Renato Cohen, ao diferenciar a experiência teatral daquela do cinema:

No cinema temos somente a imagem de uma cena pretérita; no teatro, por mais que estejamos diante de uma representação, previsível, estaremos ouvindo as respirações dos atores, vendo seu suor, sentindo sua energia. Isso sem falar na possibilidade sempre presente do "acidente" (alguém cair, uma fala sair errada, o atirador de facas errar seu alvo), possibilidade esta que aumenta o "índice de vida" do teatro, se comparado ao cinema, vídeo etc. (COHEN, 2004, p.117)

Na *performance*, pela característica de evento, de poucas repetições, o que prevalece é a "temporalidade". Na verdade, toda a arte cênica se reveste desta "temporalidade", porque no final da temporada o que vai ficar são fotos, recordações, críticas e, hoje, com a tecnologia, um vídeo do espetáculo (que nunca vai reproduzir o que foi a peça, pois se trata de outra linguagem). (Ibdem, p. 119-120)

Cohen também classifica as representações das *performances* ao vivo, enquanto relações emissor-receptor, a partir de dois modelos que podem ser muito úteis para a nossa análise: o primeiro é o que ele denomina de *relação estética*, aquele em que existe um distanciamento crítico em relação ao objeto tanto da parte do espectador quanto da parte de quem o representa; já o segundo modelo é intitulado de *relação mítica*, onde o distanciamento em relação ao objeto de ambas as partes não fica muito claro, estabelecendo certo rito de representação nesta comunicação.

(...) Essa possibilidade do *tête-a-tête* da arte cênica, do aqui-agora, do risco, vai lhe conferir uma característica de *ritual*, que se assemelha às antigas celebrações religiosas do homem primitivo. E vai ser também um dos pontos fortes dessa expressão que permite superar as limitações técnicas em relação às

outras artes. (...) Utilizamos nessa comparação o teatro convencional que enfatiza a representação. Se tomarmos como referência as experiências do teatro de vanguarda dos anos 60, em que o público era instado a participar, ou os *happenings* e as *performances* em que as cenas nunca são previsíveis, teremos um aumento do que denominamos "índice de vida". A característica "ritual" do teatro é um dos trunfos dessa linguagem numa comparação com o cinema ou as artes plásticas, por exemplo. **É também esse "rito-teatral" que tem alimentado os tão bem-sucedidos concertos de rock, com essa absorção.**⁹⁸
(Ibdem, 2004, p.118)

Rosangella Leote observa que certas características das *performances* são irrepetíveis e, mesmo que existam registros foto-videográficos dessa *performance*, isso não quer dizer que os mesmos vão conseguir apreender a *performance* em toda a sua totalidade.

(...) quando se registra uma *performance* em qualquer sistema, está se colhendo apenas o documento do momento efêmero e irrepetível em qualidade. *Performance*, por mais que se ensaie, por muito que se apresente, é sempre uma arte de instante. Ela só é o que é naquela ocasião, com aquele público, com aquele(s) *performer(s)*, com aquela energia de atuação, com aqueles tempos internos e externos determinantes do resultado final. O registro puro e simples é algo inócuo como arte, é importante do ponto de vista documental, é objeto de estudo, mas não é arte em geral. (LEOTE, 1994, p. 16)

Aqui nos parecem estar inseridas as *performances* ao vivo de **Chico Science & Nação Zumbi**, pois, pelo que apuramos através dos registros visuais e também através dos relatos de pessoas que compareceram aos shows, era praticamente impossível ficar imune ao apelo sonoro e imagético diferenciado da banda: além de se impressionar com o carisma de Chico Science, o público ficava quase hipnotizado com sua presença de palco excepcional. Nessa linha de pensamento, então, mesmo os registros que se pode considerar dos mais fiéis ao o que foi o espetáculo, se parecem apenas com uma imagem pálida e esmaecida do que foi o evento original. Porém, - e aqui se insere a questão principal de nosso trabalho -, será que nos registros concebidos de forma mais

⁹⁸ Grifo nosso.

planejada, como em seus videoclipes, a vitalidade sonoro-visual da banda pode ser resgatada? Ou, dito de outro modo, como realizar em vídeo qualidades performáticas?

a) Um exemplo interessante de registro foi o videoclipe da canção *Da Lama ao Caos*, concebido de forma inusitada através de uma parceria entre a própria banda e a TV Viva, uma instituição de Olinda, sem qualquer apoio da gravadora Sony, como nos contou Paulo André - em trecho de entrevista já mencionado neste trabalho.

Esse registro, apesar de ser denominado videoclipe, não foi produzido como tal, portanto, conserva diversos elementos do registro de *performance* ao vivo pré-editada a partir de um show, ocasião em que o público e o artista estabelecem uma conexão entre si, o que significa uma relação mítica. **A decupagem do vídeo privilegia, claro, a figura de Chico Science, sua gestualidade e expressões faciais de caráter representativo**, porém, através das diversas inserções de imagens do público participante, em total sintonia com a banda, e também das muitas imagens do palco que retratam os demais músicos e tudo o que acontecia por ali naquele momento, não se importando a edição em retirar a presença de elementos externos à banda, tais como trabalhadores técnicos que trabalhavam no momento daquela cobertura, consegue-se vivenciar aquela relação mítica. Através de alguns elementos demonstrados nessa peça (que a princípio não foi pensada para se transformar em um videoclipe) como as panorâmicas rápidas da plateia vibrando ao som da música, e mesmo em momentos nos quais são selecionados alguns espectadores mais animados, e ainda quando são inseridos *flashes* rápidos do trabalho da equipe de apoio que trabalha naquele momento. Claro que a principal atração é a *performance* do cantor Chico Science, completamente envolvido em dar tudo de si na apresentação, porém em diversas pausas da parte vocal da canção incluem-se imagens variadas da banda, tanto de Lúcio Maia tocando sua guitarra alucinadamente, quanto dos percussionistas tocando com vigor seus instrumentos. Em diversos momentos a câmera treme, sincronizada com pontos altos da música, que está sendo executada de forma vigorosa; ali, o que pode até ser classificado como um movimento de imperícia do operador acaba emprestando à gravação de certo modo um ritmo e conferindo à peça uma noção de aqui-agora, uma aura de improviso e emergência própria das *performances* ao vivo.

Muitas dessas características também se aplicam ao caso do registro da apresentação da banda no festival *Hollywood Rock*, em 1996, no qual podemos observar também imagens dos técnicos de apoio, do público e das *performances* dos músicos,

com certos destaques em alguns momentos, como é o caso dos solos de guitarra em que Lúcio Maia tem grande destaque na imagem ou da dança de Toca Ogã durante a música *Rios, Pontes e Overdrives* em que ele e Science dividem o palco com passos criados a partir de ritmos brasileiros como o maracatu e o coco. Ainda, por ser a gravação de um show completo, há também momentos de grande importância estético-visual para a banda, como na música instrumental *Salustiano Song*,⁹⁹ na qual Chico aparece vestido com a indumentária do **caboclo-de-lança** do maracatu rural, constituída por um manto multi-colorido feito artesanalmente, uma enorme peruca vermelha, que esconde seu rosto quase que totalmente e uma grande lança enfeitada por fitas que ele utiliza para completar seus movimentos, realizados de forma muito pessoal.

b) Esses dois registros descritos acima se diferenciam bastante do segundo tipo de classificação “*performances* ao vivo pré-editadas a partir de estúdio”, na qual enquadraremos o registro do show realizado para o programa *Especial Mangue Beat*, que mostra a banda tocando seus instrumentos ao vivo, em estúdio, sem plateia; e o do programa *Ensaio* (1996), produzido pela mesma emissora. No programa de 1994, a banda aparece tocando em um cenário construído especialmente para esse fim, com elementos que remetem à Cena Mangue, como a escultura de um caranguejo com grandes antenas - simbologia difundida pelo movimento, com os músicos tocando e dançando e demonstrando grande vigor; ali, existe um cuidado maior na edição para não mostrar elementos externos à banda ou ao cenário e, como não há público presente, a relação dos músicos acaba sendo, de certa forma, com as câmeras; assim, a ‘relação estética’ prevalece, mas, de qualquer forma, ainda podemos considerá-lo um registro espontâneo e que apreende a energia daquele conjunto musical então iniciante. Os planos de câmera, mais fechados, procuram privilegiar o trabalho de cada um dos músicos, mostrando-os de forma mais isolada e minuciosa e, em alguns momentos, os planos se abrem um pouco mais para revelar os outros músicos que estão ao redor do que estava em destaque, colocando-o no todo da banda. Já o programa *Ensaio* propõe um tom mais intimista, mostrando Chico cantando sentado em um banquinho e os outros músicos muito contidos, cada um em seu espaço. Este programa também abre espaço para entrevistas, nas quais Chico conta algumas histórias da banda, fala dos instrumentos utilizados e relata um pouco de sua experiência pessoal enquanto músico.

⁹⁹ Esta música faz referência a Manoel Salustiano Soares, nome de Mestre Salustiano, grande artista e incentivador da cultura pernambucana, que foi ator, artesão, músico e compositor.

c) Finalmente, falaremos agora sobre a terceira forma de registro, a classificada como “*performances* editadas e reproduzidas em cenários”, nas quais podemos enquadrar a maioria dos videoclipes. O conteúdo aqui quase sempre é minuciosamente planejado antes de ser realizado, existem instruções a serem seguidas, cenários a serem montados ou pelo menos ‘produzidos’ para tal situação (no caso de cenários naturais ou já existentes), e um diretor por trás de tudo, que traduz a sua visão pessoal de tal banda ou música. Achamos interessante, neste texto, separar para análise dois videoclipes que contêm trechos de apresentações ao vivo da banda inseridos pelo diretor dentro de sua obra de forma estilizada: falamos dos videoclipes *Maracatu Atômico* (1996) e *Macô* (1997), ambos do diretor Raul Machado.

Maracatu Atômico é um videoclipe que foi realizado pelo diretor a convite da banda em diversas localidades entre as cidades de Recife e Olinda, lugares de origem dos integrantes. Raul acompanhou a banda por certo período de tempo, sempre com sua câmera na mão, e foi registrando - além de cenas exclusivas para a sua obra, algumas apresentações do grupo, de onde retirou *performances* dos músicos tocando seus instrumentos, dançando e também alguns momentos de bastidores. Raul tenta fazer nesse clipe uma síntese do projeto estético visual da banda, segundo sua visão particular, intercalando cenas urbanas com cenas em que os integrantes se vestem com roupas do maracatu rural e lutam entre si e com a câmera, tentando talvez provocar o espectador e incluí-lo naquele universo e na luta.

Por outro lado, o videoclipe de *Macô* é quase inteiramente produzido a partir de imagens ao vivo, dos músicos tocando seus instrumentos ao lado das *performances* de Chico Science e Gilberto Gil (que faz uma participação nessa música) como dançarinos, além de algumas imagens de bastidores e outras das cidades de Recife e Olinda que não entraram no videoclipe de *Maracatu Atômico*, como as filmagens do Pátio de São Pedro e as que mostram o bar *Porto Pina* de forma rápida. Este videoclipe foi produzido a partir de “sobras” de imagens feitas para o videoclipe *Maracatu Atômico*, que Raul aproveitou e editou após a morte de Chico Science e, apesar da música não ser ao vivo nesses videoclipes, o projeto estético da banda é de alguma forma ampliado, pois eles mostram ao público aquilo que não é possível se mostrar nos shows como, por exemplo, os lugares de origem da banda, e incluem qualidades impossíveis às imagens reais como os efeitos de cor e mudanças de velocidade que de certa forma, as poetizam e adicionam sentidos diferenciados, de acordo com as intenções do diretor. Observa-se ainda, que nessas duas obras todas as imagens provenientes de shows receberam um tratamento

fotográfico que ao mesmo tempo em que as embelezam também acabam por desnaturalizá-las, retirando a centelha de índice de vida que elas continham em nome da estética.

Pode-se verificar através das análises feitas que alguns tipos de registros captam e potencializam mais o projeto estético da banda, os videoclipes que serão analisados de forma aprofundada por essa pesquisa (além de *Maracatu Atômico*, *Manguetown*, dirigido por Gringo Cardia) também encaixam-se nesse perfil, pois, apesar de Gringo não utilizar locações regionais, ele inclui alguns elementos importantes que fazem parte desse projeto estético, o que será discutido mais a frente em nossa pesquisa.

3) Aspectos estruturais dos videoclipes

3.1) A forma do videoclipe

Dedicaremos-nos agora a examinar um pouco mais a fundo alguns aspectos dos videoclipes, principalmente os itens estruturais do formato. Porém, antes de entrarmos em questões mais específicas relativas à sua linguagem, julgamos apropriado descrever um breve histórico do videoclipe brasileiro.¹⁰⁰

No Brasil, como vimos anteriormente, os primeiros videoclipes tal como os conhecemos hoje aparecem através de produções do programa **Fantástico**, porém, existe uma polêmica envolvendo qual seria a primeira obra nacional, de acordo com a tese de Guilherme Bryan:

Há muita discussão em torno de qual foi o primeiro videoclipe realizado no Brasil, para o programa de variedades da TV Globo, **Fantástico**. O cenógrafo e diretor de arte Cyro Del Nero garantia ter sido **Gita**, que criou e dirigiu para Raul Seixas em 1974. Nessa produção, o cantor aparecia com vários figurinos, como um traje típico da Renascença e uma roupa cor-de-rosa parecendo flutuar diante da projeção em *chroma-key* de obras de artistas plásticos como o catalão surrealista Salvador Dalí, o suíço Paul Klee, o flamengo Hieronymus Bosch, o pintor e gravador espanhol Francisco de Goya e o artista gráfico francês Odilon Redon, entre outros. (BRYAN, 2011, p. 76)

Porém, o diretor de televisão Nilton Travesso garante que o primeiro videoclipe foi **América do Sul**, estrelado por Ney Matogrosso e realizado em 1975. A principal razão alegada é que, por ser ele realizado em externas, escapa do modelo dos números de palco tradicionais ou gravados em estúdios e exibidos nos primeiros musicais televisivos, utilizando efeitos especiais, como a solarização e a mudança cromática da imagem, que aparece melhor sincronizada com a música e com maior cuidado na edição. (Ibdem, 2011, p. 78)

¹⁰⁰ Para se consultar uma história detalhada do videoclipe brasileiro, indicamos a leitura das teses de Guilherme Bryan e Thiago Soares (vide referências bibliográficas).

Ao assistir a essas duas produções, ponderamos que, apesar de as duas possuírem grandes diferenças entre si, ambas apresentam aspectos que mais tarde virão a ser considerados triviais em videoclipes, tais como a sincronia entre música e imagem em alguns pontos que aproveitam ganchos musicais e a presença de diversos “núcleos narrativos” dentro da obra. Dessa forma, imaginamos que o mais justo seria reconhecer a obra de Cyro del Nero como a primeira obra nacional, por uma questão cronológica, e também porque, apesar de ser uma obra gravada em estúdio, se diferencia dos “números de palco tradicionais” aos quais se refere Nilton Travesso, já que Cyro del Nero buscou adicionar valor à canção através do diálogo com as artes plásticas.

Interessante observar que alguns teóricos, como Andrew Goodwin, apontam *Bohemian Rhapsody* (1975) - dirigido por Bruce Gowers para a banda **Queen** - como a primeira produção da história que realmente pertence ao formato videoclipe, devido à maneira com que consegue sincronizar som e imagem e também ilustrar características musicais através de recursos imagéticos. Mas claro que já existiam obras musicais anteriores que mostravam apresentações de bandas, desde a década de 60, como os materiais confeccionados para **The Beatles**, a fim de divulgar a imagem da banda em programas televisivos, e que foram se sofisticando durante essa década e a seguinte com a popularização do videoteipe. Portanto, observa-se que no Brasil o surgimento do videoclipe acontece simultaneamente ao seu aparecimento internacional.

Destacamos ainda, como obra nacional importante para o desenvolvimento do videoclipe brasileiro, o curta-metragem musical *A Velha a Fiar* (1964) de Humberto Mauro¹⁰¹, que alguns podem considerar erroneamente como a precursora do videoclipe no Brasil. Este pequeno filme possui uma edição ágil e procura ilustrar a letra da canção através da imagem, incluindo também técnicas de animação em *stop motion*. Mas, é claro que este curta metragem ainda não é um videoclipe porque o mesmo possui uma função educativa, e não mercadológica, e foi realizado pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), para ser exibido nas escolas, ao invés de ter sido financiado por uma gravadora para promover a imagem de um artista.

Guilherme Bryan (2011) divide a produção do videoclipe brasileiro em três fases distintas, sendo que a primeira compreende o período entre 1974 a 1980 e é dominada por obras feitas para o programa dominical **Fantástico**; a segunda fase vai de 1981 a 1989, época em que surgem novas produtoras e aparecem outros realizadores ligados a

¹⁰¹ Humberto Mauro (1897 – 1983) foi um importante cineasta brasileiro que trabalhou em grande parte do século XX, inclusive atuou no INCE dirigindo outros documentários educativos.

elas; e a terceira fase, que se inicia em 1990, com a criação da MTV Brasil e perdura até os dias atuais. Ele ainda nos indica que mesmo essa última fase pode estar chegando ao fim com a migração do videoclipe para as novas mídias e a criação de novos modelos produtivos, algo diretamente relacionado ao enfraquecimento da indústria fonográfica após a popularização da internet, no início do século XXI. Essa classificação se torna importante em nossa verificação para nos auxiliar a contextualizar os videoclipes que iremos analisar.

O videoclipe é um formato audiovisual produto da convergência e do desenvolvimento de diversos meios midiáticos, tais como o cinema, a televisão, a videoarte e a publicidade, e percebe-se através da diversidade de obras que o formato assume esses antecedentes em maior ou menor grau à medida que os considera convenientes para a construção da imagem do artista retratado no imaginário juvenil. Podemos citar aqui como exemplo de aproximação entre o videoclipe e a videoarte a obra *Tomate* (1987), dirigida por Gringo Cardia para a banda **Kid Abelha**, na qual se monta um rosto por meio de diversos monitores televisivos, remetendo às obras de Naum June Paik,¹⁰² ou, ainda, podemos enxergar a aproximação entre cinema e videoclipe expresso no videoclipe de **Otto**, *Pelo engarrafamento* (2001), com co-direção de Sérgio Oliveira em parceria com o próprio cantor, que faz uma citação ao filme **Beijo no Asfalto** (1980, Bruno Barreto) em seus momentos finais, quando Otto, após ser atropelado e morto por um ônibus, é beijado por um transeunte interpretado pelo ator Mateus Nachtergaele.

Os elementos técnicos utilizados pelos videastas assemelham-se aos dos cineastas, salvo em respeito a algumas características próprias do vídeo, as quais se necessitam ter em consideração. Um dos aspectos mais lembrados nesse quesito é a diferença entre o tamanho da tela de cinema e o da tela televisiva, motivo pelo qual os planos de gravação para esta última costumam ser mais fechados e com menos elementos neles inseridos. Atualmente, a tecnologia nos oferece uma gama maior de recursos, mas, na década de 1990, as ferramentas eram mais precárias do que as atuais. Podemos notar, neste texto de Arlindo Machado, as características que vigoravam na década de 1990.

¹⁰² Naum June Paik, artista sul-coreano, foi um dos precursores da videoarte. Integrou o grupo *Fluxus*, junto ao músico John Cage.

Em primeiro lugar, e como já nos havíamos referido no início, a imagem de vídeo - pelo menos a atual imagem do vídeo, aquela que é obtida nos níveis atuais de tecnologia - tem uma definição precária, em consequência do número de linhas de varredura que comporta.

Trata-se de uma imagem inadequada para anotar informações abundantes, e na qual a profundidade de campo é continuamente desmantelada pelas linhas de varredura. O vídeo é uma tela de dimensões pequenas, entendendo-se por tal uma tela em que se pode colocar pouca quantidade de informação, já que há sempre o perigo que uma imagem demasiado abundante **se dissolva**¹⁰³ na chuva de linhas de varredura. Multidões em plano geral são motivos pouco adequados ao vídeo, assim como são inadequados os cenários amplos e as decorações muito minuciosas, pois todos esses motivos se reduzem a manchas disformes quando inseridos na tela pequena. (MACHADO, 1997, p. 193 e 194)

Já o uso bem feito dos movimentos de câmera podia produzir efeitos formidáveis, e esses, aliados ao corte e transições adequados, ajudava a dar ritmo às obras, como ocorria no cinema:

Podemos dizer que há uma *função encantatória* dos movimentos de câmera que corresponde, no plano sensorial (sensual), aos efeitos da montagem rápida no plano intelectual (cerebral). (MARTIN, 2007, p. 47)

O videoclipe e os vídeos experimentais então levaram esses artifícios cinematográficos às últimas instâncias, quebrando diversos paradigmas da telinha, tais como regras de enquadramento, pontos de vista, simetria e movimentos de câmera. Todos esses movimentos têm suas variações e cada qual pode ser utilizado para “escrever” com a câmera mensagens subjetivas ao espectador.

Um certo número de fatores cria e condiciona a expressividade da imagem. Esses fatores são, numa ordem que vai do estático ao dinâmico: os enquadramentos, os diversos tipos de planos, os ângulos de filmagem, os movimentos de câmera. (MARTIN, 2007, p. 35)

¹⁰³ Grifo nosso.

Parece-nos adequado lembrar que a sucessão rápida de imagens cria o sentido de **polifonia visual**¹⁰⁴ e **simultaneidade imagética** que Michel Chion (1994, p. 166 - 167) aponta como uma forma de simulação de diversas camadas visuais, forma visual que mais se assemelha à simultaneidade dos sons polifônicos ou à música.¹⁰⁵

O poder apelativo do videoclipe é necessário no sentido mercadológico, pois aumenta a atenção dispensada pela mídia ao artista em questão, gerando uma espécie de publicidade espontânea dos mesmos. Dessa forma, quanto mais intrigante, estranho e polêmico possa parecer, melhor o clipe cumprirá sua função. Pode-se chegar a esses resultados tanto utilizando dispositivos técnicos de forma não usuais, quanto com o uso de imagens que representem tabus para a sociedade, até mesmo chegando-se ao abstracionismo máximo da imagem. Abaixo, Rodrigo Barreto chama atenção para esse caráter experimental do videoclipe:

(...) Ao comparar o cinema clássico hollywoodiano com o cinema de arte, Bordwell (2003, p. 42-43) destacou algumas estratégias deste último que sublinhariam a presença e intervenção de uma figura autoral como operadora formal do filme, a exemplo de ângulos inusitados, trechos com edição acentuada, mudanças irrealistas de iluminação e cenário, assumida artificialidade da *mise en scène*, congelamento de imagem etc. Exatamente esse tipo de ocorrências textuais são a regra no videoclipe, no qual se firmou uma expectativa sempre presente – junto a realizadores, espectadores e críticos – de novidades, surpresas e experimentações, ou seja, do desvelamento das manobras de exercício estilístico. (BARRETO, 2009, p. 175)

Como exemplos da criatividade expressa através da linguagem no cenário nacional podemos citar o videoclipe *Trac Trac* (1991) dirigido por Roberto Berliner e Gringo Cardia para a música da banda **Paralamas do Sucesso** que simula um grande plano sequência pela cidade do Rio de Janeiro em ritmo super acelerado, traduzindo de forma visual o que a letra da música sugere. E ainda a obra de Leo Crivellare para a música do grupo olindense **Bonsucesso Samba Clube** chamada *O Samba Chegou*

¹⁰⁴ Polifonia musical é uma técnica de composição que permite que duas vozes ou mais se desenvolvam.

¹⁰⁵ Tradução nossa: “a única coisa que mais se assemelha à simultaneidade polifônica dos sons ou música no nível visual é a rápida sucessão de imagens individuais”.

The thing that most closely resembles the polyphonic simultaneity of sound or music on the visual level is the rapid succession of single images. (Chion, 1994, 166 – 167)

(2003) onde o uso da montagem é usada de forma muito criativa com a inserção de diversas “janelas” que ora servem para fragmentar algumas cenas e ora para completar outras, não se esquecendo de alinhar-se ao ritmo da música. Ao longo deste capítulo citaremos mais algumas centenas de videoclipes para ilustrar cada uma das características comentadas aqui.

3.2) Narrativa e personagens

Inicialmente, iremos discorrer sobre as propriedades das narrativas em videoclipes, e logo após, falaremos sobre as personagens dessas obras e sobre a forma como atuam dentro dessas narrativas.

Ao falarmos de narrativas para esse formato, é preciso atentar que, conforme descreve Carol Vernallis, em sua obra *Experiencing the music vídeo* (2004), alguns teóricos consideram o videoclipe como obras anti-narrativas em sua essência e que funcionam como uma espécie de pastiche pós-moderno que desafia as convenções narrativas, enquanto outros acreditam que o seu funcionamento depende de qualidades narrativas para existir. No universo que compreende as narrativas em videoclipes se observa desde histórias contadas de forma semelhante às narrativas tradicionais do cinema e televisão até obras que possuem narrativas profundamente experimentais com forte carga de influência da videoarte. Portanto, iremos nos ater a sugestões, a partir de algumas características recorrentes identificadas por nós e expressas aqui através de exemplos, sempre priorizando referências ao videoclipe nacional.

Conforme o apurado nesta pesquisa,¹⁰⁶ a produção do roteiro do videoclipe, geralmente, fica a cargo do diretor, sendo que alguns profissionais optam por não produzir tal documento em muitas obras. Devido ou ao tamanho reduzido de profissionais envolvidos, ou a falta de verba, ou à opção do diretor em captar momentos espontâneos, muitas vezes, apenas anotações do diretor servem como roteiro e a narrativa do videoclipe pode se resolver completamente apenas na pós-produção.

Normalmente, as narrativas relativas ao videoclipe costumam ser constituídas por um grande número de núcleos narrativos editados intercaladamente ao longo da canção de forma não-linear. Essa característica não é regra, porém, é utilizada comumente, e já foi apontada por Arlindo Machado em seu livro *Pré-Cinemas & Pós-Cinemas*, como uma propriedade da imagem videográfica que se populariza a partir do comportamento de sua audiência.

Diante dessas contingências, a produção videográfica se vê permanentemente constrangida a levar em consideração as condições de recepção, e essa pressão acaba finalmente por se cristalizar de forma expressiva. Um produto adequado aos modelos correntes de difusão não pode assumir uma

¹⁰⁶ Em entrevista a nós concedida em julho de 2010, Raul Machado afirma que em diversos videoclipes não são produzidos roteiros e são utilizados apenas apontamentos para direcionar a realização das obras.

forma linear, progressiva, com efeitos de continuidade rigidamente amarrados como o cinema, senão o espectador perderá o fio da meada cada vez que a sua atenção se desviar da tela pequena. O vídeo logra melhores resultados quanto mais a sua programação for do tipo recorrente, circular, reiterando as idéias e sensações a cada novo plano, ou então quando ela assume a dispersão, organizando a mensagem em painéis fragmentários e híbridos, como a técnica da *collage*. (MACHADO, 2002, p.199)

Para ilustrar essa questão, podemos falar da estrutura do videoclipe *Bob Falou* (2002), feito por Raul Machado para a música da banda **Natiruts**, no qual os integrantes da banda são mostrados em diversas situações: navegando em um rio, jogando futebol, nadando no mar, tocando seus instrumentos em frente a uma casa, passeando de barco e interagindo com moradores da região. As filmagens aconteceram na cidade de Caraíva, no sul da Bahia, e possuem trechos filmados em 16 mm e super 8. Aqui, o diretor retrata o grupo em meio a uma viagem a esta localidade; a natureza abundante do local é explorada em diversos momentos bem como a imagem dos moradores do lugar. Exibe crianças brincando nas praias idílicas, pescadores trabalhando no mar, os músicos ao redor e em cima de uma árvore frondosa, navegando em rios convidativos e em montanhas, tudo isso em um clima leve e informal. Podemos identificar essa história como um relato de viagem, porém, os diversos núcleos narrativos expressos são mostrados intercaladamente ao longo da obra, sem indícios de um desenvolvimento e um fim. É impossível sabermos qual foi o resultado da partida de futebol, ou qual foi a ordem cronológica das várias atividades mostradas; nem é possível saber quanto tempo durou essa viagem, já que temos apenas imagens diurnas e ensolaradas para contar a história; a única coisa da qual podemos ter certeza é a da chegada dos músicos ao local, ocorrida no início do videoclipe.

Há ainda a possibilidade de existirem núcleos narrativos que mostram a *performance* do cantor ou banda intercalados aos mesmos, nos quais podem-se desenvolver uma ou mais pequenas narrativas, abordagem formulada no trabalho do diretor Kiko Araújo para a música *Be a bá* (1994), do grupo **Raimundos**. Essa peça foi inteiramente filmada em estúdio, executada, em sua totalidade, em um cenário com fundo alaranjado (cor quente que aqui significa o calor cortante do sertão) e composta por pouquíssimos elementos para simular cada uma das situações. A letra da música fala sobre a dificuldade da vida no sertão nordestino de forma assemelhada ao repente, e o videoclipe mostra algumas personagens em situações que ilustram a vida nordestina

(mesmo que nem tudo o que é exposto no videoclipe tenha relação direta com a letra da música), além da *performance* da banda, que acontece no mesmo ambiente. No entanto, a banda não se envolve em nenhuma das situações. As pequenas narrativas apresentadas alternadamente ao longo da obra podem ser descritas como as seguintes: um duelo de cangaceiras, uma briga de homens que bebem em um bar (que evolui até ocorrer a morte de um deles), um cortejo de mulheres em lamento pelo enterro de uma criança pequena e a figura de um sanfoneiro solitário que toca em um cemitério. É possível perceber que cada narrativa tem um começo, meio e fim. Aqui a banda age como narradora da história e, apesar de a letra da canção estar em primeira pessoa, o videoclipe mostra a banda como um narrador externo.

Por outro lado, muitos videoclipes apresentam uma carga narrativa mais próxima ao cinema; alguns até possuem diálogos para facilitar o entendimento do espectador, quase se convertendo em curta-metragens. Esse é o caso de *Melô das Musas* (2000), dirigido por Cristiano Metri para a música da banda **Mundo Livre S/A**, o qual é composto por diálogos que duram dois minutos e meio (sendo que a obra tem seis minutos ao todo), além de possuir uma edição totalmente linear com início, meio e fim definidos claramente. Muito interessante notar que a letra da canção não tem relação alguma com a história contada no videoclipe; enquanto a canção tem forte caráter sensual e fala sobre o desejo do cantor em ver uma garota bonita sair do mar, relatando todas as ações e características da moça, o videoclipe conta a história de uma banda que se submete ao processo de produção “pasteurizada” de uma grande gravadora, passando pelo crivo de executivos exigentes, intolerantes e cínicos, liderados por um chefe extremamente vaidoso. Após grande discussão, os executivos decidem mudar todas as características visuais da banda, colocando-lhes roupas ridículas, e até promovendo mudanças físicas. É a partir desse momento que se inicia a música e percebemos que a banda original desaparece e é representada por ícones mais atrativos ao mercado. O vocalista vira um charmoso negro com cabelo estilo *black power*, o percussionista e o tecladista convertem-se em mulheres sensuais e vestidas com roupas provocantes, o baixista e o baterista transmutam-se em homens jovens, magros e vestidos de acordo com a moda. Essa banda realiza sua apresentação em um cenário moderno e muitos *close-ups* exploram a nova imagem do grupo. Ao final da música, os executivos comemoram o feito e o chefe ainda faz um último comentário sarcástico a respeito da banda original.

Lembramos ainda que as narrativas podem incluir momentos surreais através de efeitos e grafismos visuais, que muitas vezes desempenham funções mais estéticas do que narrativas e adicionam valores referenciais que podem remeter à influência de outros tipos de arte, ou até, como objeto de experimentação, no emprego de novas técnicas. O videoclipe de Gringo Cardia *Vem quente que eu estou fervendo* (1996) para a música interpretada pelo **Barão Vermelho**, possui alguns momentos que, a princípio, parecem estar deslocados dos outros núcleos narrativos. Aqui, Gringo alterna imagens da banda tocando em um cenário que tem como fundo um túnel colorido e construído digitalmente, diversos *flashes* de casais de variadas etnias e orientações se relacionando e imagens de pessoas - que fazem parte desses casais - caindo no chão. Em um dado momento, surge a imagem de uma garota sozinha, com os seios à mostra e uma aparência que nos lembra o quadro *O Nascimento de Venus* (1483), de Sandro Botticelli. Ao fundo, há um túnel construído digitalmente, porém sem nenhum preenchimento e seu traçado é riscado em textura e coloração próximas às de um lápis, dando ideia de que ainda é apenas um esboço. Em outro momento, atrás do mesmo fundo, aparece a figura de um rapaz inteiramente pintado na cor prata, remetendo à imagem de uma escultura viva.

Devido à limitação de tempo da canção, as narrativas costumam ser resumidas, formadas por elipses temporais e, nem sempre, todas as histórias cocomitantes precisam ser resolvidas em sua totalidade, conforme se observa nas obras citadas acima. Em *Bob Falou* ou *Vem quente que eu estou fervendo*, alguns dos núcleos narrativos podem apenas sugerir uma narrativa; são imagens construídas para dar margem a variadas interpretações, estimulando a imaginação do espectador.

Outra possibilidade narrativa diz respeito às obras que são produzidas a partir de imagens de filmes ou outros produtos audiovisuais com os quais a música em questão tenha algum tipo de relação. Essa especificidade pode ser encontrada em *Sangue de bairro* (1997) dirigido pela dupla de cineastas Lírio Ferreira e Paulo Caldas, para a música de **Chico Science & Nação Zumbi**, cuja canção é parte integrante da trilha musical do filme *Baile Perfumado* (1997) dos mesmos realizadores. Aqui, as imagens do filme são mescladas a imagens de Chico Science e, entre outras coisas, o videoclipe acaba sendo uma obra complementar do longa-metragem. Podemos dizer, a partir do excerto retirado da obra de Ivana Bentes, que esta obra procura criar uma relação ainda mais profunda entre a música e o filme, ligando a imagem do próprio cantor à do cangaceiro Lampião:

(...) Tomando como base a estética do cangaço, tematizada no cinema, os diretores fazem uma apologia com a cultura urbana do Recife e do manguebeat. Dessa forma, a *performance* de Chico Science e Nação Zumbi é igualada à de Lampião e seu bando de cangaceiros, num cruzamento de temporalidades e espaços. O clipe combina trechos de filme de época, as célebres imagens de Lampião filmadas por um cinegrafista anônimo, as imagens do pioneiro fotógrafo Benjamim Abrão, encenações com atores de *O Baile*, com registro das *performances* em estúdio e shows de Science e Nação Zumbi. O resultado é uma analogia Science/Lampião e a ideia de guerrilha urbana e rural, novo/arcaico, e rebeldia como atitude e estilo. (BENTES apud MACHADO, 2003, ps.126-127)

Todavia, é preciso lembrar que o videoclipe pode ser essencialmente *performático*¹⁰⁷, geralmente produzido através de imagens de shows e apresentações ao vivo do artista - inclusive aquelas gravadas em estúdio, conforme já abordamos anteriormente, quando falamos do caso de *Da Lama ao Caos* e algumas apresentações ao vivo da banda **Chico Science & Nação Zumbi**. Porém, existem alguns videoclipes que, apesar de parecerem performáticos, na realidade não o são; este é o caso de *Todo carnaval tem seu fim* (2001), dirigido por Caito e Doca para o grupo **Los Hermanos**, o qual é composto de um grande plano-sequência que explora uma apresentação dos músicos em um cenário sóbrio e escuro. Entretanto, ao longo da obra, vamos tendo sinais de que aquela *performance* é, na verdade, uma representação. Podemos ver momentos em que o vocalista canta sem a presença do microfone e não há alteração no som; outros nos quais músicos e canção estão claramente dessincronizados e, ao final destes, os músicos assumem completamente o papel de personagens, deixam os instrumentos de lado e partem do ambiente saltando em sacos coloridos: a câmera faz um movimento em 180 graus que nos faz enxergar os músicos de cabeça para baixo na tela. Quando ocorre a volta dos músicos ao ambiente anterior, este se encontra totalmente tomado por uma grande quantidade de papel picado que cai, atestado que o momento fantasioso também contagiou esse ambiente, e o grupo assume novamente seu posto.

Embora as letras das canções possam servir como primeiro roteiro para a produção das obras, a narrativa criada para o videoclipe não necessariamente precisa

¹⁰⁷ Lembramos que o termo “performático” também está sendo utilizado no sentido de “atuação, representação teatral, execução em palco”, e não no sentido de “ação ou representação de improviso”.

ilustrá-las literalmente. Alguns conceitos de Andrew Goodwin (apud Leote, 2005, p. 2-3), relativos a esse tema, aparecem no excerto abaixo:

Mais bem relacionado com a música, Goodwin (1992) nos fornece uma aproximação dos possíveis modos de intrincamento entre imagens e som que nos interessa desenvolver. Ele propõe que há três modos de relação possíveis entre o vídeo e a música, sendo eles a *ilustração*, a *amplificação* e a *desconexão*,¹ onde na *ilustração* teríamos na narrativa visual a “estória contada” na letra música; na *amplificação* teríamos a introdução de novos significados que não conflitassem com a letra música e aqui entraria um juízo de valor delegando à essa categoria o rótulo de bom videoclipe e, finalmente, a *desconexão*, onde a narrativa visual contradiria a letra.

Para dar exemplos de obras com tais características, já podemos identificar os videoclipes citados anteriormente como representantes da desconexão, *Melo das Musas*, e da amplificação, *Baile Perfumado*, e como o videoclipe ilustrativo podemos indicar a peça *Nega Jurema* (1994), dirigido por Eduardo Belmonte para a música do grupo **Raimundos**, que possui momentos extremamente redundantes na relação entre música e imagem, como quando a letra da música diz “foi no pipoco do trovão” e na tela aparece a imagem de um raio no céu.

Há ainda casos como os dos videoclipes criados para representar canções instrumentais, nos quais é preciso apoiar-se em outros elementos de inspiração para desenvolver a construção da narrativa. É possível, por exemplo, notar através de um videoclipe da banda gaúcha **Pata de Elefante**, proveniente do rock instrumental, uma das formas possíveis de criação narrativa sem o apoio da letra da canção. Na obra de Rafael Rodrigues para a música *Um olho no fósforo, outro na fagulha* (2009), a personagem principal, interpretada por Gustavo Telles (um dos integrantes da banda), ganha a voz de um trombone, transformando o som do instrumento em uma espécie de diálogo com a câmera/espectador: enquanto caminha por locais de Porto Alegre, ele incita outras pessoas a ganhar voz através do mesmo meio, o que, segundo o *blog* da própria banda, seria uma brincadeira para mostrar “que música instrumental também pode ser cantada”.¹⁰⁸

Em relação às personagens que habitam as histórias criadas para esse universo, podemos tanto encontrar obras onde os artistas agem como protagonistas, ao lado de

¹⁰⁸ <http://blogdapata.blogspot.com/2009/10/video-clipe-um-olho-no-fosforo-outro-na.html>. Acessado em 28 de março de 2011.

obras em que os mesmos agem como coadjuvantes e ainda aquelas em que o papel destes resumem-se ao de narradores. Um grande número de videoclipes define os artistas como intérpretes e personagens ao mesmo tempo, narrando a história nas quais são protagonistas ou coadjuvantes, desdobrando-os em várias personagens. Em *TV a cabo* (1998), dirigido por David Bartex e Alexandre Chalabi para a música de **Otto**, o cantor representa diversas personagens, desde o espectador da televisão até as várias *personas* encontradas no âmbito da TV a cabo, como um apresentador e um repórter de telejornal, um político fazendo campanha no horário eleitoral, um caubói e um índio de filme de faroeste, um pastor de igreja evangélica, o protagonista de uma novela e um apresentador de televentas. Apenas a personagem que representa um abajur no ambiente do espectador **Otto**, uma espécie de mobília viva, não é representada pelo cantor.

Já em *Pode me chamar* (2003), dirigido por Alexandre Jordão para a banda **Eddie**, o grupo age como coadjuvante, os protagonistas são os muitos personagens que se preparam para ir a uma festa e a primeira aparição dos artistas ocorre apenas na metade da peça, como uma banda que se apresenta em tal acontecimento.

Em outro caso, o clipe *Be a bá*, já citado anteriormente, coloca os artistas como intérpretes-narradores das situações demonstradas na obra e representadas por atores que não interagem com a banda em nenhum momento.

E, finalmente, há situações em que os artistas não aparecem em momento algum, o que é muito comum em trabalhos feitos em animação, como no videoclipe *Você pode ir na janela* (2002), concebido por Sérgio Filho, o próprio vocalista da banda **Gram**, que conta a história de um gato que se sacrifica pela esposa e no final acaba traído por ela.

Em *Carnaval inesquecível na cidade alta* (2006), de Pedro Saverin para a música de **Mundo Livre S/A**, e que mostra a parte decadente do carnaval olindense, a banda não aparece em nenhuma das cenas.

Após refletirmos sobre todos esses aspectos narrativos dos videoclipes, fica patente que é impossível falar a respeito de todas as possibilidades que a imagem videográfica compreende, já que a mesma sofre a influências de diversas vertentes. Nesse quesito a única certeza que podemos ter é a de que não existem restrições e tudo depende da intenção do realizador e da adequação do item estrutural ao conceito narrativo do projeto a ser construído. Tudo aquilo que se imagina apropriado à

linguagem do vídeo, e pode vir a ser uma regra, em algum momento terá seus padrões desafiados.

3.3) Estrutura temporal – edição sonoro-visual

Conforme já observado no item anterior, o videoclipe oferece vastas possibilidades, conferindo grande liberdade de escolha aos diretores quanto ao modo de se trabalhar. Em relação à sua estrutura temporal, essa característica é igualmente notável. Portanto, utilizaremos aqui o mesmo método de análise adotado anteriormente, no qual apontamos alguns procedimentos comumente empregados pelos realizadores, ilustrados através de exemplos, porém, conscientes de que não é possível abarcá-los em sua totalidade e impor-lhes regras.

Em videoclipes, a edição é um item fundamental, pois, é através dela que se contrói a relação simbiótica entre música e imagem, de forma que aspectos musicais tais como timbre, melodia e ritmo venham à tona em momentos oportunos, chamando a atenção do espectador para tais elementos, além de ser o recurso que organiza de forma sintética a história a ser contada de acordo com a duração da canção, levando-se em conta seu aspecto temporal e seccional, e dá sentido ao clipe.

Geralmente, os videoclipes costumam respeitar o tempo de duração das canções, mas existem casos de obras que infringem essa regra, reeditando a música para que ela se adeque à narrativa proposta para a obra, conforme notamos em *Made in Japan* (1999), de Jarbas Agnelli para a banda **Pato Fu**. O videoclipe tem duração de quatro minutos e vinte e dois segundos (diferentemente da música que dura apenas três minutos e trinta segundos). Esta diferença se dá devido à edição sonora realizada na obra audiovisual, a qual divide a música em duas partes, inserindo momentos silenciosos em certos instantes para causar tensão dramática na narrativa, inclusive inserindo ruídos relativos aos sons da trama em sua banda sonora: no momento em que a canção recomeça, esse artifício é utilizado para reforçar o que se passa na tela.

Aspectos estruturais relativos à canção podem pautar a edição das imagens em diversos momentos das obras, o que não quer dizer que essa característica seja levada em conta durante todo o videoclipe. Em *Ladeira*¹⁰⁹ (2008), dirigido por Marcelo Costa para música da **Orquestra Contemporânea de Olinda**, percebemos que, na introdução e no epílogo da obra, a edição se baseia no timbre sonoro de alguns instrumentos.

¹⁰⁹ A sinopse de *Ladeira* diz que: “O carro da orquestra tenta subir a ladeira da saudade, enquanto um homem trilha os caminhos da lembrança. Um retorno no tempo para resgatar o passado e abandonar memórias gastas, pois para seguir em frente é preciso deixar algo para trás - postada em 01/12/2008 no portal *Pernambuco Nação Cultural* (<http://www.nacaocultural.pe.gov.br/videoclipe-ladeira-da-orquestra-contemporanea-de-olinda>).

Primeiro realiza-se cortes suaves de acordo com leves toques dos pratos da bateria, logo após inclui-se *jump-cuts*,¹¹⁰ um pouco mais agressivos, quando acontece a introdução dos metais na música, tais como tubas e trombones. Porém, esta linha de edição é abandonada a partir do instante em que o vocalista começa a interpretar a música e forma-se a melodia completa; com todos os instrumentos em conjunto adota-se outro estilo de edição, que procura privilegiar um pouco mais os elementos narrativos da obra, mas já nos segundos finais do videoclipe retoma-se a sua linha inicial, acelerando-se os cortes em função do fechamento da música.

É possível citar videoclipes que utilizam a letra da canção para criar a edição, como em *Eu to cansado dessa merda* (2009),¹¹¹ dirigido por Helder Santos, Camilla Loyolla e Cherry Plus para canção da banda **Eddie**, o qual aproveita ganchos musicais contidos no início de cada estrofe da letra da canção como intertítulos que indicam a transição entre o término de um núcleo narrativo e o início de outro no videoclipe. A peça se inicia com os seguintes letreiros “**Eddie apresenta**”, seguido por “**Carnaval no Inferno – o baile de máscaras**”; então, surge na tela a palavra **Nêgo**, que anuncia o núcleo relativo à poluição ambiental; ao seu final aparece a palavra **Chega** sucedida pelo núcleo ligado ao poderio do tráfico de drogas e à dominação do *crack*. Logo após, vê-se no intertítulo a palavra **Eita!** abrindo o núcleo que fala sobre o problema dos assassinatos nas cidades; novamente surge a palavra **Nêgo**, seguida pelo núcleo que discorre sobre a politicagem promovida pelos governos, igreja e grandes corporações e, finalmente, surge novamente a palavra **Eita!** Após a mesma, surgem diversos fragmentos de todos os outros núcleos anteriores.

Outros ainda podem utilizar a melodia como base para sua edição, conforme o verificado em muitos momentos do vídeo feito em animação para *Total Control* (2001), da banda **Golden Shower**, dirigido por Carlos Bêla e Mario Sader e produção do Estúdio Lobo. O vídeo, que mostra uma corrida de carrinhos de autorama, evidencia através da imagem, diversos momentos musicais, pois, por incrível que pareça, foi um projeto construído de forma contrária ao que é comum ao videoclipe, ou seja, a música foi composta posteriormente à imagem para que se encaixasse perfeitamente. Segundo o

¹¹⁰ O *Jump cut* é uma técnica de edição definida através de uma clara quebra de continuidade do tempo entre os quadros de um produto audiovisual.

¹¹¹ Para maiores informações sobre esse videoclipe, pode-se ler uma entrevista com Helder Santos no blog **Impop**: <http://www.impop.com.br/eddie-eu-to-cansado-dessa-merda/>

relato publicado no site da banda,¹¹² o videoclipe começou a ser composto para ilustrar outra música do grupo denominada *Robotfunk*, porém, no decorrer do projeto percebeu-se que tal música não possuía um andamento condizente com o ritmo da corrida de carrinhos imaginada inicialmente, por isso resolveram que seria necessária a composição de uma nova música que servisse de trilha para a ideia do videoclipe.¹¹³

Respeitar a estrutura cíclica e episódica da música, conforme Vernallis (2004) aponta, também pode ser uma forma de estabelecer uma linha a edição de um videoclipe. Um exemplo interessante é *Até a hora de parar* (2000), dirigido por Rodrigo Pesavento para o grupo **Acústicos e Valvulados**. O clipe narra a história de um grupo de amigos em uma sala e, quando um rádio despenca de um móvel, há toda uma movimentação dessas pessoas no intuito de salvá-lo da queda iminente. Essa história repete-se ao longo do videoclipe, porém, cada vez em que ela é repetida, apresenta uma conclusão diferente. Ali, verifica-se claramente que a edição divide a narrativa temporalmente de acordo com as seções da música: sempre na primeira estrofe apresentam-se as personagens e o ambiente (o rádio e os amigos reunidos na sala), na segunda estrofe se estabelece o conflito (o rádio cai e os amigos movimentam-se para salvá-lo) e, durante o refrão, acontece a conclusão (os amigos conseguem salvar o rádio ou não).

Embora tenham sido apontadas até agora somente linhas de edição que possuem correspondência direta com aspectos musicais, essa não é uma regra inabalável; é factível encontrar obras que utilizam a linha de edição denominada por Vernallis (2004) como **disjuntiva**, onde uma música suave pode ser ilustrada por uma edição rápida, entrecortada e agressiva ou vice-versa. No videoclipe *Agora Sim* (2009), de **Otto**, dirigido pelo próprio cantor, reconhecemos essa técnica. Enquanto a música possui uma melodia suave e harmoniosa, as imagens do cantor andando pelas ruas de Nova York, sobrepostas por paisagens do Rio de Janeiro, em baixa opacidade, estão em pleno conflito e em velocidade alucinante.

Finalmente, só nos falta ressaltar que a edição de imagens não se resume apenas aos ritmos dos cortes e das transições, mas também ao ritmo das próprias imagens, que podem sofrer aceleração ou redução de sua velocidade original: diante de tal controle da

¹¹² http://www.goldenshower.gs/totalcontrol/tc_musica.html

¹¹³ Curioso é que, pelo modo de confecção da obra, o papel da banda acabou por se assemelhar mais ao trabalho de um compositor que produz trilhas musicais para um produto audiovisual.

temporalidade, pode-se até causar a sua supressão ou inversão. Existe uma gama de videoclipes que incluem esses artifícios em sua estrutura. Podemos aqui citar três exemplares que operam essa funcionalidade em suas estruturas: *O objeto* (2009), dirigido por Caroline Bittencourt, Oscar Segovia e pela própria intérprete **Nina Becker**, para a música do grupo **3 na massa**, utiliza o *pixilation*¹¹⁴ como técnica de composição das imagens, alternado-o com o uso de montagens fotográficas; *O Tempo*¹¹⁵ (2011), dirigido por Steve e Ponto para a banda **Móveis Coloniais de Acaju**, utiliza a aceleração para subverter a unidade temporal e, ainda, o videoclipe *Teto de Vidro* (2003), dirigido por Maurício Eça para música da cantora **Pitty**, exhibe em seu início a cantora andando por diversos lugares enquanto enrola um novelo de lã, mas todas as coisas ao seu redor estão em tempo reverso.

¹¹⁴ *Pixilation* é uma técnica de animação que consiste em captar a movimentação de pessoas através de filmagens com pequenos lapsos de tempo, ou seja, estipula-se a supressão de alguns quadros da filmagem, causando um efeito de movimentação não-natural.

¹¹⁵ O *Making of* do videoclipe está disponível nos anexos desta pesquisa e no sítio da banda:

<http://www.moveiscoloniaisdeacaju.com.br/temporeal/>

3.4) Estrutura espacial

A estrutura espacial do videoclipe engloba diversos itens tais como cenários, figurinos e adereços. Neste tópico abordaremos as funções destes itens e as relações que os mesmos estabelecem com outros aspectos estruturais da obra. Inicialmente, é preciso pensar que existe certa limitação no trabalho videográfico em relação à definição do quadro, como já alertado anteriormente, e por isso a composição dos quadros e a distribuição de objetos tende a ser minimizada.

(...) E, do mesmo modo que a composição do quadro tem de ser a mais despojada possível, os cenários não podem parecer excessivamente realistas nem ostentar preenchimentos minuciosos; eles devem apontar para a síntese ou para o esquema. (Machado, 1998, pp. 45-50) (...) Em resumo, podemos dizer que o vídeo tende a operar numa limpeza de “códigos” audiovisuais, até reduzir a figura ao seu mínimo significante.

(MACHADO, 2002, pag 194)

A *síntese* ou *esquema* ao qual Arlindo Machado se refere acima serve tanto para minimizar o problema de definição do vídeo, quanto para causar uma rápida identificação de personagens e situações pela audiência, já que o videoclipe tende a apresentá-los de forma fugaz. A ambientação do videoclipe ainda contribui fortemente para afirmar a identificação do artista em um gênero musical. Percebe-se que certos tipos de ambientação e indumentária costumam ser mais ou menos frequentes de acordo com o gênero musical ao qual o astro é identificado. Ao longo deste tópico, ilustraremos, com exemplos, diversas questões a esse respeito.

Para falar sobre os tipos de cenários e locações mais habituais nos videoclipes, precisamos atentar para o molde narrativo predominante na obra. É evidente que videoclipes extremamente performáticos costumam ser ambientados em estúdio (caso de *performances* que se aproximam dos números de palco televisivos), ou então buscam locações em palcos de shows ao vivo feitos pelo artista (no caso dos shows ao vivo editados posteriormente para veiculação televisiva como videoclipes). Estes dois casos são bastante frequentes; a primeira situação é bastante comum em videoclipes de *rock* e a segunda é bem disseminada em obras de diversos gêneros, já que é bastante usual a gravação de shows artísticos originalmente gravados para a realização de DVDs, dos quais, posteriormente, retira-se uma ou duas canções que são veiculadas como

videoclipes no meio televisivo. A primeira situação pode ser observada no videoclipe *[vo]C* (2001), dirigido por Rene Goya para música da banda gaúcha **Video Hits**, que simula de forma bem-humorada as apresentações artísticas em programas de televisão; ou, até mesmo de forma mais crua, na obra já citada *Todo carnaval tem seu fim* de **Los Hermanos**. A segunda condição é o caso do videoclipe *Sozinho* (1999), dirigido por Monique Gardenberg a partir de apresentação ao vivo de **Caetano Veloso**, e que originalmente integra o DVD *Prenda Minha* (1999). Uma terceira possibilidade, muito utilizada em videoclipes performáticos, é a utilização de locações (muitos diretores procuram buscar ambientes que tenham alguma relação com o universo do artista), ao invés de gravações em estúdio. Raul Machado utiliza esse recurso no videoclipe *Dig, Dig, Dig (Hempa)* (1995), feito para canção do grupo **Planet Hemp**, filmado no antigo estúdio ‘Totem’, no bairro de Santa Tereza no Rio de Janeiro, lugar muito próximo ao bairro Catete onde ocorreu a fundação da banda e que aparece identificado com a cultura *hip hop* por meio de um imenso *grafite* estampado em uma das paredes.

Muitas obras que trabalham com narrativas mais semelhantes ao cinema costumam escolher locações e cenários mais realistas para tentar reproduzir situações que tentam refletir uma *diegese*, conforme vemos em *Amor I Love you* (2000), dirigido por Breno Silveira e Lula Buarque para música de **Marisa Monte**, que mostra a cantora caracterizada de forma envelhecida lembrando-se de uma história de amor extraconjugal ocorrida em sua juventude. Através de indicação visual expressa pela obra percebemos que tal história se passa no século XIX e, ainda, seus cenários e locações apontam móveis e objetos abundantes, simulando os ambientes da época.

Outras obras optam por cenários que podem ter um fundo documental, como acontece em *Diário de um detento* (1998), com direção de Mauricio Eça e Marcelo Corpani para música do grupo de rap **Racionais Mcs**. A letra da canção relata eventos acontecidos na época do massacre ocorrido no complexo de presídios Carandiru em São Paulo no ano de 1992, no qual foram assassinados 111 presidiários após a invasão da tropa de choque paulistana e é dentro deste mesmo presídio que o videoclipe procura contar uma história baseada em tais fatos.

Alguns diretores costumam construir cenários não naturalistas, especialmente para a música que será retratada, e em estúdio. Essa característica é visivelmente recorrente na videografia de Gringo Cardia. Citamos como exemplo *Vem quente que eu estou fervendo*, já comentado acima, como um representante desse aspecto. Nele, Gringo constrói diversos cenários apenas com o minimamente necessário para retratar

cada uma das situações expostas na peça e utiliza ângulos muito fechados para mostrar apenas o que é essencial para o entendimento da audiência. Contudo, não é apenas Cardia que utiliza esse recurso, na verdade, ele é bem comum no universo do videoclipe e parece ter sido herdado dos cenários teatrais. Lembramos aqui que muitos videoclipes apresentam diversos segmentos narrativos e, conseqüentemente, podem apresentar diversos tipos de cenários, paisagens e locações em uma mesma peça.

Da mesma forma que pode acontecer a subversão do tempo explicada no tópico anterior, também identificamos obras que procuram subverter o espaço, causando uma sensação de estranhamento e surpresa no espectador. *Sutilmente* (2009), dirigido por Conrado Almada para a banda **Skank**, possui um tratamento espacial impressionante, que à primeira vista confunde até aos mais atentos, pois, é filmado de forma que nos faz acreditar que os músicos estão executando sua *performance* com os pés devidamente posicionados em terra firme, como seria normal, e atrás deles enxergamos imagens de um grupo performático realizando uma coreografia tão sincronizada que, a princípio, temos impressão de ser uma grande tela de vídeo que as está reproduzindo. Até este ponto, estamos tranquilos, porém, a partir de certo momento, todas essas certezas se esvaem e dúvidas começam a surgir. O espectador percebe que as imagens do grupo coreográfico possuem uma dimensionalidade bem incomum para ser apenas um vídeo e começa a procurar qual seria o tipo de trucagem que proporcionaria tal efeito. Então, quando o videoclipe está quase em sua finalização, a intriga cresce ainda mais, no instante em que bexigas são soltas pelo grupo coreográfico e é possível enxergar a sombra delas nos músicos. No momento crucial da obra, cogitado especialmente para fechar com ‘chave de ouro’ a confusão mental do espectador, um *performer* do grupo de dança que anda sobre pernas de pau invade o espaço da banda e permanece algum tempo abraçado ao baterista; o mais engraçado é que não é percebida a artificialidade própria ao tratamento da computação gráfica; trata-se de um movimento extremamente natural, porém, insólito demais para o mundo real. Após assistirmos ao videoclipe algumas vezes na esperança de decifrar o segredo da sua espacialidade estranha, recorremos ao *making of* da obra, disponibilizado na internet pela própria banda, e somos informados que a banda, na verdade, está fixada em uma parede da locação realizando sua *performance* e, ao contrário do que pudemos supor inicialmente, o grupo coreográfico está no chão do espaço; todo o efeito é possível porque as cenas foram feitas através de uma filmagem aérea. A realização desta proeza foi uma estratégia bem

inteligente do diretor e rendeu à sua obra o prêmio de melhor videoclipe do ano no *Vídeo Music Brasil* da MTV brasileira.

Thiago Soares (2009) e Carol Vernalis (2004) apontam a importância de itens fundamentalmente espaciais para a adequação do artista a certos gêneros musicais. Para artistas ligados a diversas vertentes do *rock*, por exemplo, os diretores tendem a construir obras performáticas encenadas em palcos despojados e simples, onde o que importa é mostrar ao público a destreza dos músicos ao tocar seus instrumentos. O videoclipe mais recente da banda *punk rock Replicantes*, e primeiro a mostrar sua nova formação,¹¹⁶ denominado *Maria Lacerda* (2010) e dirigido por Marcos Neuberger e Lucas Hanke, é tipicamente identificado com o gênero musical no qual a banda está inserida. Por meio de *close ups* e de planos-detalle, os diretores procuram mostrar as qualidades musicais do grupo e ainda os itens identificados como ícones culturais do gênero ao qual pertencem, tais como as camisetas pretas, a camisa xadrez e os tênis da marca *all star* que a vocalista usa. Por outro lado, videoclipes brasileiros identificados ao *rap* e ao *hip hop* geralmente retratam elementos de sua cultura como a arte do *break* ou das pinturas feitas pelo *grafite* ou então buscam ambientar-se em favelas ou locais marginalizados pela sociedade, tais como periferias e presídios, a fim de produzir um registro próximo dessa realidade, promovendo uma espécie de denúncia social. Este é um gênero musical muito admirado nos Estados Unidos, porém ao contrário da produção videográfica brasileira, a imagem recorrente nas produções dos artistas estadunidenses é pautada por ambientes luxuosos, artigos de alto valor monetário e mulheres sensuais. Essa ostentação exacerbada contribui para a construção de uma imagem vencedora do ídolo pop, atraindo a admiração da juventude daquele país e propagando seus valores extremamente consumistas de forma mundializada através dos meios de comunicação.

Ainda nos Estados Unidos, o gênero *pop dançante* foi um dos primeiros a investir fortemente no videoclipe como objeto de promoção de seus astros. Desde **Michael Jackson** e **Madonna** nos anos 1980 e 1990, até as atuais **Lady Gaga** e **Shakira**, todos se auto-promoveram através desse meio. A ênfase de seus videoclipes vai além de suas capacidades musicais, pois exaltam as suas habilidades coreográficas e corporais, acima de tudo. Todos esses ídolos são reconhecidos como grandes dançarinos

¹¹⁶ A banda gaúcha está ativa desde 1984 e, em 2007, ocorre o abandono do vocalista Wander Wildner que decidiu seguir carreira-solo; junta-se ao grupo então a atriz e cantora Julia Barth.

e *performers*, qualidades que só podem ser disseminadas através de um meio audiovisual. No Brasil, as obras elaboradas para canções de artistas dessa linha musical, também são preparadas para enaltecer a coreografia a ser mostrada; os cenários costumam ser espaçosos, mas há um comedimento no número de adereços, utiliza-se o que é estritamente essencial, e o figurino e acessórios procuram facilitar a movimentação para dar o destaque necessário aos artistas. Como o *pop* é uma classificação muito mais mercadológica do que propriamente musical, ele engloba artistas que buscam influências em diversos outros gêneros e, assim, alguns se identificam a partir de infinitudes de subgêneros como *pop romântico*, *pop dançante*, *pop latino* etc; e ainda muitos artistas passeiam por diversas vertentes do *pop*, produzindo músicas com diferentes influências para o mesmo álbum. Roy Shuker, em seu livro *Vocabulário da música pop*, afirma que a dificuldade de classificação da música *pop* reside na ideia que ela é tanto um produto cultural que promove uma mistura de tradições, estilos e influência musicais, quanto um produto econômico com um significado ideológico atribuído por seu público.¹¹⁷ Podemos enxergar essas qualidades em videoclipes de grupos como a *boyband Br'Oz* inserida no *pop latino* (*Prometida*, 2003, dirigido por Oscar Rodrigues Alves e Karina Ades), ou em videoclipes da cantora **Kelly Key**, representante do *pop dançante* (*Cachorrinho*, 2002, dirigido por Karina Ades).

Uma forma interessante para se entender a grande importância dos elementos espaciais em videoclipes para artistas do gênero *pop* é acompanhar a trajetória da cantora agora auto-intitulada simplesmente **Wanessa**, que abandonou o sobrenome **Camargo** do pai **Zezé di Camargo** (cantor de música sertaneja romântica). No início de sua carreira, em 2000, a cantora era reconhecida como representante do *pop romântico* e se promovia por meio de videoclipes que a personificavam como heroína romântica; vemos isso na obra *Apaixonada por Você* (2001), dirigida por João Elias Júnior, em que a cantora aparece com mini-flores enfeitando as suas mãos, braços e o cabelo comprido e levemente ondulado, uma maquiagem suave e um vestido leve e fluído completam o seu visual. A locação utilizada é semelhante a um castelo e tem toques medievais como tochas espalhadas pelo local. Já na segunda fase de sua carreira, ocorre a transição para um estilo *pop latino* como vemos em *Amor Amor* (2005), dirigido por Victor Botta, que mostra a cantora em um teatro vazio executando uma

¹¹⁷ SHUKER, 1999, p.08.

coreografia sensual. Ela veste uma roupa simples e erótica: uma calça jeans de cintura baixa, salto alto e uma miniblusa de mangas compridas que deixa seu abdômen à mostra. E, finalmente, em sua fase mais recente, observa-se um reenquadramento estilístico na sua migração para o estilo pop dançante.

A cantora se prepara para lançar um novo álbum, totalmente composto em inglês e com a parceria de diversos DJs. O novo videoclipe *Worth It* (2011), dirigido por Luis Fiod e Henrique Gendre, evidencia os dotes performáticos da cantora que executa uma coreografia com bailarinos em um estúdio com diversos ambientes com fundos infinitos nas cores preta, branca e vermelha. O figurino utilizado pela cantora e seu corpo de baile é ajustado para dar o contraste necessário em relação ao ambiente em que acontece a ação, sempre nas cores preta, branca ou vermelha. Aqui ela veste calças justíssimas com regatas, mini-vestidos tubinho e sua maquiagem é mais próxima daquela usada por mulheres em looks noturnos, com olhos bem destacados. Através desses três momentos percebemos o grau importância que o figurino e acessórios desempenham nos videoclipes, refletindo mudanças e atualizando a imagem do artista. Carol Vernalis (2004) afirma que o excesso de significados que esses itens transportam nas obras serve para compensar a ausência dos diálogos¹¹⁸.

Para encerrar, gostaríamos de observar que os aspectos estruturais aqui descritos servirão como base inicial para as análises dos objetos de estudo que virão a seguir e que os videoclipes citados até o momento serviram como exemplo ilustrativo para as questões abordadas, além de haverem registrado a diversidade modal presente no videoclipe brasileiro. Nossa intenção aqui não foi a de descrever todas as possibilidades factíveis ao universo do videoclipe (até porque acreditamos ser isso impossível), mas sim a de buscar os itens necessários para a realização de um exame mais aprofundado das obras propostas nesta pesquisa.

¹¹⁸ *Props can carry an excess of meaning in music video, almost as compensation for the absence of dialogue.* (Vernalis, 2004, p. XIII) Em tradução nossa: acessórios podem transportar um excesso de significados no videoclipe, quase como uma compensação para a ausência de diálogo.

4) A contribuição do diretor nos videoclipes

4.1) Autoria e particularidades sobre o diretor de videoclipes

Neste primeiro tópico discorreremos sobre algumas particularidades da direção de videoclipes e suas relações com a autoria das obras. No segundo tópico descreveremos a metodologia de análise adotada por essa pesquisa para a leitura dos clipes. Logo após, no terceiro tópico, partiremos para a análise efetiva das obras e do trabalho específico de cada um dos diretores. Concluídas essas etapas, encerraremos esta pesquisa com as considerações finais acerca dos resultados obtidos por nosso trabalho.

Para entendermos algumas especificidades presentes no âmbito da direção em videoclipes, julgamos necessário observar, ao menos de forma breve, como o conceito de autoria está relacionado ao papel do diretor nas áreas audiovisuais próximas, como o cinema e a televisão. Nos anos de 1950 alguns jovens cineastas e intelectuais franceses criaram um movimento denominado *política dos autores*, o qual defendia, entre outras ideias, que o cinema poderia gerar obras autorais através de seus próprios meios, ou seja, através do uso e desenvolvimento de sua própria linguagem e da utilização dos recursos audiovisuais próprios dele de maneira própria, individual e reconhecível, o que viria a outorgar a alguns diretores cinematográficos o papel de autores por excelência.

Nos trechos abaixo, podemos observar como é encarado o conceito de autoria a partir da *política dos autores* e ainda quais são as premissas para que um diretor se torne, efetivamente, um autor:

(...) A autoria, para os jovens franceses, não é a da objetividade mercadológica – que permeava a produção francesa e americana da época – e sim a subjetividade e especificidade do realizador (diretor). O autor é o roteirista – diretor, roteirista – produtor – diretor ou diretor somente. Essa classificação demonstra a preocupação em destacar o diretor como autor, mesmo que atue nas diversas fases da produção do filme. É ele, diretor, que consegue dar unidade formal à sua obra. Nela se encontram suas obsessões e idéias, que serão recorrentes em sua filmografia. (NOGUEIRA, 2002, ps. 32 e 33)

(...) Truffaut negava o estilo predominante do cinema francês de então, de cenários grandiosos, trilhas sonoras assinadas por estrelas da composição musical e sucesso de público assentado sobre a fama de atores. A premissa era a de se realizar em um filme a visão de mundo de um cineasta: em qualquer circunstância, o filme reflete profundamente, por meio de seu ritmo, cadência, o homem que o realizou, pois a soma global de todas essas etapas é inerente às contradições que necessariamente estarão presentes no filme, pois no cinema há, essencialmente, dois comandos: ‘ação’ e ‘corte’. (Ibdem, 2002, p. 32)

Conforme as informações acima, conclui-se que, segundo a *política dos autores*, o diretor é a figura que leva sobre si a semente da autoria, é aquele que pode exercê-la com autonomia. Na obra do mesmo Lisandro Nogueira, intitulada *O Autor na Televisão*, podemos encontrar, ainda, uma tese sobre a autoria em televisão, mais especificamente dirigida à narrativa seriada (as novelas). Curiosamente, a conclusão a que o autor chega é que, no caso de autores de novelas televisivas, a autoria não é inerente ao diretor e sim ao escritor/roteirista que, além de ser o autor do enredo (ou, em alguns casos, aquele que o adapta), é aquele que supervisiona boa parte da equipe e tem a liberdade de interferir em diversas fases do processo como, por exemplo, na escolha do elenco e da trilha sonora, participação essa que se estende até a indicação do próprio diretor da novela.

Interessante perceber, nestas breves linhas, como ocorre o deslocamento da autoria conforme a mídia e o processo de confecção em determinado meio ou formato. Nos videoclipes, por serem estes produtos de pequena duração (por volta de 5 minutos), os diretores possuem uma equipe reduzida, exercendo, muitas vezes, diversos outros papéis como o de roteirista, editor, cenógrafo etc. Mesmo assim, devido à ação das gravadoras, dos próprios artistas e da emissora televisiva, a figura do diretor não é a peça central decisória na criação dos vídeos musicais, ou seja, com relação aos videoclipes, podemos pensar que, sendo um produto de *merchandising* televisivo da indústria fonográfica, neles, o diretor não é aquele que supervisiona e controla a maior parte do processo. Assim, busca-se aqui delimitar o quanto, dentro desse reduzido espaço reservado à sua liberdade criativa, o diretor de videoclipes consegue colocar sua personalidade, seu traço.

O videoclipe é um produto audiovisual da indústria fonográfica que tem como mote principal promover a imagem de cantores e bandas primordialmente junto a uma mídia de massa: a televisão. Podemos supor que o diretor de um videoclipe que busca

atingir um grande público possui um papel muito importante dentro do plano geral de negócios da referida indústria. Porém, até agora, esse papel parece ser um tanto nebuloso, pois o videoclipe recebe grande influência de outras fontes, como a gravadora, a banda, a emissora de TV etc. Essa condição acaba por “diminuir” o reconhecimento do papel deste profissional que, por fim, não recebe os devidos créditos, em muitas ocasiões, conforme demonstraremos mais a frente.

Entretanto, quando uma banda ou gravadora recorre a um determinado diretor, vai atrás de certo tipo de identificação, de marca que o trabalho deste poderá conferir ao clipe. Os diretores já consagrados atuam, geralmente, em certos nichos musicais e imagéticos, o que deve facilitar a busca e a incorporação de seus valores e conceitos ao projeto criativo das bandas para uma obra audiovisual. É patente que essas circunstâncias acabam gerando parcerias constantes entre bandas e diretores.

De qualquer forma, como em qualquer outro meio audiovisual, existem diversos tipos de diretores, desde aqueles que apenas seguem fórmulas prontas até aqueles que executam um trabalho mais autoral e menos dado a fazer concessões. Arlindo Machado nos fala desta diferenciação, no trecho abaixo:

Esquemáticamente, podemos considerar três grandes grupos de realizadores de videoclipes. O primeiro, o mais primitivo de todos, é o que faz o clipe promocional mais ordinário, mera ilustração de uma canção preexistente. Com esse grupo não vale a pena perder tempo. O segundo é aquele que estivemos tratando mais diretamente até aqui: compreende toda uma comunidade de realizadores oriunda do cinema ou do vídeo experimental e que, aliada a compositores e intérpretes mais ousados, logrou transformar esse formato de televisão num campo vasto e aberto para a reinvenção do audiovisual. Mas há ainda um terceiro grupo, de que vamos tratar agora: é aquele que encara o clipe como uma forma audiovisual plena e auto-suficiente, capaz de dar uma resposta mais moderna à busca secular de uma perfeita síntese da imagem e do som. (MACHADO, 2000, p. 182)

Por ora, daremos atenção especial ao **segundo grupo de diretores**, devido ao fato de ser este o grupo mais próximo aos diretores aqui citados.

O universo do videoclipe é um campo aberto a múltiplos tipos de experimentações, o que atrai profissionais das mais diferentes áreas e formações. Por isso o processo de cada diretor pode variar bastante, conforme a especialidade adquirida

e exercida por cada um deles. Deste modo, acreditamos que o primeiro passo em busca das marcas autorais de determinado diretor é o estudo da área originária deste profissional. Assim, poderemos verificar em quais etapas do processo, além da direção, esse profissional mais se deterá.

Rodrigo Barreto mostra-nos a necessidade da coleta de tais dados para se fazer a análise dos traços autorais:

Procura-se coletar e fazer render dados dos realizadores concernentes à sua origem social; aos tipos de formação recebida; a sua rede de relações; ao grau demonstrado de independência e de controle possível sobre sua produção artística; ao tipo de resposta recebida dos seus pares, críticos e público, implicando em reconhecimento e consagração; além das suas tendências de redefinição de seu *projeto criador* a partir desta mesma resposta. Chega-se assim à posição particular do realizador no campo de produção, algo que depende diretamente da posse e do diferencial acúmulo de diversos tipos de capitais, culturais, sociais, simbólicos e econômicos. (BARRETO, 2006, p. 03 e 04)

A obtenção do histórico de um diretor é feita através de diversas vias tais como a pesquisa em livros e teses ou dissertações anteriores (o que no caso dos diretores brasileiros ainda é bem difícil, devido ao parco número de obras que os privilegiam), pesquisas em *sites* e *blogs* (muitas vezes mantidos pelo próprio realizador - como é o caso de Raul Machado que mantém um portfólio videográfico virtual através do *site Youtube*), pesquisas no acervo de produtoras e emissoras como a MTV (que restringem bastante o acesso de pesquisadores e afins) e ainda através da entrevista pessoal com o próprio diretor e com técnicos. Mais à frente serão descritos os históricos dos dois diretores analisados por essa pesquisa.

Faz-se necessário ainda, abordar alguns aspectos a respeito do processo de produção dos videoclipes que, de acordo com Carol Vernalis, (2004, p. 89) também é um elemento definidor da obra. Claro que em sua pesquisa a autora descreve o processo de produção americano, mas que em certa medida é bem próximo ao utilizado mundialmente (e é também semelhante ao caso brasileiro), levando-se em conta ainda que o processo descrito é relativo ao caso no qual a contratação do diretor ocorre via gravadora, o que nem sempre é verdadeiro, pois o videoclipes podem nascer ou de um

contato direto entre a banda e o realizador ou ainda através do processo contrário no qual o realizador contata a banda (em situações mais recentes devido à popularização e ao barateamento das ferramentas próprias para a execução deste tipo de trabalho).

Segundo Vernallis, as gravadoras lançam uma espécie de concorrência entre os diretores cogitados, na qual exigem desses profissionais uma prévia inicial de suas intenções, (idem) documento conhecido no mercado brasileiro como “conceito”¹¹⁹, em relação à obra a ser iniciada, juntamente com um referencial imagético (feito de forma simples, com recortes de imagens de livros e revistas) e, a partir dessa prévia, definem qual será o diretor que realizará tal obra. Interessante observar que esse processo de seleção também é muito comum entre os clientes de agências de publicidade que lançam concorrências semelhantes quando querem iniciar uma nova campanha. Vernallis alerta também que, para alguns diretores, já firmados no mercado, esta etapa pode ser suprimida do processo. Concluída essa fase e com o nome do diretor definido, começa a fase de negociações entre os envolvidos (o realizador, a gravadora e a banda) na qual serão passadas as especificações exigidas pela gravadora e pelo artista ao *videomaker* e são determinados os prazos e processos necessários para a execução da obra. Geralmente os prazos são bem curtos, em torno de quinze dias a um mês entre concepção e finalização da obra, segundo o relatado a nós pelos diretores Gringo Cardia e Raul Machado, o que acaba por inviabilizar alguns projetos mais elaborados. E, apesar do processo descrito acima insinuar que gravadora tenha uma influência exagerada, são frequentes os relatos de diretores afirmando que a atividade de dirigir videoclipes é um “respiro” em suas carreiras (muitas vezes relacionadas à publicidade), na qual podem exercer o experimentalismo com maior liberdade, conforme observamos nas palavras de José Hugo Prata, reproduzidas abaixo:

Apesar de não ganhar dinheiro fazendo videoclipe, pois sou diretor de filmes publicitários, produzir videoclipe é para mim uma alternativa para trabalhar o lado artístico de minha profissão, o de *filmmaker*. No videoclipe, tenho liberdade total para produzir o trabalho da forma que eu quiser e exercitar a criatividade. Além disso, como publicitário, eu era mais um diretor de filme, mas agora, como diretor de videoclipe, o prêmio me deu prestígio e notoriedade. Assim, hoje sou mais conhecido como diretor premiado do que como publicitário. (PRATA apud BRANDINI, 2006, pg. 13)

¹¹⁹ Citado por Raul Machado, em entrevista concedida a essa pesquisa, em julho de 2010.

Essa relativa liberdade de que os diretores dispõem é possibilitada devido a uma série de questões que são consideradas bem mais flexíveis no processo de confecção de videoclipes do que na prática publicitária, que, de certo modo a aproxima do fazer cinematográfico. Tais questões foram relatadas por Vernalis no trecho abaixo:

Quero afirmar que a voz do diretor pode desempenhar um papel fundamental no processo de produção de vídeos. (...) Muitos [diretores] caracterizam o vídeo musical como um lugar de experimentação, divertimento e relativa realização estética. Essa caracterização vem parcialmente do fato de o diretor de um vídeo musical poder supervisionar e participar de cada fase de seu planejamento, produção e pós-produção: diferente do diretor de filmes ou comerciais, um *videomaker* pode desenvolver o conceito, determinar uma verba, criar um *storyboard*, buscar locações, escolher atores e objetos de cena, atuar na fotografia e editar o material filmado. (VERNALLIS apud BARRETO, 2009, p. 47)

Temos que levar em conta algumas diferenças entre o modo de produção exercido no mercado nacional e nos mercados internacionais. Raul Machado, que teve a oportunidade de atuar também em produções estadunidenses, conta-nos que, no exterior, a interferência no trabalho do diretor é maior, tanto por parte das gravadoras quanto das produtoras que os contratam, pois, cada departamento cuida de áreas específicas do produto e restringem, de certo modo, a atuação do diretor em alguns pontos. Por outro lado, no mercado brasileiro é possível atuar com um pouco menos de restrição, pois o processo ocorre de forma mais “solta”, porém, em qualquer uma dessas situações Raul alerta que, em se tratando de videoclipes, é preciso observar como ocorre o processo caso a caso, pois esse grau de liberdade é maior ou menor dependendo do relacionamento do diretor com a banda, com a gravadora e com a produtora.

Machado cita como exemplo a sua própria experiência de trabalho nos Estados Unidos, quando conseguiu se vincular a uma produtora agindo como um associado (processo mais incomum por lá), da mesma forma pela qual trabalha na brasileira *Trator Filmes*¹²⁰, desde 2007, e conseguiu exercer sua função de modo praticamente

¹²⁰ A *Trator Filmes* é uma produtora criada em 2007, e tem em seu elenco os diretores publicitários Alex Miranda, Thales Bahia, Raul Machado e Enrique Garcia. Mais informações podem ser encontradas na própria página web da empresa: <http://www.tratorfilmes.com.br>

igual ao que pratica no mercado brasileiro. Portanto, para pensarmos a respeito da concepção de um videoclipe é extremamente necessária a investigação dessas relações, porque elas perpassam aspectos fundamentais para a construção de uma obra.

Dessa forma, já que expusemos o processo padrão de negociações para a realização do videoclipe, é preciso que abordemos as outras situações em que esse processo pode ocorrer. Há casos em que a banda diretamente recorre ao trabalho de um diretor específico, e impõe este nome à gravadora, geralmente porque identifica em seu trabalho alguma marca autoral que quer incorporar à sua própria imagem ou ainda porque já tem uma longa parceria com tal profissional. Também pode ocorrer de o próprio diretor se oferecer para realizar o videoclipe da banda. Essa circunstância acontece geralmente entre diretores iniciantes ou em formação universitária, que querem incorporar ao seu portfólio o trabalho com um artista importante¹²¹. Principalmente, nestas duas situações, percebemos que a parceria entre o artista e o realizador acontece de forma mais livre, pois, de algum modo estes profissionais identificaram algum tipo de afinidade em ambos os projetos poéticos, que neste momento se interseccionam, com mínima ou nenhuma interferência externa. Isso ocorre quando a banda que aceita ceder sua música ou até participar de um videoclipe de um diretor interessado em sua obra, e, ainda, depois veicula aquele videoclipe como produto incorporado à sua trajetória: ou tem já uma carreira independente ou possui um grande reconhecimento da indústria, a ponto de fazer exigências ao seu empregador.

Outro importante questionamento imbricado ao papel do diretor é o reconhecimento de sua obra por parte do público, pois boa parcela da sua audiência costumeiramente associa o videoclipe enquanto produto exclusivo do artista. A partir de 1993 a emissora MTV passou a incluir junto aos créditos da obra o nome do diretor que a realizou, (BRYAN, 2011, p. 27) ação que, mesmo simples, deu relativa visibilidade a esse profissional. Porém, por muitos anos que se seguiram essa preocupação limitou-se a somente essa emissora; nos dias atuais, observamos que alguns canais como o *Mix TV* passaram a disponibilizar essa informação em sua programação. A decisão de algumas

¹²¹ Podemos citar como exemplo o videoclipe da música *Aluga-se Vende-se* (2010), realizado como Trabalho de Conclusão de Curso da Faculdade de Comunicação da UnB, pela aluna Jackeline Salomão, que obteve muito êxito em sua execução, tanto que seu trabalho foi premiado e selecionado em Festivais no Brasil e no exterior, vide portfólio digital da realizadora em <http://jackiesalomao.tumblr.com/>

emissoras de não creditar o nome do diretor no produto audiovisual dificulta muito a pesquisa, que dispõe de poucas fontes a esse respeito.

Contudo, no meio especializado a figura do diretor é muito valorizada, (BARRETO, 2009, p. 59) daí o comentário de Prata, citado anteriormente, em que afirma ser mais conhecido como um diretor de videocliques premiado do que como um diretor publicitário. Interessante pensar como ocorre ali o deslocamento da autoria conforme é mudado o ponto de vista do público (público leigo versus público especializado), e verificar o quão tênue pode ser esse vínculo que outorga a ação autoral ora a um lado da parceria, ora a outro.

Muitos diretores enfrentam ou já enfrentaram dificuldades em receber os devidos créditos por suas obras, pois muitos videocliques são feitos em parceria, porém aqueles são creditados apenas a um dos diretores - por estes manterem algum vínculo empregatício com tal firma e o outro não. Essa situação ocorreu com Gringo Cardia no início de sua carreira. Conforme seu depoimento, o videoclipe premiado *Flores* (1990) foi dirigido por ele em parceria com Jodele Larcher, porém seu nome nem sempre apareceu nos créditos junto ao de Larcher. Diz ele:

Este foi um dos primeiros cliques que escrevi e dirigi. Jodele Larcher foi quem me chamou para fazer, pois era diretor dos musicais do *Fantástico*. Por isso tem duas direções, minha e do Jodele, mas, em muitos lugares não apareceu meu nome, pois eu não era funcionário da Globo.¹²²

Além desse, há outros casos ainda mais radicais na carreira de Gringo. No videoclipe *Paratodos* (1993), realizado para música de Chico Buarque, e no videoclipe *Perfeição* (1993), para música da banda Legião Urbana, apesar destes terem sido elaborados por ele, seu nome não é creditado em lugar algum:

[Sobre *Paratodos*] Este clipe foi escrito e desenhado por mim, mas a Conspiração dirigiu o clipe com o sócio José Henrique Fonseca. Eu coloco sempre que dirigi, pois a ideia de tudo, local, câmeras, personagens e tomadas foi minha. Mas, infelizmente, não colocaram assim na ficha técnica. Mas vale para mim que este clipe foi dirigido por mim e pelo José Henrique Fonseca.¹²³

¹²² Entrevista concedida a essa pesquisa em junho de 2011.

¹²³ Idem.

[Sobre *Perfeição*] Este clipe tem a mesma situação do outro. Dirigi junto com o Flávio Colker, escolhi o local, fiz cenário e as tomadas de câmera, mais uma vez não colocaram meu crédito certo. Mas são coisas que você pena enquanto ainda não é conhecido.¹²⁴

Além desse tipo de aborrecimento ligado ao reconhecimento de seu trabalho, os diretores, mesmo os mais estabelecidos, como trabalham de forma associada às produtoras, acabam assumindo alguns prejuízos financeiros, como no caso do videoclipe da banda M.I.S que Raul realizou no ano de 2006 e seu serviço não foi pago pelo produtor; então ele foi obrigado a reter a obra para veiculação comercial, mas acabou incluindo-a em seu portfólio digital. Além disso, os diretores estão sujeitos a diversas pressões por parte da indústria que cobram prazos curtíssimos, vivendo em constante negociação para realizar pelo menos parte de suas ideias. Muitas vezes os diretores trabalham em condições pouco propícias à criação, prejudicando bastante a sua atuação como autor. Em um dos videoclipes mais recentes de sua carreira, feito em parceria com Wellington Amaral para a música *Sosomoneycockplease* da cantora **Edoheart** (2010), Machado, em um relato bastante engraçado, conta as dificuldades encontradas:

Em um caso ou outro não tem nada de meu no roteiro, alguns em que eu nem conheço a banda. No videoclipe da **Edoheart**, eu só a conheci nas filmagens e me passaram referências erradas, a música era a errada, passaram a mim umas referências no *youtube* de que ela tinha uma influência de teatro butô e quando cheguei na filmagem vi que ela queria mais era ser a **Beyoncé**.¹²⁵

¹²⁴ Idem.

¹²⁵ Entrevista concedida a essa pesquisa em julho de 2010.

4.2) Metodologia de análise aplicada aos videoclipes

De acordo com o que já vimos no capítulo anterior, o videoclipe é produto da convergência e do desenvolvimento de diversos meios midiáticos e assume tais antecedentes em maior ou menor grau, à medida que considera conveniente para a construção da imagem do artista. Justamente por se basear em fontes diversas, geralmente, afasta-se da narrativa convencional em muitos aspectos. Dessa forma, o analista é impelido a recorrer a conceitos específicos para a observação de cada obra e a adaptar ferramentas para a sua desconstrução.

Alguns dos processos recorrentes é a adoção de diversos núcleos narrativos cíclicos e episódicos que aparecem de forma não linear durante o videoclipe, muitas vezes acompanhando as características das canções representadas, sendo que muitos desses núcleos não têm o “dever” de se configurarem em narrativas que serão esclarecidas naquele pequeno espaço temporal, o que as torna apenas “esboços narrativos”, conforme o apontado na obra de Carol Vernallis. (2004) Assim, a associação desses diversos núcleos poderá abrir muitas possibilidades de entendimento da mesma obra. Outra característica que pode dificultar a análise das narrativas de videoclipes é a edição extremamente veloz empregada nas obras, o que embaraça a observação detalhada dos seus itens narrativos. A edição costuma ser utilizada de forma diferenciada para conferir ritmo às obras, e frequentemente, apresenta uma sucessão de imagens em ritmo alucinante.

Todavia, o primeiro passo para se iniciar uma análise consistente deve ser a identificação e a classificação dos elementos concernentes à obra musical, tais como: a identificação do refrão, das estrofes e transições da canção; a observação do gênero musical ao qual ela pertence; quais foram os instrumentos nela utilizados e quais deles predominam; qual é o sentido das letras etc., para depois se buscar estabelecer relações entre eles. Conforme as palavras de Thiago Soares, (2007) a análise de videoclipes precisa visualizar dois sistemas produtivos em tensão: a televisão e a música popular massiva. Ou seja, é fundamental entendermos que estamos lidando com um produto que opera uma espécie de transcrição da obra sonora para o ambiente audiovisual e que para realizarmos uma boa análise carecemos compreender todas as suas facetas. A parte imagética do objeto apurado pode respeitar as regras musicais da canção retratada ou subvertê-la parcial ou totalmente; pode ilustrar as letras literalmente, de forma alegórica ou metafórica; ou ainda não fazer referência alguma a ela. Enfim, para entendermos o sistema e os códigos operados nos videoclipes precisamos desconstruir as suas

estruturas e investigá-las a fundo. Propomos aqui ser necessário que as análises audiovisuais dessas peças atuem em três cernes principais para serem completas:

a) Aplicar conceitos teóricos específicos e relacioná-los à abordagem analítica de narrativas em videoclipes

Diversos conceitos teóricos a respeito do videoclipe são específicos desse campo, mas não devemos esquecer que estamos falando de uma ferramenta híbrida por natureza, portanto, é importante identificar nas obras analisadas quais são os campos de maior referência (tal como o teatro, o cinema, a publicidade, a vídeo-arte – ampliando aqui a concepção acima citada de Thiago Soares) e adicionar alguns conceitos a partir desse prisma também.

b) Fazer uma análise histórica e observar o contexto social das obras

A análise visual precisa ser estabelecida a partir da verificação histórica e do contexto social nos quais as obras se inserem. É preciso resgatar o vivenciado pelo artista e pelo diretor, os quais Rodrigo Barreto (2009) nomeia como **instância performática** e **instância diretiva**, por considerar que os videoclipes nascem de uma parceria firmada entre estes profissionais. Esse material pode ser obtido de diversas formas, a fim de reconstruir o momento de produção da obra, ocasião de suma importância para a compreensão da relação entre as duas instâncias autorais e a relação de ambas com o mercado. Nesse momento é muito importante que se identifique as marcas autorais mais evidentes de cada realizador em sua obra. Ainda, é preciso pensar nas relações que essas obras estabelecem com referências externas, tais como o diálogo com o trabalho de outros diretores e artistas que possam estar inseridos em tal contexto sócio-político-econômico e estético.

c) Realizar a desconstrução do objeto de pesquisa para análise de elementos técnicos e identificação de elementos constitutivos do videoclipe.

Para realizar tal desconstrução da obra audiovisual é importante inicialmente uma análise acurada da música retratada pelo videoclipe, identificando-se onde estão dispostas as estrofes, o refrão e as transições, além de se observar o gênero musical ao qual esta está vinculada e se **conferir sentido (significados)** à letra da referida canção.

A partir desse momento inicia-se a **análise audiovisual**, na qual se faz uma espécie de roteiro descrevendo todas as ações¹²⁶ que ocorrem na tela. Após essa etapa, identificam-se os pontos de sincronia entre elementos imagéticos e elementos musicais. Essa verificação pode fornecer fortes indicativos do modo de tradução visual pelo qual o diretor interpretou a parte sonora da obra. Para esse processo pode-se utilizar aplicativos para a edição de vídeos como o *Adobe Premiere* ou o *Final Cut*, que facilitam bastante o trabalho de demarcação e seleção de cenas. Depois, tenta-se resgatar o máximo de informações possíveis a respeito do processo criativo, da elaboração do processo e dos materiais e técnicas utilizadas para a realização da obra; como exemplo, pode-se citar a reconstrução da paleta de cores, o que é possível realizar inserindo-se alguns fotogramas representativos da obra no aplicativo virtual *Pictaculous*¹²⁷, que é um gerador de paleta de cores a partir de imagens.

d) Promover e organizar a reunião de todos esses dados e interpretá-las segundo o viés da pesquisa proposta.

Após reunir esse material, a tarefa do analista é a interpretação de todos os dados reunidos, levando-se em conta quais serão as características mais relevantes para seu trabalho de acordo com o viés adotado para a sua pesquisa, a fim de chegar às **significações** da obra em questão.

Exposto aqui o processo a ser seguido, iremos agora partir para a aplicação do mesmo. Nos tópicos referentes a cada obra, organizamos dois sub tópicos, nos quais incluímos o histórico de cada um dos diretores responsáveis pelos videoclipes analisados e identificamos alguns elementos mais evidentes que podem constituir suas marcas autorais, ou seja, o modo encontrado por eles para que imprimam na obra algum tipo de identidade própria relativa ao realizador; no segundo sub tópico contemplamos a descrição do processo analítico e discriminamos as informações coletadas a partir das obras *Manguetown* e *Maractu Atômico*.

¹²⁶ Nesta pesquisa, tais roteiros encontram-se nos anexos.

¹²⁷ *Pictaculous* é um aplicativo virtual que pode ser encontrado no seguinte sitio da web: <http://www.pictaculous.com/>

4.3) O Manguê estilizado.

4.3.1) Histórico do diretor: Gringo Cardia, o construtor de mundos.

Gringo Cardia, gaúcho de Uruguaiana, formado em arquitetura pela UFRJ, desde sua formatura exerce a função de cenógrafo de espetáculos teatrais e de dança, além de atuar como *designer*, artista gráfico, diretor de arte e diretor de videoclipes. Possui diversas parcerias com amigos de longa data como Débora Colker (ele atua como cenógrafo nos shows de sua companhia há muitos anos) e da atriz Marisa Orth, com quem mantém uma parceria na ONG *Spetaculu*, direcionada ao ensino da arte audiovisual a menores carentes.

A estreia de sua carreira no universo musical dá-se no início da década de 1980, quando se une à banda **Blitz** e, junto a Luiz Stein, torna-se um dos responsáveis pela identidade visual da banda.

Seu trabalho é bem diversificado, caracterizando-o como um artista multimídia. Está sempre conectado com as novas tendências e imprime um estilo elegante às suas obras. Suas realizações compreendem cenários teatrais, cartazes, capas de CDs e DVDs de cantores e bandas do *mainstream*, aberturas e vinhetas para programas televisivos, e, é claro, nosso foco principal, a direção de videoclipes. Além do trabalho de direção e cenografia, Gringo também exerce trabalhos em direção de arte para cinema, shows, exposições e eventos¹²⁸, conforme desempenha atualmente em espetáculos do *Cirque du Soleil*¹²⁹. Toda essa experiência profissional de Gringo Cardia no mundo do teatro e da cenografia é bastante evidente em seus videoclipes, de acordo com o que verificaremos adiante.

Segundo o próprio Gringo, em entrevista concedida a nós em junho de 2011, seu trabalho em videoclipes nunca foi a sua função principal, devido aos baixos orçamentos praticados pelo mercado, inclusive já na década de 1990. Por isso, ele declara que utilizou esse trabalho como um espaço de experimentação no qual possuía um alto grau de liberdade, fazendo a negociação da obra diretamente com o artista. Ele sentia-se incomodado nos casos em que a gravadora tentava interferir em seu trabalho, e, quando isso ocorria, preferia recusar o trabalho. Estas palavras nos fazem pensar que a parceria

¹²⁸ Vide currículo completo do artista em DVD anexo a essa pesquisa.

¹²⁹ *Cirque du Soleil* é uma companhia circense com base em Montreal, Quebec, que baseia seus espetáculos em *performances* e acrobacias inovadoras. Por esse motivo já recebeu diversos prêmios. Para mais informações vide a página web da companhia em: <http://www.cirquedusoleil.com>.

entre artista e diretor é algo muito importante na obra de Gringo, tanto no seu trabalho em videoclipes quanto em outras áreas, e é possível observar essa característica do diretor a partir da verificação de sua produção em videoclipes, listada logo abaixo, e para evidenciá-la, separamos na parte superior desta lista as “parcerias” que o diretor estabeleceu ao longo de sua carreira com alguns artistas. Também identificamos o estilo musical ao qual o artista está conectado, a fim de contextualizar o universo de atuação de seu trabalho:

01. Daniela Mercury - *Rock in Rio* – 2001

Gênero musical: *Samba reggae* e *Axé Music*

02. Daniela Mercury - *Feijão de Corda* - 1997

Gênero musical: *Samba reggae* e *Axé Music*

03. Daniela Mercury - *Nobre Vagabundo* – 1997

Gênero musical: *Samba reggae* e *Axé Music*

04. Elza Soares - *A Carne* - 2002

Gênero musical: MPB e *Black Music*

05. Elza Soares - *A Cigarra* – 2002

Gênero musical: MPB e *Black Music*

06. Jota Quest - *De Volta ao Planeta dos Macacos* – 1998

Gênero musical: *Pop rock*

07. Jota Quest – *Seis e Trinta* – 2009

Gênero musical: *Pop rock*

08. Leonardo - *Todas as Coisas do Mundo* – 2001

Gênero musical: Música romântica

09. Leonardo – *110, 120, 130 Km/h* – 1999

Gênero musical: Música romântica

10. Leonardo - *Mentira que Virou Paixão* – 1999

Gênero musical: Música romântica

11. Lulu Santos - *Aquilo* – 1999

Gênero musical: MPB e *Pop*

12. Lulu Santos - *Cadê Você* – 1997

Gênero musical: MPB e *Pop*

13. Lulu Santos - *Tudo Igual* – 1994

Gênero musical: MPB e *Pop*

14. Maria Bethânia - Outra Vez – 1999

Gênero musical: MPB

15. Maria Bethânia - Resto de Mim – 1999

Gênero musical: MPB

16. Marina Lima - Deixa Estar – 1993

Gênero musical: MPB

17. Marina Lima - O Chamado – 1993

Gênero musical: MPB

18. Marina Lima – Criança – 1992

Gênero musical: MPB

19. Paralamas do Sucesso - Outra Beleza – 1997

Gênero musical: *Pop rock*

20. Paralamas do Sucesso - Dos Margaritas – 1994

Gênero musical: *Pop rock*

21. Paralamas do Sucesso - Coche Viejo – 1994

Gênero musical: *Pop rock*

22. Paralamas do Sucesso - Cagaço – 1994

Gênero musical: *Pop rock*

23. Paralamas do Sucesso - Trac Trac – 1991

(em parceria com Roberto Berliner)

Gênero musical: *Pop rock*

24. Skank - O Samba Poconé – 1997

Gênero musical: *Pop rock*

25. Skank - A Cerca – 1995

Gênero musical: *Pop rock*

26. Banda Vexame – Pílula – 1993

Gênero musical: teatro musical e música brega

27. Barão Vermelho - Pode Vir Quente que Eu Estou Fervendo – 1996

Gênero musical: *Rock*

28. Bezerra da Silva - A semente – 2006

Gênero musical: Samba

29. Cássia Eller - O Segundo Sol – 2005

Gênero musical: MPB

30. Chico Buarque – Paratodos – 1993

(em parceria com José Henrique Fonseca)

Gênero musical: MPB

31. Chico Science e Nação Zumbi – Mangueira – 1996

Gênero musical: híbrido de *Black Music* e ritmos regionais de Pernambuco

32. Conexão Japeri - Tão Linda – 1994

Gênero musical: *Black Music*

33. Fred Martins e Suely Mesquita - Domingo e Feriado – 2000

Gênero musical: MPB

34. DJ Hell – Copa – 2003

Gênero musical: Música eletrônica

35. Kid Abelha - Tomate – 1987

Gênero musical: *Pop rock*

36. Legião Urbana – Perfeição – 1993

(em parceria com Flávio Colker)

Gênero musical: *Rock*

37. Rita Lee - Obrigado Não – 1997

Gênero musical: *Rock*

38. Tetê Espíndola – Vozvoixvoice – 2001

Gênero musical: MPB e Música experimental

39. Titãs – Flores – 1990

(em parceria com Jodele Larcher)

Gênero musical: *Rock*

40. Xicotinho e Salto Alto - Doida Demais – 1992

Gênero musical: Teatro musical e Música brega

41. Zélia Duncan - A Tempestade – 1995

Gênero musical: MPB

Como maiores “parceiros” (artistas que possuem trabalhos recorrentes com Gringo), pode-se destacar Marina Lima, Lulu Santos, Daniela Mercury, Maria Bethânia, Leonardo e o grupo **Paralamas do Sucesso**.

A sua parceria com Leonardo é um caso interessante, pois, este cantor que teve uma origem humilde, em Goiás, e iniciou sua carreira cantando um ritmo popular (a música sertaneja romântica) em dupla com seu irmão Leandro, após a morte deste, em 1998, seguiu carreira-solo e resolveu trilhar uma linha encaminhada à MPB romântica e, para isso, sua imagem precisou de mudanças, uma nova roupagem. A estratégia incluiu a regravação de sucessos de artistas consagrados (a música *110, 120, 130 Km/h*, de Roberto Carlos, por exemplo) e a produção de três videoclipes que exprimem uma ‘modernidade acurada’, realizada por Gringo Cardia, nos quais a presença de cenários sofisticados (o enorme palacete de *Todas as Coisas do Mundo*) e efeitos de última

geração (como a técnica *Bullet-Time*¹³⁰ utilizado em *110, 120, 130 Km/h*). Este caso nos mostra como a “marca” de certo diretor pode ter relevância para artistas e bandas em dados momentos de suas carreiras. A lista de videoclipes acima também aponta o nicho de mercado que Gringo atinge, ou seja, a maioria é de artistas consagrados da MPB e da música pop brasileiros. Devido ao grande número de obras realizadas pelo diretor, nesta pesquisa não será possível pormenorizar individualmente a avaliação de cada uma delas, por isso escolhemos expor alguns pontos de observação importantes, encontrados dentro de todo o material examinado.

Uma característica notável em sua trajetória é que poucos de seus videoclipes são produzidos em locações externas; a maioria possui cenários cuidadosamente construídos e grande participação de elementos gráficos; seus planos de câmera são quase sempre fechados, respeitando uma das regras dos videastas que evitam grandes planos para que elementos não se percam na imagem pequena da TV. Aqui tudo parece ser milimetricamente pensado. A composição e as cores são sempre harmoniosas, mas também possuem um ar “pasteurizado”, próprio da arte contemporânea dos grandes centros urbanos. Em seu trabalho não existe praticamente nenhum tipo de “sujeira” ou de elementos orgânicos (apenas em algumas exceções, como em *Nobre Vagabundo*, que tem a presença de pessoas enlameadas, porém, mesmo esse item aparece de forma bastante estetizada). O cineasta *designer*/cenógrafo constrói “mundos especiais” nos quais os artistas executam suas *performances*, assim como no teatro. Além do uso de cenários, Cardia também aplica muitos efeitos de computação gráfica e faz uso do ‘cromaqui’ em diversos trabalhos, ferramentas utilizadas para tentar reproduzir as diversas situações idealizadas por ele. Contudo, Gringo nos informou que a inserção de muitos dos elementos de animação tem um sentido puramente estético, como as formas animadas semelhantes a minhocas (*Manguetown* e *Cadê Você*). Outras características que podemos destacar, além da preocupação cenográfica, são os cuidados com a iluminação, a maquiagem e até na escolha do elenco, que seleciona pessoas com perfis belos, esguios, dentro dos padrões televisivos da época. Em muitas dessas obras observamos a presença de atores e atrizes televisivos famosos (Guta Stresser em *Cadê Você*), dançarinos e *performers* (no videoclipe de *O Samba Poconé*) que podem interagir ou não com os cantores. Também é interessante a inclusão da mulher negra

¹³⁰ *Bullet Time* é um efeito de computação gráfica que consiste em mostrar movimentos normalmente muito rápidos em câmera lenta, de forma bem detalhada, que foi popularizado no final da década de 1990 a partir de seu uso no filme de ficção científica *Matrix* (Andy e Larry Wachowski, 1999) em uma cena em que a trajetória de uma bala de revólver é mostrada desse modo.

com cabelo estilo *Black Power* em muitas obras tanto quando a música é diretamente relacionada ao tema (*A carne e A cigarra*), quanto nos casos em que a letra não sugere diretamente essa figura (*O Samba Poconé, Vem quente que eu estou fervendo, Manguetown, Feijão de corda, Nobre vagabundo e Vozvoixvoice*). Essa presença ainda é recorrente, com outros tipos de penteados (*Outra vez e Copacabana*), assim como a do homem negro, em seus cliques (*De volta ao planeta dos Macacos*). A constatação da presença constante da mulher e do homem negros leva-nos a pensar que talvez a beleza negra para o diretor seja de certa forma exótica e é inserida nessas obras como uma forma de quebrar padrões estabelecidos pela televisão, que ainda privilegia a presença de pessoas brancas em suas atrações, admitindo uma participação pequena de negros, algo que não condiz com a miscigenação própria da realidade brasileira. Mesmo os temas polêmicos retratados em alguns de seus videoclipes, como em *Pode vir quente que eu estou fervendo* (o beijo homossexual e o sadomasoquismo) e em *O Samba Poconé* (a nudez de uma mulher que faz um jogo sensual com dois homens), são executados por ele de forma tão asseada que o público acaba aceitando as representações sem maiores problemas e estes videoclipes não sofreram qualquer censura na época de seus lançamentos.

O processo feito por Gringo para conceber um videoclipe é basicamente visual e essencialmente cenográfico. Segundo ele, primeiro é elaborado o conceito do videoclipe, logo após são pensados os cenários em que a obra será realizada e depois se verifica quais são os elementos que estarão ali dentro (o que ele chamou de uma espécie de “decupagem de cenografia”). Em seguida, ele realiza uma decupagem imagética para selecionar as imagens que ele acredita interessantes para ligar a partes específicas da canção. Curioso observar que o ponto de vista de Gringo parte sempre da cenografia; só depois de ela estar elaborada é que ele começa a imaginar de que forma as situações ocorrerão naquele ambiente. Gringo inclusive afirma que para ele a narrativa que o videoclipe retrata não importa muito, o que interessa realmente é a parte visual da obra, pois a *imagem é o que conta, já que o videoclipe é a visualidade da música*¹³¹. O tamanho de sua equipe também chama atenção, pois esta gira em torno de vinte profissionais entre figurinista, maquiador, fotógrafo, profissional de computação gráfica, editor, iluminador, assistentes de cenografia, de figurino, de iluminação, além de pessoas contratadas para a montagem e desmontagem de cenários, pessoal de

¹³¹ Entrevista concedida por Gringo Cardia a essa pesquisa em junho de 2011.

transporte e de *gattering*.¹³² Em seu relato, Gringo nos contou que procurava supervisionar o processo de produção de todos os videoclipes do início ao fim, controlando cada detalhe de forma minuciosa.

Nos dias atuais Cardia não realiza mais videoclipes, pois está envolvido em outros projetos tais como a agência ‘Mesosfera’, que mantém com a irmã Gringa Cardia, trabalhos de cenografia com o *Cirque du Soleil* e aulas na escola *Spetaculu*, em parceria com Marisa Orth.

Agora que já identificamos pontos importantes da carreira de Gringo e características estilísticas expressas em suas obras, é chegada a hora de realizar a análise detalhada de uma delas, o videoclipe *Manguetown*.

¹³² Setor que prepara a alimentação dos profissionais durante as filmagens.

4.3.2) Análise da obra: Manguetown

A gravação da música *Manguetown* sofreu dificuldades com o prazo para sua finalização, pois seria a primeira música de trabalho do álbum *Afrociberdelia*, a ser ainda lançado, na ocasião:

Paulo André¹³³ desconversa. Ele diz que a Sony atrapalhou mesmo ao se intrometer demais no *marketing* da banda. Segundo o empresário, o atropelo teria começado com o *Hollywood Rock*, que aconteceu em janeiro de 1996, com atrações como Robert Plant e Jimmy Page, *Black Crowes*, *White Zombies*, *Smashing Pumpkins* e *The Cure*. Chico Science era um dos raros nomes nacionais. Houve uma correria para finalizar "Manguetown" antes do disco. "Prensamos o *single* para as rádios e gravamos um clipe com o Gringo Cardia", lembra Paulo. (RIBEIRO, 2006, p 45)

No videoclipe de *Manguetown*, a interferência da gravadora resumiu-se a cobranças em relação ao prazo, pois a elaboração da obra deu-se entre ele e Chico Science, diretamente, conforme observamos no relato abaixo:

Foi muito rápido, da concepção até a gravação foram quinze dias. Aquelas coisas todas feitas em cima da hora. Foi bom que tive uma boa conversa com o Chico e ele delegou tudo de olhos fechados. A gravadora felizmente, neste produto, não deu nenhum 'pitaco', pois ele já era um artista famoso e estourado na época, e só assim eles respeitam a opinião dos artistas, senão eles acham que sabem a fórmula do sucesso (que não existe).¹³⁴

As filmagens transcorreram em apenas dois dias (conforme Jorge Ayres, produtor da banda na época, em entrevista a nós concedida¹³⁵), e foram bastante cansativas para a banda devido a uma circunstância especial: foram necessárias diversas paradas para possibilitar que as filmagens se completassem; ele conta que as roupas pretas com diversas luzes que aparecem no videoclipe não foram produzidas em número suficiente para todos os integrantes, portanto, era preciso parar as filmagens para que os integrantes da banda trocassem a roupa com os outros que estavam sem ela. Quanto à postura de Gringo no *set*, Jorge Ayres afirma que o diretor demonstrou uma postura

¹³³ Paulo André era o empresário da banda na época.

¹³⁴ Em entrevista a nós concedida em junho de 2011.

¹³⁵ Entrevista a nós concedida em fevereiro de 2010.

bem tranquila e também que havia a impressão de que era um trabalho do qual ele estava gostando de realizar, pois parecia admirar o trabalho da banda, posição confirmada a nós pelo próprio Gringo. As referências utilizadas pelo diretor nesta obra foram as favelas no meio do lamaçal e também as placas de estrada que mostram um grafismo bem rudimentar, mas esta também tem um lado ‘pop bem brasileiro’. Gringo resolveu utilizar nesse segmento das placas e em alguns outros, a computação gráfica, através de vinhetas que foram produzidas por Muti Randolph¹³⁶ (que na época trabalhava com ele). Tais vinhetas seriam utilizadas também como fundos de ‘cromaqui’ (nesse caso, a lama pulsante). Gringo ainda declara que nessa obra a sua intenção foi fazer uma alusão ao mundo da miséria das favelas de Recife, que são cheias de cultura própria. Para ele a estética deste meio encerra uma beleza peculiar, ao mesmo tempo em que imprime no trabalho uma sensação de estranhamento.

Percebemos que as referências utilizadas por Gringo são bastante condizentes com o que conta a letra da música, pois esta composição de Chico Science refere-se à lama e à sujeira que estão ao redor de sua residência (*Tô enfiado na lama/ É um bairro sujo*), ao mau cheiro da cidade em que vive (*Ninguém foge ao cheiro sujo da lama da Manguetown/Ninguém foge ao cheiro sujo dos dias da Manguetown*), e fala dos becos (*Andando por entre os becos*), estrutura muito comum nas favelas. A letra ainda aponta que aquele homem que está sujeito a viver em uma favela enxerga algumas possibilidades de diversão na mesma cidade que o oprime, que incluem beber com amigos (*Esta noite sairei/Vou beber com meus amigos*) e ter um possível encontro amoroso (*Vou sonhando com a mulher / Que talvez eu possa encontrar*). Vale notar aqui algumas alusões a animais, que fazem parte do dia a dia dessas favelas (*Onde os urubus têm casas / E eu não tenho asas (...) Mas estou aqui em minha casa / Onde os urubus tem asas. (...) Fui no mangue catar lixo / Pegar caranguejo / Conversar com urubu*), e estão incorporados de tal forma nesse contexto que os habitantes humanos acabam por criar uma relação de simbiose, fundido-se a eles e mimetizando suas ações (*E com as asas que os urubus me deram ao dia / Eu voarei por toda a periferia*).

É preciso destacar as duas inserções na música de solos vocais de Toca Ogan – uma entrada ocorre na introdução da canção e outra se localiza entre o final da terceira estrofe e o refrão - que conferem um sentido rítmico e onomatopaico à música e

¹³⁶ Muti Randolph é artista multimídia e foi um dos pioneiros a fazer uso de computadores para a realização de obras em artes visuais no Brasil. Para maiores informações consultar o site pessoal do artista: <http://www.muti.cx/>.

lembram um canto africano ou afro-americano, (VARGAS, 2007, p. 166) sendo possível o reconhecimento de certas palavras na língua inglesa (como a inicial “*yellow people*”). A canção está dividida da seguinte forma: primeira estrofe + segunda estrofe + refrão + terceira estrofe + refrão + quarta estrofe, conforme o reproduzido abaixo:

Manguetown

(primeira estrofe)

Tô enfiado na lama
É um bairro sujo
Onde os urubus têm casas
E eu não tenho asas

(segunda estrofe)

Mas estou aqui em minha casa
Onde os urubus têm asas
Eu vou pintando, segurando as paredes
No mangue do meu quintal e manguetown

(refrão)

Andando por entre os becos
Andando em coletivos
Ninguém foge ao cheiro sujo
Da lama da manguetown
Andando por entre os becos
Andando em coletivos
Ninguém foge à vida suja
dos dias da Manguetown

(terceira estrofe)

Esta noite sairei, vou beber com meus
amigos... ha!
E com as asas que os urubus me deram ao dia
Eu voarei por toda a periferia
Vou sonhando com a mulher
Que talvez eu possa encontrar
E ela também vai andar na lama do meu quintal
é Manguetown

(refrão)

Andando por entre os becos
Andando em coletivos
Ninguém foge ao cheiro sujo
Da lama da manguetown

Andando por entre os becos
Andando em coletivos
Ninguém foge à vida suja
dos dias da Manguetown
(quarta estrofe)
Fui no mangue catar lixo
Pegar caranguejo
Conversar com urubu (4x)

A fim de realizar a análise da referida obra audiovisual, produzimos uma espécie de roteiro¹³⁷ no qual especificamos cena a cena todas as ações expressas no videoclipe, incluindo informações como ângulos e enquadramentos de câmera, cortes, fusões e transições entre as cenas e a minutagem correspondente a cada período. Pudemos verificar os vários elementos técnicos utilizados pelo diretor nessa obra, como os movimentos da câmera - que realiza movimentos oblíquos, panorâmicas e *travellings* freqüentes - e percebemos que as imagens sempre estão fora de eixo, descentralizadas na tela devido à flutuação desses movimentos, o que é uma tentativa de conferir ritmo ao vídeo através das imagens dos planos. Este efeito instável e flutuante é produzido por uma ferramenta denominada “*dutch head*” que é acoplada ao tripé da câmera especificamente para produzir movimentos de grandes parábolas na filmagem, o que Gringo denominou como um “*efeito de pobre*”, por ser um método bastante barato. Apesar de verificarmos que este efeito não está diretamente sincronizado com nenhum elemento da música, o vai e vem da câmera nos remete de certa forma ao efeito *wah wah* produzido pela guitarra da canção, pois seu movimento possui uma suavidade semelhante à deste som. Existem experiências cinematográficas anteriores realizadas nesse sentido conforme nos relata Marcel Martin:

Ao lado dessas funções descritiva e dramática, pode-se definir uma terceira, evidenciada nos filmes de Alain Resnais e Jean Luc Godard, que poderia ser qualificada de *função rítmica*. Em *Acossado*, a câmera permanentemente móvel, cria uma espécie de dinamização do espaço, que se torna fluido e vivo ao invés de um quadro rígido: os personagens dão a impressão de estar sendo arrastados num bailado (quase se poderia falar em uma *função coreográfica* da câmera, na medida em que ela é que *dança*); por outro lado, os movimentos constantes da câmera, modificando a todo momento o

¹³⁷ Encontrado no DVD anexo a essa pesquisa.

ponto de vista do espectador sobre a cena, cumprem um papel parecido com o da montagem e acabam por conferir ao filme um ritmo próprio, que é um dos elementos essenciais de seu estilo. (MARTIN, 2007, p. 46)

Além desses movimentos oblíquos da câmera (a instabilidade), Cardia usa transições em *fade in* e luzes semelhantes às estroboscópicas (que supostamente provêm da televisão da sala, em alguns momentos) para atribuir ritmo às imagens. Talvez, por isso mesmo, o corte e as transições deste videoclipe não sejam tão rápidos, já que não apenas esses itens estão encarregados de conferir ritmo ao vídeo.

A respeito da estrutura narrativa, percebemos que ela é composta por dezesseis núcleos diferentes e encadeados que se repetem ao longo do videoclipe, sendo que, desses, dez possuem cenários digitais ao fundo, diversas vezes repetidos em outros momentos com distorções e multiplicação de seus elementos.

Abaixo listamos uma organização ilustrada dos núcleos de representação presentes em Manguetown:

NÚCLEOS DE REPRESENTAÇÃO E PERSONAGENS (POR ORDEM DE APARIÇÃO)

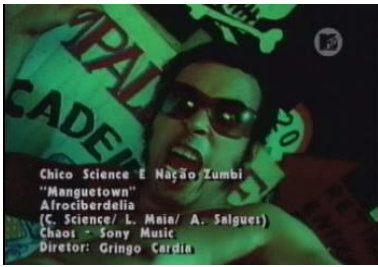
01 - Besouro empalado com tela digital ao fundo



02 - Placas cenográficas (lixo, sujeira) = imagem com efeito negativo em sua coloração



03 - Placas cenográficas (lixo, sujeira) = imagem sem efeito, luz verde



04 - Sala da casa



05 - Esfera com lama cenográfica ao fundo



06 - Placas com efeitos digitais



07 - Floresta ou bosque cenográfico e integrantes com roupas de luz



08 - Cenário digital de “minhoca” preta e vermelha com fundo azul



09 - Cenário digital de “minhoca” preta e vermelha e ao fundo estante branca digital



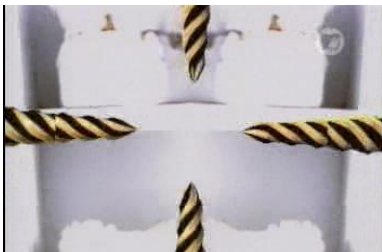
10 - Cenário de estante com elementos brancos



11 - Cenário digital duplicado de “minhoca” preta e vermelha e ao fundo estante branca digital



12 - Cenário digital de “broca” preta e amarela e ao fundo estante branca digital



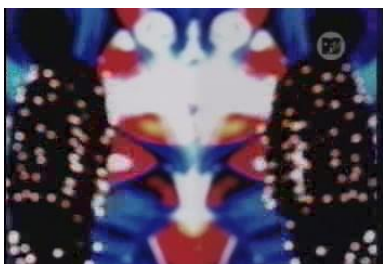
13 - Cenário digital duplicado de “broca” preta e amarela e ao fundo estante branca



14 - Cenário digital quaduplicado de “minhoca” preta e vermelha e ao fundo estante branca digital



15 - Cenário digital psicodélico com imagens abstratas espelhadas



16 - Cenário digital psicodélico com imagens e rosto de personagem ao fundo



Através dessa divisão nuclear, percebe-se que a maior parte dos elementos que se alternam são elementos abstratos, produto da animação de Muti Randolph (cenários 09, 11, 12, 13, 14) e é possível fazer uma disposição de ambientes em que ou as personagens estão dentro da casa (cenário 04) ou em ambientes “externos”: no mangue (cenários 02, 03 e 04) e na cidade (cenários 01, 05 e 07); ainda ocorrem alguns espaços que representam a psicodelia e o devaneio, e que não pertencem ao ambiente da favela,

são sim as representações de desejos e ambições das personagens principais (cenários 15 e 16) ou comentários do próprio diretor (cenário 10).

Sobre os cenários que possuem formas orgânicas, Gringo nos declarou que estas figuras têm um sentido puramente estético e a duplicação e quadriplicação dessas formas é apenas uma brincadeira de decomposição de imagens que não carregam consigo significado algum, situação bastante comum em videoclipes. Os outros ambientes serão comentados de forma mais detalhada posteriormente.

Ainda a partir do roteiro produzido por nós, identificamos que esta obra possui 69 cenas em sua totalidade e, através desse documento, e da observação do material audiovisual, discriminamos alguns pontos de sincronia entre música em imagem, que descrevemos a seguir:

Pontos de sincronia entre música e imagem.

Cena 01 - a imagem do besouro empalado girando corresponde ao tempo exato da introdução do baixo.

Cena 02 - o ciclo de imagens de animação feita de placas corresponde ao tempo exato em que entra a introdução da parte percussiva da música.

Cena 03 - à medida que o grito de Chico vai esmaecendo a imagem vai desfocando e a câmera faz suave movimento oblíquo para o lado esquerdo inferior. Após, temos um *fade in* rápido, segue-se um *close-up* de Chico no mesmo ambiente e volta o foco da câmera no momento em que ele canta a segunda parte de seu grito; a câmera faz movimentos oblíquos de um lado a outro.

Cena 09 - depois que Chico canta “*Estou enfiado na lama*” surge a imagem de Alexandre Denguê agachado em uma esfera, ele se movimenta de forma semelhante a um caranguejo. Ao fundo uma imagem eletrônica com textura que simula uma lama pulsante.



Fotograma 950: Alexandre Denguê mimetizando o movimento de um caranguejo.

Cena 10 - Quando Chico canta “*É um bairro sujo*” aparece a imagem de Gilmar Bola 8 e, ao fundo, a “paisagem”, que pode ser vista através da janela, de diversas placas amontoadas de naturezas variadas, demonstrando a sujeira do local.



Fotograma 991: A sujeira visual feita de placas aparece ao fundo na paisagem.

Cena 14 - No momento em que Chico canta “*E eu não tenho asas*”, surge a figura dele sentado no sofá de braços abertos (semelhante a asas).



Fotograma 1189: Chico Science de braços abertos que lembram as asas de urubus.

Cena 19 - Após Chico cantar “*Onde os urubus tem asas*” aparecem dois integrantes da banda em cima da esfera mimetizando os movimentos de urubus.



Fotograma 1459: Dois integrantes da banda mimetizam os movimentos de urubus.

Cena 22 - um rápido *fade in* corresponde ao toque do prato da bateria.

Cena 27 - Acaba a cena com um longo *fade in*, que acompanha o esmaecimento da voz de Chico.

Cena 35 - Jorge du Peixe passa em frente a câmera e logo depois Chico também, o ritmo dos passos das personagens acompanha o ritmo da guitarra da música, ou seja, quando Jorge passa o vídeo é acelerado e quando Chico passa o ritmo do vídeo é reduzido. A câmera, sempre em ângulo oblíquo, movimenta-se de forma a acompanhar o caminhar das personagens (sentido direita – esquerda), culminando em um suave *fade in* para a próxima cena, sincronizado com um rápido intervalo da guitarra.

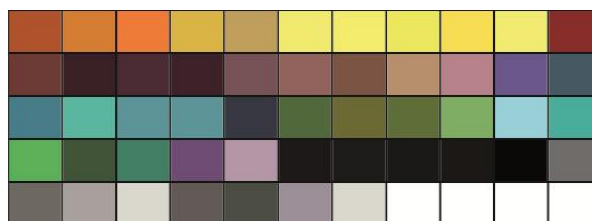
Cena 45 - Ao final da cena a imagem vai sendo desfocada conforme o esmaecimento da voz de Chico Science.

Cena 63 - Um *fade in* rápido acompanha um pequeno intervalo da voz de Chico na música.

Cena 64 - *Fade in* rápido acompanha o toque do prato da bateria.

A identificação dos pontos de sincronia entre a música e a imagem nos leva à constatação de que Gringo pouco tentou padronizar a transmutação de elementos rítmicos em elementos da linguagem visual, tais como efeitos, cortes e transições, pois, apesar deles existirem, não são mantidos ao longo do produto. Aqui nos parece que o diretor apenas utiliza ganchos musicais para efetuar a sincronização de alguns elementos da canção, sendo que ora se leva em conta as letras, ora o ritmo.

Em linhas gerais, nesta obra, o realizador preza pela sofisticação cenográfica, inclusive, é impressionante pensar que o tempo de produção foi tão curto, conforme já falado anteriormente. Vale destacar também a influência teatral na obra do diretor, tanto através de cenários quanto a partir do estilo de representação “exagerada” das personagens que realizam movimentos que mimetizam o comportamento dos animais descritos na letra da canção. A escolha das cores fortes com a predominância de tons de roxo, laranja e verde, denota a estilização da favela, criada para o videoclipe, pois percebemos que muitas dessas tonalidades são dificilmente encontradas em ambientes lamacentos, onde encontraríamos uma gama maior de tonalidades amarelas e marrons, conforme paleta de cores construída por nós a partir dos fotogramas da obra.



Paleta de cores de Manguetown

A exclusão total de cenários naturais aponta a construção de um mundo especial e exclusivo para o videoclipe, no qual as formas foram cuidadosamente confeccionadas para a inserção de suas personagens. Notável, também, é que até a “lama” e o “lixo” da periferia, que a letra da música sugere, são representados de forma plástica; o lixo aparece na forma de poluição visual gerada pelas diversas placas amontoadas do lado de fora da janela da sala cenográfica, e a lama é gerada por grafismos de computador em um cenário separado (conforme demonstrado acima no fotograma 1459). Os lugares insólitos possíveis ou impossíveis no mundo real são criados através de brincadeiras gráficas com as formas (de acordo com o que já comentamos).

Importante ainda pormenorizar alguns dos objetos cenográficos presentes na obra. Iniciamos por aquele que representa um comentário do próprio diretor. Aproveitando-se de um trecho peculiar da canção (momento em que Toca Ogan realiza sua *performance* vocal puramente rítmica), Gringo elabora uma leitura completamente pessoal a partir dela. Apesar de não ser visível claramente, a estante com objetos contém diversas próteses dentárias em seus compartimentos, as quais possuem um ou dois dentes que simulam a aparência de dentes de ouro, pois Gringo lembrou-se que a posse de um dente de ouro era um desejo muito comum entre as pessoas das classes sociais mais baixas antigamente, e ligou a ideia de uma língua que não existe (que está sendo proferida por Ogan no momento) ao símbolo da boca do pobre, excluído e marginalizado pela sociedade.¹³⁸



Prótese dentária em compartimento da estante.

¹³⁸ Depoimento por nós colhido em junho de 2011.

Sobre o cenário psicodélico, vemos que ele parece vir de um desejo da personagem de estar inserido em um meio mais divertido e colorido, além de remeter diretamente ao conceito do álbum ao qual a música pertence (Afrociberdelia).



Personagem feminina e ao fundo imagem psicodélica

No cenário da casa (ao que Gringo refere-se como sendo um *barraco*), os integrantes da banda são retratados como um grupo de amigos em uma reunião cotidiana na casa de um deles; diversas vezes aparecem de dorso nu, deitados no sofá, bebendo e assistindo à televisão.



Cenário da sala com integrantes da banda

Ainda falando sobre o mesmo cenário, notamos que ele contém diversos elementos que foram utilizados por Gringo para adicionar certas características ao videoclipe. Por exemplo, em um momento, surge um helicóptero de brinquedo,

confeccionado a partir de latinhas do refrigerante Coca-Cola¹³⁹, rodando em cima de um toca-discos¹⁴⁰. Esse elemento da cultura *pop* tem destaque na cena e foi colocado para conferir à banda a imagem *pop* e, além disso, é um objeto confeccionado a partir da reciclagem do lixo, ou seja, uma forma de dar valor ao lixo abundante da localidade suja à qual Chico faz referência na música.



Brinquedo feito de lata de refrigerante

A roupa do caboclo de lança do maracatu permanece pendurada em um mancebo, no canto da sala. Segundo o diretor a inclusão dessa peça foi um pedido de Chico Science que queria mostrar algo relacionado ao Maracatu, porém Gringo o mantém como um objeto estático, ausente; nenhum dos músicos interage ou veste tal indumentária.



Roupa de caboclo de lança no mancebo

¹³⁹ A título de curiosidade, Gringo nos relatou que este helicóptero de brinquedo foi adquirido por ele em uma viagem que fez ao Vietnã, logo que o país abriu o acesso a turistas. O que mais chamou a sua atenção foi a verificação de que o povo vietnamita produzia aviões e helicópteros a partir de latas de refrigerante (lixo americano), ou seja, do lixo que vem de um outro país que os bombardeou com aviões e helicópteros verdadeiros, e essas peças eram vendidas a preços irrisórios.

¹⁴⁰ De acordo com o diretor, o toca-discos foi adicionado por acaso, esse objeto não estava em seu planejamento, porém julgou-se o efeito produzido por ele interessante e este foi adicionado ao cenário.

Embora Gringo não aproveite como vestimenta a peça sugerida por Chico, ele insere no vídeo a sua leitura própria do manto do caboclo de lança, que é a roupa feita de luzes que aparece no cenário do Mangue estilizado. Gringo relata que já havia tido a ideia de produzir uma roupa semelhante para ser utilizada em shows, em épocas anteriores a esse videoclipe. Em muitas ocasiões em que esta roupa aparece é aplicado um efeito de desfoque que foi descoberto por Gringo por acaso enquanto o fotógrafo Roberto Amadeo ajustava o foco para iniciar os trabalhos. O cenário do Mangue aqui exposto também recebe alguns adereços de última hora, como as grandes folhas verdes, que eram restos dos cenários da peça *Sonhos de Uma Noite de Verão*, (dirigida por Werner Herzog, e com cenários de Cardia) que estavam a ponto de ir ao lixo.

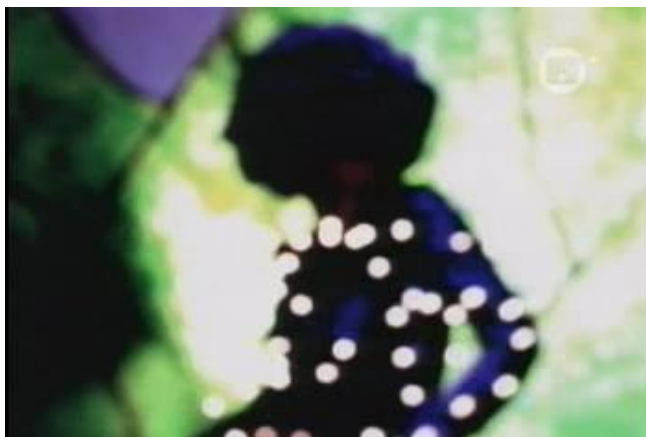


Roupa de luzes.



Roupa de luzes com efeito desfocado.

A figura feminina citada na canção é representada na forma de uma mulher com um cabelo em corte *black Power*; talvez isso possa ser uma referência a ritmos de origem negra mundializados como o *rap* e o *funk*, algumas das influências da banda, expressas na musicalidade da canção retratada no videoclipe.



Personagem feminina com cabelo *Black Power*

Ao avaliarmos o videoclipe de Gringo identificamos muitos dos pontos já observados em outras obras de sua trajetória. A sua experiência na área de cenografia teatral adiciona ao projeto estético da banda elementos diferenciados que não seriam possíveis de serem conseguidos em uma apresentação ao vivo, como por exemplo a possibilidade do desfoque da roupa de luzes, que acaba convertendo a indumentária em outra apenas através desse artifício. E percebemos aqui que a banda ‘embarcou’ em muitas ideias de Gringo, pois chama nossa atenção a quase completa ausência de *performances* instrumentais dos músicos (o aparecimento de um instrumento musical se dá por alguns segundos no cenário do Mangue em que Gira o toca), além da figura da mulher negra com cabelo em estilo *Black Power* (presença constante na obra do diretor).

A primazia fotográfica, a estetização da periferia, a presença da representação (através dos movimentos mimetizados), a nosso ver, todos esses elementos foram induzidos pelo diretor pois, em comparação aos outros videoclipes dos artistas, não houve outro que executasse de forma tão teatral esses quesitos. Mas, por outro lado, incluir tais características ao trabalho do grupo talvez fosse um desejo de Chico Science, que tinha um apurado senso estético e performático, tanto é que muitos dos entrevistados por essa pesquisa o descreveram como uma pessoa “teatral”. De qualquer forma, cremos ser inegável a presença “autoral” de Gringo nesse clipe, já que são diversos os apontamentos que indicam a personalização do mesmo.

4.4) O Manguê documentado

4.4.1) Histórico do diretor: Raul Machado, ele vai onde o povo está

Raul Machado é um *videomaker* curitibano radicado em São Paulo há muitos anos. Os seus primeiros videoclipes foram realizados em Porto Alegre, para bandas independentes da região. Raul possui bastante experiência profissional e sempre mostrou gosto pelo trabalho. Chegou a iniciar três cursos universitários, mas largou todos em função da prática (iniciou o curso de arquitetura na Universidade Federal do Paraná, depois o trocou pelo de publicidade por conta de arrumar estágio em uma produtora, que depois abandonou para estudar cinema na Universidade americana UCLA, curso do qual também desistiu para começar a trabalhar efetivamente na área).

Ao contrário de Gringo Cardia, que conta com uma equipe numerosa e grande aparato técnico, Raul tende a ser um realizador do estilo “*faça você mesmo*”. O trabalho dele inclui filmagem, montagem, edição e finalização. Por conseguinte, Raul não espera que a banda venha ao seu estúdio, e sim prefere ele mesmo viajar com sua câmera registrando os *shows* e o cotidiano dos artistas; seu mote é tentar documentar em seus videoclipes a “energia” destes e dos lugares dos quais estes se originam. Por isso, a maioria de seus videoclipes não é feita sobre cenários artificiais; ele considera o mundo seu cenário.

Este diretor movimenta-se entre as bandas alternativas, do mundo *underground*, dos *shows* “obscuros”, e desses lugares extrai muitos registros interessantes, inclusive, na maior parte dos seus videoclipes, mesmo os feitos em estúdio, Raul tenta incluir algum registro de *performances* verdadeiras das bandas, que ele seleciona dos materiais colhidos nos *shows*.

Raul é um realizador que produz em ritmo alucinante, também porque a função videográfica é a sua atividade principal; apesar de possuir também uma carreira consolidada na publicidade.¹⁴¹ O número de videoclipes por ele realizado, apurado até o momento, é o seguinte, por ordem alfabética:

01. Catapulta - Poera – 1997

Gênero musical: *Rock hardcore* com elementos regionais

02. Catapulta - Minha Mãe me Disse – 2002

Gênero musical: *Rock hardcore* com elementos regionais

¹⁴¹ Ele afirma que a publicidade é algo para seu sustento, que não é o tipo de trabalho que mais lhe atrai.

- 03. Chico Science & Nação Zumbi - Maracatu Atômico – 1996**
 Gênero musical: híbrido de *Black music* e ritmos regionais de Pernambuco
- 04. Chico Science e Nação Zumbi - Macô – 1996**
 Gênero musical: híbrido de *Black music* e ritmos regionais de Pernambuco
- 05. Nação Zumbi - Malungo - 1998**
 Gênero musical: híbrido de *Black music* e ritmos regionais de Pernambuco
- 06. Cpm 22 - O Mundo da Voltas – 2000**
 Gênero musical: *Hardcore* melódico
- 07. Cpm 22 - Apostas e Certezas - 2006**
 Gênero musical: *Hardcore* melódico
- 08. Edgard Scandurra AKA Benzina - Eu Estava Lá – 2005**
 Gênero musical: Híbrido de *Rock* com música eletrônica
- 09. Edgard Scandurra AKA Benzina - Amor Incondicional – 2006**
 Gênero musical: *Rock*
- 10. Edgard Scandurra AKA benzina - Gera – 2006**
 Gênero musical: Híbrido de *Rock* com música eletrônica
- 11. Forgotten Boys - Just Done – 2005**
 Gênero musical: *Rock*
- 12. Forgotten Boys - Não Vou Ficar – 2005**
 Gênero musical: *Rock*
- 13. Forgotten Boys – You Draw the line – 2010**
 Gênero musical: *Rock*
- 14. Maskavo - Amor não Pode Esperar – 2003**
 Gênero musical: *Reggae*
- 15. Maskavo - Rsf - 2003**
(em parceria com Pablo Ivento)
 Gênero musical: *Reggae*
- 16. Natiruts - Bob Falou – 2002**
 Gênero musical: *Reggae*
- 17. Natiruts – Naticongo - 2003**
 Gênero musical: *Reggae*
- 18. Natiruts – Eu e ela – 1999**
 Gênero musical: *Reggae*

19. **Planet hemp** - *Adoled (The Ocean)* - 1997
Gênero musical: *Rap*
20. **Planet hemp** - *Dig Dig (dezdaseis)* – 1995
Gênero musical: *Rap*
21. **Planet hemp** - *Queimando Tudo* – 1997
Gênero musical: *Rap*
22. **Planet hemp** - *Exquadriha da Fumaça* – 2000
Gênero musical: *Rap*
23. **Planet hemp** - *Raprockandrollpsodeliahardcoregga* – 2000
Gênero musical: *Rap*
24. **Marcelo d2** - *Samba de Primeira* – 1998
Gênero musical: *Rap*
25. **Marcelo d2** - *Fazendo Efeito* – 1998
Gênero musical: *Rap*
26. **Marcelo d2** - *O Império Contra Ataca* - 1998
Gênero musical: *Rap*
27. **Marcelo d2** - *1967* - 1998
Gênero musical: *Rap*
28. **Marcelo d2** - *Mantenha o Respeito* – 1998
Gênero musical: *Rap*
29. **Marcelo d2** - *Eu Tiro é Onda* – 1998
Gênero musical: *Rap*
30. **Marcelo d2** - *Eu Tive um Sonho* – 1998
Gênero musical: *Rap*

31. **Ratos de Porão** - *Crocodila* - 2000
Gênero musical: *Punk rock*
32. **Ratos de Porão** – *Difícil de Entender* – 1997
Gênero musical: *Punk rock*

33. **Raimundos** - *Esporrei na Manivela* - 1995
Gênero musical: híbrido de forró e *hardcore (farrócore)*
34. **Raimundos** - *Rapante* - 1995
Gênero musical: híbrido de forró e *hardcore (farrócore)*
35. **Raimundos** - *Boca de Lata* – 1999
Gênero musical: híbrido de forró e *hardcore (farrócore)*
36. **Raimundos** - *Fique Fique* - 2002
Gênero musical: híbrido de forró e *hardcore (farrócore)*
37. **Raimundos** - *Quero Ver o Oco* - 1995
Gênero musical: híbrido de forró e *hardcore (farrócore)*

38. **Raimundos** - *Me Lambe* - 1999
Gênero musical: híbrido de forró e *hardcore* (*forrócore*)
39. **Relespública** - *Nunca Mais* – 2005
Gênero musical: *Rock*
40. **Relespública** - *Garoa e Solidão* – 2005
Gênero musical: *Rock*
41. **Sepultura** - *Against* – 2005
Gênero Musical: *Heavy metal*
42. **Sepultura** - *Choke* - 1998
Gênero Musical: *Heavy metal*
43. **Shabbaz, the Disciple** - *Marion* – 2006
Gênero Musical: *Rap*
44. **Shabbaz, the Disciple** - *Thieves* – 2006
Gênero Musical: *Rap*
45. **Veiga e Salazar** - *Eletriko* – 2004
Gênero Musical: *Rap*
46. **Veiga e Salazar** - *Global* – 2000
Gênero Musical: *Rap*
47. **Was** - *Deriva*- 2008
Gênero Musical: *Pop rock*
48. **Was** - *Sentimental* - 2010
Gênero Musical: *Pop rock*
49. **Afrodizia** - *Regueiro de Jah* - 2005
Gênero Musical: *Reggae*
50. **Amanita** - *Pirâmide Flutuante* – 2006
Gênero Musical: *Hardcore*
51. **Alma D'jem** - *Nada é Maior que o Amor* - 2003
Gênero Musical: *Reggae*
52. **Astafix** – *Red Streets* – 2010
Gênero Musical: *Heavy metal*
53. **Audio Bullys** - *Drop it* – 2007
Gênero Musical: Música eletrônica
54. **Banda Vexame** – *Siga seu rumo* – 1992
Gênero Musical: Teatro musical e música brega

55. **Beijo AA Força** - *Wispaniala Nowina* – entre 1990 e 1991
Gênero Musical: *Punk rock*
56. **Big time Orchestra** – País Tropical – 2010
Gênero Musical: *Ska*
57. **Boobarellas** - *Tattoo* – 2010
Gênero Musical: *Glam punk*
58. **Black Alien** - *Caminhos do Destino* – 2004
Gênero Musical: *Rap*
59. **Black Maria** – *Sr. Sol* – 2001
Gênero Musical: *Hardcore*
60. **Brollies & Apples** – *She* – 2011
(em parceria com Jorge Lepesteuer)
Gênero Musical: *Electro rock*
61. **Cabal** - *Mexe seu Corpo* – 2006
Gênero Musical: *Rap*
62. **Carla Alexandar** - *Arte Spray (feat. Ladybug Mecca)* – 2007
(Em parceria com Rasmus Schak, Frederick Hilmer e Fat Morgan)
Gênero Musical: *Rap*
63. **Camisa de Vênus** – *O ponteiro tá subindo* – 1996
Gênero Musical: *Rock*
64. **Comunidade Nin-Jitsu** - *Arrastão do Amor* – 2001
Gênero Musical: *Rock*
65. **Crackpot** - *Pharmacopia* – ano desconhecido
Gênero Musical: *Rock alternativo*
66. **Daniel Belleza e os Corações em Fúria** - *1969 (live)* – 2006
Gênero Musical: *Rock*
67. **Devotos** - *Dia Morto* - 1997
Gênero Musical: *Hardcore*
68. **Djambi** - *Barca pra Ilha* – 2004
(em parceria com Pablo ilvento)
Gênero Musical: *Reggae*
69. **Dj Mimi** - *Insensibilidade* – 2001
Gênero Musical: *Música eletrônica*
70. **Dj Soul Slinger** - *Wings* - 2006
Gênero Musical: *Música eletrônica*
71. **Dj Zegon** - *Calmo Attack* - ano desconhecido
Gênero Musical: *Música eletrônica*
72. **Eddie** – *Buraco de Bala* - 1998
Gênero Musical: *Rock*

73. **Edoheart** – *Sosomoneycockplease* – 2010
Gênero Musical: *Pop*
74. **Edu Ribeiro** - *Me Namora* - 2006
Gênero Musical: *Reggae*
75. **Ira!** – *Eu Não Sei* – 1998
Gênero Musical: *Rock*
76. **Justa Causa** - *Ultra Swing Sideral* - 2000
Gênero Musical: *Rock*
77. **Leilah Moreno** - *Levanta a mão* – 2006
Gênero Musical: *Rap/ pop/ brega/ tecnobrega*
78. **Lobotomia** - *The more I see* - 2010
Gênero Musical: *Heavy metal*
79. **Los Sea Dux** - *Funky U.F.O.* – 1996
Gênero Musical: *Black music*
80. **Lucia Lie** - *War Song* – 2007
Gênero Musical: *Rock*
81. **Lucky Luciano** - *Latin Kings* – 2001
Gênero Musical: *Rap*
82. **Mariabacana** - *Caroline* - 1996
Gênero Musical: *Hardcore.*
83. **Massacration** - *Evil Papagali* – 2005
Gênero Musical: *Heavy metal*
84. **MIM** – *Rock Star* – 2010
Gênero Musical: *Pop*
85. **Namastê** - *Reggae Roots* – 2005
Gênero Musical: *Reggae*
86. **O Rappa** - *Vapor Barato* - 1995
Gênero Musical: *Reggae e Black music*
87. **Orbitais** - *Seu Guarda* – 2003
Gênero Musical: *Reggae e Ska*
88. **Orgânica** - *Por Um Fio* – 2006
Gênero Musical: *Rock*
89. **Overall** – *Janelas da Babilônia* - 2010
Gênero Musical: *Reggae*
90. **Pastor Função** – *Lá no Morro Versao Zn* – 2005
Gênero Musical: *Rap*
91. **Pin Ups** - *Pure* – 1993
Gênero Musical: *Guitar rock*
92. **Rancore** - *Jeito Livre* - 2011
Gênero Musical: *Hardcore*

93. **Ratão** – *A Cidade* - 1999
Gênero Musical: *Pop rock*
94. **Rumbora** - *Freio de Mão* - 2003
Gênero Musical: *Rock*
95. **Sick Sick Sinners** – *Hospital Hell* – 2011
Gênero Musical: *Psycho billy*
96. **Spinninghead** – *Shame on You* – ano desconhecido
Gênero Musical: *Rock*
97. **Thaide e Dj Hum** - *Apresento Meu Amigo* – 2000
Gênero Musical: *Rap*
98. **The Film** - *Top of the Hopes* – 2007
Gênero Musical: *Rock*
99. **Thunderbird e os Devotos de Nossa Senhora de Aparecida** - *A Namoradinha* – 2002
Gênero Musical: *Rock*
100. **Virna Lisi** - *Vou te Mostrar* - 1996
Gênero Musical: *Rock*
101. **Vive la Fête** - *Liberté* – 2006
Gênero Musical: *Eletro rock*
102. **Voltz** – *Um novo inverno* – 2008
Gênero Musical: *Rock*
103. **Z'áfrica Brasil** – *Antigamente Quilombos* – 2002
Gênero Musical: *Rap*
104. **Zeca Pagodinho e João Donato** - *Sambou, Sambou* – 2011
Gênero Musical: *Samba*

A quantidade de trabalhos realizados por Raul na área do videoclipe é impressionante e confirma ainda mais que este é um trabalho que serve como fonte de sustento ao diretor. Raul também nos contou que esta listagem de trabalhos organizada por ele em seu portfólio virtual não compreende todos os videoclipes que ele dirigiu, e que o número correto gira em torno de 120 a 130 obras. A respeito do nicho de mercado em que Raul se insere é possível perceber que os gêneros musicais mais recorrentes em sua obra são as diversas vertentes do *rock* (*punk rock, hardcore, heavy metal, eletro rock*), o *rap*, o *reggae* e a música eletrônica, gêneros de reconhecida preferência de grande parcela da juventude urbana. Além disso, esta lista mostra-nos alguns videoclipes de bandas internacionais, como *Vive la Fête* (banda francesa), que teve seu registro feito quando em passagem pelo Brasil, e os videoclipes produzidos em Nova Iorque do *rapper* americano *Shabazz, the Disciple*. Alguns outros itens chamam-nos atenção por apontarem a grande relação deste profissional com bandas iniciantes e

desconhecidas do grande público, com bandas que seguem ou são fortemente influenciadas pelo movimento *Hip Hop*¹⁴² e, finalmente, a sua enorme parceria com o músico **Marcelo D2**.

Devido ao grande número de trabalhos, conforme foi feito na análise da obra videoclíptica de Gringo Cardia, comentaremos agora algumas ações recorrentes em sua obra e as exemplificaremos através de alguns trabalhos mais expressivos. Apreendemos nesta coletânea de vídeos o gosto por temas polêmicos e o espírito jovial de Raul (bastante percebido em vídeos feitos para as bandas **Planet Hemp**, inclusive o vídeo *Adoled (The Ocean)* foi gravado durante a *Cannabis Cup*¹⁴³, evento ao qual Raul acompanhou a banda e participou como jurado), que aprecia colocar doses de humor em muitos de seus trabalhos (como os vídeos realizados para a banda **Raimundos - Me Lambe, Esporrei na Manivela, Fique Fique e Rapante**). As parcerias mais longas de Raul foram firmadas com os grupos **Raimundos** e **Planet Hemp**, mas verificamos outras com o grupo de rock **Forgotten Boys**, as bandas de *reggae* **Natiruts** e **Maskavo**, além da banda que é nosso objeto de estudo **Chico Science & Nação Zumbi**. Raul também trabalhou com outros grupos que participaram da *Cena Manguê* como **Eddie** e **Devotos** e, após a morte de Chico Science, o primeiro álbum lançado pelos integrantes remanescentes trazia uma música-homenagem a Chico intitulada *Malungo* (que significa companheiro em Iorubá), para a qual Raul realizou um belo vídeo-homenagem ao amigo morto.

Muitas bandas que o procuram também possuem um perfil parecido e, ao contrário de Gringo, percebe-se que a sua intenção não é a de constituir imagens “refinadas” e sim imprimir um toque bem jovial e descontraído, características essas que produzem a admiração e a identificação dos jovens com o seu trabalho, inclusive os de classes sociais mais baixas, que admiram o mundo do *Hip Hop*. Percebemos ainda que Raul preocupa-se em construir a imagem das bandas a partir de certos clichês que as identificam com o gênero musical em que estão inscritas, pois os trabalhos referentes às bandas de *reggae* geralmente são locados em praias e paisagens da natureza (como em *Bob Falou, Naticongo, Barca para a Ilha e Reggae Roots*), ou então em ambientes

¹⁴² O *Hip Hop* é um movimento cultural e urbano contemporâneo que data do final da década de 1970, nascido entre os negros das periferias dos EUA. É uma forma de protesto aos conflitos sociais e à violência sofrida pelos mais pobres. Calcado na *cultura das ruas*, esse movimento é traduzido nas letras questionadoras e agressivas e no ritmo forte e intenso da música RAP, nas imagens grafitadas pelos muros das cidades e nos movimentos de dança *Break*.

¹⁴³ *Cannabis Cup* é um evento competitivo promovido pela revista norte-americana *High Times*, que ocorre anualmente na cidade de Amsterdã, país no qual o uso e comércio da erva é legalizado.

familiares (como em *Regueiro de Jah, Nada é maior que o amor*). As obras dedicadas ao *Rap* frequentemente utilizam o ângulo de câmera *contra-plongée* para filmar a banda ou cantor (*Mexe o seu corpo, Levanta a Mão, Caminhos do Destino, Dig Dig (dezdaseis), Eu tiro é onda, Lá no morro versão zn*, entre muitos outros), técnica frequentemente ligada ao estilo em diversos países. Os videoclipes de *rock* são algo à parte, pois cada uma de suas vertentes possui códigos próprios, dos quais Raul se utiliza em busca de identificar o artista retratado precisamente em cada uma dessas linhas. Um exemplo disso são os trabalhos feitos para bandas de gênero *heavy metal* e *punk rock* em que as locações são feitas em galpões e locais sujos e escuros, privilegiando a destreza musical dos integrantes da banda (como em *Red Streets, The more I see, Crocodila*). Enfim, em cada uma de suas obras Raul procura produzir tal identificação visual da forma mais clara possível para que a audiência associe o artista ao gênero musical proposto.

Outro ponto observável em sua obra é a forte relação estabelecida com elementos do *hip hop*. Raul faz questão de sempre reforçar essa preferência, mostrando imagens de muros grafitados, pessoas dançando passos parecidos com o *break* - que é a dança originária daquele movimento. Uma das particularidades inclusas em seu trabalho é a tentativa de retratar o vigor das músicas através, por exemplo, da edição rápida, dos movimentos de câmera insólitos, da câmera na mão, com a imagem muitas vezes crua e visceral, de efeitos *split screens* e de múltiplas telas adicionadas às cores, que também ajudam a dar o ‘tom’ em algumas obras (podemos citar aqui a edição rápida em *Buraco de Bala* e o *split screen* utilizado de forma criativa em *Antigamente Quilombos e Malungo*, entre outros efeitos), além de um grande número de videoclipes em que faz uso da lente olho de peixe (como em *Freio de mão* e *Pirâmide Flutuante*).

O mundo de Raul é constituído por pessoas comuns, por lugares que nem sempre são luxuosos ou bonitos, mas que acabam por nos convencer que aquela é uma visão de certa forma documental, de que tudo foi filmado “por acaso” e que as pessoas estão apenas sendo espontâneas em um momento de lazer. Muitos de seus videoclipes são gravados em viagens (*Bob Falou* e *Maracatu Atômico* são exemplos dessa característica) tanto pelo Brasil como pelo exterior e, talvez até por certa falta de recursos, a fotografia de muitas obras tendem a ser cruas. O realizador justifica toda essa disposição em locomover-se de seu recinto habitual pelo gosto que tem em viajar e também porque admira táticas utilizadas no *documentário de guerrilha*, conforme suas palavras, por isso os efeitos da câmera na mão e a fotografia mais naturalista são

expressos em boa parte da sua obra. Chama-nos a atenção também a grande quantidade de videoclipes filmados essencialmente a partir de *shows* (*Liberté, Against, Boca de Lata*, entre outros), e também a inclusão de registros de shows inclusos mesmo em alternância com imagens de outras naturezas, tais como as produzidas em estúdio em outras obras (dentre as muitas obras de seu repertório que possuem esse padrão citamos *Macô* e *Maracatu Atômico*).

A relação de Raul com as bandas pode ser verificada, por exemplo, através de sua relação com **Marcelo D2**, artista com o qual produziu mais de dez videoclipes e a quem acompanhou, para este fim, ao Rio de Janeiro (ao bairro de periferia em que o músico cresceu) e a uma viagem aos Estados Unidos.¹⁴⁴ Mesmo nas gravações de *Maracatu Atômico* Raul deslocou-se a Recife para filmar seu trabalho em lugares freqüentados pela banda, conviveu um período com os integrantes, conheceu seus amigos, foi aos *shows* e registrou tudo isso.

Raul tem um perfil bem prático, participando em diversas fases do processo não apenas supervisionando, mas sim executando tais funções como a edição, a operação da câmera, a fotografia etc. Ele afirma ter grande habilidade como editor, sendo capaz de editar um videoclipe em um ou dois dias, e por isso decide muitos elementos constituintes da obra nesta etapa do processo. Na concepção das obras, Raul conta em vários momentos com o acaso e com o improviso, aproveitando momentos não previstos que ocorrem durante as filmagens, como a batida policial ocorrida nos Estados Unidos com os integrantes da banda **Raimundos** - expressa em *Quero ver o Oco*. Ele afirma também que na elaboração de uma obra o que mais o influencia é o valor do orçamento e a sua relação com a banda:

Dependendo do orçamento eu nem faço roteiro. Faço um guia com as locações e ‘chuto’ quanto eu preciso improvisar em cada uma. Às vezes penso numa história completa e tento segui-la o máximo possível. Não é [um trabalho] tão rígido como na publicidade, eu sempre posso ajustar e melhorar no set.¹⁴⁵

A sua produção varia desde obras bastante comerciais como *Mexe seu Corpo* e *Levanta a mão*, até as bastante experimentais como o videoclipe *Eu estava lá*, para a

¹⁴⁴ Esta relação de proximidade pôde ser verificada por nós em relatos de diversos entrevistados por essa pesquisa como Toca Ogan, Jorge Ayres, Fábio Trummer, Xico Sá, entre outros, que elogiaram fortemente a simpatia de Raul, e a sua capacidade de criar laços de amizade nos vários lugares por onde passa.

¹⁴⁵ Em entrevista concedida a essa pesquisa em janeiro de 2010.

música, também muito experimental, de Edgar Scandurra. O tamanho de sua equipe é bastante reduzido e gira em torno de dez pessoas:

Em geral minha equipe gira em torno de umas dez pessoas, porque tem que ter eletricista e o assistente do eletricista, o maquinista e o assistente de maquinista, o fotógrafo e o assistente de fotógrafo. É raro eu ter assistente de direção, tive poucas vezes porque eu sou muito confuso, prefiro fazer sozinho, enfim, tudo depende do orçamento. No da *Edoheart*, por exemplo, foram oito pessoas que trabalharam. Mas em alguns trabalham mais pessoas, naquele dos macacos do *Planet Hemp* trabalharam umas vinte pessoas, porque teve bastante pós-produção e vários desenhistas. Mas alguns diretores trabalham com uma equipe maior. Eu dificilmente trabalho com maquiador, por exemplo, só chamo um quando tem alguma mulher no videoclipe, agora quando só tem homens eu dispensei o maquiador.

Esta redução da equipe algumas vezes chega a casos extremos. Em *Maracatu Atômico*, Raul nos falou que a equipe resumia-se a apenas um assistente de câmera, um produtor (Jorge Ayres) e um argentino (que ele denomina como um “*personal friend*” que agiu apenas como um observador).

Atualmente, o diretor dedica-se à produção de videoclipes, à publicidade e à produção de DVDs de shows musicais (realizou em 2008 um DVD que registra a passagem do DJ americano *Fatboy Slim* pelo carnaval de Salvador, na Bahia), além de estar envolvido como editor no documentário sobre a história do movimento *punk* brasileiro *Botinada: A Origem do Punk no Brasil* (dirigido por Gastão Moreira em 2006).

Finalmente, identificados os pontos importantes da carreira de Raul Machado e algumas das características estilísticas expressas em suas obras, partimos agora para a análise de sua obra *Maracatu Atômico*.

4.4.2) Análise da obra: Maracatu Atômico

Em *Maracatu Atômico* pode-se notar o poder de interferência da gravadora, primeiro exigindo a entrada dessa música no álbum, e depois inserindo versões remixadas por outros artistas no final do mesmo, sem o conhecimento da banda.

Com a idéia de incrementar o apelo comercial de "Afrociberdelia" surgiu a idéia de incluir uma versão de "Maracatu Atômico", composta por Jorge Mautner e Nelson Jacobina em 1972. A primazia da sacada é discutida. "Eu tive a idéia, achava que tinha tudo a ver", fala BiD. "A música foi idéia minha! BiD foi quem mais colocou resistência", defende Davidson. O produtor, contudo, tem outra história: "Meu plano original era usar um *sampler* de 'Get Up Upon the Sun', dos *Smiths*, mas não conseguimos a liberação e chegamos a desencanar da versão". Segundo Lúcio Maia, o disco já estava longo demais, e banda e produtor acharam que não seria necessário incluir mais uma música. Mas o diretor artístico insistia em "Maracatu Atômico", e pediu que a banda gravasse mesmo sem o *sample* e sem a presença de Jorge do Peixe, que estava em Recife finalizando a arte do CD. "A companhia acreditava no trabalho da banda, mas com essa música teria mais abertura em rádio", explica Davidson. "Aí, não satisfeita, inventaram os *remixes*", 'detona' Paulo André. (RIBEIRO, 2006, p. 45)

Vemos aqui que a gravadora interferiu de diversas formas na gravação do disco, exigindo a presença da música *Maracatu Atômico*, e ainda agindo à revelia da banda incluindo os *remixes* da música sem consultar o grupo. A elaboração do videoclipe, entretanto, não teve qualquer interferência da gravadora no sentido estético-visual, segundo Raul Machado. Mas em contrapartida, ele reclama que inicialmente foram passadas a ele informações erradas, devido ao fato do disco ainda não estar finalizado. Para entendermos o que ocorreu, contaremos um relato resumido produzido a partir de alguns comentários do diretor. Raul nos contou que estava voltando de uma viagem aos Estados Unidos, onde acabara de filmar o videoclipe *Eu quero ver o oco* para o grupo **Raimundos**, e um amigo que lá residia lhe pediu que entregasse uma encomenda a BID¹⁴⁶, um amigo em comum e que foi o produtor do álbum *Afrociberdelia*. O dia em que Raul foi visitar BID conheceu Chico Science, que estava na casa e mostrou a ele o videoclipe realizado no exterior, recém-finalizado na época. Chico gostou bastante do trabalho, e acabou por indicar o nome de Raul para a gravadora. O diretor cita inclusive

¹⁴⁶ Eduardo BID, é um músico paulista e atuou como produtor do disco *Afrociberdelia*.

que, a princípio, este trabalho seria feito pela produtora *Conspiração*, mas, por motivos que ele desconhece, seu nome acabou prevalecendo na concorrência. Uma semana depois do primeiro contato entre Chico Science e o *videomaker*, a gravadora entra em contato para lhe fazer a proposta de trabalho. A princípio os representantes da empresa não estavam bem certos de qual seria a música a ser lançada, e também, só depois o informaram que haveria a participação do cantor Gilberto Gil. Raul foi para Recife no mês de abril e filmou a apresentação da banda no *Abril Pro Rock*, no Circo Maluco Beleza, e esmerou-se em incluir a participação de Gilberto Gil para poder utilizar as imagens em seu videoclipe. Em seguida, Raul passou uma semana acompanhando Chico Science a diversos lugares em que o músico gostava de ir entre Recife e Olinda, e nesse tempo, foi elaborando sua obra assim como “*um roteiro de viagem*”. Raul comenta ainda que nessa época conheceu diversos elementos da cultura pernambucana. Ao final, Gilberto Gil acabou participando de outra música (*Macô*), e suas imagens não entraram no videoclipe de *Maracatu Atômico*. Posteriormente, Raul editou também o videoclipe de *Macô* (essa música sim, com a participação do cantor Gilberto Gil) a partir das sobras do que realizou em *Maracatu Atômico*.

O tamanho da equipe que participou das filmagens do videoclipe foi bastante reduzido, como citamos anteriormente, e Raul Machado declarou a nós que, além de dirigir, também atuou de forma prática na fotografia, na edição e na operação da câmera. A partir do relato de Jorge Ayres¹⁴⁷, produtor da banda que participou das filmagens, pode-se avaliar a forma pela qual transcorreram as filmagens e localizar as funções por ele desempenhadas:

(...) Na parte artística minha presença não influenciou em nada, isso ficou mais entre a banda e o diretor. O produtor faz mais a parte executiva mesmo. Em *Maracatu Atômico* mesmo, que foi gravado aqui em Olinda e na praia do Paiva, eu fiz apenas a parte logística. Consegui o transporte e a alimentação necessários para as filmagens, coisas desse tipo. Todas as roupas de maracatu foram alugadas lá no Mestre Salustiano. A parte da praia, em que eles estão cobertos de lama, eu sabia onde era o local e levei o pessoal da filmagem lá. Eu apenas adianto a parte do diretor e da banda com as ideias que eles já têm prontas. Não há ponto artístico em que eu me intrometa, nem nesse caso e nem com os outros artistas com os quais já trabalhei. Existem produtores que se

¹⁴⁷ Entrevista concedida a essa pesquisa em fevereiro de 2010.

metem na parte artística, mas eu acho isso muito caído, porque o produtor tem que produzir e deixar o artista ser o artista. Produtor que se mete no artístico é dono de banda de forró cearense. Nada contra, mas eu não concordo com esse formato de produtor, empresário e dono de banda. Para mim o correto é que o produtor produza as idéias do artista. Produtor, para mim é isso: viabilizar as idéias do artista. Não se intrometer na parte artística, a parte artística deixa pra quem toca, compõe... para quem está lá no palco.

Algumas ideias iniciais foram modificadas ao longo das filmagens por diversos motivos, como por exemplo, seriam contratados caboclos de lança verdadeiros para participar do videoclipe, mas, como não foi possível fazer tal contratação, decidiu-se que as roupas alugadas no ateliê de Mestre Salustiano seriam utilizadas pelos próprios músicos (fato inédito para todos eles, com exceção de Chico Science que já utilizava um manto semelhante em seus shows, conforme palavras de Toca Ogan¹⁴⁸). Este adereço é um elemento importante na obra de Raul, que está em consonância com a sonoridade musical da versão da banda para a canção, que incorpora instrumentos do maracatu rural, conforme visto neste trabalho, no tópico relativo aos hibridismos musicais.

Outro ponto a ser comentado nesta relação entre música e obra audiovisual é que, neste caso, o diretor não procurou ilustrar a letra da música literalmente, pois vários itens presentes na letra da canção não são retratados, como o beija-flor, a chuva, o guarda chuva, a luva, o pára raio e o quadro negro, enquanto outro item que não é citado na letra da canção aparece de forma bastante destacada, a lama (que é um símbolo importante da Cena Mangue). Porém, em poucos momentos, algumas figuras citadas na letra da música encontram correspondência visual no videoclipe, como no momento em que a canção fala sobre a figura do arranha-céu, e Chico é mostrado cantando em frente a um prédio que tem essa característica.

A própria canção guarda grandes semelhanças com as loas de maracatu, devido à repetição intensiva do refrão, também própria dessas composições. A sua estrutura musical divide-se do seguinte modo: primeira estrofe + refrão + segunda estrofe + refrão + terceira estrofe + refrão + quarta estrofe + refrão + quinta estrofe + refrão, como o reproduzido abaixo:

¹⁴⁸ Em entrevista concedida a esse trabalho em fevereiro de 2010.

Maracatu Atômico

(primeira estrofe)

No bico do beija-flor, beija-flor, beija-flor
Toda fauna-flora agora grita de amor
Quem segura o porta-estandarte
Tem a arte, tem a arte
E aqui passa com raça eletrônico maracatu atômico

(refrão)

Anamauê, auêia, aê
Anamauê, auêia, aê
Anamauê, auêia, aê
Anamauê

(segunda estrofe)

Atrás do arranha-céu tem o céu tem o céu
E depois tem outro céu sem estrelas
Em cima do guarda-chuva, tem a chuva tem a chuva,
Que tem gotas tão lindas que até dá vontade de
comê-las

(refrão)

Anamauê, auêia, aê
Anamauê, auêia, aê
Anamauê, auêia, aê
Anamauê, auêia, aê

(terceira estrofe)

No meio da couve-flor tem a flor, tem a flor,
Que além de ser uma flor tem sabor
Dentro do porta-luva tem a luva, tem a luva
Que alguém de unhas tão negras e tão afiadas esqueceu
de pôr

(refrão)

Anamauê, auêia, aê
Anamauê, auêia, aê
Anamauê, auêia, aê
Anamauê, auêia, aê

(quarta estrofe)

No fundo do para-raio tem o raio, tem o raio,
Que caiu da nuvem negra do temporal
Todo quadro negro é todo negro é todo negro
Que eu escrevo seu nome nele só pra demonstrar o meu
apego

(refrão)

Anamauê, auêia, aê
Anamauê, auêia, aê
Anamauê, auêia, aê
Anamauê, auêia, aê

(quinta estrofe)

No bico do beija-flor, beija-flor, beija-flor,
Toda fauna flora agora grita de amor
Quem segura o porta-estandarte
Tem a arte, tem a arte
E aqui passa com raça eletrônico maracatu atômico

(refrão)

Anamauê, auêia, aê
Anamauê, auêia, aê
Anamauê, auêia, aê
Anamauê, auêia, aê...

Para executar a análise da obra audiovisual, produzimos uma espécie de roteiro¹⁴⁹ no qual especificamos cena a cena todas as ações expressas no videoclipe, incluindo informações como ângulos e enquadramentos de câmera, cortes, fusões e transições entre as cenas e a minutagem correspondente a aquele período. Através desse documento apuramos que o videoclipe possui 145 cenas; constatamos também a preferência aqui por fusões utilizadas para fazer a transição entre as cenas ao invés de cortes, e, além disso, também é observável o uso da câmera na mão em diversos momentos. Em muitos outros a câmera é geralmente fixa, e em outros poucos realiza alguns *travellings* acompanhando a movimentação das personagens.

A edição de Raul parece pautar-se em grande parte do vídeo pelo vocal da música, pois, a maioria dos cortes está localizada nas pausas vocais de Chico. O ritmo é adicionado à obra através da movimentação das personagens, e também através da edição. Notável ainda a grande quantidade de ângulos em *plongée* e *contre-plongée* que em muitos momentos são colocados em oposição, ao longo da peça (ilustraremos posteriormente exemplos desse efeito). A estrutura narrativa da obra é composta por 07 núcleos que se alternam ao longo do videoclipe, conforme listagem abaixo:

NÚCLEOS DE REPRESENTAÇÃO E PERSONAGENS (POR ORDEM DE APARIÇÃO)

01 - Caboclos de lança (céu escurecido digitalmente – locação: Ladeira de Olinda)



02 - Homens cobertos de lama no lamaçal – (locação : Praia do Paiva)



¹⁴⁹ Encontrada no DVD anexo a essa pesquisa.

03 - Portaria de prédio (enquadramento contra-plongée – locação: Prédio da Alfândega)



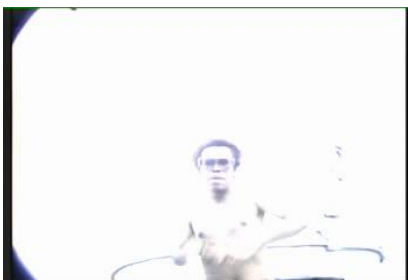
04 - Caboclos de lança (luz natural – locação: Olinda)



05 - Performance de show (preto e branco – locação: Circo Maluco Beleza)



06 - Chico (em lente olho-de-peixe – locação: alto do Prédio da Alfândega)



07 - Performance de show (colorido – locação: Circo Maluco Beleza)



Através do reconhecimento dos núcleos entendemos que o diretor faz uso do mundo para construir sua obra. Ele aproveita as ruas e os campos abertos. A preferência aqui é por cenas externas com iluminação natural, utilização de materiais orgânicos, como a lama, para a caracterização das personagens; nota-se também uma forte influência do estilo *hip hop* e da arte de rua, através da gestualidade de suas personagens em locações urbanas (locação 03). Raul se preocupa em regionalizar o videoclipe, com muitas cenas dos integrantes vestidos como caboclos de lança do maracatu rural (locações 01 e 04) e também mostrando localizações do ambiente de origem dos músicos (locações 01, 02, 03, e 04); outra preocupação aqui é retratar os momentos de *performance* musical da banda através da inclusão de cenas do show do grupo (locações 05 e 07).

Ainda, por meio da observação do documento roteirizado produzido por nós, pudemos identificar os pontos de sincronia entre a música e a imagem expressos nessa obra:

Pontos de sincronia entre música e imagem.

Cena - 01 - Corte seco ao final da cena está sincronizado com a batida do tambor.

Cena - 02 - Corte seco ao final da cena está sincronizado com a batida do tambor.

Cena - 03 - Corte seco ao final da cena está sincronizado com a batida do tambor.

Cena - 04 - Corte seco ao final da cena está sincronizado com a batida do tambor.

Cena - 14 – Quando Chico Science canta “Atrás do arranha-céu” ele está em frente à portaria de um prédio alto (prédio da Alfândega em Recife).

Cena 24 - Chico Science salta de perfil em pé, acompanhando o tempo de um dos ciclos da batida da percussão.

Cena 25 - Chico Science salta em pé, acompanhando o tempo de um dos ciclos da batida da percussão.

Cena 26 - Chico Science salta em pé, acompanhando o tempo de um dos ciclos da batida da percussão.

Cena 27 - Chico Science salta em pé, acompanhando o tempo de um dos ciclos da batida da percussão.

Cena 37 - Chico Science canta vestido de caboclo de lança, o movimento de seu braço é sincronizado a batida da bateria

Cena 41 - *Flash* muito rápido de um dos integrantes vestido de caboclo de lança desce a escadaria correndo com a lança de fitas na mão, câmera em plano conjunto faz um

rápido movimento rotatório da esquerda para a direita. Esta cena corresponde a um ciclo da parte percussiva da música.

Cena 42 - Plano conjunto de Chico e seus companheiros de banda vestidos com a roupa de caboclo de lança na escadaria. Chico está imóvel e seus companheiros agitam suas lanças. Esta cena corresponde a um ciclo percussivo da música.

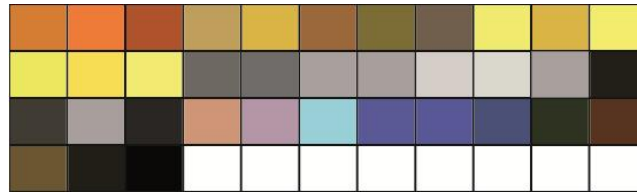
Cena 43 - Chico dança de perfil, ao fundo a parede da escadaria. Esta cena corresponde a um ciclo percussivo da música.

Cena 44 - *Flash* muito rápido de Gilmar vestido como caboclo de lança; enxerga-se parte de outro integrante da banda ao lado e há um grande contraste entre a figura muito colorida das personagens e o céu escurecido. A câmera, em plano médio, faz um breve movimento que acompanha a dança das personagens. Esta cena corresponde a um ciclo percussivo da música.

Cena 145 - Plano americano de Chico vestido com a roupa de caboclo de lança retirando-se do palco enquanto uma das luzes do palco se apaga. Este trecho corresponde a um dos sons que marca os ciclos finais da música. *Fade out* lento e o videoclipe é finalizado.

A listagem mostra poucos pontos de sincronia em relação ao número de cenas que o videoclipe exhibe. É evidente que o diretor não tenta traduzir um padrão de interpretação musical através de algum efeito ou elemento imagético, e, assim como o visto em *Manguetown*, percebe-se o aproveitamento de alguns ganchos musicais, ora aplicados ao movimento dos músicos (cenas 24 a 27, por ex.), ora adaptados ao corte das imagens (cenas 01 a 04).

A visualidade da obra em sua totalidade admite o emprego de diversas técnicas e tratamentos, como a inclusão das imagens de Chico em lente olho de peixe, ou o tratamento preto e branco conferido em algumas imagens do show. Porém, no geral, percebe-se uma fotografia que privilegia bastante os tons amarelados, beges e marrons, o que é fácil constatar com a demonstração da paleta de cores que extraímos de fotogramas representativos do vídeo. Os tons arenosos (amarelos) e terrosos (marrons) são próprios do material orgânico do lamaçal, porém, mesmo em outros ambientes encontramos essas cores (em roupas e acessórios utilizados pelas personagens), como a camisa amarela de Chico Science na portaria do prédio da Alfândega ou os diversos tons amarelos da roupa do caboclo de lança.



Paleta de cores de Maracatu Atômico

Muito claro é o foco direcionado, quase exclusivamente, às personagens. A economia de locações, (em muito devido à dificuldade de locomoção de pessoal e equipamentos) e a exploração mínima das paisagens nas quais a obra acontece, são aqui amenizadas pela profusão de personagens e o desdobramento dessas em diversas facetas: caboclos de lança, catadores de caranguejo, músicos, dançarinos, urbanóides. Também os objetos estão incorporados à vestimenta dos integrantes da banda (tais como óculos escuros, lanças e roupas do maracatu rural etc.); os corpos igualmente servem para disseminar todas as mensagens expressas na obra (como o canto, a dança e a interpretação) e até para disseminar os meios de identificação do álbum que o videoclipe representa. O corpo de Chico Science é utilizado para mostrar a simbologia atribuída ao disco com o caractere @ desenhado em seu peito enlameado (símbolo que está na programação visual do encarte do disco e na camiseta de Chico Science durante a apresentação no festival *Hollywood Rock*).



Fotograma 7196: @ como símbolo tecnológico no meio da lama.



Chico Science em apresentação no Hollywood Rock em 1996.

As ações são realizadas com tal vigor que muitos fotogramas denotam traços de movimento em si mesmos, ao contrário de *Manguetown* onde, se olharmos cada um deles em separado, veremos uma imagem congelada, estática, sem indicação nenhuma do que virá a seguir.



Fotograma 6245: fotograma sugerindo o movimento.

Algumas das cenas parecem até agressivas ou simulações de luta, nas quais Chico e seus companheiros agitam suas lanças com vigor em direção à câmera.



Fotograma 5740: Integrantes da banda vestidos como caboclos de lança.

A parte tecnológica se restringe a poucos momentos, como aquele em que uma pequena inserção digital escurece o céu de algumas cenas. Este efeito é produto da improvisação do diretor que inseriu o efeito a fim de disfarçar o céu que se apresentava nebuloso no dia das filmagens. No momento da edição Raul lembrou-se de um quadro do pintor *René Magritte* (*L'Empire des Lumieres*, 1954) e resolveu aplicar o efeito contrário, ou seja escurecer o céu e não interferir na luminosidade das outras partes da imagem.



Pintura de René Magritte:
L'Empire des Lumieres, 1954



Fotograma 2748: Céu escurecido digitalmente

Um movimento bastante interessante realizado por Raul é o do revezamento incomum de diversos *plongées* e *contra-plongées* no núcleo em que coloca os personagens enlameados identificando-os aos catadores de caranguejo – este movimento remete-nos as palavras de Science na música *Mateus Enter* (faixa introdutória do álbum *Afrociberdelia*): *Pernambuco embaixo dos pés e minha mente na imensidão*.



Sequência de fotogramas: jogo de *plongée* e *contre-plongée*

Em outro momento, a utilização do ângulo em *contre-plongée* serve para inserir os músicos dentro do contexto urbano, assim como para criar certa identificação com o universo do *hip hop*, grande influência de ambos os membros da parceria. O figurino dos músicos e os movimentos realizados por eles em passos de dança ajudam a reforçar isso.



Locação urbana no Recife: Portaria do Prédio da Alfândega.

A inclusão das cenas da apresentação da banda no *Abril Pro Rock* também forma um elo importante entre este videoclipe e a maioria dos outros realizados por Raul. Além da demonstração da *performance* musical, outro destaque é o momento da *performance* de dança do percussionista Toca Ogan.



Fotograma 6398: Trecho de apresentação da banda inserido no videoclipe.



Fotograma 6601: *performance* de dança de Toca Ogan.

Pelo que pudemos perceber após essa análise é que Raul Machado expressa nesta obra (como em tantas outras) a visão de um viajante, o explorador de um novo ambiente, um novo mundo. Ele institui sua visão pessoal a respeito do que viu durante sua estadia na localidade e transmuta suas impressões através das ações das personagens. Não é à toa que Chico Science é enfocado sob o olhar diferenciado da lente olho de peixe, pois ele significa o elo entre aquele mundo e o outro que surge ante os olhos do realizador; é aquele que mostrou os lugares e contou as histórias ao diretor. O mangue, a lama, orgânica e real, as roupas de caboclos de lança, feitas por um verdadeiro mestre artesão, o registro de um *show* real do grupo visto pelo ponto de vista do *videomaker*, enfim, por meio destes pontos podemos perceber que existe em todas as cenas pelo menos uma pequena centelha da realidade.



Fotograma 5216: Chico em lente olho de peixe.

Conclusão

Antes de realizarmos qualquer exposição final sobre todo o percurso realizado até agora, devemos lembrar que este trabalho versa sobre um contexto localizado temporalmente na década de 1990. Por isso, queremos aqui indicar que as considerações feitas não incluirão as diversas possibilidades e novas atribuições a respeito do papel do diretor de videoclipes hoje.

Vale ressaltar também que a análise comparativa construída por nós não tem a intenção de valorar uma obra em detrimento da outra, mas nossa intenção é demonstrar que existem várias formas, possibilidades, posturas a serem adotadas, e que muitas delas são acertadas. Acreditamos que nossa escolha pelo trabalho de diretores reconhecidos e bastante solicitados (tanto por gravadoras como pelas bandas) com videografia extensa, de obras feitas para uma banda que tinha grande potencial estético-visual e que também a partir de tais obras alcançou grande êxito, já nos afasta da possibilidade de promover a valoração mesquinha. Reconhecemos aqui a diversidade e, como os idealizadores da Cena Mangue, cremos que ela é boa e rica.

Após todo esse trajeto, consideramos que, dentro do contexto analisado, os dois diretores, cada um a seu modo, conseguem imprimir rastros de elementos que já são propostos em quase todas as suas outras obras. Raul, através da exploração do ambiente da banda, mostra-nos em *flashes* tudo o que conseguiu extrair daquele local ao documentar sua viagem, enquanto, por outro lado, Gringo ‘recicla’ toda a informação recebida e devolve-a em um mundo imaginário, lúdico e estilizado. Nestes dois casos julga-se que realmente ocorreu uma relação de parceria e confiança entre banda e diretores. Claro que as pressões sofridas em relação a prazos apertados influenciaram os resultados obtidos, esse é um dos motivos que indica que o ‘fazer’ do videoclipe é algo não repetível, principalmente no caso de Raul, que aproveita material bruto extraído da realidade.

Entretanto, nos dois casos, conseguimos identificar que os diretores - cada um a seu modo - inserem comentários próprios dentro da obra, e imprimem uma marca pessoal aos videoclipes que realizam. Os métodos de cada um deles variam de acordo com as suas próprias características pessoais e habilidades adquiridas ao longo da carreira. Para evidenciar essa constatação, podemos listar os pontos principais identificados a respeito desses dois realizadores e suas obras nesta pesquisa, como segue abaixo:

Principais características identificadas	
Gringo Cardia	Raul Machado
<ul style="list-style-type: none"> - Age através da visão cenográfica e da direção de arte, e é principalmente através dos itens relativos a essas funções que inclui comentários (exemplos: a inclusão das dentaduras com a representação do dente de ouro e o helicóptero feito a partir de latas de um famoso refrigerante). - Perfil metódico e extremamente estetizado. - Prefere construir cenários ao invés de utilizar locações externas. - Trabalha com uma equipe numerosa, e age supervisionando de perto todos os profissionais envolvidos. - Tende a fazer uma releitura lúdica e pessoal das situações. - Os gêneros musicais mais recorrentes em sua trajetória foram a MPB e o <i>pop rock</i>. Trabalha, geralmente, com artistas consagrados. - Influenciado pelos princípios do <i>design</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Age através da visão da edição de imagens e fotografia, e é principalmente através dos itens relativos a essas funções que inclui comentários (exemplos: a visão de Chico Science através da lente olho de peixe e o jogo de planos <i>plongée e contre-plongée</i>). - Perfil espontâneo e jovial, aproveita o acaso e o improvisado - Aprecia viajar e trabalhar em locações externas. - Trabalha com uma equipe pequena, se envolvendo de forma ativa nas atividades técnicas da linguagem audiovisual. - Tende a incluir registros de situações espontâneas e cotidianas dos artistas. - Os gêneros musicais mais recorrentes em sua trajetória são o <i>rock</i> e seus diversos subgêneros (<i>punk rock, hardcore, heavy metal, eletro rock</i>), o <i>rap</i>, o <i>reggae</i> e a música eletrônica. Tende a trabalhar com artistas do meio alternativo e iniciantes. - Influenciado pelas técnicas do <i>documentário de guerrilha</i>.

Imprescindível lembrar ainda, que os clichês estão presentes nas obras, e é preciso que permaneçam, porque não se pode esquecer que este é um produto de mercado, um material promocional, direcionado ao reconhecimento do artista pela audiência e útil à indústria enquanto referência identitária daquele artista em certo nicho. Porém, mesmo assim, estes produtos conseguem estabelecer pontos denunciativos do traço autoral.

Para compreendermos o real papel do diretor de videoclipes temos que observar que, a qualquer momento, o diretor está sujeito a interferências de diversas fontes; que a relação com o artista a ser retratado está diretamente ligada ao grau de liberdade que ele poderá exercer; que o grau de confiança da gravadora e produtora naquele profissional incide também nesse grau de liberdade e ainda deve-se frisar que a questão financeira é um problema a ser enfrentado. O lado comercial do videoclipe é um grande limitador do trabalho do realizador e, infelizmente, é difícil para um profissional manter a sua carreira apenas ligada a esse produto, o que o obriga a realizar obras pouco expressivas ou a assumir compromissos com outros meios de sobrevivência. Assim, conforme pudemos observar, é importante que se analise obra a obra, caso a caso, pois, à primeira vista, dificilmente será possível avaliar se uma obra possui a assinatura do diretor e se estão ali impressos comentários desse profissional.

Por ora, esperamos haver colaborado na compreensão do papel dos diretores de videoclipes no panorama brasileiro da década de 1990 e que as opiniões aqui expressas, assim como os métodos de análise utilizados nessa pesquisa, sejam capazes de gerar outros questionamentos e contribuir de alguma forma para o fomento do debate e da pesquisa nesse campo de estudos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSUNÇÃO, Luiz. **O reino dos mestres**: a tradição da jurema na umbanda nordestina. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

BARRETO, Rodrigo Ribeiro. **Parceiros no clipe** : a atuação e os estilos autorais de diretores e artistas musicais no campo do videoclipe a partir das colaborações Mondino/Madonna e Gondry/Björk . Tese de doutoramento pela UFBA, 2009.

_____. A Abordagem da Autoria nos Videoclipes: Elucidação Teórico-conceitual e Perspectiva Analítica. In: **XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2006, Brasília - UnB. Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

BENTES, Yvana. Vídeo e Cinema: Rupturas, Reações e Hibridismo. In MACHADO, Arlindo (org.) **Made in Brasil**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. **O Autor no cinema**: a política dos autores. São Paulo: Brasiliense: EDUSP, 1994.

_____; COELHO NETTO, José Teixeira. (Org.). **Terra em transe, Os herdeiros**: espaços e poderes. São Paulo: Com-Arte, 1982.

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

BRAUNE, Bia. **Almanaque da TV**: Histórias e Curiosidades desta Máquina de Fazer Doido. São Paulo: Ediouro, 2007.

BRYAN, Guilherme. **A Autoria no Videoclipe Brasileiro** - Estudo da obra de Roberto Berliner, Oscar Rodrigues Alves e Mauricio Eça. Tese de Doutorado pela ECA-USP. 2011.

CALAZANS, Rejane . Filhos da lama. In: **Desigualdade & diversidade** (PUCRJ), v. 3, p. 70-80, 2008.

CALIL, Ricardo. A saga que mudou o cinema brasileiro. In: **Bravo**, SP: Editora Abril, 2007.

CARRIÈRE, Jean-Claude e BOENITZER, Pascal. **Prática do Roteiro Cinematográfico**. São Paulo: JSN Editora, 1996

CHION, Michel. **Audio-vision - Sound on Screen**. New York: Columbia Univ. Press, 1994.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

- DIEGUES, Cacá. **O que é ser diretor de cinema: memórias profissionais de Cacá Diegues**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- DONDIS, A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DURÁN, Juan J. **Iluminação para vídeo e cinema**. 2ª ed. São Paulo: J.J. Durán, 1994.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- ESSINGER, Silvio. **Almanaque anos 90**. São Paulo: Ediouro, 2008.
- FRANCFORT, Elmo. **Av. Paulista, 900: a história da TV Gazeta**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.
- GOODWIN, Andrew. *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip-Hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ., 2000.
- HALFOUN, Robert. *Quero ser Imortal*. In: **BIZZ**, ed. 140, São Paulo: Editora Abril, 1997.
- IANNI, Octavio. **Teorias da globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- JAMESON, Frederic. **Pós-Modernismo**. São Paulo: Ática, 1997
- KAPLAN, E. Ann. *Rocking Around the Clock. Music Television, Postmodernism & Consumer Culture*. New York: Routledge, 1987.
- LEOTE, Rosangella. *Come to Mommy - Criação e Sinestesia no Videoclipe*. ANPAP/ Universidade de Brasília. **A Arte e Pesquisa** 2003. Anais. Brasília. 2003.
- _____. **Da performance ao Vídeo**. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 1994.
- LUSVARGHI, Luiza. **De MTV à EMETEVÊ: Pós-Modernidade e Cultura McWorld na televisão brasileira**. Editora de Cultura: São Paulo, 2007.
- MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada à Sério**. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- _____. **A Arte do Vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. **Pré Cinemas & Pós Cinemas**. 2º ed. São Paulo: Papirus, 2002.
- MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- MANZANO, Luiz Adelmo F. **Som-imagem no Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MARKMAN, Rejane. **Música e Simbolização – Manguebeat: contracultura em versão cabocla**. São Paulo: Annablume, 2007.
- McLUHAN, Marshall – *Understanding Media – the Extensions of Man*. Chicago: Signet Books, 1964.
- MILLERSON, Gerald. *Lighting for Video*. Oxford: Focal Press, 2002.

- _____. *Video Camera Techniques*. Oxford: Focal Press, 2002.
- MONZANI, Josette. *Gênese de Deus e o diabo na terra do sol*. São Paulo: Annablume, 2006.
- NAGIB, L. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- NETO, Moisés. *Chico Science: A Rapsódia Afrociberdélia*, Recife: Edições Ilusionistas, 2001.
- NERO, Cyro del. *Máquina para os Deuses – Anotações de um Cenógrafo e o Discurso da Cenografia*. São Paulo: SENAC, 2009.
- NOGUEIRA, Lisandro. *O Autor na Televisão*. São Paulo: EDUSP, 1997
- PEDROSO, Maria Goretti, MARTINS, Rosana, BRITO, Adriana (et al.). *Admirável mundo MTV Brasil*. São Paulo: Saraiva, 2006.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- REISS, Steven. *Thirty Frames Per Second: The Visionary Art of the Music Video*. New York: Harry N Abrams, 2000.
- RIBEIRO, Igor. *Como Chico Science produziu o clássico "Afrociberdelia"*. In: **BIZZ**, São Paulo: Editora Abril, 2006.
- SHUKER, Roy. *Vocabulário de Música Pop*. São Paulo: Hedra, 1999.
- SILVA, Gláucia Peres da. *"Mangue": moderno, pós-moderno, global*. Dissertação de Mestrado pela FFLCH-USP, 2008.
- SISSON, Rachel. *Cenografia e Vida em Fogo Morto*. Rio de Janeiro: Artenova / Embrafilme, 1977.
- SOARES, Tiago. *A Construção Imagética do videoclipe: Canção, Gêneros e performance na análise de audiovisuais da cultura midiática*. Tese de doutoramento pela UFBA, 2009.
- _____. Por uma metodologia de análise mediática dos videoclipe: Contribuições da Semiótica da Canção e dos Estudos Culturais. In: **UNIrevista**. São Leopoldo. Vol. 1, nº 3, 2006.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.
- TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo: Ed. 34 Ltda, 2000.
- _____. *Meteoro Chico*. Recife: Ed. Bagaço, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular:** um tema em debate. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Campinas: Papiros, 2002.

VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais em Chico Science e Nação Zumbi.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

VERNALLIS, Carol. *Experiencing Music Videos – Aesthetics and Cultural Context.* New York: Columbia University Press, 2004.

VINIL, Kid. **Almanaque do Rock.** São Paulo: Ediouro, 2008.

XAVIER, Ismail; BERNARDET, Jean-Claude e PEREIRA, Miguel. **O desafio do cinema:** A política do estado e a política dos autores. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

VIDEOGRAFIA

A Perna Cabiluda (de Beto Normal, Gil Vicente, João Júnior e Marcelo Gomes - 1995 – 19’)

Bioclípe (MTV Brasil – 2007 – 30’)

Chico Science Mangue Star (TV VIVA – 2006 – 54’)

O Mundo é uma Cabeça (de Cláudio Barroso e Bidu Queiroz - 2004 – 17’)

Maracatu Maracatus (de Marcelo Gomes - 1995 – 14’)

Manguetown (de Gringo Cardia - 1996 – 03’20’)

Maracatu Atômico (de Raul Machado – 1996 – 04’43’)

Rosa de Sangue (de Melina Hickson - 1998 – 18’46’)

ARTIGOS ELETRÔNICOS:

BARRETO, Rodrigo Ribeiro. A Abordagem da Autoria nos Videoclipes: Elucidação Teórico-conceitual e Perspectiva Analítica. Artigo, 2006.

Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R10041.pdf>

Acesso em 10/01/2010.

BRITTOS, Valério Cruz e OLIVEIRA, Ana Paola de. MTV, sucesso musical e cena alternativa. Artigo, 2005.

Disponível em: <http://revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/1874/2373>

Acesso em 22/06/2009

LEOTE, Rosangella. Videoclipe: mudança do contexto e da linguagem. In: RUA - Revista Universitária do Audiovisual, Artigo, 2008.

Disponível em: <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=678>

Acesso em 24/10/2009.

LIMA, Mariana Mont'Alverne Barreto. O específico mercado brasileiro de música gravada e a nova economia musical mundial. Artigo, 2008.

Disponível em:

http://www2.faac.unesp.br/pesquisa/lecotec/eventos/ulepicc2008/anais/2008_Ulepicc_0729-0744.pdf

Acesso em 24/06/2009.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. Manguébit e novas estratégias de difusão diante da reestruturação da indústria fonográfica. Artigo, 2006.

Disponível em: http://www.uff.br/ciberlegenda/gt2_marcelok.pdf

Acesso em 27/06/2009.