



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Publius Lentulus Santos Figueredo

**REVERBO:** uma música pernambucana pós-2010 e o protagonismo da voz

Recife  
2019

Publius Lentulus Santos Figueredo

**REVERBO:** uma música pernambucana pós-2010 e o protagonismo da voz

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do Título de Mestre em Música.

**Área de concentração:** Música, Cultura e Sociedade.

**Orientador:** Professor Doutor Bruno Pedrosa Nogueira.

Recife

2019

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

F475r      Figueredo, Publius Lentulus Santos  
              Reverbo: uma música pernambucana pós-2010 e o protagonismo da  
              voz / Publius Lentulus Santos Figueredo. – Recife, 2019.  
              125f.: il.

              Orientador: Bruno Pedrosa Nogueira.  
              Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro  
              de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Música, 2019.

              Inclui referências.

              1. Reverbo. 2. Nova MPB. 3. Coletivo. 4. Movimentação. 5. Campo.  
              6. Voz. I. Nogueira, Bruno Pedrosa (Orientador). II. Título.

780      CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2021-33)

Publius Lentulus Santos Figueredo

**REVERBO:** uma música pernambucana pós-2010 e o protagonismo da voz

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do Título de Mestre em Música.

Aprovada em: 27/11/2019.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Professor Doutor Bruno Pedrosa Nogueira (Orientador)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Professora Doutora Luciana Ferreira Moura Mendonça (Examinadora interna)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Professor Doutor Jeder Janotti Júnior (Examinador externo)  
Universidade Federal de Pernambuco

Dedico este trabalho à memória de poetas marginais recifenses que por acaso (sorte minha) conheci, como Erickson Luna, Francisco Espinhara e França e especialmente ao amigo poeta Alberto da Cunha Melo (in memoriam), que tive a honra de conhecer e musicar seus versos - numa canção feita em parceria com Tonino Arcoverde. Agradeço a todos os meus parceiros e parceiras musicais pela troca de afetos. Agradeço também a dois professores: ao poeta Ângelo Monteiro, que me embriagava de inquietações nas suas discussões étlicas na casa do meu pai, juntamente com o Professor Tarcísio Alves (in memoriam), um grande historiador e admirador da canção participante de Geraldo Vandr  e de Chico Buarque. Dedico este trabalho também   Severina Branca (segundo Zeto do Pajeú, a “Eleanor Rigby” do sertão), aos poetas Zizo e Mir  da Muribeca. Não podia deixar de oferecer este trabalho   minha avó Margarida Matos dos Santos, educadora, matriarca sertaneja de Monteiro (PB). Evoé! Salve o Pajeú, o São Francisco, o Capibaribe, o Beberibe e o Oceano Atlântico!

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, ao meu pai e a meu irmão pelos sorrisos e choros vivenciados e os estímulos para seguir em frente. Agradeço aos docentes e discentes do PPGM e do PPGCOM da UFPE pelas calorosas discussões dentro e fora de sala de aula. Agradeço ao Professor Orientador Bruno Nogueira pelo aprendizado compartilhado dentro e fora da universidade. Agradeço também aos professores Carlos Sandroni e Stephen Bocskay, pelas indicações de leitura, pelas suas valiosas produções acadêmicas e aulas instigantes. Agradeço também à professora Luciana Mendonça, pelas lições, pelo seu profissionalismo, sua dedicação e exemplo de humildade na educação e colaboração muitíssimo relevante nesse trabalho. Agradeço ao professor Jeder Jannotti pela leitura e valiosas sugestões de alterações aqui realizadas. Agradeço imensamente à FACEPE, pela bolsa recebida e pelo estímulo à pesquisa científica no país, em tempo de cortes na educação e na cultura. Agradeço ao amigo músico e professor Jefferson Cupertino pela transcrição em partituras das canções do reverbo aqui analisadas. Agradeço ao poeta e parceiro Professor Paulo Marcondes pelo estímulo poético para seguir em frente.

Agradeço imensamente à minha querida companheira Elisa Leite e família pelo incentivo e apoio fundamentais. Agradeço a todos os cancionistas, cantautores, intérpretes e músicos com os quais venho aprendendo infinitamente. Agradeço aos grandes mestres populares como Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga e ao pioneiro do *blues* e do *rock* Robert Johnson! Por causa deles e da boa influência/inspiração em Chico Science, convivi e servi como músico a alguns brincantes populares como Manoel Salustiano (Mestre Salu), Maciel Salu, Arlindo dos Oito Baixos, Mestre Ferrugem, Dona Cila do Coco, Ciço Gomes e Assis Calixto. E não poderia deixar de agradecer também às maravilhosas Anastácia, Inezita Barroso e Chiquinha Gonzaga pelos seus exemplos de força. Agradeço, principalmente, às Professoras Cirinéia Amaral e Ynah de Souza, em nome de todas as educadoras e educadores do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Pernambuco.

(...) Saí de lá convencido / Que não sou poeta, não; /  
Que poeta é quem inventa / Em boa improvisação  
Como faz Dimas Batista / E Otacílio, seu irmão; /  
Como faz qualquer violeiro / Bom cantador do sertão, /  
A todos os quais humilde, / Mando a minha saudação (BANDEIRA, 1960)

## RESUMO

O que está acontecendo hoje no campo da música popular em Pernambuco? Pernambuco, 25 anos após a explosão do *manguebeat*, continua protagonizando como irradiador e aglutinador de novas identidades locais nordestinas, brasileiras e globais. Quais seriam as novidades musicais de Pernambuco atualmente? Uma novidade musical seria o coletivo reverbo. O que seria o reverbo? O reverbo é um grupo de cantautores e cantadoras entre 20 e 40 anos de idade, vindos das diversas microrregiões de Pernambuco. O reverbo constitui uma mostra de música popular pernambucana contemporânea protagonizada por canções autorais no pós-2010. Quais seriam as relações entre o reverbo e o *manguebeat*? O reverbo é um desdobramento do *manguebeat*, sendo uma nova “parabólica enfiada na lama” com canções apresentadas em seu “formato bruto”, ou seja, voz e violão. Quais seriam as relações entre o reverbo e o udigrudi? Juliano Holanda é o músico aglutinador do coletivo reverbo e faz parte da nova formação do grupo ave sangria, uma das bandas mais importantes do udigrudi recifense dos anos 1970. Quais seriam as relações entre o reverbo e a nova música popular brasileira (nova MPB)? O reverbo vem estabelecendo conexões com artistas da nova MPB como Zélia Duncan, Ceumar, Chico César, Elba Ramalho, Alceu Valença, Lula Queiroga, Marcelo Jeneci, dentre outros. Quais seriam os músicos do reverbo que estariam estabelecendo esta conexão com a nova MPB? Todos eles, pois uma característica do grupo é que todos tem a mesma relevância em cena. Entretanto, por ser um coletivo de aproximadamente vinte integrantes, escolhi estudar quatro integrantes: Juliano Holanda, Thiago Martins, Flaira Ferro e Isadora Melo. Neste trabalho procurei analisar o grupo musical reverbo respondendo a estas e outras perguntas.

**Palavras-chave:** Reverbo. Nova MPB. Coletivo. Movimentação. Campo. Voz.

## **ABSTRACT**

What is happening today in the field of popular music in Pernambuco? Pernambuco, 25 years after the manguebeat explosion, continues to play a leading role in the irradiation and agglutination of new Northeastern Brazilian, Brazilian and international identities. What would be the musical novelties of Pernambuco today? One musical novelty would be the collective named reverbo. What would reverbo be? Reverbo is a group of singers and songwriters between 20 and 40 years old, coming from various regions of Pernambuco. It is a group of contemporary Pernambuco popular music playing songs in post-2010. What would be the relationship between the reverbo and the manguebeat? The reverbo is a successor of the manguebeat, being a new “parabolic stuck in the mud”. What would be the relationship between the reverbo and the udigrudi movement? Juliano Holanda is the agglutinating musician of the reverbo collective and is part of the new formation of the ave sangria group, one of the most important bands of the 1970s udigrudi from Recife. What would be the relationship between the reverbo and the new Brazilian MPB? The reverbo is managing to establish connections between new MPB artists such as Zélia Duncan, Ceumar, Chico Cesar, Elba Ramalho, Alceu Valença, Lula Queiroga, Marcelo Jeneci, among others. What would be the reverbo musicians who are making this connection with the new MPB? All of them, because a characteristic of the group is that they all have the same importance. However, being a collective of approximately twenty members, I chose to study four members: Juliano Holanda, Thiago Martins, Flaira Ferro and Isadora Melo. Therefore, in this work I tried to analyze the reverbo music group answering these and other questions.

**Keywords:** Reverbo. New MPB. Collective. Movement. Field. Voice.

## LISTA DE FIGURAS

|            |                                                                                                                      |     |
|------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1 – | Foto de divulgação dos integrantes do Reverbo – Show no Teatro Hermilo Borba Filho em 2017.....                      | 27  |
| Figura 2 – | Foto dos integrantes do Reverbo em show no Teatro de Santa Isabel em 2019.....                                       | 32  |
| Figura 3 – | Partitura da música queria ter pra te dar composta pelo integrante do reverbo Thiago Martins.....                    | 56  |
| Figura 4 – | Partitura da música braseiro composta pelo integrante do reverbo Juliano Holanda em parceria com Júlio Holanda ..... | 67  |
| Figura 5 – | Partitura da música morrer em Pernambuco composta pelo integrante do reverbo Juliano Holanda.....                    | 89  |
| Figura 6 – | Partitura da introdução da música desengano (solo de saxofone) composta por Lula Côrtes e Tito Lívio .....           | 102 |
| Figura 7 – | Partitura da música me dê composta pelo integrante do reverbo Thiago Martins.....                                    | 116 |

## SUMÁRIO

|          |                                                                                          |           |
|----------|------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1</b> | <b>INTRODUÇÃO .....</b>                                                                  | <b>12</b> |
| <b>2</b> | <b>REVERBO, MÚSICA, CULTURA E SOCIEDADE.....</b>                                         | <b>19</b> |
| 2.1      | O QUE É O REVERBO?.....                                                                  | 19        |
| 2.2      | QUEM SÃO OS INTEGRANTES DO REVERBO.....                                                  | 21        |
| 2.3      | DE ONDE VEIO O REVERBO.....                                                              | 27        |
| 2.4      | ONDE SE REALIZAM AS APRESENTAÇÕES DO REVERBO.....                                        | 29        |
| 2.5      | POR QUE ESTUDAR O REVERBO?.....                                                          | 34        |
| 2.6      | O CAMPO DA MÚSICA POPULAR PERNAMBUCANA HOJE: AS CENAS INDEPENDENTES ALÉM DO REVERBO..... | 35        |
| <b>3</b> | <b>MÚSICA E IDENTIDADES NORDESTINAS QUE INFLUENCIARAM O REVERBO.....</b>                 | <b>37</b> |
| 3.1      | A INVENÇÃO DO NORDESTE, A “SERTANIA” E O REVERBO.....                                    | 37        |
| 3.2      | A POÉTICA NORDESTINA DAS REDONDILHAS MAIORES E DECASSÍLABOS NO REVERBO.....              | 41        |
| 3.3      | O VIOLÃO, A SÍNTESE E A CANÇÃO EM PERNAMBUCO.....                                        | 49        |
| 3.4      | DO FREVO, DO FORRÓ E DA MPB PERNAMBUCANA AO REVERBO.....                                 | 52        |
| 3.5      | ALMÉRIO E MARTINS, NOVAS IDENTIDADES NORDESTINAS.....                                    | 55        |
| 3.6      | REVERBO: ESCUTAS MÚTUAS PARA SE CHEGAR MAIS LONGE.....                                   | 59        |
| 3.7      | JULIANO HOLANDA E SUAS CANÇÕES EM REDONDILHA MAIOR.....                                  | 65        |
| 3.8      | UMA PEQUENA NARRATIVA SOBRE A HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR NO NORDESTE.....                | 70        |
| <b>4</b> | <b>CONEXÕES ENTRE O REVERBO E A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.....</b>                       | <b>76</b> |
| 4.1      | CANTAUTORES: DA TRADIÇÃO INVENTADA POR DOMINGOS CALDAS BARBOSA NO BRASIL AO REVERBO..... | 76        |
| 4.2      | DO FREVO À FLAIRA.....                                                                   | 80        |

|          |                                                                                                                             |            |
|----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 4.3      | FLAIRA FERRO E ISADORA MELO, CANTORAS DO BRASIL.....                                                                        | 85         |
| 4.4      | A QUESTÃO DAS IDENTIDADES DO NEGRO E DO INDÍGENA NA<br>MÚSICA BRASILEIRA E PERNAMBUCANA HOJE.....                           | 92         |
| <b>5</b> | <b>DO UDIGRUDI AO REVERBO.....</b>                                                                                          | <b>96</b>  |
| 5.1      | O RECIFE MODERNO DOS ANOS 1970 E 1980: CENA UDIGRUDI<br>OU TROPICÁLIA PERNAMBUCANA, BANDA AVE SANGRIA E<br>LULA CÔRTEZ..... | 96         |
| 5.2      | MARTINS E A TRADIÇÃO DA RABECA E DA POESIA MATUTA NO<br>RECIFE PÓS-2010.....                                                | 106        |
| 5.3      | PÓS-MANGUE: UM <i>CONTINUUM</i> DO <i>MANGUEBEAT</i> SEM<br>RUPTURAS?.....                                                  | 109        |
| <b>6</b> | <b>CONCLUSÃO.....</b>                                                                                                       | <b>119</b> |
|          | <b>REFERÊNCIAS.....</b>                                                                                                     | <b>122</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

Alguma coisa acontece em Pernambuco. Continuamente, o que se poderia chamar de uma música popular pernambucana segue se transformando a cada avanço tecnológico. Do *groove* à canção. Reinventando a poética do samba de coco e da cantoria de viola a diversidade da música popular feita em Pernambuco se amplia e a importância dos gêneros tradicionais como o samba de coco, maracatus, caboclinhos, ciranda nesse processo de reapropriações criativas é fundamental. Na construção de novos caminhos estéticos, o hibridismo dá o tom nas reapropriações criativas na música independente local que vem se reinventando atualmente na canção. “Da lama ao caos, do caos à lama”, como disse Chico Science há 25 anos essas transformações seguem...

Tratando sobre essas transformações na música popular pernambucana contemporânea, a tese de doutorado da professora Luciana Mendonça “do mangue para o mundo” aponta o *manguebeat* como uma reação local à homogeneização global da modernidade demonstrando “processos de resistência e de reapropriação criativa de elementos de uma cultura internacional-popular”. A mistura de *rock*, *hip hop* e *funk* com os ritmos nordestinos feita por Chico Science e Nação Zumbi projetou Pernambuco para o mundo nos anos 1990. Acredito que esses processos de resistência cultural e de reapropriação criativa continuam a acontecer aqui de outras maneiras. Aqui em Pernambuco, a modernidade e seu (des)encantamento, mais uma vez, vem chegando com grande força no atual contexto geo-político mundial com a possível construção de uma usina nuclear no sertão do Pajeú. Mais uma das contemporâneas *fake news*? Talvez. Mas aqui em Pernambuco existe um outro tipo de usina, uma “usina sonora”, que resiste e se reinventa mesmo quando se insere no sistema capitalista. Depois de 2010, nos últimos anos, percebi uma crescente mudança na música local, pelo menos no campo da música popular onde atuo: a música independente pernambucana. Uma paulatina mudança de direção do *groove* à canção vem acontecendo na música independente feita aqui? Seria uma aproximação de uma parte da cena local em direção à nova música popular brasileira (nova MPB)? Acredito que sim. Percebi nos últimos anos, em Pernambuco, também o protagonismo crescente de um coletivo de artistas solo que se apresentam no formato voz e violão de nylon. Parcerias entre artistas da nova MPB com cantautores da cena local pernambucana cada vez mais vêm acontecendo.

Saímos de uma cooperativa de diversas bandas integrantes do *manguebeat* dos anos 1990 para um panorama de diversos coletivos/cooperativas de artistas solo em 2015? Acredito que sim. Vinte e cinco anos após o lançamento do primeiro álbum de Chico Science e Nação Zumbi eis que surge uma mostra coletiva de cantautores pernambucanos que chama a atenção da mídia local e nacional: o reverbo.

De 2015 para os dias atuais, as canções têm exercido protagonismo no campo da música popular em Pernambuco. Protagonismo de diversas e novas vozes pernambucanas. Dentre os projetos em destaque e com prestígio diante dos editais públicos e privados (locais e nacionais) de financiamento a acima citada mostra coletiva de música autoral pernambucana reverbo destaca-se. O reverbo é uma das “coisas” que vêm acontecendo no campo da música popular em Pernambuco no pós-2010. Cantautores em protagonismo. O reverbo foi o meu objeto nessa pesquisa realizada entre 2017 e 2019.

O meu objetivo nesta dissertação foi analisar criticamente a “movimentação” dos artistas do coletivo reverbo nessas pequenas casas e nos palcos de teatros e em praças públicas e estudar esta “nova” vertente de uma música pernambucana que vem se legitimando simbolicamente na cidade do Recife, no estado de Pernambuco, no Brasil e fora do Brasil. Coloco “nova” entre aspas pelo fato de que meu objeto é um sarau poético-musical, uma mostra de música popular pernambucana, uma reinvenção de tradições trovadorescas. Realizei esta análise crítica a partir da visualização de apresentações de artistas do reverbo em palcos diversos e audição de gravações exibidas em suas páginas de artista no *YouTube*. Realizei também transcrições de entrevistas dos artistas envolvidos em páginas do *YouTube* da TV Pernambuco e da Rádio e TV Universitária. Realizei também diversas leituras relacionadas ao tema, além da análise da transcrição partitural de algumas de suas canções mais importantes. Essa transcrição foi feita com a ajuda de Jefferson Cupertino, Professor do Conservatório Pernambucano de Música (CPM). As minhas fontes também foram as diferentes *performances* de execução das canções desses artistas, que podem ser facilmente ouvidas, visualizadas e baixadas em plataformas digitais como *Deezer* e *Spotify*, os sites pessoais dos artistas, no *YouTube* e nas suas redes sociais (*Facebook*, *Twitter* e *Instagram*).

Realizei uma análise de quatro canções de integrantes do coletivo reverbo, que escolhi a partir de critérios estéticos. Para realizar a análise dessas canções, a leitura de autores como GARCIA (2013), CANDIDO (2010) e TATIT (2004) foi

fundamental para que os recursos poéticos e musicais de dois dos compositores do reverbo pudessem ser observados e conectados a questões sociológicas, históricas e políticas da atualidade.

Realizei uma pesquisa onde, como observador participante, pude dissertar sobre um estudo de caso de cantautores(as) que se movimentam em torno da canção em tempos de “fim da canção”, como ironizou Chico Buarque em entrevista citada adiante.

Assim como o sociólogo americano da Escola de Chicago Howard Becker, sou um músico profissional que se dispôs a entrar no universo da sociologia da música. Pretendi aqui, portanto, estudar os “músicos comuns” do Recife e do estado de Pernambuco, assim como Becker atuou no campo do *jazz* e estudou a música popular de Chicago (*jazz*) em suas diversas obras. Não quero me comparar a Becker, claro. Mas sua obra também inspirou este trabalho. Quis aqui realizar uma análise sobre os “músicos comuns” de Pernambuco, que vem performatizando e alterando as micro-políticas no estado nos últimos anos. Para este trabalho ser possível realizei também diversas entrevistas com integrantes do reverbo. As entrevistas realizadas permitiram que eu tivesse acesso às mais diversas informações, aprofundando a minha análise.

Sou um cantautor. Sou violonista e a partir do estudo desse instrumento tão associado à música popular brasileira, passei também a me interessar pela viola de dez cordas, pelo cavaquinho e, desde 1999, pelo bandolim, quando fui convidado a tocar na orquestra do bloco carnavalesco lírico cordas e retalhos. Meu *ethos*, portanto, convidou-me a estudar os novos cantautores e as novas cantautoras de Pernambuco, sobretudo os/as que despontaram pós-2010, por uma questão: afinidade. Vejo-me em cada um e cada uma dos cantautores e cantautoras aqui analisados. Também sou um deles.

Outro dado importante a mencionar sobre minha vivência pessoal é que de 2005 a 2007 tive uma experiência desafiadora: ocupei o cargo de Gerente Operacional de Música na Fundação de Cultura da Cidade do Recife. Lidar com a gestão pública me fez enxergar o quanto pequenas ações políticas da sociedade civil organizada podem transformar a realidade e o quanto podemos transformar a realidade na coletividade, somando afetos. Nessa época, nos anos 2000, a Articulação Musical Pernambucana (AMP) começava a sua defesa dos interesses dos trabalhadores da música de Pernambuco e dialogava com a gestão pública

propondo novas iniciativas, novos festivais e eventos que mobilizassem a cadeia produtiva da música local. Até hoje a AMP realiza o pré-amp, um festival de música que vem renovando a música popular pernambucana no estado desde 2004. Azabumba (banda da qual fiz parte com Juliano Holanda, de 1999 até 2011), Zé Manoel e a banda Marsa (banda da qual faz parte Thiago Martins), por exemplo, foram “revelados” nesse festival em diferentes épocas. O festival Pré-Amp é uma das primeiras vitrines locais para legitimidade simbólica de artistas e de grupos, portanto.

Sou pardo, cisgênero e de classe média, de família de baixa renda, mas que teve a sorte de estudar em uma escola pública, gratuita e de ensino de qualidade. Fui aluno do Colégio de Aplicação da UFPE, desde 1986 até 1993. Desde o começo da minha carreira, desenvolvo projetos experimentais e independentes, contracultura, “guerrilha cultural”. Portanto, não quero aqui parecer um passadista, muito menos, nostálgico das “elites senhoriais”, mas sim, questionar as elites e dizer não à opressão.

Posso destacar o cooperativismo como uma semelhança entre essa nova geração da música pernambucana pós-2010 e o *manguebeat*. Já como diferenças entre os dois movimentos nota-se no reverbo menos alfaiais e percussão e mais canções, com a voz em protagonismo, numa passagem do *groove* até a canção. Música extática. Vale salientar o talento vocal dos cantores do reverbo emoldurado por arranjos simples executados em violão de *nylon* como uma característica positiva que denota um protagonismo da voz na música pernambucana contemporânea.

A música pernambucana hoje se resumiria ao reverbo? Claro que não. Por isso preferi usar como definição do meu objeto “uma” música pernambucana. Assim, pude comparar o reverbo com outros coletivos / cooperativas culturais contemporâneas semelhantes e não menos relevantes como a dita curva, os grupos avoadá e tertúlia, o projeto frevália e o clube da Aurora, além de grupos musicais como o em canto e poesia e o projeto duo artista, que andam realizando apresentações em Pernambuco, também utilizando recursos poéticos, musicais e performáticos e tendo como matéria-prima a canção.

Como já havia mencionado aqui, outro fator para a escolha do objeto desta pesquisa foi a entrevista que o cantautor brasileiro Chico Buarque deu ao jornal

Folha de São Paulo em 2004, onde ele afirmou que a canção teria “morrido”, após a criação do *rap*:

“como a ópera, a música lírica, foi do século XIX, talvez a canção seja do século XX. Quando você vê um fenômeno como o *rap*, é de certa forma uma negação da canção”.

Seria o século XXI do *rap* realmente? A canção estaria em crise? Essa entrevista de Chico Buarque repercutiu tanto que instigou músicos/intelectuais como José Miguel Wisnik e Arthur Nestrovski a se juntarem para criar um espetáculo musical e um ciclo de palestras intitulado depois do fim da canção. E, provavelmente, instigou cancionistas de Pernambuco como Juliano Holanda a criarem suas próprias músicas.

No primeiro capítulo da dissertação, tentei definir o que seria o reverbo, quem são seus integrantes, de onde veio o reverbo, onde se realizam suas apresentações e mostrei como a música pernambucana vem passando por transformações numa realidade dinâmica, acompanhando o desenvolvimento tecnológico e as transformações nos modos de se consumir e de se produzir música. Isso vem motivando mais coletividade e menos competitividade entre os artistas do coletivo reverbo. Esse cooperativismo torna o grupo mais forte, pois cada artista atrai seu público ampliando o público do coletivo. No campo da música popular em Pernambuco, outros grupos musicais além do reverbo também estão usando a estratégia da coletividade e cooperativismo, como avoadá e tertúlia. Provavelmente estas outras “bolhas” foram inspiradas na assertiva estratégia do reverbo.

No segundo capítulo da dissertação, discuti sobre a música e as identidades nordestinas e pernambucanas que influenciaram o reverbo. Analisei o conceito de invenção do nordeste, a “sertania” e o reverbo, além da poética nordestina das redondilhas maiores e decassílabos no reverbo. Tracei também uma breve narrativa histórica sobre a voz, o violão, a síntese e a canção em Pernambuco, além de pequenas narrativas do frevo e do forró ao reverbo. Destaquei no fim do capítulo 2 o protagonismo de Almério e um outro agreste cosmopolita e de Juliano Holanda e suas canções artesanais em redondilha maior.

No capítulo 3, estudei as conexões entre o reverbo e a música popular brasileira. Estudei também o conceito de cantautores: da tradição inventada no Brasil por Domingos Caldas Barbosa até o reverbo. Também estudei neste capítulo a presença e o protagonismo feminino de Flaira Ferro e de Isadora Melo no reverbo e

nas suas trajetórias artísticas pessoais. As duas artistas vêm ocupando um certo espaço na mídia aberta nacional como demonstrei no capítulo. No final do capítulo, estudei a questão das identidades do negro e do indígena na música brasileira e pernambucana hoje e especificamente no reverbo.

No quarto capítulo – do udigrudi ao reverbo – estudei a contracultura, a resistência e a utopia em Pernambuco, um Pernambuco moderno da tropicália ao pós-mangue. A tropicália trouxe consigo a modernização da canção brasileira e uma certa vulgarização da arte. Uma liberdade e utopia no jeito de criar canções foi inaugurada pelos tropicalistas baianos, como aponta FAVARETTO (2000). Mas o que pouco se discute fora de Pernambuco é que houve uma tropicália pernambucana capitaneada por agitadores culturais como Jomard Muniz de Brito, Celso Marconi e Aristides Guimarães e seu Laboratório de Sons Estranhos no Recife, nos anos 1970, segundo LUNA (2010). No âmbito “nacional”, depois dos tropicalistas baianos vários movimentos relevantes se sucederam, como o Clube da Esquina, o Pessoal do Ceará, os Novos baianos, os artistas do *rock rural* (Sá, Rodrix e Guarabyra), além dos “malditos” da música popular brasileira (MPB) a partir do ano de 1972. Segundo NAPOLITANO (2002) esses artistas mais “radicais” da MPB seriam Jards Macalé, Luiz Melodia, Walter Franco e Jorge Mautner, entre outros. Segundo NAPOLITANO (2002) eles eram os “campeões de encalhe de discos”. Esses artistas adotaram a “radicalidade” na MPB, segundo o autor, num artigo sobre a MPB nos anos 1970. Para Napolitano, ao longo do ciclo compreendido entre a bossa nova (1959) e a tropicália (1968) consagra-se a música popular brasileira (MPB). Existiria uma ideologia nacional-popular na música pernambucana, ou “regional-popular”, assim como houve na MPB dos anos 1960? Acredito que não há nacional-populismo na música pernambucana, mas a busca pela diversidade de pernambucos, de outros nordestes, de reinvenções de nordestes. Essas reinvenções do nordeste continuam a acontecer até os dias atuais. Voltemos a falar sobre a MPB dos anos 1960. Com a censura de Médici, em 1973, artistas como Chico Buarque amargaram “fracassos” de público. Aqui em Pernambuco também tivemos “fracassos”, “encalhes de discos” e “desenganos” de artistas que foram “esquecidos”. Quero aqui destacar alguns artistas esquecidos do udigrudi para além da “explosão nordestina” nos anos 1970 e 1980, os quase “malditos”, como Lula Côrtes e Marco Polo Guimarães. Quem seriam esses “malditos” da música pernambucana? Benditos na minha opinião. Pois bem. Músicos contemporâneos

como Juliano Holanda vem colaborando para tirar poetas como Marco Polo desse “esquecimento”. O mundo mudou profundamente após o maio de 1968 na França. O mundo transformava-se nas questões comportamentais, sociais e políticas. Os movimentos estudantis explodiam no mundo. O jovem se transforma em consumidor de cultura. Jack Kerouac inventava a geração *beat*. O pós-guerra uniu os povos do mundo e espalhava a psicodelia na música *pop* mundial. Essa psicodelia dialogou e dialoga com a música nordestina moderna e contemporânea. Uma imagem nada estanque do nordeste se reinventa até os dias atuais, sobretudo no campo da música popular, ao meu ver, e revela-se em nomes novos como o de (Thiago) Martins. Mostrei no capítulo como Martins ao mesmo tempo subverte e reinventa as tradições nordestinas e tropicalistas no seu trabalho individual. Desponta como um dos novos cantautores pernambucanos. Na sequência da dissertação, aponte as conclusões da pesquisa.

Para realizar essa pesquisa utilizei os seguintes procedimentos metodológicos:

- . Revisão bibliográfica de textos, artigos e livros de sociólogos, etnomusicólogos, antropólogos, historiadores, comunicólogos e educadores musicais, dentre outros, relacionados à música de Pernambuco e ao coletivo reverbo;
- . Análise de materiais dos artistas envolvidos: vídeos no *YouTube*, *Compact Discs* (CDs), *Digital Versatile Discs* (DVDs) e de arquivos digitais disponíveis em plataformas como *Spotify* e *Deezer*, dentre outras, além do *Instagram*;
- . Análise de entrevistas dos artistas pernambucanos envolvidos com o coletivo reverbo em jornais diversos impressos e pela *internet*;
- . Entrevistas semi-estruturadas com artistas relacionados à canção (música-artesanato), além de assistir a apresentações ao vivo dos mesmos nos teatros, cafés e bares do Recife, sobretudo, e, quando possível, no interior do Estado.

## 2 REVERBO, MÚSICA, CULTURA E SOCIEDADE

### 2.1 O QUE É O REVERBO?

O que seria o reverbo? O reverbo é uma mostra de música popular pernambucana contemporânea que apresenta uma seleção de cantatores performáticos de Pernambuco, do Acre e da Bahia, que se reuniram e se encontraram para entoar suas canções próprias. O reverbo é uma espécie de sarau que mistura linguagens diversas como música, literatura e, em raros momentos, dança. Música popular extática, como diria WISNIK (2004). Essas canções apresentadas pelo reverbo se assemelham às canções do que se costuma chamar de nova MPB e alguns dos compositores do reverbo estão colaborando com artistas da nova MPB, inclusive.

Como se apresentam os cantatores do reverbo? Os cantores e cantoras do reverbo se apresentam em cena sentados em cadeiras e, quando um ou dois integrantes fazem os seus números solo, eles se levantam. A plateia que assiste ao espetáculo fica sentada em boa parte do espetáculo e interage cantando, batendo palmas, dando as mãos ou em silêncio, numa audição atenta.

Alguma coisa acontece em Pernambuco hoje... 25 anos após o lançamento do álbum “da lama ao caos”, da banda Nação Zumbi, então liderada por Chico Science, o “cientista dos ritmos”, uma música popular (em grande parte) extática vem exercendo protagonismo em Pernambuco hoje? Acredito que sim. Um sarau, um coletivo de cantadoras, cantatores e intérpretes chama a atenção da mídia e conecta a música popular pernambucana contemporânea com o que se chama de nova MPB. Eis que algo “novo” vem reverberando na música popular contemporânea em Pernambuco: uma dessas coisas é a “movimentação” reverbo, um coletivo de cantatores que cultiva a música extática e a poesia recitada, saraus.

O conceito de “cantautor” empregado neste trabalho foi estudado por FABBRI (2017) e o de “cancionista” foi estudado por TATIT (1996). Segundo o integrante do Clube da Esquina Nelson Ângelo, o cantautor “revela a alma de um povo”. Existiriam vários novos cantatores revelando as almas de outros nordestes? Acredito que sim. O reverbo pode ser um exemplo dessas revelações de vários nordestes cosmopolitas contemporâneos. As cidades do interior de Pernambuco, como

Caruaru e Arcoverde são bem cosmopolitas hoje em dia e seus artistas refletem essa visão de mundo mais antenada com as novas tecnologias. O reverbo é formado por artistas vindos do sertão, da zona da mata, do agreste e do litoral pernambucano que se encontram com recifenses e olindenses, sobretudo no Recife, capital do estado, num pequeno apartamento para compor e cantar canções que são apresentadas em forma de saraus, em palcos intimistas, em cafés e em pequenos espaços no estado. Nesses pequenos espaços, geralmente com até cinquenta pessoas, são realizados os saraus. O reverbo não é uma movimentação fechada entre artistas exclusivamente do estado. Existe também uma acreana (Mayra Clara) radicada em Pernambuco que faz parte do coletivo além de uma baiana (Joana Terra) que já realizou algumas apresentações com o reverbo.

O reverbo vem pouco a pouco chamando a atenção da grande mídia. Individualmente, alguns dos integrantes do coletivo aqui analisado já levaram seus trabalhos artísticos para outros países da América Latina e para a Europa, os centros de consumo de música popular mundial. Alguns desses artistas, inclusive, receberam importantes prêmios da música brasileira nos últimos anos. Eles também compuseram trilhas para seriados de TV aberta, exibidos inclusive em Portugal. Seus videoclipes e discos estão disponibilizados em *playlists* no *YouTube*, *Spotify*, *Deezer* e em outras plataformas digitais. Estes artistas preparam-se para viajar pelo Brasil em 2020 com o apoio institucional do governo do estado de Pernambuco através da Lei Estadual de Incentivo à Cultura (FUNCULTURA). Todas essas informações indicam a relevância do objeto de estudo desta dissertação.

Os agentes culturais desta pesquisa, o reverbo e seus integrantes aqui analisados individualmente, vêm exercendo protagonismo nos pequenos palcos, como o do terra café bar, situado na Boa Vista, centro do Recife, e nos grandes palcos nos festivais do estado de Pernambuco (como o Festival de Inverno de Garanhuns e o Festival Pernambuco Nação Cultural) desde 2015. Trata-se de uma “ocupação” ou “movimentação”, como preferem definir os seus integrantes. O Reverbo consiste numa mostra de música autoral e de poesia cantada que reinventa a tradição dos cancionistas/cantautores e dos intérpretes/cantadores brasileiros e da América Latina, colaborando com uma nova MPB feita em Pernambuco ou uma “música pernambucana contemporânea” (MPC).

Teria também a música do reverbo relação com a música pernambucana dos anos 1980? Acredito que sim. Explico-me. A análise da canção “desengano” de Lula

Côrtes e Tito Lívio (gravada na década de 1980) serviu aqui como um parâmetro para comparação entre uma geração anterior de cancionistas pernambucanos e a geração atual dos artistas do reverbo. Lula Queiroga e Lenine, por exemplo, que iniciaram suas carreiras solo nos anos 1980, também têm como matéria-prima nos seus trabalhos artísticos a canção e influenciaram diversos integrantes do reverbo. O que seria o reverbo? Seria uma “nova” música pernambucana contemporânea (MPC)? Uma nova MPB com sotaque pernambucano? Quais são suas aspirações? Quem são os integrantes dessas três gerações pernambucanas reunidas no coletivo? Há protagonismo na voz, realmente, no reverbo? Quais as suas semelhanças e diferenças em relação ao *manguebeat*?

As composições aqui analisadas cantadas e compostas por integrantes do reverbo foram, em grande parte, poemas musicados, uns com versos livres e outros com versos metrificados e rimados, alguns inclusive seguindo regras fixadas pela cantoria de viola e pela literatura de cordel e sua poética. Os conceitos de “*performance*” e de “*movência*”, além da liberdade de invenção “*recriadora*” da poesia oral abordados por ZUMTHOR (2010) também serviram como guia para tentar responder alguns dos questionamentos propostos nesta dissertação.

Resumindo, o reverbo é uma comunidade poético-musical, política e afetiva que vem se legitimando simbolicamente através da palavra entoada/cantada, sobretudo, e do uso do violão de *nylon* como instrumento acompanhante para compor e executar arranjos. As interpretações ora intimistas, ora estridentes, reinventam a bossa nova ou afastam-se da mesma aproximando-se mais de uma postura pós-tropicalista, ou melhor, uma postura mais próxima do que seria classificado como nova MPB.

## 2.2 QUEM SÃO OS INTEGRANTES DO REVERBO

Quem são os integrantes do reverbo que escolhi analisar? Escolhi focar em quatro integrantes: duas mulheres e dois homens, para equilibrar as questões. Explicarei adiante quem foram os meus artistas escolhidos por mim e pelo meu orientador. Entretanto, todos no reverbo têm a mesma relevância, o que pode ser percebido nas suas apresentações.

O reverbo é um coletivo formado por novos artistas em torno do cantautor aglutinador Juliano Holanda (Juliano Ferreira Holanda de Melo, Goiana, 8 de julho

de 1977, 42 anos). Ele é um cantor, compositor, músico e produtor musical de prestígio na música independente em Pernambuco. Este artista em questão, apesar da timidez, possui uma vasta rede de contatos na *internet* e dialoga com artistas de prestígio da nova MPB como Zélia Duncan, Chico César e Ceumar e da “explosão nordestina dos anos 1970 / 1980” como Alceu Valença e Elba Ramalho, assumindo uma posição de liderança no coletivo reverbo, portanto.

O reverbo é uma movimentação que ainda pode-se afirmar tímida, mas que vem repercutindo no estado nas redes sociais, cada vez mais importantes na construção artística dos cantautores na contemporaneidade, sobretudo após o surgimento de plataformas como o *YouTube* (em 2005). Essa movimentação inclusive vem chamando a atenção de artistas já consagradas da nova MPB, como Zélia Duncan (Zélia Cristina Duncan, Rio de Janeiro, 51 anos), que afirmou a seguinte frase no seu *twitter* sobre o reverbo em abril de 2019: “compositores, poetas, cantores de Pernambuco... Salvadores da pátria”. O reverbo conecta-se, portanto, com a nova MPB. O cantautor paraibano Chico César (Francisco César Gonçalves, Catolé do Rocha, 26 de janeiro de 1964, 55 anos) é também mais um dos entusiastas do coletivo e vem colaborando com Flaira Ferro (Flaira Fernanda Cardoso Ferro, Recife, 20 de fevereiro de 1990, 29 anos), para citar outro exemplo de conexão entre os artistas do reverbo e a nova MPB.

Voltemos a falar sobre o *tweet* de Zélia Duncan sobre os “salvadores da pátria”. Ela provavelmente utilizou essa expressão para se referir ao fato do reverbo tecer críticas à política atual do governo federal nas suas músicas de protesto. A situação do país após pouco mais de duzentos dias de governo não vem agradando muito a pelo menos um terço dos eleitores brasileiros. Zélia Duncan e a maioria dos artistas independentes faz parte desta terça parte dos eleitores do país que não se sentem representadas por esse novo governo federal.

Voltemos a falar sobre os “compositores, poetas, cantores de Pernambuco”. Os cantautores enunciados por Zélia Duncan fazem parte do coletivo reverbo. Novos artistas, como Isadora Melo (Isadora Torres Correia Melo, Recife, 18 de agosto de 1989, 30 anos), Flaira Ferro e Thiago Martins (Thiago Emanuel Martins do Nascimento, Recife, 25 de agosto de 1990, 29 anos) se encontraram e se reuniram com o músico, compositor e produtor musical pernambucano Juliano Holanda. Juliano é um dos veteranos e é considerado o “maestro” do grupo. Os artistas se reuniram para compartilhar afetos, o gosto pela composição, pela elaboração de

arranjos, pela sonoridade do violão e pela (re)interpretação de canções e/ou para (re)criá-las juntos em um coletivo musical.

Com o fundamental auxílio na produção executiva e na concepção do reverbo da sua esposa e produtora cultural Mery Lemos, Juliano Holanda realizou o que ele chamou de um sonho antigo e idealizou a mostra de cantautores pernambucanos em 2017, segundo ele me informou em entrevista. Pretendi aqui nessa dissertação analisar essa movimentação em torno da canção em Pernambuco, que ganhou força a partir de 2017 e que é liderada por Juliano Holanda.

Juliano Holanda nasceu em Goiana, zona da mata norte de Pernambuco, uma das cidades situadas entre João Pessoa e Recife. Goiana é conhecida como a terra dos caboclinhos, terra de indígenas, assim como os sertões são associados aos indígenas. Goiana também é a terra das tradicionais bandas musicais Curica e Saboeira, das mulheres guerreiras de Tejucopapo, dentre outros valores culturais. A cidade fica a 64,1 Km do Recife e a 61,2 Km de João Pessoa. Goiana é uma palavra em tupi que quer dizer “gente estimada”. Existe uma poética goianense ligada aos maracatus de baque solto e aos caboclinhos, além de sambas de coco, como o de Sebastião Grosso que influenciou diretamente Juliano Holanda. Juliano Holanda é muito ligado a arte e à cultura goianense. Filho de dois artistas plásticos que construíram sua moradia em Olinda, cidade patrimônio mundial da humanidade. Juliano Holanda sempre se cercou de arte, enfim.

Voltemos a falar sobre o reverbo. O reverbo é um coletivo aglutinador que contempla diversas identidades de gênero e raça. O coletivo reúne no seu seio vários artistas da comunidade Lésbica, Gay, Bissexual e Transgênero (LGBTQIA+) como os cantores Almério, Lucas Torres e Tonfil e as cantoras Mayra Clara e Luiza Fittipaldi, por exemplo. As mulheres que fazem parte do coletivo reverbo, sem exceções, militam em torno das pautas feministas. Após o assassinato da vereadora negra, periférica e lésbica Marielle Franco em 14 de março de 2018, o movimento feminista foi duramente atingido e a luta e mobilização de artistas locais como Flaira Ferro e Isadora Melo só tem aumentado. As duas foram selecionadas por mim pelo seu protagonismo na música pernambucana contemporânea. Elas duas também fazem parte do espetáculo A dita curva, que está circulando o Brasil em 2019 com o apoio e patrocínio do Fundo de Incentivo à Cultura (FUNCULTURA). A mulher negra no coletivo reverbo estaria representada na cantora e atriz caruaruense Gabi da

Pele Preta, que vem fazendo apresentações com o cordel do fogo encantado (substituindo Isadora Melo) e integrantes do grupo, em outros projetos seus.

Continuemos a falar sobre o reverbo. Ligado às minorias e aos subalternos, o reverbo milita declaradamente numa posição de esquerda, antagônica ao atual governo federal. O discurso político de esquerda heterodoxa transborda nas canções de protesto entoadas pelos seus artistas. Mas, no reverbo a leveza também aparece em canções que flertam com a nova MPB, como “o que mereço”, canção de Juliano Holanda gravada por Zélia Duncan. As mulheres do coletivo reverbo, como Flaira Ferro, performatizam militando pelas causas feministas no sentido de sensibilizar o público presente nos *shows*.

Vamos falar sobre Flaira agora? Pois bem. Flaira Ferro é uma das artistas do reverbo que foram agenciadas por Antônio Carlos Nóbrega, Lenine, além de Silvério Pessoa, Spok e Chico César. Flaira atualmente também está colaborando com artistas da nova MPB como Chico César e Ceumar. Flaira é uma das pontas de lança no ativismo feminista em Pernambuco. Sua *performance* híbrida aglutina música, dança e poesia.

Flaira Ferro é casada com o também cantautor e integrante do reverbo Igor de Carvalho (Igor de Barros Carvalho Lima, Recife, 4 de maio de 1988, 31 anos) e, solidarizando-se com as causas feministas, compôs e lançou em 2018 “coisa mais bonita”, uma balada *pop* produzida pelo produtor musical Pupillo Oliveira, ex-baterista da Nação Zumbi. A balada de Flaira foi lançada com um videoclipe em que diversas mulheres e uma travesti se masturbam em cena. Um manifesto pró-masturbação e autonomia das mulheres. Um trecho da letra de Flaira diz que: “toda mulher que deseja/acende a força erótica que excita a criação/dê suporte a mulher forte/quem sabe a gente muda a nossa sorte”.

Pois bem. A sorte de Flaira literalmente se transformou e em 2018 ela foi talvez a artista independente de maior destaque em Pernambuco, ampliando seu prestígio local. Depois de lançar “me curar de mim”, uma canção romântica em 2015, Flaira sai do seu âmbito inicial mais tímido e assume uma postura mais agressiva e destaca a força da mulher e o “ruído do gozo”, como ela mesma citou em entrevista a Pedro Bial (no programa “conversa com Bial” exibido pela Rede Globo em 08 de maio de 2018) ao falar sobre seus novos lançamentos audiovisuais. Flaira segue a tendência audiovisual dos videoclipes pós-MTV. Clipes bem produzidos, bem acabados em locais estrategicamente escolhidos para locação.

Flaira Ferro lançou em 2019 a canção “revólver” em alusão ao sinal de arma com a mão que o presidente Jair Bolsonaro fazia nas campanhas presidenciais. Flaira na canção revólver questionando o presidente diz que “o meu revólver é um estado de espírito” e que “a covardia impera sob a ignorância”. Ela se reencontra com sua trajetória de passista de frevo e atua como cantora e, portanto, performatiza como dançarina também no seu videoclipe.

A linguagem do videoclipe revólver é bastante *pop* e segue os padrões dos videoclipes pós-MTV. Os videoclipes, quando bem produzidos, como foi o caso de revólver, estimulam a ampliação do público expectador de Flaira. Outra característica positiva de Flaira é a maneira como ela movimenta suas redes sociais *Instagram*, *Facebook* e *YouTube* lançando esses videoclipes. Quem assina o videoclipe “revólver” é César Maia, do Ateliê PE, uma produtora de audiovisual de Pernambuco. É interessante notar que Flaira (branca e de classe média) convida o artista negro e *punk* de maior prestígio no estado, morador do Alto José do Pinho, Cannibal (Marconi de Souza Santos, Recife, 2 de novembro de 1970, 48 anos) para participar do clipe cantando, além de vários dançarinos de frevo, contemplando a diversidade de raça e de classes sociais. Essa postura de Flaira amplia a sua rede de fãs e reflete as inquietações sociais e políticas da artista. Cannibal e Flaira se unem em torno da música para fortalecimento da cadeia produtiva do setor musical no estado. Por reciprocidade, Flaira foi convidada por Cannibal a participar do *show* de seu mais novo projeto intitulado café preto no SESC Carmo (SP) em 2018.

Flaira é filha de uma médica ativista e do engenheiro Fernando Ferro, que é político do Partido dos Trabalhadores (PT). Flaira é branca e de classe média alta. Tem, portanto, mais oportunidades e capital cultural do que outros artistas pernambucanos de origem humilde. Entretanto, apesar de sua origem e oportunidades, uma característica marcante da artista é a sua generosidade e consciência social, presentes no seu trabalho.

Flaira é, provavelmente, uma das artistas mais performáticas do reverbo: usa maquiagem e figurinos inspirados no *glam rock*, canta e dança. Não por acaso, sua página no *YouTube* é a que tem mais seguidores dentre todos do reverbo (no dia dois de julho de 2019 a página de Flaira tinha 22462 fãs). Vale ressaltar que ela tem o triplo de seguidores de Thiago Martins, que, dentre os homens do coletivo reverbo, é o mais seguido e tem 7332 inscritos na sua página do *YouTube*.

As canções compostas e interpretadas por Flaira refletem suas fraquezas e sua força, suas vivências. Flaira antes de iniciar sua carreira musical foi dançarina de frevo desde a infância. A partir de um espetáculo solo de dança sob a direção da *ex-big brother* pernambucana Bella Maia, foi trabalhar em São Paulo com Tonheta (Antônio Carlos Nóbrega, Recife, 2 de maio de 1952, 67 anos) no Espaço Brincante. Depois de dançar por muitos anos ela começou a cantar suas próprias canções ao convidar dois músicos paulistas para produzir o seu primeiro disco (“cordões umbilicais”, 2015). Seu trabalho repercutiu tanto no âmbito local que Flaira ocupou o teatro da Caixa Cultural Recife e finalizou a turnê do seu primeiro disco em maio de 2018 sempre com lotação máxima na casa e diversos convidados em sete dias de apresentações.

Para ter acesso a informações mais detalhadas realizei entrevistas com integrantes do reverbo. Quando pude realizar entrevistas? No dia 25 de julho de 2018, por exemplo, tive a oportunidade de realizar uma imersão com diversos integrantes do reverbo num palco do som na rural no Festival de Inverno de Garanhuns. Vivenciei na ocasião uma “ocupação” feita de improviso na rural de Roger de Renor. Por conta de uma lacuna na programação do festival, Juliano Holanda foi convocado e reuniu um grupo de artistas para uma espécie de sarau, uma “roda de canjas”. Nessas “canjas”, cada artista participante cantou duas músicas autorais acompanhados por seu violão, ou em formato de duo com um instrumentista acompanhando-o. Na ocasião, pude, além de colher depoimentos importantes para a pesquisa, vivenciar a *performance* dos cantautores do coletivo reverbo e interagir com seu público. Realizei entrevistas com Isadora Melo e Juliano Holanda, na ocasião, e interagi com Flaira Ferro, Igor de Carvalho, Gabi da Pele Preta, Mayra Clara e Alexandre Revoredo, dentre outros artistas presentes participantes do coletivo reverbo. No decorrer do texto discorrerei sobre essa observação participante e outras experiências vivenciadas durante o período de coleta de dados da pesquisa sobre o coletivo reverbo. Alguns integrantes do reverbo estão mostrados na foto de divulgação da Figura 1, que pode ser visualizada na página a seguir.

Figura 1 - Foto de divulgação dos integrantes do reverbo - Show no Teatro Hermilo Borba Filho em 2017



Da esquerda para a direita: Jr. Black, Vinicius Barros, Almério, Mayra Clara, Thiago Martins (atrás de Mayra), Isabela Moraes, Marcello Rangel, Juliano Holanda (atrás de Marcello), Isadora Melo e PC Silva.

Fonte: Jornal do Comércio

### 2.3 DE ONDE VEIO O REVERBO

De onde veio o reverbo? Como será que surgiu essa ideia de realizar uma mostra de música pernambucana? Juliano Holanda ajudou-me a encontrar as pistas, nas diversas entrevistas que realizei com ele em 2018 e 2019. Pois bem. Uma possível influência seria uma mostra chamada “cantautor”, que acontecia no Recife em 2015, num apartamento no sétimo andar do edifício Pernambuco. Em julho de 2015, a jornalista, produtora cultural e ex-apresentadora da TV Pernambuco Elayne Bione juntamente com o músico e fotógrafo Alex Guterres começou a promover uma *websérie* intitulada “cantautor”. Eles promoveram uma série de apresentações no formato voz e violão no sétimo andar do edifício Pernambuco, com o intuito de provocar uma integração musical de artistas brasileiros com compositores latino-americanos de diversas gerações: difusão e consumo de música em pequenos formatos. Esse formato de apresentação mais intimista começou a ser (re)implementado em pequenos espaços como cafés e bares no Recife, em Olinda e

no interior do estado de Pernambuco. Cantatores em performances solo ou em duo geralmente cantando no formato voz e violão. O primeiro episódio da série foi estrelado pelo cantautor arcoverdense Vertin Moura (Hewerton de Moura Silva, Juazeiro, 6 de maio de 1990, 29 anos) e pode ser visto no *YouTube*. Vertin tem atuado também como ator em filmes pernambucanos como *Big Jato*, de Cláudio Assis e está morando atualmente em São Paulo. Além de Vertin, Juliano Holanda, Igor de Carvalho e Helton Moura (Helton de Moura Silva, Arcoverde, 19 de agosto de 1981) tiveram programas gravados por Elayne Bione e Alex Guterres. Alex Guterres também é um cantautor e atualmente desenvolve um projeto chamado carrossel de canções, em formato de sarau, como acontece na *performance* poético-musical do reverbo. O formato de sarau do projeto cantautor gerou uma tendência mais barata para viabilizar as carreiras de tantos novos artistas solo em Pernambuco. Nesses saraus, os artistas apresentam suas canções de forma descontraída e dialogam com o público contando causos como num espetáculo de *stand up comedy*. Acredito, portanto, que uma das inspirações do reverbo foi a bem sucedida iniciativa idealizada por Elayne e Alex no Caramiolas *Lab*, do Edifício Pernambuco, no centro do Recife. O modelo implementado aqui por Elayne e Alex já havia sido experimentado em outros estados como Minas Gerais, onde se realiza, desde 2011, a “mostra cantatores”, em Belo Horizonte. Mas aqui em Pernambuco também aconteceram outras influências para que os encontros entre cantatores fossem realizados em outros espaços como rádios públicas. Um exemplo seria o programa de rádio e TV da Universitária FM 99,9 “pareia” que começou a ser exibido em 2017, veiculado pelo *Facebook* da rádio e pela sua página do *YouTube*.

São diversos os exemplos de cancionistas e cantatores no estado em pleno século XXI. “Novos” formatos de apresentação musical, sobretudo o de voz e violão, como o projeto “cantatores” foram implementados aqui em Pernambuco em 2015, seguindo uma tendência que já vinha acontecendo com a nova MPB em São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro. O reverbo está conectado ao que vem acontecendo com o que se chama de nova música popular brasileira, ou nova MPB, portanto. Nesses tempos de “crise” no mercado fonográfico no Brasil, uma alternativa mais inteligente de sobrevivência diante de um mercado agressivo para os cancionistas seria formar coletivos? Acredito que sim. Além de tudo, adaptar-se às transformações no mercado é fundamental. Ferramentas como *Instagram*, *Facebook* e *YouTube* movimentam as carreiras dos artistas da música independente desde os

anos 2000. Movimentar redes de afeto e fortalecer coletivos é fundamental em tempos de crise. Tempo de criar alternativas e de reinventar a “brodagem” pernambucana dos anos 1990.

## 2.4 ONDE SE REALIZAM AS APRESENTAÇÕES DO REVERBO

O coletivo reverbo vem performatizando suas sonoridades, ampliando a diversidade cultural nordestina, reunindo pessoas que consomem música popular e poesia, compartilhando afetos, sobretudo, desde 2015. Vamos contextualizar onde acontecem as apresentações dos integrantes do reverbo no Recife e no estado de Pernambuco pós-2010? Muitos espaços culturais foram criados no estado, talvez, para dar vazão a tantos projetos solo autorais criados nos últimos anos no estado, como o terra café bar (hoje localizado na rua Bispo Cardoso Ayres, 467, na Boa Vista), por exemplo, criado em dezembro de 2014. O terra café bar pode ser considerado como uma segunda casa dos cantatores pernambucanos contemporâneos e vem promovendo eventos diversos de artistas independentes pernambucanos desde então.

Nos últimos anos, a quantidade de grandes *shows* de bandas independentes autorais abertos em ruas vem diminuindo consideravelmente no estado. Assim, novos cafés como o terra café bar e “anti-restaurantes” como a casa da jornalista Aline Feitosa, além das casas dos próprios artistas tornam-se espaços de consumo e compartilhamento de canções em saraus onde se encontram artistas e público com afinidades estéticas. Nesses pequenos espaços para apenas cinquenta pessoas, melômanos(as) se reúnem para recitar poesias, manifestos e para cantar novas canções e realizar ocupações, enfim, realizar atos sócio-políticos-culturais. Formação de uma rede de afetos? Um dos meus propósitos nesta dissertação foi realizar uma cartografia das micro-políticas no Recife e em Olinda manifestada em apresentações públicas desses(as) artistas/cantatores em pequenos espaços para pequenas platéias.

Vamos pensar um pouco no contexto da gestão cultural pública do estado nos últimos vinte anos para tentar entender o campo da música em Pernambuco? Nos anos 2000, as gestões públicas do Partido dos Trabalhadores chegaram a destinar até 2% do Produto Interno Bruto (PIB) à cultura aumentando a quantidade de eventos culturais públicos e gratuitos com bandas locais, como a Terça negra e o

sábado mangue, que eram realizados no Pátio de São Pedro. Nas outras gestões geralmente apenas 1% do PIB era investido em cultura, se muito. A adoção dessa política pelo PT gerou muitas críticas dos agentes culturais do mercado. Assim sendo, os produtores de eventos culturais afirmavam uma grande dificuldade em cobrar ingressos em eventos fechados, uma vez que a gestão pública oferecia *shows* gratuitos em praças e áreas livres. Essa realidade mudou, sobretudo no pós-2010. Com a diminuição desses eventos pagos pela Prefeitura do Recife e Governo do Estado de Pernambuco nos últimos anos, o cooperativismo passou a ser imperativo entre os novos e novas artistas.

Como já foi dito, nos últimos anos, novos bares, cafés e pequenas casas de *show* foram abertas, outras - como o Texas Café Bar e Jambo Azul - fecharam, e se tornaram praticamente as segundas casas dos artistas independentes de Pernambuco: pequeno latifúndio, terra café bar, o mundo lá de casa, casa astral, poço das artes, quinta harmonia e marcolino são exemplos desses novos espaços culturais no Recife e naylê, sana bar, recanto do ingá e casbah são exemplos dessas casas em Olinda. Outro exemplo interessante é o da galeria arte plural que já promoveu mais de quarenta encontros de diversas “gerações musicais” de artistas/músicos pernambucanos, unindo artes plásticas e música. Outro exemplo é a quinta da música popular pernambucana, que desde dezembro de 2018, é apresentada no café liberal, no Recife Antigo em todas as quintas-feiras pontualmente às 20h30. Outro novo espaço cultural é a galeria que se abriu em maio de 2019 no Recife, a casa do Derby, situada na Praça do Derby, área que se conecta com o centro do Recife, Olinda, Boa Viagem e Graças. A casa vem promovendo noites de *jazz*, samba e de música experimental.

São casas situadas nos mais diversos bairros do Recife: Espinheiro, Boa Vista, Poço da Panela, Boa Viagem e na cidade alta, em Olinda que reúnem um afetuoso público que consome as novas e antigas canções dos cantatores e cantadoras de coletivos como o reverbo, grupos como avoadá e outros coletivos já citados. Existem também iniciativas diferenciadas como o mundo lá de casa e o pequeno latifúndio. Os anfitriões dessas duas casas literalmente criam “anti-restaurantes” em suas moradias e realizam pequenos eventos / saraus reunindo um público pequeno (de até cinquenta pessoas), mas demasiadamente qualitativo, onde se come bem, bebe-se geralmente cervejas artesanais, cafés e se discutem os temas políticos atuais regados por músicas autorais.

Existem também casas como estas no interior de Pernambuco como o espaço Tear (em Garanhuns), o Tom Chopin (em Arcoverde) além do terraço das meninas e do Forneria (ambos em Caruaru), dentre outros espaços para fruição de música autoral pernambucana contemporânea e nova MPB. No mesmo sentido, até a produtora audiovisual Luni produções e os quintais de estúdios importantes do Recife como a *muzak* estão virando palcos para pequenos shows em formato intimista e debates. O projeto jardim *muzak* vem promovendo debates e *pocket shows* de artistas pernambucanos no quintal do estúdio de gravação.

Os eventos mais importantes do coletivo reverbo acontecem nos palcos de teatros em Pernambuco. Em breve, eles ocuparão os teatros do Brasil. Na sequência, tracei um breve resumo de seis edições “oficiais” do reverbo que aconteceram em Pernambuco entre 2017 e 2019. A primeira edição do reverbo aconteceu no dia oito de novembro de 2017 no Teatro Hermilo Borba Filho, no Recife Antigo às 20h com dez integrantes: Almério, Juliano Holanda, PC Silva, Marcello Rangel, Vinícius Barros, Isadora Melo, Isabela Moraes, Mayra Clara, Jr. *Black* e Martins, ou seja, sete homens e três mulheres. Com ingressos antecipados custando R\$ 20,00 e R\$ 30,00 na hora.

A segunda edição do reverbo aconteceu no dia vinte de janeiro de 2018 no Teatro de Santa Isabel, no Recife às 20h com dezesseis integrantes: Almério, Juliano Holanda, Tonfil, PC Silva, Marcello Rangel, Vinícius Barros, Isadora Melo, Flaira Ferro, Isabela Moraes, Gabi da Pele Preta, Vertin Moura, Alexandre Revoredo, Ágda Moura, Helton Moura, Mayra Clara e Jr. *Black*, ou seja, dez homens e seis mulheres. Com ingressos custando R\$ 40,00 (inteira) e R\$ 20,00 (meia).

A terceira edição do reverbo aconteceu no interior de Pernambuco, no dia dez de março de 2018 às 21h no Teatro Rui Limeira Rosal, no SESC Caruaru com quatorze integrantes: Almério, Juliano Holanda, Martins, PC Silva, Marcello Rangel, Vinícius Barros, Isabela Moraes, Gabi da Pele Preta, Alexandre Revoredo, Ágda Moura, Mayra Clara, Jr. *Black* e os caruaruenses Valdir Santos e Rogéria Dera, ou seja, nove homens e cinco mulheres. Com ingressos custando R\$ 30,00.

A quarta edição do reverbo aconteceu no interior de Pernambuco, no dia vinte e oito de setembro de 2018 às 21h no Teatro Municipal em Santa Cruz do Capibaribe, com dezesseis integrantes: Almério, Juliano Holanda, Martins, PC Silva, Marcello Rangel, Vinícius Barros, Flaira Ferro, Igor de Carvalho, Tonfil, Helton Moura, Alexandre Revoredo, Gabi da Pele Preta, Mayra Clara, Jr. *Black* e os anfitriões Ágda

Moura e Fábio Xavier, ou seja, doze homens e quatro mulheres. Com ingressos custando R\$ 20,00.

A quinta edição do reverbo aconteceu no Recife no dia treze de abril de 2019 às 20h no Teatro de Santa Isabel, com dezessete integrantes: Almério, Juliano Holanda, PC Silva, Marcello Rangel, Vinícius Barros, Flaira Ferro, Igor de Carvalho, Tonfil, Helton Moura, Alexandre Revoredo, Gabi da Pele Preta, Mayra Clara, Jr. *Black*, Ágda Moura, Luiza Fittipaldi, Lucas Torres e Gean Ramos (três novos nomes), ou seja, doze homens e cinco mulheres. Com ingressos custando R\$ 40,00 (inteira) e R\$ 20,00 (meia).

Abaixo podemos visualizar na Figura 2 uma fotografia dos integrantes do reverbo juntos a produtora cultural Mery Lemos no palco do Teatro de Santa Isabel em abril de 2019.

Figura 2 - Foto dos integrantes do reverbo em show no Teatro de Santa Isabel em 2019



Da esquerda para a direita: a produtora Mery Lemos, Lucas Torres, Ágda Moura, Luiza Fittipaldi, Almério, Marcello Rangel, Tonfil, Juliano Holanda, Mayra Clara, PC Silva, Igor de Carvalho, Flaira Ferro, Helton Moura, Jr. *Black*, Alexandre Revoredo, Gean Ramos, Gabi da Pele Preta e Vinícius Barros.

Fonte: Aline Feitosa

A sexta edição do reverbo aconteceu no Recife na Praça do Arsenal da Marinha. Pela primeira vez em praça pública, no dia vinte e nove de junho de 2019 às 20h no aniversário da Rádio pública do Recife (Rádio Frei Caneca), com apenas dez integrantes: Almério, Juliano Holanda, Marcello Rangel, Vinícius Barros, Gabi da Pele Preta, Jr. *Black*, Ágda Moura, Luiza Fittipaldi, Joana Terra e Isabela Moraes, ou seja, cinco homens e cinco mulheres. Evento aberto ao público e cachê pago pela Prefeitura do Recife.

O coletivo reverbo está prestes a viajar pelo Brasil em 2020 através do patrocínio do Fundo de Incentivo à Cultura (FUNCULTURA). Os únicos artistas que participaram das seis edições citadas foram Almério, Juliano Holanda, Marcello Rangel, Vinícius Barros e Jr. *Black*. Quem viajará pelo Brasil em 2020?

O reverbo foi considerado pela imprensa pernambucana como “a vitrine para nova geração da música pernambucana”, segundo o jornalista e crítico musical José Teles em matéria publicada pelo Jornal do Comércio em 2017. O termo reverbo vem de verbo, verbalizar. O prefixo “re” indica repetição. Continuidade em relação ao passado? Talvez, mas de uma maneira diferente? Verbo, mais uma vez. “*reverb*”, por sua vez, é um pedal que simula ambiência. O reverbo surgiu a partir da necessidade de se unir e trocar informações formando uma nova cooperativa musical, segundo Juliano Holanda. Na foto de divulgação da apresentação realizada pela movimentação reverbo em 2017 no Teatro Hermilo Borba Filho no Recife pode-se ver da esquerda para a direita Jr. *Black*, Vinicius Barros, Almério, Mayra Clara, Thiago Martins, Isabela Moraes, Marcello Rangel, Juliano Holanda, Isadora Melo e PC Silva. São artistas com idades entre vinte e quarenta anos. Somaram-se ao grupo em outras edições posteriores outros nomes como Igor de Carvalho, Flaira Ferro e Helton Moura, além de Ágda Moura, neta do poeta popular Zé de Cazuza e filha de Miguel Marcondes, do grupo Vates & Violas.

Foquei nessa dissertação, como já foi dito, em apenas quatro destes integrantes do reverbo: duas mulheres (Flaira Ferro e Isadora Melo) e dois homens (Juliano Holanda e Thiago Emanuel Martins). Realizei em 2017, 2018 e 2019 observações participantes e entrevistas semi-estruturadas com integrantes do coletivo e procurei colher também depoimentos da comunidade de fãs do reverbo, como Juliana Dolores, jornalista, consumidora e/divulgadora do coletivo em suas redes sociais. Ju Dolores, apresentadora de programas da TV Pernambuco, por

exemplo, é uma das maiores fãs e entusiastas do grupo de cancionistas que movimenta suas redes sociais para recomendar os eventos dos artistas do Coletivo reverbo. Pude conversar com ela nos eventos que observei, em pesquisas de campo desde 2017.

No dia 29/06/2019, a Rádio Frei Caneca FM (Rádio Pública da Prefeitura do Recife) promoveu um show do coletivo reverbo na Praça do Arsenal da Marinha, no Recife Antigo. Pela primeira vez o show coletivo ocupava um palco público, em praça. Foram dez integrantes participantes nessa ocasião: Ágda Moura, Almério, Gabi da Pele Preta, Isabela Moraes, Joana Terra, Jr. *Black*, Juliano Holanda, Luiza Fittipaldi, Marcello Rangel e Vinícius Barros.

## 2.5 POR QUE ESTUDAR O REVERBO?

Estudei o reverbo pela sua relevância e protagonismo na música pernambucana contemporânea. O prestígio de Juliano Holanda cresceu quando ele se reinventou aglutinando os cantatores e cantadoras do reverbo. Muitos jornalistas pernambucanos como José Teles, Aline Feitosa e Bruno Albertim consideram o reverbo como a “vitrine para a nova geração da música pernambucana”.

Por que escrever sobre os novos coletivos de cancionistas pernambucanos, e especificamente, sobre o reverbo? O reverbo aglutina artistas que cultivam o hábito de se encontrar para compor, cantar e reinterpretar canções e poesias musicadas em pequenos espaços para um público atento e participativo, ora misturando cantoria de viola com canção, ora frevo com *rock*, choro com frevo, *blues* com guarânia, reinventando uma tradição cancionista e violonística brasileira e latina. Seria o reverbo uma *performance* da palavra cantada e sua corporificação em pequenos palcos para um público que interage cantando junto? Uma guerrilha cultural, assim como o coletivo paraibano Jaguaribe Carne? Talvez sim.

Por que usar o violão de cordas de *nylon* como instrumento acompanhante da voz, assim como na bossa nova, na MPB, no forró e na cantoria reinventada pelos nordestinos gravados ao vivo no Teatro Castro Alves nos anos 1980? Segundo Juliano Holanda, o violão era “o instrumento que eles tinham”. Mas também a escolha do violão “tinha relação com os espaços para apresentação dos trabalhos”.

Mas, como viabilizar os projetos culturais em tempos de crise política e econômica no âmbito federal? O FUNCULTURA é uma das principais ferramentas locais para busca de patrocínio cultural no estado de Pernambuco. Estudando o reverbo pude perceber como os artistas construíram suas estratégias para aprovação de seus projetos em editais como o FUNCULTURA e como viabilizar uma circulação independentemente durante todo o ano, uma “movimentação”. A ideia de somar forças foi positiva haja vista a aprovação do projeto de circulação nacional do reverbo pelo FUNCULTURA. Coletividade em tempos de crise.

Para além das oportunidades dos editais públicos estudei também sobre os novos cafés, bares, casas de jornalistas e artistas, que se tornaram espaços de consumo e compartilhamento de afetos em saraus onde pessoas se encontram para cantar “novas” canções e realizar atos político-culturais. A tendência atual é o surgimento de novos espaços para difusão desses trabalhos autorais, como o recém-criado Café Cartum, na Casa do Derby e o Café Liberal. E o mercado das bandas de Pernambuco? Como ficará?

## 2.6 O CAMPO DA MÚSICA POPULAR PERNAMBUCANA HOJE: AS CENAS INDEPENDENTES ALÉM DO REVERBO

Além do reverbo, no campo da música popular independente em Pernambuco atualmente, posso destacar também novos músicos instrumentistas radicados no Recife com trabalhos relevantes como o pianista Amaro Freitas, o bandolinista Rafael Marques e projetos como a orquestra malassombro, o cavaquinista João Paulo Albertim, o guitarrista Ítalo Sales e o Duo *Pachka*, formado por Tomás Brandão e Miguel Mendes, além do projeto Estesia. Sem esquecer dos multi-instrumentistas Henrique Albino e Camila Ribeiro como exemplos de profissionais da música que moram no estado de Pernambuco fortalecendo a cena local.

Voltando a falar sobre Amaro Freitas, ele, assim como Naná Vasconcelos, foi considerado um “fenômeno mundial” e um “mago da subversão da matemática musical nas sílabas rítmicas” e reinventa as células rítmicas, as claves dos gêneros pernambucanos e vem recebendo elogios de críticos de revistas como a *Downbeat*, considerada a “bíblia do jazz”. As teclas percutidas têm tido maior repercussão na mídia do que os tambores nos últimos anos em Pernambuco, ao que me parece. Mas vale salientar os trabalhos de percussionistas como Gilú Amaral, Lucas dos

Prazeres, Viola Luz, Ganga Barreto, Carlos Amarelo e outros percussionistas de Pernambuco.

### 3 MÚSICA E IDENTIDADES NORDESTINAS QUE INFLUENCIARAM O REVERBO

#### 3.1 A INVENÇÃO DO NORDESTE, A “SERTANIA” E O REVERBO

O nordeste brasileiro é uma invenção, como afirma ALBUQUERQUE JÚNIOR (2009), na sua tese de doutorado sobre o “engenho anti-moderno”, defendida em 1994. O conceito de nordeste, segundo o autor, teria surgido em 1919, depois de intensas secas vivenciadas na região. Ou seja, o nordeste seria uma invenção do século XX, quando o eixo político e econômico do Brasil se deslocou para o sul (sudeste) do país. O reverbo dialoga com as questões propostas pelo autor citado ao propor novas identidades nordestinas, no plural. Na sequência, explicarei melhor as relações entre o reverbo e as ideias de ALBUQUERQUE JÚNIOR.

Um conceito de nordeste começa a ser forjado a partir de enunciados de diversos intelectuais. Estes intelectuais, como, por exemplo, Gilberto Freyre, passam a conceber o nordeste como o “lugar da tradição” e de uma dominação “doce”. Freyre criou nos anos 1920 o Centro Regionalista do Nordeste. Uma nova tradição regionalista surge no Brasil baseada numa nostalgia das oligarquias do açúcar, segundo ALBUQUERQUE JÚNIOR (2009). Funda-se, portanto, um imaginário de um nordeste católico como um lugar das tradições, da “continuidade em relação ao passado”. As elites senhoriais, portanto, fundam um nordeste das secas, da fome, da cultura de raiz do país, do mito da brasilidade... Em 1937, ainda segundo Durval Muniz, Gilberto Freyre lança o livro “Nordeste” e definitivamente “funda a região nordeste”. O mito do nordeste miscigenado culturalmente e das tradições católicas é fundado, portanto. É esse mito essencializante de um nordeste que tanto incomoda Albuquerque Jr. O nordeste da “açucarocracia” seria a primeira região importante na formação do Brasil, segundo o autor citado. São criados também o mito das três raças (europeu, indígena e afro-brasileira) formadoras da cultura brasileira, ou seja, o mito da miscigenação cultural a partir das culturas ibérico-africanas e árabes herdadas pelos nordestinos, como o aboio, o cordel e o repente nordestino.

Uma das questões importantes lançadas por ALBUQUERQUE JÚNIOR (2009) é: o elogio da mestiçagem preserva a Casa Grande? Acredito que sim, assim como ele. As marcas da escravidão estão vivas no Brasil, atualmente, como também aponta o sociólogo Jessé SOUZA (2017). ALBUQUERQUE JÚNIOR (2009) então pergunta: como “dissolver esse nordeste”? Aqui e agora, concordando em grande

medida com o autor, eu (re)pergunto: precisamos realmente dissolver esse nordeste ou dissolver o racismo, o machismo e a misoginia ainda presentes no nordeste?

Na minha opinião, precisamos dissolver no nordeste as marcas do patriarcalismo local e nos apropriarmos do que há de melhor nessas tradições locais inventadas, como a cantoria de viola, a embolada, os sambas de coco, a capoeira, os reisados e aboios, dentre outras invenções “nordestinas”, como o cordel, reinventando-as, ressignificando as mesmas. Acredito que esse conceito de reinvenção do nordeste dialoga com os anseios dos integrantes do reverbo como Juliano Holanda, Thiago Martins, Flaira Ferro e Isadora Melo, que revelam em suas canções outros nordestes.

Como eles, acredito que não precisamos ter “vergonha” do nordeste e não acredito num nordeste do “atraso” que precisa ser dissolvido. A arte nordestina tem se mostrado inovadora desde a tropicália, nos anos 1960. A tradição oral no nordeste precisaria realmente ser dissolvida ou precisamos simplesmente melhorar nossa autoestima, reinventando-a sem “perder o sotaque”, como disse Juliano Holanda na canção “morrer em Pernambuco”? Através da literatura de cordel e da sua leitura entoada cheia de musicalidade, inúmeras pessoas analfabetas no nordeste têm acesso à cultura e à poesia.

Outra tradição importante que eu não gostaria de “dissolver” é a da cantoria de viola nordestina. Um espetáculo muito comum no nordeste é a cantoria de viola: a peleja entre dois cantadores. Segundo Bráulio TAVARES (2016), a cantoria é um “espetáculo em que dois poetas se enfrentam improvisando versos ao som da viola, dentro de formas poéticas tradicionais e obrigatórias, de acordo com a sua própria inspiração e os pedidos da plateia”. Uma outra vertente de música nordestina inspirada no repente, nos anos 1980 virou um produto mercadológico: uma série de vinis gravados ao vivo no Teatro Castro Alves com dois cantadores nordestinos baianos, um pernambucano e um paraibano reunidos: Elomar Figueira Mello, Eugênio Avelino (Xangai), Geraldo Azevedo e Vital Farias. O título desses discos e dessa nova vertente musical é “cantoria”. Pois bem. Essa “cantoria” inspira novos cancionistas em Pernambuco atualmente.

Em artigo sobre a identidade sertaneja na canção de Elomar, ARRUDA (2014) destaca a aura “mítica” do cantador nordestino em questão. Elomar, na minha opinião, reinventa o modo de tocar baião no violão de *nylon* e incorpora ao idioma violonístico elementos trovadorescos às suas cantigas, recriando um

nordeste épico, através da sua poesia “sertaneza”, como também aponta ARRUDA (2014).

Artistas diversos do coletivo reverbo (como PC Silva e Juliano Holanda) tem Elomar como fonte de inspiração. Elomar é conhecido como “o menestrel das caatingas”. Não por acaso, o grupo bandavoo (do qual fez parte o cancionista PC Silva) convidou o menestrel baiano para participar do seu primeiro disco (Nó, 2015), produzido por Juliano Holanda. A participação de Elomar no disco citado foi na música “Finado Tóta”, um *rock* embalado numa base rítmica em compasso composto (6 por 8), como em alguns toques no candomblé, com versos inspirados na poesia popular nordestina. Elomar, juntamente com Geraldo Azevedo, Vital Farias e Xangai, gravou álbuns que inspiraram diversas gerações de cantautores pernambucanos, como Maciel Melo, Tonino Arcoverde e Zeto do Pajeú. Poderíamos pensar nestes artistas como uma constelação de cantadores de prestígio local, no estado de Pernambuco e no nordeste.

Essas movimentações coletivas não seriam, portanto, tão recentes assim. Anchieta Dali (José Anchieta Carvalho, Tacaratu, 1963) exerceu um protagonismo local nos anos 2000 e produziu muitos discos de cantoria e de forró. Tonino Arcoverde, um dos cantadores citados no parágrafo anterior, por exemplo, nos anos 2000 fez parte de um álbum coletivo chamado “sertania”, projeto coletivo idealizado pelo cantautor Anchieta Dali. Anchieta Dali criou esse coletivo inspirado no projeto “cantoria”, já citado, que reuniu Elomar, Xangai, Geraldo Azevedo e Vital Farias. Sertania era um coletivo que reunia forrozeiros e cantautores. Anchieta é o compositor de músicas como “a cura”, gravada por forrozeiros como Santtana, o cantador, e por Bia Marinho, artistas que trabalham o forró, de certa maneira, numa perspectiva mais nostálgica.

Voltemos a falar sobre o cantautor Tonino Arcoverde, acrescentando a sua relação com o reverbo e com a canção popular nordestina. Tonino Arcoverde em suas canções têm vários exemplos de versos metrificadas em redondilhas maiores, como “Zeca tropeiro” (“nas veredas do sertão/vai cumprindo o seu destino”) e “Essência” (“passarim que busca essência/no colo virgem da flor”), música e letra de Zeto do Pajeú baseada no mote do Poeta popular Manoel Filó, glosado por Zeto. Tonino é parceiro de Juliano Holanda em canções como “telhados da Várzea” (Chuva, 2007).

Esses artistas acima citados poderiam ser considerados como cantadores que dialogam sua linguagem universal com o forró pé-de-serra, muito embora não se considerem “forrozeiros”. Prefeririam eles fazer suas cantorias? O mercado musical, entretanto, priorizaria a música dançante, mais do que a extática imprimindo a transformação desses cantadores em forrozeiros. Um bom exemplo disso é o caso do já citado cantador Maciel Melo.

O “caboclo sonhador” Maciel Melo (Maciel Melo, Iguaraci, 26 de maio de 1962, 57 anos), antes de virar forrozeiro teve sua estreia no campo da música popular nordestina com um disco do que classificaríamos como sendo de “cantoria” (Desafio das léguas, 1989). Ser cantador e fazer cantoria parece-me tão prestigioso quanto ser forrozeiro no nordeste. “Desafio das léguas” é um disco repleto de cantigas nos moldes de artistas como Elomar e Vital Farias, que participou do disco inclusive. O disco “desafio das léguas” começa com um aboio recortado por um bandolim antes da récita de versos decassílabos na cantiga “um veio d’água do Pajeú”. Nascia então mais um cantador nordestino, aos 27 anos de idade na época, no fim dos anos 1980. Dos integrantes do reverbo, pelo menos, cinco artistas se encaixariam nesse perfil de novos cantadores: Ágda Moura e Tonfil, por exemplo, além de Juliano Holanda, PC Silva e de Martins. Esses novos cantadores reinventam outros nordestes, acredito eu.

Segundo TROTTA (2014):

“O imaginário de ‘nordeste’ opera no cenário nacional como o ‘outro’, acionado pelo centro-sul hegemônico como região distante, externa, diferente. Seus hábitos específicos, sotaque, comida, vestuário, paisagens e músicas são tomados como elementos de diferenciação. Uma diferenciação que, nesse caso, se torna hierarquicamente inferior, construída através de depreciações e preconceitos”.

O reverbo reinventa outros nordestes? Acredito que sim. Superando essa diferenciação da alteridade acionada pelo centro-sul apontada por TROTTA na citação acima, percebo que diversos integrantes do reverbo como Almério vêm ajudando a construir novas identidades nordestinas.

Nada se cria a partir do nada. Os fluxos e refluxos acontecem nas mudanças musicais. Gerações diferentes da música se encontram e trocam experiências. Outras das influências artísticas locais de Juliano Holanda e de integrantes do reverbo como Marcello Rangel e PC Silva também foram a banda de pau e corda e o quinteto violado. Juliano Holanda fez parte da banda de pau e corda nos anos

2000. Uma das características da banda de pau e corda é a reinvenção da canção nordestina desde os anos 1970.

Nos anos 1970, a banda de pau e corda e o quinteto violado reinventaram a canção nordestina, com arranjos que destacavam a viola como instrumento solista, além de flauta transversal, violão de *nylon*, baixo, bateria e percussão, inspirados na estética movimento armorial, propondo mesclas entre tradições ibéricas (européias), indígenas e negras em canções. Trabalhos que reinventaram o nordeste valorizando a heterogeneidade cultural recriando, em novos arranjos, clássicos como “asa branca”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, por exemplo. Para pensadores dos estudos culturais como CANCLINI (2011), na América Latina encontramos “culturas híbridas” que rompem as barreiras que separam o que é tradicional e o que é moderno, entre o “erudito”, o “popular” e o massivo. Percebemos não por acaso muitas misturas aqui em Pernambuco, sobretudo após o tropicalismo e o udigrudi: a mescla de culturas, uma grande heterogeneidade cultural.

Refazendo e reinventando essas tradições, o reverbo vem construindo novas identidades pernambucanas e nordestinas. A iniciativa do reverbo influenciou recentemente o cantor Sérgio Andrade (Sérgio Rabelo de Andrade, Recife, 31 de dezembro de 1955, 63 anos), vocalista da banda de pau e corda, que, para homenagear o cantautor pernambucano Dominginhos, criou com o seu filho Rafael Moura Andrade, produtor cultural, em 2017 um coletivo que reúne artistas de bandas pernambucanas, como o quinteto violado, a banda de pau e corda e o trio nordestino.

### 3.2 A POÉTICA NORDESTINA DAS REDONDILHAS MAIORES E DECASSÍLABOS NO REVERBO

Uma das influências no processo de criação das canções do reverbo é a poética nordestina das redondilhas maiores, presente nos cordéis e cantorias, e dos versos decassílabos musicados presentes no repente nordestino. Pude observar esse uso de métrica e rima em algumas das canções de seus integrantes aqui analisados, como Juliano Holanda e Thiago Martins. A literatura de cordel e o repente têm uma presença marcante na região nordeste. Uma das características mais comuns dos folhetos de cordel é a presença de versos metrificados e rimados, geralmente escritos em redondilhas maiores, ou seja, em versos de sete sílabas.

Mas, você leitor(a) deve estar perguntando, o que é uma redondilha maior? Como já foi dito, são versos de sete sílabas com rimas a cada dois “pés” ou linhas dos versos, como os da canção “assum preto”: “(...) assum preto, o meu cantar/é tão triste como o teu (...)”, por exemplo.

Como já apontei, uma boa parte das canções de Juliano e de Martins, do reverbo, têm o uso de redondilhas maiores e decassílabos na sua construção. Vou destacar nas análises e nos exemplos apresentados aqui diversos casos de redondilhas maiores que foram entoadas de modo tal que se estabilizaram na forma de melodias simples, como o clássico do forró nordestino, o baião “asa branca”, de Luiz Gonzaga e de Humberto Teixeira, gravado pela primeira vez em 1947. “Asa branca” é considerada como o “hino do nordeste”. São outros exemplos de redondilhas maiores: a toada “estrada do sertão” (composição anterior à “asa branca”, letrada posteriormente por Hermínio Belo de Carvalho) de João Pernambuco; a canção “violetas” de Djavan (do disco “coisa de acender”, 1992), que tem trechos da letra em redondilha maior e é parte de uma poesia de Manuel Bandeira (cantadores do nordeste) que foi musicada e recriada (reescrita) pelo próprio Djavan. Enfim, a música popular nordestina e brasileira está repleta de exemplos de uso de redondilhas maiores em sua construção de canções. Caetano Veloso e Chico Buarque têm diversas canções escritas em redondilhas maiores, por exemplo.

Na música pernambucana, as redondilhas maiores estão presentes, inclusive, em frevos canção tradicionais como “Vassourinhas”: “se essa rua fosse minha/eu mandava ladrilhar/com pedrinhas de brilhante/pra Vassourinhas passar”, versos atribuídos à Joana Batista Ramos musicados por Matias da Rocha. Ou você leitor(a) pensava que “vassourinhas” só tinha uma antológica versão instrumental em frevo de rua? O frevo é litorâneo, recifense, ligado aos subalternos, aos trabalhadores assalariados, às corporações de ofício. O frevo é urbano.

Por falar em frevo... A história de Flaira Ferro se confunde com a do frevo. Não por acaso, Flaira estampou a foto de capa do disco comemorativo aos cem anos do frevo em 2007, promovido pela Prefeitura do Recife. Flaira Ferro cresceu entre os artistas pernambucanos de maior prestígio local, como o maestro Spok. Flaira dançava com a SpokFrevo Orquestra e viajou pelo mundo em turnês. Flaira também canta músicas com letras em redondilha maior. Um exemplo? Flaira, assim como Lenine e Lula Queiroga reinventaram as canções modais nordestinas. Ela

reinterpretou em suas apresentações como cantora várias canções tradicionais, como a loa de capoeira (com versos em redondilha maior) intitulada “grão de areia”. Os versos compostos pelo mestre de capoeira Esquilo e entoados por Flaira Ferro dizem: “Tristeza mora comigo/por causa da solidão/eu pareço uma andorinha/querendo fazer verão(...)”. Flaira é tão atuante na música pernambucana contemporânea que faz parte do coletivo reverbo e idealizou o coletivo feminino a dita curva.

Voltemos agora à “estrada do sertão”, paisagem associada ao mundo rural. Na toada “Estrada do sertão”, de João Pernambuco e de Hermínio Bello de Carvalho (neto de um violeiro analfabeto e pescador chamado Gregório, de Angra dos Reis) podem-se ouvir os versos escritos em redondilha maior: “Matutando vou na estrada/nos meus óio a passarada/faz um ninho pra você/juriti espreita triste/a jandaia não resiste/chora junto por você”. Esses versos foram escritos após a morte de João Pernambuco pelo compositor, poeta e produtor musical carioca Hermínio Bello de Carvalho.

Continuemos a escrever sobre a questão das tradições inventadas nordestinas. Uma tradição muito forte no nordeste é a da literatura de cordel. A tradição dos cordelistas, os escritores dos cordéis, poetas populares, assim como a tradição do cancionista, une a literatura e a música: a palavra cantada e sua *performance* oral.

Esse padrão de métrica e rima, sobretudo em redondilhas maiores, na canção nordestina e brasileira, consolidou-se sobretudo nas canções de Luiz Gonzaga e de Jackson do Pandeiro nos anos 1940 e 1950. Entretanto, desde os anos 1930, Manezinho Araújo (Manuel Pereira de Araújo, Cabo de Santo Agostinho, 27 de Setembro de 1913, São Paulo, 23 de maio de 1993) fazia sucesso cantando emboladas e toadas nordestinas como “dezessete e setecentos”, “pipira”, “dia 40”, dentre outras. Estes são exemplos de canções com apenas duas partes: um refrão e versos em redondilha maior na parte B, assim como nos primeiros sambas gravados, como “pelo telefone”.

Voltemos a falar sobre outro personagem importante na cultura nordestina: Jackson do Pandeiro (José Gomes Filho, Alagoa Grande, 31 de agosto de 1919, Brasília, 10 de julho de 1982). O paraibano Jackson do Pandeiro, por exemplo, cantou nos seus rojões, além das redondilhas maiores, versos decassílabos inspirados na cantoria de viola, como: “para todo operário do Brasil/ele disse uma

frase que conforta(...)", em "ele disse"(1954). Antes de Jackson, porém, Jararaca (José Luís Rodrigues Calazans, Maceió, 1896, Rio de Janeiro 1977) já havia gravado dentre outras a toada nordestina "Catirina" em 1930, com arranjo de João Pernambuco. Tentei aqui traçar esboços de uma linha de cancionistas/cantautores que trabalha(ra)m com essa tradição cancionista nordestina ligada à poesia metrificada e rimada. A música nordestina fez muito sucesso dos anos 1940 até meados dos anos 1950 com o espantoso sucesso de Gonzaga e de Jackson do Pandeiro. Entretanto, segundo Jackson: "deram um sumiço em Jackson do Pandeiro e em toda a música brasileira". (Depoimento de Jackson em entrevista a Fernando Faro no MPB Especial da TV Cultura, 1972).

Com a chegada da bossa nova e da jovem guarda, a partir dos anos 1960, a música nordestina (sobretudo o forró) ficou à margem do mercado musical brasileiro. Será que a música nordestina ficou "velha", "antiga"? Ou teria sido "esquecida"? Mudança de eixo político, na realidade. À política desenvolvimentista de JK não interessava mais o baião e o samba de coco, que representariam o "atraso" do nordeste em relação ao centro-sul. A queixa de Jackson do Pandeiro demonstra o quanto são intensas as disputas no campo da música. Assim como Jackson se queixou do contexto social e político da música nordestina nos anos 1960, hoje, em Pernambuco, podemos perceber questionamentos de artistas como Guitinho da Xambá (Cleyton José da Silva, Recife, 26 de abril de 1982, 37 anos), em relação a uma certa "invisibilidade" de grupos da cultura popular nos dias atuais. O campo das artes é dinâmico. Fluxos e refluxos acontecem. Ciclos se abrem e fecham e reiniciam-se, numa espiral infinita.

Para a sorte de Jackson (e nossa), entretanto, nos anos 1970, seu sucesso retornou com nova força. Alceu Valença e Geraldo Azevedo reinventaram a "poética do samba de coco" difundida por Jackson na canção "papagaio do futuro", defendida pelos três no Festival Internacional da Canção de 1972. Assim como os tropicalistas, Alceu Valença e Geraldo Azevedo, além de Lula Côrtes e todos do movimento udigrudi recifense reinventaram as tradições nordestinas em novas combinações. Além dos pernambucanos, os baianos Gal Costa e Gilberto Gil regravaram sucessos de Jackson. Nos anos 1970, o nordeste volta a protagonizar na música popular brasileira, pois após a tropicália (no final dos anos 1960), movimentos como o Pessoal do Ceará explodiram com muito sucesso. Na Paraíba de Jackson,

“guerrilhas culturais” são realizadas desde os anos 1970 por coletivos como o Jaguaribe Carne. Paraíba e Pernambuco voltam a protagonizar na canção? Talvez.

Voltemos a escrever sobre a tradição dos versos metrificados e rimados presentes nos cordéis, no samba de coco e na cantoria de viola. A tradição dos versos metrificados foi resgatada por sambistas como Candeia nos anos 1970, coisa que nordestinos como João Pernambuco, Jararaca, Manezinho Araújo e Jackson do Pandeiro já haviam iniciado no princípio do século XX, como dissemos.

Outra história relevante de cancionista nordestino nessa tradição dos rojões e cocos amartelados que não aprofundarei aqui é a de Rosil Cavalcanti (Rosil de Assis Cavalcanti, Macaparana, 1915, Campina Grande 1968), parceiro de Jackson na dupla “café com leite” e autor de “Sebastiana” (1953), o primeiro sucesso de Jackson do pandeiro.

Jackson do pandeiro, o “rei do ritmo” era paraibano e foi um dos nordestinos a cair no samba no Rio de Janeiro, misturando “chiclete com banana”, cantando sambas de coco que aprendeu com sua mãe desde os seus treze anos de idade. Jackson era além de percussionista, baterista e também se acompanhava ao violão. Sua maneira de sincopar o coco e o samba era única. Hibridismos diversos na música nordestina desde o início do século XX? Acredito que sim. Jackson e Gonzaga realizaram duas interessantes sínteses *pop* da música tradicional nordestina, misturada ao samba, choro e até ao *blues*. Jackson misturou ou não “Miami com Copacabana”?

“Chiclete com banana” foi gravada em 1959, no mesmo ano em que outro nordestino, o baiano João Gilberto, lançava o disco “chega de saudade”, marco zero da bossa nova. Jackson e Gonzaga são matrizes referenciais da invenção na música universal, mas vão perdendo prestígio entre os intelectuais do sul maravilha. A hegemonia do centro-sul começa a partir dos anos 1955, sobretudo, a reforçar uma diferenciação em relação ao nordeste, que vai se tornando “hierarquicamente inferior”, como aponta TROTTA (2014).

Essa perda de prestígio de Jackson e de Gonzaga no sul maravilha é revertida quando os tropicalistas Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa se reapropriam esteticamente de suas obras, “atualizando” esses dois ícones da música negra brasileira e nordestina, assim como “atualizaram” o baiano Dorival Caymmi.

Lembrarei agora do sambista carioca Candeia. Candeia, em depoimento falado no documentário de Leon Hirszman intitulado “Partido alto” (filmado em 1976 e lançado em 1982), destaca a “grande semelhança” com o repente nordestino no seu samba de partido alto. O próprio Bezerra da Silva é outro exemplo de nordestino que colaborou na reinvenção do samba de partido alto no Rio de Janeiro, além de Luiz Gonzaga e de Jackson, que também cantaram e gravaram sambas nos anos 1950, sobretudo. O sambista Bezerra da Silva era o zabumbeiro da banda de Zé Ramalho, nos anos 1970, segundo depoimento de Zé Ramalho em entrevista à Angélica para o programa “estrelas” na Rede globo, exibido em 2015. Bezerra da Silva, antes disso, fazia parte da banda de Jackson do pandeiro.

Mas onde tudo isso se conecta com o reverbo? Explico-me. Assim como Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Manezinho Araújo, os repentistas e os nordestinos cancionistas dos anos 1970 (como Zé Ramalho, Alceu Valença e Lula Côrtes), o cantautor Juliano Holanda também utiliza em várias das suas composições essas estruturas de métrica e de rima. Métrica e rima tão caras à cantoria, ao samba de coco e à poesia de cordel, como versos decassílabos e em redondilhas maiores. Uma poética do coco, que inspira artistas como Siba também inspiraria Juliano Holanda? Acredito que sim. A redondilha maior, inclusive, é muito comumente usada na MPB e na nova MPB.

Aqui em Pernambuco, a poesia prevalece sobre a melodia na cantoria de viola, acredito. O improviso é focado na rima. A arte da cantoria está fortemente presente no nordeste brasileiro. Sobretudo nos sertões do nordeste, em cidades como São José do Egito, que fica a 404 km do Recife e é conhecida como a “Terra da poesia”. A poesia e a literatura no nordeste tem forte presença no cancioneiro nordestino. Assim como Vinícius de Moraes contribuiu para a bossa nova, num âmbito digamos “nacional”, diversos escritores “regionais” como Ariano Suassuna, Carlos Pena Filho, Ascenso Ferreira, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Alberto da Cunha Melo, dentre outros poetas, tiveram seus versos transformados em canções por compositores nordestinos diversos. Os escritores regionalistas da geração de 1945 como João Cabral de Melo Neto reinventaram as tradições das poesias rimadas metrificadas na língua portuguesa, após a explosão dos versos livres no modernismo da semana de 1922.

Voltemos a falar sobre TATIT (1996). Para o autor, o eixo primordial de construção de sentidos na canção popular é a articulação entre letra e melodia.

Existem formas de dizer o que se canta, intensificando inflexões tonais no canto. TATIT (2004) estudou as diferentes dicções do samba nos anos 1920 e 1930. Gostaria de tentar esboçar aqui como também se construiu em Pernambuco uma tradição cancionista para poder analisar o reverbo e suas diferentes identidades a partir de quatro de seus integrantes.

TATIT (2004) também fala sobre o gesto cancional, que segundo ele caracterizaria toda a canção do século XX. Para o autor, que escreveu sobre o processo de adaptação do canto instável dos sambistas do início do século XX até que adquirissem uma certa estabilidade, com o advento do fonógrafo, o compromisso com a melodia foi ganhando mais importância em relação à poesia.

A canção do reverbo seguiria um curso de uma canção nordestina? Acredito que sim, mas sem deixar de considerar as conexões entre o reverbo e a nova MPB. Gostaria de falar sobre uma canção nordestina, inspirada no samba de coco e sua poética, nos rojões e repentes de viola, através de tradições inventadas e modernização das canções nordestinas no *udigrudi* realizadas por artistas como Lula Côrtes, Zé Ramalho, Alceu Valença e Geraldo Azevedo.

ZUMTHOR (2007) aponta “incessantes variações criadoras” nas poéticas tradicionais. Existiria uma tradição da “voz e violão” em Pernambuco? Existe realmente uma voz cantada em protagonismo no reverbo? A música popular brasileira se resumiria a “coco, samba ou pagode”, como disse Jackson do Pandeiro? São algumas das questões que tentarei responder aqui. Nessa mesma perspectiva de invenção de canções nordestinas modernas, Siba, desde os tempos do Mestre Ambrósio até a sua carreira solo recriou uma “poética do samba de coco”. Falaremos mais sobre Siba adiante e seus arraiais urbanos, seu “forró pé-de-calçada/no meio da zuada/pela contramão”. Siba é uma das referências de Juliano Holanda.

Um dos novos personagens importantes na música popular pernambucana contemporânea é o cantautor Zé Manoel. Prestigiado por artistas da nova MPB, Zé Manoel é petrolinense e migrou para São Paulo em 2012. Zé Manoel colaborou com Juliano Holanda tocando teclado na sua banda até 2011, quando ainda morava no Recife. Uma das características comuns na trajetória dos artistas pernambucanos citados foi a necessidade do êxodo do nordeste para o “centro” hegemônico do país, o sudeste, para busca de legitimidade simbólica e construção de suas carreiras musicais. Zé Manoel pode ser considerado um “farol”, uma “nova” referência entre

os cancionistas pernambucanos contemporâneos. Ele é um bom exemplo de cancionista, de cantautor contemporâneo. Zé Manoel inclusive figurou entre os cantautores selecionados para a sexta mostra cantautores, realizada em 2017 em Belo Horizonte. Zé Manoel vem alcançando muito prestígio entre artistas da nova MPB. Atualmente, Zé Manoel, além da própria carreira solo, faz parte de outros projetos artísticos como o da cantora Fafá de Belém, em que faz parte da banda que acompanha a artista paraense.

Até certo tempo atrás era estratégico para alguns artistas nordestinos construírem uma carreira musical no sudeste do Brasil, sobretudo em São Paulo, onde existem mais oportunidades de trabalho. Entretanto, com o desenvolvimento e a democratização das novas tecnologias na informática, atualmente é possível construir uma carreira musical de relativo sucesso e continuar a morar no Recife, além de viajar para outras cidades, estados e países para divulgar sua música. Flaira Ferro, Romero Ferro, Juliano Holanda, Almério, Barro, Isaar, Fred Zero4 e Tiné são exemplos de artistas de prestígio que continuam a viver da sua música em Pernambuco. Eles são importantes agentes culturais que fomentam e fortalecem a cena local/nacional. Falaremos sobre alguns deles, além de outras personagens relevantes nessa nova safra de artistas locais e globais adiante.

Atualmente, o cantautor/trovador mais reconhecido simbolicamente de Pernambuco para o mundo é, sem dúvida, Lenine (Oswaldo Lenine Macedo Pimentel, Recife, 2 de fevereiro de 1959, 60 anos), vencedor do *grammy* latino e de diversos prêmios da música brasileira. Lenine com seu trabalho antropofágico reinventa em suas canções, em grande parte modais e também tonais, uma tradição “ibérica” e é, provavelmente, uma das grandes referências de artistas do coletivo reverbo como Flaira Ferro e Juliano Holanda, por exemplo. As canções de Lenine melodicamente se assemelham a aboios, loas de maracatu e sambas de coco adicionados à música eletrônica e *rock*.

O próprio Lenine agencia nas suas canções a métrica e a rima das redondilhas maiores em canções como “na pressão” (1999), como se pode observar a seguir: “(...) A bruxa mexeu o caldo / se liga aí ó galera / tá pingando na mistura / saliva da besta fera (...)”. Na canção “miragem do porto” (do clássico disco de Lenine e Suzano “olho de peixe”, 1993) de Lenine com versos de Bráulio Tavares percebe-se também a redondilha maior: “eu sou aquele navio / no mar sem rumo e sem dono / tenho a miragem do porto / pra reconfortar meu sono (...)”. Essa canção de Lenine

é inspirada nas toadas gemedeiras, das cantorias de viola, tão estudadas/vivenciadas pelo seu parceiro Braúlio Tavares, letrista dessa canção.

Um exemplo de uso da redondilha maior no coletivo reverbo? A composição “Braseiro”, letra de Júlio Holanda, pai de Juliano, é um exemplo de redondilha maior que Juliano Holanda musicou. Essas práticas literárias aqui no nordeste se desenvolvem na oralidade, sobretudo. É espontâneo, atrevo-me a dizer, escrever redondilhas maiores aqui no nordeste. Tradição trovadoresca reinventada na canção nordestina, sobretudo. A poesia de João Cabral de Melo Neto também está repleta de exemplos de redondilhas maiores, como o clássico “morte e vida Severina”, escrita em 1944 e lançada em 1945.

### 3.3 O VIOLÃO, A SÍNTESE E A CANÇÃO EM PERNAMBUCO

Por que os integrantes do reverbo usam o violão de *nylon* e não o violão de aço, por exemplo? Por que compõem e cantam canções? Seria esta nova música popular feita no reverbo inspirada na MPB dos anos 1960 e 1970, na “cantoria” de Elomar ou uma mescla de todas estas influências? Talvez seja uma mescla de tudo isso. Reapropriações criativas após o *udigrudi* e o *manguebeat* somadas a essas diversas influências citadas. Arranjos sintetizados em formato bruto de voz e o violão caracterizam a performance dos cantautores do coletivo reverbo.

Para SANDRONI (2001) o violão “se reveste (...) de um extraordinário poder de síntese”. Para TROTTA (2014) “a ênfase no som do violão intimista produz um ambiente sonoro que, no final da década de 1950, gerava um distanciamento tanto da sanfona de Luiz Gonzaga quanto da guitarra elétrica do *rock* anglófono, que dominavam o mercado nacional.” Um violão pode substituir uma orquestra? Com seu alto poder de síntese pode, acredito eu.

O violão solista no Brasil popularizou-se através de grandes músicos paulistas como Garoto e Dilermando Reis, a partir dos anos 1930/1940, seguindo o caminho inaugurado por João Pernambuco e sua “estrada do sertão”. O formato voz e violão popularizou-se no Brasil, sobretudo após a aparição João Gilberto no final dos anos 1950. João Gilberto notabilizou-se no mundo pela sua peculiar forma de cantar e de se acompanhar ao violão de *nylon* “criando” a bossa nova a partir do samba-canção e do *jazz*. João Gilberto foi considerado um divisor de águas na música brasileira e mundial. Ele notabilizou-se pela sua maneira de cantar e de tocar violão, como

intérprete, sobretudo. Uma das raras composições de João é um solo de violão, uma espécie de choro *jazz* intitulado “um abraço no Bonfá”. Ele faleceu no Rio de Janeiro em seis de julho de 2019 e representou um Brasil dos anos 1950, da exuberância e da elegância.

A bossa nova seria o sonho de um país desenvolvimentista, de uma sociedade, que não se concretizou? Mas esse progresso representa avanços ou retrocessos? Para os críticos de arte da imprensa mundial a música latina se resumia aos “boleros” e, após João Gilberto, o Brasil começou a exportar uma música “nova”: a bossa nova, um novo jeito de fazer samba-canção que se misturou ao *jazz*. O clássico disco Getz/Gilberto (1964) é uma referência do *jazz* e da bossa nova. Esse disco é considerado como o álbum que popularizou a bossa nova em todo o mundo.

Diversos “pupilos” do *mainstream* da MPB seguiram o caminho de João Gilberto, como Roberto Carlos, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, dentre outros. Em reverência a João Gilberto, o cantautor baiano Gilberto Gil (Gilberto Passos Gil Moreira, Salvador, 26 de junho de 1942, 77 anos) compôs: “aparece a cada cem anos um e a cada vinte e cinco um aprendiz”. Gilberto Gil é talvez um dos maiores cantautores (brasileiros) do mundo atuando hoje. Cantar, compor e tocar como ele é uma arte para poucas pessoas, na minha opinião. Diversos aprendizes, como Gil, da síntese de “Joãozinho”, reinventaram a arte do *singer/songwriter* no Brasil. Dentre os pupilos de João Gilberto também podemos destacar os novos baianos. Os novos baianos são influência decisiva nas carreiras dos cantautores contemporâneos. O “violão vagabundo” de Moraes Moreira faz a cabeça de muitos cantautores, como Juliano Holanda, por exemplo. Entretanto, essa reverência de certa forma excessiva ao “Joãozinho” fez com que se esquecessem de nomes como o do maestro, arranjador, compositor e multi-instrumentista Moacir Santos (Moacir Santos, Serra Talhada, 8 de abril de 1926, Pasadena, 6 de agosto de 2006), compositor de clássicos do *jazz* como “Nanã”.

Voltemos ao reverbo e a questão do uso de violão de nylon nas suas performances ao vivo. Essa poderosa síntese do violão também pode ser vivenciada nas apresentações do reverbo? Acredito que sim. Os arranjos do coletivo reverbo são feitos a uma ou mais vozes e um único violão de *nylon* acompanhante baseado em harmonias, assim como na bossa nova, ou em *riffs*, como no *rock*. Outra semelhança com a bossa nova é o fato de que alguns compositores do reverbo

cantam e compõem canções leves e delicadas, em grande parte, em contraponto à acidez e à crítica social dos versos do *manguebeat*.

Mas, em Pernambuco, o violão de *nylon* também é usado no acompanhamento da cantoria de trovadores como Elomar, cuja música remonta às origens ibéricas do violão, ou melhor, da guitarra espanhola. O violão ou guitarra foi inventado no século XIX e é difundido mundialmente como um instrumento nobre, sendo amplamente utilizado na música de concerto, sobretudo no século XX. O violão atual (ou guitarra espanhola) foi criado por Antonio Torres em 1850, em Sevilha. Trazido ao Brasil pelos colonizadores portugueses foi reinventado no país e popularizou-se entre cancionistas e amadores, criando um idioma violonístico próprio no país. No nordeste brasileiro com grande diversidade rítmica gêneros como o maracatu e o baião foram reinventados no violão por diversos instrumentistas como Marcelo Melo (Marcelo Vasconcelos de Cavalcante Melo, Campina Grande, 1946, 73 anos), do quinteto violado, dentre outros instrumentistas. No nordeste, também é inúmera a quantidade de cancionistas, como o baiano sertanejo João Gilberto, além de violeiros-repentistas como Lourival Batista, o “Louro do Pajeú”. Diversos violonistas como Canhoto da Paraíba inspiraram cantautores como Zeh Rocha, que ampliaram o idioma violonístico com suas levadas de maracatu, de coco e de baião no violão.

Voltemos a falar sobre o reverbo. Percebo que de alguma forma haveria no reverbo uma reinvenção, uma “movência”, um “continuum de memórias” dessas tradições cancionistas orais/escritas compartilhadas por compositores e cancionistas de frevos, valsas e maracatus, dentre outros gêneros, como Capiba (Lourenço Fonseca Barbosa, Surubim, 28 de outubro de 1904, Recife, 31 de dezembro de 1997) e Nelson Ferreira (Nelson Heráclito Alves Ferreira, Bonito, 9 de dezembro de 1902, Recife, 21 de dezembro de 1976), por exemplo.

Voltemos a escrever sobre os cantautores do reverbo. No decorrer da dissertação, fui explicando o que seria a categoria de artista em foco: o cantautor. Aqui neste trabalho dissertativo, desempenhei o papel de narrador/pesquisador construindo uma possível micro-história de uma música pernambucana. Minha tarefa foi me afastar do objeto (reverbo) buscando analisá-lo sociologicamente e historicamente, a partir de conceitos como o de campo do sociólogo Pierre Bourdieu. Após as contribuições propostas por todas as professoras e professores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPE e do Programa de Pós-

Graduação em Comunicação Social da UFPE nas disciplinas estudadas, sinto-me um pouco mais confortável para tecer comentários e analisar meu objeto: o campo da música pernambucana pós-2010. Espero que as questões aqui analisadas suscitem novas pesquisas sobre o tema da música pernambucana contemporânea.

Outro propósito meu nesta dissertação foi o de realizar uma cartografia das micro-políticas no Recife e em Olinda manifestada em apresentações públicas de artistas/cantautores em pequenos espaços para pequenas plateias. A dinâmica da produção cultural local vem se transformando em Pernambuco nos últimos anos. A cultura passou de um período de intensa promoção de grandes eventos públicos financiados pela Prefeitura do Recife e pelo Governo do Estado com acesso gratuito nos anos 2000 (para multidões em praças, pátios, parques) para micro-políticas realizadas em pequenos espaços, nos últimos anos (pós-2010). Crise? Baixos orçamentos? Os grandes *shows* continuam a acontecer, mas, digamos, numa proporção bem menor para a maioria dos artistas independentes locais na capital e no interior de Pernambuco. Assim, o formato voz e violão, por demandar uma estrutura menor para sua realização, voltou a ser usado no estado com maior frequência em bares e cafés do Recife e do interior de Pernambuco.

### 3.4 DO FREVO, DO FORRÓ E DA MPB PERNAMBUCANA AO REVERBO

Uma das hipóteses minhas nessa dissertação é de que o frevo apresentava indícios de que estaria recuperando seu espaço de relevância no Recife em relação ao *manguebeat*, desde 2007. Onde o frevo tangenciaria o reverbo? A música “morrer em Pernambuco”, de Juliano Holanda, é um frevo, por exemplo. Flaira Ferro começou sua carreira artística dançando frevo... Juliano Holanda fez parte de orquestras de pau e corda de frevo de bloco nos anos 1990. Esses são apenas dois exemplos de conexão entre o frevo e o reverbo. Mas também existem conexões entre o reverbo e o forró, o que demonstra a versatilidade dos seus cantautores, transitando entre diversos gêneros musicais. No decorrer da dissertação citei mais exemplos.

Aqui em Pernambuco, sobretudo no Recife, o gênero mais representativo simbolicamente é o frevo, muito embora existam diversos outros gêneros musicais tradicionais como o maracatu e o caboclinho, dentre outros. Em 2007, no ano do seu centenário, o frevo foi inscrito no Livro de Registro das formas de Expressão do

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Em 2012, o frevo foi incluído na lista representativa do patrimônio cultural imaterial da Humanidade da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (Unesco), segundo o portal do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). O frevo inclui dança, canto e música. Na música, existem três modalidades de frevo: frevo de rua, de bloco e frevo canção. O frevo, enquanto música, já nasceu híbrido: articulou uma mescla entre as marchas militares, maxixes, dobrados, quadrilhas e capoeira. O frevo trouxe em si uma urgência libertária, haja vista a quantidade de capoeiristas que através da sua “ginga” imprimiram alterações nos ritmos executados pelas bandas marciais e orquestras.

Existem três tipos de frevo: de bloco, canção e de rua. Vamos focar agora no frevo canção? No frevo canção, o intérprete ainda vivo e de maior nome local com reconhecimento simbólico é provavelmente Claudionor Germano (Claudionor Germano da Hora, Recife, 87 anos), considerado como “a voz do frevo”, como “o maior intérprete de Capiba”, um dos maiores nomes dentre os cancionistas pernambucanos de todos os tempos. Capiba não somente compôs frevos, mas sambas, valsas e outros gêneros musicais. Geraldo Maia e Gonzaga Leal revisitaram seu repertório em diversos discos. A canção que inspirou Caetano Veloso a sugerir o nome de Maria Bethânia foi composta por Capiba e foi interpretada por nomes como Nelson Gonçalves. O próprio João Gilberto se rendeu às canções de Capiba e cantou o clássico “Recife, cidade lendária” em apresentação no Teatro de Santa Isabel.

Getúlio de Souza Cavalcanti (Getúlio Cavalcanti, Camutanga, 10 de fevereiro de 1942, 77 anos) é outro nome importante no frevo canção e de bloco. Vencedor de diversos concursos de frevo, Getúlio continua a compor frevos de bloco como o “último regresso” e inspirando outros novos frevos, como o frevo “sem regresso” de Carlos Sandroni (Rio de Janeiro, 61 anos), faixa título de seu primeiro disco solo gravado com o incentivo do Governo do Estado de Pernambuco em 2014. Mas a música pernambucana vai muito além do frevo. É grande a diversidade de gêneros musicais em Pernambuco. Sobre essa diversidade em Pernambuco afirmou Felipe TROTTA (2014):

“Foi possivelmente o silêncio das cinzas do centenário do frevo que despertou meus ouvidos para outros sons que me cercavam. Os sons eletrônicos do brega recifense, a liberdade estética roqueira da ‘cena independente’, acompanhada pelo batuque constante do maracatu nas

esquinas formavam uma polifonia instigante e desafiadora. Nesses momentos iniciais, visitei diversos lugares da cidade, tentando ouvir e conhecer suas sonoridades. Aos poucos, nessas incursões, o forró se tornou onipresente.”

Meu objeto nessa dissertação não contemplou apenas a questão de um gênero musical como o forró ou o frevo, mas sim uma parte dessa “cena independente” que transita entre esses vários gêneros musicais, como a cena independente mencionada por Felipe Trotta, assim como o que se chamaria de nova MPB pernambucana ou música pernambucana contemporânea (MPC).

Para além do que TROTTA (2014) citou no seu livro (por não ser seu objeto de pesquisa) e ampliando a discussão sobre a bipolarização entre o forró pé-de-serra *versus* forró eletrônico e forrozeiros “desordeiros”, como diria OLIVEIRA (2014), aqui há também uma nova MPB pernambucana, que também tangenciaria esses forrozeiros “desordeiros” mais recentes, como Juliano Holanda e Thiago Martins, por exemplo. Na realidade, Juliano e Martins transcendem em relação a esses rótulos, geralmente limitantes e pejorativos.

Há artistas “locais” de uma MPB pernambucana contemporânea, de gerações anteriores, com representantes como Geraldo Maia (Geraldo José Brito Maia, Recife, 28 de maio de 1959, 60 anos) e Gonzaga Leal (Luiz Gonzaga Pereira Leal, Serra Talhada, 1 de dezembro de 1956, 63 anos) e cantoras diversas, como Sônia Sinimbu. Sônia Sinimbú é inclusive ligada à cena roqueira do udigrudi recifense e fez parte da banda ave noturna. Estes três artistas, dentre outros que não mencionarei aqui por falta de espaço, vêm representando uma geração, digamos, anterior, em atuação na cena local do que poderíamos chamar de música popular pernambucana contemporânea. Geraldo Maia e Gonzaga Leal podem ser considerados como verdadeiros “guardiões da música popular pernambucana”, pois vêm garimpando, produzindo, gravando e reinventando com esmero, em *shows* e em seus discos as obras de Capiba, Manezinho Araújo, Nelson Ferreira, João Pernambuco, Luperce Miranda e da violonista Stefana de Macedo (intérprete e aluna de João Pernambuco), dentre outros artistas pernambucanos do início do século XX. Geraldo Maia inclusive em 2019 está em circulação estadual fomentada pelo FUNCULTURA num espetáculo em homenagem à Capiba intitulado “noites sem fim”.

Gonzaga Leal e Geraldo Maia inspiram artistas como Almério (Almério Rodrigo Meneses Feitosa, Altinho, 1 de novembro de 1980, 38 anos) cantor e compositor premiado como o melhor intérprete no Prêmio da Música Brasileira em 2017 com o

álbum “desempena”, onde gravou músicas de diversos novos compositores pernambucanos como Martins (“queria ter pra te dar”), além de Juliano Holanda. O álbum foi lançado no Teatro de Santa Isabel no dia seis de abril de 2017.

### 3.5 ALMÉRIO E MARTINS: NOVAS IDENTIDADES NORDESTINAS

Almério nasceu em Altinho, mas radicou-se em Caruaru, cidade do agreste pernambucano, interiorana, mas com ares cosmopolitas. Almério é performático. Parece-se com *Syd Barrett*, primeiro vocalista da banda britânica *Pink Floyd*, no palco. A performance de Almério reinventa o ser nordestino, vira “do avesso”, como na canção de Juliano Holanda interpretada por ele. Quebra o machismo local e inventa um nordeste de mote e glosa eletrificados. A banda de Almério é uma espécie de banda de pífanos elétrica. A voz de Almério é frequentemente comparada à de Ney Matogrosso pela imprensa mas também se parece bastante com a de Geraldo Maia, na minha opinião. Almério tem dois discos gravados (premiados) e um DVD a ser lançado. Ele é um dos “pontas-de-lança” dessa nova geração pernambucana, a “movimentação” dos cancionistas do reverbo. Seu timbre de voz é considerado “andrógino” por jornalistas cariocas como Mauro Ferreira (O Globo), que o classificou como um dos “descendentes da voz matricial de Ney Matogrosso”.

Uma das músicas que contribuiu para projetar o trabalho de Almério foi a canção “eu queria ter pra te dar”, de Thiago Martins. A canção transcrita neste trabalho na Figura 3 fez parte do segundo disco de Almério (2017). No arranjo de Juliano Holanda, na versão de Almério, a canção é marcada pelo *groove* percussivo. O arranjo se inicia com um violão de aço em *delay*, diferentemente do arranjo executado nas apresentações do reverbo apenas no formato voz e violão.

Figura 3 - Partitura da música queria ter pra te dar composta pelo integrante do reverbo Thiago Martins.

**Queria Ter Pra Te Dar**

Thiago Martins

$\text{♩} = 80$   
Dm **A**

Queem-ba-ra-çoé tu-a tez Há deha-ver al-go no mun-do mais con-ci so

4 C Dm C Dm

Pre-ci-so que tu ve-nhas Me des-con-fi-gu-rar

6 C Dm C G

Me mo-lhar com teus o-lhos de mar

8 Dm **B**

Era i-men-soneu já nem sei Tu-a voz or-na-men-ta vao meu ju-i zo

11 C Dm C Dm

Ju-i--zo queeu não te-nho Pra me jus-ti-fi-car

13 C Dm C G

Mas eu que-ri-a ter pra te dar

15 Dm **C**

U-ma co-ro-a de rei U-ma nau pro a-lém mar pro in vi sí vel

18 C Dm C Dm

É cla-ro queeu não te-nho Pra te pre-sen-te-ar

20 C Dm C G

Mas eu que-ri-a ter pra te dar

Instrumental **4**

2

26 Dm **D**

Sea ra-zão já não con-vém É pre - ci-so su-tu-rar o in - de ci - so -

29 C Dm C Dm

Pre - ci - so mais deum tem - po Pra me e - qui - li - brar

31 C Dm C G

E te rou - bar da bo - caes - se ar -

33 Dm **E**

Sa-que-ar à for-çaa lei Pro po - der se con - cen - trar no teu - um bi - go -

36 C Dm C Dm

Co - ra - gem queeu nao te - nho De me vul - ga - ri - zar

38 C Dm C G

Mas eu que - ri - a ter pra te dar -

Fonte: Jefferson Cupertino.

“Queria ter pra te dar” é uma canção romântica feita por Thiago Martins que tem uma harmonia e melodia relativamente simples, no melhor sentido da palavra. A canção de Martins segue o padrão de entoação musical que se estabiliza, se organiza e da passionalização comum no formato da canção feita no Brasil. Reiteração da melodia expressando algo que se almeja. Três acordes (Dm, C, em maior parte, e G) são a base para desenvolvimento da melodia da canção. Talvez, essa simplicidade faça com que sua assimilação seja mais rápida pelo público consumidor. Em boa parte, a cadência da canção remete à canção de protesto “pra não dizer que não falei das flores” de Geraldo Vandré, fechando os ciclos harmônicos com o IV grau maior. Nessa canção, o texto poético de Martins começa com um verso de sete sílabas (como nas redondilhas maiores), que na sequência liberta-se da métrica e da rima e descamba em versos livres, como se pode ver na partitura ilustrada na Figura 3.

“Que embaraço é tua tez/ há de haver algo no mundo mais conciso/ preciso que tu venhas/ me desconfigurar/ me molha com teus olhos de mar(...)”

As diferentes versões de Almério e Martins traduzem de maneiras diversas a mesma canção em *performances* bem distintas. A postura de Almério, assumidamente mais extrovertida, andrógina e roqueira, deixa a canção mais “dançante” e amplia uma postura de sedução do artista em relação ao seu público nos palcos.

Martins, por sua vez, um pouco mais introspectivo, apresenta-se como um cancionista, ou melhor, um cantautor, um *singer/songwriter*. Martins inclusive gravou diversas versões em vídeo lançadas no seu *YouTube* que reinventam a mesma de modo mais intimista, o que demonstra o quanto ele movimenta suas redes sociais e páginas de artista para atingir mais pessoas, ampliando seu público. Numa dessas versões da canção, Martins canta e toca violão de *nylon* dividindo os vocais com Maciel Salu e sua rabeca no programa “pareia”, da Universitária FM, exibido também no *YouTube*. Noutra versão da mesma canção, Martins canta e toca violão de *nylon* no espaço “Tear” em Garanhuns. Esse vídeo tinha 115090 visualizações no *YouTube* em julho deste ano.

Em outro vídeo disponível no *YouTube*, numa apresentação gravada no dia 20 de janeiro de 2017, Martins canta “queria ter pra te dar” na antiga casa do cachorro preto, hoje sana bar em Olinda, e se acompanha ao violão de *nylon* por um baixista. No fundo do palco nota-se um grafite escrito “foi golpe”, em referência ao *impeachment* da Presidenta Dilma Roussef em 2016. A cada fim de estrofe Martins convoca o público a entoar um contracanto onomatopeico (“ah, ah”). Esse vídeo tinha 22688 visualizações em julho deste ano no *YouTube*.

Os versos do cancionista Martins seguem: “(...) uma coroa de rei/uma nau pro além-mar/ pro invisível/ é claro que eu não tenho/ pra te presentear/ mas eu queria ter pra te dar”. Nesse trecho, a canção remete a ideia já utilizada na canção “dia branco”, de Geraldo Azevedo/Renato Rocha: “eu te prometo o sol/se hoje o sol sair”. O poeta seria apenas um “vendedor de ilusões”?

### 3.6 REVERBO: ESCUTAS MÚTUAS PARA SE CHEGAR MAIS LONGE

No reverbo, as conexões entre os cantautores se construíram a partir das “escutas mútuas” e de uma “ciranda” onde se caminhou de mãos dadas com o objetivo de “chegar mais longe”. Um exemplo desses encontros poético-musicais em Pernambuco (para além do coletivo reverbo) pode ser visto numa série de vídeos iniciada no final de 2017 por Isaar e Juvenil Silva na página do *YouTube* da rádio e TV Universitária FM onde os artistas se convidavam e visitavam os repertórios de seus parceiros, o programa “pareia”. Uma reedição da “brodagem” do *manguebeat* numa versão mais intimista no formato voz e violão? Talvez sim. Em grande parte, esses quadros do programa “pareia” foram gravados no formato de voz e violão de *nylon*.

Observei também alguns episódios desse programa para ampliar a análise do reverbo e do campo da música popular em Pernambuco pós-2010. Vou falar agora sobre o episódio cinco do programa “pareia”. Após ter sido convidado por Maciel Salu para participar do programem em dezembro de 2017, Martins convidou e contracenou com Flaira Ferro no episódio cinco do programa “pareia” da Universitária FM (gravado em fevereiro de 2018). Martins é um dos novos cancionistas do reverbo. Criativo, versátil e muito bem relacionado, Martins circula entre novas bandas do forró contemporâneo em Pernambuco cantando e tocando rabeca e também numa banda “pós-tropicalista” chamada marsa, onde canta e toca guitarra elétrica, o que demonstra sua versatilidade.

Voltemos a falar sobre o programa “pareia”. Martins na sua fala no programa enfatizou o discurso “político” de Flaira na entrevista inicial e na sequência eles cantaram os versos “eu tenho suporte/ eu suporte perder”, de Igor de Carvalho, que é amigo de Martins e é casado com Flaira. Afinidades musicais e parcerias? Sim. Flaira destaca na sua fala o vínculo com o “frevo” e a cidade do “Recife”, além dos elementos da cultura popular, mas também a influência da música húngara, árabe, de Rita Lee, do *rock* e da música *pop*, etc. Na sequência, no episódio seis do programa “pareia”, Flaira convidou Igor de Carvalho, que destaca a relação de Flaira com o corpo, com a dança, com o teatro, para além da música. Na época, a maior parte dos ouvintes de Flaira era de São Paulo, do Rio de Janeiro e do Recife, nessa sequência, no *Spotify*, segundo Igor. Flaira critica uma certa dependência local em relação aos editais públicos. Vamos falar um pouco sobre o cantautor Igor de

Carvalho? Igor de Carvalho vem desde 2013 gravando vídeos no formato “voz e violão” no quintal da sua casa e exibidos na sua página do *YouTube*.

Voltando a falar sobre o coletivo reverbo, estes cancionistas vêm “andando juntos”, não têm se preocupado com “rótulos, de gêneros musicais” e querem “estourar as bolhas que estão aí”, como afirmam Martins e Flaira na mesma entrevista já citada. Isso significa que eles pretendem ampliar o sentido de coletividade e de cooperativismo com outros grupos musicais de Pernambuco, as outras “bolhas”. Eles, assim, vêm se legitimando simbolicamente no campo da música popular pernambucana ocupando espaços como as rádios públicas locais e nacionais, inclusive. Uma geração inspirada pela “generosidade”, como disse Flaira na mesma entrevista? Seria realmente “outro tempo”, como disse Thiago Martins? Assim esperamos. Menos competitividade e mais cooperativismo.

Não se cria nada a partir do nada... Alguns desses artistas do reverbo são inspirados em artistas locais como os anteriormente citados Geraldo Maia e Gonzaga Leal, e vêm trabalhando em torno da canção, da sua criação até o seu consumo há um certo tempo, apesar da pouca idade. Um exemplo dessas conexões? Martins fez parte de algumas formações da banda de Geraldo Maia, por exemplo, nos anos 2010. Outros exemplos? Flaira Ferro dançou com a SpokFrevo Orquestra em turnês nos anos 2000. Juliano Holanda colaborou em parcerias diversas como compositor e instrumentista com Geraldo Maia e teve diversas canções suas gravadas por Gonzaga Leal.

Essa lista de artistas de diferentes gerações que se conectam em Pernambuco é bem maior, na realidade. Além de Spok, Geraldo Maia e de Gonzaga Leal, outros artistas poderiam ser citados aqui. Explico-me. Artistas pernambucanos em diversas linhas estéticas haviam sido revelados no Recife nos anos 1980 através de um projeto da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) chamado “Espaço aberto”. Eles seguiram suas carreiras e construíram suas trajetórias artísticas com o apoio das novas gerações. O projeto espaço aberto consistia na gravação coletiva de um vinil com os cantores selecionados através da curadoria do pesquisador musical e ator Renato Praelante. Silvério Pessoa (Silvério Pessoa, Carpina, 6 de janeiro de 1962, 57 anos), Tonino Arcoverde (Antônio Cordeiro Sobrinho, Palmares, 19 de agosto de 1959, 60 anos) e Ivan Moraes (Ivan Matos de Moraes, Recife, 8 de março de 1959, 60 anos), além de Sônia Sinimbu (Sônia de Freitas Sinimbu, Recife, 24 de abril de

1963, 56 anos) foram alguns dos artistas revelados nos anos 1980 pelo projeto da FUNDAJ, espaço aberto.

Dentre esses artistas nos anos 1990 e 2000 o cantautor que alcançou maior reconhecimento simbólico e prestígio no estado de Pernambuco foi, sem dúvida, Silvério Pessoa, que se destacou, entretanto, a partir do grupo Cascabulho em 1994. No esteio de Jackson do Pandeiro o grupo Cascabulho reinventou o forró no final dos anos 1990. Silvério foi um dos primeiros do movimento mangue a alçar voo solo, ainda em 2001, lançando seu primeiro disco solo “bate o mancá – o povo dos canaviais”, em homenagem ao coquista alagoano Jacinto Silva (Sebastião Jacinto da Silva, Palmeira dos Índios, 23 de agosto de 1933, Caruaru, 19 de fevereiro de 2001). Silvério reinventa a poética do samba de coco nas suas composições e reinterpretações artísticas.

Silvério Pessoa interagiu com músicos do sul da França e da Itália do grupo *La Talvera* reinventando a arte trovadoresca no disco *ForrOccitânia* em 2012, conectando-a ao repente nordestino. Um álbum interessante de *worldmusic* estabelecendo pontes entre tradição e contemporaneidade reinventando a música nordestina e pernambucana e a música occitânia (região do sul da França que faz divisa com o norte da Espanha). Sambas de coco, emboladas se misturam a sons eletrônicos e à contemporaneidade.

Silvério no Carnaval do Recife de 2018 convidou, dentre outros artistas pernambucanos, os integrantes do reverbo Almério e Flaira Ferro para participarem do seu *show* no Marco Zero em 2018. O Marco Zero é o principal palco do Carnaval do Recife e mobiliza cerca de cem mil pessoas dependendo das atrações. Diversas gerações de artistas pernambucanos se juntam com o objetivo em comum de compartilhar suas obras e ampliarem seus públicos consumidores.

Existem muitas relações entre as diferentes gerações da música pernambucana, que vêm se encontrando na contemporaneidade, em discos independentes, de forma colaborativa. Um dos artistas que fomentam esses encontros com outros artistas é o cantautor pernambucano Lula Queiroga (Luiz de França Guilherme de Queiroga Filho, Recife, 17 de março de 1960, 59 anos), um grande aglutinador de pessoas e afetos, assim como Juliano Holanda.

Lula Queiroga, que assim como Lenine reinventa a música pernambucana de forma antropofágica, por exemplo, é um dos artistas com maior reconhecimento simbólico e respeito da classe artística no estado de Pernambuco residente no

Recife. Filho do jornalista Luiz Queiroga e da cantora Meves Gama, Lula Queiroga é cineasta, escritor, publicitário e cantautor inquieto, assim como Lula Côrtes. Podemos considerá-lo como uma outra “luz” de Pernambuco. Mais um inquieto sucessor de Lula Côrtes... E de Luiz Gonzaga, claro! Compositor de canções cinematográficas que ao mesmo tempo evocam imagens telúricas: uma espécie de “aboiador de vaca mecânica”, mote do seu primeiro disco solo. Em 1983, morando no Rio de Janeiro, Lula Queiroga lançou com Lenine o disco “baque solto”. Esse disco, segundo Lula Queiroga (em entrevista dada ao programa de TV “Voz ativa”), propôs, “um passo à frente em querer ser moderno”.

Na década seguinte, Lula Queiroga compôs “a ponte” com Lenine, que foi considerada em 1998 a melhor canção do ano, ganhando o antigo prêmio *sharp*. “A ponte” reinventa a tradição dos sambas de coco entoados por Jackson do pandeiro, unindo-se aos *samplers* e à música eletrônica.

Lula Queiroga é referência para diversas gerações de artistas pernambucanos consagrados, como o grupo mombojô e China, além dos cancionistas do reverbo Juliano Holanda e Igor de Carvalho (Igor de Barros Carvalho Lima, Recife, 4 de maio de 1988, 31 anos). Lula Queiroga inclusive participou do primeiro disco de Igor de Carvalho (A TV, a lâmpada e o opaxorô, 2014). No mesmo programa gravado para a TV mineira citado, “voz ativa”, Lula Queiroga recomenda os trabalhos solo de Juliano Holanda, Igor de Carvalho, Flaira Ferro, Thiago Martins e Rogério Samico como as “novidades musicais de Pernambuco”.

Outro nome importante, mas que andava esquecido pelas novas gerações em Pernambuco é o de Zeh Rocha (José Rocha de Albuquerque Filho, Recife, 1 de abril de 1954, 65 anos). Zeh Rocha está de volta ao Recife em 2019 e vem movimentando sua carreira. Zeh Rocha é um dos cantautores que influenciou diretamente na carreira de Juliano Holanda, que fez parte da sua banda no fim dos anos 2000, em 2007, produzindo seus discos e DVDs. Juliano Holanda também fez parte da banda de pau e corda, na mesma época. Além de Zeh Rocha, Pedro Osmar, Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Vital Farias e Chico César são exemplos de diversas referências estéticas para Juliano Holanda. Juliano Holanda também colaborou com as comadres fulozinhas Alessandra Leão e Isaar, fazendo parte de suas bandas. Além de colaborar com esses projetos Juliano compôs para a Academia da Berlinda, tocou guitarra na Orquestra Contemporânea de Olinda e produziu inúmeros discos de artistas pernambucanos.

Outro personagem importante para essa nova geração de cantatores é o cantautor Zeto de Bia (Marinho), ou simplesmente Zeto do Pajeú, cantautor e referência artística de Helton Moura, Vertin Moura e pai de dois integrantes do grupo Em Canto e Poesia. Zeto do Pajeú foi um trovador nordestino. Casou-se com Bia Marinho, descendente da família dos repentistas do Pajeú, que foram gravados pela missão de pesquisas folclóricas de Mário de Andrade, em 1938. Zeto cantava e contava causos, recitava poesias e se apresentava no formato “voz e violão de *nylon*” por onde passava. Zeto do Pajeú (José Antônio do Nascimento Filho) nasceu em Canhotinho em 1956, cidade do agreste pernambucano, mas migrou para o sertão do Pajeú ao se casar com Bia Marinho, indo morar em São José do Egito, a terra da poesia. Zeto foi um cantautor que alcançou prestígio local pelo seu talento associado ao vínculo político com o ex-governador de Pernambuco Miguel Arraes de Alencar. Após a sua morte, em 2002, só aumenta a legião de fãs que procuram na obra de Zeto e “os segredos das violas”, “os segredos dos segredos”. Zeto é outra fonte de inspiração na canção nordestina. Assim como ele, Tonino Arcoverde é outra fonte de sabedoria popular, na minha opinião.

Para mim, o reverbo também se conecta diretamente com o grupo musical de maior prestígio do sertão pernambucano chamado cordel do fogo encantado. O grupo citado foi fundado em 1999 na cidade de Arcoverde e ganhou projeção internacional. Surgiu a partir de um espetáculo teatral e é um dos grupos que foram criados no esteio do *manguebeat*, que assim como o Mombojó se destacou muito nos anos 2000 e após um hiato de oito anos, reinventou-se em 2018. Exemplificando a relação do grupo com o reverbo, Tonino Arcoverde, músico já citado anteriormente, é uma referência para Clayton Barros, violonista do cordel do fogo encantado e tem parcerias com Juliano Holanda.

O cordel do fogo encantado reinventou o sertão nordestino, a poesia matuta e a canção, aglutinando influências diversas: o xangô e o samba do Morro da Conceição, as tradições dos sambas de coco de Arcoverde e do reisado das Caraíbas somados à música eletrônica, à linguagem teatral e a uma forte atitude roqueira de seus integrantes. A percussão do mestre Naná Vasconcelos aliada ao talento dos percussionistas do grupo Emerson Calado, Rafa Almeida e Nego Henrique, e vozes atravessadas por um percussivo violão *nylon* executado por Clayton Barros, que reinventa o violão seresteiro brasileiro com uma pegada forte.

O cordel do fogo encantado reconstruiu o caminho para a canção nordestina e brasileira e abriu a porteira para o reverbo chegar, do *groove* à canção? Acredito que sim. Não por acaso, Isadora Melo, acabou sendo convidada a participar do grupo na volta do cordel em 2018, depois de um hiato de oito anos. O cordel do fogo encantado reinventou o samba de coco, eletrificando-o. O Mestre Assis Calixto, do grupo samba de coco Raízes de Arcoverde, é uma das referências mais importantes de Tonino Arcoverde e do cordel do fogo encantado, e foi reconhecido como patrimônio vivo de Pernambuco em 2019.

Voltemos ao contexto musical em Pernambuco pós-2015. Em julho de 2015, a jornalista, produtora cultural e ex-apresentadora da TV PE Elayne Bione juntamente com Alex Guterres (que era seu companheiro na época) começou a promover uma *websérie* intitulada cantautor e uma série de apresentações no formato voz e violão no edifício Pernambuco, com o intuito de provocar uma integração musical de artistas brasileiros com compositores latino-americanos. Essa iniciativa inspirou a criação do reverbo, como uma mostra de música e uma movimentação em torno da canção. Como o formato voz e violão não exige muito custo para produção isso fez com que, de certa forma, fosse reinventada uma tradição dos bares recifenses nos anos 1980, que contemplavam o formato voz e violão.

Voltemos a falar sobre o reverbo. Os integrantes do reverbo são cantautoras e cantatores que procuraram por Juliano Holanda, o veterano do grupo, idealizador e diretor do grupo, a fim de compartilharem afetos e o gosto pela composição e pela reinterpretação de canções e para criá-las juntos. Juliano Ferreira Holanda de Melo é um cantautor nascido em Goiana, radicado em Olinda/Recife. Juliano Holanda é um incansável produtor cultural e trabalhador da música que vem atuando como produtor fonográfico desde os anos 2000. Juliano fez parte de projetos como as bandas de Alessandra Leão, Maciel Salu e o terno do terreiro, azabumba, rabecado, orquestra contemporânea de Olinda etc. além de produzir diversos discos nos anos 2000 em Pernambuco. Juliano Holanda é considerado como o maestro, o fio condutor, o aglutinador do coletivo reverbo. Atualmente, Juliano Holanda também faz parte da banda Ave Sangria, importante grupo do movimento *udigrudi* recifense que retomou sua carreira no mercado fonográfico após quarenta e cinco anos de hiato lançando seu segundo disco em 26 de abril de 2019 nas plataformas digitais. Juliano conecta-se a diversas gerações da música pernambucana e é, portanto, um dos personagens centrais dessa “movimentação”.

As canções de Juliano Holanda vão desde as baladas românticas até canções de protesto. Um exemplo? A canção “o que mereço” gravada por Zélia Duncan (2019) é um bom exemplo de canção *pop folk* e romântica do compositor citado. O arranjo do violão de aço executado por Christiaan Oyens na gravação de Zélia Duncan lembra o violão do clássico dos *Beatles* “*black bird*”. Como Juliano e Zélia se conheceram? Foi através de Almério que Juliano Holanda e Zélia se conheceram em 2018.

### 3.7 JULIANO HOLANDA E SUAS CANÇÕES ARTESANAIS EM REDONDILHA MAIOR

“Morrer em Pernambuco” e “ninguém solta a mão de ninguém” são exemplos de canções de protesto de Juliano Holanda. O repertório autoral de Juliano é bastante eclético. Juliano muitas vezes lança mão de uma poética da Zona da Mata. Escreve versos em redondilhas maiores, tão comuns nos versos dos maracatus de baque solto de Goiana. Juliano Holanda compôs em parceria com diversos integrantes do reverbo e renovou-se. Reinventou-se. Mas Juliano Holanda teve o contato com a arte desde muito cedo. Nasceu numa família de artistas. Seus pais, Ana de Holanda e Júlio Holanda, oportunizaram para Juliano um mergulho nas artes, de um modo geral. Artista plástico, publicitário e poeta, Júlio Holanda compôs diversas canções como “braseiro”. “Braseiro” é um samba-canção de Juliano e de seu pai Júlio Holanda, que foi gravado por Isadora Melo. A música foi composta por Juliano Holanda e a letra foi escrita pelo seu pai Júlio Holanda. Júlio Holanda foi contemporâneo de diversos artistas da geração da “explosão nordestina” dos anos 1970 e 1980. Juliano Holanda, por sua vez, além do contato com a arte em família (o que é bastante recorrente em Pernambuco), estudou no Conservatório Pernambucano de Música e no Departamento de Música da UFPE, duas importantes instituições de ensino no estado.

Voltemos à análise da canção “braseiro”. “Braseiro” segue o padrão metrificado das redondilhas maiores, embora não fique presa às rimas e tenha acentuações e se diferencie um pouco das poesias matutas. Existem estrofes com rimas no meio das mesmas e acentuações que não se repetem alterando as entoações da melodia, modificando o ritmo e a prosódia da canção. A letra de Júlio Holanda diz: “Eu ‘tava’ meditando / no passado e no futuro”. Nesses dois primeiros

versos a acentuação tônica é diferente dos versos seguintes, diversos entre si: “à procura de ar puro / mergulhei na íronia(...)”, estes dois versos seguintes seguem uma acentuação mais recorrente nos cordéis. Esses recursos distinguem a canção de Juliano em relação às canções mais antigas em redondilha maior analisadas aqui, mas demonstram o uso e reinvenção de tradições poético-musicais nas canções de Juliano Holanda.

Vamos continuar a falar sobre “braseiro”? Num vídeo gravado pela jornalista Aline Feitosa durante o show do reverbo no Teatro de Santa Isabel em 2019, disponível no *YouTube*, Juliano Holanda executa sozinho a canção solando a melodia no violão de *nylon* enquanto executa a harmonia. O baixo do violão marca os tempos 1 e 2 acentuando a intenção de samba, seguindo na mesma direção do violão bossanovístico de João Gilberto. Assim como João Gilberto, Juliano Holanda simula a batida do tamborim no samba no seu violão de *nylon*, ao executar “braseiro”. Mas executa a harmonia com a simplicidade de João Teixeira Guimarães.

Diferentemente das características harmonias com acordes dissonantes da bossa nova, as únicas alterações no arranjo da canção “braseiro” de Juliano Holanda são acordes com sétima menor, mais comuns nos *Beatles*, no violão de João Pernambuco e nos baiões de Luiz Gonzaga do que na bossa nova de João Gilberto.

As canções da bossa nova tem geralmente acordes com muito mais alterações (dissonâncias), como “desafinado”, de Tom Jobim e Newton Mendonça. Voltemos ao “braseiro” e suas interpretações vocais. Vejamos a transcrição de “braseiro” na partitura representada na Figura 4.

Figura 4 - Partitura da música brasileiro composta pelo integrante do reverbo Juliano Holanda em parceria com Júlio Holanda.

**Braseiro**

Julio Holanda/Juliano Holanda

♩ = 80

3 Bb Ab 1. G7 2. G7 Cm  
Eu ta - va me

6 Fm A G7 Cm  
- di - tan - do No - pas - sa - doe no fu - tu - ro Pre - ci - san - do de -

8 Bb Ab G7 Cm  
- ar pu - ro Mer - gu - lhei na i - ro - ni - a Des - li - ze i

10 Fm G7 Cm  
- na po - e - si - a En - con - trei ver - sos con - cre - tos Nos poe - e mas mais

12 Bb Ab G7 Dm7(b5) G7  
di - ver - sos Su - jos de me - lan - co - li - a A po - ei - ra que

14 Cm Dm7(b5) G7 Cm Dm7(b5) G7 Cm Dm7(b5) G7  
ar - dia Vin do do pó daes - tra da E - ra qua - se ma dru - ga da O can - de - ei - ro quei

17 Cm Dm7(b5) G7 Cm Dm7(b5) G7  
man - do Co - ra - ção sea - bra - san do Na ex - plo - são do lu -

19 Cm Dm7(b5) G7 Cm Dm7(b5) G7  
zei - ro Qua - se vi - rou um bra - sei - ro Ain - cen - di - ar to - da - sa - la A bo - ca fa

22 Fm B G7 Cm  
- lae se ca - la No - si - lên - cio ma - tu - ti - no Vi um cor - po fe - V.S.

2

24 B $\flat$  A $\flat$  G $^7$  Dm $^7$ (b $^5$ ) G $^7$  C Dm $^7$ (b $^5$ ) G $^7$

- mi - ni - no A - ce - nan - do pra mim E - rao co - me - ço eo fim Tu - doo queeu pre - ci

27 C $m$  Dm $^7$ (b $^5$ ) G $^7$  C $m$  Dm $^7$ (b $^5$ ) G $^7$

sa - va Eo meu cor - po brin - ca - va De pra - zer ea - le -

29 C $m$  Dm $^7$ (b $^5$ ) G $^7$  C $m$  Dm $^7$ (b $^5$ ) G $^7$  C Dm $^7$ (b $^5$ ) G $^7$

gri - a Fei - to le - ão que ru - gi - a A - tra - ves - sei o in - fer - no Na se - de doa - mor e

32 C $m$  Dm $^7$ (b $^5$ ) G $^7$  C $m$

ter - no Na por - ta que se abri - ri - a Mais en - tra -

34 F $m$  G $^7$  C $m$

- va, mas va - li - a De - se - jos e e - mo - ção Sus - sur - ros, bei

36 B $\flat$  A $\flat$  G $^7$  **Fine** C $m$  F $m$  G $^7$

- jo, pai - xão Um vul - cão ex - plo - di - a

39 C $m$  B $\flat$  A $\flat$

41 1. G $^7$  C $m$  2. G $^7$  Dm $^7$ (b $^5$ ) G $^7$  **D.S. al Fine**

Fonte: Jefferson Cupertino.

Juliano Holanda se firmou como líder do grupo e compositor, mas, além disso, também canta algumas de suas próprias composições. Juliano tem como

característica nas suas interpretações o canto quase sem passionalização, diferentemente dos cantores Isadora Melo e Almério, por exemplo. A interpretação vocal de Juliano Holanda na canção “braseiro” é entoativa, um canto quase falado, como o de outro personagem que mencionei com mais detalhes adiante chamado Lula Côrtes. Uma estratégia usada por Juliano foi disponibilizar suas composições para outros integrantes do reverbo cantarem, como Almério e Isadora Melo. Assim, ele estabeleceu uma estratégia ao emprestar seu prestígio para outros colegas e deixar o reverbo com uma característica de grupo em que todos podem ter igual protagonismo.

A cadência da canção “braseiro” é bem simples: tem duas partes que se repetem, formadas por apenas seis acordes. A canção também foi gravada pela cantora Patrícia Solis no seu primeiro disco solo independente “camucais” (2011). Na gravação de Isadora Melo, no disco “vestuário” (2016), muito semelhante à de Patrícia Solis, inclusive gravada na mesma tonalidade (Cm), Juliano Holanda também toca guitarra elétrica.

Nas interpretações intimistas de Isadora Melo, a canção “braseiro” ganha mais leveza e amplia os ares de bossa nova. A passionalização é acentuada na versão de Isadora Melo. Sua forma de cantar, com uma entoação com passionalização, assemelha-se à de divas da bossa nova como Nara Leão. Isadora Melo deixa assim o “braseiro” mais ameno. Podem ser vistos diversos vídeos no *YouTube* com várias versões da canção ao vivo em apresentações em importantes palcos como o Teatro de Santa Isabel. Isadora começou sua carreira no grupo pernambucano de samba e choro Arabiando antes de alçar seu “voo solo”.

Uma característica das novas carreiras musicais em Pernambuco nos anos 2010 é a grande quantidade de artistas em carreira solo. Juliano Holanda foi um dos artistas que alçou esse “voo solo” com antecedência, nas novas gerações de uma música pernambucana, seguindo os passos de artistas como Silvério Pessoa. Após anos de carreira, Juliano nos anos 2010 lançou seus dois primeiros discos solo. Na mesma época, lancei meu primeiro disco solo (em 2012), apesar de ter começado a gravar o meu disco em 2009. O primeiro disco solo de Juliano Holanda (“A arte de ser invisível”, 2011) é bastante eclético, conta com intérpretes que fazem parte do reverbo como Jr. Black e tem no seu repertório canções repletas de melancolia como “farol”, interpretada por Geraldo Maia, além de em duas canções versos decassílabos interpretados pelos cantores Marcello Preto e Ceumar,

respectivamente nas canções, “altas madrugadas” e “na primeira cadeira que encontrei”. Na canção “altas madrugadas”, por exemplo, a métrica e a rima presentes na poesia matuta dos cantadores repentistas e na “erudição” literária de poetas como Luiz de Camões são a base para Juliano desenvolver suas melodias e arranjos. Os versos de “altas madrugadas” dizem: “Quando a noite mergulha tão somente/no silêncio profundo das estrelas/eu escrevo outro verso à luz de velas/sem cruzeiro qualquer que me oriente (...)”. A canção acima citada foi tema de uma minissérie da rede globo: “amorteamo”, exibida de 8 de maio a 5 de junho de 2015 em cinco episódios. A minissérie também foi exibida pela Rede Globo Portugal entre 7 e 11 de setembro de 2015.

Juliano Holanda, portanto, já tem muita experiência profissional e prestígio em Pernambuco e vem ampliando seu prestígio nacional e internacional. Ele faz parte da cadeia produtiva da música de Pernambuco desde o fim dos anos 1990, acompanhou a transição do *manguebeat* nos anos 1990 para o pós-mangue em 2000 e protagoniza agora no reverbo apontando diferentes caminhos para a música pernambucana pós-2010.

### 3.8 UMA PEQUENA NARRATIVA SOBRE A HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR NO NORDESTE

O reverbo aglutina individualidades e identidades de raça, de gênero diferentes alinhavados em canções, reunindo afetos. O reverbo recria e inventa novas identidades nordestinas acompanhando as transformações na música popular. Para estudar e analisar essas transformações na música popular nordestina vou precisar traçar uma pequena narrativa sobre a história da música popular nordestina, relacionando a mesma à história da música popular brasileira, do samba, do choro, do *rock* psicodélico, da cantoria, da música latina, da canção no Brasil.

Parti da hipótese de que o ritmo, o *groove*, estaria cedendo espaço à canção nos últimos anos no Recife, distinguindo a música pernambucana dos anos 1990 da música dos anos 2010. Uma nova canção pernambucana estaria priorizando a palavra escrita e cantada e deixando de lado os instrumentos de percussão, que definem os diversos gêneros musicais comuns (como alfaias, zabumbas, ganzás) no nordeste, de uma certa forma. Pelo menos é o que se vê e ouve nas apresentações

em pequenos teatros e cafés do Recife nos últimos anos. Os ritmos estariam sendo expressos apenas nas batidas de violão? Poderiam essas canções pernambucanas também ajudar a definir os brasis atuais? Seriam essas canções pernambucanas em questão um “sinal das nossas carências”, como disse Wisnik no documentário palavra (en)cantada (documentário sobre cancionistas no Brasil, 2008)? Seriam essas canções a nossa Gaia ciência, o nosso “saber alegre”? Ou seriam essas canções, simplesmente, o nosso “desengano”?

No livro ensaio sobre a música brasileira Mário de ANDRADE (1972) sugere um mergulho na cultura oral do nordeste para compreendermos o Brasil, fundamentando uma ambivalência entre tradição e modernidade no país. Segundo Mário: “uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo”. Mário funda o mito do brasileiro guiado pela emoção. Seu livro Macunaíma revela um “herói sem nenhum caráter” e inventa um brasileiro fruto da miscigenação. Seu projeto modernista visava juntar a modernidade e a erudição européia com as tradições do nordeste brasileiro inventando uma arte original, um Brasil “moderno” e “original”. Em 1938, continuando seu projeto de “invenção” do Brasil, Mário coordenou uma importante missão de pesquisas folclóricas no nordeste brasileiro que colheu diversas manifestações da tradição oral brasileira como sambas de coco, violeiros repentistas, caboclinhos, marujadas, tribos de índios entre outras manifestações e danças dramáticas do Brasil.

Outro projeto de “invenção” do Brasil é o manifesto antropofágico de outro Andrade: o Oswald de Andrade. Samba de coco e repente como elementos telúricos para se pensar sobre a música popular no Brasil combinadas com a modernidade na visão de Oswald de Andrade e a cosmopolita metrópole brasileira São Paulo como cenário das transformações que criariam uma arte moderna brasileira a partir do conceito da antropofagia.

A artista plástica Tarsila do Amaral é outro importantíssimo nome nesse momento de construção de uma identidade nacional, no início do século XX. O Abaporu (o antropófago), quadro mais famoso da artista brasileira, não por acaso é o nosso “pensador” (ou seria um auto-retrato da artista?) numa paisagem da caatinga, do sertão árido. O quadro ilustra, inclusive, a capa do já citado livro “Raízes do Brasil”. Vamos “devorar” um pouco a história da música brasileira para focar numa história da música de Pernambuco?

Vamos pensar um pouco na história da música popular brasileira e em suas conexões com a música pernambucana a partir dessa parte do texto. Quando se pensa em música brasileira é impossível não pensar no samba, na bossa nova e no choro, ícones da identidade do Brasil moderno e urbano, fundadas no século XX.

Voltemos ao início do século XX. As histórias dos músicos de samba e de choro foram primeiramente contadas por músicos amadores que se tornaram memorialistas como o carteiro e violonista e cavaquinista Alexandre Gonçalves Pinto, o “Animal”, na obra *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Esse livro importante como memória, é fonte para pesquisas de mestrado e doutorado diversas. Trata-se de uma tentativa de cartografia dos chorões mais antigos atuantes no Rio de Janeiro, no início do século XX.

Depois de músicos como o “Animal” retratarem o Rio de Janeiro através de suas narrativas biográficas sobre os chorões na então capital do Brasil, jornalistas como José Ramos Tinhorão, considerado como o maior historiador da música brasileira, desenvolveram também suas relevantes narrativas sobre a Música popular brasileira em diversos livros publicados geralmente no Rio de Janeiro e no sudeste do Brasil, como o livro “*História Social da Música Popular Brasileira*”. Tinhorão e Sérgio Cabral, para citar mais um autor relevante, ficaram conhecidos como os “historiadores do samba”.

Historiadores do samba como Tinhorão e Sérgio Cabral dentre as suas contribuições demarcaram as diferenças entre os estilos de samba antigo da década pré-1930 e os sambas novos da década pós-1930 e influenciaram pesquisas como a de Carlos Sandroni publicada no livro *feitico decente*, que foi resultado da sua tese de doutorado. Carlos SANDRONI (2001) estudou as estruturas de imparidade rítmica (a interpolação de padrões rítmicos binários e ternários) na sua tese, abordando questões musicológicas para explicar as diferenças entre os estilos de samba antigo (do tempo do samba “pelo telefone”, de 1917) e do samba novo (pós-Noel Rosa, a partir de 1930 no Estácio de Sá). Enquanto no Rio de Janeiro o samba teve essa narrativa de transformação construída e comprovada, no nordeste, o *tresillo* continua fortemente sendo reinventado na música popular contemporânea, inclusive na música eletrônica.

Estruturas de imparidade rítmica têm pontos em comum não somente no maxixe (no samba amaxixado), mas na capoeira, na música nordestina (forró), na música africana e na música latina. Explico-me. O paradigma do *tresillo* (3 3 2) é uma clave,

um padrão rítmico comum no maxixe, na capoeira, nos lundus, na polca lundu, na habanera, no baião, nos sambas de roda e de coco e no tango brasileiro. O tresillo também pode ser observado no brega, sobretudo nas linhas de baixo das gravações dos bregas mais antigos. Um dos achados nessa pesquisa é que o paradigma do tresillo é correntemente reinventado no nordeste. Nesse sentido, somos bregas e adoramos o frevo, assim como o maxixe (o tango brasileiro), o baião e o samba.

Mas o nordeste seria apenas o nordeste do forró, da sanfona? Ou isso foi uma invenção pela grande projeção de Luiz Gonzaga, o velho Lua, o “pernambucano do século” XX? Segundo Braúlio Tavares, Luiz Gonzaga e o baião foram a primeira manifestação *pop* da música nordestina. Que tal se pensássemos aqui também num outro nordeste do “violão e da voz”? O violão une, enfim, os povos do mundo. No nordeste, o violão e a viola ganharam o gosto popular, juntamente com a sanfona. A tradição cancionista no Brasil se confunde com as serestas e serenatas românticas embaladas por vozes e violões nas madrugadas pelo país.

Na Paraíba, terra do centenário “rei do ritmo”, o artista Jackson do Pandeiro, filho da tradição do samba de coco e continuador da arte de Jararaca, criador dos rojões (com versos metrificadas e rimados inspirados na cantoria de viola) e de sambas sanfonados, existe um movimento de música de vanguarda chamado jaguaribe carne: uma “guerrilha cultural”. Acredito que os integrantes do jaguaribe carne mais atuantes sejam os irmãos Pedro Osmar e Paulo Ró, dois “guerrilheiros culturais”. Pedro Osmar e Paulo Ró afirmam que o baião é “o ritmo do futuro” e o reinventam nas suas obras experimentais. Seguiram os passos de Pedro e Paulo, artistas como Chico César, Escurinho e Lenine. Seguindo o caminho diferenciado aberto pelo jaguaribe carne, grupos como cabruêra surgiram na Paraíba em 1998 e foram incorporados ao guarda-chuva do *manguebeat* reinventando o nordeste e o baião junto com os grupos cascabulho e mestre ambrósio. Enquanto o jaguaribe carne, a cabruêra e o cordel do fogo encantado trazem perspectivas mais modernistas e antropofágicas para a música nordestina, alguns frevos como valores do passado, de Edgar Moraes, apesar de muito belos, demonstram um certo apego ao passado. Talvez, por isso, o senso comum associe tanto o nordeste a um lugar de “continuidade em relação ao passado”. Apocalípticos e integrados (re)inventam os diversos Pernambucos continuamente?

Outra tradição forte no nordeste e no Brasil, sobretudo no século XX, é a do uso do violão na música popular instrumental e cantada talvez pela sua facilidade de

transporte e preço mais acessível que o da sanfona, por exemplo. Pensando bem, o violão não poderia ser considerado como ponto de conexão entre a cultura latina, (re)unindo os povos do mundo? Os caixeiros viajantes sonhadores levavam suas mercadorias, bem como seu violão e suas canções se espalhando e semeando o encontro de diversas culturas pelo mundo. Coisa comum de se ver e ouvir ao viajar para fora do Brasil é ouvir o repertório violonístico brasileiro, de Dilermando Reis, dentre outros, nos mais distantes países...

Márcia TABORDA (2011) escreveu um importante livro sobre o violão brasileiro e a identidade nacional brasileira e no artigo “o som do Brasil” traça uma narrativa da “modinha colonial à bossa nova”. Pois bem. Eu tentei traçar aqui uma versão nordestina de uma breve narrativa semelhante. Sob uma ótica um pouco diferente, com outros personagens, que geralmente são mais “esquecidos” ou “invisibilizados”. Muitos consideram o violão de João Pernambuco, como sendo a “alma brasileira”. Ele saiu de Pernambuco para o Rio “só com sua roupa no couro” e fez história como violonista e chorão. O choro tem sua história associada ao Rio de Janeiro, que era o centro do país até a construção de Brasília. Entretanto, o choro pernambucano também tem sua história muitas vezes “esquecida” no âmbito nacional. Destacaria entre os grupos de choro daqui na contemporaneidade, nomes como o conjunto pernambucano de choro e os projetos dos professores do Conservatório Pernambucano de Música (CPM) Marco César e Bozó, e, dentre outros novos nomes, Maíra e Moema Macedo, além de Rodrigo Samico como renovadores do gênero e formadores de novas gerações de chorões pernambucanos. Rodrigo Samico (Rodrigo Bezerra Samico, Recife, 13 de setembro de 1983, 36 anos), professor de violão sete cordas do Conservatório Pernambucano de Música, violonista das cenas contemporâneas de choro de Pernambuco dos anos 2000, inclusive colaborou com artistas como Alessandra Leão, Geraldo Maia, Isaar, dentre outros, e criou projetos importantes nos anos 2000 como o grupo Arabiando e o Saracotia e participa/ou do grupo Forró na Caixa, aglutinando novas e velhas gerações musicais no estado. Ele é um exemplo de músico atuante no campo da música popular contemporânea de Pernambuco. Sua trajetória sempre aponta caminhos interessantes para a música local.

A despeito da relevância da música produzida aqui no nordeste é muito pouco o que se escreve e se discute sobre música pernambucana, sobretudo na academia. Há muitos anos o Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco

(UFPE) priorizou a música erudita em relação à música popular produzida no estado. Isso vem mudando a cada ano e inclusive abre-se a perspectiva de um curso superior de música popular na UFPE. Assim, diversos projetos de música popular poderão ser estudados pela UFPE em dissertações, artigos científicos, livros e revistas acadêmicas. Entretanto, será que existiriam os “malditos” na música pernambucana, assim como os da MPB dos anos 1970? Lula Côrtes era um destes, por exemplo. Isso me motivou a entrar na universidade para traçar essas linhas e construir uma narrativa que também contemplasse essas histórias da contracultura em Pernambuco, dos esquecidos, dos “malditos”, dos artistas pouco lembrados.

José Teles, jornalista e crítico musical é um dos autores que escreve bastante sobre a música pernambucana. Felipe TROTTA (2014) escreveu sobre a crise de identidade no forró contemporâneo em Pernambuco, assim como Climério Oliveira em sua tese de doutorado. Segundo Sandroni em entrevista ao IHU online em 2011 (ed. 340) apenas no Ceará o Professor Nelson Barros da Costa vinha promovendo discussões sobre a canção popular brasileira e suas relações com a literatura no nordeste. Felizmente, desde 2016, o Mestrado em Música da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) vem gerando frutos com dissertações e artigos produzidos no estado de Pernambuco tratando dentre outros temas sobre a música popular pernambucana contemporânea.

Mas o que seria a música pernambucana contemporânea? Quais seriam as identidades da música pernambucana hoje? Brega? Frevo? Samba? Choro? Baião? *Rap*? *Manguebeat*? Canção? Pois bem. Já estamos na segunda década do século XXI. Outra virada tecnológica e cultural se apresenta? Quis aqui escrever um experimento quase historiográfico de uma música pernambucana pós-2010, inspirado no trabalho de Thiago Pires Galleta (2013), que escreveu sobre a cena musical independente paulistana contemporânea. Essa cena local pernambucana contemporânea também dialoga com o coletivo de música experimental clube da encruza, de São Paulo. Mas para isso precisei estudar o que aconteceu antes na música de Pernambuco do século XX. Quais cantautores e cantautoras inspiraram e inspiram essas novas gerações de artistas pernambucanos? Essa pequena narrativa vai nos ajudar a compreender e analisar melhor a atual movimentação em torno da canção do reverbo.

## 4 CONEXÕES ENTRE O REVERBO E A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

### 4.1 CANTAUTORES: DA TRADIÇÃO INVENTADA NO BRASIL POR DOMINGOS CALDAS BARBOSA AO REVERBO

Dentro do universo da música popular existe uma categoria de artista chamada cantautor. Trata-se daquele que escreve, compõe e canta as suas próprias canções acompanhando-se geralmente por um instrumento: violão, viola, rabeca, acordeon ou piano. Essa categoria foi analisada por musicólogos como FABBRI (2017), ao estudar as transformações nos gêneros musicais na Itália. Aqui no Brasil, professores e pesquisadores como Luiz TATIT (1996) preferem utilizar o termo cancionista. Mostras como a “cantautores”, realizada desde 2011 em Minas Gerais, vêm popularizando o termo no Brasil.

A tradição destes artistas solitários da palavra cantada foi iniciada no século XII, na Idade Média, através dos trovadores que cantavam e contavam as crônicas do seu tempo e histórias nas feiras, fora das cidades medievais cercadas por muralhas. Essa tradição de música popular chegou ao Brasil através dos colonizadores portugueses e foi ressignificada sobretudo nos sertões do nordeste brasileiro. No Brasil, o primeiro cantautor que se notabilizou foi Domingos Caldas Barbosa no século XVIII no Rio de Janeiro, segundo afirmou TATIT (2004).

Quem seria essa nova geração de “cantautores” pernambucanos que vem chegando? Seriam novos forrozeiros/ rabequeiros modernos reinventando o “forró pé-de-calçada” juntos a novas cancionistas de frevo como Flaira Ferro e Juliano Holanda, dentre outros? Quem são as personagens dessa nova geração de cancionistas pernambucanos? Qual a sua visão de mundo? Escolhi aqui quatro nomes: Juliano Holanda, Thiago Martins, Flaira Ferro e Isadora Melo como pudemos observar.

A música pernambucana que foi analisada aqui pode ser classificada como pós-mangue, com ênfase para o estudo de caso do que se chama de geração reverbo ou movimentação reverbo em contraponto ao *manguebeat*? Alguns jornalistas tendem a supor um possível antagonismo entre as gerações de 1990 e 2010, pela supressão das alfaías, o que faz sentido. Entretanto, por outro lado, os cantautores do reverbo não se contrapõem ao *manguebeat*. Reinventam-no de outra maneira. Reinventam a brodagem do mangue com canções em “estado bruto”, num formato

voz e violão de *nylon*, o que possivelmente não aconteceria nos anos 1990, quando havia muitos *shows* abertos em palcos públicos.

Quem são as personagens dessa movimentação de cancionistas? Analisei aqui a recente disputa por legitimação simbólica e pela identidade da música pernambucana entre integrantes da nova “movimentação” pernambucana, chamada pelo jornalista Bruno Albertim de geração reverbo, em matéria publicada na revista da União Brasileira de Compositores (UBC), em 2018. O reverbo seria realmente uma nova movimentação musical pernambucana que “não precisa de alfaia para afirmar-se pernambucana”, como Albertim pontua na matéria, opondo-se diretamente ao *manguebeat*? Acredito numa continuação e não numa ruptura com o *manguebeat*. Com semelhanças e diferenças inerentes às questões geracionais. É a canção e a escuta mútua que une o reverbo enquanto uma nova geração musical, ou melhor, um encontro de três gerações musicais de mãos dadas.

Segundo a referida matéria, existe uma “movimentação” de amigos em torno da canção em Pernambuco atualmente. Um desses cantautores do reverbo é PC Silva (Paulo César dos Santos Silva, Serra Talhada, 16 de março de 1981, 38 anos), ex-integrante do grupo bandavoo. Ele comentou na gravação do programa de TV por acaso que sua geração poderia compor sobre outras questões além das desigualdades sociais. Seria essa ideia um contraponto ao *manguebeat*? As letras de PC Silva, são, portanto, mais leves. Mais bossa nova? Acredito que PC estaria mais próximo da banda de pau e corda, na realidade, pela sua poética telúrica. Não por acaso, PC Silva e Marcello Rangel foram convidados por Sérgio Andrade, vocalista da banda de pau e corda, para participar de alguns de seus recentes *shows* no Teatro de Santa Isabel em 2019. Para PC Silva, o amor e a delicadeza são suas principais necessidades do tempo atual. PC Silva afirmou isso em entrevista a José Maurício Machline, no Teatro Rival, na gravação do programa de TV por acaso, no Rio de Janeiro, em 13 de dezembro de 2018, exibido no canal do *YouTube* de Machline.

Vamos falar um pouco mais sobre Juliano Holanda? Juliano Holanda é considerado pela imprensa pernambucana como o maestro do grupo reverbo, como já foi dito. Presente em alguns movimentos em Pernambuco desde os anos 1990, o veterano músico e cantautor conseguiu agregar e aglutinar diferentes gerações e construir um “lugar de criação” como afirmou em entrevista a José Maurício Machline na gravação do programa de TV já citado, que pode ser visto no *YouTube*.

Dois dentre os artistas com prestígio nacional que vêm dialogando e performatizando com o reverbo são o paraibano Chico César e o pernambucano Alceu Valença, um cantautor representante da nova MPB e outro representante da “explosão nordestina dos anos 1970 e 1980”. Chico César realizou um sarau com a geração reverbo num bar em Boa Viagem em 2018. Chico César surpreendeu a todos com sua voz pela semelhança com Caetano Veloso no seu primeiro disco intitulado aos vivos em 1995, além da sua poesia afiada, seu “beradêro”.

Como já foi dito, uma das inspirações para a escrita desta dissertação foi o livro “verdade tropical”, do cantautor tropicalista Caetano Veloso. O livro de VELOSO (1997) ressalta, dentre outros temas, a Semana de arte moderna de 22, que foi de fundamental importância na construção da identidade nacional brasileira. O Manifesto antropofágico proposto em 1922 por Oswald de Andrade foi provavelmente a pedra filosofal para estabelecer as bases do Tropicalismo, lançado em 1967, em São Paulo. A mescla entre os cancionistas baianos, os roqueiros e inventivos mutantes além dos arranjos eruditos contemporâneos de Rogério Duprat fizeram a alquimia tropicalista ganhar o mundo, no final dos anos 1960. Para legitimar-se simbolicamente na música brasileira Caetano Veloso trilhou um longo caminho, que descreveu no seu livro “Verdade Tropical”. O livro traça um pouco das memórias do baiano que “teve coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas elas”, como ele mesmo afirmou ao ser vaiado na defesa da canção “É proibido proibir” no Festival Internacional da Canção em 1968. A junção dos arranjos contemporâneos de Rogério Duprat, com o *rock* inventivo dos mutantes foi fundamental para a alquimia tropicalista dos anos 1960. Gostaria de salientar aqui o diálogo dos tropicalistas com a música pernambucana e nordestina (como mais um elemento integrante nessa alquimia) fica expresso na metáfora da mistura dos *Beatles* com a Banda de Pífanos de Caruaru, respectivamente, o “moderno” e o “tradicional”.

No Brasil, alguns jornalistas são pioneiros na construção de narrativas sobre a música popular no Brasil, como José Ramos Tinhorão. Um dos importantes livros do jornalista José Ramos Tinhorão é – “Música Popular: um tema em debate” (1966). O autor discute nesse livro, dentre outros temas, a “paternidade” da bossa nova, gênero musical brasileiro que ganhou notoriedade no mundo nos anos 1950, junto ao governo federal de Juscelino Kubitschek de Oliveira. 50 anos em 5 era o lema do governo progressista. Brasília era construída e o Brasil alavancava um intenso

processo de industrialização repleto de expectativa e otimismo. Euforia e a criação de uma forma de conceber a música que ganhou o mundo ao associar o samba (assim como ritmos nordestinos como o baião e o maracatu) ao *jazz*. O nome mais divulgado nos estudos sobre a Bossa nova é o de Joãozinho, o João Gilberto (João Gilberto Prado Pereira de Oliveira, Juazeiro, 1931, Rio de Janeiro, 2019) o baiano bossa nova que faleceu em seis de julho de 2019. João Gilberto lançou *chega de saudade* (1959) inaugurando um momento novo na canção brasileira, consolidando o formato voz e violão de *nylon* na música brasileira. Começava então o declínio do baião e a ascensão da bossa nova e da jovem guarda e abria-se o caminho para a construção da MPB dos anos 1960.

Ainda segundo TINHORÃO (1966), João Gilberto e seu “violão gago” seria o verdadeiro pai da bossa nova, nas suas palavras “filha de aventuras secretas de apartamento com a música norte-americana”. A música brasileira influenciou e foi influenciada pelo *jazz*, na minha opinião. É muito provável, entretanto, que Frank Sinatra tenha influenciado a forma de cantar de João Gilberto, mas a forma de tocar violão de João só era comum a solistas mais “modernos” como o violonista Aníbal Augusto Sardinha (Garoto, São Paulo, 1915, Rio de Janeiro, 1955). Ainda segundo Tinhorão, o apartamento de Nara Leão era o quartel general da bossa nova, onde se encontravam músicos como Antônio Carlos Jobim, dentre outros.

João Gilberto, com seu violão de *nylon* e sua voz inconfundíveis, veio a tornar-se um divisor de águas na música brasileira: o samba-canção de antes e depois de João Gilberto não foi mais o mesmo. João Gilberto foi realmente um novo paradigma? Ou só cantou sambas-canção como ele mesmo ironizou em entrevistas diversas? Foi o artista que realizou uma ponte: entre a herança do *Bel Canto* operístico (do século XIX) até uma nova tradição vocal (talvez iniciada por Mário Reis, segundo Ruy Castro) no Brasil, dentro do samba-canção. João Gilberto influenciou inúmeros artistas como os tropicalistas (servindo de referência e reverência de diversos artistas da Música Popular Brasileira) como Caetano Veloso e Gilberto Gil, além do pernambucano Geraldo Azevedo, que foi de Petrolina ao Rio de Janeiro. Petrolina e Juazeiro, terra natal de João Gilberto são separadas pelo rio São Francisco, segundo o poeta baiano Castro Alves: o rio São Francisco seria o “Nilo brasileiro”.

Voltemos a falar sobre Caetano. Um dos maiores cancionistas e cantautores brasileiros é sem dúvida Caetano Veloso. Assim como Caetano Veloso e Márcio

Borges, que são artistas e compositores que escreveram sobre suas memórias afetivas, eu, como *insider*, traço uma pequena narrativa sobre a música pernambucana contemporânea, assim como eles escreveram as suas sobre os movimentos culturais dos quais fizeram parte: a Tropicália e o Clube da Esquina, respectivamente. O período que vou estudar compreende, coincidentemente, o tempo em que entrei no mercado fonográfico da música em Pernambuco: os anos 2000. Não faço parte do reverbo como integrante, mas uma canção minha foi interpretada por dois novos artistas no coletivo reverbo: Lucas Torres e Luiza Fittipaldi cantaram em várias apresentações do reverbo a canção “vírgula”, que compus em parceria com Juliano Holanda.

#### 4.2 DO FREVO À FLAIRA

A festa mais importante do calendário do Recife e de Olinda é, sem dúvida, o Carnaval. O Carnaval mobiliza investimentos altos e movimenta todos os anos o turismo nas cidades acima citadas. Uma tradição inventada recente que vem gerando polêmica e repercutindo nas redes sociais é a escolha dos homenageados do Carnaval do Recife. O samba pernambucano foi o gênero homenageado no Carnaval de 2019 através dos nomes do veterano cantor/compositor e sambista Belo Xis e da cantora e sambista Gerlane Lops. A história do samba pernambucano mistura-se com a história do choro pernambucano. O choro pernambucano tem importantes nomes de pioneiros (no gênero musical geralmente associado apenas ao Rio de Janeiro) como João Teixeira Guimarães, o João Pernambuco e tem no Conservatório Pernambucano de Música os professores como Marco César e Bozó como entusiastas do gênero, que vem formando novas gerações de chorões no estado há bastante tempo, inclusive os mais novos professores/as de instrumentos como violão de sete cordas, cavaquinho, acordeon e bandolim popular do Conservatório Pernambucano de Música (CPM).

Voltemos à discussão do protagonismo do frevo no âmbito das políticas culturais em Pernambuco. Após as comemorações do centenário do frevo a partir de 2007, as políticas culturais públicas em Pernambuco vêm apontando indícios de que o *manguebeat* teria se enfraquecido simbolicamente em relação ao frevo/choro, ao forró e a outros gêneros ligados à canção no Estado. Em 2007, entretanto, na contramão do meu raciocínio, o Mestre Salu, ao completar 54 anos de idade, foi

homenageado e reconhecido como Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco. Salu representava os maracatuzeiros do estado, por ter fundado o maracatu Piaba de Ouro e por toda a sua contribuição com a cultura popular, nos maracatus de baque solto, cavalo marinho e forrós de rabeca.

Depois de sucessivas gestões do Partido Socialista Brasileiro (PSB) no Estado desde 2008 (Eduardo Campos e Paulo Câmara) e na Prefeitura do Recife desde 2013 (Geraldo Júlio), o então canonizado *manguebeat*<sup>1</sup> vem cedendo espaço para o frevo/choro e ao forró. Isso vem imprimindo uma ênfase na criação melódica de canções.

Digo isso por que a política cultural pública em Pernambuco ocupa um papel muito importante no fomento às manifestações culturais e artísticas no estado, mas percebo um avanço no sentido da busca por independência e autonomia entre os artistas. Assim sendo, além das Prefeituras de Recife e de Olinda (além de algumas de cidades do interior como Garanhuns, Caruaru e Arcoverde, por exemplo), a Fundação do Patrimônio Cultural e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE) ocupa um papel relevante nesse incentivo e promoção cultural, através de suas ações nos ciclos carnavalesco, junino e natalino e nos editais públicos que oferece, como o Fundo de Incentivo à Cultura (FUNCULTURA). Outra instituição relevante para a política cultural no estado é o Serviço Social do Comércio (SESC), desempenhando na música um papel importante, mas não envolve tanto investimento financeiro quanto o papel desempenhado pela política cultural da FUNDARPE e pelas Prefeituras. O Serviço Social do Comércio (SESC) em Pernambuco não arrecada tantos recursos financeiros quanto o SESC de estados como São Paulo.

Voltemos novamente ao panorama da salvaguarda do frevo. Como foi dito, após as comemorações do centenário do frevo, em 9 de fevereiro de 2007, as políticas culturais públicas em Pernambuco vêm apontando indícios de que o *manguebeat* teria se enfraquecido simbolicamente em relação ao frevo, ao choro, ao forró e a outros gêneros ligados à canção. Desde 2007 a renovação do frevo vem norteando a política cultural no estado de Pernambuco. Um indício forte disso é o Concurso de Música Carnavalesca Pernambucana ter se transformado em Festival Nacional do Frevo, excluindo da disputa os Maracatus e Caboclinhos nas últimas edições. Frevo

---

<sup>1</sup> Em 2009, no governo de João da Costa, do Partido dos Trabalhadores (PT), os *mangueboys* Fred Zero 4 e Renato L ocuparam cargos importantes da Secretaria de Cultura do Recife.

é “sinônimo da capital pernambucana” segundo o site do festival (<http://festivalnacionaldofrevo.recife.pe.gov.br>).

O frevo permanece vivo na alma de cada folião e se fortalece em cada novo carnaval recifense e olindense. Ao longo do século XX, no Recife, o frevo foi sendo adotado pelos seus moradores mais influentes como a forma de música e de dança mais típica de Pernambuco. O frevo tornou-se parte fundamental e importante da invenção simbólica da cidade do Recife. E foi ficando cada vez mais forte. Ou seria o frevo resiliente? Essa força se expressa na poesia cantada das marchas de bloco. Também está presente nos frevos canção e na resistência das mais humildes orquestras itinerantes, que executam o repertório de frevos de rua nos bairros mais distantes e nas ladeiras mais íngremes reinventando a tradição do passo dos capoeiras que acompanhavam as bandas musicais em suas evoluções no Brasil desde o século XIX. Da tradição inventada dos desfiles de bandas e dos capoeiras até as intensas disputas políticas das orquestras no Recife da primeira metade do século XX passamos pela história do frevo de rua. Pessoas aglomeradas, álcool, música e política viravam então sinônimo de violência. A imprensa local começava a veicular os carnavais de ‘sangue’ nos anos 1930 (TELES, 2012).

Na segunda metade do século XX, no Recife, foi inaugurada uma gravadora de discos: a *Rozenblit* (expressão que significa Rosa de Sangue), que exercia uma certa postura de resistência cultural no mercado musical realizando a gravação de discos de frevo, de samba e de MPB, entre outros gêneros musicais. Segundo matéria publicada na edição 219 da Revista Continente, a *Rozenblit* tornou-se entre os anos 1950 e 1960 a maior produtora de discos de vinis do Brasil. A *Rozenblit* foi idealizada por José Rozenblit, que inaugurou seu empreendimento em junho de 1954. Nos anos 1980 a gravadora fechou as portas, mas seu acervo hoje ocupa plataformas digitais como o *Spotify*.

Além do processo de gravação de discos se fazia necessária a divulgação dos mesmos para estimular a vendagem dos LPs. Quem exerceu esse papel de mediação com muita intensidade foram duas rádios: a rádio Clube de Pernambuco e a rádio Jornal do Comércio, que, inclusive contratou artistas como Jackson do Pandeiro e Hermeto Pascoal para trabalhar nos seus programas gravados ao vivo. O sinal da rádio Jornal do Commercio (JC) alcançava toda a América Latina. O *slogan* da rádio JC é até hoje “Pernambuco falando para o mundo”.

Além do sistema JC a Rádio Clube de Pernambuco também foi/é um importante meio de divulgação do estado. Segundo CÂMARA (2007): “no Recife, o Rádio Clube de Pernambuco, desde os seus primeiros anos, ainda como Clube de Rádio Amadores, fundado a 6 de abril de 1919, já promove entre os seus associados a escuta permanente de discos e provoca o crescimento nas vendas dos discos no comércio.”

As rádios locais desenvolveram elencos próprios contratando artistas, músicos e compositores. Em 1936, a rádio Clube inaugura seu próprio serviço de gravação desenvolvendo um mercado local independente em Pernambuco, segundo CÂMARA (2007).

Entretanto, os lançamentos de discos de frevo ficaram cada vez mais escassos a partir do fechamento da Rozenblit nos anos 1980, após as frequentes cheias que assolaram o Recife, além das pressões dos interesses das grandes gravadoras multinacionais. Porém, vale salientar que, nos anos 1970 e 1980, Carlos Fernando foi um importante personagem na reinvenção do frevo através do projeto Asas da América, demonstrando mais uma vez a resiliência do frevo. Nesse projeto, Carlos Fernando criou frevos modernos, cosmopolitas e convidou artistas da música pernambucana como os cantores Marco Polo Guimarães e Flaviola e a cantora Mônica Feijó para interpretar seus frevos, junto a artistas do *mainstream* da MPB como Caetano Veloso, Chico Buarque e outros para interpretar seus frevos.

A cada carnaval recifense e olindense novos frevos de rua, frevos-canção e de bloco são compostos e antigas canções são cantadas com alegria por diversas gerações de brincantes. Geralmente, nos desfiles dos blocos líricos, as orquestras distribuem letras dos frevos de bloco que serão cantados nas ruas do Recife e de Olinda. A tímida distribuição das letras dos hinos de blocos carnavalescos líricos em folhetos de papel resulta, paradoxalmente, num grande coro formado por multidões cantando em uníssono e repletos de euforia as canções que são lembradas e aprendidas em cada novo carnaval no Recife e em Olinda. O frevo de rua continua a ser executado por orquestras itinerantes de metais e percussão que abrem alas para a tradição que se reinventa a cada novo carnaval caminhando pelas ruas do Recife, subindo e descendo as ladeiras de Olinda. O frevo canção vem revelando novos compositores e consagrando antigos nos concursos de música carnavalesca promovidos pela Prefeitura do Recife anualmente.

Parece-me que o projeto de Chico *Science* de unir as diferenças estéticas e distanciamentos em relação ao Movimento Armorial nos anos 1990, vem acontecendo atualmente. Nos últimos anos, bandas como a Eddie e Nação Zumbi, contam em seus discos com os arranjos do Maestro Formiga, da Orquestra Popular do Recife, dialogando os instrumentos eletrificados e os *samplers* com os “velhos” metais das Orquestras de Frevo.

Em nove de fevereiro de 2007, a Prefeitura Municipal do Recife promoveu um grande encontro de gerações de artistas e de grupos musicais ligados ao *manguebeat* e ao pós-mangue que não necessariamente dialogavam com o frevo. Tratou-se de um projeto chamado “A Troça”. O projeto “A Troça” envolveu ensaios e uma apresentação no Marco Zero como uma das principais atrações do Centenário do frevo. A Troça reuniu integrantes da turma do *manguebeat*, do pós-mangue e da falange canibal (movimento multimídia realizado por Lula Queiroga juntamente com Lenine e outros artistas pernambucanos e cariocas nos anos 1980 no Rio de Janeiro): Cannibal, da banda *punk rock hard core* devotos juntou-se a Silvério Pessoa, Lula Queiroga, Rogerman (bonsucesso samba clube), Fábio Trummer (eddie), Isaar (comadre fulôzinha), Mônica Feijó, Felipe S (mombojó) e Tibério Azul (mula manca e a fabulosa figura), dentre outros, para reinterpretar frevos sob a direção musical do contrabaixista e produtor musical Walter Jr. Areia e do maestro Spok num show especial executado no Marco Zero, com a audição atenta e prestigiosa de mestres da música instrumental tupiniquim como o prestigiado bandolinista baiano Armandinho Macedo na plateia.

Considero esse *show* realizado em 2007 um marco na união entre as diferenças e pelejas estéticas entre os armoriais e o *manguebeat*. O frevo passaria a ser parte da vivência desses artistas do mangue desde então. Entretanto, alguns indícios apontam que o *manguebeat*, muito forte nos anos 1990 e 2000, vem dividindo espaço no campo da música popular pernambucana para gêneros como o frevo, sobretudo, além do forró e do brega. Espero que seja apenas uma questão da dinâmica cultural atualmente e o *manguebeat* continue com seu merecido espaço, claro. Misturas entre o frevo e o mangue acontecem nos projetos individuais de algumas integrantes do reverbo, como Flaira Ferro.

Flaira Ferro, cantautora também integrante do coletivo reverbo, começou sua trajetória artística como passista de frevo. O disco do concurso de música carnavalesca pernambucana de 2007, ano do centenário do frevo, tem Flaira na foto

da capa, como passista do frevo. A história de Flaira se confunde e se mistura com o frevo. Retomando essa trajetória artística associada ao frevo, Flaira lançou com sucesso de crítica e de visualizações em 2019 o videoclipe da música “revólver”, um híbrido de frevo com *hardcore*, classificado pelos próprios produtores do vídeo como um frevo *rock*. A estética da gravação dialoga com o guarda-chuva do *manguebeat* e do pós-mangue unindo um forte *riff* de guitarra, numa espécie de *frevocore*. Tal mistura pode ser comparada a mescla feita pela banda Sheik Tosado, liderada pelo cantor e compositor pernambucano China no final dos anos 1990 (som de caráter urbano e de salão, 1999).

Voltemos a análise da canção de protesto “revólver”. O fonograma foi produzido e gravado pelo produtor musical Yuri Queiroga, filho do maestro Spok, da Spok Frevo Orquestra. Yuri Queiroga gravou guitarras, baixo, *samplers* e *beat*. A canção de Flaira se inicia com os versos: “O meu revólver/é um estado de espírito/e o pessimismo/é luxo de quem tem dinheiro”, numa alusão à “arminha” que o presidente eleito Jair Bolsonaro fazia durante sua campanha ameaçando os seus opositores “comunistas”. A letra de Flaira segue criticando: “a covardia/impera sob a ignorância/mas a esperança/é substância pra mudar (...)”. A letra de Flaira ainda afirma que o frevo é nosso *rock*. O hibridismo no clipe está presente inclusive na mistura de linguagens na questão dos gêneros musicais, como também por unir música, poesia e dança contemporânea, tudo no cenário (sub)urbano do centro do Recife.

#### 4.3 FLAIRA FERRO E ISADORA MELO, CANTORAS DO BRASIL

Em plena legitimação simbólica encontram-se também as novas artistas pernambucanas Isadora Melo e Flaira Ferro, integrantes do reverbo. Elas são duas jovens artistas pernambucanas e têm 30 e 29 anos de idade, respectivamente. Elas vêm individualmente em suas carreiras lançando clipes interessantes, seguindo a tendência de consumo audiovisual em *sites* como o *YouTube* nos anos de 2017 e 2018.

Vamos conhecer um pouco mais sobre elas? Flaira Ferro é bailarina, cantora e compositora, uma *performer* e ativista feminista. A sua história se confunde com a história do frevo. Segundo novas artistas pernambucanas, como Isadora Melo o atual momento seria da “música-artesanato”. Isadora Melo foi provavelmente em

2017 a artista de maior destaque na música independente pernambucana e protagonizou no projeto “cantoras do Brasil”. Em matéria publicada em 10/09/2017 na revista editada em Pernambuco Algo Mais, lê-se:

“Essa característica ressaltada por Isadora tem relação com o estilo dos músicos, mas também pelos espaços nos quais se apresentam. O caminho trilhado pela maioria deles é o das casas menores, onde estão mais próximos das pessoas. ‘Antes havia no Estado uma política pública que privilegiava espaços maiores e grandes públicos. Hoje em dia, seguimos por uma outra diretriz. Se é para tocar em lugares menores a letra e melodia têm papel muito mais importante. É o momento da música-artesanato’.” (fonte: <http://revista.algomas.com/noticias/os-novos-talentos-da-musica-pernambucana>, acesso em 13.12.2017)

Assim já aconteceu em movimentos anteriores, novos coletivos se formam na música popular contemporânea de Pernambuco: reverbo, a dita curva, clube da Aurora, tertúlia e avoadá são alguns desses novos coletivos de cantautores/cancionistas, como já dissemos. Isadora Melo e Flaira Ferro demonstram seu protagonismo atualmente, pois participam de dois coletivos contemplados pelo FUNCULTURA: a dita curva e reverbo. Isadora Melo é uma cantora e atriz que se encontrou com Juliano Holanda para reinventar as suas canções. Dessa parceria entre Isadora e Juliano Holanda, muitas escutas mútuas começaram a acontecer ao meu ver.

Já foi dito que a varanda do apartamento de Juliano Holanda era onde se encontravam os artistas do reverbo para entoar e compor novas canções autorais solo ou em parceria. Da casa de Juliano os artistas saíram para as casas de espetáculo situadas no Recife e em Olinda como o Terra Café, a Casa Astral, O Mundo Lá de Casa, o Poço das Artes, o Sana Bar e o Naylê, dentre outras que se abrem para novos cantautores de Pernambuco.

Vamos analisar mais canções do reverbo? Uma canção que teve protagonismo na música independente local em 2018 nas redes sociais das quais fazem parte esses artistas foi o que eu poderia classificar como um frevo-protesto: “morrer em Pernambuco”, composto por Juliano Holanda. O videoclipe caseiro da canção morrer em Pernambuco de Juliano Holanda, interpretada por ele e por Isadora Melo, teve 21558 acessos até julho deste ano na página do artista no *YouTube* e foi publicada em 07 de fevereiro de 2017. Sobre morrer em Pernambuco, Juliano Holanda postou um pequeno texto no seu *blog*:

“Morre-se em Pernambuco a cada golpe do martelo que constrói arranha-céus. Morre-se em Pernambuco cada vez que um artista precisa sair do seu Estado pra poder viver da arte que faz. Morre-se em Pernambuco nas pilhas de documentos inúteis. Morre-se em Pernambuco sufocado, nas entrelinhas. Morre-se em Pernambuco nas filas quilométricas. Morre-se em Pernambuco lentamente, com requintes de crueldade. Morre-se engasgado. (...) Morre-se em Pernambuco em cada festival cancelado. Morre-se atropelado por carruagens. Afogado em estacionamentos. Morre-se em Pernambuco desamparado. Sem likes. Morre-se em Pernambuco por toda parte. Morre-se em Pernambuco em cada assento vazio de cada sessão de teatro. Morre-se em Pernambuco sem comprovantes de cachê. Em quadros psicodélicos. E a lista segue indefinidamente.”

Abaixo, podemos analisar a cadência simples e bela da canção morrer em Pernambuco, de Juliano Holanda:

Bm | % | F#7/A# | % | D7/A | % | G | B7 | Em | % | G | B7 | Em | % | D7 | % | C7 | % | B7 | % | Em | % | D7 | % | C7 | B7 | A7 | G7 | F#7

Essa harmonia com poucas notas alteradas (dissonâncias) mas com acordes invertidos se repete completamente para no final acabar na suspensão no final dos versos “sem um copo d’água”. Morrer de sede? E aos poucos engolir as palavras em tercinas reforçando paulatinamente a queda do corpo que morre? Seria uma ressurreição do próprio frevo?

A batida do violão de *nylon* de Juliano Holanda executa uma levada de frevo canção, que ameniza, de certa forma, o viés de protesto da canção. “(...)Morrer em Pernambuco/como quem morre pela boca/como quem engole a própria língua/e mímica(...)”.

A interpretação vocal de Juliano Holanda e de Isadora Melo é suave e intimista como as interpretações de João Gilberto e Nara Leão na Bossa nova dos anos 1960. Muito se discute que a Bossa nova inaugurou um jeito novo de se interpretar em contraposição ao antigo padrão do *bel* canto operístico do início do século XX. Entretanto, contradizendo o discurso que aponta o “atraso” do nordeste em relação ao sudeste, se ouvirmos atentamente as vozes de Manezinho Araújo e de Jackson do Pandeiro perceberemos que eles entoavam um canto quase falado, antecipando o *rap*, já nos anos 1930 e 1950. O próprio Jackson do Pandeiro, por exemplo, notabilizou-se cantando frevos como “Micróbio do frevo”, gravado em 1954. Nos versos de Genival Macedo entoados por Jackson se afirma que “só queria que um

dia o frevo chegasse a dominar/ em todo o Brasil”. Esses mesmos versos são hoje entoados por Silvério Pessoa em seus *shows* de Carnaval.

O frevo não “chegou a dominar em todo o Brasil”, mas os tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil, além dos novos baianos em carreira solo como Moraes Moreira, foram contaminados pelo “micróbio do frevo” e criaram diversos frevos modernos, assim como Carlos Fernando nos anos 1970. Juliano Holanda retoma juntamente com Isadora Melo em “morrer em Pernambuco” essa perspectiva mais moderna de concepção de frevos. Na gravação de Juliano e Isadora podemos ouvir um violão de nylon gravado por Juliano e um bandolim gravado por Rafael Marques, que reinventam as orquestras de pau e corda que executam os frevos-de-bloco.

Na transcrição apresentada na Figura 5 da música morrer em Pernambuco podemos perceber a melodia em tons e semitons e a harmonia com baixo decrescente da canção em compasso binário.

Figura 5 - Partitura da música morrer em Pernambuco composta pelo integrante do reverbo Juliano Holanda

**Morrer em Pernambuco**

Juliano Holanda

$\text{♩} = 96$

Mor - rer em Per-nam - bu-co

9  $F\sharp7/A$   $D7/A$  G  $B7$  Em  
Do jei-to mais du-ro Do jei-to mais es - cu-ro Co-mo quem sea - fo-ga no rio—

16 G  $B7$  Em  $D7$   
Co-mo quem mor-re de frio— Mor - rer em Per-nam - bu-co Co-mo quem

23  $C7$   $B7$  Em  
mor-re pe-la bo-ca Co-mo quem en - go-lea pró-pria lin-gua E min - gua e má

28  $D7$   $C7$   $B7$   $A7$   $G7$   
- gua Co-mo quem per-deo so-ta-que A os pou-cos Een - go-leas pa - la-vras Sem um co-po

35 1.  $F\sharp7$  2.  $G7$   $G7$   
d'á - gua Mor Sem um co - po -

41  $F\sharp7$   $G7$   $G7$   $F\sharp7$   
d'á - gua Sem um co - po - d'á - gua

Fonte: Jefferson Cupertino

Estaria o frevo fadado a morrer em Pernambuco ou expandir-se pelo mundo após a sua salvaguarda? Acredito que a segunda opção prevalecerá.

Seria a canção morrer em Pernambuco uma crítica às questões da política cultural no estado de Pernambuco e ao próprio mercado da música no país? Viver de arte e em Pernambuco, longe dos centros hegemônicos e dos SESCs de São Paulo, realmente não é fácil. Imagine a situação quando se é pobre, periférico e negro. Seria praticamente depender dos pequenos recursos financeiros da FUNDARPE, das prefeituras municipais e do SESC Pernambuco? As iniciativas privadas dos cafés e bares são suficientes para sustentar um mercado local?

Pouco recurso para muitos artistas. E muitas disputas por legitimação simbólica, portanto. Se não está fácil para o reverbo, que vem sendo contemplado pelos editais públicos, o que diríamos sobre as dificuldades dos artistas negros, pobres e periféricos? Esses artistas, por talento, comprometimento e propriedade podem atravessar a fronteira dos artistas populares ligados às matrizes tradicionais afro-brasileiras que recebem cachês baixos.

Voltemos à análise da canção morrer em Pernambuco. No final da canção é interessante o recurso da escala descendente para expressar a “queda”, uma “morte” lenta: “(...) aos poucos/engole as palavras sem um copo d’água”. Eficácia na canção pode ser vista aqui, como diria TATIT (1986).

Cada canção traz consigo uma visão de mundo, representações de estilos de vida e de valores sociais. Morrer em Pernambuco está sempre convocando o ouvinte para estar atento. Em tempos de patrulhamento ideológico nas redes sociais, como apontou Tom Zé no “tribunal do feicebuqui” desde 2013 é melhor estar precavido para não “se afogar no rio”, não “morrer de frio”, não “morrer pela boca”, não “engolir a própria língua” e não “perder o sotaque”.

Esta canção participante (ou canção de protesto) foi reinterpretada e regravada por diversos artistas e divulgada pela *internet* em dezenas de versões em redes sociais como o *Facebook* e o *Instagram*, assim como no *YouTube*. Dentre esses artistas, até o guitarrista Paulo Rafael (diretor musical de Alceu Valença e guitarrista da banda ave sangria) criou a sua versão instrumental para o “frevo de protesto” de Juliano Holanda. Paulo Rafael gravou com artistas da MPB como Zélia Duncan e Gal Costa, além de Alceu Valença e é um importante agente cultural que se aliou a Juliano Holanda.

Podemos comparar o papel que a *internet* realiza hoje com o papel que a televisão ocupava nos anos 1960? Não há como comparar, claro. Não quero aqui fazer comparações exageradas, mas a canção segue a lógica das composições conhecidas como canção de protesto (manifestação mais radical da MPB dos anos 1960), comuns nos anos 1960, como pra não dizer que não falei de flores, de Geraldo Vandré (Geraldo Pedrosa de Araújo Dias, Paraíba, 84 anos). As canções de protesto foram classificadas como canções participantes por historiadores da música popular no Brasil, como NAPOLITANO (2002).

A repercussão da canção “Morrer em Pernambuco” é, em grande parte, local. Hoje, a repercussão das canções dos artistas independentes na agitada vida brasileira é bem mais modesta e localizada do que a repercussão que um artista como Geraldo Vandré ou Caetano Veloso tinha nos anos 1960/1970 ao aparecer nos festivais da canção em TV aberta. Nesse período, todo o Brasil se conectava através da televisão e a repercussão das canções era bem maior, pela novidade do meio de comunicação. A divulgação massiva dos artistas nos festivais da canção brasileira mobilizava a audiência nacional. Elis Regina, Roberto Carlos, Chico Buarque e Caetano Veloso ganhavam programas de TV.

Mas, voltando à canção “Morrer em Pernambuco”, é interessante notar como processos de afirmação de identidade são importantes para a construção de legitimação simbólica dos artistas. O próprio título da canção já mobiliza questões identitárias: “morrer em Pernambuco”.

Segundo TROTTA (2014), “os repertórios musicais projetam no espaço sonoro imaginários de alteridade, funcionando como símbolos de grupos sociais identificados como ‘eles’”. O reverbo produz identidades pernambucanas? Que tipos de identidades são estas? Quem é afetado pela música produzida pelos cancionistas do reverbo?

Sofrendo e passando pela “dor e delícia” de conviver com um mundo da arte bastante adverso em tempos de crise política e econômica no Brasil e no mundo, esses novos artistas pernambucanos gravam CDs, vinis e lançam videocliques em plataformas digitais como o *YouTube* mobilizando fãs e movimentando novas cenas juvenis no Recife, em Olinda e no interior de Pernambuco.

No Teatro de Santa Isabel, na quinta edição do reverbo, no dia treze de abril de 2019 às 20h, Juliano Holanda, tal e qual um indígena Suyá responderia por que ele canta (SEEGER, 1987), tenta achar a resposta, a razão pela qual ele trabalha como

cantor e músico. E afirma que às vezes as pessoas o perguntam: “por que você faz isso?” Ele devolve a pergunta ao público e pondera que todos ali presentes devem se perguntar a mesma coisa. Ele afirmou, numa das únicas falas da apresentação que, ao subir no palco daquele teatro importante do Recife lotado (470 pagantes), tinha uma: “sensação de morte... Mas uma boa morte... E a sensação de andar (dali) até aqui foi de um renascimento”. E continua: “a cigarra (...) canta para morrer... Mais do que canta, ela grita”.

#### 4.4 A QUESTÃO DAS IDENTIDADES DO NEGRO E DO INDÍGENA NA MÚSICA BRASILEIRA E PERNAMBUCANA HOJE

Em artigo, FERNANDES (2014) analisa sob a luz da “africanização do Novo Mundo” “a negra essencialização do samba”. O autor analisa como e por que somente a partir dos anos 1970 emerge no Brasil a “cultura africana” e o samba passa a ser associado às causas negras. É nesse período que o samba negro é reivindicado por artistas como Candeia, que fundou em dezembro de 1975 o Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo, juntamente com Nei Lopes. Os dois juntos protagonizaram o processo de unificação das classificações raciais no Brasil e a busca do “modo africano de viver” celebrando a “nova estética” representada pela “cultura africana”. Pretendo nessa seção da dissertação associar as visões de mundo desses dois protagonistas negros cariocas às visões de outros dois protagonistas negros pernambucanos: Naná Vasconcelos (Juvenal de Holanda Vasconcelos, Recife, 2 de agosto de 1944 e Recife, 9 de março de 2016) e Guitinho da Xambá, importantes representantes da música local contemporânea. É importante salientar que o prestígio de Naná superou em anos-luz a esfera local e ele figurou entre os nomes importantes do *jazz* no mundo. Naná Vasconcelos foi eleito oito vezes pela revista *downbeat* como o melhor percussionista do mundo e ganhou *grammys*. Guitinho vem construindo sua trajetória e tem muito prestígio no âmbito nacional e internacional.

Nos anos 1990, em Pernambuco, o *manguebeat*, ao mesclar matrizes da cultura popular como o maracatu, a ciranda e o samba de coco com o *rap* e o *rock*, trouxe novo fôlego às “raízes” africanas da cultura local. O carnaval do Recife desde os anos 2000 passou a se chamar multicultural e a reconhecer na passarela do Marco Zero (onde se apresentam artistas do *mainstream* da música brasileira) além do

legitimado frevo, outras manifestações de origem negra como os maracatus, até então residuais. Os maracatus, dentre outras manifestações de origem africana passavam nesse período a ser reconhecidos como manifestações emergentes, nos anos 2000. Mas esse protagonismo negro tem sido combatido, infelizmente.

Vamos falar agora do protagonista pernambucano citado Naná Vasconcelos. Naná foi um grande valorizador da cultura afro-brasileira em Pernambuco, destacando a cena local percussiva, quando voltou a morar no Recife. Mais do que isso, foi um nome brasileiro e pernambucano a figurar entre os mais importantes do *jazz*, da música de improviso. Eleito oito vezes como o maior percussionista do mundo por revistas especializadas ele regeu quinze diferentes nações de maracatu na abertura oficial dos Carnavais do Recife no período de 2001 até 2016. Com sua morte em março de 2016 e a alteração dos locais e datas de desfile das agremiações carnavalescas do Carnaval 2018 as nações de maracatu reivindicaram a sua permanência na abertura do carnaval do Recife temendo mudanças promovidas pela Secretaria de Cultura do Recife.

No período que antecedia a morte de Naná Vasconcelos, em 2016, as políticas culturais públicas em Pernambuco vinham apontando indícios de que os artistas ligados ao *manguebeat* teriam se enfraquecido simbolicamente em relação aos artistas associados ao frevo e outros gêneros ligados à canção. A “melodia” estaria prevalecendo em relação ao “ritmo africano” na música pernambucana de mais prestígio no pós-2010? Talvez. Explico-me.

Em 2014, um tema relevante para corroborar a minha hipótese aconteceu em Pernambuco: a tentativa de imposição de um horário limite para as brincadeiras de Maracatu rural na zona da mata de Pernambuco, que tradicionalmente aconteciam até às 5h da manhã. Segundo representantes de agremiações carnavalescas a polícia militar estava limitando as sambadas até às 2h da madrugada desde 2012. Atento a tudo isso e militando a favor dos maracatuzeiros Siba (Sérgio Veloso) compôs uma canção representativa desse imbróglio entre representantes de agremiações, ministério público e polícia militar. A canção de Siba “marcha macia” gravada no mesmo ano no seu segundo disco solo “De Baile Solto” diz:

“Acorda, amigo/ o boato era verdade/ a nova ordem/ tomou conta da cidade/ é bom pensar em dar no pé quem não se agrada/ sendo você eu me acomodaria/ não custa nada/ se ajustar às condições/ além do mais/ eles comandam multidões/ quem para o passo de uma maioria? (...)”

Siba e Maciel Salú (rabequeiro e filho do Mestre Salustiano) conseguiram junto aos maracatuzeiros atingir os seus objetivos de manter a tradição, o “costume secular”, dos ensaios de maracatu até o amanhecer.

Além do maracatu, outra tradição residual importante e de matrizes africanas e indígenas na cultura de Pernambuco é o samba de coco. São muitos os grupos e as artistas associadas ao samba de coco, como Dona Selma do coco, Aurinha, Dona Cila e Dona Glorinha, dentre outras. Um dos mais relevantes representantes da música negra feita em Pernambuco nos últimos anos é Guitinho da Xambá, compositor, pandeirista e vocalista do Bongar, grupo de samba de coco da Nação Xambá, quilombo urbano situado na periferia de Olinda.

Que tal se comparássemos a trajetória contemporânea de Guitinho da Xambá com a de Candeia e a de Nei Lopes a partir dos anos 1970? Guitinho, assim como Candeia e Nei Lopes, reivindica o protagonismo negro. Ele faz parte do grupo de samba de coco bongar. O grupo bongar foi criado em 2001 e lançou os discos 29 de junho (2006), Chão batido - coco pisado (2009), Samba de Gira (2016) e Ogum lê (2017), além do DVD Festa de terreiro (2013). No Centro Cultural Bongar, fundado em 2016, situado no Portão do Gelo, na Xambá, são ministradas oficinas de dança, teatro e cursos que abordam a percussão da comunidade Xambá, o candomblé e a música afro-brasileira. Quem vem perdendo protagonismo nesses tempos de crise econômica e política é a cultura popular de terreiro, muito embora haja diversos projetos de artistas populares contemplados pelo FUNCULTURA nos últimos anos, após as gestões do PSB, inclusive. Em 11 de julho de 2019, Guitinho da Xambá postou na sua página do *facebook* “bongar xambá” uma crítica demonstrando sua insatisfação com a programação do Festival de Inverno de Garanhuns (FIG) de 2019. O grupo bongar participaria da apresentação de Cláudio Rabeca, mas a FUNDARPE não teria oferecido as condições para a realização do trabalho do bongar, segundo Guitinho. A sua queixa poderia ser comparada à de Jackson do Pandeiro, diante da bossa nova e da jovem guarda nos anos 1960/1970? Acredito que sim e gostaria de propor uma comparação entre os diferentes contextos e, ao mesmo tempo, destacar a relevância e o protagonismo de Guitinho, como cantautor de uma poética do samba de coco, reinventando a tradição da nação Xambá, “invisibilizado” em pleno centenário de Jackson do pandeiro. Não por acaso, no filme “Bacurau” de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles existe um enterro simbólico de uma personagem interpretada por Lia de Itamaracá.

Dentro do reverbo as identidades feminina, negra e indígena são contempladas com o mesmo protagonismo. A mulher negra Gabi da Pele Preta, os negros Marcello Rangel e Vinícius Barros e o indígena pankararu Gean Ramos vêm participando do coletivo reverbo com o mesmo protagonismo, a mesma importância. Gean Ramos inclusive no Teatro de Santa Isabel em abril de 2018, foi o único a falar além de cantar e sensibilizou o público com sua defesa da causa da demarcação de terras indígenas. Uma pauta urgente em tempos de “desastres ambientais” no país. Uma característica muito positiva do coletivo ao dar voz e protagonismo às mais diversas identidades. Mais um aspecto a se destacar na “movimentação” que engloba diversas regiões e sotaques de Pernambuco e várias identidades, portanto.

## 5 DO UDIGRUDI AO REVERBO

### 5.1 O RECIFE MODERNO DOS ANOS 1970 E 1980: CENA UDIGRUDI OU TROPICÁLIA PERNAMBUCANA, BANDA AVE SANGRIA E LULA CÔRTE

O nordeste não é apenas o lugar de “continuidade em relação ao passado”, como já discutimos aqui. O nordeste é também o lugar da contracultura, das transgressões, das mudanças comportamentais, da psicodelia, dos *beatniks*. O reverbo também se inspira nessas referências. Um personagem central nessa psicodelia nordestina é Lula Côrtes (Luiz Augusto Martins Côrtes, Recife, 1949, Recife, 2011). Lula Côrtes poderia ser comparado ao George Harrison pela ponte entre a música oriental e ocidental que também propôs. Lula seria na minha opinião um dos precursores do “vento nordeste”, uma “explosão da música nordestina nos anos 1970 e 1980”.

Como apontou SARAIVA (2014), no artigo intitulado “vento nordeste”, nos anos 1970 e 1980, o Brasil conheceu uma “explosão da música popular nordestina” que migrou para o sudeste. Quero destacar aqui não apenas o Tropicalismo baiano e Novos baianos, mas o Pessoal do Ceará, Djavan e sua música ao mesmo tempo alagoana, nordestina e global, cosmopolita.

Além desses já citados, existiam outros coletivos de cantatores e instrumentistas pernambucanos como Alceu Valença (Alceu Paiva Valença, São Bento do Uma, 1 de julho de 1946, 73 anos) e Geraldo Azevedo, além dos guitarristas Heraldo do Monte, Robertinho do Recife e Paulo Rafael. Não posso deixar de destacar também os paraibanos como Elba Ramalho (Elba Maria Nunes Ramalho, Conceição, 17 de agosto de 1951, 68 anos), Zé Ramalho (José Ramalho Neto, Brejo do Cruz, 70 anos), Pedro Osmar (Pedro Osmar Gomes Coutinho, João Pessoa, 29 de junho de 1954, 65 anos) e a genial Cátia de França (Catarina Maria de França Carneiro, João Pessoa, 13 de fevereiro de 1947, 72 anos) além de instrumentistas como Jarbas Mariz e Alex Madureira. Nessa época, muitos hibridismos, mesclas diversas, aconteceram na música nordestina. Entretanto, pouco se sabe(ia) no sudeste sobre o udigrudi (corruptela de *underground*) que acontecia no Recife dos anos 1970. Tracei aqui também uma breve história dessa psicodelia nordestina e de uma tropicália local, que teve pioneirismo e muita força em Pernambuco destacando além de Alceu e de Zé Ramalho o mago das artes Lula

Côrtes, pois fazer música e criar obras de arte após os anos 1960 é um processo bem diferente do processo do início do século XX. Lula Côrtes pode ser considerado como o precursor da psicodelia nordestina, do hibridismo e, inclusive, do movimento *manguebeat*. Revisitá-lo e estudá-lo é fundamental para tentar desvendar quais novos caminhos se poderá trilhar em torno da canção de agora em diante, no século XXI.

Nesta seção do capítulo, analisei a canção popular “desengano”, composta por Lula Côrtes e Tito Lívio e lançada por Lula Côrtes em 1981 no disco “O Gosto Novo da Vida”, pela gravadora ariola. Uma canção sem refrão, mas associada a uma sequência de acordes mais comuns (naturais), dialogando com o *rock* sessentista da banda britânica *The Beatles* e do cantor e compositor norte-americano *Bob Dylan*. Uma estrutura musical simples com uma narrativa mais densa e subjetiva na letra deixando transparecer um caótico fundo social brasileiro na década de 1980 (ainda nos “anos de chumbo”) capturado na canção. Utilizei como método para realizar a análise da canção citada as discussões sobre as relações entre sociedade e literatura e sua interpenetração: o externo e o interno na obra de arte, de Antônio Cândido.

Antônio Cândido (Rio de Janeiro, 1918 / São Paulo, 2017) foi um sociólogo, crítico literário, ensaísta e professor universitário brasileiro. É considerado um dos grandes expoentes da crítica literária brasileira e um dos intérpretes do Brasil. Utilizei Antônio Cândido para fundamentar a discussão sobre qual desengano cercava o artista Lula Côrtes, vivendo num Recife dos anos 1970 e 1980, em plena ditadura militar, em tempos de “chumbo”. Como o externo e o interno se relacionavam no Recife de 1980 na obra de Lula Côrtes? Também utilizei nessa parte do texto as relevantes contribuições de Luiz Tatit na análise da canção brasileira e de Felipe Trotta. Outro autor a ser utilizado para dar suporte à análise a ser realizada aqui é FABBRI (2017), que escreveu uma teoria dos gêneros musicais.

Na primeira parte da seção, falei resumidamente sobre Antônio Cândido e seus métodos; na sequência, tracei uma pequena resenha histórica dos cancionistas/cantautores no Brasil e no nordeste brasileiro; para, finalmente, contextualizar Lula Côrtes no cenário do Recife dos anos 1970/1980; Na parte final dessa seção do texto, realizei uma análise da canção desengano.

A canção “desengano” é considerada um clássico do *udigrudi*, corruptela de *underground*, movimento de contracultura que aconteceu no Recife a partir dos anos

1970, seguindo as veredas abertas pela Tropicália, pelo *rock* e pela psicodelia nos anos 1960. O *rock* já havia chegado ao Recife desde os anos 1950, segundo Ébis Dias Santos Filho e Fabiana de Oliveira Lima com a exibição do filme “Sementes da Violência”. A psicodelia, entretanto, só chegou ao Recife nos anos 1970, com um atraso de alguns anos em relação à Europa. Nos anos 1970, o Recife também sofria sob as botas da ditadura, mas seus artistas encontravam alternativas para viabilizar seus projetos em festivais universitários, em bares alternativos em Olinda e em eventos como a Primeira Feira Experimental de Música de Nova Jerusalém, realizada em novembro de 1972, em Brejo da Madre de Deus, no Distrito de Fazenda Nova. Voltemos a um dos autores que serão fundamentais para a análise a ser realizada nessa seção do capítulo: Antônio Cândido.

Antônio Cândido faz parte da tradição da crítica cultural brasileira. Ele formulou questões importantes para uma interpretação dialética da obra de arte literária. Cândido focalizou os aspectos sociais que envolvem a vida artística e literária nos seus diferentes momentos.

Segundo CÂNDIDO (2010), devemos estar atentos ao processo pelo qual elementos externos se tornam internos da obra literária. O autor apontou como a realidade social se transformava em componente de uma estrutura literária e como só o conhecimento dessa estrutura poderia nos fazer compreender a função social que essa obra exercia.

Precisamos, portanto, entender o texto e o contexto de uma obra literária numa interpretação dialeticamente íntegra fundindo-os. Cândido propôs uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Tanto os fatores sociais como os psíquicos são decisivos para a análise literária, para Cândido. A arte depende da ação de fatores do meio e ao mesmo tempo produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando sua conduta e sua concepção do mundo.

Na segunda metade do século passado, no final dos anos 1960 e início dos anos 1970 o mundo fervia contra as opressões do Capitalismo através dos movimentos da contracultura. Na França, as lutas libertárias dos estudantes e operários juntos no maio de 1968; nos EUA, a luta dos negros pelos seus direitos civis; o movimento hippie e a psicodelia ganhavam força nos EUA e na Europa. Na Inglaterra, em 1966/67 o *Ufo Night Club* apresentava bandas de *rock* experimental como o *Pink Floyd*, banda então liderada por Syd Barrett. No Brasil, em 1968, a

ditadura militar dava o seu mais severo golpe com o AI-5, cerceando os direitos dos brasileiros e das brasileiras. Nesse período de repressão aqui no Brasil houve também muitos avanços no campo das artes. Vamos analisar esses avanços aqui no Recife na cena do *udigrudi*, movimento de contracultura “local”, que influenciaram e influenciam até hoje os cancionistas do Reverbo e a música pernambucana contemporânea.

Uma intensa modernização da música popular brasileira aconteceu vertiginosamente configurando nossa “canção moderna”, como definiu Luiz Tatit, a partir dos anos 1960. No nordeste, nos anos 1960, região marcada pelas influências das tradições católicas dos colonizadores jesuítas como o cantochão houve também frentes de vanguarda como a Tropicália, que ressignificaram as tradições propondo uma “geléia geral”: um híbrido dos *Beatles* com a Banda de pífanos de Caruaru. A Tropicália, assim como a bossa nova modernizou a forma de se criar canção no Brasil e abriu o caminho para uma grande “explosão nordestina” na MPB dos anos 1970 no sul maravilha. Luiz Tatit aponta que nos anos 1970 foi construída uma música sem fronteiras rítmicas, geográficas, históricas e ideológicas, inclusive.

Lula Côrtes foi um cancionista/cantautor brasileiro. Lula Côrtes, diferentemente de Domingos Caldas Barbosa, estava longe de uma vida santa e beata. Estava muito mais para um *beatnik* do que para um beato. Lula Côrtes era a antítese de um sacerdote: era mundano e *hippie*, um roqueiro. Ele foi um dos primeiros artistas brasileiros a fundir os ritmos regionais nordestinos como o baião e o maracatu com o *rock*, antecipando o que viria com o *manguebeat*, somente nos anos 1990. Nascido no Recife no dia 09 de maio de 1949, Lula foi cantor, compositor, instrumentista, escritor, desenhista, *designer*, poeta e pintor. Música *folkpsicodélica* foi o que Lula Côrtes criou.

Em 1969, vindo de sua fazenda em Lagoa do Carro para Recife, Lula conheceu Kátia Mesel, sua primeira esposa e grande parceira nas artes e na vida. Em 2014, Kátia Mesel, cineasta pernambucana filmou, juntamente com Avir Shamam, um documentário sobre ele chamado o mago das artes: Lula Côrtes. Lula era um “nômade”, morou em diversas cidades na Europa, como Amsterdã e Barcelona, viajou até o Marrocos, conheceu a Índia, mas voltou a morar em Pernambuco. Lula era tão ávido por conhecimentos artísticos que foi até a Espanha conhecer o pintor Salvador Dali para aprender técnicas de pintura e inteirar-se sobre o Surrealismo. Acreditava Lula ter canalizado sua violência juvenil para a sua arte.

Lula Côrtes - assim como *The Beatles* e os músicos do *Pink Floyd*, como os legendários integrantes dos dois grupos, respectivamente, *George Harrison* e *Syd Barrett* - “expandiu” a sua mente usando ácido lisérgico (LSD) e ingeriu outras substâncias ilícitas e, a partir de suas “viagens”, espiritualizou-se através de filosofias orientais, inaugurou hibridismos, misturou cantoria e repente nordestino com psicodelia, baião com *rock and roll*, fez pinturas surrealistas como o famoso pintor espanhol Salvador Dali, escreveu letras de canções, escreveu contos de fadas para adultos, ilustrou capas de discos e livros que publicou. Segundo depoimento dele próprio no citado documentário de Kátia Mesel, seus pais cantavam e tocavam no violão *rock* e *blues* e traziam as influências da música do mundo para sua casa, o que demonstra uma certa distinção e capital cultural, dentro da sua família.

Lula Côrtes fundou com Kátia Mesel um selo próprio (abrakadabra) e gravou no parque industrial da *rozenblit*, o disco de música instrumental “*satwa*” com Lailson em 1973, considerado o primeiro disco em vinil de música independente lançado no Brasil, embora a academia considere o disco de Antônio Adolfo (Feito em Casa, 1977) como o primeiro disco independente a ser lançado no país. A *rozenblit* foi uma fábrica de discos situada em Afogados fundada nos anos 1950.

Voltemos à biografia de Lula Côrtes. Lula Côrtes teve sua trajetória artística ligada ao *rock* e ao experimentalismo do udigrudi recifense. Ele costumava dizer que fazia *Rock Popular Brasileiro* (RPB). Adorava hibridismos e experimentações nas suas músicas. Lula gravou álbuns com músicos paraibanos, como Zé Ramalho e Jarbas Mariz. No ano de 1975, Lula gravou com Zé Ramalho o clássico Paêbirú, álbum pioneiro de psicodelia nordestina e experimentalismo.

Lula Côrtes era músico-instrumentista. Ele inseriu um instrumento marroquino chamado tricórdio na música nordestina em diversos discos, como no álbum molhado de suor (1974), de Alceu Valença. Lula Côrtes fez a ponte entre a música oriental e a ocidental na música nordestina. Outro disco importante de Lula é o rosa de sangue. Rosa de sangue é, segundo Lula, uma homenagem a *rozenblit*, gravadora independente de discos de vinil de Pernambuco. Foi um álbum gravado na *rozenblit* no final dos anos 1970 que rendeu uma confusão a Lula Côrtes. Ele foi acusado de plágio em uma música pela *rozenblit*, por ironia do destino.

Acontece que, no mesmo período, Lula gravava pela Ariola um outro disco chamado o gosto novo da vida, mesmo tendo contrato assinado com outra gravadora (*rozenblit*) e se complica judicialmente. Segundo a revista *rolling stone* o

disco foi premiado como “a melhor venda do ano da gravadora Ariola” vendendo 32.000 cópias. Esse foi o primeiro disco solo de Lula Côrtes. A faixa que abre o disco é *desengano*, um clássico do *udigrudi* recifense recentemente regravada por Zeca Baleiro no álbum *Concerto* (2010). A música *desengano* foi composta por Lula Côrtes em parceria com Tito Lívio e tornou-se um *hit* nos anos 1980, pelo menos em Pernambuco.

Hoje, o disco o gosto novo da vida pode ser encontrado facilmente no *YouTube*. A capa do disco já é um detalhe relevante para descrermos aqui, antes de analisarmos a canção: Lula aparece como um deus grego, o deus do vinho (Baco) entre duas colunas de arquitetura greco-romana, segurando com sua mão direita um cálice de vinho. Lula acreditava no surrealismo como um novo renascimento das artes, talvez resida aí a inspiração para a foto da capa do seu disco solo. O disco foi gravado por músicos pernambucanos professores do Conservatório Pernambucano de Música, como Nilton Rangel (guitarra), além de outros excelentes músicos como Thalles Silveira (baixo), João Lyra (violão *nylon*), Sérgio Kyrillos (teclados), Márcio Werneck (saxofone) e Israel Semente (bateria).

*Desengano* é um *blues*/balada romântica em compasso composto: seis por oito. É uma parceria de Lula Côrtes com Tito Lívio. É a primeira faixa do disco “o gosto novo da vida”. *Desengano* parece uma música radiofônica no que tange à instrumentação e arranjo, mas não tem refrão e não é de fácil assimilação. Muito embora se utilize de instrumentação de *rock and roll*: baixo (*fretless*, provavelmente, para trazer ares de *jazz*), teclado, guitarra, bateria e saxofone, a canção *desengano* não possui um refrão e só apresenta uma pequena repetição de trechos de letra. Provavelmente para se associar à estética da Música popular brasileira (MPB), no arranjo original da música *desengano*, também podemos ouvir um violão de *nylon* harpejado, com delicadeza, que foi gravado por João Lyra. As cordas dedilhadas do violão de *nylon* de João Lyra trazem uma certa delicadeza “bossanovística” para equilibrar a contundente canção *desengano*.

Vamos tentar analisar a canção “*desengano*”. Os doze primeiros compassos introdutórios da canção interpretada em G (sol maior) começam com um solo de saxofone com acompanhamento discreto de teclado, violão *nylon*, baixo e bateria. A harmonia da introdução é um pouco diferente da harmonia do *chorus*, como poderemos ver/comparar a seguir na Figura 6.

A música segue a forma introdução, ABABAB, solo de sax sobre a harmonia da introdução e depois volta para o *chorus*: ABABAB, só que desta vez com a guitarra e teclado fazendo contrapontos com a voz e termina com um solo de guitarra, de Nilton Rangel, sobre as partes A e B.

A harmonia do *chorus* tem uma repetitiva sequência de acordes:

G | B7 | Em Em/D | C7M Bm7 | Am7 | Bm7 | C7M | G7M | D#dim | % | Em | Em/D | Am7 | B7 | C7M | % | , ou seja,

I | III7 | VIIm | VIIm/V | IV7M IIIIm7 | IIIm7 | IIIIm7 | IV7M | I7M | V#dim | % | VIIm | VIIm/V | IIIm7 | III7 | IV7M | % |.

A harmonia é interessante: começa na tônica (G) e acaba o *chorus* no IV grau com sétima maior, na sub-dominante (C7M), quando poderia terminar no VI grau menor (Em) por exemplo e soar mais “clichê”. Além do mais, a cadência apresenta acordes invertidos e diminutos, com belas notas de passagem nos baixos.

A música desengano apresenta, na letra, características do romantismo na literatura brasileira e do existencialismo francês: versos livres, sem métrica fixa, liberdade, emoção e presença do “eu” lírico. Fugindo do padrão dos *hits* a música apresenta mudanças de compasso. A música desengano é bem diferente das canções metrificadas e rimadas com redondilhas menores e maiores que Lula Côrtes também escrevia e musicava, bem como dos versos decassílabos tão presentes no repente nordestino.

Um solo de saxofone executa a introdução da canção em compasso composto (seis por oito) emoldurado por um acompanhamento de teclado começa com leveza a canção, a melodia que se pode ler na Figura 6.

Figura 6 - Partitura da introdução da música desengano (solo de saxofone) composta por Lula Côrtes e Tito Lívio.



Fonte: Fábio Valois

Na sequência, vem o *chorus*, com versos ácidos entoados (de forma quase falada/gritada, à maneira de Bob Dylan): os martírios e delírios do poeta Côrtes. Os oito acordes da breve introdução da música desengano anunciam a ferocidade/crítica de Lula Côrtes, que começa a cantar aos 21": "toda vez que olho o desengano / nas frases do canto fosco / dessa juventude (...)". Num canto quase falado onde apenas as notas si e lá vão se revezando no ar até chegar a uma nota dó (na palavra juventude), Lula Côrtes já conquista aí a audição atenta do ouvinte, pelo encanto e eficácia na forma de interpretar a sua canção.

São apenas quatro compassos quaternários, para depois voltar ao compasso em seis por oito do *blues*/balada que segue por todo o *chorus* em "sinto meu sorriso magro / meu rosto suado / se encarquilhar / e quando franzo a testa / e sério suo o rosto / cor de madrugada / e quando me deprimos / e curvo os ombros pra pensar (...)". Vale a pena destacar nesse trecho do *chorus* a aparição do acorde diminuto (D#dim) na harmonia tensionando e ampliando a atmosfera de angústia e melancolia do "poeta".

Depois, Lula Côrtes segue sua "odisseia" existencialista, seus martírios e delírios vivenciados até despedaçar-se ao constatar o próprio desengano. A ausência de ilusões, de esperanças vãs, trazem a cena do sonho do poeta. A harmonia e a melodia da canção são bem simples, mas fogem aos padrões dos *hits*, haja visto a mudança de compassos dentro da canção e a cadência, de certa maneira, incomum na música *pop*.

Os versos de Lula Côrtes seguem seu curso existencialista e lírico: "penso nos martírios / todos os delírios loucos / que vivenciamos / e vejo por quantos anos / nos aventuramos / querendo voar". Nesses versos da canção, Lula e Tito transportam os ouvintes para uma atmosfera de desbunde e psicodelia, ligada ao movimento *hippie* e à contracultura, que ganhou o mundo nos anos 1960 e chegou até o Brasil sobretudo após a Tropicália, em 1967/68. E os versos e a melodia seguem "suspensos" no trítono (D#dim): "voar pra sair de perto / de todo deserto / desses abandonos", até se despedaçarem ao constatar o próprio desengano. Os acordes diminutos potencializam na canção o sofrimento/martírio do poeta. Nota-se aqui a eficácia e encanto na/da canção, como diria Luiz Tatit. Há uma relação visceral entre fala e canto. Quando a canção gira no *chorus* os versos seguintes sobre o trítono são os mesmos do início da canção: "quando franzo a testa / e sério suo o rosto / cor de madrugada". Este é o único verso que se repete na canção, não

se constituindo como um refrão. A repetição reforça uma circularidade e uma permanência constante do desengano e a observação da passagem do tempo. A letra e a melodia seguem: “Desfeito em pedaços / sigo no encalço desse sonho / vejo meu sorriso magro / coração amargo se atrapalhar”. A cadência se repete assim como os dias se repetem. E as palavras se repetem, na sequência, juntamente com o trítono (D#dim): “e quando franzo a testa / e sério, suo o rosto / cor de madrugada”...

“Desengano” irrompe nos versos “quando abro os olhos / olhos claros para o mar”, a contemplação da natureza como saída para o desengano e compreensão do sofrimento e drama pelo qual passa o personagem que Lula Côrtes interpreta. Esse trecho da canção remete à espiritualização de Lula, além da sua preocupação com a ecologia. Lula tinha uma preocupação grande com a questão ambiental e isso o motivava a criar.

Lula Côrtes faleceu aos 61 anos de idade com um câncer na garganta em março de 2011 em Candeias e sofreu muito com a doença por vários anos. Mas, mesmo assim, não perdeu a atitude roqueira: passou a gritar mais alto no decorrer dos anos seu “rugido de fera”, sempre “querendo voar”. Como o próprio Lula Côrtes disse ao agitador cultural recifense Roger de Renor em entrevista no *backstage* após realizar seu *show* solo no Festival de Inverno de Garanhuns em 2010: “O *rock* é uma postura, uma forma de se comportar diante da vida”.

Para ser um *rocker*, para apresentar “novas” experiências artísticas era necessário usar “novos” métodos... Tanto os fatores sociais quanto os psíquicos são essenciais para uma análise literária ou musical, como diria Antônio Cândido. O externo e o interno, os fatores sociais e as “novas” experiências dos artistas em sua “expansão mental” levaram Lula Côrtes a procurar “novas” fantasias dentro da própria realidade para a criação de obras de arte experimentais, concebendo “novos mundos”. Lula Côrtes pagou, entretanto, com a própria saúde esse alto preço pelo mergulho na fantasia das viagens lisérgicas e da hipersensibilização em busca de “novas” maneiras de se expressar, até sentir seu sorriso ficar “magro” e se atrapalhar. Mas seguiu firme no “encalço desse sonho” sem perder o sorriso e a ternura, até o seu último lançamento: o áudio-livro de artista “o lobo e a lagoa”, em que foi escritor, ilustrador e narrador.

Lula Côrtes, pela posição social privilegiada que tinha, e sua postura contestadora e transgressora, se dizia um não-cantador. Ele foi um dos nordestinos

que subverteram o senso comum da “continuidade com o passado” projetando novidades e ressignificando tradições no nordeste, modernizando-o antropofagicamente. Côrtes, assim, negava ser tal e qual eram os repentistas com os quais conviveu em sua fazenda em Lagoa do Carro e optou por mesclar suas ideias artísticas com as de cantautores psicodélicos como Bob Dylan, a partir da influência do *rock* que recebeu dos seus pais desde cedo. Negando ser cantador ele se afirma como um “moderno”, um roqueiro. Essa ambivalência define bem o cantautor contemporâneo, geralmente avesso à rótulos.

Howard Becker ao falar sobre os mundos artísticos e tipos sociais afirma que “embora os que participam de um mundo artístico tenham um interesse comum em ver as coisas realizadas, têm também interesses particulares que muitas vezes estão em conflito.” (BECKER, 1977) Lula Côrtes tinha seus interesses pessoais e percorreu um caminho próprio nas artes que desenvolveu. Ele poderia muito bem ser classificado como um artista inconformista ou como um artista inovador, dos Mundos da Arte, de Howard Becker.

O último show de Lula Côrtes foi tocando o seu tricórdio acompanhando o cantor Alceu Valença em São Paulo, no dia 19 de março de 2011. Lula seguiu seu “destino traçado de nunca ser reconhecido”, como disse em outra letra de suas canções, talvez esse tenha sido seu desengano...

A canção “Desengano” poderia ser comparada ao atual manifesto e frevo de protesto “Morrer em Pernambuco”, de Juliano Holanda. Assim, podemos relacionar diretamente o reverbo ao udigrudi recifense. “Morrer em Pernambuco, do jeito mais duro/do jeito mais escuro/como quem se afoga no rio”... Mas nem tudo é desengano em Pernambuco hoje em dia: em 2019 a banda ave sangria lançou um novo disco repleto de canções inéditas (guardadas desde os anos 1970) “tropicalistas” recriadas agora também por novos e jovens integrantes como Juliano Holanda, Júnior do Jarro e Gilú Amaral, juntamente com os veteranos da formação original Marco Polo Guimarães, Almir de Oliveira e Paulo Rafael.

Juvenil Silva, Marcelo Cavalcanti e Júlio Lima (Feiticeiro Julião), juntamente com Marília Parente lançaram EP da avoadá em 2019 e continuam renovando a psicodelia nordestina através do seu coletivo e de seus trabalhos individuais. Apesar dos desenganos pós-2016 no Brasil, golpeado pelo “anti-petismo”, Fábio Alves da Silva (Juvenil Silva, Recife, 10 de junho de 1985, 34 anos) lidera a nau da cena Beto e reinventa nos anos 2010 os versos de Fred Zero 4 e Chico Science:

“computadores fazem arte”, lançados em 1994, há 25 anos atrás. Na canção “nas ruas onde estão as pessoas” de Juvenil Silva os computadores além de fazer arte fazem “presidentes”, na canção em que “sampleia”, ressignifica e reinterpreta os versos dos *mangueboys* no coletivo “avoadá”, lançada em 2019. Estaria o Recife, mais uma vez, estagnado como nos anos 1992? “Morrer em Pernambuco” ou ir morar em “Atlântida” seriam possíveis soluções para fugir da realidade ou desengano atual? “Atlântida” é uma das criativas canções entoadas pelo coletivo de quatro jovens cancionistas pernambucanos intitulado avoadá (disco “avoadá”, 2019). Como diria o cancionista Chico Buarque de Holanda: “Evoé, jovens à vista”!

## 5.2 MARTINS E A TRADIÇÃO DA RABECA E DA POESIA MATUTA NO RECIFE PÓS-2010

O campo das artes é um jogo, um intenso campo de disputas, e a identidade pernambucana está sempre em questão nessa transformação da música popular no decorrer do tempo. Mostrei aqui na dissertação como a estratégia do reverbo de escuta coletiva está fazendo com que os integrantes da movimentação cheguem mais longe. Pretendi aqui nesta seção do capítulo 5, analisar as identidades regionais nordestinas e a invenção das tradições na música pernambucana e como as mesmas foram acionadas para legitimar simbolicamente um novo cantor, compositor e multi-instrumentista (rabequeiro, violonista e guitarrista): Thiago Emanuel Martins do Nascimento. Martins, assim como Lula Côrtes, usa em suas canções métricas e rimas da cantoria de viola, reinventando e ressignificando as tradições nordestinas.

O livro “No Ceará não tem disso não”, TROTТА (2014) discute entre outras questões a crise das identidades regionais no mundo contemporâneo com foco no Ceará e em Pernambuco e propõe discussões sobre a sonoridade na música de Pernambuco e na música brasileira. A saudade e a passionalização nas canções do Nordeste, como diria TROTТА, inspirado, respectivamente, em ALBUQUERQUE JÚNIOR (2009) e TATIT (2004) traduziriam a região. TROTТА (2014) evidencia a importância da sanfona para definir o Nordeste. Eu, entretanto, acho que outros instrumentos como o violão, o bandolim e a rabeca também podem reinventar e representar outros nordestes. O violão solista “pernambucano”, por exemplo, revelou nomes como João Pernambuco, Henrique Annes e Meira; o

bandolim revelou, Luperce Miranda e novos nomes como Rafael Marques; a rabeca, Mestre Salustiano, Siba, Cláudio Rabeca e Maciel Salu e nomes recentes como Martins.

Uma das novas tradições inventadas do nordeste é a dos forrós de rabeca, os forrós “pé-de-calçada”, que revelaram nomes como o de Siba, no *manguebeat* (nos anos 1990), Mestre Salustiano, Seu Luiz Paixão, Maciel Salu, rabecado e Cláudio Rabeca nos anos 2000 e o de Thiago Martins nas novas cenas musicais de Pernambuco (nos anos 2010). Por isso, para explicar um pouco melhor o que vem acontecendo na música pernambucana hoje precisarei voltar aos anos 1990 para contextualizar o cenário recente.

No final dos anos 1990 com a ascensão do *manguebeat*<sup>2</sup> nas esferas mercadológicas e, conseqüentemente dos maracatus, cavalos marinhos e da rabeca, aconteceu uma grande (re)valorização da cultura popular, do folclore nas políticas públicas, ante a “ameaça” de homogeneização cultural da globalização, nas gestões culturais do Secretário de Cultura de Pernambuco Ariano Suassuna<sup>3</sup>, no Governo Estadual de Miguel Arraes em 1995. O maracatu rural e o cavalo marinho seriam os pontas de lança, ou melhor, dariam as cartas da política cultural popular da esquerda em Pernambuco no governo Arraes e a rabeca, assim, ganharia grande destaque até o fim dos anos 1999.

A rabeca, um instrumento de origem árabe, que embalava os forrós de pé-de-serra no agreste e nos sertões do nordeste, passou a ser valorizada por músicos acadêmicos, estudantes do Conservatório Pernambucano de Música e do Departamento de Música da UFPE, como Siba, sobretudo, nos anos 1990, no Recife.

A rabeca em Pernambuco se tornou protagonista através do trabalho de Antônio Carlos Nóbrega, ex-integrante do grupo quinteto armorial (criado por Ariano Suassuna e Antônio José Madureira na década de 1970) e da inserção mercadológica de *Mestres da Cultura Popular* como Dona Selma do coco e de Mestre Salu<sup>4</sup> (Manoel Salustiano Soares, *Aliança 1945/Recife*, 2008), brincante e

---

<sup>2</sup> O *manguebeat* revelou além de Chico Science e Nação Zumbi e do Mundo Livre S/A grupos como o Mestre Ambrósio. O primeiro CD do Mestre Ambrósio foi lançado em 1996 (com Siba, Sérgio Cassiano, Éder “O” Rocha, Mazinho Lima, Helder Vasconcelos e Maurício Alves).

<sup>3</sup> Ariano Suassuna foi um dos inventores do imaginário da saudade e da tradição do Nordeste, segundo Durval Muniz de Albuquerque Jr. Ariano faleceu em julho de 2014.

<sup>4</sup> Manoel Salustiano viajou por diversos estados brasileiros e levou sua arte até outros países como Cuba. Faleceu em agosto de 2008.

rabequeiro nomeado por Ariano Suassuna como seu Assessor de Cultura Popular na Gestão Cultural do Estado de Pernambuco no final dos anos 1990. O Mestre Salustiano, lançou em 1998 seu primeiro disco, o CD *o sonho da rabeca*, e o grupo Mestre Ambrósio, que através do seu “fórró pé-de-calçada” se aproximava do público jovem ao participar de festivais de música independente da época, como o *abril pro rock*, lançou três CDs, dois através da *Sony music*.

Nos anos 1990 muitos pesquisadores, historiadores, antropólogos, etnomusicólogos, etnógrafos e amadores (fãs), entre outros, frequentavam os maracatus rurais e cavalos marinhos (onde se executa a rabeca “tradicionalmente”) em espaços como o *ilumiara Zumbi* e a *casa da rabeca*, as sambadas de maracatu em cidades da zona da mata Nazaré da Mata, e lotavam os shows do grupo Mestre Ambrósio, que lançou seu primeiro disco em 1996, gravado no estúdio do CPM, com produção de Lenine e de Denilson Campos.

Existiam também outros grupos - menos reconhecidos e seguidores da estética e da “tradição inventada” do Mestre Ambrósio, como a *Zabumba Véia do Badalo* e o grupo *Chão e Chinelo*. O *Chão e Chinelo* lançou o CD “*Loa do boi da meia-noite*” em 1999 e circulou pela Europa, mas a carreira do grupo também encerrou nos anos 2000, assim como a do Mestre Ambrósio (encerrou em 2004), abrindo espaço para novos projetos solo de seus ex-integrantes como o do rabequeiro Maciel Salú (um dos mais talentosos filhos – e também rabequeiros - do Mestre Salustiano, também integrante da *orquestra santa massa* e da *orquestra contemporânea de Olinda*), além do projeto solo do violeiro Rodrigo Caçapa e o grupo de samba de coco de toré *Pandeiro do Mestre*, dentre outros projetos.

No início dos anos 2000 apenas o grupo *Rabecado*<sup>5</sup>, Maciel Salú e o quarteto *Olinda*, com o cantor Cláudio Rabeca, seguiram esse caminho de reinvenção da “tradição” dos fórrós de rabeca ou da tradução do fórró urbano ou fórró “pé-de-calçada”, divulgando e renovando a cultura popular pernambucana.

Os versos de Siba na canção “pé-de-calçada” (Mestre Ambrósio, 1996) reinventando uma poética do coco, o fórró de Jackson e de Gonzagão com a rabeca como instrumento acompanhante dizem: “Hoje eu faço fórró pé-de-calçada/no meio da zoada/pela contramão/eu fui lá na mata e voltei pra cidade/de caboco eu sei minha situação(...)”

---

<sup>5</sup> O grupo musical *Rabecado* lançou em 2007 um SMD, em 2009 o CD *Cerca Viva* e em 2011 o DVD *Quatrofonia*.

Após 2010, novos grupos que ressignificam as tradições cancionistas populares nordestinas como o Sagaranna<sup>6</sup> lançaram projetos em CD (“Véu do dia, 2015, independente) e criaram projetos paralelos como o Forró na Caixa divulgando a arte da rabeca para um público jovem, sempre se apresentando em espaços como a casa astral, no Poço da Panela.

Quem está à frente destes projetos cantando e tocando rabeca é o músico, compositor e cantor Thiago Martins, artista da nova cena musical pernambucana, que também foi em 2018 ao Rio de Janeiro no evento *Rio2C* cantar, tocar rabeca e representar o estado de Pernambuco e suas tradições reinventadas. A primeira música do disco véu do dia, por exemplo, traz a récita de um poema decassílabo sob um tema instrumental (baião com violões e com metais, além de percussão) explicando o que seria o véu que adorna a lenda sagaranna, claramente inspirado em Guimarães Rosa: “este véu que ornamenta a sutileza/ multiplicar-se-á a nossa voz”. Definitivamente, esses “novos” grupos pernambucanos de alguma forma buscam imagens antigas do nordeste, como nos versos: “meu corpo vem da raiz/lá dos confins de você”, reinventando-o.

Hoje, a banda Sagaranna não existe mais (desde 2016 a banda não tem se apresentado), entretanto o forró na caixa vem levando a rabeca até os arraiais urbanos, como a casa astral, no Poço da Panela, e bares como o *Casbah*, em Olinda. O Forró na Caixa realizou em 2019 uma itinerância internacional financiada pelo governo de Pernambuco, através do FUNCULTURA, inclusive. O prestígio de Thiago Emanuel Martins só vem aumentando, portanto. Cada vez mais canções como a sua estranha toada são ecoadas no vento europeu. Ele alçou seu voo após fincar bem as raízes na música nordestina.

### 5.3 PÓS-MANGUE: UM CONTINUUM DO MANGUEBEAT SEM RUPTURAS?

A narrativa abordada nesta seção da dissertação faz menção à música de Pernambuco pós-2010 denominada de pós-mangue. Diversa, tal e qual o *manguebeat*, é a música do pós-mangue. Uma continuação do *manguebeat* ao meu ver. Aglutinando e somando sonoridades locais e globais, promovendo diálogos entre tradição e contemporaneidade, misturas (ou não) entre o que se chama de

---

<sup>6</sup> O grupo musical sagaranna lançou em 2014 o CD Véu do dia, produzido por Nilton Jr e Rodrigo Caçapa (Ex-chão e chinelo) e com participações especiais diversas.

folclore, música popular, eletrônica e acústica. Não existe enquanto gênero musical a categoria *manguebeat*, mas diversas cenas que dialogam e performatizam suas ideias sonoras e significados na música popular massiva, reinventando-se sempre.

Categorizações pressupõem relações entre músicos, produtores culturais, audiências e dispositivos de mercado. Segundo JANOTTI (2006) o “sentido e o valor da música popular massiva são configurados através do encontro entre a canção e o ouvinte, uma interação que está relacionada aos aspectos históricos e contextuais do processo de recepção, bem como aos seus elementos semióticos.”

Thiago Martins, um dos integrantes do reverbo que analisei, por exemplo, prefere não se preocupar com categorizações e transita em diversas frentes, como o forró, o cavalo marinho e a música *pop*. Falando sobre gêneros musicais há depoimentos interessantes de artistas como Jackson do Pandeiro. Segundo depoimento de Jackson do Pandeiro no programa de TV MPB especial em entrevista a Fernando Faro: “tudo é coco, samba ou pagode”.

Voltemos ao pós-mangue em seu contexto pré-reverbo, nos anos 2000. A música do “pós-mangue”, num primeiro momento, teria surgido com a intenção de desestabilizar o *establishment* em Pernambuco: o *manguebeat*, a partir dos anos 2000, com o desenvolvimento e democratização de novas tecnologias de gravação *low fi*. Isso foi apontado por MAIA (2016) na sua tese de doutorado. Mas, além das condições de produção, precisam ser analisadas as condições de reconhecimento da música como um fenômeno de linguagem da cultura contemporânea. O âmbito das disputas pela legitimação simbólica das cenas musicais na música de Pernambuco também foi analisado por MAIA (2016), que estudou dentre outros temas o embate entre os estabelecidos e os *outsiders* no cenário musical pernambucano.

Após a explosão do *manguebeat*, nos anos 1990, no início da popularização da *internet* no Brasil, foram muitas as novas cenas musicais criadas em Pernambuco. Essas cenas surgiram após a democratização dos fenômenos da cultura digital como o *Facebook* (em 2004) e o *YouTube* (em 2005). Para questionar o estabelecido *manguebeat* surgiu o que se chamou de “pós-mangue”: *mangueboys* e *manguegirls* se misturaram às/aos *indies* que frequentam festivais como o Coquetel *Molotov*; bem como se juntaram à nova “cena Beto” (capitaneada por Juvenil Silva e outros) que reinventou o *udigrudi* e a “geléia geral” dos anos 1970 nas Noites do Desbunde Elétrico e se juntaram também aos novos e às novas

compositoras e intérpretes da Música Popular Pernambucana dos anos 2010. Todos esses novos artistas<sup>7</sup> passaram a acreditar que seria possível realizar seus projetos artísticos, após a “explosão” de Chico *Science* & Nação Zumbi nos anos 1990.

Na música pernambucana contemporânea, as classificações de música “folclórica”, popular e “erudita” têm sido postas em xeque devido aos processos de hibridização recorrentes nas músicas populares nos contextos urbanos contemporâneos, como apontou em entrevista ao programa da Universitária FM “Pareia” Thiago Martins.

SANDRONI (2004), afirma que “a distinção entre música popular e música folclórica no Brasil esteve ligada também à ideia de que a primeira estava viva, e a segunda, morta. A integração de aspectos de manifestações folclóricas ao mercado musical moderno é apenas uma das maneiras pelas quais tal concepção vem sendo posta em xeque nos últimos anos.”

Ainda segundo o autor, “de fato, a MPB inteira é, em grande parte, resultado de um processo de elaborações e agenciamentos de materiais e práticas musicais ‘folclóricas’. (...) Mas esse grande movimento de ‘tradução cultural’, devido a suas circunstâncias históricas, recalcava aqueles materiais e práticas, ao mesmo tempo que os transfigurava.” Essa ‘tradução cultural’ promove interseções entre a música ‘tradicional’ e a música ‘popular’”.

Um bom exemplo dessa tradução cultural seria a canção “Teresinha” de Chico Buarque, inspirada no tema “folclórico”, com alguns versos também escritos em redondilha maior assim como na “original” “Terezinha de Jesus”. Assim como na MPB, esse movimento de tradução cultural também aconteceu e vem acontecendo na música produzida em Pernambuco principalmente a partir do movimento udigrudi dos anos 1960 e 1970. Entretanto, Capiba já recriava temas populares como “linda flor da madrugada”, desde 1941. Esse movimento musical revelou para a MPB ou música “nordestina”, artistas de prestígio nacional e internacional como os pernambucanos Alceu Valença e Geraldo Azevedo, além dos nomes um pouco menos conhecidos pelo mercado, como Lula Côrtes, Tito Lívio e o grupo Ave Sangria.

---

<sup>7</sup> Esses novos artistas do “pós-mangue” começaram a realizar seus próprios eventos, e a mostrar suas canções em pequenos teatros como o Arraial, casas de shows, em bares como o Terra Café, na Boa Vista (Recife), e vêm compondo com relevância de crítica e público o campo da música popular pernambucana contemporânea.

Alceu Valença, para citar um exemplo na música pernambucana, reinventou a tradicional canção da personagem do pastoril: a “borboleta” incorporando rebeldia e juventude nos seus versos. Nos versos escritos “tradicionalmente” em redondilha maior se ouve: “eu procuro a borboleta/feiticeira descarada/pelo batom na camisa/pela marca da dentada”. Ironia e invenção: tradução.

Esses artistas<sup>8</sup> pernambucanos como Alceu Valença reinventaram, portanto, gêneros musicais “nordestinos”, como o baião, em suas *performances* musicais misturando-os com o *blues*, *rock*, além de música oriental, criando subgêneros como o *forrock* ou baioque, vários anos antes das hibridizações do *manguebeat*, num mundo em vias de globalização, em plenos anos 1970. Atrevo-me a afirmar que Alceu reinventou as tradições de Jackson do Pandeiro e de seu antecessor Manezinho Araújo, somando o *blues* à música nordestina. Quem trazia esse elemento do *blues* para a música de Alceu? Nomes como o do guitarrista Paulo Rafael. A banda que acompanhava Alceu na sua ida ao Rio de Janeiro era praticamente o grupo Ave Sangria, que “dissolveu-se” para acompanhá-lo. Paulo Rafael inclusive é um dos responsáveis pela volta do Ave Sangria nos anos 2010.

A banda Ave Sangria era contemporânea do grupo Novos Baianos, mas não obteve o mesmo êxito dos baianos. Teve na sua história um grande hiato por décadas, por causa da repressão dos “anos de chumbo”. Segundo TELES (2012), a banda Ave Sangria e Os novos baianos eram as bandas mais interessantes do Brasil na época, adeptas aos hibridismos em seus arranjos, conectadas com um público jovem.

Os Novos Baianos apareceram com destaque nos anos 1970, com “é ferro na boneca”(1970) e com o álbum “Acabou chorare”(1972), preenchendo o espaço deixado pelos tropicalistas baianos Caetano e Gil durante o seu exílio em Londres, nos anos de chumbo. No documentário “Os filhos de João”, filme de Henrique Dantas de 2009, são narradas diversas histórias sobre os encontros de João Gilberto, Caetano Veloso e os Novos baianos em seu apartamento no Rio de Janeiro. João Gilberto era o “guru” dos Novos baianos. Lula Côrtes, por sua vez

---

<sup>8</sup> Nos documentos sobre a música pernambucana feita nos anos 1960 e 1970, como o livro escrito pelo jornalista José Teles, do frevo ao *manguebeat*, esses artistas (exceto Tito Lívio) são personagens citados na narrativa do autor. Nos anos 1990, com o advento do *manguebeat* essas interseções e combinações entre a música tradicional (coco, ciranda, maracatu, baião) com música *pop* (*afrobeat*, *hip hop*, *rock*, *reggae*) foi muito explorada atraindo novamente os holofotes da mídia nacional e internacional para a música que estava sendo produzida no estado de Pernambuco. Os movimentos musicais populares em Pernambuco quase sempre colocaram em diálogo gêneros locais e globais, eletrônicos e acústicos, sobretudo após as bem sucedidas experiências sonoras do *manguebeat*.

acabou virando o “guru” do udigrudi e do *manguebeat*, influenciando gerações de artistas até hoje.

O *manguebeat*<sup>9</sup>, assim como o udigrudi, aglutinou gêneros musicais distintos e tem (teve) como personagens relevantes Renato L, Fred Zero 4, Chico Science, Siba e o grupo Mestre Ambrósio, DJ Dolores, Comadre Fulozinha, Devotos, banda *Eddie*, dentre outros (inspirados em artistas populares como o Mestre Salustiano e Erasto Vasconcelos) e tornou possível um cooperativismo cultural no Recife a partir dos anos 1990 através da parceria com agitadores culturais como Roger de Renor.

“Na visão de Renato L, uma contribuição importante da cooperativa cultural mangue foi trazer para o contexto do Recife a metáfora da cena, que tem origem no movimento *punk* inglês e qualifica um fazer cultural que mexe com circuitos de produção e consumo interligados, mas não uniformizados em termos estéticos. Por isso, a cena mangue pode englobar manifestações e campos artísticos diversos, como o cinema, as artes plásticas, a fotografia e a moda. Todas estas manifestações têm relação direta com a música no Recife. Em alguns casos, os mesmos artistas estão envolvidos em fazer os videoclipes, projetos gráficos de capas, fotos e figurino das bandas. Associada à noção de cena, encontra-se a perspectiva de fazer o seu próprio *marketing*.” (MENDONÇA, 2004, p.27)

A história se repete no pós-2010 e mais novos personagens entram para reinventá-la com o cooperativismo, com “brodagem”, formando coletivos e fazendo as coisas acontecerem. A nova geração, ou as novas gerações, entretanto, não se consideram uma “cena” ou “movimento”, mas uma “movimentação”. O “faça você mesmo” acontece agora com novas ferramentas de interatividade pela *internet*. O *stories*, ferramenta interativa do *Instagram* dos artistas do coletivo reverbo é alterado diariamente. Além dessas ferramentas da *internet*, os mediadores “reais” como Roger de Renor continuam a ser importantes para conectar os artistas e o público através do palco móvel “Som na Rural”. Roger foi (e ainda é) um mediador importante durante o *manguebeat*, estando à frente de programas de rádio como “Sopa da cidade” e de TV, como “Sopa diário”, “Sopa de auditório” e “Som na rural”. Roger atua atualmente com as ocupações e os registros audiovisuais do palco móvel “Som na Rural” que sempre está presente em eventos públicos

---

<sup>9</sup> O *manguebeat* mesmo aparentemente se “opondo” ao movimento armorial, tem um elo em comum com este: O Mestre Salustiano. O primeiro aponta para a diáspora africana e o segundo para a influência moura na península ibérica para a construção de uma música de câmara brasileira. Sobre esses dissensos entre *mangueboys* e armoriais Fred Zero 4 (da banda Mundo Livre S/A) escreveu: “mas é o Ariano que ignora o africano/ ou é o africano que ignora o Ariano?”

importantes no estado como o Festival de Inverno de Garanhuns. O Festival de Inverno de Garanhuns é um dos mais importantes do Brasil.

Como já foi dito, nos anos 2000, as novas cenas do “pós-mangue” ampliaram o “estuário” da música de Pernambuco para além do mangue. Com as novas cenas surgiram outras inéditas misturas: os bregas românticos recifenses e MC’s do *funk* também se hibridizaram e criaram outros (sub)gêneros como o brega *funk*, de artistas como MC Troinha; os frevos também foram sendo hibridizados com *ska*, *afrobeat* outros gêneros *pop* em novas combinações como na Orquestra Contemporânea de Olinda e no grupo *Ska Maria Pastora*; “novos” grupos de choro surgiram: Choro Brasil e Arabiando e promoveram-se misturas do choro com o *jazz* no âmbito da música instrumental, por grupos como o *Saracotia*; releituras de cânones da música popular de Pernambuco (como Capiba e Manezinho Araújo) foram gravadas em discos e novas canções foram/estão a cada dia sendo (re)criadas e lançadas nas redes sociais como o *YouTube* e *Instagram* pelas novas artistas pernambucanas como a intérprete e compositora Isadora Melo<sup>10</sup>.

Isadora Melo é cantora pernambucana, intérprete, atriz, ex-integrante do grupo pernambucano de choro Arabiando, hoje integrando o grupo Cordel do Fogo Encantado. Isadora Melo lançou o seu primeiro disco solo em 2016, intitulado *Vestuário*, em *show* no Teatro de Santa Isabel, no Recife. O disco *vestuário* foi arranjado e gravado por Juliano Holanda, Rafael Marques, Júlio César Mendes e Walter Areia. No disco, além de canções de Juliano Holanda, Isadora Melo gravou canções de Jr. Black como a melancólica balada *pop* “*Habanera hobie cat acalanto*”.

As músicas de Juliano Holanda, de Isadora Melo e de Flaira vão da canção de protesto até as canções românticas, ou vice versa. Acredito que as canções de Juliano, de Isadora e Martins equilibram-se na relação entre melodia e letra. Já as canções de Flaira priorizam o texto poético em relação às melodias, pela força do seu discurso político. Martins traz o romantismo, a passionalização e o regionalismo nas canções nos seus projetos como *sagaranna* (nome inspirado na obra de Guimarães Rosa). A voz e a maneira de interpretar canções de Martins remete ao

---

<sup>10</sup> Isadora Melo vem protagonizando na nova cena da música popular pernambucana nos últimos anos e realizou em 2017 uma série de shows teatrais com acompanhamento de guitarra e bandolim apenas (sem percussão) no espetáculo *Dorinha meu amor*, em cartaz no Teatro Arraial, na Rua da Aurora, no Recife nas quintas-feiras sempre com convidados especiais da música pernambucana dos anos 2000 e 2010. Além de Isadora podemos destacar Isaar, Ylana Queiroga, Flaira Ferro, Mayra Clara e Gabi da Pele Preta, dentre outras novas intérpretes e compositoras pernambucanas.

cantar tropicalista de Caetano Veloso. Na marça, Martins, cheio de ironia, já apresenta canções mais “urbanas”, que flertam com o *nonsense* e o brega *kitsch*: como o bolero “Tarcísio”.

Martins teve diversas das suas canções gravadas por Almério e criou verdadeiros *hits* como “me dê”. Algumas canções do coletivo poderiam ser classificadas como canções de protesto ou canções participativas como “ninguém solta a mão de ninguém”, de Juliano Holanda. O discurso desta última canção é bem explícito e ataca o então eleito presidente do Brasil, considerando-o como: “Filho da ira/ Pai da mentira/mais deslavada”. A esquerda brasileira hoje tem um inimigo para quem projetar sua ira? A postura de Martins seria um pouco mais amena do que a de Juliano Holanda, assim como a de PC Silva?

Voltemos à análise da canção de Martins “me dê”. Escolhi “me dê” como um contraponto com a canção “queria ter pra te dar”, ambas compostas por Martins. “Me dê” é um ijexá, ritmo baseado nas matrizes africanas agenciados pela MPB, com mudança de compasso quaternário para binário na segunda parte da canção. Nessa canção, Martins ao cantar demonstra a enorme influência de cantautores tropicalistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil na sua interpretação. Passionalização e ironia.

Existe um vídeo no *YouTube* em que Martins canta com Almério, PC Silva, Isabela Moraes e com Juliano Holanda, gravado ao vivo no Teatro Rival, no já citado programa de TV “Por acaso”. A letra da canção segue o padrão recorrente de redondilhas maiores, na música “nordestina”: “Se você tiver de sobra/ um pra me subverter(...)”. Mas ao mesmo tempo em que a letra aponta para as tradições de métrica e rima a atitude do artista inclina-se para a ironia, a contra-cultura, o deboche e o desbunde.

A canção foi transformada num frevo de bloco na interpretação da “Orquestra Malassombro”. A interpretação vocal na versão de frevo da canção “me dê” na orquestra citada tem um coro misto formado por duas mulheres e dois homens, quebrando o paradigma do frevo de bloco ser cantado apenas por mulheres. O vídeo pode ser visto na página do *YouTube* da Universitária FM e foi publicado em fevereiro de 2019 na página da rádio e TV pública da UFPE.

Na Figura 7 pode-se visualizar a transcrição em partitura da canção “me dê”, a seguir.

Figura 7 - Partitura da música me dê composta pelo integrante do reverb Thiago Martins

**Me Dê**

Martins

Em ♩ = 98

Em

Em

Se vo-cê ti-ver de

6

C

so - bra um pra me su - b - ver - ter meu bem Me  
no - bra eeu não sei cor - res - pon - der meu bem Me

8

D

Em

dê me dê me dê Eu que nun ca fui tão  
dê me dê me dê Um mo - ti - vo mais con -

10

C

cer - to fa - ço po - se de quem não te lê  
cre - to pra eu não ter que am - ar vo - cê

12

D

C

Mas eu le - i sim eu so não sei  
Mas eu que - ro sim eu so não sei

14

B<sup>7</sup>

Em

se vo - cê quer  
se vo - cê quer

16

1. Em

Em

Tu que tens es - sa ma

2

18 <sup>2.</sup> D C B Am B<sup>7</sup> Em D C B

Mi-nha con-fi-gu-ra - ção Meu lar Meu sal Mi-nha con-si g-na

23 Am B<sup>7</sup> Em Am B<sup>7</sup>

ção Meu ri - tu - al Eu não sou mais mi-nha so-li - dão Vo-cê me

28 Am B<sup>7</sup> D C B<sup>7</sup>

traz con-ti-nu-a - ção Es-te teu - ar de meen go-lir Queeu te-nho

32 D C B<sup>7</sup> **To Coda** Em **D.S. al Coda**

o - lhos pra te ver E mãos pra tea-plau - dir Se vo-cê ti-ver de

35 Em C

dir Se vo-cê ti-ver de so-bra um pra me su - b - ver - ter meu bem Me  
no-bra eeu não sei cor-res-pon-der meu bem Me

38 D Em

dê me dê me dê Eu que nun ca fui tão cer - to fa-ço po-se de quem  
dê me dê me dê Um mo - ti - vo mais con - cre - to pra eu não ter que am-

41 1. C D Em

não te lê Me dê me dê me dê Tu que tens es - sa ma  
ar vo - cê Me dê me dê me dê

2. D C B<sup>7</sup>

Mas eu que - ro sim eu so não sei se vo-cê quer

Fonte: Jefferson Cupertino.

Observando a transcrição acima podemos perceber a mudança de compasso na canção de Martins. A transcrição foi feita a partir da versão em voz e violão dele. Analisando com mais detalhes a canção de Martins, percebe-se que “me dê” já apresentaria, portanto, características mais “modernas” e “urbanas” como a canção “desengano” de Lula Côrtes e de Tito Lívio e canções tropicalistas de Caetano Veloso, Tom Zé ou Gilberto Gil. Martins toca “me dê” como uma levada de ijexá no violão *nylon* nas interpretações intimistas. Na versão ao vivo de Almério (também disponível no *YouTube*) a canção também tem ares tropicalistas, que são reforçados pelo arranjo executado pela sua banda. Juliano Holanda é o diretor musical da banda de Almério e faz parte da mesma. Juliano Holanda também está produzindo o primeiro disco solo de Martins desde 2018. “Me dê” deve estar no repertório do disco de estreia da carreira solo de Martins. Martins compôs com PC Silva uma “estranha toada”, uma guarânia. gênero musical associado ao paraguaio José Assunpción Flores. Segundo Taiguara, nos anos 1960 “existia um território indígena ainda não visitado na música popular brasileira”, uma informação do “nordeste”, uma “guaranidade do Brasil”.

## 6 CONCLUSÃO

Apresentei aqui os resultados da minha análise sobre o coletivo reverbo, feita a partir da observação participante e de entrevistas semi-estruturadas, análise de transcrições de partituras, além da análise de vídeos dos artistas envolvidos. Procurei nessa pesquisa desvendar quem são as personagens do reverbo, quais os seus interesses, seus dissensos e o que os motiva.

Segundo TROTTA (2014):

“fazer pesquisa sobre música popular num país como o Brasil significa interagir com as demarcações sócio-culturais que classificam hierarquicamente pessoas, hábitos culturais e grupos sociais. Significa ter que lidar com estratégias de distinção e segregação que, na música, moldam espaços de convivência, universos de possibilidades afetivas, envolvimento sexuais, étnicos, etários, faixas de renda e escolaridade.”

Meu desafio nesta pesquisa foi lidar com um objeto sem forma definida e sempre em mutação, processar e analisar a ampla quantidade de questões incorporando sua complexidade. O coletivo reverbo é uma “movimentação” e não tem um número fixo de participantes, apenas alguns poucos estiveram presentes em todas as sessões em que o projeto se apresentou no estado de Pernambuco. Para delimitar o objeto de estudo, escolhi apenas quatro artistas do coletivo reverbo e algumas de suas canções mais representativas para serem analisadas.

Para BOURDIEU (2008), a hierarquia socialmente reconhecida das artes corresponde à hierarquia social dos consumidores. O público que consome a música produzida pelo reverbo é, em grande parte, formado por universitários, estudantes de música. Cada vez mais, os conservatórios, as escolas de música e a universidade vêm alterando positivamente a dinâmica do campo da música popular no estado. Através do crescente prestígio de Juliano Holanda e de sua disponibilidade para escutar e articular parcerias surgiu recentemente o reverbo, como pudemos perceber nessa leitura. Os processos de resistência e de reapropriação criativa de elementos de uma cultura internacional-popular continuam a transformar o campo da música popular autoral em Pernambuco 25 anos após a explosão do *manguebeat*.

Como já foi dito aqui, o reverbo começou desde 2017 as “ocupações” nos palcos do Recife e as “movimentações” em torno da canção, em pleno século XXI com seus diversos artistas e identidades em construção. O reverbo, portanto, não é único. É uma aglutinação de diversas identidades, diversas leituras do que poderia

ser considerado pernambucano, nordestino, brasileiro, latino-americano. Como o reverbo, existem diversos coletivos, como a avoadá, a dita curva e a tertúlia, dentre outros, que também representariam uma música pernambucana contemporânea.

Os artistas do reverbo ressignificam e reinventam a tradição dos cantautores/cancionistas brasileiros ampliando o cancionário popular no país em pleno século XXI, assim como cânones da “velha” e da nova MPB. Versos metrificados e rimados também são reinventados pelo reverbo como pudemos ver aqui, geralmente em redondilhas maiores, como classificaria Mário de Andrade. Vale salientar que essas apropriações da literatura na música popular foram agenciadas na MPB. Chico Buarque e Caetano Veloso em suas primeiras gravações cantaram versos metrificados em redondilhas maiores, como “quem te viu, quem te vê” (1966) e “um dia” (1967), respectivamente, para citar alguns exemplos. Chico e Caetano reinventaram a tradição dos cancionistas e repentistas brasileiros para legitimarem-se simbolicamente, portanto. Eles representam o Brasil da canção.

Para além de uma certa dependência em relação ao poder público os artistas têm que as articular em cooperativismo e viabilizar espaços para apresentação de suas obras se não provavelmente nem sobreviverão. Como a própria Flaira Ferro diz na canção “revólver”: “o pessimismo é luxo de quem tem dinheiro”. E quem não tem dinheiro? Não terá mais como se expressar artisticamente? Como ficarão os grupos tradicionais, como os sambas de coco e maracatus, por exemplo?

Voltemos aos questionamentos do historiador Durval Muniz de ALBUQUERQUE JÚNIOR (2009). Muniz ressalta em sua obra a necessidade de “dissolvermos o nordeste”. O nordeste do patriarcado, da usina, da nostalgia da Casa Grande, das elites do engenho. Já disse que acredito que não deveríamos “dissolver” o nordeste, mas sim o seu machismo. Não sejamos apenas “Severinos” e “Josés”. Sejam também Severinas como a poetisa popular Severina Branca, de São José do Egito, personagem principal do filme “O silêncio da noite é que tem sido testemunha das minhas amarguras”, de Petrônio Lorena (2017).

É preciso reinventar as tradições nordestinas, ressignificando o nordeste. Flaira Ferro vem mostrando que é possível reinventar o frevo, com o seu “revólver”, Juliano Holanda, com suas canções, Martins com sua leveza e ironia e Isadora Melo com o seu encanto vem “refazendo tudo”, como diria Gilberto Gil. Além do reverbo, outros coletivos como avoadá e tertúlia vêm alçando voo independentemente, na garra, sem apoio de editais.

Do tradicional “luar do sertão”, de João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense, à moderna “lua viva”, de Lula Côrtes e Tito Lívio, passando pelas “noites de lua” de Capiba na cosmopolita e provinciana “Recife, cidade lendária”, podemos traçar uma parte da canção nordestina e a construção de uma identidade, ou melhor, de identidades ao mesmo tempo “sertaneja” e urbana, que se reinventa a partir dos sambas de coco, dos cordéis, da cantoria de viola e das emboladas misturadas ao frevo? Do sertão ao litoral e vice versa. Da espontaneidade de Severina Branca à racionalidade de João Cabral de Melo Neto e vice versa.

O que o reverbo trouxe de novo a partir desses diferentes referenciais a partir dessas mesclas entre identidades sertanejas e urbanas? Que contraponto podemos estabelecer com os atuais sertanejos universitários que vem monopolizando o mercado da música atual nas plataformas digitais e com grande espaço midiático em programas como o “só toca *top*”, nos sábados, na rede globo?

Mais do que um objeto que aglutinasse muitos *likes* e quantidade de visualizações gostaria de estudar no Mestrado em Música, Cultura e Sociedade do PPGM da UFPE um objeto que representasse de alguma maneira o que acredito ser uma utopia de “nação”: o ato político que é compor e entoar canções. Acredito que todos os “músicos comuns” que aqui foram mencionados e (os que não mencionei) poderão obter, a partir dessa leitura, uma noção da dimensão afetiva da música, a importância do interacionismo para construção das suas carreiras. Independência com coletividade são palavras de ordem nos dias de hoje. A iniciativa do reverbo pode e deve servir de inspiração para outros coletivos no Brasil.

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. A invenção do nordeste e outras artes. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2009.
- ANDRADE, Mário de. Aspectos da música brasileira. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.
- AMORIM, Maria Alice. Pelejas em rede. Recife: Zanzar, 2019.
- ALMIRANTE. No tempo de Noel Rosa. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1963.
- AMORIM, Maria Alice. Pelejas em rede: vamos ver quem pode mais. Recife: Zanzar edições, 2019.
- ARAGÃO, Pedro. O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro, 2011.
- BANDEIRA, Manuel C. de S. Estrela da tarde. Cantadores do Nordeste. Salvador: Edição Dinameme, 1960.
- BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. 1955.
- BECKER, Howard S. Mundos da arte. In: VELHO, Gilberto (org.) **Arte e Sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Editora Bertrand do Brasil, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. A distinção. Crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp, 2008.
- BORGES, Márcio. Os sonhos não envelhecem. Histórias do clube da esquina. São Paulo: Geração editorial, 2002.
- CANCLINI, N. G. Culturas híbridas – Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo, Edusp, 2011.
- CANDIDO, Antônio. Literatura e sociedade. Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2010.
- CASTRO, Ruy. A noite do meu bem. A história e as histórias do samba-canção. São Paulo: Cia das letras, 2015.
- \_\_\_\_\_. Chega de saudade. A história e as histórias da bossa nova. São Paulo: Cia das letras, 1990.
- CORBI, Denis Wan-Dick. Memorialistas da música brasileira: o caso do carteiro e sua obra na historiografia do choro brasileiro.
- Enciclopedia da Música Popular Brasileira – Erudita, Folclórica e Popular. São Paulo, Arte Editora, 1977. v.2.

FABBRI, Franco. Uma teoria dos gêneros musicais: duas aplicações. Márcio Giacomini Pinho (tradutor). Revista Vórtex, Curitiba, v.5, n.3, 2017, p. 1-31.

FAVARETTO, Celso Fernando. Tropicália alegoria alegria. São Paulo, Ateliê editorial, 2000.

FERLIM(2011), Uliana Dias Campos. Catulo da Paixão Cearense e os embates canceiros na virada do século XIX ao XX no Rio de Janeiro. In: Revista Brasileira de Música. Rio de Janeiro, v. 24, n.1, p. 171-192, jan./jun. 2011.

FERNANDES, Dimitri. A negra essencialização do samba. Luso brazilian review, volume 51, Number 1, 2014. pp 132-156.

FERNANDES, Dimitri. “E fez-se o samba”: Condicionantes intelectuais da música popular no Brasil. Latin American Music Review, 2011, vol. 32, n. 1, p. 39-58.

GARCIA, Walter. De “A preta do acarajé”(Dorival Caymmi) a “Carioca” (Chico Buarque): canção popular e modernização capitalista no Brasil. (In:) Música popular em Revista. Campinas, v.1, p. 30-57, jul-dez 2012.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, s.d.

GRAMSCI, Antonio. Cadernos do Cárcere. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, edição e tradução Carlos Nelson Coutinho. Vol. I. 2004.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura popular negra?

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. Por uma análise midiática da música popular massiva. Uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. In: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. p. 1-15, ago, 2006.

LEAL, José de Souza e BARBOSA, Artur Luiz. João Pernambuco. Arte de um povo. Rio de Janeiro, Funarte, 1982.

LIMA, Fabiana de Oliveira (org.). Rabequeiros de Pernambuco. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.

LUNA, João Carlos de O. O udigrudi da Pernambucália: história e música no Recife (1968-1976). Dissertação de Mestrado. Recife, UFPE, História, 2010.

MAIA JÚNIOR, Ricardo César Campos. As ondas musicais do pós-manguebit. Tese de Doutorado Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. Recife: UFPE, 2016.

MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. **Do mangue para o mundo: o local e o global na produção e recepção da música popular brasileira**. 2004. Tese (Doutorado) – Universidade de Campinas, São Paulo, 2004.

MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e música: canção popular e conhecimento histórico”. *Revista Brasileira de História*, vol. 20, n.39, 2000, p. 203-221.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB nos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: *Anais do IV Congresso de la rama latino-americana de IASPM*, abr, 2002.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro, UFRJ e Jorge Zahar, 2001.

SANTOS, Climério de Oliveira. *Forró desordeiro. Para além da bipolarização “pé-de-serra versus eletrônico”*. Tese de Doutorado Programa de Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014.

SARAIVA, Daniel Lopes. *Vento nordeste: a explosão da música nordestina nas décadas de 1970 e 1980 através da memória de Terezinha de Jesus*. (In:) *Anais do II Seminário Internacional História do tempo presente*. Florianópolis: Udesc, 2014

SEEGER, Anthony. *Os índios e nós*. Rio de Janeiro: Campus, s.d.

\_\_\_\_\_. *The ethnography of music*. (In:)) MYERS, H. (ed.) *Ethnomusicology*. Na introduction. New York: W.W. Norton & co., 1992.

SILVA, Leonardo Dantas. *Carnaval do Recife*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.

SOARES, Thiago. *Ninguém é perfeito e a vida é assim*. Recife: Outros críticos, 2017.

SOUZA, Jessé. *A elite do atraso: da escravidão à Lava jato*. São Paulo: LeYa, 2017.

TAVARES, Bráulio. *Arte e Ciência da Cantoria de Viola*. Recife: Bagaço, 2016.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composições de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

\_\_\_\_\_. *Todos entoam. Ensaio, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

\_\_\_\_\_. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual editora, 1986.

TELES, José. Do frevo ao *manguebeat*. São Paulo, Editora 34, 2012.

TROTTA, Felipe. No Ceará não tem disso não. Nordestinidade e macheza no forró contemporâneo. Rio de Janeiro: folio digital, 2014.

TURINO, Thomas. A coerência do estilo social e da criação musical entre os Aimará no sul do Peru. In: *Ethnomusicology*. v. 33, n. 1, winter 1989.

VELOSO, Caetano E.V.T. Verdade tropical. São Paulo, Cia das letras, 1997.

VIANNA, Hermano. O baile funk carioca. Dissertação de Mestrado.

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido. Uma outra história das músicas. São Paulo: Cia das letras, 2004.

\_\_\_\_\_. Veneno remédio. O futebol e o Brasil. São Paulo: Cia das letras, 2008.

ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz: a “literatura” medieval. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Amálio Pinheiro. São Paulo: Cia das letras, 1993.