

Vladmir Agostini Cerqueira

**ENTRE O ERUDITO E O POPULAR:
As tramas, os dramas, e as aventuras progressivas de uma
banda “classe média” em BH**

Escola de Música
Universidade Federal de Minas Gerais
Março de 2007

Vladmir Agostini Cerqueira

**ENTRE O ERUDITO E O POPULAR:
As tramas, os dramas, e as aventuras progressivas de uma
banda “classe média” em BH**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Mestrado em Música

Ênfase: Música e Sociedade

Linha de Pesquisa: Estudo das Práticas Musicais

Orientador: Professora Rosângela Pereira de Tugny
Universidade Federal de Minas Gerais

Escola de Música
Universidade Federal de Minas Gerais
Março de 2007

C411e Cerqueira, Vladimir Agostini
Entre o erudito e o popular: as tramas, os dramas
e as aventuras progressivas de uma banda 'classe
média' em Belo Horizonte / Vladimir Agostini
Cerqueira. --2007.

273 fls. ; il.

Referências: f. 258

Acompanha Compact Disc

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de
Minas Gerais, Escola de Música

Orientador: Profa. Rosângela Pereira de Tugny

1. Rock progressivo – Minas Gerais.I. Banda
Cartoon. II. Tugny, Rosângela Pereira de

CDD: 780.981

AGRADECIMENTOS

Este trabalho surgiu há dois anos e meio atrás, numa tarde de conversas amigas e amenas, na casa de Cecília e Marcelino. A eles devo a primeira fumacinha dessa idéia, e por isso lhes sou mais que grato.

Jamais poderei deixar de mencionar Rosângela, primeiramente pela coragem de assumir essa proposta. Em seguida, pelo zelo com que, me (des)orientando, conseguiu com a suavidade do Som de sua voz inculcar profundas idéias que mudaram para sempre a minha subjetividade, transformando aquela fumacinha num incêndio.

Obrigado, ainda, a Leozinho e Tati, pela paciência no auxílio das transcrições das entrevistas, e pelo inestimável suporte na cansativa corrida cidade a fora, em busca das autorizações de todos aqueles que foram entrevistados ou apareceram nas fotos aqui presentes. Muito obrigado também ao Betto por ter assumido significativo papel em parte dessa busca frenética.

Obviamente agradeço a todos os entrevistados, bem como a todos que aparecem nas fotos: pela conversa, pela sinceridade, e pela beleza.

Guilhermão precisa ser citado aqui pela orientação na parte técnica e pelos últimos escaneamentos dos encartes dos CDs. Obrigado, gigante!

Obrigado à minha família, pela infra-estrutura sem a qual jamais poderia ter prosseguido adiante, e pelas entrevistas esclarecedoras sobre nossa infância em Ouro Branco.

Por fim, um obrigado especial aos sujeitos cartoonianos da banda, pela disponibilidade, pela autorização do uso de imagem e som do grupo, e pelos anos de convivência que considero terem sido minha mais importante escola de música e de vida...

SUMÁRIO

RESUMO	i
ABSTRACT	ii
CAPÍTULO 1 CONEXÕES, RUPTURAS E DELIMITAÇÕES.....	1
1 <i>Introdução: breve histórico.....</i>	1
2 <i>Considerações, objetivos e metodologia.....</i>	15
3 <i>Contextualização teórica.....</i>	19
3.1 <i>À margem.....</i>	23
3.2 <i>Perscrutando a natureza do sujeito.....</i>	26
3.3 <i>A questão do gênero musical.....</i>	31
4 <i>Síntese dos objetivos.....</i>	36
CAPÍTULO 2 O FATO MUSICAL TOTAL CARTOONIANO PELO PRISMA DO SOM: ESBOÇO DE UMA ETNOGRAFIA.....	38
1 <i>Introdução.....</i>	38
2 <i>O star system local e o Som: personalidade, influências e timbre.....</i>	41
3 <i>Show de celebração dos dez anos da banda Cartoon: preliminares e passagem de som.....</i>	48
3.1 <i>Preliminares.....</i>	49
3.2 <i>A passagem de som.....</i>	50
3.3 <i>Som e timbre: instrumentos, equipamentos e suas referências clássicas.....</i>	52
3.3.1 <i>Khykho (Vlad): a guitarra.....</i>	54
3.3.2 <i>Khadhu.....</i>	67
3.3.3 <i>Boxexa.....</i>	71
3.3.4 <i>Bhydhu: o “batera”.....</i>	73
3.3.5 <i>O grupo: sonoridade vintage e virtuosismos.....</i>	76

3.4	<i>A passagem de som: continuação</i>	78
3.4.1	<i>Sânzio: conversas sobre Cálix, Somba e Cartoon</i>	82
3.4.2	<i>Luz</i>	84
3.4.3	<i>Repertório e decoração de palco</i>	86
CAPÍTULO 3	ENTRE A PASSAGEM DE SOM E O INÍCIO DO EVENTO: LEMBRANÇAS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE <i>MARTELO</i>	89
1	<i>Introdução</i>	89
2	<i>Memória, suportes e sujeito</i>	90
3	<i>Considerações sobre as transcrições</i>	97
3.1	<i>Outros aspectos do Som: Personalidade da voz (melodia/letra)</i>	99
3.1.1	<i>Aspecto literário</i>	100
3.2	<i>Aspectos do Som: Personalidade dos instrumentos</i>	100
3.2.1	<i>Riff, cama, batida e linha</i>	102
3.3	<i>A hierarquia voz/instrumentos na determinação da forma musical</i>	104
4	<i>Os contextos gerais de trabalho</i>	106
5	<i>Processos criativos envolvidos em Martelo</i>	112
5.1	<i>“Tempo”</i>	112
5.1.1	<i>O núcleo composicional</i>	112
5.1.2	<i>Uma melodia inconseqüente: as “flautinhas”</i>	115
5.1.3	<i>A guitarra base</i>	116
5.1.4	<i>Acréscimos formais ao núcleo original: “aquela parte do meio”</i>	120
5.1.5	<i>Conectando seções: peça redonda num buraco quadrado</i>	122
5.1.6	<i>Retornando ao princípio</i>	122

	5.1.7	<i>Arranjos de bateria</i>	124
	5.1.8	<i>Conclusão</i>	125
	5.2	<i>“First Lake Conclusion”</i>	126
	5.2.1	<i>O núcleo composicional</i>	127
	5.2.2	<i>Processo criativo: crises internas</i>	130
	5.3	<i>Martelo: Recursos de estúdio</i>	134
CAPÍTULO 4		ENTRE TIPOS PLANOS E SUJEITOS MULTIDIMENSIONAIS, PROSEGUE O ESBOÇO DE UMA ETNOGRAFIA NO SHOW DE CELEBRAÇÃO DOS DEZ ANOS DA BANDA CARTOON	135
	1	<i>Na entrada do Lapa Multishow</i>	135
	2	<i>As tipificações</i>	139
	2.1	<i>Hippies ou neo-hippies</i>	139
	2.2	<i>Os excluídos</i>	142
	2.3	<i>Roqueiros</i>	144
	3	<i>Comportamento</i>	146
	3.1	<i>Meninos e meninas</i>	147
	3.2	<i>Dança, contemplação e alheamento</i>	150
	3.3	<i>Audiência e banda: grupos etários</i>	152
	3.3.1	<i>Grupos de faixa etária mais baixa</i>	152
	3.3.2	<i>Grupos de faixa etária mais alta</i>	153
	3.3.4	<i>Grupo etário intermediário</i>	154
	4	<i>Falas</i>	
	4.1	<i>O sonho utópico: a religião cartooniana e a influência do Som do grupo na edificação de uma cena progressiva</i>	155
	4.2	<i>O sonho perdido: acústico X elétrico e o arrefecimento do ímpeto cartooniano na cena local</i>	157

CAPÍTULO 5	<i>BIGORNA, PAULO E KHYKHO: LEMBRANÇAS DO PROCESSO DE TRANSIÇÃO</i>	162
1	<i>Introdução</i>	162
2	<i>Contextos que cercam Bigorna</i>	163
3	<i>O fortalecimento do componente espiritual no Som cartooniano e a profissionalização do grupo</i>	166
4	<i>Gênese de Bigorna</i>	169
5	<i>Notas pós entrevista: um vislumbre do sujeito evolutivo...</i>	172
6	<i>Abandono do barco e o show de lançamento da revista pôster</i>	176
7	<i>Retorno ao projeto Bigorna</i>	181
8	<i>A história de Bigorna ou “A verdade de todas as coisas”</i>	182
9	<i>O sujeito-compositor de Bigorna: reflexo do ser evolutivo</i>	184
10	<i>Assim, dez anos depois do início...</i>	187
CAPÍTULO 6	<i>NOTAS DO SHOW: AUDIÊNCIA, BANDA E SOM</i>	189
1	<i>Da fila até o stand de vendas</i>	189
2	<i>Instantes iminentes</i>	190
2.1	<i>Dificuldades de estranhamento</i>	190
2.2	<i>“Raios solares que passam pela bruma”</i>	192
3	<i>Abertura do show: Al Fallahin</i>	196
4	<i>Final do Al Fallahin</i>	198
5	<i>Finalmente, o show...</i>	201
5.1	<i>Início</i>	201
5.2	<i>“Knight’s nightmare”</i>	203
5.3	<i>“Duend’s”</i>	204
5.4	<i>“King’s Song” e alguns dos recursos do compositor de Bigorna</i>	209

5.5	<i>Orquestração de eventos: relações entre língua, forma e resposta do público</i>	212
5.6	<i>“Lily Fears” e “The Warning”</i>	214
5.7	<i>Cartoon e Al Fallahin</i>	216
5.8	<i>Covers: “Bohemian Rhapsody” (Queen, 1991)</i>	217
5.9	<i>“Lágrimas de Vidro”</i>	223
5.10	<i>“Guinevere”</i>	227
5.11	<i>Próximo do fim</i>	232
5.12	<i>“The Last Battle” e “Bachthoven”</i>	233
5.13	<i>O fim</i>	234
Considerações finais	OS DISCURSOS POLITICOS, A CONSTRUÇÃO DE TRADIÇÕES E O DESTERRAMENTO: DE UM PASSADO REMOTO RUMO A UM FUTURO INCERTO	237
1	<i>Introdução e síntese</i>	237
2	<i>Martelo X Bigorna</i>	239
3	<i>O desterramento e as primeiras tradições cartoonianas</i> ...	249
4	<i>Estribo ou nervo ótico?</i>	256
LISTA DE REFERÊNCIAS		258
ÍNDICE DAS FAIXAS DO CD		267
ANEXOS		269
ANEXO A	<i>A banda Cartoon dá o tom no Sexta Sintonia. Não publicado, s/d</i>	270
ANEXO B	<i>FERNANDES, Betto. Sem título. Não publicado, 15 dez. 2006</i>	271

RESUMO

Este trabalho de pesquisa foca a atividade musical de uma banda de rock tida por imprensa e fãs como representante do gênero progressivo. Buscando em jornais, revistas e fóruns de discussão algumas falas emitidas em torno dos dois discos lançados pelo grupo: *Martelo* (Cartoon, 1999) e *Bigorna* (Cartoon, 2002), constatamos a percepção coletiva de uma “diferença”, que se reflete nos discursos de forma variada. Por um lado, existe uma tendência à divisão da audiência em torno daqueles que preferem *Martelo* e aqueles que preferem *Bigorna*; por sua vez, os músicos procuram estabelecer uma relação de “evolução” entre os trabalhos. Partindo dessa multiplicidade de sentidos, nosso objetivo consiste na reconstrução dos processos de produção musical envolvidos, estes profundamente marcados pelo modo de uso da partitura e do estúdio de gravação. Isto reflete dois quadros diversos de convivência social entre os músicos, e diferentes atribuições de papéis dentro do grupo. A conseqüente mudança do discurso musical resulta no estranhamento da audiência, que se vê na condição de renegociar os sentidos da música da banda. Trata-se de um fenômeno local e marginal em relação à música *pop* das paradas de sucesso e dos *hits* musicais; não pressupomos, contudo, uma exata reprodução das estruturas matriciais. Entendemos o contexto filial como uma adaptação resignificada e possível diante de tantas outras, e desta forma única. O mesmo se observa na questão do gênero progressivo, em relação ao qual a música do grupo cria movimentos de aproximação e afastamento que problematizam localmente tanto a questão da música *pop* quanto a noção do gênero musical.

ABSTRACT

This research focuses on the musical activity of a rock band considered, by the press and the fans, a representative of the progressive genre. Searching in newspapers, magazines and internet forums for opinions about the two albums of the group: *Martelo* (Cartoon, 1999) and *Bigorna* (Cartoon, 2002), we ascertained a collective perception of a “difference” between them. Some fans prefer *Martelo* and others prefer *Bigorna*. The musicians, on the other hand, try to establish a relation of “evolution” between the two albums. Considering this multiple perceptions, our goal is to reconstruct the musical production processes involved, which are deeply connected with the use of the music scores and the recording studio. This reflects two different pictures of social interaction between the musicians, who play different parts in the group. The consequent change in the musical discourse results in an unfamiliarity of the audience, which sees itself in the condition to renegotiate the music’s meanings. This is a local phenomenon related to the mainstream of pop music and musical hits. However, we don’t assume an exact reproduction of the mainstream’s structures. We see the marginal context as a re-signified and possible adaptation among many others – and therefore, unique. The same observations are made when it comes to the progressive genre, in relation to which the group’s music creates movements of attraction and repulsion that lead to the discussion of both pop music and the notion of music genre.

.

CAPÍTULO 1 - ESTROFE

CONEXÕES, RUPTURAS E DELIMITAÇÕES

1 – Introdução: breve histórico

No ano de 1995, quando me encontrava na metade do curso de bacharelado em violão da Escola de Música da UFMG, recebi um convite que de pronto foi aceito: retornar ao projeto da banda Cartoon, que sofrera um revés em 1992. Essa história, de fato, se inicia nos últimos anos da década de 80. Digo isso não para me reportar, ainda neste instante, à uma “pré-história”; faço menção a uma vivência mais antiga na qual se inserem as primeiras construções do grupo. E, simultaneamente, a Cartoon representa, dentro desse processo, um marco significativo: daí ter aceitado, de imediato e com entusiasmo, retomar aqueles trabalhos.

Assim como muitos outros grupos de rock, a Cartoon surgiu do convívio de adolescentes de uma classe, digamos, média. Média em um sentido mais próximo a um senso comum que outro ligado a quaisquer considerações acadêmicas sobre classe social. Classe média, termo cujo uso receio e busco restringir aqui, se refere ao fato de que as pessoas envolvidas nessa história tinham possibilidades de acesso facilitado à música *pop* e ao seu universo. Enfim, refiro-me à uma relativa facilidade em adquirir discos ou CDs, em comprar ou pedir emprestado instrumentos e equipamentos de amplificação, e a um acesso amplo a toda informação sobre o assunto “cultura *pop*”. Brancos, eu e eles, crescemos numa sociedade economicamente estável – pelo menos a princípio; morávamos próximos uns dos outros – na pequena cidade de Ouro Branco – e compartilhávamos problemas elevados à categoria de “dramas” de juventude ligados

a contextos quaisquer, menos aqueles relativos a dificuldades materiais de sobrevivência. Assim, o tempo que possuíamos pôde, lenta, gradativa e empiricamente, ser dispendido em termos de um projeto de banda de rock, em torno de um fazer musical que contemplasse aqueles “dramas”.

Nesse reencontro de 95, que ocorre então nove anos depois do que se tem notícia da origem da banda, já não éramos adolescentes, nem morávamos mais tão perto uns dos outros; já não morávamos nem em Ouro Branco, mas em Belo Horizonte, e já não havia tanta estabilidade econômica em nossa condição de classe média, muito embora prevalecia, ainda, uma certa comodidade material. Só que essa comodidade, agora ameaçada – pelos divórcios que ocorreram, e as conseqüentes separações de família; pela procura por empregos temporários; pela opção profissional junto ao vestibular – realçava ainda mais aqueles “dramas” de antes. Tornava-se, para nós, quase imperativo, diante dessas novas condições, o retorno.

Retorno no qual apenas dois integrantes da formação original permaneciam. Eu, inicialmente na função de baixista, e Cadu, o vocalista. Durante um curto espaço de tempo, atuaram na banda como guitarristas Baiano – entre 1995 e 1996 – e Pepeu (o “Coxinha”), apenas durante um mês, em 1996; passando o baixo para Cadu, que manteve sua condição de vocalista, terminei enfim por assumir a guitarra. Na bateria, após uma rápida participação de Glauco (atualmente, no Tianastácia), Bidu, irmão de Cadu, fixou-se a cargo da seção rítmica; Boxexa, que conheci durante minha estada na Escola de Música da UFMG, foi apresentado aos demais, e incorporado como tecladista do grupo.

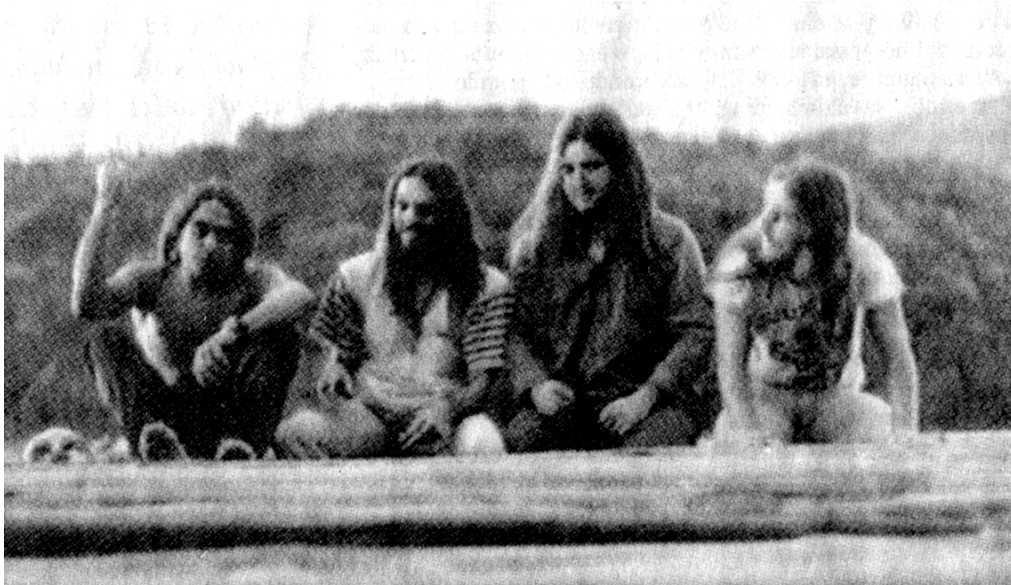


Fig. 1: A formação consolidada de 1996. Da esquerda para a direita: Boxexa, Cadu, Vlad e Bidu (foto de 1996)

As primeiras apresentações eram ocasionais: festas particulares de pequeno porte, uns poucos bares locais e festivais de rock no bar Tudo Bem, localizado na cidade de Moeda.



Fig. 2: Cartaz de divulgação de um dos primeiros shows após o retorno da Cartoon, em 26/10/1995

A partir de 1996, através de um amigo de Boxexa, o músico Danilo, os demais integrantes do grupo conhecem Bernardo, dono de um espaço no centro da cidade que era usado informalmente para festas. Bernardo e Danilo, entusiastas de rock, convidaram então a banda para algumas apresentações. Ambos se encontram dentre aqueles primeiros admiradores da Cartoon. Em pouco tempo, este espaço informal se tornou o Studio Bar, estabelecimento que promovia uma agenda permanente de shows de rock, na qual o grupo sempre estava presente.



Fig. 3: Cartaz de um dos primeiros shows produzido no espaço Studio Bar: Agosto de 1996

Studio Bar e banda Cartoon cresceram dentro de um mesmo processo: essa associação informal resultou na formação gradativa de um público para ambos, e no conseqüente aumento dos respectivos prestígios dentro de Belo Horizonte. Enquanto o Studio Bar servia como vitrine para a banda Cartoon, fornecia oportunidades para outras apresentações, sobretudo as calouradas universitárias e festas particulares de médio porte – algumas em sítios, em galpões, uma ou outra em mansões alugadas especialmente para tais eventos. E, garantindo uma regularidade de apresentações mínimas à banda, possibilitou que esta, no contato com o público, desenvolvesse importantes mecanismos de construção da performance de sua música como um todo.

Na via contrária, a Cartoon garantia a lotação do Studio Bar – embora seguramente o público ali presente não fosse só o da banda, a soma total preenchia todo o espaço, assegurando os rendimentos mútuos; em um tempo muito curto, o Studio Bar se tornou um bar “da moda”, qualificado como espaço alternativo, um local para o rock que era feito em Belo Horizonte. Muito disso graças às bandas que ali tocavam, como a Cartoon: Concreto, Os Impossíveis, Studio Bar Band, Zoom Bee

Doo, Cálix, Zippados, Somba, Mandrix, dentre outros grupos de rock que a memória falha em guardar.

Paralelamente a essa significativa associação, outras tramas eram tecidas. Tendo participado do 1º festival Skol Rock, ainda em 1996, havíamos travado um contato inicial com o pessoal da banda Concreto. Em outro momento, quando a Cartoon fazia uma série de apresentações num espaço relevante da época, o Mr. Beef, viemos a conhecer os integrantes da Vivências (posteriormente, Cálix). Já em 1998, uns colegas meus da Escola de Música da UFMG, entusiasmados com o crescimento das possibilidades do mercado local e de há muito interessados em fazer rock, resolveram criar o Somba.

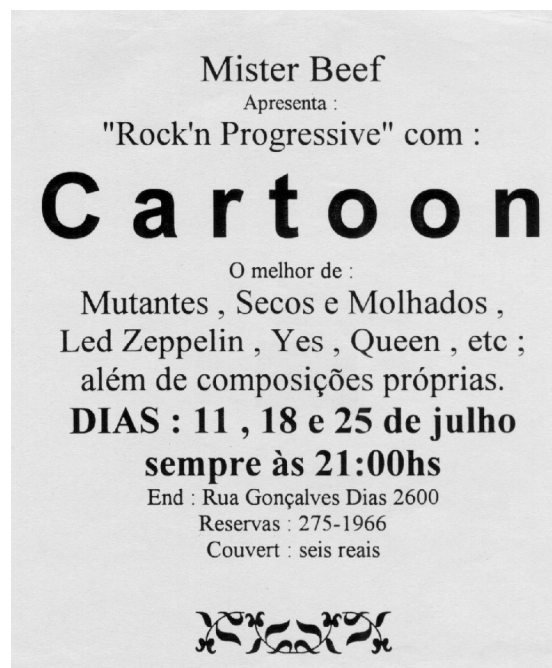


Fig. 4: Divulgação das apresentações no Mr. Beef. Julho de 1996

Tais encontros levaram às primeiras colaborações mútuas, com o intuito de buscar projeção junto a um público cada vez maior. Assim, em 27 de Junho de 1997, Cartoon e Concreto fizeram a primeira produção conjunta de uma festa: “Rock Cósmico”.



Fig. 5: Divulgação dos dois shows produzidos independentemente pela associação Cartoon-Concreto (1997/1998)

Aproximadamente um ano depois, outra produção conjunta, intitulada “Anjos e Duendes”, faria ainda mais sucesso que a primeira. Mas, então, ambos grupos percebiam que, apesar dos laços de amizade, as diferenças musicais repercutiam atitudes de público diversas. Cartoon e Concreto, desta forma, jamais chegaram a produzir novamente um evento em conjunto, a não ser que fossem escalados para shows produzidos por terceiros: a primeira esperava e estimulava uma atitude mais passiva e contemplativa de seu público, postura essa que só fez aprofundar mais com o passar dos anos; a Cartoon se preocupava com uma qualidade técnica e performática de um som “baixo”. Concreto, diversamente, cultivava uma participação mais agressiva da platéia: um mar de pessoas cabeludas que chacoalhavam suas cabeças, davam saltos e berravam entre as músicas, de forma muito mais contundente que o “toca Raul!” clássico que se ouvia nos shows da Cartoon. A banda Concreto mantinha sua atenção voltada para uma qualidade técnica e performática de um som alto – muito alto.

Outras associações, porém, pareciam funcionar bem tanto a nível de retorno financeiro quanto no retorno positivo de audiências combinadas. Em 1998, o grupo Somba realiza sua estréia abrindo um show da Cartoon; também por intermédio desta, estreitaram-se os contatos para agendar a primeira de uma série de apresentações do Somba no Studio Bar. Por essa época, a convivência das duas bandas era intensa. Guilhermão, guitarrista do grupo estreante, também atuava como técnico de som da Cartoon.

Com o surgimento de um novo espaço, o “City Limits”, Cartoon e Cálix passam a dividir o palco todas as quintas-feiras à noite, durante meses. Ora um grupo abria para o outro, atraindo um público crescente que começava a demonstrar interesse por uma apresentação ainda mais conjunta das duas bandas.

Em 1998, as três bandas já se articulavam em torno da idéia de uma grande produção de próprio cunho, que foi batizada “Orquestra Mineira de Rock”. Inicialmente, a OMR funcionava como um festival de rock, onde shows reduzidos de Cartoon, Cálix e Somba se alternavam, e ao final todos os músicos subiam ao palco para executar em conjunto uma ou duas músicas.

Imediatamente, todos os envolvidos perceberam que a união destas bandas implicou uma união de audiências, o que tornava este evento uma espécie de ferramenta de projeção importante para cada banda em separado. Com exceção da primeira OMR, todas as onze edições subseqüentes tiveram lotações que ultrapassaram facilmente a marca de 1000 pessoas. Além disso, a OMR abria a possibilidade de se promover um evento de rock em espaços não convencionais e mais amplos. A foto abaixo, por exemplo, ilustra o impacto da II OMR, que ocorreu na arena do Parque das Mangabeiras:



Fig. 6: Segunda Orquestra Mineira de Rock, no Parque das Mangabeiras, Outubro de 1999.¹ (Foto: Pedro David)

A partir de 1998, ocorrem algumas mudanças fundamentais nas relações internas da banda Cartoon. Cadu, buscando orientação espiritual, começa a seguir os ensinamentos do guru Paulo. Paulo possuía uma pequena loja de artigos indianos variados: livros de orientação espiritual, incensos, instrumentos, dentre outros itens. Em pouco tempo, Cadu passa a freqüentar as reuniões na loja de Paulo assídua e regularmente; Bidu se junta ao irmão nessa nova direção. Indiretamente, através dos dois irmãos, a doutrina espiritual de Paulo começa a exercer grande influência na banda como um todo. Nos shows, o forte cheiro de incenso passa a ser uma marca das performances. Cadu e Bidu começam a aprender alguns instrumentos indianos, sobretudo a tabla, o *sitar* indiano, e o *esraj*. Daí surgiram novas músicas, com uma preocupação crescente em mostrar uma mensagem de cunho espiritual nas letras, seguindo a nova orientação adotada.

¹ A informação sobre o público presente não é exata; extraímos um trecho da revista pôster lançada pela banda Cartoon: “Em um domingo à tarde e quase sem divulgação, o projeto [OMR] reúne mais de quatro mil pessoas no parque das Mangabeiras, em B.H.” [Cartoon – Revista Pôster, 2001/3]. Já Guilhermão, guitarrista e vocalista do Somba, me informou numa conversa recente [Castro, 2007/2], a estimativa de 3500 pessoas.

O comportamento dos dois irmãos visivelmente mudava no decorrer do tempo. A esse respeito, a letra da música “Abre seu olho, irmão”, é bastante ilustrativa, levando em conta o seu sentido auto-biográfico:

ABRE SEU OLHO, IRMÃO [trecho]
(Khadhu)

Você me diz que só muda se eu mudar
Pois eu te digo que eu já mudei
Nem sei bem certo onde isso vai me levar
Mas já parei de fumar, de beber, endoidar, porque...

Você precisa mesmo é de injetar
Um pouco de ânimo no corpo seu
Beber na água a verdadeira vida
Ver que ela é comprida e não termina aqui

Nem sei se isso vai adiantar
Eu falo tanto mas tu não quer ver
Doideira mesmo é viajar pra dentro desse mundo extenso
Que até ontem eu nem sonhava que existia

Ô Pai como é que eu vou fazer pra chegar perto d'Ocê
Se me cortaram as asas?
Me diz como é que eu vou levar toda essa molecada
De volta pra casa?
Agora minhas veias se acalmam
E eu posso ver que não é tão complicado
E que pra chegar perto d'Ocê
Não precisa voar, é só ficar ligado

Irmão essa é a inspiração que faltava pra nós! [Cartoon, 1999/8]

Cadu é rebatizado por Paulo, passando a se auto-denominar Khadhu; e Bidu se torna Bhydhu. Surgem algumas perturbações entre os músicos, na medida em que nem todos os outros integrantes da banda compartilhavam as mesmas posições dos dois irmãos: e me incluo nessa observação. Mas, apesar das divergências, o trabalho

prossegue, e o ano de 1999 é marcado por duas preocupações: os preparativos finais para o lançamento do primeiro CD da Cartoon, e a crença, por parte de Khadhu e Bhydhu, de que o mundo acabaria na virada para o ano 2000.

Em Setembro, o CD, intitulado *Martelo* (Cartoon,1999/8) é lançado numa grande festa no DCE cultural da PUC. Aproximadamente 800 pessoas lotaram o espaço; outras tantas ficaram do lado de fora. Nessa única noite (10 de Novembro), mais da metade das 1500 cópias de *Martelo* foram vendidas. A produção foi independente, bancada pela própria banda que juntou dinheiro de várias apresentações feitas desde 1997. Além disso, outra associação foi fundamental para custear o encarte do CD, considerado pela crítica local uma obra à parte: sua confecção e produção foi financiada pela LPJ, empresa de publicidade presidida por José Celso, um amigo dos tempos de Ouro Branco.



Fig. 7: Cartaz de divulgação do show de lançamento do CD *Martelo*

Para este evento a banda faz uma aquisição que marcaria todas as performances seguintes: o quimono vermelho de Khadhu (fig. 8). Trata-se de um vestuário chinês com detalhes em ouro bordado, adquirido na loja de Paulo. Com o tempo, a banda

compraria um quimono para cada integrante, e essas roupas se tornaram um elemento imprescindível dos shows da Cartoon.



Fig. 8: Lançamento de *Martelo*, no DCE Cultural da PUC (Setembro de 1999)

Mas o mundo não acabou. No início do ano seguinte, a Cartoon faria um show no Studio Bar com o objetivo de levantar fundos para reformar o espaço. Esse seria, emblematicamente, o último show do estabelecimento, que logo depois cerrou permanentemente as suas portas. Assim como o mundo, até hoje a reforma do Studio Bar não acabou.

Em 2001, a banda inicia os ensaios para o próximo CD. Por essa época, a influência de Paulo aumenta, a ponto dele se tornar, praticamente, uma eminência parda e remota no grupo. A respeito deste trabalho, que viria a receber o nome de *Bigorna* (Cartoon, 2002/8), Khadhu, em uma entrevista feita logo após o lançamento do disco, declarava:

A idéia de *Bigorna* surgiu a partir de uma conversa leve com um amigo nosso (de fato, nosso guru), que começou a brincar com a idéia de transformar [a espada] Excalibur em um martelo (aquele de nosso primeiro CD), o resto é história [Khadhu, 2003/2]²

A banda passou por algumas dificuldades a partir de 2000. O fechamento do Studio Bar diminuiu as suas atividades numa escala considerável. O impacto financeiro foi grande, a tal ponto que não foi mais possível economizar a renda dos shows para gravar o novo disco. Além disso, pouco a pouco fui me desligando da Cartoon, por não compartilhar as mesmas opiniões espirituais do restante de seus integrantes. Cheguei a ensaiar três músicas de *Bigorna*, mas não possuía mais o mesmo interesse de antes. Por fim, em meados de 2001, logo após o lançamento de uma revista-pôster no Lapa Multishow, anunciei aos colegas minha saída do grupo. Contudo, ainda permaneci como guitarrista por seis meses, fazendo algumas apresentações que mantinham a Cartoon em atividade, e ao mesmo tempo provendo alguma subsistência para mim e para os demais músicos.

Paralelamente a isso, os integrantes remanescentes se lançaram à procura de um guitarrista para me substituir, que lhes permitisse mover adiante com as idéias do novo disco. Quanto a mim, encontrei trabalho na educação musical, começando a lecionar violão no curso de licenciatura em música da UFOP. No início de 2002, Kiko passou a ocupar o meu lugar na Cartoon.

² The idea of *Bigorna* (Anvil in Portuguese) came in a relaxed conversation with a friend of ours (our Guru in fact) who started to play with the idea of transforming Excalibur into a Hammer (the one in our first record), the rest is history



Fig. 9: Segunda formação da banda Cartoon (2002 até hoje). Da esquerda para a direita: Boxexa, Khykho, Khadhu e Bhydhu. (Foto: Silva Jr, 2006)

Minha colaboração, porém, não estava terminada. Ao longo desse ano, transferei o processo de direitos autorais do nome “Banda Cartoon” para Khadhu; além disso, cedi os direitos de outras duas músicas minhas para que elas pudessem fazer parte do novo CD, inclusive permitindo a alteração das letras originais (essas composições datam de 1991).

Em Novembro de 2002, a Cartoon lança *Bigorna* em um evento ainda maior do que o de seu primeiro CD. Isto se deu no grande teatro do Palácio das Artes, ao qual estive presente.



Fig. 10: Lançamento de *Bigorna*, no Grande Teatro do Palácio das Artes

O espaço teve, novamente, lotação esgotada; e o show contou com várias participações especiais: Lincoln Meirelles nos pianos e teclados, Kristoff Silva nos violões de 6 e 12 cordas, Robson Ferreira no violoncelo, Antônio Carlos Magalhães no cravo e Anor Luciano no trompete. O CD teve uma produção ainda mais elogiada do que *Martelo*; sobretudo em termos de qualidade de gravação e da qualidade gráfica do encarte, novamente produzido em associação com a LPJ. Além disso, era possível adquirir em avulso uma revista em quadrinhos, que funcionava como um libreto para a história contada no CD. Novamente, passo a palavra para Khadhu, a esse respeito:

A lenda do Rei Arthur era uma boa escolha, porque é muito mística e um perfeito argumento para passar uma mensagem espiritual. Novamente, como sempre gostamos de fazer, tivemos um cuidado especial com a capa e a concepção gráfica, lançando junto ao CD uma revista em quadrinhos, com a função de libretto da ópera-rock. [Khadhu, 2003/2]³

A partir de então, a banda prosseguiu em suas atividades; eu me desliguei definitivamente, completamente absorto em meu trabalho. Durante este tempo, volta e meia sentia um aperto nostálgico. E me perguntava: “por onde andará a banda Cartoon?” Em 2004, diante da oportunidade de fazer um estudo de mestrado, percebi a possibilidade de novamente voltar a esse universo, agora com olhos mais distanciados tanto no tempo quanto no espaço. Com esse movimento retroativo, vários elementos ligados a minha vivência pessoal na banda começaram a se revestir de um novo interesse.

Tome-se, por exemplo, a foto da II OMR acima mostrada (figura 6). Nela, o espaço físico da arena parece focar a atenção da audiência para o que ocorre no palco,

³ The legend of King Arthur was a good choice because it's very mystic and a perfect argument to pass a spiritual message. Once again, like we always like to do, we had a special care with the cover and all the art direction, releasing within the cd a comic magazine that has the function of the libretto of the rock opera.

o centro deste espaço. Se isso distancia e demarca uma audiência sentada e contemplativa, de um lado, e artistas que expressam sua arte individualizada, por outro lado, é porque também a música, que não ouvimos nesta foto, pede tal posicionamento. Este concerto de rock parece cambiar o sentido usual de “concerto de rock”, dentro do qual esta atitude contemplativa seria algo estranho, diante da expectativa normal de uma participação pública mais ativa – através da dança, por exemplo.

De certa forma, o presente trabalho se inicia a partir desta foto, para dela passar a uma reconstrução do som que não registra.

2 – Considerações, objetivos e metodologia

Aparentemente, o ponto de partida desta pesquisa não poderia ser mais inadequado: ela nasce da minha opinião pessoal. Não gosto do resultado final de *Bigorna*, e a maior prova disso é a minha saída do grupo. Mas este trabalho não trata de expor as razões pelas quais um grupo de músicas é pior ou melhor que outro. Isso não coloca o problema de forma adequada, assim como fornece ferramentas de imposição de um discurso sobre outros.

Avançando então da esfera de minha individualidade para o campo das individualidades ligadas à vivência da banda Cartoon, adentro o campo não somente do meu gosto, mas da idéia mesma de formação do gosto pessoal; descubro assim que, como eu, muitas outras pessoas não gostaram de *Bigorna*. Fato é também que existe, junto à fala dos integrantes do grupo, outras vozes públicas que se colocam antagonicamente à *Martelo*, por gostarem mais de *Bigorna*. E desse lugar de embate – às vezes acirrado – de vozes, surge a idéia fundante: há, entre *Martelo* e *Bigorna*, a

associação de uma noção de diferença mais profunda que a mera comparação estética dos trabalhos.

Para efetivar o objetivo dessa pesquisa, que nada mais é do que propor uma narrativa descritiva e uma análise da música cartooniana, preciso então exercitar um auto-distanciamento, para então penetrar nesse campo de antagonismos, e dele extrair o primeiro sentido detectado, o da diferença de posições que surge em uma escala aproximada de tempo relativa aos lançamentos dos dois trabalhos do grupo.

Mas essa escala se expandirá, na medida em que busco origens para os dois grupos de sentidos musicais implicados por trás da idéia da diferença. Portanto, proponho uma continuação aprofundada do histórico, uma sondagem narrativa que avança para frente ou para trás, conforme a necessidade de esclarecer outras noções e problematizações relativas ao fenômeno da Cartoon – ou, já tomando uma certa liberdade, fenômeno *cartooniano*, se reporto às categorizações locais.

Quanto à metodologia, esta se refere à de uma observação participante: inevitável, diria, uma vez que fiz parte do grupo no passado, e mesmo hoje sou reconhecido pelo público como um ex-integrante. Isso facilitou as entrevistas colhidas com a audiência, na mesma medida em que dificultou as entrevistas com os músicos remanescentes da banda. Quanto ao teor dessas entrevistas, adianto que não houve nenhuma preparação prévia, e portanto elas não foram estruturadas ou semi-estruturadas: foram extraídas em conversações livres, deixando os diversos assuntos fluírem a partir da relação do pesquisador com os entrevistados.

Curioso – mas não inesperado – foi, contudo, a associação da minha imagem à *Martelo*, e à desconfiança que enfrentei inicialmente por parte da banda. Foi preciso reconstruir, ainda que somente em parte, uma relação esgarçada. Porém, a trégua de guerra fria hoje aparenta mais solidez que quando me lancei no trabalho; as entrevistas

com os integrantes do grupo foram feitas ao final do meu prazo, quando pude mostrar melhor as intenções e resultados parciais da pesquisa. Mesmo buscando uma perspectiva crítica, acredito que o trabalho se mostra muito enriquecedor para a própria banda, na medida em que lhe fornece um panorama amplo e retrospectivo de seu fazer musical.

Em vários casos, as falas foram obtidas não somente de entrevistas, mas em textos, feitos a meu pedido, ou ainda colhidos nos fóruns de discussão da Internet. A totalidade dessas conversas foi transcrita; no corpo central da dissertação sobrevêm alguns trechos por mim selecionados. Em virtude do grande volume final, será preciso repensar, futuramente, como anexar tais documentos em sua inteireza. Cada um dos entrevistados e fotografados concedeu-me uma autorização formal para uso de imagem e som nesta pesquisa – só houve alguma censura posterior a pedido do próprio entrevistado.

O material de imprensa, apesar de escasso, é significativo para o que me proponho. Encontrei textos críticos sobre a banda em *sites* especializados no tipo de música feita pela Cartoon, como os portais Agatha (2006/5), Prog Archives (Couture, 2006/5), Heavy Metal Brasil (*Cartoon – Martelo*, 2006/5), Rock Progressivo Brasil (2006/5), Rock Symphony (Nahoun, 2006/5) e Whiplash (2007/5). Outras resenhas foram encontradas em publicações como Rock Brigade (Monteiro, 2003/4), Hoje em Dia (Cassese, 2000/4), Folha de São Paulo (Assef, 1999/4) e Impressão (Freire; Ferraz; Esteves, 2000/4).

Há ainda os produtos da banda, que incluem os CDs *Martelo* (Cartoon, 1999/8) e *Bigorna* (Cartoon, 2002/8), um videoclipe, um site oficial na Internet (*Cartoon*, 2007/5) e uma revista pôster (*Cartoon – Revista Pôster*, 2001/3).

Foram identificadas várias fóruns de discussão na Internet, quatro deles ligados a comunidades dedicadas à Cartoon no Orkut: *Cartoon®* (Lady, 2006/6), *Banda Cartoon* (Marques, 2006/6), *CARTOON* (Reis, 2006/6) e *Banda Cartoon-Cartoonmaníacos* (Lanna, 2006/6); além destas, a banda está presente em listas de discussão paralelas, como *Rock Progressivo Brasileiro* (Macêdo, 2006/6), *Whiplash (Fórum Cartoon, 2006/6)*, *Orquestra Mineira de Rock* (Costa, 2006/6), e em várias listas de discussão do site Soundchaser (phpBB, 2006/6).

Por fim, existe um site do fã-clube *Cartoonianos* (Silva Jr, 2006/5), que complementou muitas das fotos e informações que aqui foram utilizadas. Outra quantidade razoável de fotos de shows, cartazes de divulgação, listas de repertório, gravações de ensaios e apresentações, vídeos caseiros e releases de imprensa estão à disposição em meu arquivo pessoal, coletado nos mais de dez anos em que atuei como músico da banda Cartoon, e incrementado posteriormente, como pesquisador.

Em virtude da grande variedade de referências, optei por separá-las em grupos, ao final do trabalho. Assim, pela ordem numérica se encontra a bibliografia (1), entrevistas (2), revistas (3), artigos (4), homepages (5), listas de discussão (6), tópicos pesquisados nas listas de discussão (7), lista de discos citados (8), e outros documentos (9). Esses números aparecem ao final de cada referência de citação, separados por uma barra (/), com o objetivo de facilitar a consulta do leitor.

Por ora, é necessário estabelecer as condições teóricas iniciais sobre as quais apoiarei as premissas desta reconstrução. A elas.

3 – Contextualização teórica

Essas primeiras considerações tem por intuito situar historicamente a banda Cartoon dentro de um processo de ascensão no restrito mundo do rock em Belo Horizonte. Elas servem como ponto de partida para minha pesquisa; esta, se não possui em si uma qualidade intrinsecamente etnomusicológica, ao menos busca, a partir do seu campo de conhecimento, alguns traços fundantes. E isso porque a etnomusicologia é aqui considerada enquanto uma forma criativa de compor o presente quadro, a princípio porque considera em seu paradigma a música e o contexto sócio-cultural enquanto componentes inseparáveis: a relação entre produção musical e expectativa de participação da audiência, como visto acima na questão ilustrativa das produções em conjunto Cartoon-Concreto, e a construção performática de uma imagem de banda, ligada a um padrão de comportamentos, idéias e música.

Mais: não somente música enquanto melodias e harmonias, mas ainda na perspectiva de edificação timbrística intermediada pelo uso de equipamentos elétricos de amplificação, e do ponto de vista de um vigor rítmico estruturador e determinante de suas qualidades. Ao falar de uma banda de rock sob um prisma etnomusicológico levo em conta todos estes elementos que se encontram como que intrinsecamente ligados na trama daquilo que chamo música. Todavia, além desta perspectiva acadêmica, se procuramos discriminar esta música a partir de designações algo genéricas e nativas, o fazemos tendo sempre em vista o conceito de música enquanto um fato social total.

Não há, pois, *uma* música, mas músicas. Não há *a* música, mas um facto musical. Este facto musical é um facto social total, e as frases de Marcel Mauss valem tanto para a música como para a doação: “Os factos que temos estudado são todos, permitam-nos a expressão, factos sociais *totais* [...] isto é, fazem mexer, em certos casos, a totalidade

da sociedade e das suas instituições [...] Todos estes fenómenos são a um tempo jurídicos, económicos, religiosos, e mesmo estéticos, morfológicos, etc.” [Mauss *apud* Molino, s/d: 114/1]

Decorre, em função desta totalidade que chamamos então de “música”, que as suas categorizações a serem aqui propostas não serão mais que fluidas e mistas, aparentemente heterogêneas e mesmo “não musicais” – sobretudo para as equivocadas imersões ocidentais que intentam a construção de uma música “pura”, autônoma, desvinculada de suas outras funções sociais, religiosas, comerciais, etc.: toda essa “ganga que”, sob a perspectiva erudita, “a envolve e desfigura” (Molino, s/d: 115/1).

Evidenciamos, a partir do quadro música e sociedade aqui introduzido, um eixo de funções, ou papéis. Dentro do que Carvalho e Segato (1992: 5/1) consideram a *musicopoiese*, identificamos, nas duas pontas deste eixo, a função dos músicos e da audiência: esta consumindo, aqueles produzindo, levando-se em conta uma interação ou performance – mesmo que ela se aplique ou não a uma apresentação ao vivo, tanto quanto à audição de uma canção gravada, por exemplo. A musicopoiese, assim colocada, representa um discurso “propriamente musical”, do ponto de vista semiótico: o ato de “fazer música”, o discurso musical em si, não o discurso *sobre* música. Na dimensão puramente musicopoética,

[...] estão presentes processos de síntese altamente sincréticos e onde abundam evocações, citações, paródias, imitações, onomatopéias e todo tipo de recursos compositivos, permitindo que elementos de várias origens sejam recombinaos permanentemente num processo constante de hibridação, o qual pelo menos do ponto de vista das técnicas composicionais, é irrestritamente inclusivo. [...] É fundamental lembrar que a realização dessa alta polissemia de evocação está condicionada pelas limitações que lhe impõem o horizonte cultural dos auditores. [Carvalho; Segato, 1994: 5/1]

Em uma posição contígua ao papel relegado aos músicos dentro da esfera musicopoética, identificamos os técnicos de som – responsáveis pela amplificação dos

instrumentos dos músicos – técnicos de luz e de palco (em menor escala no presente caso), os detentores de posse dos locais de apresentação (que podem ser da esfera pública – Parque das Mangabeiras – ou privada – Studio Bar) e os produtores de eventos (função que, como vimos, também pode ser exercida pelos músicos da banda)⁴.

Mas para chegarmos ao fato musical total em questão é preciso considerar estes papéis não somente dentro da musicopoiese, como também dentro de outro fenômeno, ligado aos discursos *sobre* música. Se a musicopoiese, conforme dito, é um processo eminentemente aberto e potencialmente sem fronteiras, no nível dos discursos sobre música opera-se a aquisição sócio-cultural dos significados que estão em jogo sobretudo na determinação das relações entre músicos e audiência. E, talvez o mais importante, a possibilidade (intencional ou inconsciente) de mascaramento ou evidenciação da qualidade sincrética da musicopoiese, seja com o resultado de incorporar a este fato musical total uma aparência de legitimidade canônica, identidade comportamental ou quaisquer outros valores possíveis.

Tendo, a um extremo deste eixo de funções, os produtores de música (músicos, produtores de eventos, detentores dos espaços e técnicos) e no outro a audiência, não é somente a música e a performance aquilo que os intermedia. Cruciais para completar esse quadro relacional, os discursos sobre essa música, sobretudo os de natureza

⁴ Creio ser importante destacar que os termos *função* ou *papel* não correspondem univocamente ao termo *indivíduo(s)*. Como já ressaltai, os músicos deste quadro dividem as responsabilidades da emissão sonora com os técnicos de som, em uma esfera componente e não global mas igualmente imprescindível: sua técnica de execução envolve o controle sobre o meio de amplificação a nível individual. Músicos também podem exercer a função de produtores e detentores de espaços de shows (Bernardo, dono do Studio Bar, era o baterista da Studio Bar Band); e músicos podem desempenhar o papel de audiência de outros músicos (Cartoon, Cálix e Somba se conhecem precisamente desta forma: enquanto platéias uns dos outros).

racionalizadora, se encontram misturados à musicopoiese dentro do fenômeno da performance:

Esses discursos racionalizadores tem crescido constantemente, concomitantes à massificação dos processos de participação musical. Por exemplo, a maioria dos discos tem uma contra-capa; além disso, a própria arte gráfica da capa propõe um comentário ou leitura visual da música gravada no disco, escrito num modo afirmativo. Jornais, revistas, rádios, TV, todos informam, suplementam e dão as chaves para que o auditor faça sentido do que vai ouvir [Carvalho; Segato, 1994: 6/1]

É preciso, então, acrescentar uma nova função crucial no interligamento das duas pontas do eixo: aquela que aqui chamaremos de *formadora de opinião* ou, colocado de forma mais explícita, de *negociadora de sentidos*, cerne das interações, exercida ora pelos próprios produtores musicais, ora pela imprensa, ora por membros da própria audiência. Trabalhar a banda Cartoon enquanto fenômeno, portanto, significa considerar todas as funções que se espriam ao longo deste eixo considerado, e os sentidos imanentes em seus diferentes discursos.

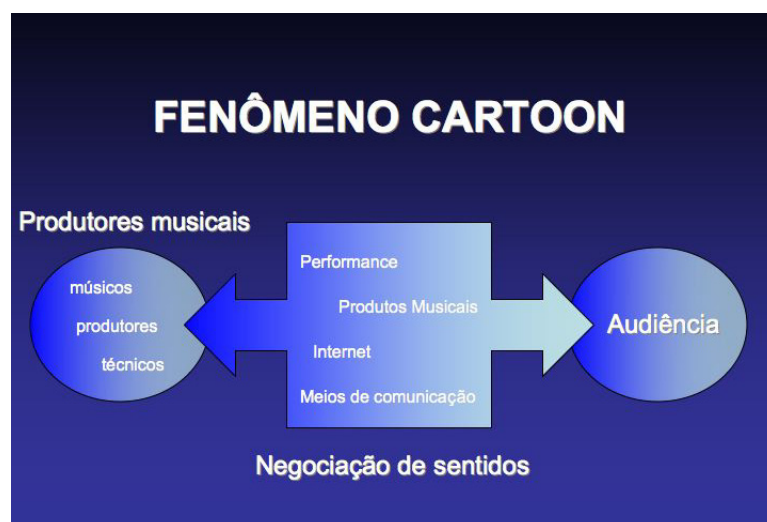


Fig. 11

3.1 – À margem

Tais considerações se encaixam enquanto componentes locais de um fenômeno global de produção, difusão e comercialização musicais que, dependendo do escopo teórico, já foi chamado, dentre outros batismos, de música de consumo massivo (Carvalho; Segato, 1994: 7/1), “música popular” (Bastos, 1995: 65; Frith, 1996/1), ou “música *pop*” (Frith, 1996: 8/1); e representa parte de uma discussão maior que, variando em função da análise responde pelo fenômeno de cultura de massas (Morin, 1997: 14/1)⁵ ou ainda, de indústria cultural, na já clássica acepção de Adorno (1985: 113/1).

Tratamos, por um lado, de uma estrutura de produção musical baseada no comércio e na atividade industrial, enquanto equacionamento de música a bem de consumo, marcada pela tentativa de discriminação, organização e classificação de uma massa consumidora em categorias de mercado, a partir de critérios fluidos e variados (de comportamento, de moda, de estatísticas de vendas, etc.); tais critérios se traduzem em outros, de produção artística e produtos musicais em conformidade, ligados por sua vez a toda uma estrutura de difusão publicitária, que visa, no limite do ideal, endereçar o produto certo ao consumidor simbolizado em um perfil.

⁵ Embora se desvie ligeiramente do conceito pretendido (cultura de massas), chamo a atenção para a explicação de cultura que nos é dada por Morin: “[...] uma cultura constitui um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, orientam as emoções. Esta penetração se efetua segundo trocas mentais de projeção e de identificação polarizadas nos símbolos, mitos e imagens da cultura como nas personalidades míticas ou reais que encarnam os valores (os ancestrais, os heróis, os deuses). Uma cultura fornece pontos de apoio imaginários à vida prática, pontos de apoio práticos à vida imaginária; ela alimenta o ser semi-real, semi-imaginário, que cada um secreta no interior de si (sua alma), o ser semi-real, semi-imaginário que cada um secreta no exterior de si e no qual se envolve (sua personalidade)”. [Morin, 1997: 15/1]

Por outro lado, podemos pensar nestas categorias de mercado também como índices de identidade cultural: os critérios variados usados na determinação de categorias de mercado podem ser interpretados enquanto valores de classe, novamente associados a um fazer musical, a um modo de vestir, a um padrão de comportamento, na geração e agregação de valores tanto positivos quanto negativos, e sobre os quais não se pode exercer um controle total.

O ponto que quero ilustrar não é a crítica ou o elogio da música *pop*: é meramente a sua constatação enquanto estrutura onde se encontram todos os indivíduos acima esboçados e as funções que alternam conforme o momento em que se encontram, diante de um íntimo entrelaçado de discursos musicais e discursos sobre música em rituais performáticos onde se encenam as apresentações ao vivo e as gravações digitalizadas do estúdio de gravação.

Estrutura, sim. Mas também, emprestando uma imagem de Morin (1997: 29, 33, 51/1), fluxo⁶. E isso para dizer que o fenômeno em questão – banda Cartoon, OMR, público destes eventos – se encontra, a nível local, em uma margem possível de tal fluxo, não no seu eixo central. A Cartoon não ocupa as primeiras páginas dos cadernos de cultura, não se posiciona no topo das paradas de sucessos das rádios – nem mesmo está presente em qualquer outra posição dessas paradas – não vende milhões de cópias de seus CDs, e nem realiza mega-shows em estádios lotados. Se existe algum olhar possível que parta do cerne do fluxo *pop* para a Cartoon, é numa acepção não outra que marginal, quase fora da realidade “oficial”:

⁶ A esse respeito, leia-se, por exemplo: “[...] a indústria cultural precisa de um eletrodo negativo para funcionar positivamente. Esse eletrodo negativo vem a ser uma certa liberdade no seio de estruturas rígidas. Essa liberdade pode [...] servir à padronização; pode, algumas vezes, suscitar uma espécie de corrente de Humboldt, à margem ou no interior de grandes águas”. [Morin, 1997: 29/1]

A única pista de que a Cartoon habita esta década é o endereço do site da banda no encarte do recém lançado CD “Martelo”. No mais, parece que a banda vive num mundo paralelo: no país da Cartoon ainda há cabeludos que não são metaleiros. E lá o Genesis de Peter Gabriel vende mais que o Genesis do Phil Collins. [Assef, 1999: 7/4]

Sendo, assim, *marginal*, este contexto filial, consciente ou não, se referencia a partir da matriz; pois afinal, o que caracteriza a cultura *pop*, acima de tudo, não é a sua qualidade enquanto “ocidentalidade planetária”, no dizer de Bastos (1995: 65/1)? Porém, enquanto *possibilidade*, é preciso levar em conta que os seus discursos e sua música se articulam em conexão com o centro, mas de maneira que pode ser percebida como autônoma, e é nesse lugar que podemos buscar as reproduções ou os desvios de fazeres e valorações em relação à matriz referencial.

Consideramos que esta margem possível também opera dentro de regras próprias, a partir da maneira como seus “nativos” – para emprestar a terminologia antropológica – se percebem tanto enquanto membros desta globalidade, quanto em relações uns com os outros: a partir do modo em que reproduzem ou ressignificam as referências centrais. De antemão, o que é essencial destacar do breve histórico que abre este texto, é uma qualidade tomada por banda e público enquanto *independência*. Isso significa que a Cartoon, percebendo-se, de certa forma, excluída dos olhares das gravadoras, rádios e grande imprensa, assumiu, diversas vezes, a própria função de produção de eventos; este o pano de fundo por trás de todas as suas associações, que geraram experiências positivas – lançamento dos CDs, OMR, criação de *site* na internet, fã-clube – e negativas – produções de shows em conjunto com a banda Concreto, por exemplo.

Tratamos de um fenômeno no qual as funções se acumulam e se misturam através dos indivíduos considerados, e onde a autonomia, falsa ou verdadeira (ou ainda, falsa e verdadeira), em relação ao centro é a condição ao mesmo tempo

facilitada (por exemplo, tecnologicamente) e instrumental. A banda cria, mas também procura o seu espaço: gerencia as negociações de shows, busca o financiamento para seus produtos, associa-se a outras bandas, produtores independentes, músicos e técnicos; promove eventos e divulga seus produtos.

A audiência negocia o modo de participação com a Cartoon, por vezes assumindo a autoridade de formadora de opinião (sobretudo nos fã-clubes e nos fóruns de internet). A imprensa é sobretudo local ou especializada, mas sua participação é aqui escassa – normalmente, ela prefere focar a atenção para os grandes centros urbanos; assim como a imprensa, também as rádios são locais, comunitárias, e às vezes flagrantemente ilegais, mas não sujeitas a demandas publicitárias de grandes gravadoras ou qualquer outro tipo de controle exercido economicamente. É este fenômeno marginal possível que vem a ser, afinal, o cerne do presente trabalho, que não deve, contudo, deixar de lado o conjunto das referências matriciais (cultura *pop*).

3.2 – *Perscrutando a natureza do sujeito*

Não existe comunicação sem mal-entendidos, sem ambigüidades, sem traduções e adaptações, sem perdas de sentido e sem o aparecimento de significados inesperados, em suma, sem fracassos da comunicação e sem regras a cumprir. O impulso daquilo a que se chama “as novas técnicas de comunicação” [...] consiste em fazer crer, erradamente, que podem reduzir a polissemia da comunicação.
[Wolton, 1999: 21/1]

As colocações do tópico anterior sugerem uma restrição parcial à concepção de indústria cultural, relativamente à noção de que a cultura *pop* se estabelece apenas por uma relação de poder. Pensar que uma cadeia de indústrias fonográficas, em constante acesso e influência sobre o poder público, exerce controle absoluto sobre uma cadeia radiodifusora, sobre órgãos de imprensa, e por fim sobre o mercado consumidor, é

assumir a suposta evidência de que, enquanto cidadãos ocidentais, somos todos da mesma substância subjetiva, ao mesmo tempo impingida sobre nós e mascarada.

A inclusão de algumas premissas dos estudos culturais na América Latina (Barbero, 1997/1) permite equalizar, em parte, essa visão de passividade acerca das audiências – e no presente trabalho, dos indivíduos marginais. Esta abordagem inverte a teoria crítica, sem contudo negá-la, simplesmente por partir de diversas categorizações de audiências, não tomando-as como um mero resultante da atividade industrial. Assim fazendo-o problematiza a questão de como os diferentes indivíduos nas mais diversas categorias possíveis (etárias, de gênero, econômicas, etc.) recebem os produtos culturais – em nosso caso, a música *pop* – estabelecendo assim um quadro relacional mais amplo e complexo do que a dicotomia da qual resulta o conceito de alienação de Adorno. Wolton assim coloca a questão:

Afasto-me da hipótese central da escola de Frankfurt que, sem negar a referência ideal da comunicação, vê na multiplicação das técnicas, no crescimento das indústrias culturais e na ascensão dos grandes grupos de comunicação, a prova de uma instrumentalização desta e da sua alienação nas categorias do domínio económico e da influência ideológica. Há sempre uma escolha possível, há sempre uma capacidade crítica individual. Com a comunicação como com qualquer prática social, podem existir mecanismos de domínio mas não de alienação. Esta pressuporia o desaparecimento da autonomia e da capacidade crítica do indivíduo.
[Wolton, 1999: 39/1]

Nesse quadro teórico o fenômeno Cartoon se ajusta melhor em sua condição marginal, não como um sub-produto *pop*, hierarquizado em posição inferior e passiva, mas como fenômeno de características intrínsecas. Porém, apesar dessa margem de manobra, ainda é preciso entender mais a fundo o problema da subjetividade. As novas identidades que se podem detectar a partir dos estudos culturais, embora lancem uma nova luz sobre o conceito da subjetividade, expandindo-o e fragmentando-o rumo a

esses diferentes grupos, não resolvem de todo o problema crucial, aceitando por fim a aposta numa mesma concepção de sujeito, básica e comum a todos nós, supostos herdeiros de uma tradição que hoje se universaliza nas prateleiras das lojas de CDs e nos sites de vendas de música on-line, nos grandes e pequenos shows de música *pop*, nos debates intermináveis e sustentados pela imprensa, sobre este tipo de música em oposição àquele, e assim por diante. Ainda aqui o diferir pelas identidades subentende um mesmo tecido subjetivo, revestido de nuances ideológicas.

Tanto a teoria crítica quanto os estudos culturais pressupõem, tomando emprestada uma citação de Viveiros de Castro (2002: 120/1), “uma sorte de fundo de semelhança obtido por cancelamento das diferenças a fim de constituir um sujeito constante, um emissor-referente estável dos significados culturais variáveis”. Viveiros se refere à relação entre o antropólogo e o nativo, e pressupõe que este não é nem mais nem menos sujeito que aquele: trata-se, sobretudo, de um sujeito outro, não de um outro sujeito.

Aqui a subjetividade emerge do campo meramente ideológico e político, como um conceito que penetra mesmo a própria substância biológica: interfere em todos os sentidos de um homem, interfere no seu campo de percepção, define mesmo aquilo que pode ou não sentir, e qual é a sua relação tanto com aquilo que sente quanto em relação àquilo que não sente. A subjetividade, para muito além da identidade – ou melhor, a ela atrelada – revela outras possibilidades de construção do conhecimento, e por sua vez, da realidade. Vale-se, para isso, da “estrutura do Outrém”, conceito forjado por Deleuze e Guattari para traçar uma condição de múltiplas realidades possíveis e alternativas, bastando para isso delinear de antemão a condição do campo perceptivo daquele que observa e daquele que é por sua vez observado:

[...] Outrém como estrutura *a priori* [...] Outrém [...] não é *ninguém*, nem sujeito nem objeto, mas uma estrutura ou relação, a relação absoluta que determina a ocupação das posições relativas de sujeito e de objeto por personagens concretos, bem como sua alternância [Deleuze; Guattari *apud* Viveiros de Castro, 2002: 117-118/1]

Se esse Outrém pode ser aplicado a um nativo distante, porque não a um nativo próximo? O próprio Viveiros, ao definir o antropólogo e o nativo, procura esclarecer o que concorre, nesse limite extremo, para a natureza de sua relação:

O antropólogo e o nativo são entidades de mesma espécie e condição: são ambos humanos, e estão ambos instalados em suas respectivas culturas, que podem, eventualmente, ser a mesma. Mas é aqui que o jogo começa a ficar interessante, ou melhor, estranho. Ainda quando antropólogo e nativo compartilham a mesma cultura, a relação de sentido entre os dois discursos diferencia tal comunidade: a relação do antropólogo com a sua cultura e a do nativo com a dele não é exatamente a mesma [Viveiros de Castro, 2002: 114/1]

Este estudo, assumindo alguns parâmetros etnomusicológicos, quer partir da seguinte premissa: a de que não somente os sujeitos diferem por suas identidades midiáticas dentro de uma globalização, mas sobretudo de que os diferentes sujeitos variam a partir do fato de que eles mesmos são propostas mais ou menos variáveis de um “sujeito ocidental” – e assim diferentes: eis a substância de sua qualidade nativa. Este “sujeito ocidental”, enquanto imagem teórica, permanece assim apenas enquanto uma resultante, ou mesmo uma figura-limite, variável conforme o recorte abordado.

limite — [...] não no sentido geométrico de limitação, isto é, de perímetro ou termo que constrange e define uma forma substancial [...], e sim no sentido matemático de ponto para o qual tende uma série ou uma relação: *limite-tensão*, não *limite-contorno* [Viveiros de Castro, 2002: 121/1]

Portanto, não se trata mais de pensar a cultura *pop* mundial a nível de uma resultante das diferenças enquanto englobamento ou resolução; se pudéssemos

perscrutar seus inumeráveis níveis locais, ressoariam significativamente as distorções: essa imagem global perde o seu foco, e como a luz branca ao atravessar um prisma, decompõe-se em suas múltiplas parciais de cores diversas, múltiplas “naturezas humanas” que só podem se compatibilizar e se homogeneizar pela negociação e pelo embate: pelas relações. Nesse foco microscópico podemos pensar em ressignificação e mesmo alheamento em relação ao centro do fluxo. Aí não existe um padrão, existem sujeitos-proposições que interagem, confrontam-se e negociam constantemente entre si.

Daí que a noção de sujeito, atrelada à de identidade, e jogada numa condição de movência constante no tempo nos fornece a idéia de que o objeto de estudo resulta do foco abordado. E esse foco depende tanto da magnitude quanto do instante. Um sujeito-proposição está presente, potencialmente, em cada indivíduo: o quanto desse sujeito vem de fora (da cultura, por exemplo) ou se forja pelo próprio indivíduo, eis o que averiguar. No extremo oposto, o sujeito-proposição de uma grande coletividade, nada mais é que uma resultante, na qual certas propostas se fizeram valer mais que outras. Em quaisquer destes extremos, há que se projetar: para além do indivíduo, no primeiro caso, e para dentro da coletividade, no segundo. Entre estes extremos, a prospecção pode ser feita em ambos os sentidos.

No presente caso, procuramos investigar os movimentos de subjetividade em pelo menos quatro direções. A primeira delas se dá na relação entre o contexto local estudado e o contexto global: quais são as estratégias da coletividade cartooniana para lidar com o mundo globalizado e capitalista em que se encontra? Outra direção diz respeito à própria relação entre as duas micro-coletividades que constituem a coletividade cartooniana: a esfera interna da banda e a esfera da audiência, na

negociação de sentidos da sensibilidade. Por fim, restam as movimentações subjetivas consideradas internamente a tais micro-coletividades.

No que tange à esfera interna da banda, observada a partir de um referencial externo, surge sempre a idéia de um sujeito resultante que se relaciona a um consenso. Porém, perscrutando a natureza das relações internas, poderemos perceber mais claramente os sujeitos-músicos oscilando entre uma relação de total identificação perceptiva do som, com uma conseqüente construção coletiva do que vem a ser a música cartooniana, até um quadro de completa discordância que gera uma disputa velada pela liderança criativa. Em outras palavras, percebe-se, dessa polifonia interna, as tendências dominantes de certas vozes sobre outras. De tais embates emerge esse sujeito resultante, que deliberadamente passo a chamar de sujeito cartooniano.

Por sua vez, se da audiência parte uma polifonia de textos que mais se assemelha a uma cacofonia, no entanto restam tópicos que promovem uma aglutinação ou mesmo uma polarização dos indivíduos envolvidos – a questão *Martelo X Bigorna* é, curiosamente, um destes tópicos. Em tais momentos essa audiência se potencializa *subjetivamente*, a nível de influir às vezes em sentido contrário à direção sugerida pelo sujeito cartooniano. Desse embate de duas micro-coletividades – banda e audiência – emerge, de fato, o sentido vivo da música cartooniana, a se colocar em relação a outros contextos locais, e no mundo.

3.3 – A questão do gênero musical

As várias vozes presentes no contexto da banda Cartoon colocam-na diretamente associada ao gênero *rock progressivo*, ou simplesmente *progressivo*. Ao considerarmos o gênero progressivo, inevitavelmente falamos de uma outra espécie de

matriz; se a música *pop* é o referencial central das perspectivas que colhemos, o progressivo é um universo menor, mas que como todos os demais gêneros musicais hoje, sobrevive a partir de relações de aproximação ou de afastamento desse fluxo central *pop*. E é a partir da noção de que a Cartoon se qualifica como banda de rock progressivo que me lanço à problematização da questão deste gênero dentro da cultura *pop*.

Na expressão em inglês de Simon Frith (1996: 75/1), “Genre Rules”, um duplo sentido: podemos ler, inicialmente, “regras de gênero”, no tocante aos diversos modos e sentidos que permeiam as categorizações musicais no contexto de uma cultura da música *pop*. Mas há um outro significado possível e complementar para a expressão: o de que, em termos de música *pop*, o gênero “manda”. Gênero, cujo sentido nativo aqui se mistura ao de estilo e mesmo pode ser referenciado por outros nomes (influências, rótulos, etiquetas) é uma moeda de troca, um verdadeiro mecanismo discursivo sobre o qual ninguém exerce controle absoluto, mas algum grau de manipulação. O gênero encerra, por trás de seu batismo, debates sobre os sentidos que pode portar.

Ao estudarmos as várias formas nas quais os nomes dos gêneros são usados na organização da criação, audição e venda de música, sempre enfatizei o mesmo ponto: o de que os gêneros musicais populares são construídos *dentro* de um processo comercial/cultural – e assim devem ser compreendidos [Frith, 1996: 89-90/1]⁷

O comentário de Frith nos retorna a um ponto anterior deste texto, sobre os enquadramentos teóricos da música *pop* enquanto processo eminentemente comercial, alinhados à noção adorniana de indústria cultural. Não pretendemos negar essa dimensão comercial, alegando se tratar a Cartoon de um fenômeno local; mas

⁷ In looking at the various ways in which genre labels are used to organize music making, music listening, and music selling, I have been circling around the same point: popular music genres are constructed – and must be understood – *within* a commercial/cultural process.

intencionamos um olhar de pesquisa que considere uma dimensão cultural sobre a dimensão comercial, pensando os discursos que surgem como que encerrados emblematicamente, a partir de ambas as noções, na questão do gênero.

Considerar o gênero sobre esta perspectiva significa levar em conta um processo dinâmico e caótico, que envolve a participação de músicos, produtores, audiência e imprensa. Nesse processo, o gênero é construído e articulado numa complexa cadeia de relações ideológicas e estéticas, que normalmente se inicia a nível local, a partir de um senso estabelecido de exclusividade – o gênero musical, neste estágio, é ferramenta de inclusão daqueles que se vêem como “excluídos”. E o que segue a partir disso é o processo de “empacotamento” e internacionalização do gênero pela indústria. Já então, considera Frith (1996: 88/1), “o objetivo da indústria é o de reter uma promessa de exclusividade, a pista sugestiva dos segredos *genéricos*, mas ao mesmo tempo tornando estes segredos disponíveis para todos”⁸.

Dois importantes pontos de Finnegan (*apud* Frith, 1996: 89/1) seguem para nossas considerações de gênero. O primeiro nos informa que o interesse musical individual reflete um gosto por determinados gêneros, e isso implica uma relação social expressa por um comprometimento dos indivíduos com o que chama de uma “comunidade de gosto”; os fóruns de discussão da internet, de onde extraímos muitos de nossos exemplos, refletem tal comunidade.

O segundo ponto diz respeito ao fato de que essas comunidades de gosto não correspondem homologicamente a uma identidade social claramente demarcada, conforme a pesquisa empírica de Ruth Finnegan sobre a história dos gêneros no cotidiano apontava em meados da década de 70. A diferença eminentemente social não se marca por diferentes gostos *genéricos*, mas pelo “grau (ou o tipo) de compromisso

⁸ The industry aim is to retain the promise of exclusivity, the hint of generic secrets, while making them available to everyone.

que se estabelece com o gênero em questão⁹” (Finnegan *apud* Frith, 1996: 90/1). Portanto, é preciso levar em conta que a audiência da Cartoon reflete um extrato variado de categorizações sociais: da classe “alta” à classe “baixa”, passando por faixa etária, sexo, profissão, etc. Mas, conquanto estas considerações sejam importantes em nossa conceituação de gênero, nos ateremos, em um capítulo posterior, a um aspecto mais facilmente detectável, dadas as proporções reduzidas do prazo de pesquisa: de que formas possíveis este núcleo socialmente heterogêneo – esta comunidade de gosto – vive a Cartoon.

Traçados os enquadramentos conceituais do gênero na forma que pretendemos nesta pesquisa, resta contudo a questão de suas fronteiras práticas. De acordo com os sentidos emblematizados no batismo de um gênero, resta eleger que músicas podem se dizer *deste* determinado gênero: seus representantes.

A esse respeito, Fabbri (*apud* Frith, 1996: 91/1) estabelece um conjunto de cinco possibilidades demarcatórias: regras *formais* e *técnicas* (convenções de interpretação, qualidade sonora de gravação; relação entre voz e instrumentos, etc.), regras *semióticas* (como o cantor se coloca dentro de sua música, como um gênero convencionou o realismo e o artifício, intertextualidades de gêneros, a relação dos músicos e da audiência na performance, graus de distância e aproximação), regras *comportamentais* (que envolvem o gestual no comportamento dos músicos no palco e fora dele, bem como o comportamento do público), regras *sociais* e *ideológicas* (referindo-se à natureza da comunidade musical nas relações que estabelece com a matriz da música *pop*, como se colocam no mundo), e por fim regras *comerciais* e *jurídicas*.

⁹ [...] the significant social differences may be less those between genres than between degrees of commitment (or types of commitment) to them.

O problema destes referenciais demarcatórios é que estabelecem como rígido e claramente demarcado algo que, de fato, muda constantemente: eis a natureza do gênero. Além disso, o próprio Fabbri reconhece que a importância de cada uma dessas cinco regras varia de um gênero para outro. Daí a importância do foco local: quais dessas regras são preponderantes para o progressivo da Cartoon? Esse progressivo local confere com o progressivo *genérico*?

É certo que o fenômeno da Cartoon confere e ajuda a dar significado para o gênero progressivo matricial. Em parte, o presente trabalho deverá mostrar precisamente isso. Mas nosso foco permanece atento às possíveis discrepâncias, à maneira particular com que a banda procura resolver os paradoxos que enfrenta diante das escolhas que toma. Levando em conta o progressivo como um direcionamento de foco no sentido do contexto local para o global, reverter essa direção nos possibilita também realizar um exercício de imaginação sobre o que seria então um gênero *cartooniano*, e como ele põe a rodar o jogo dos sentidos possíveis para o rock progressivo.

Uma última consideração sobre o gênero coloca a questão *Martelo X Bigorna* em perspectiva. Se as regras de Fabbri para a demarcação de gêneros, acima mencionadas, correm o risco de se tornar demasiado genéricas (aqui com o sentido de geral, arbitrário), importa-nos mais o fato realçado por Frith:

O gênero [musical popular] não é determinado pela forma ou estilo de um texto em si mas pela forma com que a audiência percebe este estilo e significado; isso se define sobretudo no momento da performance. Desta forma, os integrantes desta performance podem dar forma, reforçar ou mesmo mudar o gênero. É a partir de tais performances “transgressivas” que se escrevem as histórias dos gêneros: gêneros datados “falham” quando suas regras e rituais parecem se tornar restritivas e bobas; novos gêneros nascem na medida em que as transgressões se tornam sistemáticas [...]

A questão de valor aqui é particularmente interessante: como as pessoas reconhecem um bom exemplo de gênero? Como música que segue as regras tão efetivamente que

se torna *exemplar*? Ou como música que chama atenção à maneira na qual o gênero funciona, ao *expor* a base instável de suas regras? [Frith, 1996, 94/1]¹⁰

Os gêneros musicais populares se criam sobre expectativas e formas de cumprir tais expectativas. Ocorre desapontamento tanto quando elas não são cumpridas quanto quando são cumpridas de forma muito previsível. A partir destas duas possibilidades nos lançamos ao fato musical cartooniano, buscando os diferentes sentidos para o gênero progressivo dentro do escopo local da banda.

4 – Síntese dos objetivos

Tomando a questão da diferença como ponto norteador, procuro investigar como se manifesta esta diferença:

- Musicalmente, levando em conta os processos de criação de *Martelo* e *Bigorna*;
- Relacionalmente, levando em conta que os processos de criação implicam uma construção das relações internas da banda;
- Historicamente, pois é no eixo (auto) biográfico que será possível recriar os valores que estão por trás destas relações;

Por sua vez, examinar a audiência permite estabelecer aqueles pontos de discussão nos quais ela se precipita em quase-subjetividades, nas quais poderei analisar

¹⁰ Genre is not determined by the form or style of a text itself but by the audience's perception of its style and meaning, defined most importantly at the moment of performance. Performers can thus shape, reinforce or even change genre. It is out of such "transgressive" performances that genre histories are written: old genres "fail" when their rules and rituals come to seem silly and restrictive; new genres are born as the transgressions become systematic. [...] The value question here is a particularly interesting one: how do people recognize a good example of genre? As music that follows the rules so effectively that it is heard to *exemplify* them? Or as music that draws attention to the way in which a genre works by *exposing* the unstable basis of its rules?

que significados estão sendo negociados: alguns deles envolvem a questão da definição do gênero cartooniano a partir do confronto de dois sentidos possíveis para o rock progressivo; e, acima de tudo, a questão *Martelo X Bigorna*, que parece reencenar localmente a problemática cultura popular/cultura erudita.

CAPÍTULO 2 - ESTROFE

O FATO MUSICAL TOTAL CARTOONIANO PELO PRISMA DO SOM: ESBOÇO DE UMA ETNOGRAFIA

1 - Introdução

05/12/2004 10:22

olá cartoonianos!! olá Cartoon!! Tive o privilégio enorme de conhecer o som, o trabalho desta incrível banda através do Rui(q não perde um show e adora o Cartoon...rs), meu namorado, integrante do fã clube desta banda maravilhosa...e claro, virei mais uma admiradora do lindo trabalho desta banda geniosa...

eu moro em São Paulo, mas quando for para essa terra linda q é Minas Gerais, com certeza vou ao show do Cartoon... será uma grande honra para mim poder conferir de perto esse espetáculo de perfeição e magnitude...

um grande abraço à todos vocês,

da + nova cartooniana!!rs [*a + nova Cartooniana! (paulista...rs), 2007/7*]

A mais nova cartooniana se sente privilegiada por conhecer o “som” da Cartoon. Mas ela não faz menção específica à qualidade timbrística da banda. Ela se refere à música da banda, ao seu “trabalho”, que a motiva por sua vez a comparecer ao “show”, qualificado como um “espetáculo de perfeição” – mesmo que ainda não o tenha, de fato, presenciado.

Já no *release* de imprensa lançado pela própria Cartoon para uma apresentação no projeto “sexta sintonia” (conferir o anexo A), no centro cultural da UFMG (1999), lê-se:

O som do Cartoon é o rock, do progressivo inglês ao tipicamente brasileiro. Led Zeppelin, Yes, Queen, Beatles, Deep Purple, Mutantes, Raul Seixas e Secos & Molhados são referências concretas para a banda que, além de tudo, faz o seu próprio som, regado de muita qualidade e criatividade. [*A banda Cartoon dá o tom no Sexta Sintonia, s/d/9*]

“Som”, aqui, possui o sentido de referência musical, ou “gênero musical”. Mas também se refere ao trabalho “próprio”, e como o release divulga um show, pressupomos ainda uma relação de sentido com a performance, da mesma forma que no caso da “mais nova fã cartooniana”.

Estes exemplos, e outros tantos mais, nos sugerem uma ligação possível do termo “som” com o termo “música”, na acepção de Mauss (*apud* Molino, s/d: 114/1) de um fato social total. Seguimos a sugestão, reiterando contudo que outras escolhas seriam possíveis; de fato, nessa coletividade, os discursos sobre música normalmente fazem uso de uma série de outras designações: “trabalho”, “cara”, “gênero”, “estilo”, “sonoridade”, ou “textura”, por exemplo. Assumimos o termo “som”, em parte, pela simplicidade silábica na qual a palavra soa, submetendo a ela estes outros nomes enquanto sinônimos incompletos; cada um deles, porém, a realçar diferentes nuances de significado que irão contribuir, afinal, para o sentido total desse fato social cartooniano.

Fazendo uma escolha por “som”, reiteramos que tal procedimento nunca será definitivo, mas sobretudo fluido. Neste trabalho, “som” se aplica melhor do que “gênero”¹¹, por exemplo, porque esta última designação indicia uma concepção que usualmente extrapola o âmbito de um grupo de rock. Aí, o interesse recai sobre “gênero” enquanto totalidade: seus representantes, o que significa “ser” de tal gênero, etc. Por sua vez, o fenômeno da banda extrapola categorizações “genéricas”, mas deve considerá-las enquanto componente. Tomemos, a esse respeito, um comentário feito numa recente lista de discussão cujo ponto era definir se a banda Cartoon era ou não

¹¹ “Gênero” é uma concepção sempre confundida, localmente, com “estilo” ou “rótulo” (A respeito de “gênero”, ver cap. 1). O público leigo costuma usar a expressão “o estilo do grupo”; “rótulo”, por sua vez, é um termo cunhado e fartamente usado no meio da imprensa musical do rock e do *pop*, ou ainda por uma parcela do público tida como mais especializada.

pertencente ao gênero progressivo. O autor desta opinião coloca a questão em termos muito simples: existem “qualidades de gênero” e “qualidades da música” de uma banda.

05/03/2006 17:57

Não conheço essa tal de CARTOON. Pelos comentários vistos aqui, já estou pensando em procurar algo a respeito. Agora, um erro que vejo cometido repetidamente é achar que basta uma banda ser criativa, ter bons músicos e fazer música de qualidade para que ela seja uma banda progressiva. Isso não é bem assim. O Neil Young é fantástico mas não é progressivo, O Led Zeppelin é excepcional mas também não o é, e assim vai.

Para ser progressiva uma banda tem que fazer música baseada em progressões musicais, variações sobre um tema, criar estruturas elaboradas com influência da música antiga e da cultura clássica ocidental (barroco, dodecafonias, etc...) e ter raízes na cultura progressiva dos anos 60 e 70.

Se o CARTOON tem tudo isso, eu quero conhecer! Se não, é apenas uma banda legal, porém não é progressiva. [*Desde quando Cartoon é “progressivo”?*, 2006/7]

Som, aqui proposto como uma construção conceitual, pode focar mais diretamente o complexo da banda, se o dilatamos (colocando-o sempre com o “s” maiúsculo) para além do sentido que o relaciona, como fenômeno físico, à noção de timbre; pode englobar o sentido de “gênero”, como no *release* do “sexta sintonia” (*A banda Cartoon dá o tom no Sexta Sintonia, s/d/9*); Som, da forma como o pretendemos, significa algo como um “gênero cartooniano”, na medida em que considera o fenômeno musical da banda como um todo, expresso, em maior ou menor medida, naquelas regras traçadas por Fabbri (*apud* Frith, 1996: 91/1): regras de forma, semióticas, comportamentais, sociais e ideológicas, etc.. Regras às quais não nos sentimos impelidos a seguir estritamente, contudo; pois, se “gênero” não é algo estático, também o Som cartooniano não o é. Assim, ligado a uma totalidade dinâmica, como o percebemos, esse Som também se relaciona ao complexo da performance (“espetáculo de perfeição e magnitude”, “show”), à qualidades melódicas, harmônicas

e rítmicas (além de timbrísticas, é claro), bem como a uma série interminável de expressões (“fantástico”, “legal”, “lindo”, “magnífico”, etc.), que se ligam aos sentidos concretos e às formas com as quais nós os interpretamos, ao nos expressarmos com palavras.

Faremos também uma expansão conceitual do termo, partindo destes sentidos possíveis para incorporar ainda, os aspectos técnicos (eletro-eletrônicos e acústicos) profundamente envolvidos com a determinação do timbre dos instrumentos e da voz, e os aspectos de uma genealogia construída artificialmente, ligada à questão das “influências” do Som.

2 – O star system local e o Som: personalidade, influências e timbre

Inicialmente, queremos chamar a atenção para os textos de introdução de três das quatro comunidades do Orkut inteiramente dedicadas à banda.

Comunidade dedicada à melhor banda já vista em palcos brasileiros. Super elogiada pela crítica é hoje uma das mais respeitadas bandas de Minas Gerais. Como dizia o pessoal da rock brigade: "foi preciso ouvir CARTOON para lembrar que a música também foi feita para emocionar". [Reis, 2006/6]

Comunidade de uma das melhores bandas de rock progressivo de todos os tempos!
[Lady, 2006/6]

"Eu nasci tão pobre e não vejo um lugar...

Onde eu possa ir para me alinhar"

Se você quer que todos do duendes sejam cercados pelo som!!!

If You got to breath the gas

coming out from the cars on the streets..

Se você ja viu a orquestra mineira de rock no Palacio das Artes,

Se você nunca mais há de esquecer a versão perfeita de Bohemian Rhapsody (originalmente do Queen)

Se você curte, entre outros, Led Zeppelin, Pink Floyd, Beatles, Queen, Yes, Genesis,

(me lembrem de outras)

So, you "no long belong to this world",

VOCÊ PERTENCE A ESSA COMUNIDADE!!! [Marques, 2006/6]

Se o fluxo central da música *pop* constrói os seus ídolos, podemos perceber no fenômeno local uma espécie de idolatria semelhante. Ser um fã da banda Cartoon significa considerá-la a melhor banda “de todos os tempos”, elogiada por críticos, e respeitada dentro de suas fronteiras locais. Ser fã implica não fazer parte do eixo central *pop* (“you no long belong to this world”¹²); não implica, contudo, em recusar o conceito de ídolo, mas sim em ter os seus próprios ídolos e ferramentas de construção desta idolatria. A banda Cartoon, para estas pessoas e para todos os efeitos, é a melhor banda do mundo (ou está entre as melhores), o mundo é que ainda não descobriu isso:

30/12/2005 18:48

"O q vcs acham q aconteceria se o mundo todo ouvisse Cartoon?"

Se o mundo, ou parte do mundo ouvisse Cartoon e dele absorvesse ideias que as letras nos passam...nao tinha como este mundo estar do jeito q esta...seria Paz Amor e Harmonia...abraço "se existe algo q vc nao pode aceitar...tb existe algo q vc pode mudar!!!" [Se o mundo ouvisse Cartoon..., 2006/7]

Este *star system* local centra a noção de Som em torno de um sujeito-ídolo, aqui personificado pela banda-sujeito. Mas a banda é um grupo de músicos, sem os quais esta persona não seria possível. Assim, lado a lado com o culto da banda, existe um sub-culto para cada músico: o Som é a soma Sonora de cada integrante em separado. Nos produtos que vendem a banda para seu público, essa qualidade é sempre enfatizada. O texto abaixo, por exemplo, foi extraído do *site* oficial da Cartoon:

A autenticidade sonora e originalidade das composições do Cartoon resultam do encontro de quatro diferentes personalidades musicais com experiências na música clássica e popular, em especial o Rock e suas incontáveis ramificações. [...] A mistura

¹² referência à letra de “The Last Battle” (Cartoon, 2002/8)

dessas influências, associadas à refinada técnica instrumental e vocal dos músicos, é refletida no trabalho final da banda, que associa letras cômicas e reflexivas, fábulas e misticismo a ritmos virtuosos e melodias cuidadosamente arranjadas. [Banda, 2007/9]

Nessa fala, “Cartoon” é o sujeito, colocado como “original” somente a partir do “encontro” de seus integrantes. O valor de cada um desses indivíduos reside em sua técnica instrumental “refinada”; na história particular de cada um, caracterizada pela formação mista (“clássica e popular”); e, por fim, na maneira “cuidadosa” com que os quatro, unidos no sujeito “Cartoon”, tratam suas composições. Assim, a banda fornece uma pista sobre como deve ser ouvida e valorizada – “letras cômicas e reflexivas”, “ritmos virtuosos e melodias cuidadosamente arranjadas”.

Os músicos, aqui, são apresentados como artistas dedicados à música, por um lado, e a música que esses artistas fazem se relaciona profundamente com a personalidade artística de cada um. Na revista-pôster da banda (Cartoon – Revista Pôster, 2001 - 3), podemos entender a partir do texto em destaque como ela explora mais a fundo essa característica “pessoal”, para vender o seu Som:

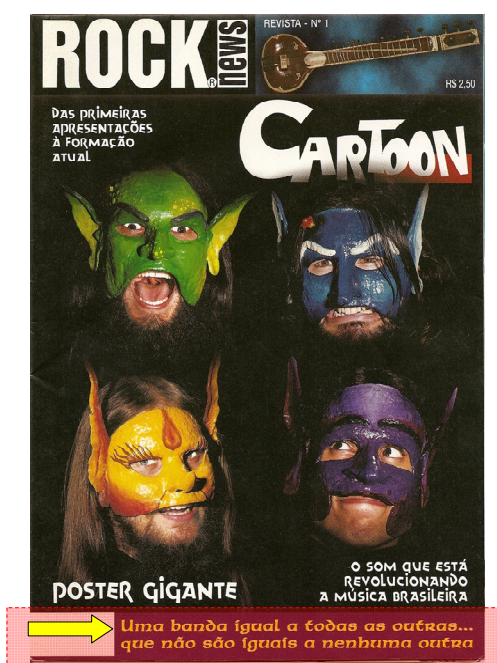


Fig. 12: Capa da revista-pôster (Rock News, 2001). No destaque: “Uma banda igual a todas as outras... que não são iguais a nenhuma outra”

Até aqui, entendemos que o Som, no *star system* local, se encadeia ao redor das personalidades: do grupo como um todo, bem como de seus integrantes separadamente. Mas há um outro elemento importante que pode ser exemplificado pela citação abaixo (o trecho é sobre Bhydhu):

Referências |

Gênesis, Queen, Beatles, Omega, Bach, Beethoven e Musica Indiana (Ravi Shankar)

[Bhydhu, 2007/9]

O Som, ao se definir em torno de uma personalidade, coloca-a como um filtro que processa, de maneira “pessoal” e “única”, outros Sons do passado. Entramos no território dos gêneros, das outras bandas, das “referências” ou “influências”. Essas influências são tanto pessoais quanto do grupo como um todo. Produz-se uma espécie de genealogia, que procura conectar o Som da banda a uma história retroativa, a uma “família” de grupos, músicos e gêneros, que de certa forma autorizam e legitimam o Som, ao mesmo tempo que localizam a banda no mercado.

Por exemplo, se a Cartoon se diz “influenciada” por Led Zeppelin, isso significa, num primeiro sentido, que Bhydhu foi “influenciado” por John Bonham (baterista do Led Zeppelin), Vlad ou Khykho por Jimmy Page (guitarrista), Boxexa por John Paul Jones (tecladista e baixista), e Khadhu por Robert Plant (vocalista). Como essa relação não é somente unívoca, há outra perspectiva, na qual Bhydhu também se “influencia” por Jimmy Page, por John Paul Jones e por Robert Plant, estes tomados em separado, e a mesma relação vale para os demais integrantes da Cartoon. Visto ainda sob outra possibilidade, cada músico da Cartoon pode ter se “influenciado”, individualmente, pelo *grupo* Led Zeppelin. E, por fim, sobre a totalidade Cartoon fecha-se o ciclo de “influências” que parte da totalidade Led Zeppelin. Embora isso pareça algo redundante, interessam, de fato, os vários vetores

possíveis que permanecem embutidos no fenômeno da “influência”, diante de considerarmos um grupo musical de rock sob o prisma do todo ou dividido em suas partes constituintes. Assim, associamos os integrantes de uma banda (Led Zeppelin) aos integrantes de outra (Cartoon), e também fizemos tal associação em termos dos dois grupos – em termos de ambas as totalidades – aqui considerados.

Porém, tal associação é construída. Não se trata de uma relação de direito – os músicos da Cartoon não são herdeiros dos músicos do Led Zeppelin, como numa relação de parentesco natural. Eles são herdeiros no sentido de um parentesco *cultural*. Sendo assim cultural, tal hereditariedade se torna uma ocorrência de fato: os músicos do Led Zeppelin foram admirados e mitificados pelos integrantes da Cartoon. Aquela banda serviu de exemplo para esta; os músicos desta aprenderam, em parte, o seu ofício musical, seus valores pessoais, e suas imagens míticas a partir do trabalho dos músicos daquela. Por fim, há um último sentido possível e crucial por trás do fato do Led Zeppelin ser uma “influência”. Considerando o fenômeno Cartoon também em termos de sua audiência, expor abertamente esta associação entre ambos os grupos significa se dirigir para um público em potencial cuja exemplaridade zeppeliniana também foi seguida, sugerindo a partir daí uma identificação da banda Cartoon com o todo ou parte deste público específico.

Som, enquanto mistura de “personalidade” e “influência”, imediatamente transfere essas concepções para o plano sonoro (aqui devidamente com o “s” minúsculo). Tome-se como exemplo a seguinte crítica ao CD *Martelo*:

Ouvir os mineiros do Cartoon é, sem dúvida uma felicidade imensa. É ter a certeza que o bom e velho rock n’ roll está vivíssimo e muito, muito bem representado. Se vocês quiserem ter uma idéia da sonoridade da banda, é só colocar tudo de melhor que existiu no rock, principalmente o progressivo, dos anos sessenta e setenta e misturar bem. Para fãs de Yes, Jethro Tull, Rush, Emerson, Lake and Palmer, Frank Zappa e outras bandas do gênero, Cartoon é uma verdadeira viagem pela era dourada do rock e,

mesmo sendo um amálgama de tudo isso que foi citado, eles conseguem ser bastante originais. [Cartoon - Martelo, 2006/4]

Deste exemplo, primeiramente exploramos mais a fundo uma observação anterior. A influência é legitimação na medida em que é discriminação; a genealogia a que se refere é de uma nobreza outrificadora (“tudo de melhor que existiu no rock”, “era dourada do rock”), que por sua vez enobrece a personalidade do Som da banda. Assim, a genealogia à qual o grupo se associa enquanto “herdeiro” não é aquela de outros gêneros musicais e grupos com os quais a banda não se identifica. Mas essa outrificação não superioriza o Som em relação a outros Sons, pelo menos não em princípio. Apenas busca conferir discursivamente o seu lugar no mundo, ou no mercado. Leve-se em consideração o fato de que a crítica é positiva; caso não o fosse, a discriminação seria feita na direção contrária, no sentido de uma outrificação marginalizadora, demeritória.

Mas voltemos ao discurso acima, para dele destacar uma outra idéia. O termo “sonoridade”, usado na citação, pode ser interpretado como sinônimo de Som, no que alude às influências da banda Cartoon. Porém, uma associação de “sonoridade” com a audição (“ouvir os mineiros da Cartoon...”) sugere-nos ainda uma outra derivação de sentido para Som, que realça a dimensão timbrística enquanto outra possível subcategoria do fato musical total cartooniano, ao lado de “influência” e “personalidade”. O timbre, diferentemente de influência (mas profundamente misturado com ela), é um “ingrediente”, que se mistura a outros “ingredientes” para que o Som possa, de fato, soar, enquanto “amálgama”. E, como “ingrediente”, “sonoridade” se refere à matéria-prima com que a personalidade trabalha, a partir dos referenciais timbrísticos providos pelas influências.

Temos, então, dentro do complexo Som: a “influência”, que institui uma genealogia ou referencial clássico; a “personalidade”, agente responsável por construir, fundir ou filtrar, pela originalidade individual ou coletiva, aquela “influência”; e a “sonoridade”, (ou timbre, ou “textura”), que expõe a qualidade sonora do Som, esta presente de forma mais direta (e diversa) nos CDs e nas performances, e de forma indireta nas falas das pessoas envolvidas no fenômeno cartooniano.

Porém, o timbre não é apenas o “ingrediente”; ele se relaciona profundamente à personalidade, uma vez que também se define a partir das formas de cantar ou tocar dos músicos. As influências, por sua vez, também extrapolam grupos e gêneros, sendo muito importantes as influências timbrísticas para a construção do Som. E, uma vez que o timbre depende crucialmente do equipamento eletro-eletrônico, resulta que essas influências podem ser encontradas, ainda, a partir dos emblemas encerrados por trás das marcas de instrumentos e equipamentos, por sua vez associados aos nomes das indústrias que os produzem. No todo e através de cada elemento focado desse todo, misturam-se irredutivelmente estas três subcategorias do Som: personalidade, timbre, e influências. A partir daqui, se considerarmos uma subcategoria em separado, inevitavelmente nela encontraremos resquícios das outras duas.

Partimos, portanto, de uma escolha inicial: chamamos o fato musical total cartooniano, aqui, de Som. O Som envolve a musicopoiese e os discursos extramusicais; em termos mais específicos, Som envolve: a música, as pessoas que fazem essa música, as personagens criadas dentro do Som, as formas como tornam o Som comercializável, os aspectos técnicos usados na geração do Som; as pessoas que ouvem esta música, como elas valorizam o Som, como elas vestem o Som, como cheiram o Som, como falam do Som: enfim, como elas vivem o Som.

Para desenrolar esse fio do Som cartooniano, tomaremos como pano de fundo uma performance típica e recente da banda. Os dados colhidos ao longo de toda essa apresentação estarão presentes no decorrer desta dissertação, entremeados por tópicos mais reflexivos, acerca da idéia de Som como fato musical total. As anotações do show comemorativo dos dez anos oficiais da banda Cartoon fundam uma espécie de ritmo narrativo, que optei por batizar de “esboços de uma etnografia”, estruturando a apresentação desses vários aspectos do Som cartooniano.

Procedemos desta forma por considerar o fenômeno da performance algo muito especial, temporalmente localizado, momento único porém reiterado, de confronto e interação entre músicos e audiência. A performance é a própria razão da existência desta música, ponto culminante que aglutina e dá sentido a todas as demais ações cotidianas de todos esses atores em relação, uma vez conformadas no escopo do fenômeno cartooniano.

3 – Show de celebração dos dez anos da banda Cartoon: preliminares e passagem de som



Fig. 13

3.1 – Preliminares

Foi amplamente anunciado na imprensa local o show de comemoração dos dez anos de existência da banda Cartoon. Um dos pontos de venda de ingressos era a Tabla, loja de roupas indianas que pertence a Khadhu e Bhydhu. Com certa apreensão, tomei emprestada uma manhã do meu cotidiano, e fui até a loja para comprar o passe do evento. Encontrei Khadhu, que me recebeu com um abraço.

Conversamos rapidamente. Perguntei se poderia estar presente já na passagem de som, registrando alguns momentos em foto. Por ele não havia problema, mas ainda seria preciso comunicar à banda. Combinamos então que, caso houvesse alguma resistência, Khadhu me avisaria por telefone. Nenhuma cortesia foi oferecida; tampouco me arrisquei a pedir. Afinal, cinco desses dez anos eu atuei como guitarrista no grupo. Não saí em litígio; mas as diferenças de rumo eram bem opostas. Não podia mais haver negociação: no dia em que deixei o grupo, duas visões de mundo se antagonizavam de tal forma que pareciam não poder mais coexistir no mesmo universo cultural.

Daí toda a apreensão, e todo o cuidado em avisar o que pretendia fazer no dia do show. Sempre temi um certo veto na relação de pesquisa com os músicos, desde meu comunicado “oficial” sobre o trabalho, feito a eles há dois anos atrás. Minha falta de jeito como pesquisador e ex-integrante corresponde à falta de jeito deles como objetos de pesquisa e músicos remanescentes. Nossa relação, no aparente, é boa; subsiste, porém, uma tensão de fundo, que talvez termine junto com a conclusão deste trabalho. Espero.

Não houve nenhuma ligação telefônica. No Sábado chuvoso do dia 02 de Setembro, peguei minha câmera fotográfica, entrei no carro, e me dirigi ao Lapa

Multishow. Era por volta de cinco da tarde. Estacionei, e fui para a entrada da casa de shows. “Serei barrado?”, pensei. Havia um homem na porta. Perguntei se podia entrar, já pensando no contra-argumento para sua negativa. Ele deixou; “ainda bem”, porque eu não estava em clima beligerante naquele dia frio e fora do normal.

3.2 – A passagem de som

Lá dentro, encontro Bhydhu, baterista da banda e produtor de todo o evento. Nos abraçamos, e lhe dei os parabéns. “Parabéns pra nós”, ele completa, e subitamente me sinto mais à vontade. Ainda meio relutante, tiro a câmera da mochila e começo a bater fotos de tudo. No palco, os músicos do grupo Al Fallahin, a cargo de abrir o evento, se preparavam para regular o som. Khadhu, ao centro, está entretido com seu equipamento; Khykho, à direita, ocupa-se em dispor sua guitarra e seu violão elétrico no espaço que lhe fora destinado. Boxexa, à esquerda, dá um salto do palco em minha direção, deixando em aberto o problema do retorno de seus teclados. Começamos a conversar sobre nossas vidas; não o via há muito tempo.

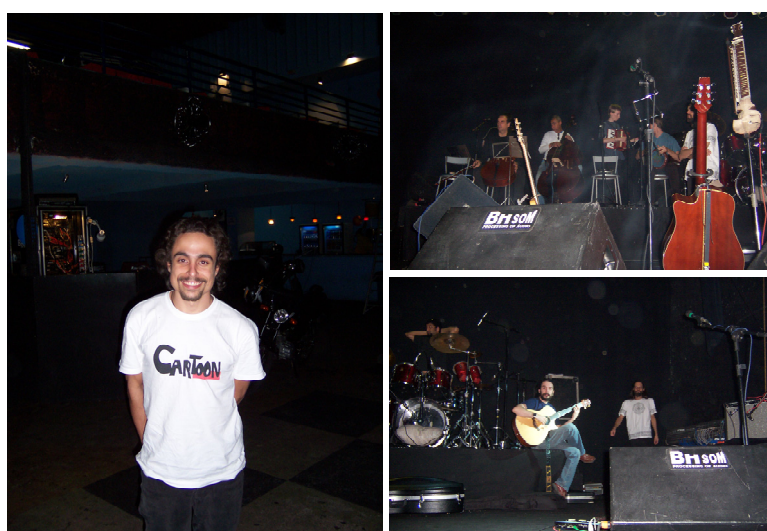


Fig. 14: À esquerda, Boxexa posa para uma foto; acima: à direita e acima, Khadhu (encoberto pelo braço de seu violão) observa o equipamento, tendo a seu lado alguns músicos do Al Fallahin; abaixo, Khykho posa com seu violão *folk*.

Enquanto isso, Bhydhu se movimenta de lá pra cá, resolvendo uma série de problemas. Em determinado momento, ele conversa com Guilardo, o gerente do Lapa, sobre o atraso do telão que vai exibir o novo videoclipe, antes do show. Depois, se aproxima de nós, e pergunta a Boxexa sobre o defeito de retorno. Boxexa explica que ouviu apenas um ruído em lugar de sons, e que sua via deve estar com algum mal contato. Dois técnicos estão no palco, e se empenham em testar pacientemente cada um dos cabos conectados aos teclados, para então tentar descobrir qual deles apresenta a falha responsável pelo ruído. São muitos cabos, e um deles, apenas um, é a tal via defeituosa, que supostamente transmitiria o som do teclado à caixa de retorno colocada para a referência auditiva do músico.



Fig. 15: À esquerda, Bhydhu discute o problema do retorno com Boxexa (de costas); à direita, os técnicos de palco procuram o cabo com defeito no teclado de Boxexa.

A passagem de som é o processo que antecede todo o show de uma banda de rock. É uma etapa crucial para a apresentação da noite. Uma vez que quase todos os timbres são gerados eletricamente, o evento da passagem de som responde pela tentativa de controle de todas as vias elétrico-sonoras, sejam elas destinadas aos músicos, ou à audiência.

Cada elemento desse sistema parte de uma matriz, que é o músico e seu instrumento. Como numa análise reversa, o processo se inicia a partir de cada músico em separado, que regula seu instrumento e seu equipamento, para depois ser captado

pelo equipamento do técnico de som, que transporta cada timbre, de seu local particular para a dimensão total do espaço físico. Essa perspectiva me confere subsídios para uma exposição do Som que envolve, sobretudo neste instante, importantes elementos ligados aos aspectos de timbre e personalidade cartoonianos.

As reflexões seguintes se originam das falas dos diversos atores da comunidade de gosto cartooniana, e dos sentidos que compartilham entre si. Minha tarefa reside na interpretação e reconstrução destes sentidos, ora mais comuns a músicos, ora disseminado entre estes e público em geral; alguns destes sentidos são jargões exclusivos dos técnicos, ou dos fãs mais especializados no assunto, ou da imprensa, etc. Nessa reconstrução, quando possível, busco mostrar exemplos de tais falas; em outros casos, parto de um senso comum constituído mas que não chega à tona com muita clareza. Nesse caso, visando completar a descrição, julguei pertinente partir da lógica comum ao processo para elaborar algo quase didático, por assim dizer.

Um exemplo significativo se encontra no caso da descrição dos pedais de efeito da guitarra, adiante no texto. Lá, embora exista e esteja largamente disseminado entre os guitarristas o termo “pedais de distorção”, os demais termos “pedais de ambiência” e “pedais de filtro” foram deduções lógicas do pesquisador – que também é um guitarrista, afinal de contas.

3.3 – Som e timbre: instrumentos, equipamentos e suas referências clássicas

Entre os roqueiros, o timbre Sonoro pode ser descrito sob a forma de instrumentos e equipamentos considerados clássicos, ou referenciais. Um termo comum aplicado às sonoridades clássicas é “*vintage*”. Se alguém diz possuir uma sonoridade *vintage*, está-se fazendo referência, em geral, a timbres usados nas décadas

de 60 e 70. Por esse aspecto, os timbres *vintage* da Cartoon são um fator de destaque do grupo no meio em que atua, tanto para imprensa quanto para fãs mais audiófilos – basta nos lembrarmos de uma citação acima (Cartoon – Martelo, 2006/4), acerca do “bom e velho *rock’n’roll* da Cartoon”.

O grupo preza esse aspecto de seu Som, e chegou mesmo a destinar boa parte da verba da gravação de *Bigorna* para o registro de suas composições em fita magnética de duas polegadas. Esse tipo de fita e o gravador multicanais necessário à sua operação (apelidado de “geladeira”, devido à sua proporção gigantesca) foram padrões da indústria fonográfica da década de 70, e andavam ocultas, porém lado a lado com a tecnologia analógica de gravação e com o formato do LP. Hoje em dia, apenas um estúdio em Belo Horizonte mantém tal maquinário, sendo seu uso bastante raro (bem como caro).

Os integrantes da Cartoon alegam que a utilização desse equipamento dá uma cara *vintage* a seu Som, proporcionando um “calor” que não possui correspondente nas modernas mídias digitais. Porém, mesmo *Martelo*, que foi gravado em fitas ADAT (a mídia digital imediatamente anterior à era atual)¹³, possui uma sonoridade considerada *vintage*, o que indica que há outros detalhes por trás disso, sendo a fita de duas polegadas apenas um deles. Fatores preponderantes para se criar este tipo de som podem ser encontrados nos próprios instrumentos e equipamentos dos músicos, e em última instância, em seus próprios corpos.

¹³ Hoje em dia, estão largamente disseminados os registros sonoros feitos diretamente em HDs de computador.

3.3.1 – Khykho e Vlad: a guitarra

A guitarra [...] é um instrumento muito maluco [...] Um cara igual David Gilmour toca guitarra e um cara como Stanley Jordan toca guitarra. São instrumentos completamente diferentes. [Garcia, 2007/2]

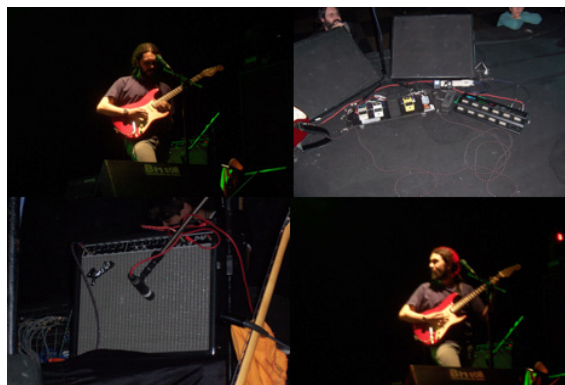


Fig. 16: Do alto à esquerda, em sentido horário, Khykho, seus pedais, Khykho e seu amplificador

O instrumento

Dentro da lógica da referência clássica se confundir com a própria marca do instrumento, os sons de guitarra podem ser mais “Fender” ou mais “Gibson”, pelo menos; Fender e Gibson são duas fábricas célebres no Brasil e no mundo – o que acabou por tornar seus produtos, conseqüentemente, um padrão de excelência. Mesmo as marcas brasileiras procuraram imitar os modelos destas duas grandes empresas, oferecendo similares nacionais a preços mais acessíveis – com uma qualidade inferior. E, neste processo, a confusão entre o que é clássico e o que é uma padronização mercadológica acabou por ofuscar possibilidades interessantes, tanto na direção de sonoridades de guitarras mais, digamos, brasileiras, quanto na direção de outras marcas com sonoridades muito diferentes do padrão Fender-Gibson existentes, sobretudo, na

América do Norte e na Europa¹⁴.



Fig. 17

Em relação aos modelos de instrumentos destas duas grandes multinacionais da guitarra, também ocorrem distinções: por exemplo, considerando o som “Gibson”, existem variações de timbres “Les Paul” (a guitarra que eu usava na banda), “SG”, “Flying V” (estas duas últimas muito associadas a ícones do Heavy Metal e Hard Rock); em termos do som “Fender”, predominam os timbres “Stratocaster”, como no caso de Khykho (foto acima); mas um som mais tradicional (e *vintage*) se obtém com o modelo “Telecaster”.

¹⁴ Recentemente, o fenômeno dos *luthiers* artesanais de guitarras e baixos tem se expandindo pelo mundo, concomitantemente à necessidade de cada vez mais músicos procurarem uma sonoridade mais direcionada à idéia de exclusividade, ligada à identidade ou à personalidade de seu Som. Sobre esses *luthiers*, vide mais abaixo as anotações sobre meu encontro com Sânzio.

O amplificador: “ampli”

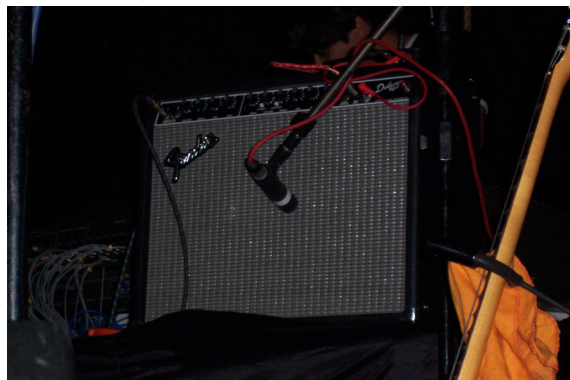


Fig. 18

O mesmo fenômeno dos clássicos se confundirem com marcas que ao mesmo tempo representam uma padronização de mercado ocorre com os amplificadores, sem os quais não haveria como extrair som dos instrumentos típicos do rock – a ligação entre o gênero musical e a eletrificação é profunda.

Os amplificadores podem ter um timbre mais “Fender Twin” (caso de Sânzio, da Cálix, e de Khykho, que contudo utiliza um modelo mais simples), ou mais “Mesa Boogie” (com vários modelos diferentes: eu usava um pequeno amplificador Mesa Boogie modelo DC-25 “Studio Caliber”).

Porém, aqui, não existe uma supremacia tão acentuada quanto no caso da guitarra: existem muitas outras marcas famosas, diferenciáveis no mercado por faixa de preço e por padrão de timbre. Portanto, não se trata de padronização, não se trata de colecionismo, de mistificação do aparato elétrico ou mero fetichismo: são marcas timbrísticas claramente determináveis tanto pelos músicos quanto pela porção do público mais especializada.

Importante, porém, é a distinção entre amplificadores valvulados e transistorizados. Aqui o senso comum é o de que os amplificadores valvulados emitem um som mais límpido que os transistorizados – mesmo as distorções possuem uma

sonoridade mais “limpa”, ou “quente”, ou ainda *vintage*. Esses amplificadores saíram de moda nos anos 80, quando então os transistorizados dominaram o mercado – pelo menos o mercado brasileiro. Nos anos 90, as válvulas foram ressuscitadas na confecção dos amplificadores – talvez em virtude da moda de então, de rever os anos 70. Desta forma, o discurso de evolução técnica – que sustentava uma transição da válvula para o transistor – caiu por terra, e hoje a escolha de amplificador reflete uma opção estética pelo som. No caso Cartoon, a escolha recaiu sempre sobre o amplificador valvulado, e sua qualidade *vintage*.

Nos dias atuais, a revolução digital também incide nesta área, e proliferam-se os “simuladores de amplificador”, com opções entre timbres digitalmente mais transistorizados e outros digitalmente mais “valvulados”, a partir de uma única matriz controladora: basta apertar um botão.

Com essa observação passo ao estágio seguinte: os pedais de efeito, e as pedaleiras. Se, atualmente, estes equipamentos se destinam mesmo a simular padrões sonoros de amplificação, sempre foram, contudo, importantes agregadores de efeitos especiais ao conjunto guitarra-amplificador. Khykho utiliza um conjunto de pedais separados e interligados por cabos, mas ao mesmo tempo não dispensa uma pedaleira, que não é senão um equipamento que aglutina num só espaço vários desses efeitos especiais.

Pedais de ambiência

Dentre os pedais simples, identifiquei vários efeitos diferentes. Inicialmente, tomem-se como exemplo os pedais de ambiência, cujo efeito principal é acústico, dando a impressão de que o guitarrista migrou de um espaço para outro; o *Digital*

Reverb, e o *Digital Delay* realizam este efeito de duas formas diferentes: o primeiro agrega ao som diferentes reverberações possíveis. O efeito descrito pelos músicos, é como se o som estivesse “molhado”; sons sem o *Reverb* (ou seja, apenas com a reverberação inevitável do ambiente) são considerados “secos”. Essa passagem, de “seco” para “molhado”, ocorre normalmente em transições musicais nas quais a guitarra deixa de servir como acompanhamento para executar um trecho de solo.

Por sua vez, o *Digital Delay* registra cada som tocado e o repete várias vezes, dando uma sensação de eco. Dependendo de seu ajuste, este pedal pode mesmo produzir um cânone infinito, e neste sentido extrapola a categoria “efeitos de ambiência”, criando texturas sonoras totalmente surreais. Porém, em geral, o efeito de *delay* é usado em seu viés mais acústico.

Pedais de filtro

Os pedais de filtro correspondem a uma ampla categoria de efeitos que, atuando sobre o espectro de frequências do timbre de guitarra, produzem resultados os mais diversos. O pedal de volume, o mais simples deles, se situa logo à direita dos pedais de ambiência no conjunto de efeitos de Khykho. Como o nome indica, ele influencia a intensidade da onda sonora. Pode ser crucial na distinção entre “volume de solo” (alto) e “volume de base” (baixo). Mas também pode ser utilizado como supressor do ataque sonoro, quando ajustado de forma a que, na posição mínima, suprima toda a saída sonora, e na posição máxima, permita que o som chegue no amplificador em sua intensidade total. Este efeito é muito interessante e pode ser ouvido, por exemplo, em “Letter to Marion”, “The Great Gates of Freedom” (Cartoon,

2002/8), “Abertura” e “Galhos” (Cartoon, 1999/8) (faixa 1). Nos gráficos abaixo exemplificamos os dois usos possíveis do pedal de volume:

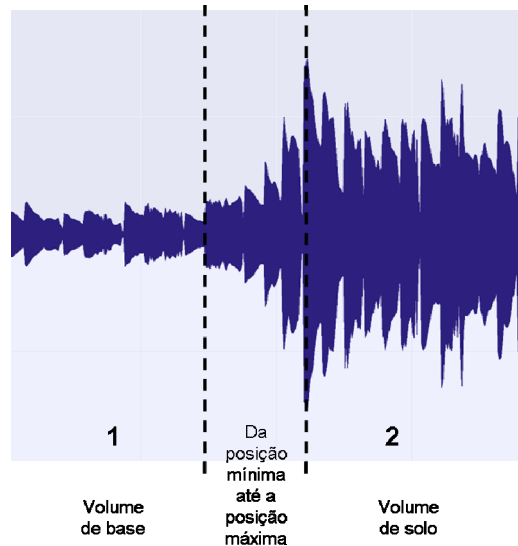


Fig. 19: gráfico – Distinção “guitarra solo – guitarra base”; 1 – pedal de volume na posição zero; 2 – pedal de volume na posição máxima.

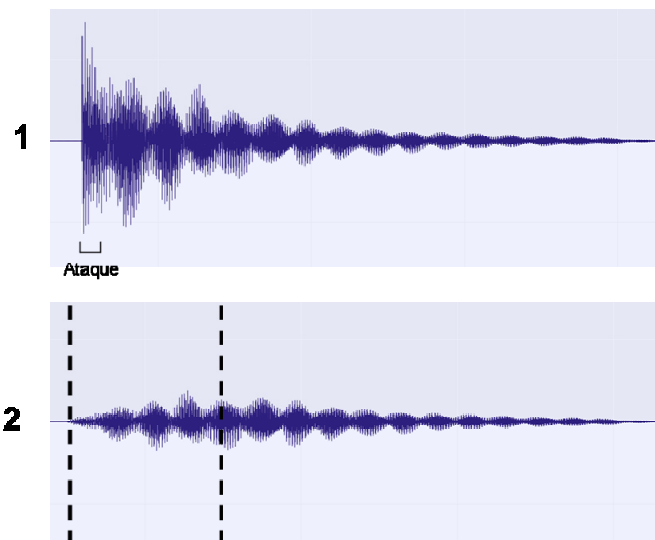


Fig. 20 – Supressor de ataque: 1 – onda sonora normal de uma guitarra (observe o instante inicial, de ataque); 2 – onda sonora com supressão de ataque (quando se toca uma nota, mantém-se o pedal de volume na posição zero, e com o pé, eleva-se o pedal à posição contrária)

O outro pedal de filtro usado por Khykho é o “Wha-wha”. O batismo é inglês, porém, o nome é uma referência onomatopaica do som que este efeito causa. Assim, abrisleirando-o, temos “Uá-uá”. Trata-se de um filtro que atua diretamente no espectro sonoro, variando desde a sua porção grave (correspondente ao “u” de “uá”)

até a porção mais aguda (o “á” de “uá”), controlada pelo pé. O efeito é simples: basicamente, o pedal aplica um “uá” ao timbre, ou um “aú”, conforme o sentido de deslocamento do pedal. Trata-se de um efeito bastante reconhecido no rock, usado tanto como um efeito especial quanto como determinante rítmico de acentos. Existem vários modelos e sonoridades diferentes. O de Khykho é um modelo clássico da Dunlop, cuja característica marcante é a suavidade na aplicação do filtro sobre o som. Este efeito pode ser ouvido em “Alberich’s Blues” (Cartoon, 2002/8) e “First Lake Conclusion” (Cartoon, 1999/8) (faixa 2).

Pedais de distorção

Os pedais de distorção são cruciais para qualquer banda de rock. Ouso mesmo dizer que, em termos de música *pop*, duas grandes famílias timbrísticas são utilizadas: a família de sons limpos (como os pedais de ambiência acima descritos) e a família dos sons distorcidos.

Vlad – Qual é o significado da distorção para você?

*Khykho – [...] eu lembro de uma vez que a gente conversou [...] quando eu falei que estava estudando violoncelo você falou: “ah, violoncelo, direto eu ouço e acho que ele tem um negócio que parece um pouquinho distorção, o negócio da arcada” - Eu acho que a distorção tem um brilho que ela acentua algumas coisas. Fisicamente, eu já até andei procurando a respeito de acústica, ela tem algum negócio de ressaltar alguns harmônicos mais [...] Agora, no etc da coisa, eu acho que a distorção é mais pra isso mesmo, é um brilho e, lógico, você vai usar ela como um recurso timbrístico em milhares de outras coisas, você tem um *sustain* muito maior com ele [...] [Garcia, 2007/2]*

Originariamente, esse efeito de distorção se produzia nos amplificadores valvulados, quando do uso das válvulas em seu limite de capacidade, gerando a chamada *saturação* ou *overdrive*. A idéia de distorção nos remete ao fato de um sinal

ser amplificado até o ponto em que os picos das formas da onda sonora sejam achatados ou “clipados” (do termo em inglês *clipping*), devido às limitações dos mecanismos de amplificação de sinal. Altera-se assim a característica desse sinal. Em aparelhos valvulados isto ocorre por compressão, preservando um pouco mais a forma de onda original, dando uma melhor sensação auditiva. Mas, de uma maneira geral, a distorção se revela um termo amplo dadas as várias maneiras de realizá-la e apreciá-la.

Mas essa é uma descrição física. Ela revela apenas um fundo objetivo, sobre o qual inúmeras possibilidades de ondas sonoras distorcidas irrompem, a partir da atividade musical. Assim, o que inicialmente era um defeito ou limitação de equipamento passou a ser incorporado como um efeito pelos músicos, que forçavam suas regulagens de volume para soar com maior intensidade, saturando rapidamente a válvula e provocando, assim, a distorção, a partir do amplificador.

Posteriormente, o efeito da distorção começou a ser produzido a partir dos pedais. Isso estabeleceu uma outra forma de tocar; com o tempo, estabeleceu mesmo a criação de novos gêneros musicais. Atualmente, os diversos tipos de distorção encontrados no mercado definem, por vezes, certas fronteiras entre esses gêneros.

O Som *vintage* da Cartoon é conseguido, em termos de distorção, a partir de um clássico, que é o “Overdrive” da Boss. O “amarelinho”, apelido carinhoso do pedal, se encontra entre os pedais de volume e wha-wha, no *set* de Khykho.

A pedaleira

A pedaleira é tão somente um pequeno equipamento que conjuga bancos de efeitos diversos, normalmente associados às famílias de efeitos descritas acima, juntamente com outras famílias de sons “limpos”, não descritas aqui. Seu maior trunfo

sobre os pedais separados é a praticidade: não ocupa grandes espaços, é fácil de ligar e desligar. Tais bancos de efeitos são como vários pedais em um só, sem os incômodos fios, ou vias, que podem apresentar falhas.

Existem várias pedaleiras no mercado – e, portanto, várias referências timbrísticas: a de Khykho é uma Digitech “RP-1”, da qual pode extrair uma série de distorções diferentes, bem como outros efeitos limpos, como “Flanger” e “Chorus”. Porém, atualmente, Khykho prefere usar sua pedaleira apenas como pedal de volume

Marcas de personalidade sonora: Pegadas e regulagens

Eu não sei direito o que é pegada... quando o povo fala de pegada, é um termo pra mim muito vago, assim... não sei se é estilo, tem neguinho que fala que pegada é o jeito de palhetar do cara, mas num sei, eu acho que é meio estilo. [Castro, 2007/2]

Diante da pergunta “o que é pegada?”, os músicos roqueiros titubeiam, a princípio. Pois trata-se de uma noção que, juntamente com “pega” e “regulagem”, perpassa uma série de atribuições diferentes, orbitando a idéia da personalidade. Porém, à medida que a conversa avança, pouco a pouco se percebe que pegada, embora dificilmente definível enquanto conceito, manifesta seus diferentes sentidos dentro de um todo conceitual compartilhado em uma comunidade roqueira bem ampla. Perguntei, então: “Como você considera a pegada de Khykho?”, ao que Guilhermão, guitarrista do Somba, respondeu:

Pegada do Khykho? É... O estilo dele é [...] eu acho que ele tá descobrindo agora. Levou um tempinho, acho que talvez, por tocar as músicas do Khadhu, [...] aquela coisa da partitura e ele ser bem um intérprete, você vê que algumas coisas ele ainda não conseguiu colocar... Ah, sei lá... acho que todo guitarrista é melhor como guitarrista compositor, na hora que tá fazendo uma coisa dele [...] do que pegar dos outros. [Castro, 2007/2]

Transparece a idéia de um intérprete ativamente ligado aos processo de execução e de criação, em contraponto a um intérprete mais passivo, submetido ao controle do compositor. A resultante de personalidade sugerida em cada caso aponta para diferenças significativas: a bem dizer, pela fala acima, à limitação da potencialidade desta persona, no segundo caso.

Aqui o valor da técnica instrumental se combina ao valor da criação na construção desse músico, e a pegada combina esses elementos. Pegada, sendo estilo de tocar, reflete um componente técnico que lhe é anterior, de formação, e se projeta num componente criativo, que corresponde à idéia de corpo enquanto escrita, escrita essa muito diferente da escrita da partitura.

Mas as coisas dele, assim, é um guitarrista muito bom, muito técnico, a pegada dele, se é que se pode falar assim, é muito técnica, tem muito daquela influência do Malmsteen, de um som mais limpinho, do *guitar hero*, mas num bom sentido, de pegar a parte técnica e esmiuçar ela, fazer bem feito, fazer afinadinho, com vibrato, com intenção... mas acho que a parte de interpretação, mesmo, quando se escuta a guitarra e fala que é o Khykho, eu acho que isso tá começando a chegar agora, talvez no próximo CD do cartoon que eu ainda não escutei, [...] eu vou saber mais o q é isso, porque no *Bigorna* eu ainda não consegui saber direito. [Castro, 2007/2]

Nos termos relativos à técnica instrumental, a pegada diz respeito aos elementos inscritos numa forma com que se toca, forma essa ligada à idéia de exclusividade do indivíduo: técnica “esmiuçada”, afinação, vibrato e intencionalidade. Essas inscrições técnicas no corpo do instrumentista fazem ecoar uma personalidade que ainda não se potencializou plenamente em *Bigorna*, mas espera-se que floresça a partir do próximo CD da banda Cartoon.

Seguindo outro rastro de sentido, a idéia de pegada manifesta uma referência clássica – Ingwie Malmsteen – um guitarrista cuja personalidade se associa à idéia do virtuose, ou *guitar hero*. A associação com esse músico evoca um estilo ligado à

capacidade de executar solos de grande rapidez e precisão, habilidade que por sua vez se reprocessa na personalidade de Khykho.

A consequência de uma associação a nomes referenciais traduz uma herança cultural, processo no qual estes artistas reconhecidos se transformam em modelos para os novos músicos. Estes heróis se tornam, dentro da noção de pegada, a própria referência timbrística na qual seus herdeiros, por assim dizer, se espelham, no caminho de forjar a sua personalidade.

Tocar a guitarra com palheta, como no caso de Khykho, pode gerar a noção de uma pegada mais estalada, o que permite maior precisão e rapidez:

Vlad – Palheta ou dedo?

Khykho – Palheta.

Vlad – Porque?

*Khykho – As vezes dedo. Palheta por causa de algumas coisas de precisão, quando eu preciso ser um pouquinho mais rápido, coisas desse tipo. Têm outras técnicas que eu costumo usar também, aquela coisa do *sweep* que no dedo ficaria um pouco mais difícil. [Garcia, 2007/2]*

Tocar a guitarra com os dedos aponta para a idéia de uma pegada mais leve. Essa forma de tocar não é comum no universo técnico dos guitarristas, mas pode atrair grande atenção justamente por isso. Guitarristas que tocam com os dedos logo percebem que sua marca de personalidade gira em torno deste simples detalhe.

Isso aí, sua pegada é muito doida [...] porque é a coisa da visão da guitarra, do que fazer com a música, de como compor um solo de guitarra [...] aliada a uma técnica toda diferente sua, que é o não uso da palheta, o uso do dedo, aliada a toda uma pesquisa de timbre pra poder compensar alguma coisa de timbre que a palheta dá mas a mão não dá, em compensação o jeito de tocar com o dedo também te dá outras possibilidades que você não consegue fazer com a palheta. Tocar com o dedo é uma coisa completamente diferente de você tocar com a palheta, não é melhor nem pior [...] Se escuto sua guitarra, a “guitarra do Vlad”, da pra você ver [...] a personalidade fica impressa ali [...] é uma guitarra de personalidade, acho que mesmo quando você tá interpretando você coloca sua personalidade ali, fica muito à mostra, dá pra você

sacar. E acho que no final de tudo, essa parte da personalidade talvez é o que melhor definiria essa coisa de pegada, a coisa da personalidade na guitarra, no instrumento. A pegada, pra mim, acho que talvez seja isso. [Castro, 2007/2, grifo nosso]

Interessante, nessa fala, é a maneira como Guilhermão conseguiu chegar a uma definição de pegada em torno da noção de personalidade, simplesmente falando sobre pegadas de outras pessoas – ao invés de tentar definir o termo. Destaquei, também, a palavra “impressa”, que remete à noção da pegada como exteriorização de algo que foi inscrito no corpo, anteriormente.

O termo “regulagem” representa um ligeiro desvio de sentido, se comparado à pegada, mas de fato ambas as noções se confundem. Regulagem tende a vetorizar para a maneira na qual os músicos ajustam seus instrumentos e equipamentos. Regulagem e pegada são duas abordagens complementares da mesma perspectiva de personalidade.

O exemplo a seguir foi extraído da imprensa: “Seu som enxuto, vertido de acordes abrasivos, letras marxistas e pegada funky” (Duarte, 2006: 66/4). Trata-se de uma crítica jornalística sobre um CD do grupo Gang of Four. No trecho, a qualificação “som enxuto” fala basicamente acerca de uma música com poucas notas, com um arranjo que simplifica o contraponto, no qual cada melodia é “econômica” (outro termo bastante usado) para poder ser articulada com outras melodias (a partir de espaços de articulação bem definidos) e onde o conjunto instrumental, assim pensado, pode contribuir para dar uma maior impressão de unidade timbrística. Contudo, o termo “acordes” é comumente uma licença poética que usualmente faz referência à guitarra; isto observado, “acordes abrasivos” é uma abstração que faz menção sobretudo a uma qualidade de regulagem, enquanto marca pessoal do guitarrista em questão; mais especificamente, “abrasivo” é uma qualificação de distorção que remete a um imaginário comum ao *pop*, acerca da associação da distorção com o fogo. Uma distorção “abrasiva”, nesta acepção, é uma distorção, digamos, “menos distorcida”,

pela associação com a imagem da brasa.

Não pretendo, neste trabalho, expor um mapa preciso das regulagens de cada músico da banda Cartoon. É suficiente dizer apenas que este é um detalhe com o qual o grupo, por vezes, se torna obcecado, tanto no nível individual, quanto no coletivo; tanto no evento da performance, quanto no caso já visto da gravação em fita magnética de duas polegadas. Poder-se-ia dizer que a regulagem, em seus diversos níveis, é uma parte essencial para a concretização do Som *vintage* cartooniano.

O violão



Fig. 21

Nas músicas da Cartoon, passagens tradicionalmente ligadas ao rock se definem pelo uso dos instrumentos elétricos típicos, mas existem alternâncias com trechos de instrumentação mais acústica, que é, contudo, simulada eletricamente com captadores, quando em shows – nas gravações, potentes microfones garantem a qualidade da captação de sons acústicos. No caso de Khykho, um violão *folk* corresponde a um destes instrumentos. O *folk* se diferencia do violão clássico, sobretudo, por possuir uma caixa acústica bem maior. Outro fator de diferenciação está no material das cordas usadas: aço, em lugar de *nylon*.

3.3.2 – *Khadhu*



Fig. 22: Do alto à esquerda, em sentido horário, Khadhu, seus pedais, o *esraj* e o baixo.

Khadhu também utiliza um violão *folk*, cuja caixa acústica é ainda maior que a do instrumento de Khykho.



Fig. 23: Violão *folk* e *esraj*

Além deste, outros dois importantes instrumentos de natureza acústica são a cítara indiana e o *esraj*. A cítara, ou *sitar* indiano é tocada com os dedos, que percutem algumas cordas, enquanto outras soam pelo fenômeno da simpatia. O *esraj* também possui um grupo de cordas simpáticas, mas é tocado com um arco especial.

Estes instrumentos exóticos surgem em momentos musicais muito específicos. O instrumento principal de Khadhu é o baixo elétrico. Assim como a guitarra, seu principal referencial clássico é o modelo Fender Jazz Bass, usado na Cartoon. O

amplificador a ele conectado é um transistorizado, da marca (quase artesanal de tão rara no Brasil) Hughes & Ketter, considerada uma fábrica de excelência no meio.



Fig. 24

Intermediando o instrumento e seu amplificador, o conjunto de pedais é bem simples. Consiste num pedal Wha-wha, da mesma marca de Khykho (Dunlop), e uma pedaleira “Boss Be-5B”, com efeitos de delay, equalizador gráfico, compressor e supressor de ruído.

A voz de Khadhu

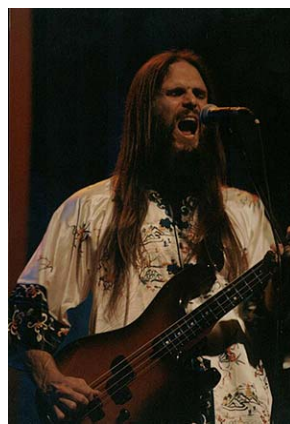


Fig. 25 (fonte: *Cartoon*, 2007)

[Depoimento do fã nº 1] 04/06/2005 07:43 Sei que o que vou alegar será motivo de muitas contestações também: As interpretações vocais do Kadhu são nitidamente superiores daquelas interpretadas pelo Peter Gabriel. Todas aquelas variâncias na voz interpretando diferentes personagens durante as músicas, são mais ousadas pelo Kadhu. Exemplo claro disso são do cd "Bigorna" quando os personagens parecem ter

vida: Alberich, Arthur, o padre, o churrasqueiro, as fadas, etc... Acho q o Peter Gabriel forçava um pouco nessas interpretações (Claro que, tratando-se só no quesito voz, afinal, a presença de palco do Gabriel era fantástica). E ainda, para completar, tem a segunda voz do Buxexa que tem um fervor rasgante e de impacto que supera as participações do Phill Collins. Juntando as interpretações dos cds "Foxtrot" [Genesis, 1994 - 8] e "Selling England by the Pound" [Genesis, 1994^a - 8] não dá ao alcance do "Bigorna". Para mim, coloco o Khadhu a altura do Chrystian Décamps (Vocalista da banda francesa "Ange") como intérprete. E olha que o som do Ange é massissamente teatral e com excessivas interpretações vocais [Khadhu X Peter Gabriel, 2006/7]

Esse depoimento é um significativo exemplo no qual vários sentidos podem ser associados ao Som pela perspectiva do timbre da voz. O ponto defendido reflete, de início, que o gênero progressivo possui seus referenciais internos e próprios. Ambos, Khadhu e Peter Gabriel, bem como Chrystian Décamps se inserem dentro deste referencial. Mas é necessário clarificar este quadro: Peter Gabriel se coloca enquanto um grande nome do progressivo, vocalista do grupo Genesis durante os anos de 1969 a 1976. Neste sentido, podemos pensar que enquanto universo tradicional, o gênero progressivo possui os seus referenciais clássicos. Tome-se em parênteses o depoimento do fã n°2, dentro do mesmo tópico:

29/10/2005 15:47

Putz, meu amigo, Peter Gabriel é o maior do mundo. C está falando a mior bobagem da sua vida, com todo respeito a vc e ao Kadu. O Kadu é quem é por causa do Peter Gabriel e eu te garanto que ele te fala a mesma coisa. Por tanto reveja seus conceitos e ouça mais Genesis [Khadhu X Peter Gabriel, 2006/7]

Igualmente, a música *pop* como um todo possui os seus grandes nomes: as referências timbrísticas passam a ser os próprios cantores, como Freddie Mercury (Queen), Steve Tyler (Aerosmith), David Bowie, e assim sucessivamente. Eis a fala do fã n° 3:

17/05/2006 15:32

Bom, acho que você exagerou um pouco, mas ambos cantam muito e acho que não se

deve fazer comparações... a propósito, meus vocais preferidos são Dio e Freddie Mercury. [*Khadhu X Peter Gabriel*, 2006/7]

O próprio sentido de timbre vocal, contudo, é passível de uma outra discussão. Esse timbre não só caracteriza uma qualidade puramente sonora que qualifica Khadhu em uma linha de tradição. As tais “variâncias na voz” possibilitam um espectro de incorporação de personagens diferentes (“personagens que parecem ter vida”); o timbre, em sua qualidade musical, permite uma “interpretação vocal” mais “ousada”, na opinião do fã nº1, da parte de Khadhu em relação a Peter Gabriel – leia-se interpretação vocal enquanto interpretação dramática.

Para este fã, portanto, a voz de Khadhu, personificada enquanto entidade que permite dar vida a outros personagens através de sua ampla gama de variações timbrísticas, eleva o cantor à categoria “Peter Gabriel”. E a voz, desta forma uma persona, responde por uma importante parte da personalidade do Som da Cartoon.

Para captá-la eletricamente é necessário o uso do microfone “dinâmico”. Ao contrário dos microfones de estúdio, da família dos condensadores, o dinâmico capta somente sons produzidos diretamente à sua frente. Essa é a razão pela qual, em um show de rock, microfones condensadores são evitados: como a intensidade sonora do conjunto é alta (mesmo no caso da Cartoon), a grande virtude deste tipo de microfone, que consiste em captar todos os sons ambientes se transforma, neste contexto de performance ao vivo, em uma potencial ameaça – leia-se “microfonias”, frequências agudas e intensas que podem surgir a todo instante, quando um som emitido no alto-falante é novamente captado pelo microfone, desencadeando um processo de retro-alimentação que tira o sossego dos músicos e dos técnicos.

Embora a empresa de sonorização possua vários microfones disponíveis, cada integrante do grupo prefere usar o seu próprio. A importância do microfone dinâmico é

tamanha que a Cartoon optou por comprar o que seus músicos consideram o melhor conjunto de microfones disponível no mercado: o sempre clássico Shure SM-58.

3.3.3 – *Boxexa*



Fig. 26: Do alto à esquerda, em sentido horário, teclados, Boxexa, teclados e pedais

A voz de Boxexa



Fig. 27

Chamamos a atenção para outra colocação presente no depoimento do fã número 1: o “fervor rasgante e de impacto” da “segunda voz” de Boxexa. “Segunda”, claro, porque existe a preponderância da voz de Khadhu, que é o vocalista principal. Mas neste momento, é outra coisa que pretendemos sublinhar: a abstração da qualidade do timbre. Os termos “rasgante”, “de impacto”, e tantas outras expressões,

se alinham a um universo de adjetivos e significados bastante imprecisos, por certo, mas extremamente interessantes e reveladores.

Apesar do caráter subjetivo, essas qualidades podem ser rastreáveis, muitas vezes na própria fala que as emite, até um horizonte de significações próprio do contexto da música *pop*. Quando se menciona, neste caso, uma qualidade rasgada do timbre, reporta-se a um aspecto de distorção que caracteriza a voz de Boxexa e, desta forma, o sujeito-Boxexa-músico, assim como a sua porção correspondente do sujeito cartooniano. Com relação à guitarra, vimos que a distorção é uma ampla categoria sonora que normalmente é contraposta à categoria de sons limpos; tal raciocínio pode ser expandido para todos os timbres típicos dos universos *pop* e progressivo: inclusive as vozes.

Teclados



Fig. 28

Os sons tradicionais dos teclados de Boxexa são comumente associados aos sintetizadores analógicos das décadas de 60 e 70 (“Moog”, “Melotron”, “Synclavier”), e aos célebres pianos elétricos, em relação aos quais o “Fender Rhodes” estabelece o marco de excelência timbrística. Porém, hoje em dia a década de 80 também cria seus referenciais: sobretudo, os teclados DX-7 da Yamaha, com bancos de timbres

“sintéticos” ou “emuladores”.

Os timbres emulados são aqueles que imitam timbres acústicos: sons de piano, sons de violão, sons de coro, sons de orquestra. Os sintéticos, que não imitam nada específico, tem o mesmo status de autonomia timbrística dos sintetizadores das décadas de 60 e 70, muito embora o sintético dos anos 80 seja bastante diverso do sintético das décadas anteriores.

Atualmente, o desenvolvimento tecnológico digital permite o uso de timbres “sampleados”, correspondendo este “sampler” a uma sonoridade gravada em um meio acústico – um violão, por exemplo – e tocada através do teclado. O sampler melhorou em muito a natureza dos sons emulados, justamente porque trabalha com sons reais; mas não se limitou a esse papel, tendo sido usado com propósitos e significações diversos, de acordo com o grupo musical que dele faz uso.

3.3.4 – *Bhydhu: o “batera”*



Fig. 29: Bhydhu, sua bateria, e os vários microfones necessários para sua amplificação

Completando o grupo de instrumentos acústicos, a bateria e a percussão constituem os exemplares de maior intensidade sonora. Para converter cada peça deste conjunto do acústico para o elétrico são necessários vários microfones dinâmicos específicos, posicionados em pontos-chave, através de pedestais.

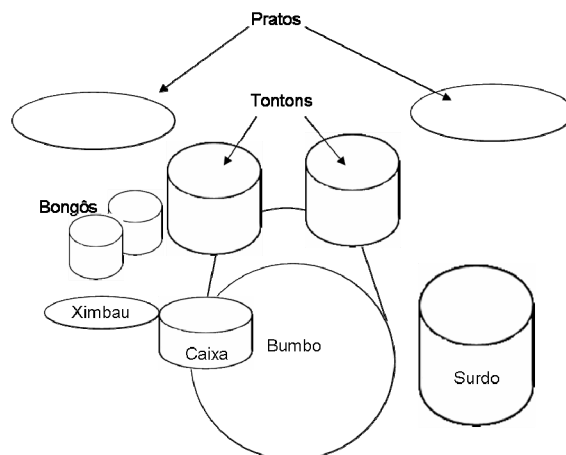


Fig. 30: Desenho esquemático das peças da bateria

O universo da bateria também possui suas referências clássicas. Neste caso, valem as considerações sobre as marcas célebres – DW, Pearl, Mapex (marca usada por Bhydhu) e Yamaha, por exemplo – mas o mais comum é o que o próprio baterista misture, em seu conjunto, instrumentos de marcas diferentes (tambores de uma fábrica, pratos e ximbalão de outra, etc).



Fig. 31

Outras distinções associadas ao timbre, ainda no caso da bateria, dizem respeito às ferramentas usadas para tocar os instrumentos: sobretudo baquetas e pedais de bumbo. Quanto às baquetas, Bhydhu prefere as mais “pesadas”, que lhe proporcionam uma sonoridade equivalente, mais apreciada.

O pedal de bumbo é uma engenhoca mecânica à parte, que possui marcas

especializadas – a mesma consideração vale para as estruturas que sustentam pratos e ximbau. Em geral, os bateristas preferem se desvencilhar do modelo de pedal que vem junto com o modelo da bateria, adquirindo estes pedais especiais que podem ser *simples* (como no caso de Bhydhu, com apenas uma peça de contato com o bumbo) ou *duplos* (muito difundidos em gêneros como *Trash Metal*, o pedal duplo permite rápidos e sucessivos ataques no bumbo).

Quanto à percussão, Bhydhu acrescentou ao mecanismo de sua bateria um pequeno conjunto de dois bongôs, que assim adaptados ficaram como dois ton-tons mais agudos; há um estranho xique-xique, de sonoridade grave, cujo formato se assemelha a uma pêra – usado, por exemplo, na música “Tenho todos os galhos de minha árvore voltados para o sol” (Cartoon, 1999/8); um sino indiano é eventualmente tocado em “Abertura”, (Cartoon, 1999/8); exótico como este, encerra o conjunto percussivo um par de tablas indianas, também usadas em momentos muito específicos.

A pegada de Bhydhu é uma marca tanto de seu timbre quanto de sua personalidade, além de ser consequência direta de uma de suas principais influências: John Bonhan. Este, baterista do Led Zeppelin, é quase considerado um pai “estilístico” de Bhydhu. Sua pegada era tida como forte, pesada; o som de sua bateria era muito alto, característica marcante dos grupos de *Heavy Metal* que também se influenciaram pelo Led Zeppelin. No início da Cartoon, era mesmo difícil competir em intensidade com a pegada de Bhydhu. Aos poucos, ele se adaptou ao rock progressivo, e com anos de estudos técnicos conseguiu adicionar maior precisão e menor volume sonoro, com a proeza de não influenciar os timbres de seus variados tambores e pratos.

3.3.5 – O grupo: sonoridade vintage e virtuosismos



Fig. 32

Esses elementos, todos combinados, sugerem ainda uma outra qualidade dos músicos que se soma ao fator *vintage*, e mesmo contribui para ele: todos os integrantes são considerados virtuosos, senhores da técnica de seus instrumentos, e mesmo multi-instrumentistas. No mínimo, são todos extremamente preocupados em manter, no seu cotidiano, espaços de tempo consideráveis destinados ao estudo de técnicas e repertórios, à investigação de todas as possibilidades timbrísticas que seu equipamento pode proporcionar. No caso cartooniano, em especial, uma marca virtuosística compartilhada por todos os seus integrantes é a perícia com que conseguem cantar e tocar ao mesmo tempo (às vezes, coisas completamente díspares).

Boa parte dos fãs da Cartoon compra, de bom grado, o Som do grupo pela própria idéia do virtuose: apreciam, no palco, a dança calculada dos corpos múltiplos dos músicos, que tocam uma coisa aqui, cantam outra coisa ali, acionam com o pé ainda uma terceira coisa, seja um efeito ou um outro instrumento.

Quando os quatro voltaram à cena, o que se pode ver foram músicos. E aí você fala: “mas isso é óbvio”. Não, porque com este grupo a palavra “músicos” ganha outra

conotação e vai além do básico de guitarrista, baixista, baterista, tecladista, etc. No palco, um baixista/vocalista tocando cítara e gaita. Um guitarrista detonando no baixo e tocando guitarra com os dedos, como se estivesse frente a um violão clássico e suas cordas de náilon. Um baterista que, além de seus trabalhos com percussão, ainda participava dos vocais, construindo contrapontos com o tecladista, que também toca violão, e todos os outros membros do GRUPO. Que bagunça, não? E isso foi só para descrever o que eles realizam. Imagine como é fazer o que eles fazem. [Correa, 2007/4]

Esses corpos múltiplos se projetam à platéia, junto ao som que constroem coletivamente pelos esforços individuais. Cada virtuose é único – possui a sua personalidade – mas juntos engendram um corpo maior, o corpo coletivo do som cartooniano: corpo amplificado de corpos desdobrados nas tarefas múltiplas do virtuosismo.

Se você tem um olho você tem um nível de perspectiva, quando você tem dois olhos você tem uma outra percepção [...] é a visão dos dois olhos, não é a visão do esquerdo nem do direito, é a visão dos dois. Eu acho que isso funciona em qualquer lugar, em alguns momentos ela fica acentuada se você precisar se concentrar um pouco mais; isso funciona, porque as vezes as pessoas tendem a se recatar num canto e não se misturar muito bem, mas eu sinto que em qualquer organismo coletivo você tem um pouquinho mais disso, não é? De ter a sensação de que as coisas passam a não ser mais Bhydhu, Khadhu, Boxexa e Khykho, passam a ser mais Cartoon tocando e é assim que o Cartoon responde. [Garcia, 2007/2]

Visto por outro lado, a idéia do virtuosismo é uma que se propaga facilmente incorporada à definição do que vem a ser ou não um gênero rock progressivo, muito embora não seja sua marca de exclusividade. Talvez a marca maior do virtuosismo progressivo (mesmo também não sendo totalmente exclusivo do gênero) seja o fato de que a preocupação técnica com a execução vocal e instrumental supere, em muito, outras preocupações comuns à lógica de músicos *pop*, como as ligadas à publicidade, distribuição, visual, etc.

3.4 – A passagem de som: continuação



Fig. 33 – Detalhe da mesa de som central

Terminada a etapa na qual cada músico regula seu equipamento individual, testando suas pegadas e timbres a partir de trechos musicais estrategicamente escolhidos, torna-se necessária a intervenção dos técnicos de som, com o objetivo de captar, normalmente por cabos (captação “de linha”) ou microfones, cada peça do maquinário eletrificado; essa captação é fundamental para adaptar o núcleo timbrístico do Som cartooniano ao tamanho do espaço de show.

Todos esses elementos, uma vez captados, devem ser combinados harmonicamente, segundo os referenciais subjetivos do grupo, e divididos em dois grandes conjuntos de vias de saída: o que os músicos ouvem, e o que a audiência ouve. Esse controle, apesar de se exercer por meio de técnicas variadas, acaba se valendo, no fim das contas, da experiência auditiva e empírica. Uma razão para isso é que cada apresentação se dá num espaço diferente, com características acústicas que o tornam único. Além disso, a passagem de som ocorre num momento em que não há público. Quando este estiver presente, à noite, haverá uma significativa mudança na qualidade acústica do lugar. Isso precisa ser previsto, ainda que como um palpite mediado pela experiência; às vezes, como um tiro no escuro, de fato.

A banda Cartoon, por sua característica de grupo independente e sem dinheiro, nunca pôde trabalhar com profissionais técnicos dedicados, nem com um único padrão de equipamentos. Mas ao longo de sua atividade profissional, seus músicos travaram contato com muitos técnicos diferentes; Bhydhu mantém uma lista desses profissionais na agenda. A lista está classificada pela preferência do grupo, tomando como referência serviços prestados anteriormente. Naquele Sábado, o técnico principal era o “Cabelo”, que sentava-se à sua grande mesa central, o ponto de chegada e saída de todas as vias – inclusive a via defeituosa de Boxexa.



Fig. 34: Técnico de som central

O destino final do conjunto de vias de saída destinadas aos músicos são os “retornos”, caixas acústicas através das quais se pode ouvir o próprio instrumento amplificado eletricamente, juntamente com uma soma equilibrada dos demais. Intermediando os retornos, há uma mesa de controle secundária, a cargo de outro técnico de som.

Este, chamado técnico de som de palco, está pessimamente localizado, em um ponto no qual não pode ter uma boa referência auditiva: sua mesa de controle se situa à extrema direita do palco (tomando como referencial o ponto de vista da audiência), próximo a Khykho, mas coberto pelas cortinas laterais; para operar de modo eficaz ele

precisa se orientar pelos músicos que, diretamente ou através de outros técnicos, comunicam-no sobre o que precisa ser feito: aumentar determinado instrumento, abaixar outro, etc.

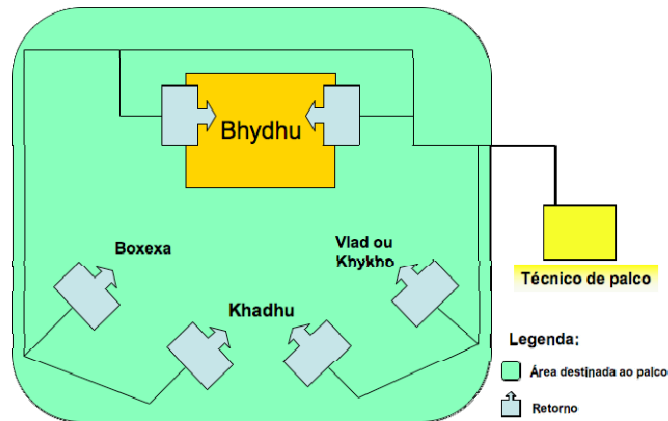


Fig. 35: Esquema com a disposição típica de palco e localização do técnico de som de palco

O que o técnico de palco tem a fazer então, guiando-se pela percepção dos músicos, é equacionar para cada um de seus retornos a melhor combinação possível entre instrumentos e vozes, estas captadas por microfones. Por sua vez, a somatória de todos os equacionamentos individuais precisa resultar num som de palco equilibrado, evitando microfônias indesejadas e gerando uma razoável margem de manobra para o técnico geral, que opera longe dali o conjunto das vias destinadas à audiência.

Este conjunto de vias é direcionado para os grandes alto-falantes principais. O técnico central é o responsável direto por essa saída de som. Inversamente à situação do técnico de palco, sua localização precisa ser privilegiada: atrás do espaço reservado à audiência e ao centro. É como se tivesse diante de si um gigantesco aparelho de som estéreo.

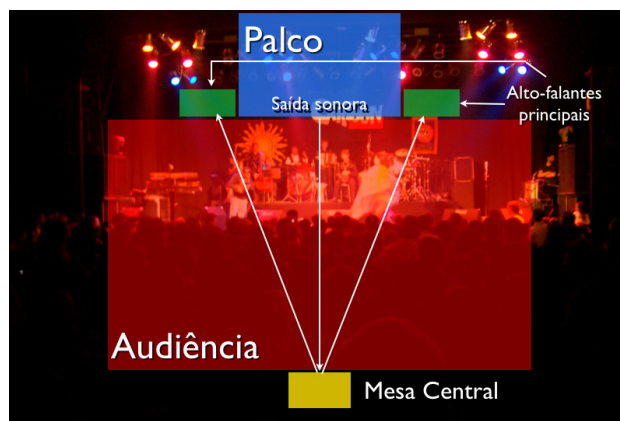


Fig. 36: Esquema com a localização do técnico de som externo

Enquanto a banda executa passagens ou mesmo músicas inteiras, ajustam-se esses variados controles a partir dos volumes, dos equalizadores, compressores, pré-amplificadores valvulados e de uma série de outros dispositivos que tratam a somatória de todas as vias. Nesse sentido, cada técnico de som possui o seu segredo – aquilo que chamam, por exemplo, de “receita de bolo” – para conseguir o melhor equilíbrio possível. E, após numerosas microfônias que escapam aqui e ali, esses técnicos vão ajustando o som ao espaço e ao modo de tocar do grupo.

Khadhu, em determinado momento, auxilia o técnico central no equacionamento do som, enquanto Bhydhu, o produtor-baterista, continua sua conversa com o gerente do Lapa. “Guilardo, cadê o telão?”; “Calma, já tá chegando...”



Fig. 37: Khadhu e Bhydhu conversam com os técnicos

Para a Cartoon, a passagem de som chega a ser extremamente exaustiva; tanta participação dos músicos reflete uma ligeira falta de confiança nos técnicos. Mas há

também a questão sonora: a música da Cartoon está recheada de melodias e mínimos detalhes, que seus integrantes zelam por deixar aparentes (mesmo que o público, de fato, não os perceba assim). No progressivo cartooniano, preza-se um Som que, no todo, soe baixo, claro, limpo, “vintage”, assim facilitando o equilíbrio dessas melodias e detalhes, permitindo ainda certa flexibilidade para com os instrumentos acústicos – *esraj*, *tabla* e *sitar*, sobretudo – evitando assim que seu timbre se perca ou se embole com os demais instrumentos elétricos.

Aproveitando um momento de ociosidade de Khykho (enquanto a Cartoon descansava, o Al Fallahin começou a passar seu som), pedi-lhe para tirar umas fotos de instrumentos e equipamentos dos músicos. Khykho, que me substituiu no grupo, sempre foi muito atencioso e simpático. Dei-lhe algumas instruções básicas para a operação da câmera, e ele, sorrindo, me avisa: “não garanto nada, hein?”

3.4.1 – Sânzio: conversas sobre Cálix, Somba e Cartoon

No momento em que toda a banda retornava ao palco para os ajustes definitivos, apareceu Sânzio, guitarrista da Cálix, grupo amigo da Cartoon, também prestes a completar seus dez anos de estrada. Perguntei-lhe como andava a banda, em meio às preparações para a comemoração de seu aniversário com um show especial no Palácio das Artes. Pretende-se lançar um DVD com oito músicas novas, e a apresentação vai contar com a participação especial de Khykho, regendo uma orquestra formada por músicos jovens escolhidos pelo próprio (Khykho também é aluno de regência na Escola de Música da UFMG).

Sânzio relembrou sua outra experiência de orquestra, com o grupo de câmara do SESIMINAS. Reportava-se, em especial, a um episódio no qual se dirigiu ao

regente para pedir que determinada passagem fosse tocada com uma variação de dinâmica mais acentuada. Este não o olhava; mantinha-se fixo na partitura. Denotando indiferença, chamou o arranjador, que então veio do assento em que estava até a tribuna do maestro. “Isso procede?”, perguntou, no que o arranjador acedia com a cabeça, meio sem graça, uma vez que o regente preferia se dirigir a ele ao invés de um dos compositores da peça em questão.

“Tudo muito burocrático, impessoal. Em primeiro lugar, a gente pagava por tudo aquilo, mas perdia um tempão por causa dessas coisas. Dinheiro jogado fora. Além disso, a gente tinha composto a música, mas o maestro, muito arrogante, só falava com o ‘fulano’! [o arranjador]” [Sânzio, 2006/2]

Sânzio relembrava tudo em tom de piada. Dessa vez, com o Khykho e com músicos mais jovens, o Cáliz esperava ter uma experiência mais positiva. Depois foi ao palco, conversou alguma coisa com Khykho sobre o projeto do show comemorativo dos dez anos da Cáliz, e retornou. Agora, além de guitarrista da banda e veterinário formado pela UFMG, ele também é *luthier* de guitarra, e falou dos seus vários modelos e encomendas. Marquei uma visita em sua casa, no condomínio fechado “Vila Del Rey”, para discutir um instrumento novo, misto de baixo, guitarra e bandolim. Sânzio nunca havia feito tal coisa, mas se mostrou empolgado com o projeto.

Conversamos um pouco sobre o Somba, que está retornando, depois de um ano de atividades encerradas, agora comigo em uma das guitarras. Trata-se da terceira das bandas irmãs que, junto a Cartoon e Cáliz, fechava o núcleo da já finada “Orquestra Mineira de Rock”.

Por fim, Sânzio falou da sua nova namorada, e como ela e seus irmãos eram “obcecados com a Cartoon”. Na casa dela, os CDs do grupo estavam “arranhados de tanto tocar”; enquanto que os do Cáliz estavam empoeirados, escondidos em algum

canto. “Onde você foi amarrar sua égua?”, brinquei, e Sânzio, bem humorado, respondeu: “coisas do amor”.

Enquanto a Cartoon retornava ao processo de passar o som, pensava nesse mistério da banda, que faz com que seja admirada, às vezes acima de Cálix, Somba, ou qualquer outro grupo de rock; no mínimo, respeitada no meio roqueiro de Belo Horizonte, apesar de suas próprias desconfianças, idiossincrasias e teimosias. Existe algo em sua performance e em sua música (em seu Som) que extrapola o gênero musical progressivo com o qual ela é identificada. Quero refletir sobre isso, e parte do meu desejo recai sobre o evento da noite, no qual espero encontrar pelo menos algumas razões para todo esse misterioso fascínio.

Ver o Cartoon tocando ao vivo é uma experiência inesquecível. Mesmo aqueles que conhecem o trabalho da banda, com o álbum “Martelo”, pouco sabem e/ou podem imaginar a capacidade, criatividade e talento destes músicos. A banda é motivo de orgulho nacional. É rock progressivo no seu melhor. [Correa, 2007/4]

É o efeito cartoonico, o qual tem tudo para se espalhar Brasil e Mundo afora. Aqueles que viram sabem do que estou falando, outorgam e até têm a acrescentar a meus escritos. Palmas e saudações aos virtuosos e incríveis compositores e intérpretes Khadhu, Boxexa, Bhydhu, Kiko, e todos aqueles que fizeram parte desse projeto que, do improvável, passou a realidade. Fantásticos novamente e em constante renovação, superação. [Sarkis, 2007/4]

3.4.2 – Luz

Em um mezanino ao fundo, e com o apoio de auxiliares no palco, o técnico de luz afina os holofotes e direciona-os conforme a disposição dos músicos. Esses holofotes, assim como as fontes sonoras, são controlados a partir de uma mesa central. E, à medida que a banda vai passando o som, o técnico de luz procura “entrar no clima” das músicas, testando várias combinações possíveis. Existe uma série de

holofotes tradicionais, imóveis, que se distinguem uns dos outros pela cor, graças a filtros fixos colocados na saída luminosa de cada canhão. São agrupados em canais diferentes na mesa de controle, de tal forma que o técnico aciona determinado botão e um grupo de luzes responde imediatamente, jogando matizes diversas que exploram cores e ângulos do palco. Além desse tipo de holofote padrão, havia quatro *movie-lights*, espécie de holofotes móveis. Cada *movie-light* é bem versátil: consegue mudar de cor, mover o raio de luz que emite em qualquer direção, e ainda por cima pode gerar padrões figurativos pré-determinados, uma porção deles. Os holofotes tradicionais e os *movie-lights* foram os responsáveis por toda a luz do show.



Fig. 38: Acima, nas quatro fotos em seqüência, o técnico de luz testa suas cores; abaixo, alguns padrões de luz sobre a banda, enquanto esta passava o som.

Com certeza, fosse um técnico de luz dedicado, o resultado seria melhor, não teria cara de padronizado, ou, como se diz, de *default*; mas o grupo se mostra resignado, pois, como já dito, técnicos dedicados implicam em grandes somas de dinheiro, relativas aos esquemas de produção das bandas de rock mais populares. A grande expectativa da Cartoon acaba se concentrando no sonoro, em detrimento do

aspecto visual. Mas isso não significa, porém, que seu visual é desleixado ou empobrecido.

Os músicos-produtores do grupo procuram fazer uso de recursos visuais condizentes com o seu *status* de independente; assim, investem como podem no figurino, no cenário, e contam ainda com o aspecto visual de seus instrumentos, tanto os típicos (guitarra, baixo, bateria e teclado), quanto os mais exóticos. Esse apelo ao exotismo funciona como uma estratégia da banda Cartoon, para contrabalançar aqueles elementos que, em virtude de seu alto custo, inevitavelmente pesam no lugar-comum da padronização do mercado.

3.4.3 – Repertório e decoração de palco

As listas do repertório decidido no último ensaio são fixadas no chão, em pontos perfeitamente visíveis por cada integrante do grupo. Fundo branco, letras pretas e grandes. Simples, fáceis de ser entendidas, ainda mais no turbilhão do momento do show, que será marcado por caos, muitas luzes e alguma fumaça eventual¹⁵. As músicas são numeradas, e junto delas há sinais relativos aos momentos de fala – agradecimentos, explicações e divulgação – e às trocas de instrumento.

¹⁵ Os músicos da Cartoon odeiam a fumaça de glicerina, que muitas vezes é usada, pelas firmas de sonorização, no lugar da fumaça de gelo seco. A fumaça de glicerina se propaga por todo o ambiente, irritando olhos e garganta, enquanto a fumaça de gelo seco se propaga somente ao nível do chão, criando um efeito de tapete. As firmas de aluguel de som quase nunca possuem máquinas de fumaça de gelo seco, e assim a Cartoon não costuma encomendar esse item; mesmo assim, inevitavelmente, as famigeradas máquinas de fumaça de glicerina acabam sendo levadas pela empresa contratada, por se tratar de um *default*. Se os músicos esquecem de prevenir os técnicos sobre esse detalhe (o que é freqüente, justamente por ser um detalhe no meio de tantos outros mais), a fumaça acaba sendo acionada, inevitavelmente.

Finalizadas essas etapas mais pragmáticas do processo da passagem de som, já no início da noite, segue-se a decoração do palco, feita pelos próprios músicos. Em espaços pequenos, apenas um *banner*, com o logotipo da banda, é colocado atrás da bateria e ao alto:



Fig. 39: O *banner* com a logomarca do grupo

Quando o lugar é maior – e era esse o caso – soma-se àquele o conhecido *banner* do sol:



Fig. 40: *Banner* do sol

Atualmente, há um novo *banner*, com um símbolo indiano e um texto sobre o seu significado; esse *banner* também é exibido na loja Tabla:



Fig. 41: O novo *banner*

Além destes adereços, o palco sem os músicos é uma verdadeira cidade de instrumentos, equipamentos e parafernália em geral, que neste instante assumem um caráter de composição do espaço.



Fig. 42: O palco sem os músicos; apenas Boxexa, à esquerda, permanece, revisando algumas passagens

Os músicos e os técnicos vão para suas respectivas casas, e assim como imagino no tocante à audiência, começam a se arrumar para o evento, que está cada vez mais iminente. Meu amigo Marcelo, violoncelista e “chefe” do Al Fallahin, me convida para comer alguma coisa, “ali por perto mesmo”. Antes, aproveito para bater uma última foto da entrada do Lapa, ainda vazia...



Fig. 43: Entrada do Lapa Multishow; ao centro, Marcelo fotografa o cartaz oficial do show.

CAPÍTULO 3 - REFRÃO

ENTRE A PASSAGEM DE SOM E O INÍCIO DO EVENTO: LEMBRANÇAS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE *MARTELO*

1 – Introdução

Assim como Khadhu, Bhydhu e Khykho, Marcelo é vegetariano. Convidado por este, resolvi acompanhá-lo no prato de macarrão ao alho e óleo, num restaurante próximo ao Lapa Multishow. E, enquanto aguardávamos pela chegada de nossa refeição, sentados à mesa, ouvia as impressões mais recentes de Marcelo sobre o grupo. Para ele, o pessoal da Cartoon parecia mais “maduro e tranquilo”; lembrei-me do encontro recente na Tabla, no qual tive a mesma impressão sobre Khadhu.

Mas Marcelo, agora, era mais íntimo do que eu dentro da esfera cartooniana; suas impressões se debruçavam sobre vivências dos ensaios das semanas anteriores, no combinado Al Fallahin e Cartoon previsto para a apresentação. Marcelo se referia ao ambiente de convívio dos músicos da Cartoon, e tal ambiente se marcava, em suas próprias palavras, pela “leveza”.

Da outra vez que tocou com o grupo, seis anos atrás e comigo no lugar de Khykho, as coisas não estavam assim tão “leves”. Ele viveu em parte os dramas anteriores à criação do que veio a ser o segundo CD da Cartoon, *Bigorna*: foi violoncelista contratado para tocar com o grupo à época do lançamento da revista-pôster da banda, em 2001, no mesmo Lapa Multishow em que se comemoravam os dez anos do conjunto.

Por essa época, a tensão era fruto da disputa interna pela liderança, entre eu e Khadhu; essa disputa avançou dos ensaios às passagens de som, através das linhas melódicas, das letras, pelas concepções artísticas adentro, atingindo o próprio modo de atuação do grupo como um todo. Agora, na atividade de pesquisa, penso que, então, estava em jogo toda uma construção do que seria o lugar do indivíduo na relação com o fazer musical: o sujeito cartooniano.

Estes dramas podem ser rastreados, de fato, desde a época de *Martelo*: é, portanto, desde o início das atividades do grupo que os embriões da tensão de *Bigorna* serão encontrados. E, uma vez trabalhando com a idéia de música como fato social total, é possível verificar os fragmentos dessas tensões ecoando no próprio tecido da musicopoiese.

2 – Memória, suportes e sujeitos

Maurice Halbwachs, em “The collective memory of musicians” (*apud* Mowitt, 1987: 179/1), reflete sobre o caráter coletivo da memória humana para além de uma concepção positivista da sociologia de então (1939), estabelecendo como ponto de partida uma oposição entre signos lingüísticos e signos musicais. A memória dos signos lingüísticos é facilitada pelo uso cotidiano da linguagem da qual derivam, e pela prática da escrita, que Halbwachs não considera como mero derivativo da linguagem.

Tal uso ordinário da linguagem estabelece convenções que restringem os efeitos de uma relação arbitrária entre o significante e o significado, tornando a comunicação uma potencialidade que influi na própria infra-estrutura de uma sociedade.

Porém, ainda seguindo o pensamento de Halbwachs, os signos musicais não fazem parte de uma linguagem de significações estabilizadas por um uso diário. Desta forma, são mais difíceis de serem lembrados e retidos, mas, precisamente por isso, a memória se torna o elemento por excelência da comunicação musical. Uma vez que signos musicais dizem respeito primeiramente ao contexto de sua própria utilização, a memória é indispensável para a estruturação deste contexto e para a recepção das significações que este contexto autoriza.

A memória não é apenas necessária a um tipo de escuta; a sua própria capacidade é formada e informada pelas demandas desta escuta. Isso nos leva aos fenômenos de manipulação e transmissão dos sistemas musicais. E aqui introduzimos o conceito de suportes (Debray, 2000/1) ou suplemento material (Mowitt, 1987/1), ferramentas pragmáticas e sincronicamente determinantes das regras de um sistema, propagadores de seus signos pelo espaço geográfico de uma coletividade e pelo espaço temporal das gerações.

Ao modo de uso do suporte relaciona-se uma conformação do papel e do lugar da memória. Esta, mediada pelos suportes, a eles confere o status de uma extensão sua. Portanto, os suportes são as substâncias (papel, couro, madeira, pedra), os objetos (ferramentas de inscrição e instrumentos musicais), os homens (corpo e cérebro) e suas ações (ritos e técnicas); falamos, enfim, de significações encerradas por trás dos suportes. Halbwachs, ao afirmar que as partituras servem como “substitutos materiais para o cérebro”, absolutiza algo que poderia ser colocado desta forma: além de uma história de replicações, uma tecnologia de reprodução particular suplementa uma conformação social da memória.

E disso resulta uma não irredutibilidade dos projetos de sujeito às implicações de uma subjetividade positivista. Freud, contemporâneo de Halbwachs, ensaia algumas

conseqüências de uma “anterioridade” da memória. De fato, Jacques Derrida, analisando a evolução da metáfora da escrita nos textos de Freud, atenta-nos para o quão potencialmente perturbador era seu modelo do aparato psíquico (Derrida *apud* Mowitt, 1987: 182/1). Assim como essa citação de “Civilization and its discontents”:

Com toda ferramenta o homem está aperfeiçoando seus próprios órgãos, quer motores ou sensoriais, ou ele está (re)movendo os limites de seu funcionamento. Com a câmera fotográfica ele criou um instrumento que retém a fugaz impressão visual, da mesma forma que o disco de gramofone retém as impressões auditivas igualmente fugazes; ambos são profundas materializações do poder da lembrança que ele possui, a sua memória.¹⁶ [Freud *apud* Mowitt, 1987: 173/1]

Neste significativo trecho, o fonógrafo é tratado como uma extensão instrumental da memória. Para Derrida, a teoria freudiana da memória, incorporada na imagem do “Bloco de escrita místico” (Mystic Writing Pad), sugere uma possibilidade de que o sujeito em si seja a prótese de um mecanismo que o precede. O que autoriza esta possibilidade é a convicção de Freud que, de dentro do aparato psíquico, o sujeito se centra em consciência no lugar onde os rastros de memória estabeleceram a infra-estrutura para tal centramento. Derrida denomina este estranho mecanismo “escrita” (writing), e argumenta que essa “escrita dá suporte à percepção antes mesmo que esta surja para si própria” (Derrida *apud* Mowitt, 1987: 183/1).

Esta é a contradição temporal do sujeito, o seu deslocamento por um aparato reprodutivo que o precede. Nas últimas páginas de seu texto, Derrida volta sua leitura de Freud na direção de questões que Freud se recusava a levantar. Especificamente, ele retoma o ponto do *status* do “material suplementar” para a memória, essencial à

¹⁶ With every tool man is perfecting his own organs, whether motor or sensory, or he is removing the limits to their functioning. In the photographic camera he has created an instrument which retains the fleeting visual impressions, just as the gramophone disc retains the equally fleeting auditory ones; both are at bottom materializations of the power he possesses of recollection, his memory.

discussão freudiana do aparato psíquico. Enfatiza que esta noção não apenas problematiza o sujeito, mas nos obriga a repensar a “socialidade da escrita”. Embora suas formulações sejam apenas sugestivamente abstratas, Derrida consegue articular o que permanece reprimido tanto em Freud quanto em Halbwachs: ou seja, o caráter sócio-tecnológico da reprodução que antecede o sujeito ou o social.

Falamos, inicialmente, de duas variedades de suporte que foram e são essenciais às práticas musicais: As de natureza oral e escrita. Ora, a peculiaridade oral ou escrita reflete diferentes perspectivas de uma mesma cultura, diferentes contextos históricos e sociais referentes às formas de sua manipulação e transmissão. Uma gradativa mudança no equilíbrio dos suportes utilizados pode mesmo representar o início do fim de uma dada prática musical, a ser substituída por uma nova:

Leo Treitler, ao escrever sobre a transmissão escrita e não-escrita do cantochão e o começo da notação musical ocidental [...] comenta que existe concordância entre os estudiosos do assunto, em supor que a tradição melódica do canto gregoriano tenha se estabilizado antes da inscrição das melodias em notação musical [TREITLER, 1992: 134 - 1]. Ou seja, existiu uma prática transmitida de forma oral e aural, que demandou, por razões litúrgicas, o registro seja da melodia ou [...] da maneira de cantar apropriado para o culto religioso. Este registro escrito, por sua vez, passou a interferir na própria performance e transmissão daquele material. [Ulhôa, 2004: 1218/1]

Os suportes, dentro de uma sociedade, exercem uma função transmissiva, interferente e mantenedora de uma prática musical. Assim sendo, buscando analisar a maneira como diferentes suportes se encadeiam num dado sistema podemos entender como uma coletividade pensa seus sujeitos. Paul Zumthor (*apud* Ulhôa, 2004: 1220/1), acerca dos manuscritos medievais, afirma que a escrita implicava um processo de censura da performance oral. Ou seja, a escrita musical pode se tornar uma atividade restritiva.

Bruno Nettl (*apud* Ulhôa, 2004: 1217/1) nos fala, por seu turno, que em certos

contextos a tradição oral opera "como uma força muito mais limitadora, restritiva e controladora que a escrita”:

as limitações impostas pela memória humana, as regras da estética popular, as coibições impostas por padrões já estabelecidos – contribuem muito para dar forma a um repertório musical que, afinal, deve consistir de peças aceitas e aprendidas pelos membros da comunidade, desta maneira contrastando com uma tradição na qual música possa ser composta e tocada somente uma vez, ou nunca, ou testemunhada somente pelo seu criador.

As tradições orais e escritas não representam, necessariamente, instâncias separadas. Zumthor (*apud* Ulhôa, 2004: 1220/1) destaca, como exemplo, dois tipos de oralidade: uma que chama de mista, com influência parcial da escrita, e uma outra que, na existência de cultura letrada, é recomposta com base na escritura.

Antes de prosseguir, considero apropriada a introdução daquilo que entendo, através de John Mowitt, como uma terceira variedade de suporte a ser considerada em nossa análise:

O estúdio de gravação é um recurso cultural cuja existência é testemunho dos avanços tecnológicos que tornaram possível a presente prioridade do consumo cultural sobre a produção cultural. O fato social que mais pessoas ouvem música ao invés de tocá-la deriva, em parte, do impacto cultural causado pela operação deste recurso. No núcleo do estúdio residem repetição e reprodutibilidade. De fato, no mundo musical contemporâneo [...] repetição, hoje, constitui o máximo princípio da audibilidade social da música. Na prática de gravação atual este fenômeno penetrou o material musical ao ponto em que as próprias performances são [...] moldadas tanto pelo fato quanto pela antecipação da repetição. Além disso, a gravação altera profundamente os idiomas improvisacionais da música, essencialmente por provê-los com uma forma de notação. Além de tornar possível o estudo das “partituras” de jam sessions, a reprodução – particularmente nestas instâncias – restringe a interpretação à notação gravada de performances específicas da peça. Enquanto isso pode ser encarado como uma contribuição à tentação musicológica de reduzir a interpretação a uma execução, é também importante reconhecer que a substituição de partituras por discos (e fitas) foi

um componente indispensável à explosão da composição “não profissional”.¹⁷
[Mowitt, 1987: 175/1]

O que Mowitt nos informa, primeiramente, é que o estúdio de gravação surgiu paralelamente a um processo histórico relativo ao desenvolvimento de formas de comercialização de arte. Um processo que privilegiou a recepção sobre a produção musical, o consumo de bens sobre a fruição estética. E cada idioma musical, de uma forma ou de outra, teve de se ajustar a esse novo suporte, diante de um mundo marcado pelos conhecidos termos “cultura de massas” ou “indústria cultural”, conforme o ponto de vista da análise. Mowitt deixa uma pista ao afirmar que o estúdio provê uma “forma de notação” para performances: de fato, ele representa um terceiro suporte não somente por isso, mas por também fundar uma nova possibilidade de performance – uma performance *montada*. E, desta forma, o estúdio de gravação pôde não somente atuar como registro, mas como um influente agente transformador de linguagens musicais.

Analisando a música da banda Cartoon a partir do contexto de sua produção, buscamos compreender de que forma os elementos tecnológicos da oralidade e da

¹⁷ The recording studio is a cultural facility whose existence testifies to the technological advances that made the present priority of cultural consumption over cultural production possible. The social fact that more people listen to music rather than play it derives, in part, from the cultural impact of the operation of this facility. At the very core of the studio reside repetition and reproducibility. Indeed, in the contemporary musical world (and this is not restricted to the West) repetition now constitutes the very threshold of music’s social audibility. In actual recording practice this phenomenon has penetrated musical material to the point where performances themselves are immanently shaped by both the fact and the anticipation of repetition. Moreover, recording has profoundly altered the improvisational idioms in music essentially by providing them with a form of notation. Besides making it possible to study the ‘scores’ of jam sessions, reproduction – particularly in these instances – restricts interpretation to the record notation of specific performances of the piece. While this can be seen as contributing to the musicological temptation to reduce interpretation to execution, it is also important to recognize that the replacement of scores with records (and tapes) has been an indispensable component of the explosion in the ‘nonprofessional’ composition.

notação (a oralidade mista de Zumthor) se encadeiam aos elementos tecnológicos do estúdio de gravação, e são por este mediados, na confecção dos dois álbuns lançados pelo grupo. As diferenças encontradas nos servirão como indícios importantes dos significados da transformação sofrida pela Cartoon.

Entendemos, neste ponto, que o fato musical cartooniano sugere um percurso do compositor não-profissional para o compositor profissional, numa inversão do que nos fala Mowitt. Esse profissionalismo se refere a toda carga de formação técnica que liga profundamente o compositor à tradição ocidental da música erudita. Mas vai além disso, se investigarmos o imaginário dessa tradição tal como nos foi legado a partir do início do século XX. Aqui, o ideário do compositor se nutre pela noção de uma autonomia criativa, movida pela inspiração, essa entidade metafísica que se potencializa por outra noção, a de que a música ocidental evolui historicamente.

É preciso evitar o perigo das dicotomias. Nesse sentido, observamos que não há um ponto demarcado, de início e fim dessa transformação. O que se deseja levantar, dentro dessa idéia de mudança do grupo, são vetores de possibilidade; ora prevalece um vetor, ora outro, mas todas as qualidades do Som enquanto fato social total estão presentes, ainda que em proporções alteradas ao longo do percurso. O sujeito eminentemente egóico, por exemplo, é uma característica constante dos músicos de grupos de rock – e a Cartoon não é diferente, tanto ontem quanto hoje. O que muda é a forma com que esse sujeito se constrói, no âmbito das relações internas e nas relações com a audiência.

Dito isso, o que se pretende a seguir é um relato interpretativo dessa reconstrução do sujeito egóico cartooniano, e o quanto da idéia do compositor profissional está nele presente. Fornecendo-lhe lastro, uma espiritualidade peculiar passa a se incorporar ao Som cartooniano. A consequência de todos estes fatores é o

enfraquecimento de uma oralidade mista anterior, que cede seu lugar no processo criativo à partitura, idealizada pelo compositor profissional como sua ferramenta de domínio e o símbolo de uma única execução possível: a execução *perfeita*, perseguida incansavelmente, a todo tempo. Tal execução é a essência, a confusão do impuro, que por sua vez tende a isolar e negar validade a tudo o que não pertence à dimensão do puro: todas as demais interpretações possíveis que não estão previstas pelo compositor, daí a sua autonomia.

Para isso serão necessárias algumas considerações sobre trechos de músicas, o que nos leva à reflexão sobre o uso de transcrições, a seguir: antes que nosso relato tenha início, de fato.

3 – Considerações sobre as transcrições

O critério usado para transcrição, neste trabalho, envolve o uso da notação musical ocidental como princípio exemplificador. A escolha por este modelo tradicional de transcrição nasce a partir da idéia de *Bigorna*, que fez uso minucioso da partitura como suporte criativo. Assim pressupõe-se, de antemão, que as representações musicais de quaisquer de suas dezoito faixas gerem uma imagem clara, para qualquer um que entenda sobre a leitura musical do ocidente.

Perversa e contrariamente, espera-se justamente o contrário das onze faixas de *Martelo*, dado o seu teor eminentemente oral peculiar. O intuito, aqui, é o de gerar uma confusão inicial, que poderá ser apaziguada pela exposição de outras lógicas que estiveram envolvidas nos processos criativos orais.

Levando em conta que o processo de *Martelo* é eminentemente misto, mas sobretudo oral, o uso da partitura tradicional corresponde a uma tradução, e a uma

conseqüente perda de sentido. Não se pode simplesmente encarar certas passagens de notas como transgressões a regras harmônicas, contrapontísticas ou melódicas, e isso devido ao processo criativo baseado – ênfase – na oralidade mista, dentro da qual o jogo dos sentidos humanos adere a todas essas notas escritas uma componente timbrística que não se revela na partitura ocidental.

Por exemplo, no tocante à voz, levemos em consideração o estilo de canto. Em qualquer frase cantada, a partitura revela as notas essenciais de uma melodia. Mas para cada uma dessas notas há uma miríade de outros sons, um jogo de inflexões, de ligeiros desvios sonoros em relação à nota em questão, relativos à maneira do canto. É possível tentar reproduzir tais inflexões na partitura, mas na mesma medida em que tal procedimento a torna mais rebuscada e menos clara, fazê-lo contraria a própria dinâmica do estilo, uma vez que, para este, a padronização da técnica não resulta necessariamente na reprodução exata das mesmas inflexões, e sim num jogo de possibilidades diversas para cada reiteração da mesma melodia, que qualificam um padrão de ação vocal múltiplo e, dentro deste escopo microscópico, imprevisível.

Nossa escolha de transcrição recai sobre a clareza da partitura, ainda que ela seja desprovida de maiores informações sobre esse estilo de canto, ou sobre os modos com que os instrumentos são tocados. Por essa razão, sugere-se a audição dos trechos exemplificados em paralelo com a imagem da partitura, servindo esta como guia complementar. Porém, novas e breves reflexões sobre o Som poderão acrescentar informações relevantes, no sentido de facilitar o acompanhamento dos exemplos sonoros e das transcrições musicais.

3.1 – Outros aspectos do Som: Personalidade da voz (melodia/letra)

Pensamos em considerar melodia e letra um só complexo pelo simples fato de que a grande maioria das canções *pop* se constroem em torno de uma voz. Discriminar os elementos desta voz corresponde a uma redução inadequada. E, se o fazemos com relação ao timbre, isso se dá apenas sob duas observações. A primeira delas reconhece que o próprio ato da fala é uma componente timbrística. Mas a segunda observação procura justificar a divisão aqui adotada nos termos colocados por Frith:

Nos identificamos com a canção independente de entender as palavras nela presentes, independente de conhecermos ou não o cantor, uma vez que a voz – e não a letra – é o elemento ao qual respondemos imediatamente. [Frith, 1987:145/1]¹⁸

Por entendermos “voz” nesta citação enquanto referência, sobretudo, à sua qualidade timbrística é que procedemos em nossa divisão, contudo reconhecendo a voz enquanto um complexo maior timbre/melodia/letra.

Mas não é fácil discriminar a melodia da letra, embora seja comum cantarolar a primeira e nunca se lembrar da segunda totalmente. De qualquer forma, separamos deste complexo um aspecto eminentemente literário, e outro que responde pela relação direta dos dois elementos nas considerações sobre o idioma. Tal complexo melodia/letra, embora menos relevante que o timbre, a ele se soma na determinação da personalidade ou das personalidades incorporadas pelo vocalista (sejam personagens ligados a um papel específico dentro do texto da letra ou personagens incorporadas pelo vocalista na performance que respondem por seu papel dentro da identidade da banda).

¹⁸ We can thus identify with a song whether we understand the words or not, whether we already know the singer or not, because it is the voice – not the lyrics – to which we immediately respond.

3.1.1 – Aspecto literário

As palavras presentes na canção são comumente referenciadas não como poesia ou prosa. Na cultura *pop*, elas constituem o que chamaremos simplesmente “letra”. Frith (1987: 146/1) sugere que, uma vez que a música *pop* usa vozes que falam conosco diretamente, é possível discriminá-la em seus aspectos literários: enquanto formas de se estabelecer narrativas, de construir a personalidade vocal, de dialogar com o ouvinte, de veicular mensagens de caráter moral, e de expressar estados emocionais.

A melodia pode estabelecer uma relação de afirmação, ou ilustração simbólica do sentido da letra; por outro lado pode contradizer, também simbolicamente, os significados das palavras. Porém, melodia e letra não se estabelecem necessariamente enquanto uma relação de tradução simultânea e mútua. É o que se observa no caso da banda Cartoon. Aqui, ao longo do processo de composição, as escolhas melódicas se ligam mais a escolhas timbrísticas da voz. De forma paralela e semelhante, o mesmo ocorre com a letra. Combinações de sons agradáveis se definem ao mesmo tempo em que se pensa num conjunto de palavras que Soam bem, junto às idéias que evocam. O que determina, afinal, o padrão de aceitável ou rejeitável, é o capital cultural dos compositores, a um nível mais ou menos consciente, e mediado por uma espécie de empiria auditiva.

3.2 – Aspectos do Som: personalidade dos instrumentos

A voz foi e é central para o apelo do jazz, não pelos vocalistas em si, mas pela forma com que os admiradores desta música tocam e ouvem os instrumentos musicais – as vozes instrumentais de Louis Armstrong ou de Charlie Parker são, em cada fragmento, tão individuais e pessoais quanto a voz cantada de uma estrela *pop* [Frith, 1987: 145-

O trecho acima nos abre a possibilidade de extrapolar o termo “voz”, na acepção até aqui utilizada (voz que canta palavras) para incluir as vozes tocadas dos instrumentos: “voz” enquanto índice de personalidade individual. Contudo o faremos apenas para ilustrar a questão do Som enquanto personalidade obtida pelas relações internas das personalidades individuais do grupo; para efeito de evitar confusões terminológicas, “voz” continua referenciando a voz do cantor e “instrumentos”, as vozes dos demais músicos.

Enquanto a voz do cantor permanece como o mais importante elemento de identificação da audiência com o Som de um grupo musical, o instrumental que a acompanha determina qualidades nem sempre percebidas mas igualmente fundamentais. Nos discursos sobre os timbres, existe algo que é mais do que somente a qualidade sonora. Através, sobretudo, daquelas abstrações discursivas, entendemos que o timbre também referencia a personalidade do músico através do seu jeito de cantar ou tocar. Essas personalidades, por sua vez, ecoam na personalidade da banda, o Som, que representa, no plano musical, a resolução das diversas personalidades internas em uma hierarquização na qual a voz cantada, como sabemos, ocupa o topo.

No plano dos instrumentos, o timbre está profundamente implicado na questão do seu modo de produção. A eletricidade e a eletrônica são as vias de amplificação, condições essenciais do aparato técnico que intermedia o instrumento em si, do momento em que o músico extrai suas frequências até a sua concretização sonora definitiva pelos alto-falantes. Assim, quando falamos em “instrumentos”, pensamos na

¹⁹ The voice [...] was and is central to the appeal of jazz, not through vocalists as such, but through the way jazz people played and heard musical instruments – Louis Armstrong’s or Charlie Parker’s instrumental voices were every bit as individual and personal as a pop star’s singing voice [Frith, 1987, 146]

personalidade do músico – seu jeito de tocar – no processo de emissão sonoro-acústica, e por fim em toda a parafernália que amplifica, modifica e expõe o timbre instrumental: amplificadores, pedais de efeito, e microfones. O instrumentista, ao tocar, gerencia todo este processo, auxiliado ou não pelos técnicos de som, que como regentes regulam e equacionam todos os sinais sonoros da banda, no sentido de produzir o todo de sua personalidade sonora.

3.2.1 – *Riff, cama, batida e linha*

As texturas geradas pelos instrumentos não respeitam necessariamente regras de harmonia, mas se regem a partir da idéia do *riff*. Também o *riff*, assim como a melodia e a letra no caso da voz, pode ser usado como importante ferramenta de composição, e conseqüentemente de análise musical do rock.

O *riff* é uma melodia mais ou menos curta, para usar uma definição demasiado concisa. Concisa e simplista, porque o *riff* pode ser também criado por acordes ou intervalos harmônicos (sobretudo quartas ou quintas justas). Não importa tanto nesta definição o que constitui internamente o *riff*: importa é que ele funda uma marca instrumental dentro da canção, ponto de referência para a memória da audiência com relação a outros elementos formais da música; ligado à uma exposição inicial da música, o *riff* também é ponto de retomada de algo anteriormente exposto, sobretudo após alguma digressão musical diferenciada, como um refrão, uma ponte, ou uma passagem instrumental (retorno a estes conceitos ao falar da forma musical do *pop*). Usualmente é repetido várias vezes, e quase nunca varia. Por ser uma marca que auxilia a memória, o *riff* é também um elemento estruturador, que confere forma à música.

Quase sempre o *riff* corresponde à guitarra, sendo que os demais instrumentos respondem por sua sustentação ou acompanhamento. Assim, dentro de uma hierarquização mais ampla que pressupõe a esfera superior da voz e uma dimensão inferior do acompanhamento, o *riff*, quando presente nesta dimensão, é por sua vez o “dono”, acompanhado pelos demais instrumentos. Ou isso, ou então o *riff* é composto enquanto textura contrapontística mais densa. No *riff* coexistem aspectos melódicos, timbrísticos e outros relativos à pegada. Exemplos de *riffs* clássicos, por um valor de simplicidade e concisão, são os das músicas “(I can’t get no) satisfaction”, dos Rolling Stones, e “Whole lotta love”, do Led Zeppelin:



Fig. 44: *Riff* de “(I can’t get no) satisfaction”



Fig. 45: *Riff* de “Whole lotta love”

Os teclados, quando não estão envolvidos no *riff* ou em um solo, realizam um acompanhamento que os músicos de rock usualmente chamam de “cama”. A “cama”, normalmente, corresponde a encadeamentos de acordes, sob um timbre sonoro sustentado (sem decréscimo sonoro, a não ser que o tecladista tire seus dedos das teclas). Nela, o ritmo harmônico predomina.

A bateria sustenta o *riff* e a voz através de outro tipo de ritmo, a “batida” (*beat*). Ligando a bateria aos demais instrumentos e vozes, o baixo executa uma “linha”, respondendo pelas frequências mais graves do “som”. Baixo e bateria usualmente imprimem seu elemento de personalidade em dupla, constituindo a “cozinha” de uma

banda. A “cozinha” é uma metáfora que pressupõe uma forte estrutura de base, no grupo, que possibilita a emergência do *riff* e da voz.

3.3 – A hierarquia voz/instrumentos na determinação da forma musical

O formato de uma canção *pop* se desenvolveu, historicamente, em torno de uma estrutura básica, determinada menos por aspectos composicionais ligados às tradições ocidentais da música erudita do que pela voz, sobretudo enquanto elemento de personalidade – seja através do complexo melodia e letra com o timbre de um vocalista ou o somente a melodia e o timbre do instrumento que incorpora essa personalidade no lugar de um vocalista.

Dessa forma-canção básica nasce o gênero progressivo. Este, em si, não se caracteriza tanto por uma estruturação musical peculiar, mas sim por colocar eternamente em questão, a cada nova obra de um grupo seu representante, a forma *pop*. Daí a relevância de uma mirada mais aprofundada desta estrutura genérica, que pode ser exemplificada, muito simplificada, no seguinte esquema:



Fig. 46

Quando se pensa numa música *pop*, consideram-se “estrofes” e “refrão”; o papel deste, na estrutura, é o de fornecer um complemento marcante, uma síntese ou ainda uma antítese das estrofes, servindo como instante emblemático de foco da memória da audiência; pensa-se em “solo”, quando o cantor cede o espaço para outro instrumento assumir seu papel de personalidade em evidência; pensa-se em “ponte”,

momento musical diferencial, que não precisa se relacionar tematicamente com as seções musicais mais repetidas.

Em tudo isso, o valor de concisão é costumeiramente apreciado (ou não), mas sobretudo existe uma intenção de causar impressão, de gerar uma marca na audiência – uma canção *pop* usa estes recursos formais simplesmente para ser ensinada eficazmente ao público, permanecendo na memória e produzindo assim o eco necessário à sua comercialização, bem como à capitalização de tudo o que diz respeito ao grupo ou ao artista que a compôs.

Não existe, aqui, uma forma musical necessariamente derivada do tratamento melódico, mas uma estrutura cuja extensão é determinada, em grande parte, pela letra, que por sua vez se associa ao timbre e à melodia da voz. A forma é a base onde se encaixam tais elementos, com o objetivo de construir uma personalidade vocal, somados aos instrumentos, numa busca artística para gerar a personalidade do Som da banda como um todo.

O grande corpo da canção *pop*, então, gira em torno da tarefa de combinar, expor e reexpor os elementos da voz, do ritmo e do *riff*, através da batida, da linha, da cama, em estrofes, refrão, solos e pontes. Mas, além de unidades estruturadoras de música e memória, esses elementos são medidas de autenticidade: colocados e repetidos estrategicamente ao longo do corpo da música, sustentam-na rítmica e emocionalmente.

O gênero progressivo cartooniano se marca, assim, por lidar diretamente com estas formas de pensamento e percepção, mas sem seguir fórmulas prescritas pelo mercado. A motivação da inovação é fator crucial para isso, à época de *Martelo*, não para se inovar, de fato, mas para se atingir a identidade, este sim o elemento chave,

talvez, para o sucesso local que o grupo atingiu. Tendo isso em mente, prossigo no relato das atividades criativas envolvidas na construção de *Martelo*.

A música “Tempo”, por ter sido uma das primeiras a ser desenvolvidas, serve como o melhor exemplar da experiência coletiva mais intensa e positiva do grupo. Foi, por isso, selecionada para a abertura deste relato. “First Lake Conclusion”, que em *Martelo* corresponde à faixa imediatamente posterior a “Tempo”, nos permitirá exemplificar, no tecido da partitura desprovida de timbre, o início anunciado da transformação cartooniana.

4 – Os contextos gerais de trabalho



Fig. 47: Ouro Branco (MG). Vista da varanda do local de ensaios.

Quatro anos separaram o início dos ensaios da gravação da última música deste CD.

A maior parte desses ensaios se deram na cidade de Ouro Branco/MG, onde nos reuníamos nos intervalos entre os shows para compor, tocar e nos divertir enquanto aprendíamos a conviver e a trabalhar juntos.

Foi ali, ao pé da serra e em meio à grandiosa natureza que, em meados dos anos 80, nasceu a banda K2.

Essa banda de adolescentes espinhentos cresceu e se transformou no Kartoon e mais tarde, após algumas mudanças, no atual Cartoon, que completa agora quatro anos de existência.

As gravações foram feitas no Estúdio Genesis, em BH, ao longo de 1998 e meados de 99.

O resultado final é a soma de todas as experiências vividas por nós, tanto no campo como na cidade, e retrata bem as nossas idéias, alegrias e indignações nesse período, assim como nossas influências musicais e cartoonianas. [Cartoon, 1999/8]

O contexto da criação de *Martelo*, abrangendo o período entre 1995 e 1999, envolve reuniões musicais onde se incorpora à atividade profissional uma intensa vivência de grupo. Como o texto acima informa, o ambiente de encontro se dá tanto na cidade grande quanto nas paisagens mais bucólicas de uma cidade do interior. Por essa época, todo o grupo se encontrava radicado em Belo Horizonte, mas a possibilidade de uma “fuga” para o campo era vista por todos, em maior ou menor grau, como fundamental para o andamento dos trabalhos, sobretudo no que dizia respeito à atividade criadora. Uma vez reunidos em Ouro Branco, o tempo cronometrado da cidade grande dava lugar a um outro tempo, menos preciso, regido por essa experiência de grupo.

[Acerca da vida na cidade grande] Na verdade, eu acho é que o tempo está curto, ninguém consegue administrar tudo que tem. E a maioria das pessoas está querendo fazer demais, mais do que pode. Agora, a partir do momento que você já tem um salário fixo, por exemplo, de tal a tal hora, aí já muda tudo. [...] Então quando você tem outras coisas para fazer, realmente limita um pouco o tempo. [Khadhu, 2006/2]

Entre 1996 e 1998, a banda viajou várias vezes para Ouro Branco, se instalando numa casa situada no núcleo dos Inconfidentes. Essas expedições duravam, aproximadamente, de duas semanas a um mês, sendo realizadas uma vez a cada semestre. O bairro era formado por casas afastadas umas das outras por quintais e muros laterais bem altos, o que evitava maiores problemas com a vizinhança. Às vezes se ensaiava ao ar livre, em uma ampla varanda coberta que dava vista para uma mata que ladeava uma lagoa, defronte à serra de Ouro Branco. Mas o mais comum era que

tais ensaios ocorressem em um cômodo fechado da casa (tomando como referência a foto abaixo, a janela da direita).



Fig. 48: Fachada da casa de Ouro Branco.

Vivências assim não ocorriam na cidade grande. Na época da criação de *Martelo*, a Cartoon ainda não possuía lugar de ensaio próprio na capital. A alternativa mais usada era o aluguel de um estúdio de ensaio. O contraste é grande, em termos do tempo que rege as tarefas. Nesse caso, o horário era mediado pelo cronograma do estúdio. Era preciso ser sempre muito objetivo, e isso conflitava com o processo de criação focado anteriormente.

Do *Martelo*, de cara eu lembro de Ouro Branco, dos ensaios lá na casa do meu pai, a gente lá enfurnado mesmo, ensaiando. Uns levavam umas músicas, a gente compunha, alguma coisa junto, assentava você e Khadhu. Eu lembro também um pouco do Baiano. Eu lembro da casa lá, eu lembro do Baiano também, dos primeiros. [Bhydhu, 2006/2]

A gente viveu uma época em que ninguém trabalhava com outra coisa a não ser música. Essa é a melhor coisa, você tem tempo, você pode ir para um lugar e ficar lá um mês, porque escola não atrapalha, meio horário só e o resto você está livre. [Khadhu, 2006/2]



Fig.49: Detalhe do encarte de *Martelo*

A aprendizagem empírica e o peso da oralidade na transmissão carregam as marcas principais da atividade musical da Cartoon de *Martelo*. Nesse sentido, era sempre necessário confrontar as idéias musicais com momentos de prova auditiva coletiva. Tais idéias provinham das sessões de ensaio, das experiências com um gravador multipistas, e da escrita musical, esta atuando como auxiliar e marginal ao processo.

Da experiência empírica surgiam os debates, nos quais cada músico expressava sua impressão pessoal sobre duas ou mais idéias para determinado trecho de música; em seguida, o coletivo decidia-se por esta ou aquela abordagem instrumental. Mesmo em questões mais polêmicas, tenho a impressão de que os sujeitos desse grupo de então trilhavam direções pouco discrepantes. Não era necessário que nenhuma opinião fosse completamente vetada, pois o debate não se encerrava com uma votação: o essencial é que o processo inteiro transcorria através de uma negociação. Eis a coesão da banda Cartoon dos tempos de *Martelo*, coesão tanto mais pavimentada quanto maior a sintonia entre as opiniões pessoais de seus músicos.



Fig. 50: Detalhe do encarte de *Martelo*

Os ensaios podiam ser mais objetivos ou mais abertos a seções de improviso musical. Os resultados eram frequentemente gravados e ouvidos em grupo. Comentários serviam de base para o ensaio subsequente, e assim por diante.

Em tais condições, os papéis desempenhados pelos atores envolvidos não são hierarquicamente distribuídos, e muito menos claramente separados. Assim, diferentemente das fronteiras bem demarcadas entre o compositor e intérprete, as imagens do “compositor-intérprete” e do “intérprete-compositor” parecem ser as mais adequadas à situação de *Martelo*, uma vez que aí qualquer indivíduo poderia contribuir tanto numa condição (composição) quanto na outra (interpretação).



Fig. 51: Sujeito cartooniano de *Martelo*

Em *Martelo*, cada música se iniciava, via de regra, a partir de um compositor-intérprete; é certo dizer que, dentro da estrutura cartooniana, o compositor-intérprete, enquanto função ligada ao ponto de partida da composição, foi assumido integralmente por Khadhu. Porém, neste estágio inicial, a composição dizia respeito a: uma base harmônica sem um nível detalhado de arranjos instrumentais, executada, na maioria das vezes, ao violão; e uma melodia de voz com a letra. Daí a opção, neste trabalho, pelo termo “núcleo composicional” em lugar de “composição”, para fazer referência a

esses esboços iniciais que, após processados pelas relações dos músicos, geraram as canções de *Martelo*.

A comparação com um quadro quase inteiramente desprovido de tintas é possível. O núcleo, diferentemente da composição, é uma verdadeira teia de possibilidades para o intérprete-compositor. Embora a base harmônica e a melodia sugiram-lhe uma estruturação temporal inicial, elas poderiam tanto se manter e se desenvolver a partir da exploração de elementos internos do núcleo quanto ser completamente subvertidas e mutadas.

Em seguida, esse núcleo composicional, no formato voz/violão (e alguns arranjos, mais ou menos definidos), era transmitido – na acepção local, “passado” – aos outros integrantes da banda. Nessa etapa, alguns processos relativos à criação passam a ser assumidos pela competência de músicos que, além de reproduzir os arranjos já determinados, também criam outros, com o intuito não só de expandir e finalizar o núcleo composicional, mas também de transformá-lo: esses intérpretes-compositores imprimem na obra a marca de uma personalidade sua, dentro da qual o modo de tocar rege o timbre e a forma musical mesmo que amplamente determinada pelo compositor-intérprete, que também é um intérprete-compositor. Essa transmissão era feita oralmente, com o intermédio ocasional de um gravador simples – já aqui o que poderia ser chamado de um mini-estúdio de gravação.

Na etapa posterior de definição dos arranjos finais, cada relato sobre o modo de construção de uma música exemplifica um tipo de contribuição coletiva ao formato do núcleo composicional. Mas o fator relevante aqui é que tanto a estrutura musical quanto o preenchimento sonoro dessa estrutura são produtos das interações entre o grupo, e portanto não estão sob controle de um único pensamento.

5 – Processos criativos envolvidos em Martelo



- 1 – Abertura
- 2 – Duend's
- 3 – Tenho todos os galhos da minha árvore voltados para o sol
- 4 – Estagnação
- 5 – O amor
- 6 – A verdade sobre os Incas
- 7 – Abre seu olho, irmão
- 8 – Lágrimas de vidro
- 9 – Tempo
- 10 – First lake conclusion
- 11 – Fechadura

Fig. 52: À esquerda, capa de Martelo; à direita, as faixas do CD

5.1 – “Tempo” (faixa 3)

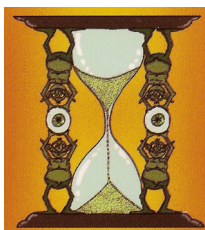


Fig. 53: Detalhe do encarte de Martelo

Na etapa de criação de “Tempo”, a banda Cartoon passou por uma formação intermediária, na qual eu era o baixista, e Baiano o guitarrista. Portanto, algumas contribuições de Baiano são aqui mencionadas.

5.1.1 – O núcleo composicional

[...] “Tempo” foi uma das primeiras, não é? Eu lembro que essa música foi engraçada, porque primeiro eu fiz a letra e a melodia vocal. Então eu tinha [canta] “Não há pouco tempo...”. Eu tinha isso na minha cabeça, a melodia toda, mas não tinha base, harmonia, não tinha nada. Quando eu fui fazer a harmonia, eu fiquei louco porque eu não sabia como que ia encaixar isso, foi quando saiu aquela harmonia meio doidona. [Khadhu, 2006/2]

A transmissão inicial nos foi feita por Khadhu; nesse caso, não havia nenhum arranjo previamente criado, apenas a seguinte base de violão que acompanha a voz:

Voz
 Não há pou-co tem - po - nem muito tem - po - pra mim a - go - ra

Acompanhamento

Voz
 Não há so-frimento - nem mor - te por tem - po - pra mim a - go - ra!

Acompanhamento

Legenda:

- ⏏ - Tempo forte do compasso
- 👉 - Acento melódico
- ┌───┐ - Articulação da letra
- ↑ - Articulação do ritmo harmônico
- * - Cordas soltas
- ** - Cordas soltas como anacruze para o acorde seguinte
- > - Acento rítmico

As funções harmônicas determinadas pelas linhas finas tracejadas e pelas setas vermelhas são apenas sugestões. Cada uma dessas funções sugeridas pode ser fornada por mais de um acorde. Assim, tomando cada seta vermelha como referencial, temos, inicialmente, uma tônica de Lá menor, seguida por uma subdominante menor e uma subdominante maior (segunda e terceira setas vermelhas); na quinta seta vermelha, o anti-relativo articula o retorno à tônica (sexta seta); os acordes da sétima seta vermelha polarizam-se em torno do relativo da subdominante (segundo grau da escala menor natural).

A principal motivação para o uso dos acordes neste exemplo, além da sonoridade, é a lógica geométrica da fôrma, infundida no processo de criação de acordes ao violão. Daí as estranhas “anomalias”, que são os acordes inexplicáveis do ponto de vista teórico – ou dificilmente “explicáveis” – como por exemplo, os acordes de cordas soltas (* e **).

Fig 54: Transcrição do núcleo composicional: voz e violão (faixa 4: somente o violão)

A letra era algo abstrata e simbólica. Fala de um processo de vida em determinado ponto da experiência pessoal do compositor-intérprete. Inicialmente, ela me sugeria a idéia de morte, mas com o passar dos anos, o próprio Khadhu esclareceu se tratar de uma morte metafórica: o fim de um etapa, um rito de passagem, seguido de um renascimento. Esse foi o prenúncio da sua mudança espiritual, concretizada anos depois.

[estrofe 1]
 Não há pouco tempo
 Nem muito tempo

Pra mim, agora [repete-se a estrofe]

[estrofe 2]

Não há sofrimento
Nem morte por tempo
Pra mim, agora!

[estrofe 3]

Agora não há pressa
Agora não há lento
Agora não há tempo pois tenho muito tempo
Não há não, não há nada!
Não há alento

“Tempo” foi uma das primeiras músicas trabalhadas após o reencontro de 1996, quando então o uso do idioma português foi, pela primeira vez, adotado sob forma sistemática. A solução musical encontrada para se cantar esta letra foi a adaptação da métrica do compasso à métrica das palavras, resultando na transcrição acima, que se trata apenas de uma forma possível de representação notacional.

Síncopes curiosas surgem na primeira linha da transcrição. As palavras “tempo”, “nem”, “mim” se encontram fora dos tempos fortes de compasso; mas os acentos das palavras não se deslocam, ainda mais porque essa transcrição é parcial: ela não mostra, por exemplo, que os acentos de baixo e bateria seguem os mesmos acentos do violão e das palavras sincopadas, o que torna os acentos de compasso um tanto quanto enfraquecidos. Soluções melismáticas resolvem outros problemas de adequação letra/melodia, sobretudo nas sílabas “-po”, de “tempo”, e “-go-”, de “agora”.

Repetem-se os quatro primeiros compassos, gerando uma unidade formal que, ao cabo, é aparente; quando a música avança para a segunda linha da transcrição, percebemos que não há uma elaboração de nada que já tenha acontecido. Aqui as mudanças de compasso deixam claro o que era evidência nas síncopes e melismas: que as palavras do idioma português exigiram de Khadhu a adequação da métrica musical.

A prosódia partiu da letra em direção aos instrumentos, e não o contrário.

Afinal, a unidade formal de “Tempo” é uma colcha de retalhos, complexa e assimétrica: ela ultrapassa mesmo estes compassos iniciais, o que resulta na impossibilidade de sua redução em um elemento discreto, reproduzível e variável, como no caso de “First Lake Conclusion” (que será abordado adiante). Apesar disso, alguns elementos internos, presentes nessa colcha de retalhos, são a chave para as articulações formais das seções da música – sobretudo aqueles elementos construídos sobre a base harmônica da primeira linha da transcrição, como o *riff* e as “flautinhas”.

5.1.2 – Uma melodia inconseqüente: as “flautinhas”

Aí passei para vocês, foi aquele esquema, passei para vocês e a musica mudou completamente. Assim, a base ficou, a base do que eu cantava, a melodia permaneceu, mas aquele *riff* inicial que você e o Buxexa fizeram, as “flautinhas” lá, aquela parte do meio, não é? Eu saí com o Baiano para ir no hospital, quando eu voltei vocês tinham feito aquele pedaço, então eu acho que “Tempo” é a musica mais conjunta. [Khadhu, 2006/2]

Durante uma tarde, fiquei encarregado de traduzir as bases violonísticas para Boxexa, que então deveria reproduzi-las ao teclado. De fato, assim se iniciou o processo, mas pouco a pouco fomos desviando do objetivo original, e começamos a brincar com melodias sobre a base harmônica da música. Várias possibilidades foram exploradas, até que por fim, forjou-se uma melodia que, à primeira vista, não possuía uso algum. Essa tarde se foi, e junto com ela o objetivo principal de ensinar os acordes da música, tarefa só completada no outro dia. Eis a melodia, que afinal acabou servindo como introdução da música:

Voz

Não há pou - cotem - po - nem mui - to tem - po - pra mim a - go - ra

"flautinhas"

Não existe uma ocorrência simultânea das “flautinhas” com a voz; o exemplo é meramente ilustrativo. Ele mostra uma outra representação dos acentos melódicos da voz, sobrepostos aos acentos melódicos da “flautinha”. Abaixo, estes acentos são enfatizados, juntamente com os tempos fortes de compasso. Enquanto a voz parece escapar dos tempos fortes (acompanhada, neste movimento, pelo violão), a flauta, seguindo uma outra articulação, restabelece contato com o acento do compasso. (A largura da flecha é irrelevante).

As resultantes harmônicas são consequência do pensamento eminentemente horizontal do contraponto, empírica e auditivamente testado em grupo. Embora as flautas não apareçam, em momento algum, sobrepostas à voz, destacamos algumas ocorrências harmônicas “erradas”, do ponto de vista teórico.

Legenda

- ☀ - Intervalo si-dó
- ☀ - Intervalo sol#-lá
- ☀ - Intervalo sol-sol#

Fig. 55: Melodia da flauta (faixa 4)

5.1.3 – A guitarra base

Reunidos num quarto, eu, Khadhu e Boxexa tocávamos, repetidamente, uma fita com o núcleo composicional, tentando criar, em cima da gravação, um acompanhamento de guitarra – ou “guitarra base” – mais satisfatório. Várias experiências foram registradas, e juntamos os melhores trechos de cada tentativa. Criamos, assim, um primeiro esboço, que veio a ser a guitarra base da gravação original:

Voz

guitarra base

* (arraste de mão esquerda)

** (bend de meio tom)

A guitarra base é formada por eventos claramente articulados entre si. Se a transcrição se mostra algo complexa, isto se deve à incompatibilidade entre sua representação sob forma de notação ocidental e o seu processo de criação, eminentemente oral e empírico. Assim como no violão, a guitarra também permite ao instrumentista fazer uso de uma lógica figurativa para criar acordes. Além desta lógica, há outra mais ligada à técnica do instrumento. Na transcrição estão representadas passagens ligadas a duas técnicas de “evitar” o ataque direto: o “arraste de mão esquerda” (*) e o “bend” (relativo ao português “dobrar”, ou “puxar”).

No segundo compasso, existem duas ocorrências de arraste. A primeira delas é um arraste longo; as notas dó, mi e lá, relativas ao acorde de onde parte o arraste, não são precisas: interessa apenas que se parta de uma região próxima. O ponto de chegada do arraste, contudo, é preciso: fá, lá e mi. O segundo arraste é curto e totalmente preciso: os acordes inicial (mi#, sol# e si) e final (fá#, lá e dó) estão corretamente representados, e ambos acordes correspondem a uma mesma figura geométrica obtida da colocação dos dedos da mão esquerda sobre as respectivas casas no braço da guitarra. O primeiro grupo de notas não possui uma função claramente harmônica; serve, contudo, como apoio melódico para as notas do segundo grupo.

Na última frase do último compasso (onde todas as hastes das notas estão devidamente ligadas), ocorre um *bend*. Os dedos da mão esquerda, pressionados na região do braço da guitarra onde se obtêm as notas ré e fá# (na frase em questão, a quarta semicolcheia), puxam as respectivas cordas para cima, elevando sua tensão e, conseqüentemente, sua altura, em meio tom.

A acentuação da guitarra se articula num tempo ligeiramente defasado da voz e da “flautinha”, criando assim um terceiro componente percussivo.

A guitarra executa esse acompanhamento como um *riff*, numa sonoridade limpa e simples, desprovida de maiores efeitos. A pegada é estalada. A música “Stayin’ Alive”, dos Bee-Gees, tema do filme “Fimbalos de Sábado à Noite” (vários, 1996), serviu de inspiração para o *riff*. Abaixo reproduzimos o compasso em verde da transcrição; logo após, para efeito de uma comparação visual, eis o tema de “Stayin’ Alive”:

Stayin’ Alive

Fig. 56: Esquema da guitarra base (faixa 5)

A estrofe três traz novos elementos à música, fundando assim uma segunda seção da parte cantada. Esta seção é introduzida por dois compassos instrumentais (na transcrição é adicionado um compasso da seção anterior):

The image shows a musical score for four instruments: Voz (Vocal), guitarra base (Bass Guitar), baixo (Bass), and teclados (Keyboards). The score is in 2/4 time and consists of four staves. The vocal line starts with the lyrics 'go - ral'. The guitar and keyboard parts feature complex chord structures, while the bass line provides a rhythmic and melodic foundation. The score is divided into two measures, with the first measure in 2/4 time and the second in 4/4 time.

Fig. 57 (faixa 6)

É interessante notar que, se nos guiarmos somente pela partitura, teremos um pedaço de música bastante complexo. Mas, de fato, não é o caso. Trata-se, aqui, da constatação daquilo que vinha sendo somente insinuado nas transcrições anteriores, relativo à distância que separa certos aspectos dos suportes criativos orais e notacionais. A lógica visual da partitura indica um trecho de difícil análise; em contrapartida, a lógica visual do suporte oral no qual a música foi criada sugere precisamente o contrário.

No exemplo, todo o trecho é construído sob acordes maiores acrescidos de uma nona menor. Este acorde é típico do rock dos anos 70, e no núcleo cartooniano, recebeu o apelido de “acorde de Jimi Hendrix”²⁰. Seguindo a lógica figurativa da construção dos acordes de guitarra, percebemos que a fôrma desse tipo de acorde corresponde a um desenho extremamente intuitivo e fácil de tocar:

²⁰ Guitarrista americano que lançou importantes trabalhos associados ao rock, na virada da década de 60 para a de 70. O “acorde de nona menor” está presente em muitas de suas canções.

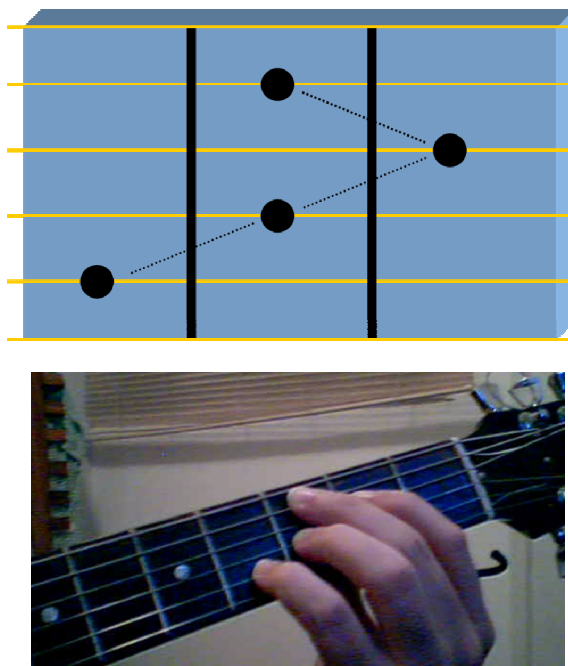


Fig. 58: Acima, o diagrama da fôrma do acorde de nona menor; abaixo, foto de um acorde de nona menor sobre a tônica de dó.

Em termos técnicos, cada aglomerado harmônico de notas da guitarra encontrado na partitura se resume à figura acima, reproduzida em diferentes regiões do braço do instrumento, e arrastada, de uma região para outra.

O conjunto inicial que se construiu sobre o núcleo composicional resulta da síntese de experimentações melódicas, gerando vários extratos de acentuação e articulação diferenciados. Nessa sobreposição, os acentos flutuantes em instrumentos variados geram um mosaico rítmico que possui uma segunda dimensão percussiva, somada à batida da bateria.

Os componentes harmônicos são um sub-produto do timbre, e portanto sua coerência não se dá no nível de uma teoria harmônica da música ocidental. A lógica harmônica é decorrência da lógica do instrumento e da técnica individual enquanto expressão da personalidade, componentes inseparáveis desse timbre do Som.

5.1.4 – Acréscimos formais ao núcleo original: “aquela parte do meio”

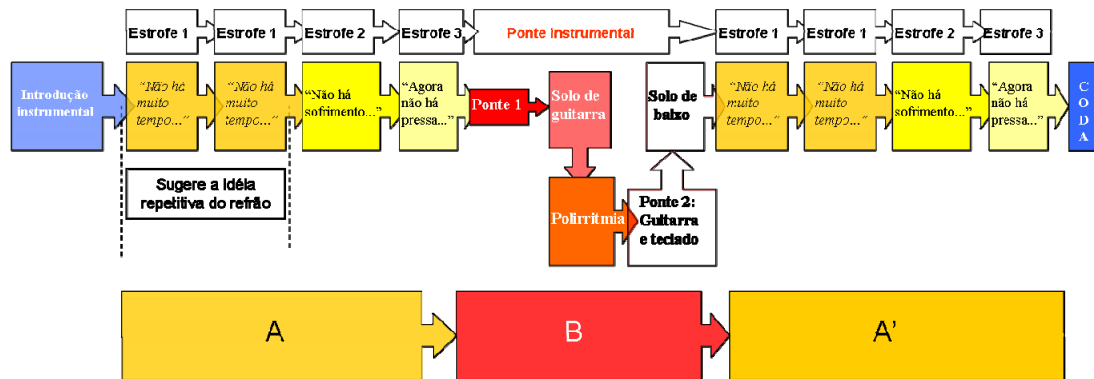


Fig. 59: Esquema formal de “Tempo”

“Tempo” é uma canção sem um refrão claro, mas sugerido pela repetição da estrofe 1. Suas três estrofes são expostas no início da peça, após a introdução (as flautinhas), e ao fim; separando estas duas ocorrências está uma longa seção intermediária, inteiramente instrumental. A base dessa seção foi criada a partir de um improviso de Boxexa, na qual acrescentei uma linha de baixo. Baiano, num dos ensaios de grupo, improvisou algumas possibilidades de solos de guitarra. Na faixa 8 do CD que acompanha este texto, é apresentada a introdução da nova seção, que chamei de “B”. Sua estrutura rítmica, reiterada em todos os instrumentos, é a seguinte:

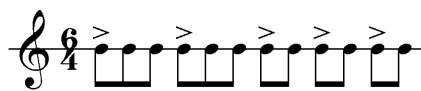


Fig. 60

Pertencendo também à seção B, segue outro trecho de intrincada polirritmia, profundamente influenciado pelo contato dessa Cartoon de então com as linguagens musicais do grupo Uakti. A gênese de todo esse pedaço foi uma brincadeira que Boxexa fez com um determinado som de órgão que emulava em seu teclado:



Fig. 61

Ao que acrescentei no baixo, com um pedal Wah-wah:



Fig. 62

Contudo, não sabíamos que, teoricamente, nossas acentuações melódicas respectivas correspondiam à sobreposição de compassos diferentes; também não imaginávamos que isso era chamado de polirritmia, e nesse estágio inicial não era ainda possível saber como fechar tal jogo de sobreposições. Após alguns ensaios lidando com as diversas possibilidades, convencionamos que o solo distorcido da guitarra de Baiano seria o “metro” que guiaria o instrumental. Esse solo se projeta num outro padrão melódico, calcado em 7/4, mas na terceira aparição do padrão, este se expande para 8/4 para finalizar todo o techo (faixa 7).

Fig. 63

Assim, as linhas acima deslizam umas sobre as outras. O baixo se desloca mais, porém o contraponto resultante é bem marcado e dançante. Essa fluidez polirrítmica jamais foi explorada novamente em qualquer canção posterior do grupo.

5.1.5 – Conectando seções: peça redonda num buraco quadrado

As digressões até então construídas a partir do núcleo composicional começavam a focar as preocupações do grupo na busca por uma finalização formal da música. Havia duas seções razoavelmente definidas, em termos de arranjo, mas o problema básico passou a ser “como conectar uma seção à outra”.

Havia alguma dificuldade nisso: tanto um pedaço de música quanto outro possuíam estruturações rítmicas diferentes. A parte cantada era um falso 4/4, enquanto a parte instrumental iniciava-se em compasso senário, subdividido internamente em um par de três colcheias e um trio de duas colcheias.

Chegou-se a criar uma ponte ao final da parte cantada. Porém, ela não resolvia o problema de conexão das partes, sendo apenas mais um elemento num conjunto aparentemente sem nexos e sem solução. O jeito encontrado para ligar as duas seções, ao fim, consistiu em, simplesmente, aprender a tocar em seqüência uma parte após a outra: “na tora”, como se dizia por ali. Houve alguma dificuldade inicial, mas no decorrer dos ensaios, acabamos nos acostumando com a estranha conexão (faixa 8).

5.1.6 – Retornando ao princípio

Neste estágio, havia um novo problema: como finalizar a música? Era preciso, dentro da lógica da canção *pop*, retornar ao ponto de partida. Se a música não possuía

um refrão claro, a única esperança que o grupo podia ter para que “Tempo” gerasse uma marca formal, residia na reexposição das três estrofes, criando assim uma forma ABA. Mas as digressões instrumentais da seção B haviam levado a música para uma posição muito distante em relação ao trecho cantado do início.

Então, o dilema recaía na seguinte questão: como retornar da seção instrumental para uma repetição final do núcleo composicional de Khadhu? Ambas seções não tinham ligação temática, eram muito diferentes entre si. Aquilo parecia uma colagem interessante, nada mais. O único jeito, então, era “parar” a música, apertar o freio. Alguém teve a idéia de fazer essa parada sobre a nota lá, lembrando harmonicamente o tom inicial. Após o que, *a capella*, a guitarra executaria o seu *riff* de base (figura 56), uma ou duas vezes; talvez então daria pé um retorno ao trecho cantado. Mas isso, empiricamente falando, não bastava. Era preciso algo mais, um toque especial. Somente o *riff*, ainda mais *a capella*, não parecia ser suficiente. Começava uma busca obsessiva por algum elemento que pudesse justificar essa súbita parada.

Foi quando alguém se lembrou que, tanto o *riff* quanto a melodia inconseqüente das flautinhas foram criados em cima de uma mesma base harmônica: o núcleo composicional de Khadhu. A idéia de combinar estes dois elementos resultou num contraponto inusitado, porém interessante (faixa 9):

The image shows a musical score for two instruments: Flautinhas (Teclados) and guitarra base. The Flautinhas part is written in treble clef, 4/4 time, and consists of a melodic line with various intervals and a final cadence. The guitarra base part is written in bass clef, 4/4 time, and features a complex accompaniment with many chords and rhythmic patterns. There are two specific annotations: an asterisk (*) indicating a left-hand slide ('arraste de mão esquerda') and two asterisks (**) indicating a half-tone bend ('bend de meio tom').

Fig. 64

Uma coisa que eu fiquei de cara quando ouvi “Tempo” foi quando aquela guitarra “Stayin’ Alive” [vários, 1996/8] ficou sozinha com aquela melodia meio barroca do

teclado... bicho! Foi um contraponto louco, duas coisas que aparentemente não tinham nada a ver, de repente tavam ali, juntinhas, casadinhas! Era uma surpresa boa, um lance meio [...] fascinante, mesmo. [Guilherme, 2007/2]

A sobreposição destes elementos que não tinham “nada a ver” parecia justificar a parada; essa parada, por sua vez, era o primeiro passo para o retorno à seção cantada, reiterando-a estrategicamente na memória de todos nós, que a ouvíamos empiricamente, e empiricamente trabalhávamos seus elementos formais.

Antes de retornar às três estrofes da voz, porém, parecia fazer sentido um “momento de solo” com o regresso do baixo e da bateria (a cozinha do grupo). Esse solo é uma extensão da parada, no qual guitarra e teclado cantam a melodia inconseqüente em terças diatônicas, como na introdução. Khadhu, já como o baixista definitivo à época da saída de Baiano, aproveitou essa pequena passagem para criar variações melódicas no instrumento: assim, todo o trecho, afinal, é um verdadeiro solo de baixo e bateria; pode-se considerar a base deste solo duplo como sendo a melodia inconseqüente da guitarra e dos teclados, que é apenas reiterada, continuamente (faixa 10).

Na repetição da seção vocal, pequenas variações nos arranjos não comprometem a sua identificação com a primeira parte: a grande forma, assim, passou a ser um ABA'. Ainda houve fôlego para uma coda, criada por Khadhu, a partir da mesma palavra “alento” que originou toda a seção B (faixa 11).

5.1.7 – Arranjos de bateria

Os arranjos de bateria criados por Bhydhu partiam de uma perspectiva aparentemente simples: seguir os mesmos acentos e inflexões do baixo. Mas aquele núcleo composicional que nos foi entregue por Khadhu, embora pudesse se encaixar (a

duras penas) em um compasso 4/4, era fortemente marcado por contratempos e síncofes. O que dizer, então, das demais seções? Desta forma, uma grande parte do esforço de Bhydhu consistiu em ajustar as peças da bateria em compassos quebrados, em mudanças de andamento que inicialmente não eram intencionais, e em mudanças de compassos e polirritmias.

Assim, a partir de uma premissa simples (seguir o baixo) surgia um dos aspectos instrumentais mais característicos da banda Cartoon. Um aspecto interessante da audição de “Tempo” é o fato da bateria não ter uma batida específica e reiterada como o ritmo da música: ela sola o tempo inteiro, por uma necessidade do núcleo composicional.

5.1.8 – Conclusão

“Tempo”, afinal, acabou se tornando uma música na qual as relações entre os instrumentos traduzem sonoramente as idéias metafóricas da letra; as várias mudanças de compasso e andamento, as polifonias resultantes da sobreposição empírica de melodias, e a polirritmia, terminam por manipular o tempo musical de forma caótica e fragmentária. Assim também foram as relações internas dos integrantes da Cartoon: note-se que vários dos elementos da música foram conseguidos a partir de brincadeiras soltas com outros elementos; e que apesar de cada músico do grupo possuir um cotidiano de atividades com objetivos de trabalho claros, frequentemente tais objetivos eram subvertidos.

Contudo, apesar deste modo de trabalho um tanto quanto caótico e “não-profissional”, compensava-se pelo entusiasmo e pelo fato de que, ao menos durante as viagens a Ouro Branco, pensava-se apenas em fazer música.

Apesar de complexa no tecido interno de sua estrutura formal, “Tempo” possui uma forma musical simétrica ABA’; os poucos elementos temáticos reiterados estão coerentemente interligados; e estes, somados aos demais trechos, geram um todo musical digno de ser considerado uma música *pop* com marcas bem definidas (*riff*, pontes, estrofes, linhas de baixo, batidas escondidas em solos da bateria de Bhydhu, camadas e solos dos teclados de Boxexa), mesmo que a canção não possua um refrão – seria mesmo possível questionar se “Tempo” pode ser chamada de canção, ou de *pop*.

“Tempo” marcou musicalmente a volta da banda Cartoon em 1995, mas o processo coletivo envolvido por trás de sua criação jamais foi repetido. As experiências dessa peça ainda ecoaram, em menor intensidade, por outras criações de *Martelo*, mas essa gênese já ameaçava a clareza da voz pelo contraponto denso e ousado dos instrumentos.

Bem, “ousado” para uns, “embolado” para outros, dependendo dos pontos de vista em jogo; pontos de vista que, aliás, começavam a se tornar gradualmente mais díspares. E, a cada aumento da distância entre as perspectivas pessoais em jogo correspondia uma maior tensão, tanto na relação entre a voz e os instrumentos, quanto nas relações destes entre si. O que nos leva à “First Lake Conclusion”.

5.2 – “First Lake Conclusion” (faixa 12)

“First Lake Conclusion” é uma música cujo processo se enquadra no mesmo modelo seguido por “Duend’s”, “Estagnação”, “O Amor”, “Abre seu Olho, Irmão”, “A Verdade Sobre os Incas”, “Tenho Todos os Galhos da Minha Árvore Voltados para o Sol” e “Lágrimas de Vidro”. Em todas essas canções, o núcleo composicional já possuía uma estrutura fechada – não permitindo, portanto, novas digressões formais

por parte dos intérpretes-compositores – e uma razoável definição de arranjos. Mas os intérpretes-compositores ainda influem substancialmente, fazendo emergir sua personalidade sobretudo a partir das lacunas encontradas.

O ponto de destaque de “First Lake Conclusion” é que se trata – assim como “O Amor” – de uma criação dos tempos da primeira Cartoon, ou simplesmente Kartoon (entre 1990 e 1992). Assim, ela encerra em sua própria forma, elementos de uma convivência construída nos tempos de uma pré-história do grupo, ao mesmo tempo em que despontava novamente, enquanto etapa de trabalho, em um instante no qual se questionava uma nova forma de convivência.

5.2.1 – O núcleo composicional

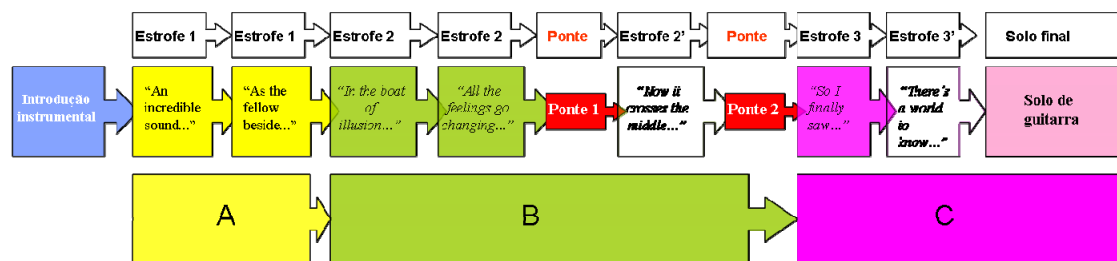


Fig. 65

O exemplo de “First Lake Conclusion” mostra que a escolha do idioma da letra é crucial para se obter uma solução empírica, no que concerne ao equacionamento da métrica literária à métrica musical. “Tempo”, construída em português, impôs ao compositor-intérprete uma adequação da segunda à primeira. Já aqui, usando o idioma inglês com muita liberdade, foi possível realizar o inverso, às custas de um deslocamento estilístico do acento silábico de algumas palavras.

Eis as duas primeiras estrofes de “First Lake Conclusion”, nas quais menos interessa o sentido do que a métrica:

An incredible sound of yellow song
Invites my mind to smile

As the fellow beside in an ancient tongue
Is offering me a pipe²¹

Tomando os acentos tônicos pertinentes ao idioma inglês, separamos as sílabas poéticas por uma barra:

An in/credible/ sound of /yellow /song
In /vites my /mind to s/mile /

As the /fellow be/side in an /ancient /tongue
Is /offering /me a /pipe /

Antes de prosseguir, porém, são necessários quatro ajustes e uma “incorreção”: o acento tônico em “song” e “tongue” passa a cair nas respectivas vogais *o* – so/ong e to/ongue; o acento tônico em “me” passa a “me-e”, e em “pipe”, “pi/ipe”; por fim, usando de uma liberdade criativa, “offering” desloca o acento da vogal *o* para a vogal *e* (de “óferin” para “oférin”). Tem-se, enfim:

An in/credible /sound of /yellow so/ong
In/vites my /mind to s/mile

As the /fellow be/side in an /ancient to/ongue
Is o/ffering me/e a pi/ipe

Somente ao pronunciarmos estas estrofes, corrigidos os acentos, é que se pode perceber uma simetria sonora entre a primeira e a segunda estrofes. Ambas possuem exatamente sete acentuações de pulso igual. Isso se torna mais claro quando ilustramos

²¹ Tradução adaptada de “First Lake Conclusion” (A primeira conclusão ao lago): “O incrível som de uma canção amarela/ convida minha mente a sorrir/ enquanto o camarada ao meu lado, em uma língua antiga/ está me oferecendo um cachimbo”

este esquema com a partitura da transcrição (faixa 13):

an in- cre-di-ble sound of ye-llow so - ong in - vites my mind to smile as the

fe-llow be - side in an an - cient to - ongue is o - ffe - ring me ___ a pi - pe

Fig. 66

As síncopes em “song”, “tongue”, “me” e “pipe” são características estilísticas de um cantar em inglês típico do rock. Caso deslocássemos esses acentos para os tempos fortes do compasso, não haveria comprometimento da prosódia – muito embora o charme estilístico da melodia se perdesse. A exceção fica em “offering”, adaptada para “oférin”, mas mesmo neste caso existiria uma solução possível que não comprometesse o acento – por exemplo, deslocando o “o-” de “offering” para o primeiro tempo forte seguinte, e adaptando a articulação da palavra em conformidade.

Ao final, temos quatro compassos iguais de 2/4 para a primeira estrofe e quatro para a segunda estrofe, ambas estrofes iniciando em uma anacruze. Assim, uma unidade formal possível é o grupo de quatro compassos, que permite uma igual divisão da letra em duas estrofes simétricas. Essa unidade formal é repetida e variada internamente, mas sua extensão permanece constante. Chamamos esta primeira unidade formal de “A”, e suas estrofes internas recebem o nome “estrofe 1”.

No todo não há semelhança com a forma *pop* básica. Segue-se outro tipo de estrofe, a “estrofe 2”, a mais trabalhada na estrutura formal, com duas repetições, sendo a segunda uma variação mais acentuada. Esta, chamada de “estrofe 2’ ” é ladeada por duas pontes instrumentais. A segunda delas conduz ao terceiro tipo de

estrofe na seção “C”, que se dá sobre a mesma base harmônica em que ocorre o solo final. Não há, definitivamente, um refrão. A unidade mais marcante, por seu tempo de exposição, parece ser a “estrofe 2”.

A idéia temática da letra guarda muitas semelhanças com “Tempo”: novamente, trata-se de uma descoberta, de uma mudança de posturas em relação à vida. O compositor-intérprete fala de sua própria experiência, coloca-se novamente como o personagem único que fala para quem ouve a canção, tentando expor, ao final, a idéia de que o mundo é “muito maior” do que se pode sentir; para explorá-lo, não é necessário “nenhum entorpecente”.

So I finally saw how much great it is
I don't need no entorpecent to see²²

Essa busca por algo além dos sentidos do corpo físico explora a idéia de que a espiritualidade se traduz em um corpo diferenciado, espiritual, provido de outros tipos de sentidos. Mesmo anos antes de “Tempo”, é possível entender, a partir de “First Lake Conclusion” que, para Khadhu, essa busca espiritual já se tornava uma inquietação que marcaria toda a sua vida, e influenciaria cada vez mais profundamente todas as suas opções musicais.

5.2.2 – Processo criativo: crises internas

O preenchimento instrumental da estrutura de “First Lake Conclusion” foi inteiramente mediado pelo gravador multipistas, e ocorreu durante uma das últimas viagens do grupo à Ouro Branco. Porém, a parcela de oralidade pura, bem como o tipo

²² Então finalmente percebi o quão grande é [o mundo]/Não preciso de nenhum entorpecente para ver

de convívio que era necessário para sua eficácia, foi praticamente reduzida a um espectro da experiência relatada em “Tempo”.

Para definir os arranjos instrumentais de “First Lake Conclusion”, cada músico trabalhou isolado em um aposento da casa: Khadhu e Bhydhu permaneceram no mesmo quarto, pois a criação da bateria dependia inteiramente da linha de baixo. Em cada quarto havia um gravador com o núcleo composicional, auxiliando o músico na tarefa solitária de definição de seu instrumento. Mas o que se produzia num quarto não era ouvido no outro. Ao final desse processo, que durou um dia inteiro, os resultados foram fundidos separadamente no gravador multipistas e ouvidos em conjunto num ensaio coletivo.

O resultado final da polifonia de partes engendradas em separado e sem verificação do todo reflete um modo de trabalho inquietante: os debates em torno dos arranjos coletivos se tornavam escassos, assim como as interferências de um no trabalho de outro. Sem que ninguém pudesse antever, preparava-se lentamente uma migração do modo de trabalho para um no qual as figuras mais especializadas do “compositor” e do “intérprete” emergiriam.

Algumas estranhas ocorrências já são detectáveis desde a primeira estrofe da canção. A textura é polifônica, as melodias de cada instrumento são interessantes, mas todas, somadas, não funcionaram muito bem entre si, pelo menos na opinião dos próprios músicos do grupo. Davam-lhes a idéia de um borrão, cheio de rabiscos, e dificilmente acompanhavam a voz, que seria supostamente o elemento de destaque: antes, pareciam roubar-lhe a atenção devida (faixa 13).

Voz
An in - cre-di-ble sound of ye-low so - ong in - vites my mind to smile

Piano

Guitarra
Wha-wha: > < > < > < > < > < >

Baixo

Legenda

- > Abertura de filtro do Wha-wha
- < Fechamento de filtro do Wha-wha
- Manter o filtro fechado

O trecho em vermelho destaca a ocorrência que mais obscurece a melodia da voz. A guitarra, apesar de marcar o tempo, usa um pedal wha-wha que estabelece um ritmo de abertura e fechamento de filtro, também colaborando para esse obscurecimento (ver legenda).

Nas estrofes seguintes, outros elementos instrumentais colaboram para um contraponto cada vez mais denso.

Fig. 67

Após as seções cantadas da música, segue o trecho final (seção C) inicialmente destinado a ser um solo de guitarra, com acompanhamento das demais partes. O que se verifica, contudo, é que, embora este instrumento apareça em relevo, seus acompanhadores também chamam muito a atenção. Até que, por fim, chega-se a um instante crucial, onde cada instrumento parece se liberar das funções “solo” e “acompanhamento” (funções que por sua vez foram exercidas em seu limite ao longo da música). A partir daí, e num breve momento, cada melodia ouvida é completamente destoante da outra, realizado o todo numa polirritmia que dificilmente poderia ser fruto da inspiração de um único compositor. Segue um interessante retorno à precária condição anterior solo-acompanhamento, e rapidamente finaliza-se a canção (faixa 14):

The image shows a musical score for three instruments: Piano, Guitarra, and Baixo. The score is written in G major and 4/4 time. The Piano part (top staff) features complex chords and melodic lines with accents. The Guitarra part (middle staff) has a rhythmic pattern of eighth notes and a dense tremolo section. The Baixo part (bottom staff) provides a harmonic foundation with eighth notes and rests.

Fig. 68

Esse trecho musical representa, sob forma da transcrição de uma oralidade mista (mediada pelo gravador), o início de uma crise, na qual as relações internas se marcam pela presença de vozes destoantes.

O impacto da crescente disparidade entre opiniões musicais refletiu no próprio modo de trabalho adotado, inicialmente com uma definição de arranjos crescente: a figura do compositor tende a emergir do compositor-intérprete.

A oralidade se dissolve pela mudança nessas relações internas, de um convívio marcado por debates e experiências empíricas coletivas para outro tipo de convívio marcado por uma idéia específica de profissionalismo musical. A experiência criativa se torna cada vez mais individual.

Em momentos de crise, surgem as votações; o problema das votações é que elas pressupõem, pelo menos, uma opinião “vencedora” e uma opinião “perdedora”; por sua vez, o debate, implicando em negociação, caminhava sempre na direção de uma fusão de elementos das diversas opiniões em conflito.

O contraponto e a forma, ao final desse processo, são domados, mas o mais domado de todos é o timbre (e o modo de tocar). Isso resulta numa profunda mudança nas relações das personalidades, e, em última instância, do Som.

5.3 – *Martelo*: Recursos de estúdio

Neste capítulo, expusemos o convívio dos músicos e o uso sistemático de um pequeno gravador de quatro canais como mediadores importantes da atividade criativa sintetizada em *Martelo*. Esses elementos são aqui considerados como uma outra forma de escrita: uma escrita timbrística e que envolve a empiria. Cada combinação formal e sonora é manipulável e experimentada a partir do ouvido, o órgão por excelência dessa relação criativa.

Já no estúdio de gravação profissional, outros recursos se somam aos do gravador caseiro usado pelos músicos. O cerne desse estúdio é o gravador multicanais. No estúdio alugado pelo grupo, esse equipamento pôde registrar, simultaneamente, até 16 canais, entre vozes e instrumentos. Listamos abaixo três exemplos de uma utilização relevante deste recurso enquanto componente da atividade criativa:

- Multiplicação timbrística de um único instrumento (no caso, a guitarra): “Tempo” (faixa 10);
- Criação de ambientes sonoros: “Fechadura” (faixa 15);
- Manipulação eletro-acústica de timbres: “Abertura” (faixa 16).

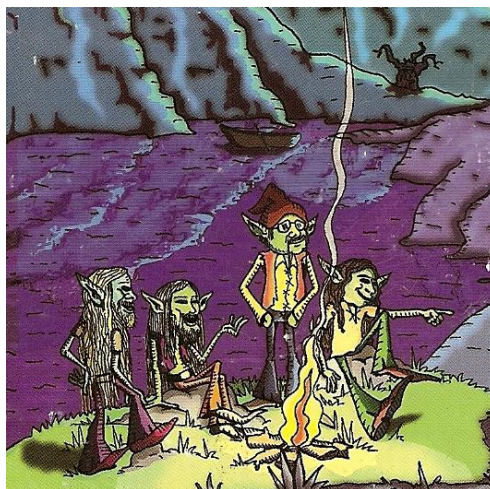


Fig. 69: Detalhe do encarte de *Martelo*

CAPÍTULO 4 - ESTROFE

ENTRE TIPOS PLANOS E SUJEITOS MULTIDIMENSIONAIS, PROSSEGUE O ESBOÇO DE UMA ETNOGRAFIA NO SHOW DE CELEBRAÇÃO DOS DEZ ANOS DA CARTOON

1 – Na entrada do Lapa Multishow

Depois do jantar, ofereci a Marcelo uma carona para sua casa. Ele recusou, já estava pronto para o espetáculo, e por lá permaneceria, aguardando a chegada das dançarinas do ventre que usualmente se apresentam com o Al Fallahin. Despedi-me, entrei no carro e corri para meu apartamento, para descarregar as fotos, liberar memória da câmera e trocar as baterias. Rapidamente troquei de roupa, e tomei um táxi de volta para o Lapa Multishow.

Descendo do táxi, dou de cara com uma fila enorme na portaria. Entre a saída da passagem de som, o jantar com Marcelo, e uma rápida passada em casa, estive ausente por pouco mais de uma hora. Foi o suficiente para encher de gente a portaria do lugar. Felizmente, comprei meu ingresso antecipado, o que me dava somente o direito de escapular da fila da venda, podendo, assim, me dirigir diretamente para a fila da entrada. No caminho, passo por alguns jovens, sentados em mesas pertencentes ao bar que fica do lado do Lapa. Tomam sua cerveja, e conversam animadamente.



Fig. 70: Barzinho ao lado do Lapa Multishow

Provavelmente, muitos ali também resolveram tomar táxis; outros, para economizar, preferem o risco do carro, mas vão em grupos de amigos. E os mais jovens, também em grupos – numa idade mínima respeitando a censura do espetáculo, 16 anos – com certeza foram levados de carro pelos parentes ou tomaram o ônibus a partir de seus bairros, rumo ao Lapa, que fica muito próximo ao início da Avenida Brasil, no bairro Santa Efigênia. Belo Horizonte é uma grande cidade, tem gente ali de todas as direções: Sion, Serra, Anchieta, Pampulha, Centro, Savassi, Mangabeiras, Floresta, Nova Floresta, Colégio Batista...

Mas a ausência flagrante de negros me faz pensar que, muito provavelmente, não veio ninguém dos aglomerados de favelas que circundam e penetram a cidade. Só veio a pé mesmo quem mora perto, não houve ali nenhuma peregrinação.

Essa pulverização geográfica foi confirmada posteriormente, quando percorri a cidade em busca de depoimentos da audiência. Isso reforça a adequação do conceito de comunidade de gosto sobre a noção das tribos urbanas, no que concerne a audiência. Alguns resquícios de moda e comportamento em comum, observados no geral, fazem com que a maioria dos fãs da Cartoon sejam considerados, aos olhos externos, como *hippies* ou *neo-hippies*. E tais termos podem soar mesmo pejorativos, ao lado de outros ainda mais discriminatórios, como “riponga” (para homens), “ripinha” ou “riponguinha” (para mulheres), “cabeludo”, “maconheiro”, etc.

Mas as semelhanças terminam aí. Não parece haver um grande grupo coeso, que compartilhe algo além desses vestuário e comportamento genéricos. Não existe uma ideologia comum. O que liga todas essas pessoas é o Som cartooniano.

Betto, um fã apaixonado da Cartoon, tem consciência do preconceito que enfrenta. Sabe muito bem que seu cabelo grande e seu modo de vestir etiquetam-no como um *neo-hippie*. E fala acerca de sua visão sobre a questão da tribo:

Betto - Na verdade eu acho que, pra um cara se dizer alguma coisa ele tem que estar dentro do movimento de verdade... qualquer coisa que o cara falar, “pô, eu sou *punk*”, é porque ele tem que entrar naquela história de verdade. Assim como, por exemplo, religião. Eu não me considero tendo uma religião porque não concordo 100% com nada. Algumas coisas da conduta cristã me agradam, algumas outras coisas não [...] assim é com o movimento de música. Eu admiro muita coisa do movimento setentista, do movimento *hippie*, tenho apreço por algumas coisas da ideologia anarquista do *punk* [...] mas não me considero de tribo nenhuma, justamente por isso, porque não concordo 100% com nada, então eu não acho que seja pertencente a tribo nenhuma. Minha tribo sou eu; cada dia eu faço uma coisa diferente, me visto de uma forma diferente, como alguma coisa diferente, penso de uma forma diferente, então... por enquanto é assim.

Vlad - E como é que você acha que as pessoas te chamam pela moda que você usa?

Betto - *Hippie*. Todo mundo acha que eu sou *hippie*, e os que conhecem um pouco melhor o movimento acham que eu sou um falso *hippie*. Mas é assim. Eu gosto muito do movimento, às vezes me visto com roupas que lembram o movimento [...] conheço um pouco da cultura indiana [...] gosto bastante da indumentária indiana, conheço um pouco da sua simbologia, e tenho bastante cuidado com a sua utilização [...] mas *hippie*, pra mim... tô distante do movimento, acho que nem os grandes nomes do movimento eram *hippies* de verdade. [Fernandes, 2007/2]

O público, massa predominantemente jovem (16 a 30 anos), contudo, se subdivide em vários grupos de interesses comuns. De um grupo para outro, pequenas diferenças no vestir e no agir refletem tendências de comportamento herdadas historicamente de tribos urbanas que marcaram sua época – falo sobretudo de *hippies*, mas certamente há um pouco de tudo aquilo que é ligado ao imaginário do rock das décadas de 60 e 70. Dada a distância cultural e geográfica do Brasil em relação ao pólo

norte-americano no qual essas tribos alcançaram seu apogeu, e dada ainda a baixa idade geral do público, essa herança certamente foi passada por meio da indústria cultural. Talvez não por seus representantes mais ligados ao fluxo central, mas através de revistas especializadas, selos de discos mais raros, lojas alternativas e, sobretudo, da internet.

Aliás, a subjetividade de cada um desses jovens indivíduos é determinada pela presença do computador: a fonte de suas informações, o núcleo de seu entretenimento – leia-se *videogames*, e sobretudo os RPG (*role-playing games*) – o suporte para sua imaginação, ferramenta de estudo e trabalho, e o elo de todos os seus contatos sociais.

Certo é esta outra qualidade comum a todos os presentes: ninguém ali está muito interessado no fluxo central *pop*. Alegram-se com esta sensação de exclusividade, como se fosse preciso, aí sim, pertencer a um grupo especial, de entendidos; não engolem, de jeito nenhum, as paradas de sucesso, os grandes fenômenos de massa – fenômeno de massa, talvez somente o Pink Floyd. Mas não percebem que fazem parte de um caldeirão social de experiências dos proto-gêneros musicais. Um dia, no futuro, talvez o que façam hoje venha a se tornar o fluxo central de amanhã: ou não. Pouco importa, a não ser o agora, a experiência sempre tida como única, de testemunhar o show de uma banda prestes a comemorar dez anos de independência das grandes gravadoras – e que se orgulha disso.

Dos subgrupos observados que proponho a seguir, não pressuponho contudo uma clara demarcação, mas categorias que podem e devem perpassar esta multiplicidade de pessoas. São tipos, teóricos e descritivos, incorporados ora de forma mais intensa em alguns indivíduos do que noutros, mas ainda assim simplificações.

2 – As tipificações

2.1 – Hippies ou neo-hippies



Fig. 71

Alguns subgrupos se aproximam mais de uma imagem *hippie*, o que significa, a princípio, cabelos longos, independentemente do sexo. A mera possibilidade de cortá-los nem lhes passa pela cabeça: o cabelo é marca de sua identidade.

As mulheres vestem saias longas, vestidos, ou batas: preferem-nas em lugar de minissaias, saiotos ou calças. Mas algumas garotas, como Rosceli, preferiram modernizar este padrão, adotando elementos como calças em estilo boca-de-sino, e óculos de vidro azul.

As meninas de cabelos lisos costumam exhibir suas vastas cabeleiras; destas, umas poucas são um espetáculo à parte, indo até quase à cintura. Se seus cabelos são mais ondulados, o costume é prendê-los em um “rabo de cavalo”; as mais pacientes e habilidosas, como Ana Mel, criam verdadeiras obras-primas de trançados simétricos; outras, porém, arriscam, deixando tudo solto, sem medo do estrago da noite – da fumaça e do suor. Parece que não estão nem aí, mas essa aparência é intencional. Há

uma vaidade diferente nesses cabelos soltos meticulosamente desarrumados, e que me lembram uma palha fininha, balançando ao vento frio da noite.



Fig. 72

Muitas dessas meninas usam aparelho dental, e exibem seu sorriso de constrangimento. Semblante de tranquilidade em umas, vivacidade em outras: emana dos olhos. Mas a expectativa anterior ao início do show pode ser lida em todas; normalmente, exibem sua empolgação de forma mais contida, muito diferente do típico alheamento nos semblantes de alguns rapazes.



Fig. 73

Os adornos que usam apresentam ligeiras variações, mas deles sobressai aquela impressão de artesanato: com certeza, diria, foram feitos por elas mesmas, ou comprados naquela loja alternativa, de produtos orientais, naquela feira hippie da Av. Afonso Pena, ou mesmo de algum riponga, desses que passam nas mesas dos bares

vendendo o seu trabalho. Muitas pedras coloridas, penas, sementes, ossos, metais ordinários, e durepoxi (muito durepoxi), estabelecem formas interessantes, símbolos cheios de significados que cobrem partes de seus corpos: pescoços, orelhas, dedos, canelas.

Os meninos, com seus cabelos soltos e batas mais curtas, às vezes trazem chapéus na cabeça. Também se adornam, usando colares vistosos, e às vezes anéis. Mas são mais discretos que as moças. Nos pés, seus calçados de couro cru são parcialmente encobertos por calças boca de sino, bem largas. Em alguns, esse visual todo pode se complementar com o uso de coletes coloridíssimos

E essa porção *hippie* se destaca precisamente pelo seu colorido, variado, que nunca é exagerado: sempre me passa uma sensação de leveza. Às vezes, um escrutínio mais demorado por uma aparente cor solitária revela padrões inusitados. Presentes, nas vestes, enorme gama de motivos bordados ou pintados. Muitos usam sandálias, e alheios ao frio da noite, não temem uma pisada mais violenta quando estiverem lá dentro, no meio do burburinho do show.

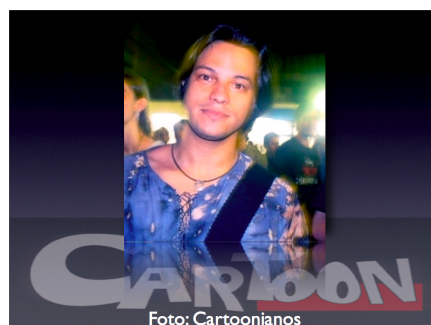


Fig. 74

Suas bolsas (quase todos, homens e mulheres, carregam), pendendo dos ombros, são trançadas, costuradas ou bordadas; de couro cru, de palha, de pano ou uma combinação de todos esses elementos; acompanham o estilo artesanal dos vestidos e dos adornos. Essa moda que evoca um retorno às indumentárias *hippies* do final da

década de 60 é alimentada pelas temáticas cartoonianas, com suas imagens de duendes e outros seres fantásticos, florestas de árvores com rostos e cogumelos, castelos com seus reis e rainhas, príncipes e princesas.



Fig. 75

2.2 – Os excluídos

Todo esse conjunto *hippie* é muito destoante do mundo concorrido e violento dos flanelinhas; estes permanecem lá, ocultos na sombra, espreitando os carros. Aqui, na fila, há um alheamento, como se aquela realidade fosse, por um breve momento, esquecida, ou transformada nos desenhos da Cartoon.

Os guardadores de carro refletem uma classe pobre que vive à margem da sociedade. Esses indivíduos sobrevivem de “bicos”, como esse de tomar conta dos veículos das pessoas enquanto elas assistem ao show. Ganham a noite de gorjeta em gorjeta, sem credenciamento oficial, correndo freneticamente de lá pra cá à medida que os carros estacionam na rua. Para que o dinheiro valha a pena, é preciso disputar seu espaço de influência com outros concorrentes; assim, mesmo que raramente, podem acontecer brigas entre eles, pois de fato vivem sobre uma lei alternativa: a lei das ruas. Podem trabalhar em grupo, o que garante maior segurança e certeza de atuação na

área. Várias crianças participam desses grupos, que às vezes são mesmo de uma única família.

Não bastassem todas as dificuldades, os guardadores de carro ainda enfrentam o preconceito da classe média, que os consideram um tormento: “marginais”, sanguessugas, malandros e vagabundos. E, de fato, alguns deles estrategicamente inspiram medo, tentando com isso melhorar o ganho por cabeça. Suas “taxas” variam, desde qualquer coisa que seus clientes queiram pagar, até um preço fixo, não costumando passar dos R\$5,00.

Outras minorias se faziam presentes, à margem daquele mundo cartooniano. Por exemplo, houve a dupla de bêbados que mexeu com quase todo mundo da fila. Passaram de um em um, pedindo esmola. Foram totalmente ignorados, e partiram rumo à escuridão da noite. Os vendedores de amendoim torrado também se fizeram presentes. Havia ainda uma barrquinha de cachorro quente na porta; e, por fim, dois seguranças revistavam todos que cruzavam a portaria, depois que eram entregues os ingressos: ali estavam os poucos negros, nessa noite de celebração.



Fig. 76

2.3 – Roqueiros

À minha frente, na fila, havia um grupo de jovens muito animados. Pela forma com que se vestiam, dificilmente seriam considerados *hippies*, mas sim roqueiros ou apreciadores de rock. A regra, para esse grupo, é o *jeans*, o tênis e a camiseta preta ou de cores mais escuras, normalmente estampada com algum slogan de atitude ligada ao ideário do rock, ou com o logotipo de uma banda (muito comuns, nesse caso, os grupos de heavy metal). Um dos rapazes ostentava na blusa o nome “Norweg Viking” (banda de rock); um outro trazia no paletó a insígnia de um time de futebol; o terceiro vestia uma camisa preta básica, sem nenhuma estampa, mas usava outro item típico: o boné. Podem ou não ter em comum com os *hippies* o cabelo mais longo e despenteado.



Fig. 77

As meninas possuem um estilo mais variado. No grupinho em questão, uma delas se vestia um pouco como os rapazes, mais despojada daqueles elementos que se costumam considerar femininos. Mesmo assim, causava-me a impressão de que tal despojamento era fabricado: vestia uma blusa preta abotoada, sobre uma camisa pólo; seu cabelo, solto, tinha mechas pintadas de um tom avermelhado; parecia não usar batom, mas de fato usava, numa cor bem sutil; e, com a outra moça e os rapazes, tinha em comum o *jeans*.

Para as mulheres desse grupo, o batom parece ser um item indispensável de vaidade, diferentemente do grupo *hippie*. A outra menina usava um batom rosa, da exata cor de sua camiseta, que ficava por baixo de um colete jeans; sobre o colete, um *button* com um bichinho de pelúcia; seus cabelos lisos estavam armados num coque perfeito. Carregava consigo uma bolsa de mão também rosa (ela era quase toda rosa!); e mesmo a calça *jeans* era ligeiramente diferente pela cor azul mais clara.

Eram dois casais de namorados, desses que se via por ali proliferados em todos os cantos. O rapaz de boné estava sozinho. Curioso, como na foto se percebem as poses diferenciadas entre homens e mulheres: aqueles exibem suas cervejas “long neck” ou em lata (consomem-nas a noite inteira), e fazem com as mãos sinais associados a uma atitude rock, como os chifrinhos heavy metal. As moças são mais singelas: limitam-se a sorrir.

As preferências musicais dos variados tipos de grupos roqueiros tendem a divergir um pouco dos grupos *neo-hippies*. As diferenças se dão no âmbito da forma com que se reconhecem alternativos: enquanto os *hippies* preferem Pink Floyd, os roqueiros se concentram mais no Deep Purple e no Led Zeppelin; os mais entendidos apreciam ainda o The Who e o Black Sabbath, mas são minoria. Já o grupo Queen é uma preferência geral.

Alguns são músicos, outros apenas apreciadores de rock. No primeiro caso, há a possibilidade que sejam estudantes de música, e portanto ligados a noções e ao imaginário da música erudita, difundida nas universidades e outras variadas instituições de ensino que frequentam; universo com o qual esses jovens roqueiros procuram, às vezes desesperadamente, estabelecer uma conexão, nem sempre muito fácil, a partir de suas experiências musicais originárias, centradas nos ambientes ligados ao rock.

Um desses é Cadu, um dos primeiros amigos reconhecidos no meio de tanta gente. Atualmente, ele faz um curso superior de licenciatura em música, mas não esconde um desejo pessoal por se graduar no bacharelado, que segundo ele é mais voltado para seu instrumento, o violão. Assim como vários outros jovens estudantes de música, Cadu também possui uma banda de rock, e uma das razões para estar ali é a sensação de inspiração que o show lhe proporciona. Para eles, a Cartoon poderia ser comparada a um farol exemplar no meio da escuridão, que simboliza as dificuldades que estes estudantes encontram para descobrir um mercado de atuação.

O cotidiano desses estudantes também é muito estressante, e portanto há uma expectativa de regenerar um certo convívio social que tanto estudo, trabalho e avaliação podem prejudicar. Em certos casos, o simples choque cultural entre o rock e a música erudita pode ser o causador desse estresse. Cadu estava lá, segundo me contou, “primeiramente, para ver o show elétrico da Cartoon” – há dois anos, mais ou menos, o show elétrico (colocado em contraponto ao show acústico) é uma raridade; a segunda razão de sua presença é que se tratava de “um dos shows mais floridos” que ele tinha notícia, fazendo menção à não-usual quantidade de moças sempre presentes nas apresentações, “muito diferente de um showzinho de rock normal” (Cadu, 2006/2).

3 – Comportamento

Nos instantes anteriores ao show, o espaço é propício para relações sociais, e nele se pode ver a multiplicação do fato social cartooniano. Diferentemente de um show de rock tradicional, a música ambiente é baixa. Os alto-falantes não tocam músicas do grupo, e nem mesmo tocam rock: através deles, se ouve música clássica. A luz é suave como o som, e um forte e inebriante cheiro de incenso completa essa

preparação estratégica do espaço. A sensação de tranquilidade não informa a ninguém que, dali a pouco, um show de rock acontecerá. Os jovens se reencontram, se sentam ao chão, em grupos de amigos, que conversam animadamente; há espaço para flertes e filosofias, reencontros, e fotos em grupo com as modernas câmeras digitais que passam tranquilamente pelos seguranças da portaria, a revistar todo mundo que entra.



Fig. 78

Me pergunto o que, afinal, esses senhores da portaria barram. Drogas também são liberadas dessa revista geral, e lá dentro o cheiro de maconha se mistura aos incensos. Fuma-se o “baseado” tranquilamente, sem temor de uma batida policial ou coisa do tipo.

3.1 – Meninos e meninas



Fig. 79

Ao longo da noite, muitas misturas entre os dois principais tipos básicos, *neo-hippies* e *roqueiros*, são flagráveis. Os roqueiros, que como Cadu, podem estar presentes apenas para “caçar flores”, são vistos frequentemente com outras roqueiras. Alguns rapazes do grupo *hippie* estão sozinhos, e preferem ficar assim, apreciando cada nova música como uma experiência sensorial única. Dançam uma dança individual, lançando seus braços e mãos livremente pelo espaço; certas meninas fazem o mesmo, mas os ventres em movimentos são bem mais salientes; os ripongas exprimem alienação, das ripinhas emana sensualidade: alguns predadores roqueiros farejam-na. Assim, muitas ripinhas incautas tornam-se vítimas em potencial dos roqueiros.

Mas essa situação de flerte é rara. O local mais adequado para isso é o espaço posterior da audiência, pois na região próxima ao palco se aglutinam as pessoas mais interessadas em curtir a banda. Mesmo assim, a condição dos solteiros e a dos casais permanece pouco alterada, do início ao fim do evento. Uma possível razão para isso se dá pela rara comunicação entre os vários grupos nos quais o público se encontra dividido. Conversas interpessoais fora do grupo só ocorrem por alguma afinidade: reencontro de amigos de grupos diferentes, por exemplo.

No que concerne a esses casais já formados, trata-se de um universo conservador. Não se vê, abertamente, pares do mesmo sexo: os homossexuais, se presentes, são muito discretos. Namorados só se separam quando um dos dois precisa ir ao banheiro; afora isso não se descolam, não dão nenhuma brecha para um flerte alienígena. Os conceitos de amor livre e amizade colorida, forjados no auge da cultura *hippie* (final da década de 60), não estão presentes nos comportamentos observados.

Havia alguns casais de *hippies* bem simpáticos. Por exemplo, meus amigos Ique e Ana. Ao reconhecê-los no meio de tanta gente, inicialmente brinquei com Ique,

dizendo que parecia “quase um nobre dos hippies”, pelo despojamento calculado de suas coloridas vestes. Ele levou na esportiva, sabe que por si só jamais estaria tão bem vestido: sua preocupação principal é fazer e divulgar sua música. O mérito cabe à sua parceira, responsável por estilizar os antigos trapos do rapaz.

Mas, por sua vez, Ique exerceu uma influência sobre Ana, agregando a seu estilo de ser e vestir um componente *hippie* que ela, antes, não possuía. A Cartoon, indiretamente, também foi responsável por essa fusão: foi num de seus shows que eles se conheceram. E Ana, juntamente com Ana Mel e outros, passou a participar ativamente das atividades promovidas pelo maior fã-clube do grupo, os “Cartoonianos”.



Fig. 80: À esquerda, Ana e Ique; à direita, Betto e Rosceli

Um outro casal *hippie* (Rosceli e Egberto) me pede para tirar uma foto com eles. Fotografo-os juntos, e pergunto sobre seus adornos; Egberto usa um colar de sementes de licuri, buriti e açaí. Rosceli usa um brinco feito de cobre, osso de cobra e semente de açaí que custou R\$5,00 o par; ela comprou de dois irmãos paraguaios que vendiam na rua (estilo “riponga”); Egberto se despede com “Longa vida ao Martelo!”. Essa frase me deixou intrigado; novamente me vinha à cabeça o caso dos dois CDs da Cartoon que pareciam ser, de fato, produto de duas bandas diferentes.

3.2 – Dança, contemplação e alheamento



Fig. 82

No palco ocorre a dança dos virtuosos. Ela é a expressão dos músicos no esforço de executar passagens complexas, de maneira limpa, rápida e emotiva: é, em suma, a tradução em movimento da manifestação de suas habilidades, de suas personalidades. Se essa dança não fosse tão sutil a partir de cada indivíduo, o resultado geral poderia soar algo caótico. Mas existe uma certa harmonia coletiva de grupo. Anteriormente, qualificamos uma esfera individual e outra coletiva do virtuosismo: pode-se dizer que o mesmo acontece na dança, mesmo que não haja uma coreografia pré-determinada.

Na audiência, a ocorrência da dança é da ordem do eminentemente individual. Isso acontece porque a música não pede uma coreografia específica, atrelada ao gênero musical. O que se espera é uma atitude de contemplação passiva. O próprio fenômeno das danças individuais pode ser encarado como manifestação dessa contemplação: movimentos suaves e alheios ao ritmo pulsante da música – pulso, aliás, que muda frequentemente, dentro de uma mesma música: anti-pulso.

Nessas danças desconexas, cabeças giram lentamente, braços regem a banda imaginariamente, outros tocam seus instrumentos virtuais. No mais, esse contemplar se traduz num corpo imóvel ou pouco móvel, corpo que atrai o foco para a região das faces: olhos fechados ou escancarados, expressões de êxtase ou espanto. É uma dança das almas a que acompanha o ritmo progressivo dos virtuosos no palco.

Atitude diversa à contemplação é o alheamento, que se manifesta, por exemplo, nas conversas paralelas à música. Em outros casos, esse alheamento é a própria expressão de frustração no rosto daqueles que tentam, desesperadamente, acompanhar o ritmo das digressões composicionais, mas em verdade não conseguem.

Fato é que as canções da Cartoon exigem uma audição atenta, que precisa, antes de tudo, ser aceita de antemão pelo indivíduo na audiência. É possível que esta ponte de afinidade não seja construída, ou que, mesmo estabelecida, ainda ofereça um nível de dificuldade entre a aceitação inicial e o prazer da apreciação musical.

O alheamento e a contemplação sugerem pontos de dispersão e aglutinação da audiência ao longo da apresentação do grupo. Certo é que a Cartoon não possui muito acentuadamente a preocupação com a reação de público: toma como certa a resposta positiva. Isso é um forte suporte à concentração num dos pólos da relação banda-público: no pólo da banda dos músicos virtuosos, em detrimento do pólo da audiência, em detrimento da própria relação tomada como estrutura.

Por um lado, isso dá o caráter especial da contemplação, da experiência privilegiada da apreciação cartooniana. Por outro, gera o subproduto da distração, que ecoa no burburinho de fundo do ambiente. Essas são as condições básicas na negociação de sentidos cartooniana.

3.3 – Audiência e banda: grupos etários

Ao longo da performance, as reações individuais, independentemente de estarem conectadas ao ritmo da música ou não, podem expressar um defasamento dispersivo com o que acontece no palco, ou contrariamente convergir numa mesma ação coletiva: palmas, canto coletivo, assobios, etc.

Tudo depende, afinal, da relação da audiência com a música tocada. E a faixa etária é um fator observável aqui, pois, da totalidade do show, ficará claro que os diversos subgrupos nos quais se divide essa audiência possuem motivações diferentes para presenciar a apresentação do grupo. Contudo, essa categorização etária é tão somente sugerida pelas observações, e não se propõe exata.

3.3.1 – Grupos de faixa etária mais baixa

Os mais jovens costumam permanecer próximos do palco. Alguns se destacam do todo por cantarem junto com a banda o tempo inteiro, não importando se a letra é enorme, sem repetições e em inglês. Penso que aí, a experiência marcante com o grupo se deu a partir de *Bigorna*. Há uma diferença de idade entre os integrantes da banda, mais velhos, e essa parcela do público, que tende a enxergar nos músicos uma extensão real das personagens que criaram em seu segundo CD.

Esse grupo aceita melhor as diversas variações da banda, e mesmo nos momentos musicais de mais difícil fruição, comportam-se com reverência. O público, aí, parece viver a experiência performática de forma mais utópica, mais sonhadora, e por isso mesmo tenho a impressão de que o Som da Cartoon ecoa de modo mais profundo em cada um desses indivíduos.

Desse grupo nasceu o fã-clube “Cartoonianos”, um dos mais importantes para a banda. Os “Cartoonianos” criaram um site (Silva Jr, 2006/5), que proveu esta pesquisa com um expressivo número de fotos e informações. Multiplicaram-se num grupo de discussões (*C@rtoonianos*, 2006/6), e chegaram mesmo a construir uma comunidade no Orkut (Lanna, 2006/6), sem contudo conseguir a mesma expressividade da comunidade “Cartoon” (Lady, 2006/6).

3.3.2 – Grupos de faixa etária mais alta

Embora constituam uma minoria, o grupo etário acima de 35 anos marca sua presença. Alguns se vestem à maneira dos mais jovens, como uma mulher que reparei, ainda na fila: sua bata branca e dourada remetia ao *hippie*. No meio da meninada, ela parecia a mais jovem, e encarava tudo com naturalidade. Outros desse grupo pareciam ter acabado de chegar do trabalho: não estavam lá para ser vistos, estavam lá para ver. São apreciadores do “rock dos anos 70” que viveram, de fato, essa época; e embora a terminologia seja pouco precisa, é a ela que sempre associam a música da Cartoon.

Em razão das modas musicais contemporâneas, que não conseguem apreciar, o show da banda Cartoon constitui, para eles, um retorno à sua juventude, a única chance de reviverem, no presente, um passado perdido. Alguns se aproveitam da situação para passar um tempo extra com os filhos, compartilhando com eles esse raro momento de admiração musical mútua. Nisso há uma profunda conexão entre este grupo etário e o dos mais jovens, no que concerne à apreciação das músicas do show.

Havia uma mãe e sua filha, que não devia ter mais do que 9 anos: a mais nova espectadora. A menina foi colocada na beirada do palco, sentada, e sua mãe ficou a seu

lado, todo o tempo. Foi uma coisa meio emocionante, flagrá-las assim, juntas, durante quase a totalidade do espetáculo.



Fig. 83

3.3.3 – Grupo etário intermediário

Esse grupo, de idades limítrofes incertas, difere dos demais pela vivência inicial de seus indivíduos, que se deu a partir de *Martelo*. Assim, é o grupo que conhece a Cartoon há mais tempo. Por isso mesmo, são os que mais sentiram as diferenças entre os dois trabalhos da banda.

Tendem a ocupar o fundo, observando o palco de longe. Conversam e interferem mais ao longo do show. Há uma postura menos sonhadora que os mais jovens, mais crítica, em relação sobretudo às músicas de *Bigorna*: para muitos, a Cartoon de hoje não agrada.

4 - Falas

Com relação às categorias etárias aqui propostas, trata-se de um campo de incertezas e de possibilidades, amparado fragilmente por um pequeno extrato de depoimentos colhidos de uma grande audiência, submetidos ao filtro de minha interpretação pessoal. O que os quadros etários sugerem, no essencial, são duas

principais formas nas quais se manifesta diversamente esse senso do exclusivo cartooniano, independentemente da idade: o sonho utópico e o sonho perdido. Essa polarização ecoa, ainda aqui sutilmente, a noção da diferença e da transformação cultural interna da banda Cartoon.

4.1 – O sonho utópico: a religião cartooniana e a influência do Som do grupo na edificação de uma cena progressiva

A influência da banda Cartoon se faz notar com grande força nos indivíduos que a reverenciam. Nestes se encontra preservada uma atmosfera de sonho, ligada à mensagem espiritual de que cada homem na Terra precisa encontrar o caminho para sua evolução. Há uma utopia reinante, de mudar o mundo que consideram imperfeito, difícil e duro.

Cartoon é muito mais que uma banda! Cartoon é muito mais do que a atual formação, composta pelos mágicos Khadhu, Bhydhu, Khykho, e Boxexa. Cartoon é um movimento, é um grito de socorro em meio a tanta loucura, é um apoio que se tem pra remar contra a maré, é uma forma de bater no peito e dizer “eu acredito no amor e estou disposto a mudar minha vida por um mundo mais justo...” [...] Cartoon, pra muitos, como eu, é como uma filosofia de vida... Quase uma religião, onde os principais mandamentos a serem seguidos estão registrados em dois discos. Maravilhosos discos! Mais do que qualquer coisa, estas canções são sinceras! Os discos nos dão conselhos que nenhum amigo ou familiar atreveria a dar-nos e o que mais espanta é que esse recado nos chega de forma livre, carinhosa! [Fernandes, 2006/9]

Leozinho é um típico roqueiro, e pertence ao grupo etário mediano. Apesar de reprovar o segundo CD da Cartoon, ele considera a influência musical do grupo fundamental para o florescimento de uma cena progressiva na cidade. Dessa cena ele mesmo se beneficiou, e nela encontrou grande motivação para montar a banda de rock

progressivo conhecida pelo nome de “Mantra”. Numa entrevista feita meses antes do show, ele relembra suas primeiras experiências com a Cartoon:

Leozinho - A primeira vez que eu escutei Cartoon foi em 1998. Estava tendo encontro de História, o ENEH, Encontro Nacional de Estudantes de História. E eu nem estudava História ainda não, quem estudava História era a minha namorada, a Tati. E aí depois do encontro, a gente desceu lá para esse lugar que eu não lembro o nome, como é que chama? ASSUFEMG! E chegou uma banda antes que chamava V8, se não me engano. Tocava rock’n’roll também, tipo Motorhead, o baixista que cantava, era um esquema assim, meio *cover* de Motorhead. Tocava uns Black Sabbath também, mas era aquele show normal que a gente já tinha visto, rock’n’roll normal. Aí entrou o Cartoon, e vocês abriram “Since I’ve Been Loving You” [Led Zeppelin, 1994/8]! Bicho, aquilo lá eu horrorizei.

Vladmir - *Você lembra disso?*

Leozinho - Lembro cara, eu lembro do repertório inteiro.

Vladmir - *Você lembra? Então fala o repertório.*

Leozinho - Vocês tocaram “Since I’ve Been Loving You” [Led Zeppelin, 1994/8], “Duend’s” eu lembro que vocês tocaram. Daquela fitinha vocês tocaram todas, assim [faz menção à uma fita demo que a banda vendia antes de lançar o CD *Martelo*]. Inclusive eu comprei a demo nesse dia. Eu tenho até hoje lá em casa, eu guardo de recordação, do caralho.[...] E nessa época eu já estava aplicado²³ em Yes pra caralho, conheci Yes em 1997, [...] e Secos & Molhados também, e Sá, Rodrix e Guarabira... só [repertório da década de] 70, assim. Mas nessa época eu tocava em uma banda de *pop rock* que chamava Contra Indicação. A banda tinha umas músicas próprias, era bem interessante a banda.

Aí eu já estava deixando de gostar de Legião Urbana, aqueles negócios. Mas Pink Floyd sempre foi minha base, eu sempre gostei pra caralho de progressivo por causa de Pink Floyd. Aí eu sempre fui porta aberta para essas coisas, Genesis e tal. Ah, esse dia vocês tocaram “The Musical Box” [Genesis, 1985/8], se não me engano, aí eu pirei e aí fui procurar Genesis depois disso e tal. Aí voltando ao show lá, a gente curtiu pra caralho o show e tal. [...] Cheguei lá em casa e falei, “Nossa, cara, eu tenho que [...] tocar coisa mais elaborada, não sei o que e ta ta ta!”. Aí comecei a tentar aplicar o Vinícius, que era o meu amigo mais próximo, e o Igor, que tinha acabado de entrar para a banda.

[...] O Mantra não existia ainda não. Aí comecei a aplicar o Vinícius, falei com ele, “Ô Vinícius, vamos ouvir aqui um Secos e Molhados e tal”. Com muito custo eu consegui aplicar o Igor na “[O] hierofante” [Secos & Molhados, s/d/8] e ele tirou o

²³ “Aplicar”: Apresentar, fazer conhecer. “Estar aplicado” significa conhecer, na gíria roqueira.

baixo igualzinho e o Vinicius curtiu pra caralho e a gente tocou, mas mesclando com aquele repertório próprio que a gente tocava, aquela coisa nojenta lá. [risos]. Não, sô, o repertório era muito esquisito. Tocava Djavan, tocava Legião Urbana, tocava Deep Purple, Led Zeppelin, sacou? [risos] Era a maior bagunça. E o Vinicius era barangão, gostava de Satriani, Steve Vai, essas debulhações.

De todo jeito eu tentava aplicar ele, levava ele lá para casa, aí aplicava um Pink Floyd e ele, “É, é, não sei o que”. Pink Floyd eu consegui aplicar fácil, mas Yes foi mais difícil, Yes foi difícil pra caralho. Aí um belo dia, fiquei sabendo que iria rolar um show lá no Parque das Mangabeiras da Cartoon, Cálix e Somba. Aí eu falei, “Vou levar o Vinicius”. Eu ainda não conhecia o Cálix, mas já tinha ouvido falar, “O Cálix é bom igual ao Cartoon”. O Somba eu já conhecia [...] Aí cheguei lá com o Vinicius e aí começou o show do Somba, o Vinicius achou legal e tal. [...] O Somba com aquele som brasileiro, bom pra caralho.

Aí na hora do Cartoon, bicho, o Vinicius pirou, pirou, sacou? O cara pirou, velho. O cara foi aplicado ali, tudo que eu não consegui fazer em seis meses, o Cartoon fez em um show, doido demais. [...] Aí fomos chegando perto, subi no palco, já bati um papo com o Bhydhu, aí já consegui fazer um contato. Aí, depois desse show, nós chegamos em casa, eu, o Vinicius e o Igor. O Igor, por ser mais novo, sempre foi um cara mais fácil de aplicar. Então tudo que era mais virtuose, os baixo do Chris Squire [baixista do Yes][...] o cara já pirava e tirava na mesma hora, ele tem uma técnica boa pra caralho. Aí depois desse show a gente chegou em casa, aí o Vinicius, “Pô, eu quero tocar Yes, eu quero tocar Led Zeppelin. Aí nesse dia nos tiramos “Siberian Khatru” [Yes, 1994/8] e fizemos uma música que se chama “O Tempo na História”. [...] Aí nessa época eu pirei, em 1999, eu pirei com progressivo, não perdia um show do Cartoon. Aí o Mantra se fez graças ao Cartoon, para falar a verdade. Eu nunca falei isso para ninguém, é a primeira vez, para uma tese de mestrado. [Dias, 2006/2]

4.2 – O sonho perdido: acústico X elétrico e o arrefecimento do ímpeto cartooniano na cena local

Aguardava a movimentação da fila ao lado de Cadu, quando surge Ana Mel, sua amiga. Até então só a conhecia pelas listas de discussão da Internet.

Ana Mel foi uma das mais ativas participantes do fã-clube “Cartoonianos”. Perguntei-lhe sobre o fã-clube, e Ana Mel me disse que as coisas tinham esfriado há

uns dois anos, pelo menos. A ausência de shows elétricos e de novos lançamentos por parte do grupo colaboravam para isso.

Ana Mel - Na época a gente era viciado, ia em todos os shows do Cartoon, aí era a maior fase [...] eu conheci a banda porque ganhei o CD do cartoon [*Bigorna*] aí comecei a ouvir [...] quando eu conheci o Cartoon era muito novinha... aí eu não escutava muita coisa diferente. Hoje em dia, eu conheço mais coisas... a partir de Cartoon que eu passei a conhecer mais coisas. [...] eu conversei muito com o pessoal [cartoonianos] ainda, mas tinha uma época que era uns trinta e-mails por dia no grupo! Hoje em dia a gente conversa mais pelo MSN.[...] Todo mundo era muito novo na época, aí um começou a trabalhar, outro começou a estudar [...]

Leozinho - *Vc chegou a ir num show acústico?*

Ana Mel - Eu não gosto muito. Ah, eu acho que é meio farofa, mas ainda gosto, num é de todo ruim, não. [Ana Luíza, 2007/2]

A performance acústica foi uma forma que a banda encontrou para se manter na ativa em Belo Horizonte, sobretudo a partir de 2004 até hoje. Sua produção é barata, o espaço e equipamento necessários para a realização dessas apresentações são reduzidos, em comparação com o show elétrico: os teclados emulam um único som de piano, guitarras cedem lugar para violões *folk*, o baixo elétrico é substituído pelo equivalente acústico, o violaixo, ou baixolão, e a bateria se reduz a um par de bongôs

Porém, o elétrico e o acústico são duas instâncias diferentes. Muitos fãs não “gostaram muito” do acústico – o que significa, simplesmente, que não gostaram, mas, constrangidos com minha presença, evitam dizê-lo, até mesmo pelo respeito que nutrem pela banda Cartoon. Em listas de discussão, alguns fãs sentem-se mais à vontade para se manifestar sobre a questão.

03/04/2006 17:03

Cadê o cartoon plugado? Tô na abstinência de um show deles!

08/04/2006 11:57

Tb quero Cartoon plugado!

19/04/2006 14:45

Isso mesmo! Chega de Cartoon Acústico!! Fui a um show desses no Stonehenge e foi uma farofada danada... nem consegui ficar o show todo. E olha que sou A FÃ do Cartoon. Velho, cade vocês?! Manda um showzinho nervoso pra gente ai, senão a seca rola! [*Onde estão eles?*, 2005/7]

Percebendo que estava na fila para comprar ingressos, e portanto no lugar errado – pois já tinha meu ingresso – despedi-me de Ana Mel e Cadu, prometendo guardar seus lugares a meu lado na fila da entrada.



Fig. 84: Fila para comprar ingresso

Longa caminhada se deu então: o final da fila certa estava longe, a meio quarteirão dali. Enquanto rumava para lá, pensava na enorme distância temporal que separava *Martelo* de *Bigorna*: quatro anos. E, considerando que *Bigorna* havia sido lançado em 2002, já se fazem outros quatro anos sem nenhuma novidade do grupo. O senso de liberdade criativa cartooniana revertia, agora, numa prisão. Haviam quebrado uma importante regra do *pop*, ao ficarem tanto tempo sem causar um rebuliço, sem provocar a movimentação dos fãs. O próprio grupo contribui, assim, para arrefecer o impacto de sua atuação na cena roqueira da cidade

Como parte daquelas comemorações de aniversário, estava previsto o lançamento de um videoclipe e um novo site na Internet. Talvez isso movimente um

pouco as coisas para a banda, até o terceiro CD, que já é aguardado pelos fãs há um bom tempo, como constatei em discussões na Internet:

15/06/06

Quero disco novo

Cadê?

Quem mais tá querendo?

15/06/06

eu quero um em portugues!!!!!!!!!!

16/06/06

Cara... já tah me batendo desespero... poxa, e eles nem pra falar ou dar alguma satisfação se vai ter disco novo ou não, se sim, quando vai sair... se já tem música nova pronta... não vejo a hora...

16/06/06

O Kiko disse que esse ano ainda sai...

Bom, ia sair ano passado, acho que desse ano não passa. [*Quero disco novo*, 2007/7]

E, ao longo de toda a apresentação, foi possível perceber a perda de força do *star system* local cartooniano. Isso é reflexo da noção do sonho perdido, um fator que nubla ainda mais as categorizações etárias propostas. Nesse caso, paira uma sensação geral de que a reverência exagerada substitui a vivência; de que celebrava-se mais a lembrança de uma potencialidade perdida do que o aqui e agora de uma potencialidade de fato: ecos de um tempo que já não é mais. Os rituais eram os mesmos, mas havia um esvaziamento, faltava substância nos gestos.

Esta pista ainda era apenas uma inquietação, até a entrevista posterior que fiz com Ana Mel, esta jovem de 17 anos que conhecia a Cartoon desde os 14. Ana Mel é uma das várias exceções à regra etária. No início, a banda representava a coisa mais importante para ela. Agora, passados alguns anos, seu amor pela banda, ainda que

permaneça, teve que ceder espaço para outras coisas, como o grupo Los Hermanos, por exemplo.

Já Leozinho deixa transparecer certo desgosto pelas escolhas que a banda fez a partir de *Bigorna*, e não tem meias-palavras. O mesmo roqueiro que, no “sonho utópico”, falava de sua admiração pelo grupo, expressa, a seguir, um sentimento de nostalgia e de revolta:

Leozinho – [...] Eu achei que o Cartoon perdeu a magia. Eu estou sendo sincero. A energia que eu sentia quando eu ia em um show do Cartoon, era fora do comum, eu sentia uma coisa diferente mesmo, que eu nunca tinha sentido em show de banda nenhuma que eu já tinha ido. Já fui em vários shows grandes e tal, show do Rush eu já fui e nem no show do Rush eu senti a energia que eu sentia no show do Cartoon. Show do Premiata [Forneria Marconi] eu já fui, eu sou fã pra caralho. [...] Mas o Cartoon tinha uma coisa diferente, uma coisa que não era daqui de Belo Horizonte. Era uma coisa 70 mesmo, parecia que vocês estavam perdidos no tempo. Eu imaginava isso, que era uma banda dos anos 70 que estava perdida no tempo. Eu via fotos quando eu comecei a pesquisar os anos 70, porque eu pirei com isso, e eu sentia essa mesma energia. Esse último show que eu vi no Stonehenge [bar de Belo Horizonte onde se apresentam vários grupos de rock da cidade], desse acústico, foi um show normal para mim, eu não senti absolutamente nada. Quando eu saí da salinha [local do bar onde se deu a apresentação], o primeiro comentário que eu fiz com a Tati que é minha companheira de show de Cartoon há anos foi, “Ô Tati, o Cartoon perdeu a magia”. Aí ela, “É porque é acústico, um dia vai voltar”. E eu, “Tomara, porque esse show aqui eu achei chulé demais”. [risos] Pode ser que eu esteja pegando pesado. [...]

Vladmir - Mas e aí, a Tati falou que era uma coisa do acústico, você concorda com ela? Se você fosse no show elétrico, você ia resgatar essa magia?

Leozinho - Ah cara, não sei, depende do repertório. Para falar a verdade, eu não gostei desse segundo disco. Ele é bem gravadíssimo, bem tocadíssimo, o Khadhú compôs bem pra caralho, mas eu achei que foi uma cagada fazer o disco em inglês. E eu acabei assumindo isso como uma birra. Eu fui em dois shows, no lançamento no Palácio das Artes e no [Espaço] Rock News e se hoje tiver show do Cartoon de novo, eu vou do mesmo jeito, eu gosto pra caralho e tal. Mas depois desse disco em inglês, eu perdi um pouquinho a graça, acho que foi meio preconceito da minha parte mesmo. Eu acho que foi porque eu não aprendi cantar as músicas, aquele conceito *pop*. [Dias, 2006/2]

CAPÍTULO 5 - REFRÃO

BIGORNA, PAULO E KHYKHO: LEMBRANÇAS DO PROCESSO DE TRANSIÇÃO

1 - Introdução

Permanecia na fila, que não avançava, quando então passou por mim Khykho com a família. Foi um rápido cumprimento, pois ele tinha pressa para iniciar as preparações finais do show.

Nossos encontros sempre foram nas ocasiões mais inusitadas. Lembro-me, certa vez, de um concerto que a orquestra jovem do Sesiminas deu em um evento beneficente para uma igreja de um bairro distante da capital. Uma apresentação didática, dessas em que o regente explica os naipes, fala sobre algumas curiosidades da formação, ensina sobre algumas relações entre compositores e seus instrumentos prediletos.

Surpresa: lá estava Khykho, chegando junto com o grupo dos violoncelistas, aprontando a maior algazarra. Lembro-me de ter dado boas risadas a seu lado, numa conversa boba, polvilhada aqui e ali sobre o assunto Cartoon. Khykho, ao mesmo tempo descontraído e sério, dizia então que era muito difícil reproduzir os meus arranjos de guitarra em *Martelo*, na mesma intensidade com que era muito fácil tocar o que Khadhu havia composto para *Bigorna*.

O que retive desse comentário foi uma reflexão sobre o lugar do sensível na construção do músico, dentro de uma Cartoon que passou por um processo de mudança a nível do fazer musical. Nessa mudança, a criação musical passou de uma situação inicial na qual o timbre era o vetor central; profundamente implicado no

timbre, estava a maneira de tocar característica da personalidade cunhada por cada músico. E, fundamental para a orquestração desses timbres era a vivência em grupo: amizades, inimizades, os embates nos ensaios, as audições coletivas, as defesas apaixonadas desta ou daquela opção para um mesmo trecho musical...

Assim, em *Martelo*, para cada composição forja-se uma forma que é resultado da construção e sobreposição de timbres em um processo socializante análogo: não há nenhuma forma pronta e pré-definida, a ser vestida posteriormente pela sonoridade.

2 – Contextos que cercam Bigorna



Fig. 85: Belo Horizonte (MG)

Em 2001, todo o grupo já tinha se distanciado suficientemente do processo criativo de *Martelo* para dar seguimento a novas composições. A idéia geral era a de que os arranjos instrumentais precisariam ser menos movimentados, ao menos quando serviam de acompanhamento para a voz. Abaixo, Khadhu fala sobre essa noção.

Aquela coisa que a gente sempre usou, principalmente no *Martelo* a gente usava muito o contraponto, às vezes muito embolado, todo mundo solando ao mesmo tempo. Então às vezes você tinha quatro temas legais tocando, mas você não ouvia nenhum deles, porque eles não foram pensados juntos, não é? Um pensava ali, o outro pensava lá e juntava tudo. Funcionava, mas não era uma coisa composta, às vezes não era composta por um cara só. [Khadhu, 2006/2]

Porém, o que fazer a partir da idéia de ordenar o contraponto, ou mesmo de eliminá-lo por um acompanhamento mais comportado, não era consenso. O resultado foi que, dois anos após o lançamento de *Martelo*, a Cartoon havia tentado enveredar por uma série de caminhos, sem contudo conseguir sequer finalizar qualquer um deles.

Vladmir - Lembra, no pós Martelo e antes do Bigorna... Tinha uma musica sua, com uma história também.

Khadhu - Aquela grandona que a gente estava ensaiando?

Vladmir - Como é que chamava ela?

Khadhu - Não tinha nome ainda não.

Vladmir - Tinha alguma coisa com a mitologia.

Khadhu - Na verdade a música era sobre o processo evolutivo, ou seja, sobre um discípulo e o mestre. Ela falava dessa descoberta e da luta que é o processo de evolução. Então ela contava um pouco dessa história, tinha a parte que era a batalha interna do cara, mas ela ainda não estava toda definida, o próprio título, ainda não tinha fixado o título. Mas era uma música que falava um pouco desse processo mesmo, de você estar em um processo de vida e de repente você percebe que aquele não é o processo que você deveria estar, ou que você gostaria de estar e começa uma mudança, e essa mudança vai gerando uma série de coisas para você superar e tal. E a música falava muito disso e que tinha a ver com a minha vivência, com o que estava acontecendo comigo naquele momento.

Vladmir - Eu não lembro o porque de você [...] ter mudado esse projeto [...] qual foi a razão?

Khadhu - Foram vários motivos [...] o que aconteceu foi que quando eu comecei a estudar, eu comecei a aprender a escrever e eu vi que isso era mais fácil do que gravar as coisas igual a gente gravava. Grava um violão, depois grava um baixo em cima e você não tem nem equipamento para gravar mais do que isso e fica limitado, não é? E coisa escrita não, você pode escrever o que você quiser, mesmo que não vá ter jeito de tocar, mas você pode escrever [...] Nessa música, eu estava aprendendo também, escrevendo de uma forma primária também.

Vladmir - Muito claramente eu lembro que tinha um todo, não sei se eram músicas separadas.

*Khadhu - Eram músicas separadas o que a gente estava trabalhando também. [...] A gente estava ensaiando "Announcement" [embrião de *Bigorna*, atualmente a primeira faixa do CD], "Winter is going", aquela do Pablo [compositor amigo do grupo].*

Vladmir - "Close your eyes" [na verdade, o título da música é "Eternal Sleep"], eu acho.

Khadhu - Essa daí com aquela introdução que eu tinha feito, aquela musica do Pablo e essa grandona. [...] um belo dia eu cheguei em casa, estava escrevendo no computador, essa foi a primeira música que eu estava escrevendo no computador. Eu chego, já tinha escrito umas 100 páginas, mais ou menos, da música. A grade era um pouco grande, cabiam só dois sistemas em cada página. Quando eu chego em casa para procurar a partitura, cadê a partitura? Desapareceu do meu computador, sumiu. Tanto, você lembra que depois eu te pedi para você me dar as partituras, as suas, de guitarra? [...] Você me deu porque eu perdi tudo. E foi um negócio assim, inexplicável. Eu era assim, tão inexperiente, que eu não tinha nenhum disquete de *backup*, não tinha nada, estava tudo no computador. [...] Aí eu falei assim, “Bicho”. Eu já estava muito neurado, porque eu estava achando que aquela música estava demais para a gente. Sabe assim, a idéia era muito boa e tudo, mas eu estava com medo de desperdiçar aquela idéia naquele momento, e a gente não conseguir fazer da forma que deveria ser. [Khadhu, 2006/2]

Por trás desses insucessos, haviam outras coisas. As viagens a Ouro Branco haviam se encerrado de uma vez por todas, pois a casa usada para os ensaios fora ocupada. Isso obrigou o grupo a concentrar as atividades criativas em Belo Horizonte.

O primeiro problema decorrente disso consistiu em descobrir um lugar fixo para ensaios, pois o aluguel de estúdios consumia os recursos da banda. Aliás, estes recursos estavam escassos, desde o fechamento do Studio Bar, em 2000. A cena local decaía, e com ela as possibilidades de apresentação.

A solução encontrada foi um porão na casa de Boxexa, que num esforço conjunto havia sido adequadamente preparado para acomodar o equipamento da banda. Mas, resolvido este problema, havia ainda outro, mais relevante: no cotidiano da capital mineira, as convivências diárias, da forma como descrito à época de *Martelo*, não eram mais possíveis. Para tudo, dali em diante, seria preciso marcar horário, e nem mesmo a libertação do grupo do esquema dos estúdios alugados pôde evitar esse processo.

Tudo isso se soma à mudança espiritual de Khadhu e Bhydhu, inspirados por seu guru, Paulo – que às vezes é também chamado, por eles, de “Mestre Y”.

3 – O fortalecimento do componente espiritual no Som cartooniano e a profissionalização do grupo

Em 1999 veio o primeiro CD, “Martelo”. A maior parte das músicas do cd foi composta por Khadhu e refletem bem as mudanças musicais e espirituais que o músico vinha sofrendo desde que conheceu seu Guru, o Mestre Y, em meados de 1996. Sobre este período diz Khadhu: “Desde então comecei a perceber que muita coisa na minha vida precisava ser mudada. Comecei a abandonar velhos hábitos, parei de comer carne e aos poucos fui parando de beber e de usar qualquer tipo de droga.” [*Khadhu Cartoon*, 2007/5]

A espiritualidade orientada por Paulo pressupõe uma noção de evolução que merece uma atenção cuidadosa. Inicialmente, entendi essa relação como sendo da esfera religiosa. Mas Khykho distingue a religião da evolução:

Vlad – Isso que eu acho interessante, a coisa do Paulo não é religião.

Khykho – É evolução, quero dizer, é tão complexo explicar porque é muito mais fácil pensar nele como guru do que tentar transferir ele... sei lá, porque é muito complexo. Para mim, quase o tempo inteiro ele trata de música.

Vlad – E ao mesmo tempo ele passa por tudo, não é?

Khykho – Exatamente. É aquele negócio, as coisas são muito paralelas, sabe? São muito similares, muito parecidas.

Vlad – Então, pois é. E esse contato acaba que não é uma religião, mas te permite ter uma circulação tranqüila com outras religiões. Estou certo em falar isso?

Khykho – Pensa pelo seguinte ponto, é até uma frase do próprio Cristo, se não for é de alguém evoluído e já foi citada várias vezes, inclusive em igreja quando eu citava que era budista, hoje em dia eu não me considero mais budista, eu acho que eu já sou um gnóstico. [...] Onde estávamos? Sim, a frase importante – “Vários caminhos levam ao pai” – acabou, é isso.

Vlad – A questão da religião se resume nisso, não é? Aliás, até além da religião, até coisas que não são consideradas...

Khykho – Inclusive, através da música eu acredito piamente que tem gente que consegue chegar lá, que consegue se acertar. [Garcia, 2007/2]

Há, contudo, um forte componente de fé nesses encontros regulares que Khadhu, Bhydhu e Khykho mantêm com Mestre Y. Mantida nessa base de crença, a

evolução pressupõe um trabalho árduo no sentido de um aprimoramento das capacidades do indivíduo, tanto materiais quanto espirituais. Esse trabalho, ou caminho, se dá a partir de uma escolha, e em qualquer direção, uma vez que todas as coisas possuem ligação entre si: no centro dessas ligações, o ponto comum é o próprio indivíduo, foco de toda a espiritualidade cartooniana.

Interpretando, como parte dessa evolução, o aprendizado formal da música erudita, Khadhu e Bhydhu se lançaram na tarefa de estudar as teorias musicais culturalmente ligadas aos símbolos da notação ocidental. Essa fusão entre o espiritual, o formal e o ocidental reverberou profundamente em seus respectivos horizontes culturais, transformando a substância de seus sujeitos cartoonianos, dentro de um processo que também teve seu eco no Som.

Vlad – A fase de Martelo foi em si a transformação.

Bhydhu – Com certeza.

Vlad – O Bigorna eu não sei, porque eu não vivi tanto.

Bhydhu – O Bigorna parece que já é mais um resultado da própria transformação. Então eu, por exemplo, já alguns anos pra cá, ouço muito mais música clássica do que rock, gosto pra caramba de rock e tal, mas a música clássica hoje em dia acho que ela mexe muito mais comigo, questão de sentimentos e tal.

Vlad - O que você está ouvindo agora?

Bhydhu – [...] o que eu gosto mesmo assim é Bach e Beethoven principalmente, são dois que é até chato falar, não é? [...] “São os fudas do negócio” (risos). Mas sou fonzasso dos russos. [Rimsky] Korsakoff, gosto pra caramba, Tchaikowsky também, mas o Korsakoff destes todos aí, acho que é um dos que eu sou mais fã, assim.

Vlad – Que mexe mais.

Bhydhu – É, gosto muito do esquema dele. Tem um concerto [...] que é o Rachmaninoff, concerto n.º 2 para Piano, pra mim assim, é uma das coisas mais legais que eu já ouvi na minha vida. Aí incluo esse concerto junto com Bach e Beethoven, porque é uma coisas mais violentas que eu já ouvi na minha vida, gosto muito, mas muito mesmo. E bicho [...] não sou fã do moderno [música contemporânea], não me agrada. [Bhydhu, 2006/2]

Vlad – Quais são os exemplos de grandes compositores pra você?

Khykho – Beethoven, Bach, Brahms, os outros são grandes compositores que no final das contas eu acho que eles têm os grandes momentos deles e a vida deles serviu como grande exposição, mas eu não enxergo uma grande evolução espiritual neles, mas enxergo que talvez com isso eles tenham obtido a evolução deles, exatamente pelo grande exemplo. Chopin eu acho fantástico, Mendelssohn eu acho fantástico, Shumann eu acho fantástico. Eu me considero assim, [período] Romântico para trás. [Garcia, 2007/2]

Todos chegaram mesmo a se preparar para um fim de mundo, que pelo menos por enquanto ainda não aconteceu. Boxexa fornece uma interessante interpretação desse processo, ligado à profissionalização das relações internas da banda Cartoon:

É, realmente tinha uma expectativa, de virada de milênio, né? [...] Uma coisa legal de falar aqui que me ocorreu, reproduz até a história do rock, dessa música da década de 60, dos *hippies*, “paz e amor”. Realmente, na época [retorno do Cartoon, em 1995], a gente era mais novo, e tinha aquela utopia, que a arte em geral tinha, de mudar o mundo. Mudar a forma de pensar das pessoas, trazê-las para um mundo mais igualitário, menos materialista [...] isso caiu por terra. Não sei que que foi que deu no mundo, não sei se foi de uma hora pra outra [...] mas todo mundo bateu com a cara no chão, porque o mundo tomou outro rumo. Não aconteceu um tanto de coisas que essas pessoas que buscavam respostas falavam, e o mundo tá do jeito que tá. [...] A gente, no início, queria ganhar o mundo, e tal, criar mesmo modificações no padrão de ser da gente, das pessoas, e tudo... depois a gente viu que era meio viagem, passou o ano 2000 e o mundo não acabou (risos) e aí foi isso, a gente focou mais [...] no trabalho. Claro, eu sempre fui uma pessoa de fé, acredito nessas coisas, eu não duvido de nada... mas realmente, com um pouco de cuidado, né? Pra não se perder demais, pra não esperar demais... [Boxexa, 2007/2]

Somados todos esses fatores, a emergência da figura do compositor era a instância que faltava para pavimentar o caminho do profissionalismo, no sentido oposto ao descrito por Mowitt (1987: 175/1) à página 93. Horários fixos de trabalho, compositor que realiza a criação e a transmissão através da partitura, aqui interpretada como índice para a perfeita execução: para que tudo isso funcionasse, era necessário, porém, estabelecer o meio de controle sobre o último indivíduo que emerge da

equação. Portanto, só faltava agora que o intérprete-compositor se tornasse um intérprete.

4 – Gênese de *Bigorna*

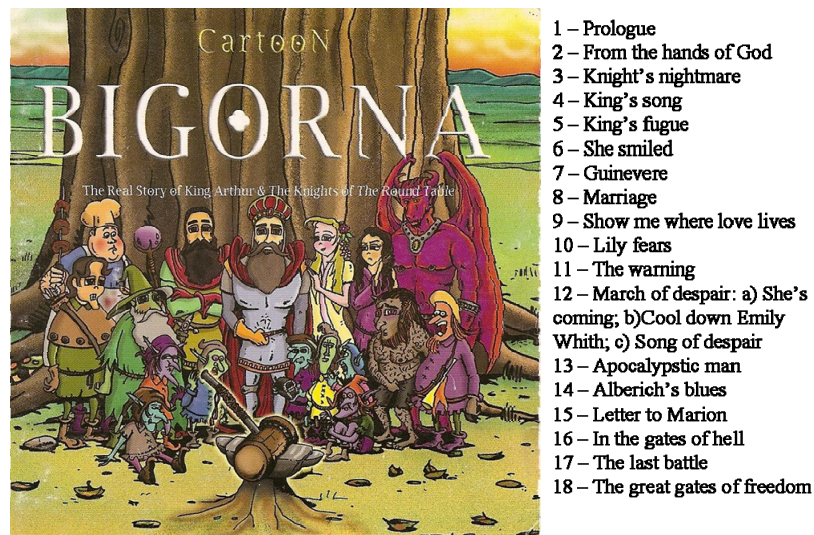


Fig. 86: À esquerda, a capa de *Bigorna*; à direita as faixas do CD

Em 2001, a Cartoon vinha do fracasso de seus novos projetos. Buscando reunificar o grupo, preparou-se uma revista-pôster para manter acesa a chama das novidades cartoonianas, enquanto não vinha o segundo CD. Em meio a esse processo, os ensaios transcorriam em crise, pois a dúvida sobre o material de trabalho novo era grande. Numa das reuniões que normalmente precediam os ensaios, Khadhu lança a proposta de uma ópera-rock. Protestei, pois acreditava na possibilidade de um CD feito nos moldes de *Martelo* – ainda que concordasse com a idéia de modificar a natureza do acompanhamento instrumental.

O impasse era grande, e nenhuma negociação parecia possível. Assim, a única solução encontrada foi a votação. Dois votos para a ópera-rock (Khadhu e Bhydhu), um voto por um disco de canções soltas (eu), e uma abstenção (Boxexa). Assim se iniciaram os trabalhos de *Bigorna*. Visando apaziguar os ânimos, Khadhu tentou

incorporar à idéia da ópera-rock duas histórias. A primeira delas foi a que se forjou, segundo o próprio Khadhu, a partir de uma conversa entre ele e Paulo.

Khadhu - [...] a idéia do *Bigorna* partiu do Paulo. Na verdade foi uma brincadeira do [...] Paulo, o meu mestre. A gente ali conversando [...] debaixo da árvore e ele jogou isso no ar. Porque o primeiro disco era *Martelo*, ele falou, “Imagina, então o próximo disco vai ser a bigorna”. Aí eu falei, “Ah, é mesmo?”. Ele, “É, não, imagina”. Aí começou a brincar com os personagens, “O que é que o Peter Pan tem a ver com isso?”. Eu falei, “Sei lá, ué?” Aí começou aquela brincadeira, a gente foi jogando personagens dentro do negócio, fazendo aquela miscelânea. Beleza, eu fui para casa e fiquei com aquele trem na cabeça. Aí começou a pintar, veio a idéia da primeira música do Mago Merlin que seria o Peter Pan, dele revoltado pela humanidade não estar conseguindo [evoluir]. [...] E pintou a primeira música e eu não consegui parar, bicho e aí foi. Eu lembro até do dia que eu cheguei no ensaio pra vocês e falei, “Olha galera, estou com essa idéia aqui e tal. Vocês topam abandonar tudo e começar de novo?” [Khadhu, 2006/2]

A segunda história era baseada numa composição minha, de 1992 (época da primeira *Cartoon*), sobre criaturas semelhantes a duendes, que receberam o nome “Os Gluncheys”.

Enquanto isso, corriam os preparativos para o show de lançamento da revista-pôster. Várias sessões de foto foram feitas; o mesmo artista gráfico responsável pela arte de *Martelo* ficou a cargo da edição da revista; Khadhu finalizava o texto que acompanharia as fotos, falando sobre a história do grupo; e Bhydhu, juntamente com Zé Celso e sua empresa LPJ, concluíam a produção do show que foi, novamente, no Lapa Multishow.

Neste instante, embora o trabalho de composição de *Bigorna* parecesse transcender, finalmente, num ritmo constante, duas inquietações passavam pela minha cabeça. Primeiramente, estava ficando claro que as duas histórias pareciam não ter encaixe possível; além do que, mesmo que conseguíssemos juntá-las, teríamos um CD

duplo – isso era ousadia demais para um grupo independente, logo no seu segundo CD! A mesma impressão teve Khadhu:

Khadhu - Mas nessa época a minha idéia era ir até certo ponto com esse negócio [a idéia que teve com Paulo] e pegar os “Gluncheys”, para ficar meio a meio. Quando você saiu e eu vi que a história estava muito incompleta, estava chegando em um ponto e dando um salto estranho...

Vladmir - Aonde que era esse salto?

Khadhu - Eu não lembro em que momento que ia pular para os “Gluncheys”.[...] Na verdade [...] eu estava era querendo adaptar, porque eu queria por os “Gluncheys” no meio do negócio, mas ele não tinha nada a ver com o negócio. Então ele é que seria a adaptação. Quando ele saiu fora, aí abriu para eu terminar a história, para eu fazer a história como eu imaginava. Aí foram saindo as músicas, eu vi que dava para encaixar o “Apocalyptic Man”, algumas coisas que teriam nos “Gluncheys” e umas coisas assim. Aí foi fluindo, mas foi um negócio que fluiu bastante, não foi um processo dolorido e agarrado de ficar procurando o que fazer, fluiu bem. [Khadhu, 2006/2]

A segunda inquietação era acerca da influência de Paulo nos trabalhos do grupo. Grupo que, de fato, não possuía a mesma coesão de antes. Quanto às suas novas posturas espirituais, Khadhu e Bhydhu mantinham-se bastante reservados, e permanecem assim até hoje.

[...] Eu achei bacana, na época, estar acontecendo isso tudo com eles [Khadhu e Bhydhu] porque eu [...] achei que poderia pegar uma certa carona... porque eu já trazia uma bagagem disso, só que eu poderia aprender com eles, com Paulo... mas, realmente, não foi o que aconteceu... a coisa [referindo-se à experiência espiritual] é bem individual mesmo; no caso dos dois foi simultâneo – não que não tenha sido individual – até porque são irmãos, e bem próximos, mas não chegou até nós [Vladmir e Boxexa], né? Mas [a experiência de Khadhu e Bhydhu] já tava com um pé no chão, encarando a coisa mais como um trabalho [...] imagino com bons olhos a coisa dessa mudança deles e da entrada disso pra banda, pra música. [Boxexa, 2007/2]

E, embora concordasse com Boxexa, meu lado de intérprete-compositor à época resistia a uma mudança dirigida no sentido das relações internas do grupo. Um novo componente espiritual, gradualmente e sem consenso coletivo, se fundiu ao fato

musical cartooniano, ao ponto que, sentindo-me de mãos atadas, comecei a perceber, no irremediável da situação, um certo pendor totalitário.

Intencionalmente ou não, Paulo havia se tornado uma espécie de quinto integrante. E, no fundo, eu resistia à idéia de abandonar minha posição de intérprete-compositor. Na entrevista com Khadhu, feita ao longo da semana seguinte ao show de aniversário dos dez anos (05/09/2006), o guru surge nos últimos instantes, e um único comentário final abre a brecha para uma nova incursão em outra perspectiva dessa espiritualidade evolutiva inculcada no Som.

Paulo - Opa!

Khadhu - Como é que vai?

Vladimir - [...] Já ia perguntar de você. Parece até que você ouviu então. Tudo bom?

Paulo - Beleza, não é? [...] Estava na serra gaúcha levando uma equipe de dançarinos.

Khadhu - Você acha que estava lá?

Paulo - Na minha visão estava.

Khadhu - Pior que esse casaco é bravo, hein? Realmente...

Paulo - Ele é terrível. [...] Eu estou caçando é aposentar.

Khadhu - Eu também.

Paulo - Eu não acredito nisso. [risos]

[...]

Vladimir - Você estava falando que o Bigorna foi obra sua [virando-me para Paulo] também de certa forma. [risos]

Khadhu - Isso foi resultado das mudanças.

Paulo - [inaudível] ele me contou a história, eu não estava sabendo de nada disso.

[...]

Khadhu - Ele está tentando consertar o Cartoon, ele está amparando. [Khadhu, 2006/2, grifo nosso]

5 – Notas pós entrevista²⁴: um vislumbre do sujeito evolutivo

Diante da inesperada presença de Paulo, percebi que o gravador estava causando certo constrangimento. Desliguei-o, mas continuei tomando notas. Estas

²⁴ Khadhu, 2006/2.

anotações serviram para dimensionar um pouco mais a figura do guru. Infelizmente, não foi possível marcar uma entrevista com ele antes do prazo final da entrega desta dissertação.

Inicialmente, conversamos sobre instrumentos antigos e exóticos. Paulo mencionou o *kotu* japonês, e brincou com a idéia de Khadhu incorporar uma gueixa no show. “Não, talvez o Khykho seja mais indicado para isso”, brincou Mestre Y, com seu bom humor característico.

Khadhu comentou sobre o concerto de Néelson Freire na noite anterior (Palácio das Artes); gostou muito de uma chacona de Bach (arranjada por Busoni), e da sonata Waldstein, de Beethoven. Não gostou de Cesar Franck nem de Debussy (não mencionou o nome das peças).

A conversa transcorreu serena, até que Paulo comentou sobre uma suposta limitação da mentalidade musical brasileira. Tal limitação, a seu ver, ia dos “bitolados” músicos eruditos até o que chamou de “bataques”. Entendi este termo como referência aos esquemas percussivos que predominam no fazer musical popular do Brasil.

Lembro-me, ainda, de Paulo e Khadhu conversando sobre o uso da voz como um instrumento. Segundo Paulo, a voz pode incorporar qualquer som, porque ela está na mente, e não na garganta. Me recordo de um último comentário seu: “Deus fez o mundo com a voz, entoando o seu próprio nome em todas as coisas. Por isso mesmo a música é infinita, porque ela está presente desde a criação”.

O que entender por uma música infinita? Aqui sou levado, novamente, ao conceito do fato social total, pois música é tudo. Mas não é o todo musical que pode ser chamado de música – lembremos dos “bataques”. Assim, há um reconhecimento implícito de que existem outras músicas, mas o que se deve entender da fala acima, é

que a música *que lhe interessa* é infinita. Essa música pertence ao Deus que acredita, o responsável pela criação de todas as coisas que reconhece.

Na idéia de evolução, fica claro no depoimento a seguir que existe a idéia de alguma coisa comum a todos os homens: algo inerente à substância de todos nós, algo universal, “verdadeiro”. Em compensação, a definição do que venha a ser ou não esse universal acaba gerando uma fronteira questionável entre aquele que acredita e aquele que não acredita, em termos da polarização verdadeiro-falso, bom-ruim, certo-errado. Uma vez que tudo está ligado, o mesmo vale para a música:

Vlad – E a coisa espiritual na música? De acordo com essas relações aí que você tem, que eu acho muito forte a relação da música do Cartoon com a coisa da espiritualidade. Na sua visão assim, não quero que você fique... não é nenhuma palestra, mas se você puder falar, puder sintetizar essa relação pra mim.

Khykho – Evolução/música?

Vlad – É [...] como é isso pra você? Qual é o significado disso para você? Essa ligação do espiritual com o musical.

Khykho – Teve um tempo em que eu sempre achei que música era a coisa mais sagrada que existia, era aquilo pra mim, eu faria o que fosse preciso para fazer aquilo e fazer aquilo bem [...] Depois houve um tempo em que eu achei que a única coisa que eu tinha que me preocupar era em evoluir como ser humano, em espiritualidade e tudo mais, porque isso refletiria no outro [música][...] E hoje eu acho que os dois caminham juntos, eu não estava errado em nenhuma das duas, mas eu estava errado em não privilegiar as duas juntas, porque cada uma ajuda a outra. Eu acho que se você busca a música no sentido mesmo, lógico, dos verdadeiros compositores, você busca a mesma coisa, porque foi isso que eles buscaram, era isso que eles viviam e é isso que eles estão passando para você, grandes sentimentos e não porcaria. [...]

Vlad – [...] O que é evoluir para você? O que faz parte da busca pela evolução?

Khykho – É a coisa mais simples do mundo e não adianta neguinho me falar que não sabe, porque é básico de você ler, ouvir o povo falando, dos cabeções de escola falar que existem todos os parâmetros, mas pra qualquer lado que você olhe tem uma relatividade completamente igual. Todo mundo sabe o que é certo e o que é errado, todo mundo sabe o que é, todo mundo sabe qual é caminho que vai para cima e qual é o caminho que vai para baixo, senão é porque estão usando do racionalismo para, através do que já é conveniente, transformar aquilo em uma desculpa para continuar fazendo as mesmas merdas que se faz. Pô, é você ser um cara que anda no caminho

certo, no caminho correto, ser um cara que tem uma ética, que tenha moral, que tenha bons costumes, muito simples, não é?

Vlad – Por exemplo, você estuda música pra caramba, você está aqui fazendo regência, isso faz parte dessa evolução para você?

Khykho – Completamente. Quando eu estou fazendo alguma coisa má disso eu interpreto que estou sendo desleixado com alguma coisa.

Vlad – O que é uma coisa má pra você nesse caso?

Khykho – Uai, se você está fazendo uma coisa desleixada você está sendo... pensa comigo a partir desse ponto, se você tem o zelo de cuidar que uma frase sua seja bem resolvida, significa que você vai ter o zelo de tomar cuidado quando você vai falar alguma coisa que por um momento de emoção você vá agredir alguém que às vezes não tem absolutamente nada a ver com aquilo. Tem muita coisa desse tipo, não é? São raciocínios similares, aliás, em tudo. [...] eu sinto que [...] você anda completamente em paralelo com as todas as coisas que você faz no planeta. [...] Eu tenho muita ansiedade, eu falo muito, rodo, giro, mexo os braços, minha cara é cheia de expressão, eu tenho muito disso. Isso em alguns momentos é óbvio que vai refletir na música, é óbvio que vai ter alguma coisa que vai refletir no planejar alguma coisa que eu quero para frente, sabe? É muito óbvio, isso é clássico. [...] Então isso são coisas que não me fazem a pior pessoa do mundo, mas é uma coisa que eu quero vencer, igual, todo mundo tem o seu degrau a cumprir. Eu não digo nem que esse é o meu pior defeito, tenho bilhões de outros piores, mas o ruim, na verdade, não é você não conseguir vencer aquilo, não é? É você não conseguir vencer porque você não quer, porque você está se dando desculpa de várias coisas e se contentando com aquilo que você é e levando as coisas do jeito que são. Os grandes deveres, não é? Você tem que começar e a sua maturidade tem a ver com esse tipo de coisa. [Garcia, 2007/2]

Essa noção deixa transparecer um totalitarismo de pureza que explica, em grande parte, a dificuldade das negociações internas à época da gênese de Bigorna. O sujeito evolutivo, amparado na idéia do puro e do universal, traça uma noção de certo e errado que se torna potencialmente totalitária na medida em que ele se lança nas relações sociais com outros. Imune a essas outras percepções de mundo, esse indivíduo se arrisca ao isolamento de suas crenças, ou à inevitável aquisição de discípulos: a única forma de negociar sentidos é nos termos desse universal cuja busca tal sujeito não abre mão.

A espiritualidade cartooniana resultante pode sugerir, por um lado, o fato social total, quando o ser evolutivo critica, por exemplo, a mera e passiva aceitação daquilo que já está estabelecido, pregando um caminho árduo que pode adquirir um sentido político de mudança, de construção de uma subjetividade.

E, ao mesmo tempo, essa espiritualidade nega o fato social total, por exemplo, pelo seu firme entendimento do que venha a ser a “verdadeira” música, apartada das demais (Falsas? Erradas?). Talvez o maior equívoco esteja justamente aí, nesse universal musical que outrifica outras coletividades musicais e suas lógicas criativas completamente diferentes da chamada música erudita.

Após o comentário de Khadhu, acerca da função de Paulo em “consertar” a banda, o guru retrucou, brincando, dizendo que “odeia o Cartoon”; por isso mesmo, sentia que devia “melhorar” o grupo. Dei uma risada nervosa, neste momento, sentindo-me intimidado e procurando disfarçar o incômodo súbito.

Era como se a condição para permanecer no grupo envolvesse lidar, de alguma forma, com a aceitação do guru e seu papel de “conserto” daquilo que estava, por extensão, “errado” na música da Cartoon.

A questão, simples, era, à época de *Bigorna*: permanecer e aceitar, ou abandonar o barco. Não havia mais argumentação.

6 – Abandono do barco e o show de lançamento da revista pôster

Khadhu, além de apresentar Paulo, ou Mestre Y, como mestre musical e guru espiritual, com ele estabeleceu uma relação de profunda gratidão, publicamente declarada.

O mestre também me fez ver o quanto a música é importante e como eu estava indo na direção errada. Graças a ele comecei a estudar e a ampliar meus horizontes musicais e espirituais. Jamais poderei agradecer o suficiente por tudo que ele me deu... [Khadhu Cartoon, 2007/5]

Bigorna nasceu a partir dessa relação mestre-aprendiz, mas ao invés de se tornar um disco solo – um projeto musical de Khadhu paralelo à banda – a ópera-rock foi trazida para o núcleo da Cartoon, servindo como base da definição do novo modo de trabalho. Esse novo modo, se não oposto ao modelo *Martelo*, ao menos era completamente diferente.

Constatando que a mudança era inegociável e inevitável, resolvi deixar a banda. Mas até então não havia comunicado essa decisão a ninguém: me mantive em completo silêncio, dada a dificuldade da decisão (ainda havia dúvida, de minha parte) e levando em conta os compromissos futuros da banda: sobretudo, o lançamento da revista-pôster.

Para a divulgação do show de lançamento, os cartazes anunciavam uma banda desconhecida, que abriria o show da Cartoon. O nome do grupo: “Os Gluncheys”.



Fig. 87: Flyer de divulgação do show de lançamento da revista-pôster

Tratava-se de mais uma surpresa da banda para a audiência. Lembro-me que várias pessoas vinham falar conosco: “Quem são esses Gluncheys?”; ao que respondíamos: “é uma banda nova, você ainda vai ouvir falar”. Gerou-se um burburinho. As bandas irmãs, Calix e Somba, chegaram a demonstrar uma certa mágoa por terem sido proteladas em favor daquele grupo de rock “novo” e desconhecido. O público, por sua vez, estava curioso para ouvir os tais “Gluncheys”.



Fig. 88 (fonte: Correa, 2007)

No dia do show, a surpresa se revelava para a platéia: “Os Gluncheys” eram os integrantes da Cartoon, usando as máscaras de duendes que aparecem na capa da revista-pôster. Tudo foi feito com algum *mise en scene*: Renato Savassi, do Cálix (um dos poucos que sabiam do segredo), atuou como mestre de cerimônias, introduzindo a nova banda de rock como a mais nova “sensação de BH”. Vestidos a caráter, os Gluncheys gritavam para a platéia: “Esse negócio de Orquestra Mineira de Rock é uma mentira! É a ‘Panela Mineira de Rock’, isso sim!”



Fig. 89 (fonte: Correa, 2007)

Tratava-se de uma menção auto-crítica da OMR, acusada por várias outras bandas independentes da cidade de ser uma “panelinha”: um núcleo fechado, restrito a Cartoon, Cálix e Somba. E “Os Gluncheys” haviam feito o que nenhum outro grupo “de fora” da panela havia feito: criticá-la abertamente, em público, em pleno show.

A festa no Lapa Multishow, no lançamento da Revista Poster, começou por volta de meia-noite com a aparição dos integrantes do Cartoon fantasiados de duendes, tocando como Os Gluncheys, que fora anunciada como a banda de abertura. Isso mesmo que você está pensando. Eles abriram o próprio show e ainda fizeram todo o cerimonial básico, saindo do palco e voltando uns dez/quinze minutos depois, como se nunca tivessem pisado ali antes. Vindo de Khadhu, Vlad, Bhydhu e Boxexa, normal. Apenas mais uma loucura, que nós não vamos e nem devemos contrariar. [Correa, 2007/4]

Outra dramatização foi encenada adiante, já no show da Cartoon, quando Khadhu chama ao palco, para uma participação especial, o guitarrista dos “Gluncheys”. E entra Guilhermão, do Somba (o outro músico a par de toda a farsa), com a máscara de duende que eu havia usado na abertura do show. A audiência, ao ver o “guitarrista dos Gluncheys” ao meu lado, ecoava suas risadas pelo Lapa.



Fig. 90 (fonte: Silva Jr, 2006)

Na mesma noite de lançamento da revista-pôster, criei coragem e reuni o grupo, comunicando-lhe, enfim, minha decisão de abandoná-lo. Foi um momento difícil, para mim e para os demais. Até hoje, não foi possível conversar claramente com Khadhu e Bhydhu sobre isso, mas Boxexa cedeu este importante testemunho:

Eu lembro de um período de hesitação, porque a gente ficou um tempo sem saber o que ia acontecer... porque demorou, né? De seis meses a um ano, que a gente ficou sem saber, mesmo, como é que ia ser, se ia dar pra continuar... [Boxexa, 2007/2]

Fiquei na Cartoon por mais seis meses, apenas fazendo shows. Ao longo desse tempo, permaneceu congelada a iniciativa de *Bigorna*.

7 – Retorno ao projeto Bigorna

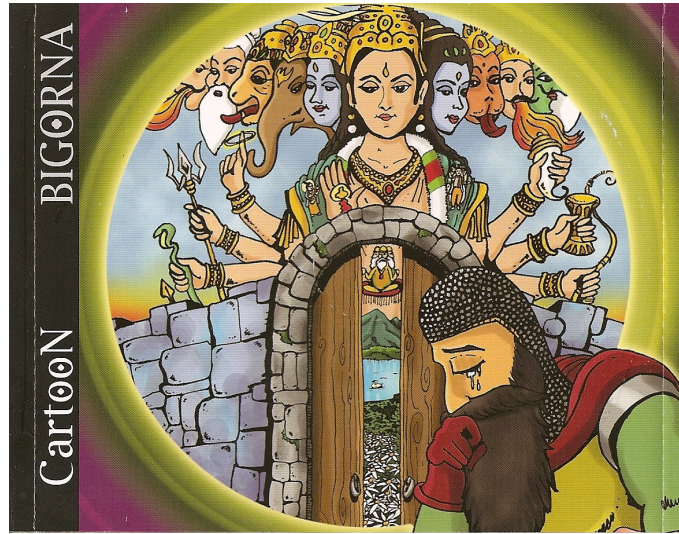


Fig. 91: Detalhe gráfico do CD *Bigorna*

A entrada de Khykho ocorreu na virada de 2001 para 2002. Em poucos meses, *Bigorna* é lançado. Khadhu falou do processo criativo, colocado como um desafio para a Cartoon.

Khadhu - [...] *Bigorna* já foi um outro desafio, que é a gente pegar um estúdio legal pra caramba. Não era perfeito, mas era bem melhor do que o outro, mas teve o desafio da gravação ao vivo, foi uma coisa que ninguém sabia. [...] Até o Lincoln e o Kristoff que são pessoas que estão no mercado aí há muito tempo, já gravaram milhões de vezes, não tinham feito isso. Então assim, o pessoal só entendeu a dificuldade que seria, na hora que entrou lá dentro. Então foi um processo muito doido também. Eu gostei, sabe? A minha lembrança é boa, porque eu já previa que ia ser assim, eu já tinha visto nego gravando separado, repetindo varias vezes. Como eu via que os ensaios não estavam 100%, eu falei, “Isso na hora vai dar problema”. Mas até aonde a gente pode, a gente vai trabalhando, pressionando. Mas aí acabou rolando, cara. Só que foi um processo também difícil, os primeiros dias assim, quando alguma coisa não saía. [...] Eu acho que é por aí, tem muitas dificuldades técnicas e instrumentais que precisam ser pensadas antes. Então todo mundo tem que estar muito bem preparado, a parte da captação do som, quanto melhor estiver, não deixar para resolver depois, isso vale para qualquer tipo de gravação, tentar já captar o som bom. [Khadhu, 2006/2]

A rapidez do processo leva a crer que Khykho era a última peça do quebra-cabeças que faltava, rumo à especialização dos papéis de compositor e intérprete. Sua

entrada no grupo apaziguou as tensões decorrentes da diferença de opiniões. E, devido à sua admiração pela Cartoon, ele assumiu, com naturalidade e sem resistências, o papel de intérprete, facilitando a tarefa de criação do CD. Em pouco tempo, passou a freqüentar as reuniões na loja de Paulo, tornando-se também um seguidor de seus ensinamentos.

Ele tem esse lado de ser um cara, como eu, mais tranqüilo, mais dócil, mais adaptável, então por esse lado foi muito bom. Agora, ele vinha de um *metier* mais do metal, que não tinha muito a ver, e eu na época fiquei um tanto receoso com isso. Mas é a bagagem dele, né? Acabou que, no fim, deu um resultado interessante. [Boxexa, 2007/2]

8 – A história de Bigorna ou “A verdade de todas as coisas”

Existem grandes enganos na história da humanidade. E é com enorme prazer que nós, as personalidades do Cartoon, viemos a público para desfazer mais um deles. [Cartoon, 2002/8]

Todas as canções do CD giram em torno de uma única história. Na primeira parte, narra-se a ascensão de Arthur, após retirar o martelo mágico Excalibur de uma bigorna. Na segunda parte, introduz-se um personagem malvado, Alberich, que convence Emily Whith a libertá-lo de uma prisão. Alberich, sedento de poder, rouba o martelo Excalibur e por sua vez evoca forças demoníacas que, implacáveis, destroem todo o reino – inclusive o próprio Alberich.

O final é praticamente uma anti-tragédia: outro herói da trama, Parsifal, percebendo sua impotência e a dos demais cavaleiros de Arthur ante o ataque dos demônios, fecha os olhos, e inicia uma jornada espiritual que o conduz a outro mundo. Neste sentido, a anti-tragédia: somente o herói se salva, restando a todos os demais a morte. Essa morte simboliza a consequência da opção por não seguir a verdade da evolução.

Khadhu - Isso tudo é muito simbólico, o lance todo é simbólico. Essa guerra toda é um lance interno. Tanto que você vê que na hora que ele fala, ele fala que ele fecha os olhos. Porque o que estava acontecendo em volta, ele não tinha como solucionar, então ele vai solucionar o que estava para dentro. Aí nisso é que ele acha o Cálice Sagrado. Eu nem falo desse jeito na letra.

Vlad - Mas _____ que tinha um cálice. Não tem?

Khadhu - O Cálice que na verdade é o Y. [Khadhu, 2006/2]

As dezoito faixas de *Bigorna* não trazem uma mensagem direta ao ouvinte; mas todas elas, amarradas pela história, simbolizam a noção de espiritualidade evolutiva da banda Cartoon. O cálice sagrado, outro elemento que é citado ao longo da trama, representa Mestre Y. E Parsifal é a imagem de seus discípulos, no caminho para a evolução.



Fig. 92: Detalhe do verso do encarte que acompanha *Bigorna*

9 – O sujeito-compositor de Bigorna: reflexo do ser evolutivo

No cerne do compositor resultante da noção de evolução está a profunda mistura entre a música e a espiritualidade. Nesse sentido, a força motriz da criação é a inspiração, potência etérea que se controla ou não, dependendo do estágio de evolução do sujeito.

Esse negócio de compor, é um negócio muito doido, cara, porque as vezes você passa um ano, dois anos, sem conseguir fazer uma coisa que presta. Você faz e não gosta, faz e não gosta e de repente você pega um embalo e faz um disco inteiro, sabe? Porque é o negocio da inspiração mesmo, do momento de você achar o rumo [...] [Khadhu, 2006/2]

Esse compositor se lança, assim, na busca constante de seu aperfeiçoamento. E sua busca perpassa, de uma maneira ou de outra, as técnicas e as lendas ligadas aos símbolos notacionais ocidentais. Revertendo o caminho descrito por Mowitt (1987: 175/1), a tecnologia não se centra na máquina e nem no ouvinte, mas no corpo do indivíduo que faz música: ele compõe para si, para sua busca, e há legitimidade nesse ato, uma legitimidade que se transforma, num primeiro momento, na sua autonomia artística.

É uma evolução. Eu acho que mesmo o compositor assim, mais evoluído, um cara, não vou citar um Beethoven ou um Bach, porque esses caras, eu acho assim, diferente [...] mas um cara que compõe mesmo para orquestra e tudo, por mais que o ouvido dele seja violento e tudo, na hora que a coisa acontece, é diferente. Pode ser diferente para melhor ou para pior. Eu acho que quando o compositor é muito bom, a mente dele geralmente vai além e a orquestra geralmente não consegue fazer o que ele estava imaginando, ou banda, seja lá o que for. Agora, quando ele é compositor normal, ou fraco, pode acontecer muito isso também, dele ser surpreendido no além, porque ele não conseguiu imaginar aquele som, ou prever aquele som. Eu falo porque cada dia que passa, eu consigo ouvir melhor as coisas sem precisar do instrumento, prever

melhor o que é que vai acontecer. Então eu imagino que um cara que tenha uma experiência muito maior que a minha, deve ouvir isso muito melhor e chegar a pontos talvez de querer coisas e não saber de onde tirar. Certos sons que de repente você ouve na sua cabeça e não consegue fazer. [Khadhu, 2006/2]

Contudo, as conseqüências materiais são bem mais extensas do que a mudança de foco tecnológico. Uma vez liberto de sua função social, no trato com a audiência, pela liberdade da autonomia criativa, esse sujeito-compositor tende ao totalitarismo de uma pseudo-dicotomia entre arte elevada e arte popular. No âmbito da *Cartoon*, a conseqüência disso foi a neutralização das conquistas de *Martelo*. *Martelo* esse que se torna um selvagem primitivo, face à idéia da racionalidade evolutiva do novo sujeito-compositor.

Para *Bigorna*, a atividade de criação, fazendo uso da escrita musical, torna-se ferramenta de controle, nas mãos de um único compositor. O timbre, antes a variável primeira das relações internas, cedeu seu lugar central para a forma musical do criador. Este, inconscientemente, reduz o timbre, cataloga-o conforme sua sensibilidade, extrai-o do modo de tocar de cada músico: reduz a variável humana por trás do timbre, homogeneizando-o.

Vlad - Você continua escrevendo, por exemplo, a parte de guitarra? Porque na escrita não tem jeito de você pensar no timbre. Você escreve na hora o que você está pensando na coisa, ou você pensa na coisa primeiro, escuta e escreve depois, com o timbre já na sua cabeça?

Khadhu - Eu tento escutar o máximo antes. Sentar para escrever só quando eu estiver com o máximo possível pronto na minha cabeça. Não só de nota, mas de timbre. Mas quando você senta para escrever, sempre vem coisa nova na sua cabeça. Por isso que é perigoso também, eu acho que o melhor mesmo para o compositor é ele já ter tudo pronto. [Khadhu, 2006/2]

As melodias de *Martelo* se sobrepõem por uma lógica eminentemente horizontal, auditiva e empírica. O resultado são parciais harmônicas repletas de

intervalos não usuais do ponto de vista teórico. Em *Bigorna*, o uso intensivo da escrita como suporte criativo deixa claro a submissão da audição à visão, o que torna aqueles intervalos “dissonantes” e evitados ao máximo.

[...] Você pode escrever o que você quiser, mesmo que não vá ter jeito de tocar, mas você pode escrever. Então isso abriu um leque, assim, e sem contar que você começa a visualizar a musica, que é uma coisa que você não fazia antes, começa a ter a prova do porque é que isso aqui não funciona; você olha e, “Ali está tendo um intervalo de segunda menor, nesse momento não é legal”. Então você começa a descobrir as coisas por um outro prisma. [Khadhu, 2006/2]

Se tudo isso, por um lado, parece algo totalitário, na forma como exponho, por outro lado trata-se da edificação de um modo de trabalho extremamente pragmático, sobretudo em um contexto de banda no qual já não há mais uma vivência coletiva misturada à atividade criadora: a banda Cartoon se profissionaliza (num sentido questionável) a partir de *Bigorna*.

Vladmir - Você partituroou todo o CD, não?

Khadhu - Sim, sim [...]. Porque não tem jeito, cara. Ainda mais que tinha nego convidado, os caras não tinham tempo para ficar ensaiando todo dia, assim. Então o disco foi feito assim, [...] foi muito rápido. O momento em que a gente definiu, vai ser o Cris, vai Lincoln, chamamos as pessoas que iam ser, aí começou, sabe? Toda semana era uma musica nova. Então eu ia escrevendo, aí ensaiava. Cada semana eu chegava com uma partitura da próxima, aí foi. E foi mais ou menos na seqüência do disco mesmo, sabe? O processo foi muito legal, o que traumatizou um pouco foi a própria gravação, por causa dessas dificuldades. Tinha música que saía de uma vez, mas tinha muita música que agarrava. E quando agarrava, assim, às vezes passava um dia inteiro e não conseguia finalizar nada. A gente tinha que relaxar, aí voltar depois e gravar, porque um erro e inutiliza a gravação, o erro de um, inutiliza o resto todo. [Khadhu, 2006/2]

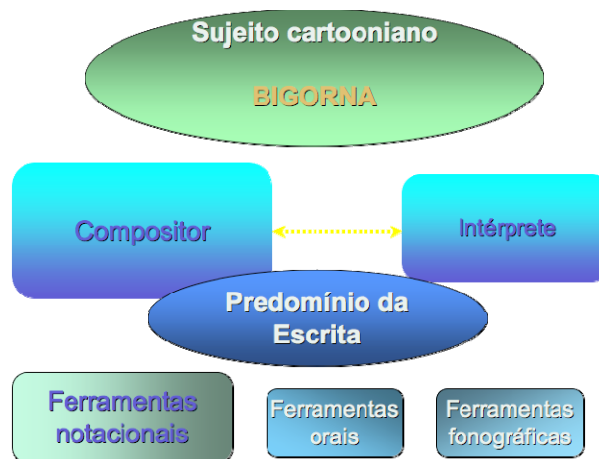


Fig. 93: Sujeito cartooniano de Bigorna

10 – Assim, dez anos depois do início...

Apesar de ter se profissionalizado, a Cartoon não podia simplesmente abandonar o passado de *Martelo*, bem como tudo o que ele representa: uma parte significativa da história da banda. Estávamos todos ali no Lapa, pesquisador, pais, filhos, ripongas e ripinhas, roqueiros e roqueiras, para prestigiar não somente *Bigorna* ou *Martelo*, e sim a banda por trás destes trabalhos, a Cartoon.

Mas persiste ainda essa essência dupla do grupo, oriunda da natureza dos dois CDs, e ela emerge o tempo todo, em variadas formas. Na diferença reside, em parte, aquela decepção de Khykho, relativa à dificuldade de reproduzir os arranjos de guitarra de *Martelo*.

Voltando à lembrança de nosso encontro no concerto didático da Orquestra Jovem do Sesiminas, a única coisa que pude dizer-lhe, então, foi que não se ocupasse em reproduzir fielmente os arranjos de *Martelo*, como fazia com *Bigorna*. A melhor solução, a meu ver – e essa posição pessoal permanece até hoje – consiste em adaptá-los, pois ali o timbre está profundamente misturado ao jeito de tocar (e esses “jeitos”, meu e de Khykho, são muito diferentes, considerando o nosso instrumento no grupo, a guitarra).

Visto pelo prisma do timbre que incorpora a identidade, o incômodo de Khykho poderia ser traduzido não somente pela dificuldade em tocar os arranjos que fiz, mas também pela dificuldade de ser alguém que ele não é. Claro que isso é algo por demais extremo: se ele tivesse mais tempo poderia reproduzir melhor os arranjos de guitarra do primeiro disco; mas essa dimensão (timbre e personalidade), mesmo em parte, subsiste, e possui sua relevância neste trabalho.

CAPÍTULO 6 - PONTE

NOTAS DO SHOW: AUDIÊNCIA, BANDA E SOM

1 – Da fila até o stand de vendas

Lentamente, a fila avançou até a entrada do Lapa. Passando pelos seguranças, antes de adentrar o espaço da audiência, era preciso contornar um murinho pela direita, e dar de cara com o *stand* montado pela banda para o comércio de seus variados produtos: os dois CDs, a revista-pôster, a revista em quadrinhos de *Bigorna* e os diferentes modelos de camiseta com o logotipo da banda.

O encarregado do *stand* era o Vítor, ou, como costumamos chamá-lo desde tempos idos, o Vitêra. Vitêra fez parte da turma roqueira de Ouro Branco, que ao longo da década de 90 se reunia no In Roll, um bar cujos proprietários eram Bhydhu (então somente Bidu) e Xandré. Foi no In Roll que a primeira Cartoon – Kartoona – se desfez, em 1993, anos antes da atual Cartoon que comemorava seus dez anos de idade naquela noite.

Depois do fim dessa Kartoona veio a Rainbow Pie, na qual eu (baixo), Khadhu (vocal) e Bhydhu (bateria), juntamente com Lawrence (guitarra) tocávamos sucessos do rock nacional e internacional de outros grupos: o In Roll era um de nossos mais significativos palcos. Vitêra, Xandré, Véio, e tantos outros sempre fizeram parte da história da Cartoon. Vitêra, em especial, permanece presente ainda hoje, sempre auxiliando o grupo em troca de um ingresso grátis. Sua proximidade também muito se deve por ser praticamente da mesma família de Bhydhu: ambos namoram, há anos, duas irmãs, e isso desde a época de Ouro Branco.



Fig. 94: Vitêra

Cumprimentei Vitêra no estilo do pessoal do In Roll:

- E aí, palhaço?

- Fala, otário! Boneco de neve!

Era mais ou menos assim, com uma rudeza meio performática, que essa turma demonstrava seus afetos. “Corno”, “imbecil”, “escroto”, “vai tomar no cu”, e tantos outros adjetivos e expressões afins eram constantes do vocabulário social desse grupo roqueiro. Os apelidos eram todos meio agressivos: o meu era “boneco de neve”, ainda hoje lembrado, para minha tristeza.

2 – Instantes iminentes

2.1 – Dificuldades de estranhamento

Sentado numa das laterais com Rosângela (minha orientadora de mestrado), mostrei-lhe o equipamento que trouxe para registrar o evento: uma câmera digital e um gravador. “Mas você precisa de um bloco de anotações e uma caneta!”, ela advertiu, completando: “anote todas as suas percepções da noite, para depois colocá-las em texto. Se você não o fizer, e confiar apenas em sua memória, muitas coisas passarão em branco na hora da escrita”.

Esse meu despreparo, pela ausência de um bloco de anotações, no fundo refletia a minha dificuldade no estranhamento daquele fenômeno. Uma razão inicial e óbvia para isso era o fato de ter feito parte do grupo; portanto, muito do que ali acontecia era por mim encarado como natural, e “passava batido”.

Outra causa relevante diz respeito à minha localização espacial: como músico, quase sempre estive mais do “lado de lá” do palco, do que do “lado de cá”. Como espectador, havia presenciado poucos shows de rock; reconheço mesmo que fazer parte da platéia nunca foi, realmente, uma vocação, ou gosto pessoal: adoro ouvir uma banda de rock, adoro tocar rock, mas não gosto de ir a shows. Afinal, talvez essa dificuldade de estranhamento se deva menos ao fato de ter sido um músico cartooniano, e sim à minha “preguiça” de shows.

Tomei fôlego e levantei-me. Perscrutando com o olhar aquele ambiente, vislumbrei novamente o *stand* de Vitêra, e para lá me dirigi:

- E aí, palhaço, tem uns papéis e uma caneta pra me emprestar?

- Aqui, “Buneco”, pega esses *flyers*, e escreve atrás com essa caneta. Devolve, hein, otário!

Com os *flyers* de divulgação de um outro show e a caneta emprestada de Vitêra, completei meu equipamento, e me pus a fazer anotações, pedindo o auxílio da percepção de Rosângela e de outros amigos: Douglas, Cecília e Marcelino. Com certeza, tudo ali seria muito mais estranho para eles do que para mim (eles não são cartoonianos), mas mesmo à medida em que ia me embrenhando show adentro, e ao fim perdendo completamente o contato com eles, resolvi seguir o conselho de Rosângela, registrando tudo o que captava com meus sentidos, soasse estranho ou natural.

É preciso lembrar, por fim, que no papel de ex-integrante do grupo, eu ainda era uma pessoa visada pelo público, e volta e meia minha atenção era desviada por alguém que pedia algo, de autógrafa a pose de fotografia. Procurei tirar o melhor proveito possível, mesmo nesses instantes de aparente desconcentração. Resolvi encará-los por outro ângulo, como uma mudança de foco no decorrer da apresentação, um micro-foco que por vezes irrompe do macro – este, o show em si, a relação do grupo e da grande audiência, intermediados um e outro pelo Som.

2.2 – “Raios solares que passam pela bruma”



Fig. 95

Sentado ao chão, com Rosângela e Douglas, anotei imediatamente a expressão que ela disse ao olhar para o palco: “raios solares que passam pela bruma”. Aparentemente, aquilo que eu via somente como um *default* industrial da parafernália luminosa, a devassar suavemente pontos escuros do palco ainda vazio, não era tão *default* assim: exercia lá os seus efeitos. Mas ainda, por todo o ambiente, prevalecia o escuro. Assim como nós, várias rodinhas de amigos estavam sentadas. Subitamente, um cheiro de maconha atravessou as narinas, acompanhado da “Primavera” (das “Quatro Estações” de Vivaldi), num volume ambiente.

Seguiu-se à “Primavera” um movimento da Sexta sinfonia de Beethoven. Permanecia a tal bruma, e pouco a pouco fui deixando de ver os efeitos sensoriais do ponto de vista de seus mecanismos geradores, para efetivamente senti-los, como parte do público.

O atraso do início – mais de duas horas – não parecia incomodar ninguém: é algo tão comum nessas situações, que já se sabe que existem dois tipos de horários: o divulgado e o real. Apenas Rosângela se mostrou inquieta com o fato – ela foi a minha melhor “estranhadora” auxiliar.

Através da penumbra ainda pude distinguir alguns rostos, mas o escuro pouco a pouco adensava, à medida em que o cheiro de incenso penetrava mais fundo na alma: no exato instante em que o primeiro movimento do Concerto de Brandenburgo nº 4 (J.S. Bach) ecoou pelos alto-falantes. A densidade de pessoas crescia. Como se dizia por ali, o lugar foi ficando “muvucado”.



Fig. 96

Deixei Rosângela e Douglas para me sentar mais ao meio, junto à Cecília e Marcelino. Procurando anotar tudo, sem querer comecei a falar em voz baixa. Uma menina se sentou à minha frente, e me ouviu dizer “uma menina se senta à minha frente”; sem entender o que de fato se passava, ela se mostrou ligeiramente

contrariada. Julgando erroneamente ter ouvido a medida de um descontentamento meu, a garota se voltou para mim e, procurando justificar-se, dizia que já estava lá e que só havia saído para comprar cerveja. Procurei esclarecer, dizendo-lhe que se tratava de uma pesquisa, e não de uma reclamação. Ela estranhou, e continuando sem entender, acabou voltando para sua rodinha; ouvia a música em silêncio absoluto, parecia estar de olhos fechados.

O telão à minha direita mostrava uma grande angular do espaço; o quarto concerto de Brandenburgo persistia, assim como a ausência de negros e, segundo Marcelino, um grande número de gordinhos. “Gordinhos?”, retruquei, “mas vejo somente aqueles dois ali!” Era gozação, exagero de Marcelino, a brincar com minha situação de dependência deles e de todos os presentes, naquela tarefa de enxergar o novo naquilo que sempre me havia soado como corriqueiro.

Reparo na juventude feminina presente, naquela beleza variada e exótica, e penso que a lógica de Cadu se fez valer afinal; os rostos se descortinam do escuro por efêmeros instantes graças aos tais raios de sol que, abandonando por breves momentos o palco, cortam a platéia, mudando constantemente de direção e padrão.



Fig. 97

A locomoção se tornava cada vez mais difícil, proporcionalmente ao preenchimento do espaço. No telão, uma mão gigantesca acendia, com um isqueiro

gigante, um cigarrão. Atrás de mim, muitos já estavam de pé; ao redor e à frente, outros tantos permaneciam sentados.

Atravessando a massa, fui em direção a Avelar e Matheus, dois grandes amigos. Avelar é, atualmente, meu colega de banda, baixista do Somba. Matheus, também baixista, é colega de trabalho na UEMG, e havia concordado em auxiliar na gravação do show; tinha acabado de chegar do Mineirinho, onde tocou baixo em um evento de música evangélica, recebendo uma boa quantia para tal. Acerca disso, seu único comentário foi: “depois da apresentação de hoje, estou ainda mais convicto de meu ateísmo!”

Perguntei-lhe, então, sobre o Al Fallahin. Matheus já conhecia o grupo de Marcelo, especializado em música árabe; conhecia alguns músicos, inclusive, e para ele o Luciano, um dos tocadores de *djerkak*, era dos que mais destacavam-se do todo. Interessante foi o seu elogio, combinando duas de suas tantas vivências diferentes (rock e música árabe), reflexo de uma globalização musical que, sendo ou não boa coisa, de fato coloca à disposição da audiência músicas das mais variadas culturas: “O Luciano é o Steve Vai do *djerkak*!”

A expressão faz menção a um nome extremamente significativo no universo do rock norte-americano (Steve Vai) como guitarrista virtuose, improvisador e criativo, associado ao instrumento de percussão considerado típico da tal música árabe, fornecendo assim a medida da competência de Luciano. Sobre as dançarinas do ventre que acompanham o grupo, o único comentário que pude extrair dele foi: “Lindas!!!!” Para mim, isso era suficiente naquele instante.

3 – Abertura do show: *Al Fallahin*

Finalmente, após conseguir convencer (por duas vezes) Rosângela a ficar mais um pouco, apesar do gigantesco atraso, Bhydhu aparece, anunciando ao microfone o grupo *Al Fallahin*. A partir daí, as luzes surgem mais fortes, focadas no palco, deixando a platéia na escuridão, e direcionando nossos sentidos. Todos se levantam e batem palmas. Daí em diante, minhas anotações se tornam caóticas, pois comecei a andar por todos os lugares possíveis, registrando cada situação particular e significativa que pude filtrar da totalidade.



Fig. 98

A primeira dançarina do ventre começa seu solo, acompanhada pela música do *Al Fallahin*. Três meninas, à minha frente, olham para ela admiradas, conversando animadamente entre si; minha imaginação sarcástica traz à lembrança o fenômeno que ficou conhecido como o “efeito ‘O clone’”, esta uma novela global que levou milhares de mulheres em todo o país a lotarem escolas de dança do ventre: talvez elas sejam as próximas alunas.

Com um confuso maço de papéis e uma câmera fotográfica, registro o que consigo; as pessoas me olham esquisito (algumas sabem que eu fui da Cartoon, outras simplesmente estranham aquele tipo “repórter barbudo” que só fica olhando, anotando e fumando). Vou para a parte posterior da platéia, onde muitos outros parecem preferir estar alheios, conversando entre si como se estivessem num barzinho. Lá encontrei Leozinho (baterista dos grupos Mantra e Somba) e Tati.



Fig. 99: Leozinho e Tati

O casal trabalha no projeto do Museu do Clube da Esquina, e eles me lembraram acerca de uma entrevista de um sujeito dos tempos de Ouro Branco e In Roll, o Fred. A entrevista está no site do museu; nela, encontrei um testemunho sobre a época do In Roll e a influência do Som da primeira Cartoon:

P - E na sua adolescência, o que é que você ouvia?

*Fred - Foi uma mudança muito grande, eu comecei a minha adolescência no final dos anos 80, [...] a gente ouvia o rock nacional que foi uma coisa muito forte que teve, mas eu fiquei na verdade pouco tempo ouvindo isso. Também nessa época [...] já tinha tido um movimento nos anos 70 do skate entrar no Brasil, aí ficou parado um tempo, na década de 80 voltou e eu me interessei pelo esporte, comecei a praticar e o que se ouvia, a turma que andava de skate ouvia rock pesado americano, coisas que se chamavam na época de *hardcore*, alguma coisa de *punk*, então eu comecei a minha adolescência por aí. Só que os próprios skatistas acabaram isso aí e acabaram caindo no *hip hop*, pro *rap*, hoje em dia o skate é mais relacionado a esse tipo de música e por*

algum motivo qualquer eu não me interessei nem um pouco por *hip hop*, nem *rap*. Acabou que [...] comecei a conhecer algumas pessoas um pouco mais velhas do que eu, cinco, seis anos mais velhas do que eu que estavam montando uma banda lá na minha cidade chamada Cartoon que era super influenciada por rock progressivo e por rock clássico dos anos 60 e 70 e aí então eu comecei a ouvir rock inglês dos anos 60 e 70 a partir de conhecer essas pessoas. Tinha um amigo meu que o irmão mais velho era guitarrista da banda, o Vladimir e aí a gente ficou fascinado com a banda deles, a gente viu começar e hoje é uma banda fantástica e tudo. Então principalmente por influência deles. Um deles inclusive, o irmão do Khadhu que é o vocalista, montou um bar na cidade que só tocava rock clássico, rock progressivo, o Bhydhu. Então eu passei a ouvir rock progressivo e eu acho que boa parte da minha adolescência foi basicamente ouvindo rock inglês. [Carvalho, 2007/2]

Fred, aliás, também esteve presente no evento do show de aniversário. Ao encontrá-lo lá, cumprimentei no estilo In Roll, chamando-o de “babaca”. Ele retrucou, mas não consegui ouvir nada do que dizia (apenas imaginei se tratar de mais um palavrão): nesse momento, a música tampava toda e qualquer fala, e o Al Fallahin parecia aumentar ainda mais o volume sonoro procurando criar uma atmosfera de... sei lá... êxtase... De fato, já estava ficando imune àquela sedução exótica um tanto forçada.

4 – Final do Al Fallahin

Na lateral do palco, Bhydhu auxilia o técnico na regulagem de som. Enquanto isso, no telão, surge a imagem do ventre chacoalhante da dançarina. Cadu, com quem havia perdido contato lá na fila, ressurgiu com um sorriso alegre de êbrio. Repete-se, dizendo: “o show da Cartoon é um dos mais florido!”, e levanta a garrafinha de cerveja que levava consigo.

Próximo à mesa de som central, Marcus Viana (instrumentista do grupo de rock progressivo “Sagrado Coração da Terra” e autor de um sem número de trilhas

incidentais para novelas globais) permanece atento, em pé, com uma mão no queixo; de vez em quando, cochichava algo com o produtor do bar, Guilardo.

Nesse instante, encontro Renato Savassi (flautista do grupo Cálix), prestes a fazer uma participação especial no show da Cartoon. Ele comenta: “... mas essa não é a dança do ventre verdadeira; a legítima raramente é dançada”. Mesmo assim, olhava fixo para a dançarina, com sorriso mal contido.

Matheus, naquela mesma região próxima à mesa de som central, punha-se a gravar o show. Outros rapazes ao meu redor conversavam sobre as mulheres, “as flores”. Na parte de trás, esses grupos de conversa parecem predominar, no que um zumbido baixo e grave se faz sentir junto à música o tempo inteiro. Basta se aproximar para distinguir desse zumbido as palavras e os fragmentos de conversa.



Fig. 100

Lá na frente a platéia participa, mas há um certo estranhamento. Não sabem como reagir ao Al Fallahin – afora as palmas, que passam a ser quase uma obrigação. O público tenta processar essa sensibilidade exótica, mas a aceitação é parcial, morna. O grupo prossegue, ciente de seu papel coadjuvante na noite.

O sorriso de outra dançarina é diferente; meio Mona Lisa, enigmático, mais contido; nem preciso me aproximar do grupo de rapazes ao meu lado para captar o veemente “Gostosa!!!” que emitiram ao vê-la dançando.

Às 23:25, o Al Fallahin terminou seu show, e os alto-falantes voltaram a difundir música clássica. De onde estávamos, nem eu nem Avelar conseguimos distinguir que música era aquela; a única diferença é que Avelar se mostrava preocupado com isso, e eu não. Esse era o jogo de dar o nome à música, com que passávamos o tempo desde nossa época de colegas na Escola de Música da UFMG. No telão, um anúncio publicitário (“Diplomat – Progressive Scan”), era acompanhado por uma imagem da ponte de Londres. O conjunto soava bizarro, assim como a sua inutilidade diante do contexto no qual era exibido. Ninguém parecia prestar atenção, de qualquer forma.

Avelar, finalmente desistindo de brincar de “qual é a música”, se aproxima de mim, Ique e Rosângela. Nossa conversa era entrecruzada: enquanto Ique me pedia para ir ao próximo ensaio do Somba, eu me reportava à Rosângela, ao mesmo tempo sério e brincando, dizendo ter registrado, até então, uns dez diferentes beijos na boca (foram muitos mais, por certo).

Olhando de soslaio para o técnico de som central, atrás de Rosângela, percebi que ele havia recebido um sinal. E Bhydhu reaparece no palco como mestre de cerimônias, encarando sua função com certo desconforto, porém resignado; ele anuncia o novo videoclipe, pedindo a atenção de todos para o telão.

As luzes se apagam, e tive aí a mais estranha sensação de toda a noite, ao ouvir minha própria risada – da gravação de “Abertura” (Cartoon, 1999/8) – ecoando pelos alto-falantes, servindo como a introdução do vídeo.

Enquanto da multidão se viam só as cabeças levantadas em silêncio, olhando para o telão, os músicos e seus auxiliares conferiam os detalhes de palco. O videoclipe, sobre a música “King’s song” (Cartoon, 2002/8) consistia numa seqüência de imagens do arquivo pessoal da banda, coletadas de filmagens caseiras, e especiais de TVs locais veiculados em épocas passadas. A audiência permanecia imóvel, destacando-se do todo apenas algumas poucas cabecinhas balouçantes ao ritmo da música. Algumas bocas se mexiam junto com as palavras da canção. Muitos casais ficavam juntinhos, as mulheres de costas para seus parceiros que as envolviam em seus braços. E, ao término da exibição, muitos assobios e palmas se ouviram.

Já era meia-noite e meia, quando enfim o público se junta à Rosângela no descontentamento do atraso do show mais aguardado, gritando em coro: “Cartoon! Cartoon!...”

5 – Finalmente, o show...

5.1 – Início

Os músicos entram em fila no palco novamente iluminado, e tomam suas posições, marcadas desde a passagem do som. Corpos esguios que, com suas indumentárias indianas repletas de detalhes, assemelham-se, nas poses, aos desenhos bidimensionais das figuras egípcias, evocando uma autoridade quase hierática. Acedem a todas as saudações da audiência um tanto quanto desconfortáveis com a idolatria, que é bem maior na porção dianteira da platéia, dominada por adolescentes.

Todos tomam seus respectivos instrumentos, e sincronicamente, iniciam, bem baixinho, a primeira seqüência repetida de notas de “She’s coming...” (*Bigorna*).

Fig. 101: (faixa 17)

Trata-se da primeira parte de uma música intitulada “March of Despair”, que serve de introdução para “Cool Down Emily Whith”. Os instrumentos crescem pouco a pouco, todos juntos, repetindo o padrão acima; algumas vezes sussurram, aleatoriamente: “She’s coming!”; mas o grupo acaba enganando o público: não tocam a canção seguinte, como no CD. Ao invés disso, apresentam numa música inédita. Nesse momento, até mesmo o burburinho da parte de trás cessa, e o foco sob o palco parece ser total.



Fig. 102

No decorrer do número, percebo que se trata de uma composição instrumental, recheada de melodias em contraponto; mas ela flui mais do que o usual cartooniano. Entenda-se como “usual cartooniano”, sobretudo, uma música construída no

encadeamento de seções musicais contrastantes de qualquer ordem: rítmica, motívica, harmônica, literária, timbrística...

5.2 – “Knight’s nightmare”

A música termina, e seguem-se palmas mornas com assobios esparsos, indicando certa indecisão do público. A próxima música é uma em estilo *country*, intitulada “Knights’ nightmare”²⁵ (Cartoon, 2002). Nesse momento, permaneço mais à frente, junto com os jovens. A letra é cantada por uma série de personagens caricatos, todos feitos graças a variações radicais da voz de Khadhu; eles tentam, sem sucesso algum, retirar Excalibur da bigorna na qual se encontrava magicamente presa pelo mago Pyter Pen (que na confusão da história também se chama Merlin).

Ao final, ocorre um breque cômico: toda a banda pára, e um último personagem, farsesco e arrogante, anuncia aos frustrados cavaleiros perdedores que retirará a espada sozinho. Ele usa todos os seus esforços, mas acaba coberto no próprio excremento, sonoramente ilustrado apenas na voz de Khadhu, que brilha nesse instante (faixa 18).



Fig. 103: Detalhe da revista em quadrinhos/libreto que acompanha *Bigorna*

²⁵ “O pesadelo dos cavaleiros”

Somente os jovens da dianteira parecem aderir ao momento cômico, e às demais partes cantadas em inglês (que alguns deles, inclusive, sabem de cor, cantando junto): o pessoal de trás permanece indiferente, e ouço o burburinho claramente durante todo o breque. A música retorna, e caminha para o fim, com a repetição do refrão principal.

5.3 – “Duend’s” (faixa 19)

Finalmente, Khadhu fala algumas palavras iniciais; ele introduz, como uma das primeiras músicas do grupo, “Duend’s” (Cartoon, 1999). Essa canção foi uma das poucas do repertório de *Martelo* inteiramente composta por Khadhu. É uma exceção, portanto, do modo de trabalho exposto anteriormente, mas não foge à regra estilística que marca todo esse primeiro CD. Posso dizer, com certeza, que se trata de um clássico cartooniano, agradando tanto aos mais jovens quanto ao público na faixa dos trinta anos, que viveu a época de *Martelo*, durante a segunda metade da década de 90; ou seja, mesmo os indiferentes da parte de trás do Lapa, tanto quanto alguns que se sentavam em bancos nas laterais da platéia.

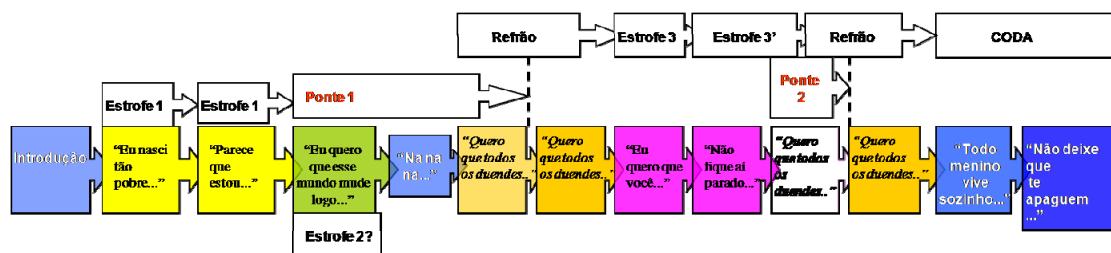


Fig. 104: Esquema formal de “Duend’s”

Esta música jamais seria considerada dançante, devido a suas constantes mudanças de andamento e compasso. Contudo, todos, sem exceção, sabiam como dançá-la, apesar de todos os contrastes. Inicialmente, é uma balada, em andamento

lento, que leva a uma sessão onde os instrumentos atacam, todos juntos, apenas certos tempos do compasso, permanecendo em silêncio o restante do tempo:

Fig. 105: (faixa 20)

O público se mexe em sincronia com cada um desses acentos. Em “eu quero que esse mundo mude logo...”, se estabelece uma estrofe diferente do ponto de vista musical: os acentos diferenciados terminam, e a banda soa junto, como numa orquestra. O trecho funciona como uma ponte que encaminha para o refrão. “É isso aí!” – brada Khadhu, e a balada volta, ainda nessa grande ponte, com um coro de vocalises em três vozes usando a célula “na-na-na”:

Fig. 106: (faixa 21)

Nesse momento, os braços se levantam num lento balançar, de lá pra cá e vice-versa. Tudo termina com quatro harpejos agudos do teclado de Boxexa, que é repetido em mímica por um grupo de garotos empolgadíssimos com cada detalhe. A seção

seguinte, com andamento mais rápido, começa baixinho e vai crescendo, enquanto o coro canta o verso principal do refrão:

The image shows a musical score for two parts: 'Voz principal' (Lead Voice) and 'Guitarra' (Guitar). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The vocal line starts with a forte (*f*) dynamic and the lyrics 'Que - ro que to - dos os du - en - des'. The guitar accompaniment is marked *ppp* (pianissimo) and consists of a steady eighth-note chordal pattern. In the second system, the vocal line continues with 'se - jam cer - ca - dos pe - lo som!' and the guitar part transitions to a distorted sound, marked 'Distorção' and *fff* (fortissimo).

Fig. 107 (faixa 22)

Começo a notar, aqui e ali, alguns corpos dando pulinhos inicialmente tímidos; à medida que o instrumental cresce, seguem-no os pulinhos, até que por fim atinge-se um ponto máximo; a banda entra com tudo no refrão marcante, e aqueles pulinhos se transformam em saltos frenéticos.

Quero que todos os duendes
Sejam cercados pelo som!

O refrão, em si, é grande, e possui até mesmo um pequeno prolongamento:

Na floresta onde moramos não há mais...
Na fazenda onde vivemos não há mais...
Nessa vida onde morremos
Não há mais lugar pra gente dançar!
(faixa 22)

Os contrastes não terminam. A seção seguinte (estrofe 3), com andamento médio entre a balada inicial e o frenesi anterior, é um *funk* norte-americano, que incita uma dança cadenciada; todo mundo, literalmente, chacoalha os quadris, enquanto

Khadhu, quase que em ritmo de *rap*, repete pela milésima vez a principal mensagem da banda:

(cantando em ritmo de funk)

Eu quero que você me ouça, rapaz
Pois o que eu tenho a te dizer é importante demais
Se existe algo que você não pode aceitar
Também existe algo que você pode mudar
(faixa 23)

Ainda nesse ritmo de *funk*, Khadhu repete o refrão principal: “Quero que todos os duendes sejam cercados pelo...”; e “sol” é a deixa para, de súbito, a banda retornar à seção mais frenética, repetindo novamente o refrão; estão de volta os pulos, e agora eles são mesmo muito mais emocionantes, pois se trata de um momento apoteótico da canção: momento-chave para conquistar todo o público presente.

Ao final de mais essa seção, o grupo todo pára por um brevíssimo instante, o suficiente para que Khadhu cante: “pra gente plan-...”; em “-tar”, todos juntos tocam um único e forte acorde em mi maior, que abre uma nova parte lenta, com um coro a cantar em inglês: “I want the fairies and the witches, to be surrounded by the sound”. Na platéia, flagro um grupo cantando junto, imitando os fonemas do idioma inglês no que se convencionou chamar de “inglês embromation”: “auân de férís ende uítxes tchu bi sâ raunde bai de saun”.

Khadhu entra cantando “Todo menino vive sozinho...”; ele percebe que a platéia canta junto em alto e bom som, e incentiva com as mãos esse canto, virando o microfone para a audiência; exhibe um sorriso generoso. E o povo continua: “e tem dentro de si um sol/ vem um adulto com seu balde d’água/ e apaga esse ser num... (tch!) tchau!”. O grupo ataca junto e com energia, aproximando-se do final, algo como uma coda, sem nenhuma relação com qualquer outra seção anterior:

Voz

Não dei - xe que te/a - pa - guem me - ni - no!

Guitarra

Distorção

Baixo

Fig. 108: (faixa 24)

Após “não deixe que roubem seu brilho!”, os dois últimos compassos da transcrição acima se repetem sem parar. São tocados com grande energia, sobretudo Bhydhu, que ataca os tambores de sua bateria rapidamente, enquanto o resto do grupo, usando timbres bem potentes e distorcidos, se aproxima do fim.



Fig. 109

Khadhu balança a cabeça e joga os cabelos de um lado para outro. Normalmente, “Duend’s” termina com um rápido “Pam!”. O “Pam!” é o final apotético de uma canção, no qual toda a banda sola com alto grau de liberdade; o andamento é suspenso, e muitos ruídos distorcidos são emitidos. O conjunto sonoro é bastante forte, e geralmente o baterista encerra o “Pam!” com um rufar de pratos ou tambores; o daquela noite, para surpresa de todos, foi diferente da versão do CD, mas igualmente econômico, direto ao ponto, o suficiente para deixar alguns instantes de

silêncio na platéia, antes que esta se manifeste com grande veemência; talvez a mais calorosa manifestação de toda a noite.

Definitivamente, “Duend’s” é um clássico, tanto por sua construção profundamente identificada com um modo cartooniano de se fazer música – modo este, porém, que foi em parte abdicado pelo próprio grupo, e cuja a palavra-chave é “contraste”; quanto por sua capacidade de fazer mexer um grande público heterogêneo, sem seguir sequer uma única fórmula padrão de sucesso. Além disso, a canção passa a mensagem principal do grupo: que cada um de nós precisa encontrar, dentro de si, a chave para sua própria evolução; ao mesmo tempo, “Duend’s” entretém a audiência, aliando, harmonicamente, seriedade e bom humor.

5.4 – “King’s Song” (faixa 25) e alguns recursos do compositor de Bigorna

Após as palmas, Khadhu anuncia a primeira música do show sob o nome “concerto para cravo de Bach”, que estará no próximo CD da Cartoon, a ser gravado em 2007. A estratégia de aliar o grupo à imagem de alguns compositores considerados como “grandes mestres da música erudita” – sobretudo Bach e Beethoven – vem desde a época de *Martelo*.

Khadhu, fazendo uma piadinha, introduz o rei, “não o Roberto Carlos, mas” o da música “King’s Song”. Ela começa com a voz rasgada de Boxexa, interpretando um personagem que anuncia a todos o novo rei – aquele que conseguiu puxar o martelo da bigorna, Arthur. A cama dos teclados sustenta a voz e o resto da banda, que despeja, em pulsos lentos e impactantes, os acordes da música. Baixo, guitarra e bateria realizam, juntos, um forte ataque que decai rapidamente, até o ataque seguinte; isso se repete até a conclusão do trecho.



Fig. 110

Nesse momento, permaneço à frente, e percebo que o público aí colocado vibra muito com o timbre da voz de Boxexa. O início gera expectativa, a voz rasgada traz emoção e ansiedade; na sequência, um *riff* contínuo e repetitivo anuncia o ritmo da dança e Boxexa prossegue cantando. Vejo algumas garotas que começam a dançar, e atrás delas, alguns meninos, mais desajeitadamente, fazem o mesmo:



Fig. 111

“King’s Song” é marcada por um pulso contínuo, afora pela introdução e pelo final, que são basicamente a mesma coisa. Servindo o pulso como essa base temporalmente sólida, o grupo trabalha importantes variações dinâmicas e instrumentais ao longo da peça, de acordo com a narrativa. O curioso é que o público dançou muito menos essa música do que “Duendes”, que poderia se considerar menos dançável, devido a suas descontinuidades de tempo. Minha primeira impressão era a de que o inverso acontecia: quanto mais descontínua, mais possibilidade de vivência uma composição cartooniana podia oferecer no momento da performance.

“King’s Song”, assim como todas as músicas de *Bigorna*, apresenta menos contrastes internos. Isso permitiu que o grupo, sob a tutela do compositor, explorasse variações musicais de outras ordens. Por exemplo, é interessante, a partir dessa música, reparar o quanto se encontra muito mais organizada a relação instrumentos e voz. Quando Boxexa a introduz em meio ao instrumental, todo este se empenha na execução do *riff*.

Os instrumentos somente atuam em texturas mais polifônicas nos momentos em que a voz sai de cena. E, nesses trechos, o grupo se aproxima um pouco daqueles contrapontos mais movimentados de “Tempo” e “First Lake Conclusion”:



The image shows a musical score for three instruments: Teclados (Moog), Guitarra, and Baixo. The score is written in 3/8 time and features a complex, rhythmic instrumental passage. The Teclados part starts with a rest, followed by a melodic line with triplets. The Guitarra part features a driving, rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Baixo part provides a steady, rhythmic accompaniment with eighth notes. The overall texture is dense and polyphonic.

Fig. 112: (faixa 26)

Outra possibilidade composicional muito usada em *Bigorna* envolveu as explorações de dinâmica, conjugadas à escolha do instrumental para diferenciar uma seção da outra. Levando em conta o início de “King’s Song”, tudo é bastante alto: afinal, é preciso anunciar ao mundo todo a chegada de um novo rei. O trecho é solene como uma música de corte, mas ainda é rock: abaixo da voz rasgada, a guitarra distorcida impera, acompanhada monodicamente pelo baixo no mesmo *riff*, a bateria reforça essa intenção, e a cama do teclado confere um calor especial para o todo. Porém, logo adiante, a narrativa impõe uma outra dinâmica, mais suave, na qual penetram o violão de *nylon*, o *cello* (emulado pelo teclado, no show, e o instrumento real, no CD), e timbres vocais suaves de coro.

É nesse exato momento que a música parece perder o rumo diante do público. Mesmo que a transição preserve a continuidade do andamento, a idéia intensa do princípio se dissolve com uma sensação de desperdício: é como se o tempo para absorver a primeira parte não fosse suficiente, o que acaba anulando o efeito de toda a canção. No caso de “Duend’s”, as descontinuidades e os acompanhamentos de voz intrusivos, mesmo com todos os seus defeitos técnicos, parecem se orquestrar num resultado mais eficaz. “Orquestração de descontinuidades”, pensei: conceito interessante. Mas mais abrangente, no caso tanto de uma como de outra música, seria o termo “orquestração de eventos”.

5.5 – Orquestração de eventos: relações entre língua, forma e resposta do público

Afinal, não era somente essa a questão. De fato, a maior continuidade ou descontinuidade musical era mesmo nublada pela variável do idioma da letra. É aí que parece patinar todo o conceito de *Bigorna*, conforme dizem os seus detratores (essa idéia é analisada mais a fundo no capítulo seguinte). Neste CD, todas as letras foram feitas em inglês. Em uma entrevista, Khadhu falou acerca desta escolha:

Sobre a questão das letras, bem, antes de Martelo, a maioria de nossas canções era em inglês; esse idioma se adequa muito bem ao rock e eu amo cantar nessa língua. [...] o idioma nunca foi problema pra gente²⁶ [Khadhu, 2003/2]

O idioma pode se somar à idéia da orquestração de eventos. Ele compreende a variável da comunicação do grupo com a audiência. Essa comunicação, em “Duend’s”,

²⁶ About the lyrics question, well, before Martelo, most of our songs were in English, it suits rock music very well and I love to sing in this language. The language has never been a problem for us.

é maximizada pelo uso do português: por isso mesmo, põe a rodar, com o máximo de eficácia, o jogo das descontinuidades teoricamente não dançáveis, potencializando os arranjos e a estrutura musical.

Já em “King’s Song”, o idioma é um empecilho. Não tanto pelo seu poder de comunicação – lembrar as considerações de Frith (1987:145/1) sobre a voz no capítulo 3, pg. 98. O fator crucial é que, em *Bigorna*, uma única história liga todas as canções e tal história é, potencialmente, a raiz de todas as escapulidas formais de cada composição. A música busca ilustrar a palavra, e nesse sentido atrai a atenção para esta.

Se a narrativa impõe uma estrutura musical complexa, o fator idioma amortece a audição da música. Aqueles que entendem inglês serão capazes, portanto, de vivenciá-la de modo mais intenso: poderão rir das piadinhas (“Knights’ nightmare”), ou se emocionar (em certos casos, se enjoar) com o conceito da nobreza pura de “King’s Song”. Poderão, enfim, acompanhar emocionalmente toda e qualquer mudança da estrutura musical.

Mas, com certeza, o conhecimento de inglês de grande parte do público presente não era suficiente para otimizar a recepção de certas canções de *Bigorna*. O resultado é que o público fica parado quando a dinâmica refreia o ímpeto inicial de “King’s Song”: caso este fosse mantido e reiterado por mais tempo, talvez o efeito tivesse sido mais eficaz.

O idioma perde importância à medida em que a forma musical se aproxima de um padrão reconhecível. Em “Guinevere”, por exemplo, o público se sente mais à vontade, apesar da letra em inglês: a estrutura cria o laço emotivo suficiente, e essa estrutura é uma bela variação da forma *pop* (“Guinevere” é analisada adiante):

Vlad - Você sabe o que a letra de “Guinevere” fala?

Ana Mel - Sei [...]

Vlad - *Você sabe que é uma coisa meio princesa e príncipe [...] Qual sua relação com isso? [...]*

Ana Mel - Ah, eu gostava de ouvir a música!

Vlad - *Não pensava na letra?*

Ana Mel - É, pensava na letra, mas nem tanto! [Ana Luíza, 2007/2]

A idéia da orquestração de eventos parece ilustrar significativamente a relação banda e audiência, pelo prisma da forma musical e do idioma. Mas trata-se de ciência inexata. Ela não fornece nenhuma regra prescritiva: antes, sugere pistas analíticas.

5.6 – “Lily Fears” e “The Warning”

Neste instante, sou arrancado de minhas observações, quando duas jovens pedem para tirar uma foto comigo, o “guitarrista de *Martelo*”; reconheço uma delas, a Ana Mel lá da entrada, do fã-clube “Cartoonianos”.



Fig. 113: Marina, eu e Ana Mel (foto: Ana Luíza)

Nisso perco o restante de “King’s Song”, e quando recobro minha atenção, Khadhu introduz uma canção “raramente tocada no show”: segue-se mais uma música de *Bigorna*, “Lily fears”.

Outro problema de *Bigorna* está na predominância de andamentos lentos. Em músicas como “Lily Fears”, essa lentidão se soma ao problema da ineficácia da orquestração de eventos e ao idioma inglês, deixando o público sem reação, desconexo e disperso em meio à apresentação. Muitos braços permanecem cruzados, embora algumas cabeças balancem suavemente, quase indiferentes ao ritmo imposto. E o burburinho cresce, retirando a atenção devida à música, sobretudo quando sua dinâmica diminui.

Ao meu lado, um jovem de boné prossegue em sua desajeitada dança, vestindo uma camisa com estampa de Bob Marley; pergunto-lhe sobre seu colar, e ele me responde que se trata de um “colar de côco, feito em Fortaleza”. Alguns poucos começam a bater palmas no ritmo, mas a iniciativa logo esmorece.

Um sujeito balança o corpo, lentamente, com os braços imóveis para baixo, feito uma frágil estátua ao vento. Uma moça com calça balão verde faz o mesmo. O público parece entediado, meio sem saber o que fazer, com exceção das duas moças à minha frente, que sabem as letras em inglês de cor e salteado. “Lily Fears” se liga à outra música, “The Warning”, mas a impressão é a de uma única e longa peça.

Em determinado momento, avança-se para um solo de guitarra, e pouco a pouco cada instrumento se une ao solo, abandonando sua função acompanhadora. O andamento cresce continuamente, e atinge um patamar mais agitado. O público deixa de lado a aparente letargia, e isso é perceptível quando a música cresce, desativando em bloco o burburinho imperante das conversas paralelas. De súbito, a música pára, e ouvem-se palmas; instante constrangedor, pois tratava-se de mais uma digressão: a peça ainda não havia terminado (faixa 27).

Faltava ainda uma longa seção final, na qual um dos principais temas trabalhados em *Bigorna* reaparece, ligeiramente modificado. O tema:



Fig. 114

O trabalho temático é outra consequência da emergência da figura do compositor em *Bigorna*. Houve uma escolha consciente por se trabalhar um pequeno número de motivos musicais ligados aos personagens e à história, um pouco dentro dos moldes do *leitmotiv* wagneriano. O resultado é um disco de músicas mais auto-recorrentes, mais coeso do ponto de vista temático. O tema acima transcrito surge pela primeira vez em “Prologue”, e reaparece ligeiramente transformado em “From the Hands of God”, “King’s Fugue”, “She smiled” e “Marriage”. Em “The Warning”, o tema ressurgiu da seguinte forma:



Fig. 115: (faixa 28)

Após um segundo falso término, e palmas que indicavam a total desconexão da audiência com a música, esta chega a seu fim de fato.

5.7 – *Cartoon e Al Fallahin*

Dando seqüência, Khadhu chama ao palco o grupo Al Fallahin, para um número em conjunto. Enquanto os músicos se posicionam, o principal vocalista da Cartoon anuncia as parcerias que foram feitas para a realização do show e agradece os grupos de música e dança que colaboraram para o evento daquela noite.

A banda começa a tocar com Al Fallahin, e dessa vez, todas as dançarinas, juntas, tomam a frente do palco. O público retorna ao estranhamento do show de abertura. Atrás de mim, um cara fuma um cigarro de maconha, ou, como se diz, um “baseado”. Peço-lhe um trago (uma “bola”), e ele acede (me “passa”), meio resabiado. Enquanto isso, a fumaça do palco (produzida com glicerina) se mistura à fumaça de incenso, formando um espesso nevoeiro. As dançarinas incitam as palmas e o público responde, coletiva e intensamente, pela primeira vez desde “Duend’s”.



Fig. 116

5.8 – Covers: “Bohemian Rhapsody” (Queen, 1991/8)

Findo o mesclado número, Khadhu retorna ao microfone, para falar da importância dos *covers* na história da banda. O *cover*, para dizer de forma muito simples, diz respeito à prática de uma banda tocar músicas de outras, às vezes de forma fiel, às vezes modificando totalmente o “original” (neste caso, o *cover* costuma ser

chamado “versão”). É uma espécie de homenagem que um grupo presta a seus antecessores.

Um dos aspectos pelos quais a Cartoon se tornou notória reside justamente nos *covers*, sobretudo por dois fatores: o primeiro deles é a grande fidelidade com que a Cartoon os executa – é quase como se as gravações que servem de base para se aprender (ou “tirar”, ou “pegar”) o *cover* fossem partituras (às vezes, os músicos chegam a transcrever longos trechos ou mesmo a música inteira).

O segundo fator, juntamente com o primeiro, estabelece o diferencial cartooniano: o tipo de música escolhida, quase sempre uma canção cuja fama geral é a de ser impossível de se tocar ao vivo, permanecendo ela então apenas na esfera da performance montada fonograficamente. Esse é o tipo de crença que o grupo adora desmistificar, aliando à imagem do músico virtuose, em consequência, um outro mito, o da realização do improvável.

05/07/05

Eu fiquei conhecendo a banda quando eu fui a um show que teve na Trash (nem existe mais). Acho que isso foi em 1997!! Ia tocar Cartoon, Concreto e Zippados e, na verdade, eu fui ao show por causa de Concreto e Zipaddos. Eu nunca tinha ouvido falar em Cartoon na minha vida. Chego lá, os caras abrem o show com Bohemia Rapsódia do Queen. Eu pensei: putaquepariu, vai dar merda, os caras não vão dar conta de tocar e cantar isso. E à medida que eles iam tocando eu ia ficando de queixo caído. Virei fã de carteirinha!!! Tenho os dois CDs e já perdi a conta de quantos shows deles eu assisti. Nossa, e o show de lançamento do Bigorna no Palácio das Artes foi uma coisa de louco. [*Como conheceram o Cartoon???*, 2005/7]

E, apesar desta sua fama, os integrantes do grupo tentam sempre enfatizar as músicas da Cartoon nos shows, para não ficarem marcados como um grupo *cover*. Isso porque, para eles, a reputação de um grupo *cover* é uma a ser evitada: preferem ser reconhecidos como um grupo autoral. Não bastasse o fato de que esse *cover* anunciado seria o primeiro, já passados mais de 40 minutos do início da apresentação, Khadhu

ainda enfatiza que a “Cartoon *não* é uma banda *cover*; muito embora não seria a Cartoon se não fosse pela influência do grupo ‘Queen’”.

Não é preciso dizer mais nada: todos ali entendem, e gritam de alegria. Falar do Queen, no caso, é sinal de que um dos mais famosos *covers* da Cartoon está prestes a ser tocado: o da canção “Bohemian Rhapsody”, lançada no mercado em 1975, uma faixa do álbum “A Night at the Opera” (Queen, 1991/8). O Queen, de fato, representa simbolicamente uma herança para o trabalho da Cartoon. A música em questão se marca, fortemente, por uma sucessão de seções contrastantes, e dificilmente alguém poderia considerá-la um *hit* comercial. No entanto, “Bohemian Rhapsody” foi o primeiro sucesso massivo do Queen, a despeito de sua forma musical diferenciada. Acerca disso, leia-se:

“Isso é só a vida? Isso é só a fantasia?” A música que lançaria o Queen ao estrelato mundial começava assim, com questões metafísicas, e terminava deixando mistérios no ar, com sua letra enigmática. Até hoje é uma música, digamos, estranha. Ou você conhece mais alguma que comece com um coro de vozes sem acompanhamento instrumental, que migra para uma balada ao piano e desemboca numa aventura operística seguida de um legítimo hard rock, antes de terminar de volta à balada inicial? [Os maiores compactos da história, 2006: 4/4]

Um coro de várias vozes (marca registrada do Queen), completamente *a cappella*, introduz a canção, indagando, em inglês: “Isto é a vida real? Ou é somente fantasia? Fui pego numa armadilha/ não há como escapar dessa realidade”. No show, a Cartoon reduz o trecho para três vozes, mas o impacto ao vivo não se perde, mesmo depois de 10 anos – toda a existência oficial do grupo.

O coro continua: “*open your eyes, look up to the skies and see...*”²⁷, e emerge do coro (que passa ao acompanhamento com “Uh”s melódicos) uma voz solo, que se dirige ao ouvinte, cantando: “sou apenas um pobre rapaz/ não preciso de sua simpatia/

²⁷ Abra seus olhos, olhe para os céus e veja...

Porque eu...”. O coro interrompe o rapaz: “vem fácil, vai fácil, um pouco pra cima, um pouco pra baixo”. E a voz solo continua: “de qualquer forma, o vento sopra, realmente nada mais me interessa”. Um piano introduz um ritmo marcado mas lento, de balada, e o rapaz confessa à sua mãe, cantando, ter matado um homem, bem como detalhes do ocorrido:

Mama, just killed a man
Put a gun against his head
Pulled my trigger, now he's dead
Mama, life had just begun
But now I've gone and thrown it all away
Mama, ooo
Didn't mean to make you cry
If I'm not back again this time tomorrow
Carry on, carry on
As if nothing really matters²⁸

Enquanto isso, a platéia canta junto com o grupo, alguns com o inglês “embromation”. Segue-se uma segunda estrofe, nos mesmos moldes da primeira:

Too late, my time has come
Sends shivers down my spine
Body's aching all the time
Goodbye, everybody
I've got to go
Gotta leave you all behind and face the truth
Mama, ooo [coro: Anyway the wind blows]
I don't want to die
I sometimes wish I'd never been born at all²⁹

²⁸ Mãe, acabei de matar um homem/Pus a arma em sua cabeça/Puxei o gatilho, e agora ele está morto/Mãe, minha vida começou agora há pouco/E eu já estraguei tudo/Mãe, ooo/Não queria te fazer chorar/E se eu não estiver por aqui amanhã/Continue vivendo/Como se eu nunca tivesse existido

²⁹ Tarde demais, minha hora chegou/Sinto calafrios na espinha/Meu corpo dói o tempo todo/Adeus a todos/Tenho de ir/Preciso deixar tudo pra trás e enfrentar de frente a verdade/Mãe, ooo [coro: de qualquer jeito, o vento sopra]/Não quero morrer/Mas às vezes desejo nunca ter nascido

É a deixa para um melodioso solo de guitarra, a cargo de Khykho (o original é do guitarrista Brian May). Enquanto isso, na platéia, os bracinhos se levantam e balançam. O solo termina numa seção completamente contrastante, em andamento mais rápido, no qual vários conjuntos de diferentes vozes se alternam, como que num pesadelo, com citações diversas; o trecho todo é conhecido, por seu caráter, como “parte operística”:

Voz solo: I see a little silhouetto of a man

Pequeno coro: Scaramouche, Scaramouche, will you do the Fandango

Grande coro: Thunderbolt and lightning – very very frightening me

Voz aguda: Galileo

Voz grave: Galileo

Galileo Figaro

Várias vozes se multiplicam a partir de uma: Magnifico [o-o-o-o]

Voz solo: I’m just a poor boy and nobody loves me

Pequeno coro: He’s just a poor boy from a poor family, spare him his life from this monstrosity

Voz solo: Easy come, easy go, will you let me go

Grande coro: Bismillah! No – we will not let you go

Pequeno coro: Let him go!

Grande coro e pequeno coro vão se alternando nessas falas, cada vez mais densamente, até que se confundem, e surge novamente uma única voz que se multiplica em várias, a partir da palavra “go”

Grande coro: No no no no no no no

Voz solo: Mama mia, mama mia

Pequeno coro: Mama mia let me go

Todos: Beelzebub has a devil put aside for me, for me, for me...

Na parte operística, Mercury [Fred Mercury, o vocalista líder do Queen] cita clássicos, como a suíte “Scaramouche” e Fígaro, personagem central da ópera *O Barbeiro de Sevilha*. Outro lembrado é Galileu, cientista obrigado a renunciar a suas descobertas científicas diante da inquisição da igreja católica. Já “bismilah” é uma palavra árabe que quer dizer “em nome de Alá” [Os maiores compactos da história, 2006: 4/4]



Fig. 117

Por fim, num trecho bastante intenso, rápido e marcado por uma guitarra distorcida que executa um *riff*, dentro do estilo conhecido como “hard rock”, o protagonista, acompanhado pelos instrumentos da banda, despeja toda a raiva que sua situação lhe provoca:

So you think you can stop me and spit in my eye
So you think that you can love me and leave me to die
Oh, baby, can't do this to me, babe
Just gotta get out, just gotta get right out of here³⁰

Na audiência, pulos frenéticos e mãos para o alto. Um riponga com chapéu preto levanta as mãos para o alto e grita de contentamento.



Fig. 118

³⁰ Então você pensa que pode me parar e cuspir em meu olho?/então você pensa que pode me amar e me deixar aqui, para morrer?/Oh, querido(a), não pode fazer isso comigo!/ Preciso sair! Preciso sair daqui agora!

A guitarra solo encerra a passagem com uma seqüência de escalas ascendentes, que leva a um retorno da balada inicial, só que dessa vez muito mais suave: uma ligeira variação da primeira parte, um grande contraste em relação à seção *hard rock* que a antecede. Com suas mãos bailando no ar, uma menina rege imaginariamente, de olhos fechados, a banda.

Nothing really matters, anyone can see
Nothing really matters, nothing really matters to me³¹

A última frase vocal fica por conta do coro, que repete: “De qualquer forma, o vento sopra”. E a banda encerra com um prolongado “Pam!”. Seguem-se muitas palmas e assobios, pois ver a Cartoon tocando músicas como “Bohemian Rhapsody” é sempre sentido como um prazer para a audiência. O detalhe interessante, que marca ainda mais a versão cartooniana, é o fato da parte operística ser reproduzida ao vivo, ainda que com redução de vozes³²; nem mesmo em suas apresentações, o Queen ousava fazê-lo: normalmente, a parte operística era um simples *playback* do original de estúdio.

5.9 – “Lágrimas de Vidro” (faixa 29)

O show segue. Músicas inéditas se misturam às canções de *Martelo* e *Bigorna*. A dinâmica do espaço oscila entre a conversa de fundo e a música do grupo, conforme este consegue ou não focar a atenção coletiva.

³¹ Nada mais importa, qualquer um pode ver/Nada mais importa pra mim

³² A versão gravada possui uma grande densidade de vozes, que o Queen sobrepunha usando os recursos da gravação em múltiplos canais.

“Lágrimas de Vidro” (Cartoon, 1999/8) sustenta, num clima *folk*, as alegrias e tristezas de um cara que, afinal, só queria saber de cantar. Khykho toca baixo, e Khadhu assume o violão e a gaita diatônica. Depois de uma balada inicial bem tristonha, o clima muda com a aceleração do andamento. Há apenas expectativa, pois a bateria permanece em suspenso. Somente o violão e o baixo seguem a voz. Na gravação original, havia um erro harmônico que resultava numa bela melodia do baixo:

The image shows a musical score for two instruments: Violão folk and Baixo. The Violão folk part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features four measures with chords G, C, B^b, and G. The Baixo part is written in bass clef with the same key signature and time signature. A red arrow points to a note in the Baixo part. Annotations include "Batida de violão (aproximadamente)" and "(Seguir a batida do compasso anterior)". A footnote says "* - Antecipação do acorde de dó maior (C)".

Fig. 119: (faixa 30)

Infelizmente, o erro foi consertado por Khykho, e a nota mi bemol foi ajustada para fá (quinta do acorde de Sib maior). Em seguida, toda a banda entra num só golpe, cabeça de tempo, direto na subdominante (dó) do tom principal (sol maior):

Deitada em meu corpo dorme
A liberdade que você roubou de mim
Está na hora de acordá-la não é tarde
Sei que estou longe do fim

Assim, toda a angústia e dúvida da seção balada se transformam, gradativamente, numa certeza, que se cristaliza no pedido que o personagem faz à sua amada, no refrão:

Me atire na solidão
Pra que então eu possa cantar

Me atire pedras e beijos então
Mas nada me fará ficar

A música cativa: ela é um só *crescendo* do início até aí, não somente do ponto de vista sonoro, mas ainda, em termos do teor de revelação da letra. Daí o grupo todo prossegue na segunda estrofe, só que agora com ligeiras variações e belos gritos emotivos (contidos dentro da melodia) por parte de Khadhu.

“Lágrimas de Vidro” distende ao máximo a forma *pop* da qual deriva. Estrofes e refrão são ladeadas por pequenas transições, pontes instrumentais e vocais, extensos solos, seções às vezes inclassificáveis do ponto de vista analítico. O interessante, aqui, é justamente isso: essa sobreposição quase barroca de elementos formais, que contudo se mantém, razoavelmente, dentro de um plano geral *pop*, negando-o e confirmando-o ao mesmo tempo.

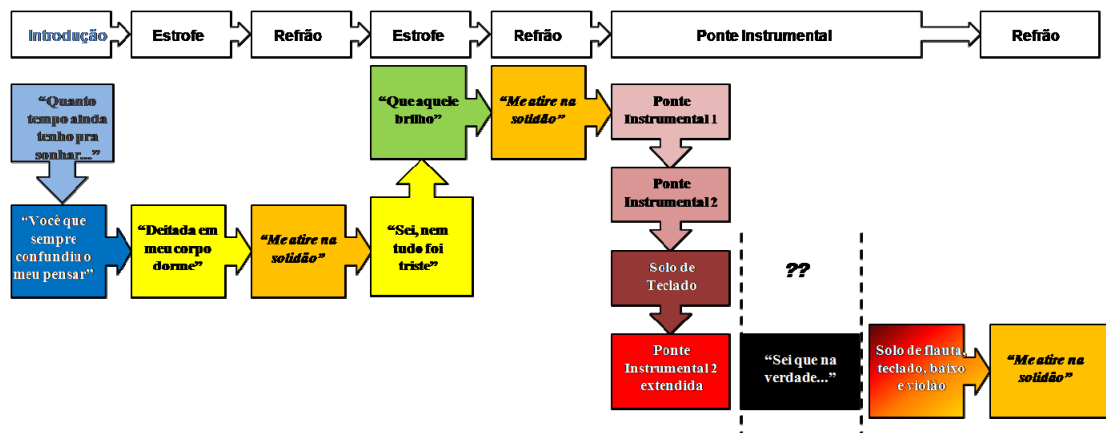


Fig. 120: Esquema formal de “Lágrimas de vidro”

Lá pelo meio da longa ponte instrumental, a entrada de Renato Savassi na flauta transversal é bastante saudada pelo público. O fim dessa digressão é uma citação direta da música “Norwegian wood” (Beatles, 1990/8):



Fig. 121: (faixa 31)

Khadhu dá um berro e traz a música de volta, na repetição do refrão principal. A banda brilha, a platéia levanta seus braços, cantando junto e forte.

E tudo volta para o início, para a balada, que vai se decompondo calma e suavemente, até se desvanecer por completo, gerando um segundo de silêncio rapidamente quebrado pelas palmas e assobios.

A banda toca “Tenho todos os galhos da minha árvore voltados para o sol” (*Martelo*). Esse título gigantesco acabou motivando o carinhoso apelido de “Galhos”. Trata-se de música raramente tocada no show, e os fãs inveterados aproveitam para “aplicar” os amigos infiéis. Ouço um menino falando com o outro: “*Essa é do caralho, presta atenção!*”

Depois segue “O Amor” (*Martelo*), a bossa-nova da Cartoon, composta por Khadhu ainda no início da década de 90, e retomada depois do retorno de 95. É outro sucesso: Khadhu pede que o povo cante, o povo canta, e dança ao ritmo daquela bossa meio “torta”; a seção final difere do resto: soa quase como um rock pesado, estilo “Heavy Metal”, e o povo animado grita, canta junto e dança.

Durante as efusivas palmas, um grupinho continua gritando, e eu fico pensando que a música é quase solitária em meio ao repertório da Cartoon: depois de “O Amor”, o grupo jamais tentou algo semelhante, que dialogasse, à sua maneira peculiar, com gêneros musicais diferentes. Nisso uma voz solitária grita, do meio do público: “Abertura!”, pedindo que a banda toque outra de suas músicas raramente presente nos shows.

5.10 – “Guinevere”(faixa 32)

Ao microfone, Khadhu anuncia os produtos à venda no stand a cargo de Vitêra. A próxima música é “Guinevere” (Cartoon, 2002/8). Trata-se de uma balada, e o personagem principal é o já rei Arthur, que expressa seus sentimentos pela moça Guinevere, numa letra recheada de romantismo. A música poderia fazer sucesso em qualquer programa dedicado ao romantismo; ela expõe o amor idealizado, um amor puro, seguindo numa progressão bem contínua, bem certinha... poderia eu ter mil restrições, mil razões para criticar “Guinevere”, mas o fato é que essa canção sempre me acerta em cheio. Adoro a sua melodia óbvia e sua harmonia previsível; meu coração sempre aperta quando escuto a canção, e não tem jeito de mudar isso.

A introdução instrumental expõe uma relação de guitarra, baixo, bateria, piano e violoncelo que se distingue completamente daquilo que foi visto em “Tempo”. Se nesta os acentos diferenciados provocavam uma resultante rítmica da sobreposição timbrística, em “Guinevere” as vozes entoam uma só melodia, densa. O trecho abaixo, notoriamente homofônico, simboliza e sintetiza todo o novo processo de criação cartooniano, ladeado pelo suporte da partitura do compositor:

The musical score for the beginning of track 32, "Guinevere", is presented in a homophonic style. It consists of four staves: Guitarra (Guitar), Teclado (Keyboard), Cello, and Baixo (Bass). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The guitar part is marked "(Distorção)". The keyboard part is marked "(Cordas)" and "(Piano)". The cello and bass parts play a similar melodic line.

Fig. 122: (início da faixa 32)

Um violão *a cappella* conduz à primeira estrofe, na qual Khadhu interpreta Arthur com um timbre doce, aveludado, mas deixando de fundo um toque de angústia.

Em “Guinevere”, a orquestração de eventos funciona, atraindo o público; ela anula a questão idiomática, e muito disso se deve à simplicidade da forma que incita o comprometimento da audiência com a música e com a emoção da voz, independentemente da letra.



Fig. 123: Esquema formal de “Guinevere”

Além disso, essa forma, assim resolvida, fornece a base para uma interpretação coletiva repleta de expressividade. Nela está presente algo da lógica criativa usada em *Martelo*, e que o grupo ainda preserva no seu processo criativo. Um exemplo ilustrativo disso é o violão, dedilhado à moda dos Beatles, como na canção “Dear Prudence” (Beatles, 1990a/8).

Fig. 124: (faixa 33)

Essa sucessão de campanelas, simples do ponto de vista interpretativo, ampara com discrição e suavidade os vãos vocais das estrofes. E a voz que canta, carregada de afetos, transcende expressivamente as notas cruas da letra que transcrevo abaixo:

I want to love you even more, every second, my love
I want to kiss you everyday, and it's close to enough
I'd like to know what to do or to say
Just to make you surrender to me girl
Because I love you so much
And it's close to enough to have you here by my side³³

A figura 124 revela parcialmente as notas da voz, mas esconde outros aspectos, assim como faz com os acentos sincopados de “Tempo”. Esconde, por exemplo, que aqui tanto compositor quanto vocalista são a mesma pessoa. Aquele criou a melodia para este, com o conhecimento pleno de suas capacidades técnicas e expressivas, antes que a notação tomasse seu lugar na transmissão. O resultado do processo, tomado nesta ordem, se traduz numa beleza melódica que só se revela no instante em que o cantor dá vida a cada nota, no presente da performance: a voz é aveludada e grave ao início, decidida no refrão; gritada, desesperada e muito aguda no exato instante anterior à retomada do mesmo refrão, apoteótico.

Com tudo isso, “Guinevere”, mesmo em inglês, consegue ludibriar a platéia, fazê-la se emocionar com um ideal de amor que, nas aparências de nosso tempo moderno, parece ultrapassado – mas de fato, não por completo desaparecido: a despeito das nossas resistências pessoais, é possível sentir o peito apertado, meu e de várias outras pessoas ao meu redor. Excelente artilho cartooniano.

³³ Eu quero amá-la ainda mais, a cada segundo, meu amor/Eu quero beijá-la todos os dias, e isso quase não é suficiente/Gostaria de saber o que fazer ou o que dizer/Só pra fazê-la se render a mim, garota/Porque te amo tanto/E quase não é suficiente tê-la aqui a meu lado



Fig. 125

Um casal “fica” ao som da música. Vejo muitos beijos na boca, e perco a conta de quantos já testemunhei. Outro casal, mais velho, se abraça e dança juntinho (mulher na frente, homem atrás). Começo a cantar o refrão, junto com um monte de gente (faixa 34).

And I'm going crazy here
While my heart dissolves in little pieces
And I loved you Guinevere
From the first time I have seen...³⁴

“Guinevere” é lenta como “Lily Fears”, e como várias outras músicas de *Bigorna*. Sua continuidade rítmica é marca dessa nova Cartoon, assim como a prevalência de uma temática séria. De todo o CD, talvez ela seja o resultado mais bem-sucedido do grupo. Aqui, a história, e sua conseqüente narrativa, não interferem na estrutura – muito semelhante à forma *pop* – a não ser após a repetição do refrão. Até então há tempo para uma absorção suficiente daquilo que é apresentado, diferentemente de “King’s Song”. Quando surge uma nova digressão formal, esta é mais que bem-vinda, trazendo o teor de novidade suficiente para manter a atenção do

³⁴ E aqui vou ficando louco/Enquanto meu coração se dissolve em pedacinhos/E eu te amei, Guinevere/Desde a primeira vez que vi...

público. Ela é introduzida por uma melodia do violoncelo, que posteriormente migra para a voz principal sobreposta a um coro masculino.



Fig. 126: (faixa 35)

She smiled, endlessly soft and brightly
Then she moved to my side and sweetly I have kissed her hand...³⁵

A seção conduz de volta à introdução instrumental, só que dessa vez cantada:

Fig. 127: (faixa 36)

...now I live inside your soul,
oh, my Guinevere!
How, Lord, did I get here?

³⁵ Ela sorriu, ininterruptamente, suavemente, e brilhantemente/então ela se colocou a meu lado e beijei carinhosamente sua mão...

I called to the angels, they answered my pray,
But now I don't know what to do with this feeling, I pray...³⁶

E volta o refrão, triunfante, que todos cantam junto, e de braços levantados. “Guinevere” é uma música de consenso para um público que sempre parece dividido entre *Martelo* e *Bigorna*.

5.11 – Próximo do fim



Fig. 128

A audiência começa a cantar “Parabéns pra Você”, e Khadhu, embora visivelmente emocionado, aproveita para fazer novos agradecimentos e anúncios. Ele agradece a empresa responsável pelo novo *site* da internet e pelo novo videoclipe; agradece a emissora de TV presente, que a tudo registrou; agradece novamente o Al Fallahin; agradece o Lapa Multishow e seu produtor Guilardo; agradece os técnicos; agradece a empresa de sonorização; e, súbito, agradece o Vlad (eu!), “que está por aí

³⁶ Agora vivo em sua alma/Oh, minha Guinevere!/Como, ó Senhor, cheguei aqui?/Pedi aos anjos, e eles responderam minhas preces/mas agora não sei o que fazer com esse sentimento, eu rezo...

em algum lugar, fazendo o seu mestrado... a Cartoon é a primeira banda a ter uma tese de mestrado no Brasil”. A Cartoon não é, de fato, a “primeira banda” que serve de tema a um trabalho de pesquisa; mesmo assim, me sinto emocionado por ter sido incluído na seção de agradecimentos.

5.12 – “The Last Battle” e “Bachtoven”

No palco, a Cartoon executa a penúltima música de *Bigorna*, “The Last Battle” (Cartoon, 2002/8 – faixa 37). Nela, mais que em qualquer outra, a banda tem a oportunidade de concentrar o foco da audiência na perícia técnica de cada músico, bem como na capacidade do grupo em executar, em conjunto, passagens extremamente complexas.

Diferentemente de “Guinevere”, não me emociona; é o exemplar do repertório que mais aproxima a Cartoon de uma fórmula padrão de rock progressivo. Mas, embora muitos ali tenham se comportado com um tédio análogo ao meu, outros tantos parecem inebriados com a exibição técnica de complexidades, e parecem se perguntar: “como isso é possível?”

Finda a música, Khadhu se despede, com um “obrigado, galera! É isso aí!”. Mas a audiência pede bis, no que os músicos acedem, retornando ao palco. O bis é quase de praxe, nesses casos. Bhydhu aproveita para fazer mais alguns agradecimentos.

O bis é a música “Bachtoven”, outro exemplo de repertório (quase) instrumental da Cartoon. Mas “Bachtoven” não chegou a ser lançada em nenhum CD. O sucesso que ela faz em público foi conseguido somente nos shows: a música data de, pelo menos, uns sete anos atrás. Juntamente com Khadhu, Bhydhu e Boxexa, fui um

co-autor da peça, que é quase um *cover*: possui passagens de “Jesus, alegria dos homens” (J. S. Bach) e da Nona sinfonia de Beethoven, daí o seu título, que sugere uma fusão dos compositores.

O ponto focal da música é o instante no qual Khadhu executa a melodia da “Ode à Alegria” no *esraj*. O público responde com palmas e gritos (faixa 38).



Fig. 129

5.13 – O fim



Fig. 130



Fig. 131

“Bachtoven” termina com muitas palmas; a banda, dessa vez, se despede para valer, e volta a música clássica nos alto-falantes. Pouco a pouco, o show se dissolve. Os corpos estáticos da platéia retomam seu movimento. A dispersão começa nas luzes, que vão se acendendo gradativamente; os feixes solares de Rosângela vão se transformando numa luz ambiente, descortinando a escuridão. No chão, entrelaçam-se garrafas vazias de cerveja, papel, tampinhas, pontas de cigarro... alguns tornam a se sentar.



Fig. 132

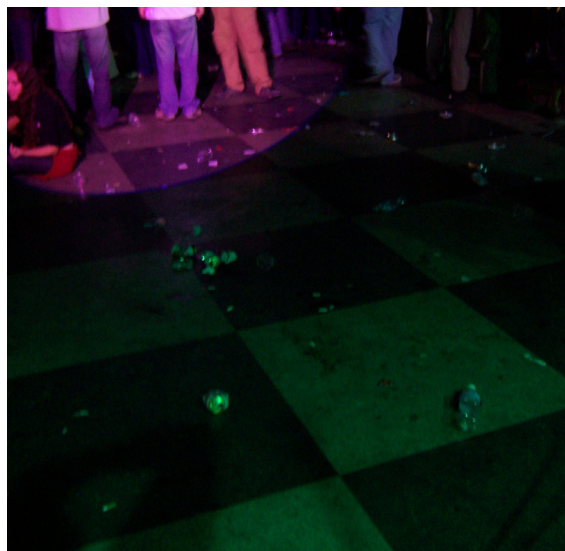


Fig. 133

Na saída dos camarins, alguns fãs aguardam os músicos. Quando eles saem por uma portinha de acesso ao espaço da audiência, são calorosamente recebidos.

Conversam, tiram fotos, trocam contatos, e deixam seus autógrafos em CDs, camisetas, revistas. Aproveito para tirar algumas fotos de todos. Sinto, acima de tudo, alívio. Foi uma noite bastante cansativa.



Fig. 134

Lá fora, a cidade está vazia; alguns flanelinhas persistem, outros já sumiram na noite. Penso que, a partir de agora, só resta voltar para casa, tomar um banho e dormir até tarde no Domingo. Somente na Segunda-feira o cotidiano deve prosseguir, quando o mundo real retorna, lenta e gradativamente, substituindo esse outro mundo da performance cartooniana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – REFRÃO

OS DISCURSOS POLÍTICOS, A CONSTRUÇÃO DE TRADIÇÕES E O DESTERRAMENTO: DE UM PASSADO REMOTO RUMO A UM FUTURO INCERTO

1 – Introdução e síntese

A que se aplicam os termos “erudito” e “popular”? Tais nomes sugerem uma clara demarcação entre dois grandes conjuntos de tradições musicais. Mas essa separação, de fato, ocorre apenas no nível das falas que emitem esse discurso; no nível que Carvalho e Segato (1994: 5/1) denomina de “idiomas sobre a música”. Em contrapartida, quando são observados os “idiomas musicais”, em lugar de uma polarização estrita e bem demarcada entre estes conjuntos, verificamos de fato um complexo quase irreduzível, no qual estão fundidos, a tal nível, que suas fronteiras se encontram incertas e móveis.

Pensar então a música como um fato social total, nos termos sugeridos por Molino (Mauss *apud* Molino, s/d: 114/1), implica entender o complexo *discursos musicais/discursos sobre música*, e a maneira em que estes são utilizados enquanto ferramenta de apropriação e essencialização daqueles, no intuito de legitimar um dado fazer musical.

E é por dentro dessa complexa fusão que se define o lugar de uma tradição musical em uma dada coletividade, conectando-se profundamente em seu tecido os seus pressupostos culturais e seus sistemas musicais. Diante disso, ser um sujeito implica, necessariamente, abraçar a nível consciente ou não um projeto cultural em andamento. A subjetividade, essa construção na qual ressoa uma dimensão cultural,

perpassa as esferas do individual e do coletivo: há, potencialmente, uma multiplicidade de sujeitos dentro de uma única sociedade, para além de uma multiplicidade de indivíduos.

Ao longo de todo o trabalho, e guiados pelas noções acima sintetizadas, vimos os agenciamentos políticos inerentes nos discursos da banda Cartoon com o sentido de legitimar a estética e a técnica do sujeito evolutivo e seu conseqüente compositor autônomo, em detrimento da estética e da técnica do compositor-intérprete de *Martelo*.

Esteticamente, a legitimação daquele se funda no próprio conceito da evolução, colocada como um caminho espiritual que é ao mesmo tempo múltiplo e único. Isso se reflete num idioma musical no qual ora predomina o contraponto comportado das partes, ora a própria homofonia orquestral da soma de cada timbre separado.

Tecnicamente, isso responde pela mudança do suporte criativo, do modo engendrado pelo estúdio de gravação rumo à composição não-profissional para a partitura suprema, controlada por um compositor profissional, mestre das artes musicais do ocidente. Esse compositor funda seu poder pela escrita e pela concepção que o seu uso deve representar da forma mais acurada possível cada mínimo aspecto de seu desejo criativo.

Mas a eficácia de poder deste compositor termina aí. Para além da esfera das relações internas da banda, o discurso político toma outras direções. Esse discurso não se resume à fala, mas perpassa as dimensões visuais, os cheiros, o comportamento, as roupas – enfim, a performance. E é no contato com a audiência que se pode perceber, muito mais claramente, que o selvagem primitivo de *Martelo* encontra seu poder de resistência ante *Bigorna*.

Se, pela observação da performance, o comportamento diferenciado da platéia sugere tal resistência, na Internet o debate, reproduzido em opiniões e palavras, é

escancarado. Analisando algumas dessas falas, poderemos finalizar este trabalho expondo o viés político da luta de poder entre os sentidos encerrados por trás de *Martelo* e *Bigorna*. A princípio, essa questão sugere dois grupos de sentido que perpassam mesmo os CDs, e atingem a esfera do gênero progressivo. Ao fim, o debate reencena localmente a própria questão erudito X popular.

2 – *Martelo X Bigorna*



Fig. 135: Reportagem do jornal “Hoje em dia” (Cassese, 2000)

Um exemplo significativo desse debate se encontra em um fórum de discussões na Internet, no qual pudemos identificar um acirramento da divisão entre aqueles que defendem *Martelo* e aqueles que defendem *Bigorna*.

A oposição se torna evidente quando nos voltamos para o contexto do próprio fórum de discussões. Nele, vários tópicos³⁷ são propostos pelos participantes. Estes

³⁷ Os fóruns de discussão da Internet são os lugares onde virtualmente qualquer pessoa pode assumir a função de negociação de sentidos. Neste caso, a pessoa precisa fazer parte da comunidade que promove este fórum – o que não é tão difícil: basta clicar no link “participar”. Curioso a esse respeito é que nenhum integrante da banda Cartoon participa das comunidades ligadas ao grupo. Ou, se participa, não toma parte nas discussões propostas. Semelhante observação é feita quanto à banda Cálix, mas o inverso ocorre no caso do Somba: Guilhermão não só participa da comunidade de sua banda, como também foi o seu criador.

núcleos de discussão são classificados verticalmente pelo quesito de atualização: se um tópico fica no topo do fórum, isso se dá certamente porque algum participante emitiu sua opinião recentemente, e isso mostra que o debate ainda está em evidência.

Numa mirada geral se percebe que, usualmente, tais tópicos não possuem mais do que cinco ou seis intervenções, sendo rapidamente substituídos por novos, na medida em que não recebem outras postagens dos participantes. Os mais discutidos – uma minoria – possuem cerca de vinte intervenções. Eis que apenas um, intitulado muito apropriadamente “MARTELO ou BIGORNA???", à época de nossa consulta (20/02/2006) ainda se mantinha na primeira página das discussões (anos após o lançamento de “Bigorna”, em 2002), com quarenta intervenções.

The screenshot shows the forum interface for the 'Cartoon' community on the 'orkut' platform. The page title is 'orkut - comunidades - Fórum'. The user is logged in as 'vlarita33@gmail.com'. The forum navigation bar includes links for 'Página inicial', 'Amigos', 'Mensagens', 'Comunidades', 'Pesquisar', 'Mídia', and 'O que há de novo'. The forum header shows 'Cartoon' with a profile picture and options to 'ver perfil', 'ver fotos', and 'ver eventos'. The main content is a table of topics:

tópico	autor	postagens	última postagem
Shows em SP?	arônimo	2	20/02/2006 - 05:57
	Jexonias	2	19/02/2006 - 16:46
Conselheiro Lafaete	mslaine	2	18/02/2006 - 08:41
Sobre o Camping Rock	Pedro	1	17/02/2006 - 10:56
Não é Cartoon, mas é o Khadhu, hehehe	Juliana	1	15/02/2006 - 04:23
Cartoon	Tiago	1	14/02/2006 - 18:36
30 cd	tcstfn.biogatos	20	31/01/2006 - 04:24
Alguém de Oito branco??	Joko Paulo	8	24/01/2006 - 10:32
aos de CD e se simultaneo do cartoon ser de lah. lhm	MãeElzão	3	22/01/2006 - 06:42
BARREIRO DE BAIXO	Gilhermekarn	7	21/01/2006 - 06:46
TEMOS TODOS NÓS QUE NOS AJUDAMOS...	Simone	1	20/01/2006 - 07:08
Festa Loka Na Stone	Wader	1	11/01/2006 - 14:15
micheloa e belorisentosa	Beata	1	29/12/2005 - 10:21
revelon tem e ter cartoon	Thiago	1	26/12/2005 - 19:51
que dia vai te show im th???????	I. Yasmin...	3	23/12/2005 - 23:47
Pofia rojar um especial Cartoon toca Led Zepelin!	BORDALO	13	19/12/2005 - 10:46
[...]me sinto "mais grande" do q o infante...?!	Luiza	8	16/12/2005 - 13:23
Fãs fora de Minas gerais	Bick	4	27/11/2005 - 09:39
TÁ DEMORANDO....	Tadeu	2	25/11/2005 - 01:23
Vendo CD "MARTELO"	Rino	1	20/11/2005 - 12:35
TA DEMORANDO	Diogo	2	12/11/2005 - 04:22
MARTELO ou BIGORNA???	Gilherme	40	08/11/2005 - 11:32
Show no Bar do Maurício, Sta Inês	Rafael	1	30/10/2005 - 16:17
Kadhu X Peter Gabriel	Bruno	5	29/10/2005 - 15:47
Vamos lá galera!!!	beti	1	28/10/2005 - 19:16
Show Cartoon (apóstico) Em CONGONHAS!!!!	Diogo	1	15/09/2005 - 11:00
genesis	arônimo	2	10/09/2005 - 18:46
			04/09/2005

Fig. 136: Primeira página do fórum de discussões da comunidade “Cartoon” (Lady, 2006/6), visitada em 20 de Fevereiro de 2006. A seta indica o tópico “MARTELO ou BIGORNA???”

Inicialmente, destaco a fala de um defensor de *Bigorna*, bem como suas razões pelas quais busca qualificar o trabalho em detrimento do primeiro CD.

03/01/05

Fala galera,

Eu me impressionei muito com o Bigorna, o disco além de bem produzido tem uma temática muito legal. Qualquer fã de progressivo se apaixonou por esse álbum. Nesse álbum a banda demonstra um poder de fogo gigantesco, este é sem dúvidas um dos melhores álbuns temáticos que já ouvi.

Já o Martelo eu ouvi completo apenas uma vez e achei um grande saco. Acho falso uma pessoa se[r] fã de progressivo, gostar de tantas bandas progressivas e querer fazer um disco com influências de samba, MPB e ainda em português. Tá bom que mutantes e outras bandas tiveram seu momento e seu papel, mas não se comparam aos grandes do estilo. Minha opinião. Não sei o que a banda tentou fazer com esse álbum, mas na minha opinião ele passa perto de ser um fiasco, acho esse álbum fraquíssimo.

Pra mim rock tem que ser em inglês. Português é uma língua difícil de escrever/rimar. Em temáticas progressivas fica chatíssimo.

Ainda tem o ponto importante que ninguém pode ignorar é que no Brasil o grande público pouco se lixa para o estilo do Cartoon. Então se eles buscarem um pouco de reconhecimento pessoal através da banda, se quiserem ultrapassar fronteiras, chegar em outros países com a competência apresentada no Bigorna, TEM QUE SER EM INGLÊS. O Khadu manda muito bem no vocal e não enrola a língua. Todos os reviews do Bigorna que li na crítica especializada da Europa elogiam o Bigorna. Difícil ver uma nota menor que quatro em cinco. [MARTELO ou BIGORNA???, 2007/7]

Para este fã, as razões pelas quais prefere *Bigorna* a *Martelo* se encontram na temática do álbum, na boa produção e no idioma das letras das músicas – o inglês. Na sua fala, existe enquanto nuance uma noção de hierarquia que pode se alinhar ao conceito de evolução musical. Ele deixa entrever uma tradição musical sobre a qual compara os dois trabalhos: o “progressivo”, um “estilo” que possui os seus “grandes”. *Martelo*, alinhado a trabalhos musicais de grupos como “Os Mutantes”, fica numa margem desta tradição; a razão para isso estaria no uso do português e na tentativa de

misturar outras “influências” musicais que, segundo ele, não fazem jus àquilo que chama “progressivo”.

Já o defensor de *Martelo* traz para a discussão novos questionamentos:

05/01/05

Difícil escolher. Mas fico com o Martelo. O Bigorna é mais progressivo, mais bem produzido, tem uma temática melhor. Mas o Martelo tem um charme a mais, não sei explicar. O fato dele ser cantado em português não influi em nada. Ele pode até não ser tão voltado para o progressivo, mas aí é que entra o chamado progressivo, a mistura de som, diversificação. Não é apenas um estilo cheio de firulas e improvisações gigantescas, é um tipo de música que não quer ser enquadrado, datado, mesmo que hoje não seja isso que acontece. [MARTELO ou BIGORNA???, 2007/7]

Aqui, as mesmas razões pelas quais o “bigornista” elege sua preferência não se equiparam, contudo, a um “charme” inconceituável, que é a condição da escolha do “martelista”. Interessante notar como ele insinua um duplo sentido para a categorização “progressivo”. Numa acepção, a mesma “tradição” à qual o primeiro faz referência: e entendamos dessa tradição a idéia de um *corpus* canônico, com grandes representantes e nomes menores. Mas “progressivo” se propõe também como outra coisa, um “charme a mais”, naquilo mesmo que marginaliza *Martelo* na fala do “bigornista”: mistura de som, equivalente a diversificação, em contraponto a “firulas” e “improvisações gigantescas”; algo que não se enquadra em cânones de criação, porquanto não queira ser enquadrado.

No antagônico destas falas, reside uma proposta para o sujeito músico. Na primeira se reproduz a relação compositor e intérpretes, evocando os mesmos sentidos evolutivos sobrepostos a um anteparo hierárquico de uma tradição histórica. Cabe a este músico subir a hierarquia, se tornar um “grande” do progressivo, através de escolhas criativas coerentes com a história do gênero. Na segunda fala é evocada a motivação da inovação, que reflete outra característica do progressivo enquanto

gênero: a dificuldade mesma de qualificá-lo pelo prisma de um idioma musical inerente a um determinado gênero.

A opinião a seguir expõe uma conseqüência da motivação pela inovação, ponto defendido pelos martelistas: a originalidade.

19/06/05

martelo! O martelo é muito mais original, tem muito mais identidade, o bigorna é um bom álbum mais ele é muito voltado para o quem gosta de progressivo, o martelo tem muito mais feeling é menos mecânico. [*MARTELO ou BIGORNA???*, 2007/7]

Porém, o que alguns enxergam como mecânico, resultado da mudança de foco tecnológico do aparato técnico para o corpo do instrumentista, outros percebem como perfeição, excelência:

21/06/05

Bigorna disparado!!! Gosto do martelo mas pra mim ele foi mais uma experiência de estúdio e gravação do que uma obra prima em si. O bigorna atinge o grau de excelência musical. O cd é simplesmente perfeito. Eles fizeram no segundo cd o q a maioria das bandas no cenário mundial conseguem com o 4º ou 5º cd: a perfeita sinergia entre os instrumentos. Cada instrumento se encaixa perfeitamente num todo q é a música em si. Muitas bandas costumam desbalancear o disco como um todo, dando muita relevância a guitarra, ou ao teclado, enfim, nada de superexibicionismo de um único instrumento foi constatado no bigorna. A preocupação melódica acima de tudo é incrível. Acho que a mensagem do cd é escutá-lo enquanto passa um filme animado na sua cabeça. E foi isso q conseguiram. Cada faixa passa como um filme da disney na minha cabeça. Rs... [*MARTELO ou BIGORNA???*, 2007/7]

Essa excelência musical capaz de moldar, pela precisão técnica, a imaginação de quem ouve (“cada faixa passa como um filme da disney na minha cabeça”) torna a banda ascendente no quadro hierárquico do “cenário mundial”; o bigornista aceita tacitamente o fato de que, cada vez mais, o grupo domina a capacidade de manipular e prever os efeitos de sua música através da técnica: aliás, se mostra empolgado com isso. Já os martelistas preferem o “feeling” de *Martelo*. Contrariamente aos

bigornistas, aqueles enxergam na técnica um excesso, que dissipa a emoção da audição das músicas, causando frieza e mecanicidade.

Até aqui, estas falas reverberam a dinâmica das relações internas estudadas à época de *Martelo* e subsequentemente. Embora colocadas como opiniões antagônicas, elas ressoam pelo menos um ponto em comum: a defesa de uma independência em relação ao *mainstream pop*. Daí em diante, pressupõem ora um progressivo ligado a uma tradição musical e a uma hierarquia que repercute o sujeito evolutivo de Bigorna, ora um progressivo cuja tradição é a inovação e seu caráter revolucionário na atitude de rompimento com fórmulas pré-estabelecidas.

O discurso a seguir, se comparado com a primeira citação deste capítulo, reproduz outro grande debate associado ao trabalho da banda Cartoon: a escolha do idioma das letras.

22/06/05

Viva a liberdade! Vou dar minha opinião e depois fazer um comentario...

Amos os dois discos, tenho escutado o Bigorna repetidamente ha 1 mes no carro, mas o Martelo foi a apresentação da banda pra mim. Sai de um show em BH (eu moro em Campo Grande - MS), afoito depois de ouvir Bohemian rhapsody ao vivo mas o que mais me impressionou eram as musicas proprias. O Martelo é uma martelada, sem querer fazer "trocadários".. Justamente o fato de ser em portugues e não ser a mesma coisa das bandas europeias ja me faz querer ouvir Cartoon. O Bigorna nao deixa nada a desejar mas o Martelo é mágico, e pra mim (como mágico) esse adjetivo é muito importante.

Agora.. essa de que cantar em português e colocar influências de musica brasileira ser falso foi a pior que ouvi nos ultimos tempos, espero ter entendido errado. Rock Progressivo, além do "conceitualismo" e das flautas, sempre foi caracterizado pela liberdade e criatividade, e que se dane se cartoon não puder mais ser classificado como "progressivo" por cantar em Portugues. Que se dane o RÓTULO. o que importa é a música. E eu não acho que o cartoon mandou mal em nenhum momento, em nenhum dos dois albuns. [MARTELO ou BIGORNA???, 2007/7]

Um dos pontos mais polêmicos, o idioma aqui se associa ao mesmo discurso de

inovação e liberdade criativa embutidos no segundo sentido de progressivo. Essa opinião é emitida como uma resposta à primeira citação, que defende o idioma inglês enquanto condição essencial para se fazer um progressivo legitimado enquanto tal.

28/06/05

Martelo Martelo, de longe... Até pq a questão, ao meu ver, não é ser mais progressivo ou não, isso é uma besteira... é ser MELHOR ou não... E o Martelo foi um álbum mto mais completo e diversificado... Pouco importa se é mais progressivo ou não, o que importa é música boa transcendendo rótulos, coisa que o Cartoon faz muito bem qdo quer (e mto os agradeço por isso)

Bigorna pode ser um ótimo álbum, mas a história de "a primeira ópera rock brasileira" peca por ser estrangeira em tudo, menos título...

Tantos temas bons pra se tirar do Brasil mesmo, temos uma literatura riquíssima e uma bestiário enorme... A grande sacada mesmo seria uma ópera rock brasileira com conteúdo brasileiro... daí sim quem sabe, eles superem até o Martelo [*MARTELO ou BIGORNA???*, 2007/7]

Aqui, um purismo semelhante ao do primeiro bigornista citado neste capítulo se manifesta na imagem de uma brasilidade, de um lugar ao mesmo tempo homogeneizado pela noção de raça brasileira e marcado pela diversidade de sua literatura e de seu “bestiário”. O idioma se torna uma importante representação dessa brasilidade, mas o comentário, embora reverta todas as justificativas do primeiro defensor de *Bigorna*, reafirma as mesmas noções de uma tradição evolutiva, só que brasileira.

O texto abaixo foi extraído de uma resenha crítica ao álbum *Bigorna*. Ele joga uma nova luz à questão da tradição, conceito tão debatido na lista de discussões, mas ao mesmo tempo tão nublado.

[...] Antes de mais nada, faz-se necessário esclarecer que considero o já citado "Martelo", de 1999, um excelente trabalho, com arranjos criativos, mesclando Progressivo setentista com pitadas de música brasileira, com letras irônicas e muito bem-humoradas, soando como se fossem uma espécie de versão atual do MUTANTES

na sua fase clássica.

E, um ponto muito importante, ele é cantado em português! [...]

Embora em menor escala, o "Bigorna" ainda traz algumas influências setentistas [...]. Então, qual é o problema? Em primeiro lugar, pelo fato de ser cantado em inglês, boa parte daquela atmosfera criada pelo anterior, que emula as pérolas *nonsenses* de Rita, Arnaldo & Cia, se perde totalmente, a não ser que o ouvinte fale fluentemente a língua. [...] Porém, receio que o resultado final tenha deixado um pouco a desejar, e apesar de alguns momentos realmente divertidos, há outros onde as letras passam uma impressão, digamos, meio "infantil", ainda mais se levarmos em consideração a complexidade dos arranjos, o que as torna ainda mais deslocadas - traduzam as letras e as encaixe nas suas respectivas músicas para entender melhor o que digo... Portanto, se o objetivo é atingir o mercado externo, há um certo risco embutido na empreitada, pois se trata de um paradoxo a mistura de arranjos sofisticados (que serão degustados apenas por ouvidos treinados e, por conseguinte, bastante exigentes) com letras que talvez não estejam à altura. [...]

Este é exatamente o grande diferencial entre um trabalho e outro, pois o "Bigorna", ao perder aquelas características de "brasilidade", poderia perfeitamente passar por um álbum de alguma banda "gringa", ao contrário do "Martelo", onde havia um frescor e uma mistura de diversos elementos que os tornava algo único, diferente, e credenciava o CARTOON como um dos legítimos descendentes das bandas de Progressivo brazucas dos anos setenta, trazendo basicamente o que elas tinham de melhor. [...] [Cruz, 2007/4, grifo nosso]

É preciso lembrar que *Martelo* abrange um período no qual a espiritualização do fato musical cartooniano já havia se iniciado. Permanecia, então, como mais um elemento, ainda não totalitário, que somado aos conceitos de independência e inovação criativa expunha o lado ativo de um sujeito evolutivo: de um indivíduo que fala diretamente com sua coletividade, que conclama a todos para uma opção pelo alternativo. O desejo de mudar o que se considera errado no mundo se torna uma proposta viável para o coletivo: proposta que potencialmente pode percorrer o caminho do marginal para o fluxo central *pop*.

Em *Bigorna*, já dominado pela noção evolutiva, o sujeito volta-se para si: fala numa língua estrangeira acompanhada por um idioma musical diferente, que poucos entendem. Esse indivíduo, completamente imerso em sua noção de certo e errado,

isola-se. Desiste de sua sociedade, a tal ponto que apenas ele se salva daquilo que aponta como uma tragédia inevitável (o destino final de Parsifal).

Mas o que mais se quer ressaltar, aqui, não é especificamente a questão idiomática da letra ou da música – de fato, minhas considerações sobre isso remetem à predominância da voz sobre o idioma (Frith, 1987:145/1) e à questão da orquestração de eventos, abordada no capítulo anterior. Também a questão da tradição, em si, não representa o foco central do problema. O que se torna claro a partir da citação acima é, afinal, o cerne da questão política: a qual tradição se deve, *estrategicamente*, associar o Som cartooniano? Ao que acrescento: e em que momento?

No espectro interno do grupo, a mudança sofrida só pôde ser enxergada enquanto evolução. Porém, externamente, é possível perceber que, ainda que essa evolução seja um fator motivador, ela o é para uma *escolha*. Mesmo que inconsciente disso, a banda optou por um novo caminho a partir de *Bigorna*, pressupondo que realizava um melhoramento das conquistas de *Martelo*.

Mas *Martelo* também pode ser associado a uma tradição: à tradição do rock progressivo brasileiro da década de 70. Enquanto os defensores de *Bigorna* tendem a considerar este gênero como um sub-produto do rock progressivo inglês do mesmo período, os martelistas enxergam-no como uma tradição alternativa, mas igualmente legítima. Dentro desse gênero brasileiro, o crítico acima citado aponta como referência principal o grupo “Os Mutantes”: os mesmos Mutantes que, no discurso daquele primeiro bigornista, eram “menores” na tradição que procurava legitimar.

As últimas considerações apontam, afinal, uma questão estratégica para a sobrevivência do grupo, mas que este contudo nublou pela confusão impura de suas novas propostas. Essa questão diz respeito à consciência, por parte do artista, da comunidade na qual se insere, e queira ou não, para a qual direciona a sua música.

Martelo soa como “original” para esta comunidade. Paradoxalmente, *Bigorna* se assemelha a um trabalho de um grupo inglês (não somente pela língua), e para essa mesma comunidade não repercute com a mesma intensidade do primeiro trabalho, podendo soar mesmo “infantil”, a despeito de todo o discurso evolutivo. Restou ao grupo, no tocante à negociação de sentidos, encontrar um novo público, que pudesse absorver melhor as mudanças musicais promovidas em *Bigorna*. Não surpreende, portanto, que grande parte da audiência presente ao show dos dez anos fosse formada por adolescentes.

Uma grande vantagem que enxergo no sujeito cartooniano de *Martelo* é a sua capacidade de dialogar com outros gêneros musicais. E, ao fazê-lo, problematizava-os, assim como seu próprio Som, expondo o caráter fluido no qual esses gêneros se constroem: expondo, sobretudo, o caráter performático dos discursos políticos que os legitimam, mesmo que aparentemente estes discursos se coloquem com certa autoridade, como se discutissem objetivamente outra coisa que não o gosto musical – substância altamente subjetiva. Daí brotava um humor já perdido em *Bigorna*, um humor crítico que, sem muitos preconceitos, acabava fundando um diálogo político-estético mais tolerante ao outro. Diálogo esse que, assumindo a própria condição de incoerência do pensamento, não escondia o cinismo, mudando seu teor de uma hora para outra.

O resultado de todas essas movimentações funciona como um alerta para a banda. Sua autonomia artística atual afeta a percepção de que estas duas tradições diferentes são sobretudo móveis, dentro do ritmo vertiginoso e incessante da contemporaneidade. Se pudessem olhar para o próprio passado com um olhar menos evolutivo, veriam quantas outras tradições diferentes já perpassaram seu caminho, e quantas outras mais poderão fazê-lo. Pois, nos tempos atuais, fazer parte de algo

parece tão somente ser uma questão de construir esse algo: construir sua própria tradição.

3 – O desterramento e as primeiras tradições cartoonianas

Afinal, as heranças culturais forjadas no jogo da influência Sonora refletem mais do que a *busca* por tradição: expõem o caráter contemporâneo da *construção* de uma tradição, fenômeno da explosão de identidades midiáticas para muito além de fronteiras geográfica e temporalmente determinadas. A banda Cartoon, distante da década de 70, e igualmente distante da América do Norte e da Europa, conseguiu edificar sua herança, bipartida entre *Martelo* e *Bigorna*, a partir da busca de seus integrantes por uma raiz, por uma condição de pertencimento.

Todas essas tradições virtuais, imaginariamente construídas, só puderam se legitimar, afinal, a partir da atuação do grupo. Atuação tanto mais significativa se comparada a seu ponto de partida primeiro, num tempo muito além de 1995.

É justamente entre 1985 e 1987 que o encontro inicial dos músicos se dá, numa condição que chamo de desterramento, no sentido mesmo de não possuírem um lugar, não possuírem chão ou raiz. No princípio, o não-lugar que gera a Cartoon advém do vertiginoso processo de colonização da cidade de Ouro Branco, situada a 100 quilômetros de Belo Horizonte.



Fig. 137: Imagens publicitárias da Açominas (fonte: *Gerdau Açominas*, 2006)

Essa colonização, que levou pouco menos de dez anos (1977-1985), corresponde à edificação da última grande estatal brasileira, a gigantesca siderúrgica Açominas, ao redor da qual se cria, apartada da cidade histórica de aproximados 300 anos, uma outra cidade, com seu sistema de casas e comércio inteiramente dedicado a abastecer as centenas de famílias que chegavam de todos os lugares do Brasil visando uma nova vida a partir do *boom* econômico da região. Um ex-empregado relembra o gigantismo do projeto inicial da empresa:

[...] a expectativa era de que seria uma puta empresa. E realmente seria, o projeto inicial da Açominas, seria a primeira a fazer perfilados da América Latina.[...] Só nos Estados Unidos que já tinha perfil. Aí teve que fazer todo um processo de reestruturação desse quadro de engenharia civil da UFMG e de outras universidades federais do Brasil, para os engenheiros civis aprenderem a trabalhar com perfis de aço. Porque não era tradição, nunca houve isso Brasil. Quando existia, eram perfis importados por empresas construtoras de fora também. [Silva, 2007/2]

A cidade planejada pela empresa refletia nas diferenças entre os bairros a divisão social entre pobres e ricos.

Vlad - Não, mas olha só. Você falou do [bairro] Primeiro de Maio, aí eu lembrei o seguinte: lá tinha uma coisa meio estrutura social representada nos bairros, tinha no Primeiro de Maio, dos operários, classe baixa.

Eberth – Inteiramente! [...] O Siderurgia era o pessoal administrativo, Pioneiros era o nível técnico, e [...] o Inconfidentes era o nível superior e chefia.

Vlad - Então tinha isso, não é?

Eberth - Tinha, totalmente estratificado, isso aí é o modelo Ipatinga.

Vlad - É?

Eberth - É, Ipatinga é assim também. Depois deve ter misturado.

Vlad - É, lá agora está bem misturado, mas antes tinha um padrão de casa.

Eberth - Tipo de casa, tudo dentro da sua formação, dentro do seu *stablishment* dentro da empresa. [Silva, 2007/2]

A classe média que se aglutinava em torno dos bairros Pioneiros e Inconfidentes, se não enfrentava problemas de escassez de alimentos ou dinheiro, contudo ainda precisava encontrar as suas formas de criar um tecido comunitário qualquer. Para os mais jovens, a música se tornou um dos principais meios de conexão social: e por música, entenda-se o rock brasileiro feito à época de sua massificação a partir da década de 80. É justamente desse rock massificado que nasce o embrião da banda Cartoon.



Fig. 138: A partir do alto à esquerda, em sentido horário, grupos de rock que serviram de influência para o embrião da Cartoon: The Smiths, Legião Urbana, Duran Duran e Paralamas do Sucesso

As dificuldades pelas quais seus músicos passaram dizem respeito a toda e qualquer tradição que precisa ser inventada. Por exemplo, não havia escola de música ou mesmo professor de rock – não havia ainda um “mestre da tradição”. Exercendo muito precariamente essa função, o rádio e a TV mostravam os ídolos, sua música, suas vestes e poses, mas não davam a menor dica de como se afinava um instrumentos, por exemplo.

Esse tipo de informação complementar era garimpada das revistas sobre a música *pop*, sobre violões e guitarras; nelas, porém, ainda não se podia cobrir totalmente o mínimo necessário para se dar início ao empreendimento de uma banda de rock:

Com muito custo, a gente comprou nossa primeira guitarra, uma Tonante (rei das guitarras); mas aí um dos caras mais velhos [os mais velhos aos quais Lawrence se refere eram garotos de uns 17 a 18 anos de idade, enquanto os integrantes do grupo possuíam idades entre os 12 e 15 anos] falaram que faltava um baixo. Aí a gente perguntou: “O que é baixo?”, e a melhor resposta deles era “ah, é uma guitarra de quatro cordas que ninguém escuta”. Fomos atrás do baixo, conseguimos um de terceira mão, mas aí como é que a gente punha corda nele? Com muito custo, descobrimos uma loja que vendia o tal do encordoamento, aí o drama foi a afinação. Esses caras mais velhos diziam: “é só afinar como as quatro últimas cordas do violão”. Aí a gente se reuniu, e começou a colocar as cordas. Só que tinha o lance da oitava né? [as cordas do baixo são afinadas uma oitava abaixo de suas equivalentes no violão] A gente ainda não sabia disso, ninguém sabia, e aí cada corda que a gente colocava ia comparando com a corda igual do violão; puxava, puxava, apertava, o trem não afinava de jeito nenhum, e ficava duro, igual um pau. Até que aquela corda gorda estourava; e foi assim com todas elas, foi uma decepção enorme esse tal de baixo, no início. [Lawrence, 2007/2]

Enquanto isso, a Açominas não conseguia realizar aquilo para o qual havia sido planejada a princípio, sofrendo uma série de adaptações que distorceram o projeto original:

Então quer dizer, era um projeto magnífico, só que politicamente ele foi mal estruturado.[...] como muita coisa no país, ele nunca atendeu a expectativa inicial, nunca produziu um perfil. Aí começou naquele arranjo de político, a produzir tarugo, entregava na Mendes Junior, porque o governo federal devia a Mendes Junior e não sei o que. [Silva, 2007/2]

Some-se a esse quadro o fato de ser uma empresa estatal, profundamente envolvida nas manipulações políticas do período:

Vlad - Então a empresa já era improdutiva nessa época?

Eberth - Passou a ser improdutiva. [...] Eu lembro que na eleição para governador, do Tancredo [Neves] com o Eliseu [Resende] [...] meu superintendente reuniu a equipe do CPD [...] era mais de 500, era gente pra cacete pra trabalhar no CPD. Aí o superintendente reuniu todo mundo [...] e liberou curta e grossamente, ele liberou quem quisesse sair pra fazer campanha do Eliseu Resende, com diária.

Vlad - Por conta?

Eberth - Por conta da Açominas. É muita cara de pau, muito pouca vergonha. E pior de tudo é que o Tancredo ganhou, todo mundo foi promovido. Foi o susto maior, o cara pensou, “Estou fudido”; fudido o caralho, ele se deu melhor ainda, ele virou não sei o que... putaria! [Silva, 2007/2]

A partir disso, novas situações contribuem para desestabilizar o já frágil tecido social de uma comunidade ainda recém-formada, mudando tanto o lugar quanto o sentido do desterramento da Cartoon. A Açominas, no início do governo Collor, demitiu um grande contingente de trabalhadores, e mudou drasticamente as regras para aqueles que permaneceram na estatal, prestes a ser privatizada.

[...] Parece que Collor tomou uma raiva dessa Açominas e foi um dos motivos que ele... Pra você fazer uma idéia, a Açominas tinha em torno, entre terceirizados e registrados, em torno de 10 mil funcionários. Só comparativamente, a CSN, 45 mil, ele mandou demitir 1500 da CSN e 1500 da Açominas, é uma desproporção muito grande. [Silva, 2007/2]

A frágil estabilidade econômica proporcionada por essa siderúrgica ao longo da década de 80 não existia mais. Nas casas de dois dos músicos do grupo, foi preciso

refazer as teias familiares, desestabilizadas por divórcios subseqüentes à crise econômica.

Somente a partir de 1992 a banda se estabelece em Belo Horizonte, acreditando que suas oportunidades seriam maiores e melhores. Mas os referenciais musicais sofrem gradativas mudanças. O gosto musical dos integrantes do grupo se liga mais intensamente à música *pop* das décadas de 60 e 70, até que por fim, radicalmente, a banda Cartoon rompe com quase tudo o que acontecia no cenário pop contemporâneo.



Fig. 139: A partir do alto à esquerda, em sentido horário, grupos de rock que serviram de influência para a primeira Cartoon: Genesis, Led Zeppelin, The Beatles e The Who

Todo o grupo social ligado aos músicos compartilhava dessa nova busca por uma música perdida no passado, esquecida pela mídia contemporânea. Assim nasceu o já citado bar In Roll, ponto de encontro de uma grande turma, que serviu, durante os anos subseqüentes, como elo de ligação dessa micro-comunidade fragmentada espacialmente entre Ouro Branco e Belo Horizonte, e como palco de significativos testes para a *performance* da banda.

A partir de 1993, o grupo se separa por um par de anos, época na qual alguns integrantes iniciam os primeiros contatos com a música erudita. Revestida de

idealismo e mesmo uma certa ingenuidade, essa aproximação era mesmo uma busca, uma tentativa curiosa de criar um contato com outros saberes. Daí em diante retornamos ao princípio deste trabalho, naquele mesmo histórico a partir do qual multiplicam-se os sentidos construídos pela Cartoon em direções múltiplas e por vezes antagônicas, mas que não apagam a motivação primeira da construção de uma tradição a partir de um senso de desterramento do grupo. Desterramento que, de uma forma ou de outra, corresponde ao negativo do fato social total cartooniano: a matriz motivadora para a busca de um Som.

Daí até *Bigorna*, o desterramento se impôs como um vazio existencial que impulsionou a banda Cartoon no caminho de “eruditizar” sua própria música. Buscando uma essência universal que se sustenta pelo teor de pureza humana dos discursos seitistas que os orientam, o drama/trama se resolve, provisoriamente, pelo fechamento total das perspectivas de suas quatro personalidades; criaram para si próprios uma vala, ao fundo da qual jazem, meio melancólicos e meio esperançosos.

Por exemplo, nós demoramos muito do *Bigorna* pra esse terceiro disco, porque que aconteceu isso? Porque teve muito desencontro da gente assim, da banda mesmo, de ir deixando de lado a música [...] não foi por falta de música, foi simplesmente por falta de um programa. Tiveram muitos problemas aí ao mesmo tempo, ou de bandas ou pessoais, acabaram deixando o disco e de repente no ano passado a gente acordou e falou, “Uai gente, cadê? Vamos trabalhar, já está na hora”. Então, agora aí com o projeto aprovado, sem a grana, as músicas prontas e sem o dinheiro para poder fazer a gravação, aí vamos ver, se a gente não conseguir vamos dar um jeito de fazer por nossa conta mesmo, nós vamos arrumar um jeito, nós vamos arrumar. [Bhydhu, 2006/2]

Os músicos não abordam esta questão claramente, mas sabem, sobretudo por sua audiência, que em *Bigorna* talvez tenham ido um pouco longe demais do seu auto-decretado primitivo, do seu próprio selvagem, que é *Martelo*.

O próximo disco agora, ele não é conceitual como o *Bigorna*, não conta uma história, mas ele tem algumas coisas a ver, entre uma música e outra principalmente na parte das letras, dos temas assim. Então acho que vai ser interessante, mas vão ser músicas separadas mesmo, músicas que não dependem uma da outra, nem temas são reapresentados, não tem nada disso, são músicas separadas mesmo. [Bhydhu, 2006/2]

Parte desse trabalho de pesquisa foi direcionada no sentido de mostrar algumas das lógicas e das lendas por trás de uma tradição *pop* da cultura musical popular contemporânea, diversamente colocada em relação à cultura erudita, a despeito de toda ligação histórica que possa haver entre estes universos. A partir do debate entre o progressivo inglês e o progressivo brasileiro no tópico “MARTELO ou BIGORNA???” e apesar da tentativa de considerar *Bigorna* enquanto resultado evolutivo de *Martelo*, subsiste na esfera interna da Cartoon um misto de técnicas ligadas tanto à música popular quanto à música erudita.

A mudança do grupo, apesar de ter sido extrema, não apagou por completo as conquistas orais e fonográficas herdadas de *Martelo*.

4 – *Estribo ou nervo ótico?*

Hoje, o debate *Martelo X Bigorna* se encontra arrefecido. Já não mais parece ter tanta relevância, pois se vão muitos anos desde o lançamento do segundo CD. No exato instante em que termino minha dissertação, o grupo se encontra em processo de gravação de um novo álbum. Para este trabalho, surge no horizonte uma perspectiva de conciliação entre as lógicas criativas de *Martelo* e as de *Bigorna*. Uma primeira pista se encontra no fato de que, agora, o compositor parece ter absorvido um pouco melhor a variável da personalidade no timbre Sonoro:

[Sobre o novo disco] Mas a gente tentou um pouco isso, sabe? De fazer também um

disco mais centrado, no grupo, nos quatro, ao invés de igual no *Bigorna*, que foi um troço negócio orquestra, assim, juntou mais gente. [Khadhu, 2006/2]

Um outro ponto importante é que, a partir de agora, a composição não está mais a cargo de um único indivíduo, embora subsista a divisão entre o compositor e os intérpretes.

Vlad – Como é que você enxerga seu papel na banda hoje? é diferente, não é?

Khykho – É muito diferente. Do que eu entrei assim? Eu tenho hoje, uai, eu e Khadhú meíamos o disco, é meio meu e meio dele e assim, eu tenho completo respeito, porque eu acho eles grandes músicos, eu tenho muito respeito mesmo, então, uma coisa que várias vezes eu não tenha solução para o negócio eu sei que eles vão me dar uma boa solução para aquilo e tudo mais e eu sinto que várias vezes tem o mesmo tipo de retorno [Garcia, 2007/2]

Espera-se assim, que este terceiro CD, em andamento, possa promover uma reconciliação ainda que parcial do presente com o passado, rumo a uma nova revolução.

Quanto a mim, continuo fã da Cartoon. Permaneço crítico, mas isso não me impede de considerá-la um de meus grupos musicais favoritos, lado a lado com os “grandes”.

LISTA DE REFERÊNCIAS - CODA

1 - BIBLIOGRAFIA:

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. Tradução de Guido Antônio de Almeida.

BARBERO, Jesus Martin. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

CARVALHO, J. J.; SEGATO, Rita Laura. *Sistemas Abertos e Territórios Fechados: Para uma Nova Compreensão das Interfaces entre Música e Identidades Sociais*. Série Antropologia, v. 164. Brasília, 1994

DEBRAY, Régis. *Transmitir: O segredo e a força das idéias*. Petrópolis: Vozes, 2000

FRITH, Simon. Towards an aesthetic of popular music. In: LEPPERT, Richard; McCLARY, Susan (org). *Music and society: The politics of composition, performance and reception*. Grã-Bretanha: Cambridge University Press, 1987, pp. 133-149

_____ *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Esboço de uma Antropologia da Música: Para além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem. *Anuário Antropológico*, 1993. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995

MOLINO, Jean. Facto musical e semiologia da música. In: NATTIEZ, J.J. (org). *Semiologia da Música*. Lisboa: Vega, s/d

MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no século XX: Neurose*. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1997. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. Título original: L'espirit du temps

MOWITT, John. The sound of music in the era of its electronic reproducibility. In: LEPPERT, Richard; McCLARY, Susan (org). *Music and society: The politics of composition, performance and reception*. Grã-Bretanha: Cambridge University Press, 1987, pp. 173-197

TREITLER, Leo. The “Unwritten” and “Written Transmission” of Medieval Chant and the Start-Up of Musical Notation. *The Journal of Musicology*, vol. 10, n. 2 1992, pp. 131-191.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Transmissão oral e escrita – uma reflexão. *Anais do II Encontro Nacional da ABET*. Salvador, 2004. CD-ROM, pp. 1213-1223

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. *Mana*, 2002, vol. 8, no.1, p.113-148. ISSN 0104-9313.

WOLTON, Dominique. *Pensar a comunicação*. Difel, 1999. Tradução: Vanda Anastácio

2 - ENTREVISTAS:

ANA LUÍZA. Entrevista concedida ao pesquisador em 18 mar. 2007. Não publicada

BHYDHU. Entrevista concedida ao pesquisador em 5 set. 2006. Não publicada

BOXEXA. Entrevista concedida ao pesquisador em 24 jan. 2007. Não publicada

CADU. Entrevista concedida ao pesquisador em 2 set. 2006. Não publicada

CARVALHO, Frederico. Depoimento. (online) Disponível em: <<http://www.museuclubedaesquina.org.br/>>, links “amigos do clube”, “Frederico Carvalho”, “depoimento”; acesso em: 15 mar. 2007

CASTRO, Guilherme. Entrevista concedida ao pesquisador em 2 mar. 2007. Não publicada

DIAS, Léo. Entrevista concedida ao pesquisador em 27 jul. 2006. Não publicada

FERNANDES, Betto. Entrevista concedida ao pesquisador em 3 mar. 2007. Não publicada

GARCIA, Rodrigo. Entrevista concedida ao pesquisador em 5 mar. 2007. Não publicada

KHADHU. *Cartoon interview*. Entrevista concedida para a equipe do site Agatha (online), 2003. Disponível em: <<http://www.agarthaprog.com>>. Acesso em: 12 jun. 2006

KHADHU. Entrevista concedida ao pesquisador em 5 set. 2006. Não publicada

LAWRENCE. Entrevista concedida ao pesquisador em 7 fev. 2007. Não publicada

SÂNZIO. Entrevista concedida ao pesquisador em 2 set. 2006. Não publicada

SILVA. Eberth Cerqueira da. Entrevista concedida ao pesquisador em 2 jan. 2007. Não publicada

3 - REVISTAS:

Cartoon – Revista Pôster. *Rock News*, Belo Horizonte, independente, 2001

4 - ARTIGOS:

ASSEF, Cláudia. Banda Cartoon vive nos anos 70. *Folha de São Paulo*, São Paulo, segunda-feira, 13 de dezembro de 1999. Caderno Folhateen, p. 7

Cartoon – Martelo. *Heavy Metal Brasil* (online). Disponível em: <<http://www.heavymetalbrasil.com.br/resenhas/cartoon.htm>>. Acesso em: 9 jun. 2006

CASSESE, Patrícia. Resistência progressiva em nome do rock. *Hoje em dia*, Belo Horizonte, 19 mar. 2000

CORREA, Thiago. *Cartoon (Lapa Multishow, Belo Horizonte, 07/04/01)* (online). Disponível em: <<http://whiplash.net/materias/shows/000888-cartoon.html>> Acesso em: 14 mar. 2007

CRUZ, Marcos A. M. *Bigorna – Cartoon* (online). Disponível em: <<http://whiplash.net/materias/cds/002795-cartoon.html>> Acesso em: 14 mar. 2007

DUARTE, Arthur G. Couto. Autotributo em boa hora. *Bizz*, n. 200. São Paulo: Ed. Abril, Abril de 2006, p. 66

FREIRE, Ana Ester; FERRAZ, Catarina; ESTEVES, Pedro. Encontro de Rock celebra a amizade. *Impressão*, Belo Horizonte, 2000, nº 117. Seção Música, p.17

MONTEIRO, Antônio Carlos. *Cartoon. Rock Brigade*, São Paulo, Novembro de 2003. Seção Up Coming, p. 70

Os maiores compactos da história: Bohemian rhapsody. *Bizz*, n. 204. São Paulo: Ed. Abril, Agosto de 2006, pp. 4-5

PEIXOTO, Mariana. Regresso ao Progressivo. *Estado de Minas*, Minas Gerais, sexta-feira, 19 de maio de 2000. Caderno Espetáculo, p.1

Progressive Rock (online). *Wikipedia*. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Progressive_rock>. Acesso em: 17 jun. 2006

SARKIS, Thiago. *Cartoon (Palácio das Artes, Belo Horizonte, 17/11/02)*. (online). Disponível em <<http://whiplash.net/materias/shows/000984-cartoon.html>>. Acesso em: 14 mar. 2007

What is Progressive Rock? (online). Disponível em: <<http://www.progarchives.com/Progressive-rock.asp>>. Acesso em: 17 jun. 2006

5 - HOMEPAGES:

Agartha: The Prog Music Dimension. Disponível em:
<<http://www.agarthaprog.com/>>. Acesso em: 10 abr. 2006

Cartoon. Disponível em <<http://www.bandacartoon.com.br/index2.htm>>. Acesso em:
10 mar. 2007

COUTURE, Ronald. *Prog Archives*. Disponível em: <<http://www.progarchives.com/>>.
Acesso em: 10 abr. 2006

Gerdau Açominas. Disponível em:
<<http://www.gerdau.com.br/GerdauAcominas/br/unidade/index.asp>> Acesso em 22
nov. 2006

Khadhu Cartoon – Musica, Arte, Opera Rock. Disponível em: <www.khadhu.com>,
links “Khadhu” e “História”; acesso em: 8 mar. 2007

NAHOUN, Leonardo. *Rock Symphony*. Disponível em:
<<http://www.rocksymphony.com/>>. Acesso em: 15 abr. 2006

PhpBB. *Sound Chaser fórum*. Disponível em <<http://www.soundchaser.com.br/>>.
Acesso em: 9 mai. 2006

Rock Progressivo Brasil. Disponível em: <<http://www.rockprogressivo.com.br/>>.
Acesso em: 15 abr. 2006

SILVA JR., Márcio Luiz da. *Cartoonianos*. Disponível em:
<http://www.cartoonianos.hpg.ig.com.br/principal_conteudo.htm>. Acesso em: 9 mar.
2006

Whiplash: Rock e Heavy metal. Disponível em: <<http://whiplash.net/>>. Acesso em: 15
fev. 2007

6 - LISTAS DE DISCUSSÃO:

C@rtoonianos. Disponível em <<http://www.grupos.com.br/group/cartoonianos/>>
Acesso em: 3 dez. 2006

COSTA, Leandro. *Orquestra Mineira de Rock*. Disponível em:
<<http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=263399>> Acesso em: 15 jun. 2006

Fórum Cartoon. Disponível em <http://whiplash.net/forum/banda_cartoon.html>
Acesso em: 15 jun. 2006

LADY. *Cartoon®*. Disponível em:
<<http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=43770>> Acesso em: 18 jun. 2006

LANNA, André Luiz Peron Martins. *Banda Cartoon-Cartoonmaníacos*. Disponível em:
<<http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=131774>> Acesso em: 18 jun. 2006

MACÊDO, Rafael. *Rock Progressivo Brasileiro*. Disponível em:
<<http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=132507>> Acesso em: 18 jun. 2006

MARQUES, Eliany. *Banda Cartoon*. Disponível em:
<<http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=367759>> Acesso em: 18 jun. 2006

REIS, Renato. *CARTOON*. Disponível em:
<<http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=3610601>> Acesso em: 18 jun. 2006

7 - TÓPICOS DAS LISTAS DE DISCUSSÃO PESQUISADOS

a + nova Cartooniana! (paulista...rs). In: MARQUES, Eliany. *Banda Cartoon*.
Disponível em:
<<http://www.orkut.com/CommMsgs.aspx?cmm=367759&tid=4689264>>. Acesso em:
20 mar. 2007

Como conheceram o Cartoon???. In: MARQUES, Eliany. *Banda Cartoon*.

Disponível em:

<<http://www.orkut.com/CommMsgs.aspx?cmm=367759&tid=8266845&na=3&nst=11&nid=367759-8266845-76648846>> Acesso em: 13 jun. 2005

Desde quando Cartoon é “progressivo”?. In: MACÊDO, Rafael. *Rock Progressivo Brasileiro*. Disponível em:

<<http://www.orkut.com/CommMsgs.aspx?cmm=132507&tid=2426310401570297462&na=3&nst=21&nid=132507-2426310401570297462-2444601892037947170>>
Acesso em: 10 out. 2006

Khadhu X Peter Gabriel. In: LADY. *Cartoon®*. Disponível em:

<<http://www.orkut.com/CommMsgs.aspx?cmm=43770&tid=13172373>>
Acesso em: 12 out. 2006

MARTELO ou BIGORNA??? In: LADY. *Cartoon®*. Disponível em:

<<http://www.orkut.com/CommMsgs.aspx?cmm=43770&tid=5912633&na=4&nst=1&nid=43770-5912633-83426093>> Acesso em: 25 mar. 2007)

Onde estão eles? In: LADY. *Cartoon®*. Disponível em:

<<http://www.orkut.com/CommMsgs.aspx?cmm=43770&tid=2456901218082881660>> Acesso em: 07 nov. 2005

Quero disco novo. In: LADY. *Cartoon®*. Disponível em:

<<http://www.orkut.com/CommMsgs.aspx?cmm=43770&tid=2470430577666228062&na=4&nst=1&nid=43770-2470430577666228062-2478460068421432275>> Acesso em: 12 mar. 2007

Se o mundo ouvisse Cartoon.... In: MARQUES, Eliany. *Banda Cartoon*.

Disponível em:

<<http://www.orkut.com/CommMsgs.aspx?cmm=367759&tid=2439481547996285122>> Acesso em: 12 out. 2006

8 - LISTA DE CDs CITADOS:

BEATLES. *Rubber Soul*. Parlophone/Capitol/EMI, 1990 (1965), 1 disco compacto (29 min 59'), digital, estéreo. B000002UAQ

_____ *The White Album*. Capitol, 1990a (1968), 2 discos compactos (93 min 22'), digital, estéreo. B000002UAX

CARTOON. *Bigorna*. Belo Horizonte: independente, 2002, 1 disco compacto (73 min 13'), digital, estéreo. (sem indicação de número)

_____ *Martelo*. Belo Horizonte: independente, 1999, 1 disco compacto (65 min 41'), digital, estéreo. CRICART99CD

GENESIS. *Nursery Crime*. Virgin/Charisma/EMI-Odeon, 1985 (1971), 1 disco compacto (39 min 29'), digital, estéreo. 370 427149 2

_____ *Foxtrot*. Virgin/Charisma/Atlantic, 1994 (1972), 1 disco compacto (51 min 8'), digital, estéreo. B000002J1M

_____ *Selling england by the pound*. Charisma/Atlantic, 1994a (1973), 1 disco compacto (53 min 21'), digital, estéreo. B000002J1O

LED ZEPPELIN. *III*. Atlantic/WEA, 1994 (1970), 1 disco compacto (43 min 4'), digital, estéreo. B000002J1U

QUEEN. *A Night at the Opera*. Hollywood Records, 1991 (1975), 1 disco compacto (44 min 11'), digital, estéreo. B000000OAN

SECOS & MOLHADOS. *Dois Momentos*. Warner Brasil, s/d, 1 disco compacto, digital, estéreo. 857381095

VÁRIOS. *Saturday Night Fever: The original movie soundtrack*. Polydor/Umugd, 1996 (1977), 1 disco compacto, digital, estéreo. B000001FDV

YES. *Close to the Edge*. Atlantic/WEA, 1994 (1972), 1 disco compacto (38 min 56'), digital, estéreo. A2 19133

9 - OUTROS DOCUMENTOS

A banda Cartoon dá o tom no Sexta Sintonia. Não publicado, s/d. Em anexo

Banda. In: *Cartoon*. (online) Disponível em:

<<http://www.bandacartoon.com.br/index2.htm>>, links “Banda”; acesso em: 20 mar. 2007

Bhydhu. In: *Cartoon*. (online) Disponível em:

<<http://www.bandacartoon.com.br/index2.htm>>, links “Personalidades” e “Bhydhu”; acesso em: 20 mar. 2007

FERNANDES, Betto. *Sem título*. Não publicado, 15 dez. 2006. Em anexo

ÍNDICE DAS FAIXAS DO CD:

- 1 – Excertos de “Letter to Marion” e “The Great Gates of Freedom” (Cartoon, 2002/8)
- 2 – Excertos de “Alberich’s Blues” (Cartoon, 2002/8) e “First Lake Conclusion” (Cartoon, 1999/8)
- 3 – “Tempo” (Cartoon, 1999/8)
- 4 – Excerto de “Tempo” (Cartoon, 1999/8)
- 5 – Excerto de “Tempo” (Cartoon, 1999/8)
- 6 – Excerto de “Tempo” (Cartoon, 1999/8)
- 7 – Excerto de “Tempo” (Cartoon, 1999/8)
- 8 – Excerto de “Tempo” (Cartoon, 1999/8)
- 9 – Excerto de “Tempo” (Cartoon, 1999/8)
- 10 – Excerto de “Tempo” (Cartoon, 1999/8)
- 11 – Excerto de “Tempo” (Cartoon, 1999/8)
- 12 – “First Lake Conclusion” (Cartoon, 1999/8)
- 13 – Excerto de “First Lake Conclusion” (Cartoon, 1999/8)
- 14 – Excerto de “First Lake Conclusion” (Cartoon, 1999/8)
- 15 – Excerto de “Fechadura” (Cartoon, 1999/8)
- 16 – Excerto de “Abertura” (Cartoon, 1999/8)
- 17 – Excerto de “March of Despair” (Cartoon, 2002/8)
- 18 – Excerto de “Knight’s Nightmare” (Cartoon, 2002/8)
- 19 – “Duend’s” (Cartoon, 1999/8)
- 20 – Excerto de “Duend’s” (Cartoon, 1999/8)
- 21 – Excerto de “Duend’s” (Cartoon, 1999/8)
- 22 – Excerto de “Duend’s” (Cartoon, 1999/8)
- 23 – Excerto de “Duend’s” (Cartoon, 1999/8)
- 24 – Excerto de “Duend’s” (Cartoon, 1999/8)
- 25 – “King’s Song” (Cartoon, 2002/8)
- 26 – Excerto de “King’s Song” (Cartoon, 2002/8)
- 27 – “The Warning” (Cartoon, 2002/8)
- 28 – Excerto de “The Warning” (Cartoon, 2002/8)
- 29 – “Lágrimas de Vidro” (Cartoon, 1999/8)
- 30 – Excerto de “Lágrimas de Vidro” (Cartoon, 1999/8)
- 31 – Excerto de “Lágrimas de Vidro” (Cartoon, 1999/8)

- 32 – “Guinevere” (Cartoon, 2002/8)
- 33 – Excerto de “Guinevere” (Cartoon, 2002/8)
- 34 – Excerto de “Guinevere” (Cartoon, 2002/8)
- 35 – Excerto de “Guinevere” (Cartoon, 2002/8)
- 36 – Excerto de “Guinevere” (Cartoon, 2002/8)
- 37 – “The Last Battle” (Cartoon, 2002/8)
- 38 – “Bachthoven” (Cartoon, s/d)

ANEXOS

ANEXO A

A banda Cartoon dá o tom no Sexta Sintonia. Não publicado, s/d

A banda Cartoon dá o tom no Sexta Sintonia

O projeto **Sexta Sintonia** traz essa semana, o melhor do rock com a banda **Cartoon**. O evento é uma parceria da Secretaria Municipal de Cultura com o Centro Cultural UFMG onde acontece toda Sexta-feira, a partir das 20 horas, na avenida Santos Dumond, 174, Centro. Os ingressos podem ser adquiridos na Secretaria ou no local do show, onde será trocado por um quilo de alimento não perecível.

O som do **Cartoon** é o rock, do progressivo inglês ao tipicamente brasileiro. Led Zeppelin, Yes, Queen, Beatles, Deep Purple, Mutantes, Raul Seixas e Secos & Molhados são referências concretas para a banda que, além de tudo, faz o seu próprio som, regado de muita qualidade e criatividade. Entre suas composições estão “Duend’s”, “O Amor”, “A Verdade Sobre os Incas” e “Tempo”. Essa última, já está com o clip sendo veiculado pela MTV. O primeiro CD definitivo, exclusivamente “cartooniano”, está saindo em agosto. O trabalho, denominado “Martelo”, é fruto de uma longa parceria entre os músicos e deixa clara a força instrumental do grupo. Khadhu, baixista e principal vocalista; Vlad, guitarrista e vocalista; Bhydhu, baterista, e Boxexa, tecladista e vocalista, compõem o Cartoon e delimitam o seu espaço, prezando sempre, pela boa música num estilo muito singular.

**Outras informações: Carina Von Bismarck (Produtora) –
9944.7798**

ANEXO B

FERNANDES, Betto. *Sem título*. Não publicado, 15 dez. 2006

Belo Horizonte, 15 de dezembro de 2006.

Cartoon! A princípio aparenta ser o nome de um importante canal internacional de desenhos animados ou apenas mais uma, das tantas palavras importadas que, bruscamente, invadem meu pobre país e aos poucos, vão se acomodando no fundo do meu léxico de um pornofonês erudito.

Cartoon! Só de lembrar destas letras amontoadas nesta ordem, me bate uma felicidade infantil. Uma felicidade que se mistura no meu peito a uma gratidão impagável! Uma longa estória que, neste texto, pretendo elucidar.

Formalmente explicando, Cartoon é uma banda brasileira, que há alguns anos vem tentando se firmar no cenário musical mundial. Uma banda envolvente, com personalidades carismáticas e músicos extraordinários. A autenticidade sonora e originalidade das composições do Cartoon resultam do encontro de cinco diferentes personalidades musicais com experiências na música clássica e popular, em especial o Rock e suas incontáveis ramificações. A banda frequenta diferentes estilos que vão desde as raízes da música contemporânea como o blues, o samba e o jazz, até diferentes vertentes do rock como o progressivo e o hard rock, passando, nitidamente, pela música clássica e oriental. A mistura dessas influências, associadas à refinada técnica instrumental e vocal dos músicos, é refletida no trabalho final da banda, que associa letras cômicas e reflexivas, fábulas e misticismo a ritmos virtuosos e melodias cuidadosamente arranjadas. Todos esses detalhes criam uma atmosfera única, habitada por cinco personalidades cercadas de magia e inovação estética, capazes de surpreender o público a cada música e performance ao vivo.

Eu citei que o Cartoon é composto por cinco membros, mas, é claro que todos que conhecem o trabalho destas cinco personalidades inspiradas na pessoa superior que os habita e lá do alto os excita o coração, irão concordar com a minha explicação, pois Cartoon é muito mais do que uma banda! Cartoon é muito mais do que a atual formação, compostas pelos mágicos Khadhu, Bhydhu, Khykho, e Buxexa. Cartoon é um movimento, é um grito de socorro em meio a tanta loucura, é um apoio que se tem pra remar contra a maré, é uma forma de bater no peito e dizer “eu acredito no amor e estou disposto a mudar minha vida por um mundo mais justo...”. Cartoon, portanto, é composto por cinco membros, afinal Vlad, um dos fundadores e primeiro guitarrista da banda é muito importante e merece ser citado com Cartooniano, mesmo não compondo a atual formação da banda. Cartoon pra muitos, como eu, é como uma filosofia de vida... Quase uma religião, onde os principais mandamentos a serem seguidos estão registrados em dois discos. Maravilhosos discos! Mais do que qualquer outra coisa, estas canções são sinceras! Os discos nos dão conselhos que nenhum amigo ou familiar atreveria a dar-nos e o que mais espanta é que esse recado nos chega de uma forma livre, carinhosa!

Talvez a minha estima pelos cartoonianos seja maior do que o aceitável socialmente, talvez esta admiração lembre o fervoroso tietismo que emerge das meninas de 15 anos ao ver aquele gato da banda pop, talvez digam que a minha admiração ultrapassa as barreiras da sanidade, chegando às raias do louvor exagerado... Estou disposto a ouvir todos estes comentários, mas quero lembrar que este louvor, de forma alguma, é injustificável.

Nem todo mundo tem sensibilidade pra perceber a beleza de determinadas coisas. Por exemplo, o perfume de uma flor, o sorriso de um bebê, um pôr do sol, o som da chuva no telhado, o cantar de um pássaro, o som de um violão, um bom filme, um bom livro, um bom desenho animado, uma boa piada, uma bela canção...

Cartoon, talvez, seja uma dessas tantas coisas que os homens ainda não têm sensibilidade para apreciar! Não estou aqui, simplesmente, para vangloriar Cartoon ou condenar parte da humanidade pela sua falta de atenção com determinadas belezas. Estou aqui para confessar que Cartoon foi um fator determinante para uma mudança radical na minha vida... Cartoon foi a inspiração que faltava pra eu tomar uma séria decisão.

Voltemos, então, a aproximadamente três anos atrás. Eu era apenas um rapaz latino americano, um jovem estudante que além de muitos livros, ostentava uma estante cheia de discos e cds, que me ensinavam muito mais do que se pode imaginar. De gosto bem eclético e apaixonado por quase todas as vertentes da música, em especial, a música erudita, o rock progressivo e a música popular brasileira, vivia me questionando sobre algumas atitudes e pensamentos que carregava comigo desde a primeira infância. Atitudes que, para muitos, poderiam ser naturais, mas para mim não eram. Uma série de vontades e sentimentos que feriam a mim e à sociedade como um todo. Uma série de coisas que, infelizmente, não consigo explicar, contudo, tenho certeza que conseguiu entender. Uma série de coisas que há muito, queria abandonar e nunca mais ater-me a elas. Sabe aquelas coisas que você percebe numa quinta-feira e pensa: "segunda-feira eu abandono tudo isso, definitivamente". Então, a segunda chega e conseguimos nos distanciar um pouco destas coisas, na terça foi um pouco mais penoso, na quarta foi custoso como nunca, e na quinta voltamos com todos aqueles males e novamente nos comprometemos de que na próxima segunda-feira iremos abandonar tudo aquilo... Ah! Segunda-feira, porque é este o dia em que realmente começamos a semana, então, começar com mudança é o lema! Assim, a vida ia passando, se esvaindo de uma forma penosa e eu, cada dia mais descrente comigo mesmo. Duvidando do meu poder de reação, da minha força de vontade e principalmente, duvidando da minha sincera vontade de mudar...

Até que um dia, numa bela manhã de sol, um amigo me telefona para irmos a um show do Calix, no Lapa. Ele ainda me disse que haveria uma outra banda se apresentando, uma tal de Cartoon, que fazia um som melhor que o do Calix. Eu como grande apreciador da música do Calix topei na hora e com grande expectativa esperei pelo cair da noite, para poder, o mais breve possível conhecer esta banda. A noite chegou e fomos para o Lapa. Depois de uma belíssima apresentação do Calix, entra no palco a tal Cartoon. Vestidos como os grandes nomes do rock progressivo dos anos setenta, abriram o show em grandiosíssimo estilo, com uma adaptação livre do Bolero, de Maurice Ravel. Aquilo me impressionou muito. Como quatro homens, apenas, conseguiram executar tão bem aquela peça? Não tive muito tempo de pensar nisso, pois logo em seguida, uma série de clássicos do rock progressivo foram compoendo aquele repertório que se completou com várias músicas de autoria da própria banda. Letras com temas cômicos e ao mesmo tempo, universalmente existenciais ficaram na minha cabeça a partir de então. Ao fim da apresentação, com a execução de The Musical Box do Gênesis, extasiado, parei e pensei, "por Deus, isso foi uma ilusão que eu tive, ou estes caras existem mesmo?". Em verdade vos digo, eles existem.

Após este dia, passei a freqüentar os shows da banda, a conhecer um pouco mais a história de cada um dos membros, tornei-me amigo dos Cartoonianos e muito principalmente, consegui através da música do Cartoon a tão desejada mudança espiritual que a muito propunha. Em linhas gerais, as principais mudanças foram a minha reaproximação com o sagrado, a minha considerável redução de todos os tipos drogas, lícitas ou não, uma maior atenção às minhas ações cotidianas, uma maior valorização e

preservação do mundo em que vivo, dentre tantas outras pequenas coisas que são igualmente importantes para a minha vida.

Cartoon nos passa uma mensagem positiva não só em suas letras, as melodias falam por si. O que ninguém pode deixar de ver no som do Cartoon é o vigor e a jovialidade. As sonoridades solenes do Cartoon são compostas de muita harmonia, acentuada religiosidade, algumas pitadas de humor reflexivo, uma escrupulosa auto-exigência, um pouco da verdade das paixões, lampejos das tragédias humanas, muito da cultura de seu tempo, timbres vocais profundos e aveludados, vasta cultura geral, bastante virtuosidade, uma linguagem profética, uma originalidade inimitável...

Num período em que nenhum, ou quase nenhum, resíduo do século XXI restou da verdadeira música, Cartoon exprime como nenhum outro nessa forma sinfônica livre, a cultura de seu tempo, penetrando profundamente na essência íntima das coisas, até extrair-lhe um raio de luz, buscando o íntimo significado do coração dos homens e das maravilhas da natureza. Assim, o Cartoon exprime por meio de sua música, a imensa diversidade de seu país, o Brasil e deixa sua obra no abrigo do tempo, na medida em que escapa aos modismos e se submete a normas formais implacáveis. A obra da banda desafiará o tempo, pois ela é de um material sólido que pertence a todas as épocas, talvez, porque soube exprimir totalmente o seu tempo. Desta forma mágica, mudando vidas, alegrando pessoas, falando de paz, de amor, de iluminação espiritual, o som do Cartoon continuará ressoando pelos quatro cantos do Universo! Vida longa e muita sorte aos Cartoonianos.

Betto Fernandes