



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA**

FRANCISCO DIDIER GUEDES ALBUQUERQUE JUNIOR

**CANÇÕES E TENSÕES APOCALÍPTICAS: BANDA *CONSPIRAÇÃO APOCALIPSE*
E A ECLOSÃO DO *ROCK 'N' ROLL* EM CAJAZEIRAS – PB (1989-2005)**

CAJAZEIRAS – PB

2020

FRANCISCO DIDIER GUEDES ALBUQUERQUE JUNIOR

**CANÇÕES E TENSÕES APOCALÍPTICAS: BANDA *CONSPIRAÇÃO APOCALIPSE*
E A ECLOSÃO DO *ROCK 'N' ROLL* EM CAJAZEIRAS – PB (1989-2005)**

Monografia apresentada a disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de Graduação em Licenciatura Plena em História da Unidade Acadêmica de Ciências Sociais do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito para obtenção de nota.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Firmino Sales Neto

CAJAZEIRAS – PB

2020

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação - (CIP)
Josivan Coêlho dos Santos Vasconcelos - Bibliotecário CRB/15-764
Cajazeiras - Paraíba

A345c Albuquerque Junior, Francisco Didier Guedes.
Canções e tensões apocalípticas: banda Conspiração Apocalipse e a
eclosão do rock 'n' roll em Cajazeiras-PB (1989-2005) / Francisco Didier
Guedes Albuquerque Junior. - Cajazeiras, 2020.
120f.: il.
Bibliografia.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Firmino Sales Neto.
Monografia (Licenciatura em História) UFCG/CFP, 2020.

1. Canção popular - História. 2. Rock 'n' roll. 3. Cultura underground.
4. Contracultura. 5. Conspiração Apocalipse. 6. Cajazeiras-PB. 7. Música.
I. Sales Neto, Francisco Firmino. II. Universidade Federal de Campina
Grande. III. Centro de Formação de Professores. IV. Título.

FRANCISCO DIDIER GUEDES ALBUQUERQUE JUNIOR

**CANÇÕES E TENSÕES APOCALÍPTICAS: BANDA *CONSPIRAÇÃO APOCALIPSE*
E A ECLOSÃO DO *ROCK 'N' ROLL* EM CAJAZEIRAS – PB (1989-2005)**

Aprovado em: ____/____/____

COMISSÃO EXAMINADORA

Dr. Francisco Firmino Sales Neto - UFCG
(Orientador)

Profa. Dra. Rosilene Alves de Melo - UFCG
(Examinadora)

Prof. Dr. Laércio Teodoro da Silva – SEECT - PB
(Examinador)

Prof. Dra. Rosemere Olímpio de Santana - UFCG
(Examinadora – Suplente)

CAJAZEIRAS – PB

2020

Dedico, em memória, à Dona Francisca Petronila, minha avó materna. Agradeço ao universo pelo meu encontro em sua direção. Você é meu anjo da guarda, razão da minha paixão pela história, pela música, pela vida.

AGRADECIMENTOS

Partindo do pressuposto que agradecer evidencia intimamente quem somos e por onde passamos, deixando nossos rastros e sentimentos, começo agradecendo aos Deuses. Não os habituais os quais, geralmente, são agraciados nesse rito de passagem. Agradeço da forma mais reverente possível aos Deuses e Deusas da música, como Janis Joplin, Jimmy Hendrix, Kurt Cobain, John Lennon, George Harrison, Cartola, Tim Maia e entre outros tantos. Além de Clio e Apolo, Deuses da História e das Artes, respectivamente.

Agradeço imensamente a minha família: ao meu pai, seu Didier, pela sua incessante atenção e suas demonstrações cotidianas de amor e carinho tão sutis, mas também tão belas; à minha mãe, Geralda, ser de luz que carrega sempre uma alegria que é incomparável; à minha vó paterna, carinhosamente chamada de Vó Chiquinha, e ao seu companheiro em vida e além dela, seu Gessimar (*in memoriam*), símbolo de humildade, dedicação à família e, principalmente, consciência de classe; aos meus irmãos Lívia, Léo e Gabriel, pelos bons momentos e aperreios diários; e a todos os meus tios, tias, primos e primas. Todos vocês são os pilares e sustentáculos da minha existência, desde os anos de meninice até os dias atuais, e com certeza no futuro que se seguirá.

À minha companheira, Larissa. Vãs palavras são poucas para demonstrar o tamanho da sua importância na minha vida. Esta pesquisa também contém um pouco de ti, seja escutando pacientemente as minhas inquietações, dando sugestões ou oferecendo afago à minha alma. Você me mostra, dia a dia, que a felicidade só existe quando compartilhada. Nas palavras de *Belchior*, amar e mudar as coisas *nos* interessa mais.

Aos meus amigos de infância e adolescência: Gilvanêr, Odelio, Mateus Freitas, Jefferson, Joel, Allyson “Strad”, Matheus Vicente, Eduardo, Allyson Gabriel e Taciano, que são membros de um grande espaço no meu coração.

À turma 2016.1 do curso de História, em nome e memória de Mário Pedoni, que estiveram junto comigo desde o princípio do curso, e a todos os amigos que compartilhei felicidades e angústias nos corredores e espaços da UFCG. Em especial para os camaradas: Lourival, com seu infinito HD de memes; Darlysson, com as nossas conversas sobre o universo musical e a sua sempre presente amizade; Aline, com sua singeleza, simplicidade e sensatez; Vitória, por sua força feminina imbatível e implacável; Dalua, por me ensinar sempre que ser homem é uma construção diária; e Zé Neto, com sua parceria constante, não somente nas diárias caronas para universidade, mas também e, principalmente, nos momentos de reflexão cotidiana e troca de experiências relacionadas ao cinema, à música e à vida de modo geral.

Aos funcionários terceirizados da UFCG e da biblioteca municipal de Cajazeiras, em especial a: Tia Marinez, Tia Prima, Geraldinho, Grazielle e Noca (que, inclusive, foi o meu primeiro professor de música). Vocês são a parte humanizada desses espaços, que muitas vezes ficam obscuros por conta do encastelamento do meio acadêmico, agradeço a vocês singelamente, pois cada “bom dia”, cada abraço e cada aperto de mão foi essencial para a minha permanência nessa jornada acadêmica. Vocês são símbolos – assim como meu pai que, por 32 anos, também estabeleceu esta função de funcionário terceirizado – do humano.

A todos os amigos e colegas de trabalho, sobretudo nas figuras de Jocélio e Geraldo, que sempre estão ao lado para escutar nas causas da vida e que tanto me ajudam a enfrentar a labuta diária de trabalhar e fazer uma graduação. A todo o proletariado, venceremos!

Aos professores da UFCG com que tive a oportunidade de aprender: Ana Rita, Laércio Teodoro, Lucinete Furtado, Rodrigo Ceballos (que deu contribuições no início desta pesquisa), Viviane Ceballos, Rosilene Alves, Rosemere Olímpio, Osmar, Isamar Lôbo, Rubismar Galvão e Luiz Mário. Além do ex professor José Antônio, que me cedeu com toda alegria o acervo do *Jornal Gazeta do Alto Piranhas*, sendo uma fonte essencial para o andamento da pesquisa.

Ao Grupo de Estudos e Pesquisas em História e Cultura (GEPHC), no qual tive a oportunidade de criar laços que se estendem desde as pesquisas até as amizades.

Ao meu orientador e amigo, Francisco Firmino, carinhosamente chamado de Neto. Você é um símbolo de humildade. Agradeço não somente às suas contribuições para este trabalho, mas também por todos os momentos nos quais tive a oportunidade de aprender com você.

À Naldinho Braga e à Gilberto Alvares, integrantes da banda *Conspiração Apocalipse*, pelas entrevistas que serviram de fonte documental para a pesquisa. Agradeço especialmente a Gilberto, *band* líder da banda *Conspiração Apocalipse*, por disponibilizar o seu acervo particular para esta pesquisa. Bem como todas as amizades construídas a partir do contato com a banda, como Aquiles, Átila e Moab.

A Gabriel García Márquez, pelos seus contos e histórias, que em muitos momentos parecem muito bem terem sido transcritas diretamente das conversas que tive com a minha avó Francisca Petronila. Sobretudo, a obra *Cem anos de solidão* e o personagem *Francisco El Hombre*, músico que passava pelas cidades e transformava suas experiências em canções.

Por fim, agradeço a existência da Arte, da completa felicidade desta escrita e das suas possibilidades de encontro a ela. Reverencio todos aqueles que dedicaram ou dedicam a sua vida à música, sobretudo àqueles que, em pleno Alto Sertão da Paraíba, mantêm viva a chama do *Rock 'n' Roll*. Em nome e memória de Paccelli, João Simão, Kiko e Rocha Rochedo. A todos, o meu muito obrigado!

Não me proponho a escrever uma ode ao desalento, mas a gargantear voluptuosamente como o galo da madrugada, parado em seu poleiro, ainda que só para acordar os vizinhos.

(Henry D. Thoreau)

RESUMO

O presente trabalho monográfico busca problematizar a emergência histórica do *rock 'n' roll* na cidade de Cajazeiras, Paraíba, em finais do século XX. Investigamos a trajetória e as circunstâncias do *rock 'n' roll* na sociedade cajazeirense, observando mais especificamente a atuação e a produção cultural da banda *Conspiração Apocalipse*, entre 1989 (ano de fundação da banda) e 2005 (ano em que a banda deu uma pausa temporária em seus trabalhos). Fruto da complexa realidade sociocultural do Alto Sertão paraibano, a contrapelo da cultura regionalmente estabelecida, a banda *Conspiração Apocalipse* instrumentalizou a eclosão de uma cultura *underground* que estabeleceu pontos de diálogo e de distinções com a contracultura. Refletiremos, portanto, o fazer contracultural desse grupo musical, buscando compreender os mecanismos pelos quais a banda produziu novas representações culturais marcadas por posicionamentos sociais e políticos de crítica e resistência, sobretudo através do disco *Trágica lógica do absurdo*, lançado no ano de 2003, do qual analisaremos as canções e o projeto visual. Utilizaremos como fontes, ainda, outros registros relacionados à banda, tais como: vídeos das performances, publicações em *blogs*, panfletos de divulgação, matérias em jornais, registros fotográficos e entrevistas realizadas com os próprios integrantes da banda. Do ponto de vista teórico, a análise será ancorada nos conceitos de Canção Popular, instrumentalizado por Marcos Napolitano (2002) e Luiz Tatit (2012); *rock 'n' roll*, amplificado por Paulo Chacon (1982) e Elton John da S. Farias (2013); contracultura, estabelecido pelos historiadores Theodore Roszak (1972) e Carlos A. Messeder Pereira (1986). Além das investigações historiográficas que pensam as visualidades presentes nas capas e contracapas dos discos, discutidas por Heron Vargas, Mozahir Bruck (2018) e Heloísa de Araújo D. Valente (2013).

Palavras-chave: Canção Popular. *Rock 'n' roll*. Contracultura. *Conspiração Apocalipse*. Cajazeiras.

ABSTRACT

This monographic work seeks to problematize the historical emergence of rock 'n' roll in the city of Cajazeiras, Paraíba, at the end of the 20th century. We will investigate the trajectory and circumstances of rock 'n' roll in Cajazeirense society, observing more specifically the performance and cultural production of the band *Conspiração Apocalipse*, between 1989 (the band's founding year) and 2005 (the year the band took a break temporary in their work). As a result of the complex socio-cultural reality of Alto Sertão in Paraíba, in contrast to the regionally established culture, the band *Conspiração Apocalipse* instrumentalized the emergence of an underground culture that established points of dialogue and distinctions with the counterculture. We will reflect, therefore, the countercultural work of this musical group, seeking to understand the mechanisms by which the band produced new cultural representations marked by social and political positions of criticism and resistance, especially through the album *Trágica lógica do absurdo*, released in 2003, from which we will analyze the songs and the visual project. We will also use as sources, other records related to the band, such as: videos of the performances, publications in blogs, dissemination pamphlets, articles in newspapers, photographic records and interviews with the members of the band. From a theoretical point of view, the analysis will be anchored in the concepts of Popular Song, instrumentalized by Marcos Napolitano (2002) and Luiz Tatit (2012); Rock 'n' Roll, amplified by Paulo Chacon (1982) and Elton John da S. Farias (2013); Counterculture, established by historians Theodore Roszak (1972) and Carlos A. Messeder Pereira (1986). In addition to the historiographical investigations that think of the visualities present on the covers and back covers of the records, discussed by Heron Vargas, Mozahir Bruck (2018) and Heloísa de Araújo D. Valente (2013).

Keywords: Popular Song. Rock 'n' Roll. Counterculture. *Conspiração Apocalipse*. Cajazeiras.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Recorte da capa do jornal <i>Correio da Paraíba</i> , publicado em 30 de agosto de 1992.	23
Imagem 2: Capa do compacto duplo da banda <i>Os Bembems</i>	34
Imagem 3: Banda <i>Os Brasinhas</i> em 1970, apresentação realizada no Cine Éden.	35
Imagem 4: Panfleto de apresentação da banda <i>Conspiração Apocalipse</i> , 1991.	42
Imagem 5: Página da revista <i>OBA!</i> , 2004.	46
Imagem 6: Foto da formação da banda no momento de gravação do disco <i>Trágica lógica do absurdo</i> . Da esquerda para direita, compõem a foto: Naldinho Braga, Gilberto Álvares e Fabiano Lira.	74
Imagem 7: Capa do disco <i>Carnaval do capitol</i> , 1951.	79
Imagens 8 e 9: Capas dos discos <i>Opinião de Nara</i> (1960) e <i>O amor, o sorriso e a flor</i> (1964), de Nara Leão e João Gilberto, respectivamente.	80
Imagens 10 e 11: Capa e contracapa do disco <i>Roberto Carlos</i> de 1971.	81
Imagem 12: Capa do disco <i>Tropicália ou panis et circencis</i> , 1968.	82
Imagens 13 e 14: Capa e contracapa do disco <i>Maior Abandonado</i> , da banda <i>Barão Vermelho</i> , 1984.	83
Imagens 15 e 16: Capa e penúltima página do encarte do disco <i>Trágica lógica do absurdo</i>	85
Imagem 17: Ficha técnica do disco <i>Trágica lógica do absurdo</i>	87
Imagem 18: Contracapa do disco <i>Trágica lógica do absurdo</i>	88
Imagens 19 e 20: CD e arte gráfica que fica embaixo do disco <i>Trágica lógica do absurdo</i>	90

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BNDS – Banco Nacional de Desenvolvimento

CD – *Compact Disc*

CPI – Comissão Parlamentar de Inquérito

EUA – Estados Unidos da América

FM – Frequência Modulada

IPCA – Indicativo Nacional de Preços ao Consumidor Amplo

LP – *Long Playing*

MPB – Música Popular Brasileira

MST – Movimento Sem Terra

PROCULT – Programa Estadual de Incentivo à cultura

RPM – Rotações Por Minuto

WASP – White, Anglo-Saxon and Protestant

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 CONTRACULTURA <i>MADE IN CAJAZEIRAS</i>	23
1.1 A Contracultura Como Teoria e Prática de Vida	25
1.2 Antecedentes Contraculturais em Cajazeiras: As Bandas de Baile	30
1.3 A Gênese do Apocalipse: Emergência da Banda e do <i>Rock</i> Cajazeirado	35
2 UMA ODE <i>ROCKER</i> EM CAJAZEIRAS: CANÇÕES DO DISCO <i>TRÁGICA LÓGICA DO ABSURDO</i>	46
2.1 Das Noções do Conceito de Canção Popular	48
2.2 <i>A Trágica Lógica do Absurdo: O Disco e as Canções</i>	52
2.2.1 “O apocalipse paira sobre nós”: os apocalipses diários da humanidade	57
2.2.2 “Sou todo adrenalina, sou puro rock ‘n’ roll”: aspectos contraculturais	61
2.2.3 “Dos meus devaneios extraio canções”: as faces da (in)sanidade e seu lado transgressor.....	67
2.2.4 “Chacais de plantão”: crítica à religiosidade.....	70
2.2.5 “O que é pátria, democracia e liberdade pra pança vazia?”: crítica social.....	71
3 A COR DO SOM: VISUALIDADES DO DISCO <i>TRÁGICA LÓGICA DO ABSURDO</i>	74
3.1 Das Possibilidades Históricas Entre o Audível e o Visível	75
3.2 Visualidades do Disco <i>Trágica Lógica do Absurdo</i>	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS	97
ANEXO A - Canções do Disco <i>Trágica Lógica do Absurdo</i> Cifradas	107
ANEXO B – Canções Mencionadas e Analisadas	120

INTRODUÇÃO

Disco é cultura! Assim está impresso, de forma discreta, em boa parte das contracapas dos discos de vinil. Apesar de aparecer em letras pequenas e de ter uma mensagem breve, essa frase carrega um impacto de grandes proporções tanto para o universo musical como para o meu universo particular. Desde muito cedo, tenho esta frase gravada em minhas memórias por conta da imersão nos discos de vinil da minha falecida avó Francisca, quando tive um dos meus primeiros acessos à música. Sempre que visualizava aqueles vinis – ou bolachões, como ela costumava chamar – ficava encantado com as capas, as contracapas, os encartes, os escritos feitos à mão, as fichas técnicas e as trilhas por onde a agulha passava, extraindo dali a música. Encantava-me, mais ainda, com as histórias contadas por vovó sobre esses discos, fossem as histórias das músicas ou de como ela adquiriu determinados discos, muitos dos quais continham dedicatórias. Em várias noites, sob o olhar atencioso das estrelas e do luar, recordo-me da sua linda, terna e confortante voz cantarolando grandes ícones da música brasileira, como *Luiz Gonzaga*, *Roberto Carlos*, *Jorge Ben Jor* e *Cartola*, os quais ela escutava frequentemente em sua vitrola. Da maneira mais bela possível, tal sensibilidade adquirida com esse ser de luz me fez chegar a este trabalho como pesquisador, entrelaçando os campos da História e da Música.

Por sua vez, durante o meu percurso na graduação, algumas disciplinas me fizeram entender que a interdisciplinaridade entre esses dois campos, a história e a música, seria possível¹. Em meio às discussões da disciplina de História do Nordeste, pude ver como uma mirada local, fora do eixo, é de extrema importância para entendermos as conjunturas políticas e sociais, de modo que o *rock 'n' roll* me apareceu como um grande exemplo disso. Já na disciplina de Projeto de Pesquisa I, tive a oportunidade de decidir que, de fato, eu pesquisaria sobre música. Ao passo que “pagava” as outras disciplinas de Projeto de Pesquisa, fui me vendo cada vez mais imerso nas discussões sobre canção popular, estabelecendo a perspectiva sobre a qual este trabalho foi sendo edificado. Esse percurso pessoal e acadêmico me levou a estudar um contexto específico: a emergência histórica do *rock 'n' roll* e da contracultura cajazeirense.

Nesse sentido, chegamos ao objeto central de estudo deste trabalho: a banda *Conspiração Apocalipse*. Formada no ano de 1989 na cidade de Cajazeiras, Paraíba, a banda passou em suas performances a gargantear canções *covers* e autorais, sendo evidente uma postura de recusa ao *establishment* local. Indo em oposição aos tradicionalismos culturalmente

¹ Ressalto, sobretudo, as disciplinas de Tópicos Especiais em História do Nordeste e Projeto de Pesquisa I, ministradas respectivamente pela Professora Viviane Gomes de Ceballos e pelo Professor Francisco Firmino Sales Neto.

regionais e do estabelecimento político vigente do Alto Sertão paraibano. Em pleno decorrer da década de 1990, a banda apresentou-se enquanto um signo da contracultura, articulando o *rock* a um contracenário que representava suas singularidades a partir do fazer contracultural das suas canções.

Do latim *cantĭo/ōnis*, o termo canção significa canto, cantiga, encantamento, feitiçaria. Partindo dessas teias de signos, a canção, sobretudo a popular, possibilita uma espécie de transe que leva os músicos e ouvintes a um tipo de sentimento, catarse ou, até mesmo, subversão. Mas não adianta falar só das canções se não salientarmos aqueles que estão por trás desses sons. Ora, afinal de contas, essas canções são produzidas por seres humanos, intentos de sensibilidades, de sociabilidades, de culturas. A canção não fala apenas de seus aspectos musicais *strictu sensu*, mas também sobre fins culturais, políticos e sociais, contendo vários eixos de interpretação e recepção: um lugar social de partida, um contexto e uma vontade de comunicar algo. Quantos momentos podemos refletir a partir de uma canção? O que comunicam essas canções? Qual a participação do *rock 'n' roll* nesse contexto? Como o movimento contracultural se estabelece? Qual o papel da banda *Conspiração Apocalipse* nesse processo? Que canções são essas, afinal? Tais questões norteiam esta pesquisa e são importantes para entendermos o emaranhado de significações que são possíveis a partir de uma ou mais canções populares.

Por muito tempo, a história resistiu em tratar esse rico documento, diga-se a música, como fonte válida. Como exemplo dessas resistências em torno dos estudos articulando história e música, podemos citar o historiador Eric J. Hobsbawm que, para lançar o livro *História social do Jazz*, no ano de 1959, optou por usar o pseudônimo de Francis Newton (uma homenagem, por mais que recôndita, ao trompetista jazzista *Frankie Newton*²). Separar sua obra historiográfica e suas análises musicais era, naquele momento, a intenção de Hobsbawm. Passados os anos, tal livro começou a ser publicado com seu próprio nome e não mais com o pseudônimo. Não à toa, em consonância com o mesmo período, a terceira geração dos *Annales* advogava um esgarçamento teórico e metodológico, passando a incorporar fontes sonoras e musicais como possibilidade documental (NAPOLITANO, 2008). Ao longo do século XX, o advento dessas perspectivas historiográficas marcadas pela renovação de objetos, abordagens e fontes, possibilitou uma preocupação com a fonte musical. Mesmo com todos esses avanços, porém, é válido considerarmos, imersos nesse processo contínuo de esgarçamento documental, que ainda hoje existe a necessidade de movermos os discos para a biblioteca. Em outras palavras, faz-se necessário refletirmos e problematizarmos as canções e discos como forma

² *Frankie Newton* (1906 – 1954) foi um virtuoso trompetista de *Jazz* estadunidense. Participou de vários grupos de *Jazz* na cidade de *New York* entre a década de 1920 e 1930.

ímpar de explicar o mundo que nos rodeia ou, até mesmo, os universos de sentimentos que nos envolvem.

Nessa orquestração que é pensar no diálogo entre história e música, percebemos a canção popular como fonte legítima para o desenvolvimento dos estudos históricos e como conceito essencial para o desenvolvimento da pesquisa. Segundo Marcos Napolitano, entende-se por canção popular:

Aquilo que hoje chamamos de música popular, em seu sentido amplo, e, particularmente, o que chamamos “canção” é um produto do século XX. [...] A música popular urbana reuniu uma série de elementos musicais, poéticos e *performáticos* da música erudita, da música folclórica e do cancionero “interessado” do século XVIII e XIX. Sua gênese, no final do século XIX e início do século XX, está intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas. (NAPOLITANO, 2002, p. 11-12).

Logo, utilizaremos da canção popular por meio de um rígido e necessário processo de operação historiográfica da música e de embasamento teórico-metodológico. Isso é possível somente diante de uma “valorização da escuta como método de análise da canção” (NAPOLITANO, 2007, p. 161), que nos propicia analisar as canções a partir de suas complexas camadas de sentido e de suas formas de inserção na sociedade, levando em conta suas formas e estruturas gerais. A estruturação da qual partimos é a articulação entre o sentido histórico/social e as camadas sonoras e poéticas que constituem esse tipo de canção. No entanto, como propõe o músico e linguista Luiz Tatit (2012, p. 26), advogamos que essa análise proposta seja uma parcela explicativa, não alcançando – e muito menos pretendendo – os sentidos gerais que essa canção pode propor: “A extensão do sentido produzido por uma canção é certamente inatingível pela análise. O que se tenta, no fundo, é explicar alguns aspectos de produção desse sentido geral.”

Nesses termos, em se tratando da canção popular, um caminho que não pretendemos seguir é o das análises que centralizam o sentido da canção unicamente na parte letrada e poética, pois findaríamos por fragmentar esse complexo objeto cultural e social de estudo. Para que isso não ocorresse, então, alguns pontos foram seguidos para que a análise do material musical ocorresse de maneira mais acurada. Como, por exemplo, a articulação dos parâmetros verbais (motivos, as categorias simbólicas, as figuras de linguagem, os procedimentos poéticos) e musicais (harmonia, melodia, ritmo). Em nossas análises proporemos uma articulação entre o sentido histórico/social/cultural atrelado às camadas técnicas da canção (tanto a letra como a melodia).

Outro ponto que consideramos válido é o de entendermos que, em suas estruturas de interpretação e recepção, a música popular não pode ser tratada a partir de uma estruturação fixa entre o compositor, como produtor ativo; e o receptor, como consumidor passivo. Na verdade, faz-se necessário que compreendamos os diálogos dessas complexas e, muitas vezes, contraditórias relações. O cancionista, que é ou não o *performer* de sua canção, deve ser entendido como um ouvinte musical, que se imbuí das suas referências musicais, poéticas e perceptivas para compor. Já o ouvinte, não deve ser visto como uma massa disforme, movimentando-se coletivamente a todo instante em busca de entretenimento, mas sim como um indivíduo que organiza a sua própria escuta musical, que se identifica com as canções e que, muitas vezes, age e pensa com base na sua própria construção cultural e social, fruto de suas sensibilidades e singularidades mais recônditas. Cada partícula de comportamento dos intérpretes e ouvintes tem, em suas particularidades, uma significação da cultura (GEERTZ, 2012) expressa nas linhas melódicas e textuais da canção. Contém signos do cancionista, que assume múltiplas facetas: do apaixonado, do trovador, do gozador, do melancólico, do malandro, do transgressor. Por isso, tal qual nos atenta Roger Chartier (2002, p. 59-60), acreditamos que:

Ler, olhar ou escutar são, efetivamente, uma série de atitudes intelectuais que – longe de submeterem o consumidor à toda-poderosa mensagem ideológica e/ou estética que supostamente o deve modelar – permitem na verdade a reapropriação, o desvio, a desconfiança ou a resistência. Essa constatação deve levar a repensar totalmente a relação entre um público designado como popular e as produções historicamente diversas (livros e imagens, sermões e discursos, canções, fotonovelas, ou emissões de televisão) propostos para o seu consumo.

Com as produções e estruturas de recepções identificadas, podemos pensar como uma determinada cultura se distingue das outras. Neste caso, problematizaremos como o *rock* cajazeirense se singularizou a partir do momento em que teorizou, engajou, questionou e propôs outros Nordeste (ALBUQUERQUE JR, 2003). Pois, a partir de uma nova experiência musical, denominadamente o *rock 'n' roll*, visualizou-se a existência de novas influências musicais, produtoras de uma nova prática e cultura musicais.

Pensando a música como uma possibilidade historiográfica, além de um fruto sociocultural que se arvora na sociedade, nos atemos justamente para um pequeno fruto em específico, ou seja, uma cultura musical em particular. Estamos centrados nas trilhas sonoras

da cidade de Cajazeiras, Paraíba³, mais especificamente a emergência do *rock 'n' roll* como um signo de uma cultura *underground*. A partir das singularidades de um espaço sertanejo, localizado no Alto Sertão paraibano, essa cidade é fortemente marcada por aquilo que entendemos por uma cultura regional – particularmente musical – estabelecida e hegemônica. Mas é também um espaço regional conectado com o nacional e o global, de modo que estabelece pontos de diálogo com a contracultura, enquanto meio de contestação e de oposição à cultura “oficializada”.

Ao ponto que nos apropriamos do conceito de contracultura, inserido no campo da História Cultural⁴, também o entendemos como forma de rejeitar os valores industriais e tecnocráticos⁵ construídos pela cultura das sociedades ocidentais (ROSZAK, 1972). Erigida em um contracenário de insatisfação popular, a contracultura apresenta-se enquanto uma postura de criticismo à cultura convencionalmente estabelecida, tendo o *rock 'n' roll* justamente como uma das formas de simbolização dos acontecimentos em seus mais variados espaços e momentos (PEREIRA, 1986). Então, embasamo-nos nessas percepções tentando problematizar os mecanismos de consciência social, política e cultural, configuradas pelo *rock* e pela contracultura cajazeirense.

Nesse ritmo, como integrante inicial desse cenário musical e contracultural cajazeirense, a banda *Conspiração Apocalipse*, fundada no ano de 1989, aparece-nos aqui como objeto de estudo. Possibilitando pensar, através de uma visão *underground*, as suas formas de representar e contestar a sua sociedade, sua cultura, seu tempo. Nos atendo à banda *Conspiração Apocalipse*, podemos entender as estruturas de sentidos das suas canções, buscando compreender o seu fazer (contra)cultural e o seu processo de representação histórica⁶. Desse modo, tendo como base o nosso recorte temporal, que se estende entre os anos de 1989 (ano de formação da banda) à 2005 (ano em que a banda deu uma pausa temporária em seus trabalhos), nos valeremos das canções e das visualidades do disco *Trágica lógica do absurdo*, lançado no

³ Em se tratando de estudos que abordam os campos da história e da música paraibana, constatamos que existe uma pequena literatura. Bem verdade, foram produzidos alguns trabalhos como os de Jandynéa Gomes (2012), Manuela Ramos (2012), Diogo Egypto (2015) e Rene da Cruz (2017), mas estes ainda constituem uma pequena parcela das complexas ramificações musicais da Paraíba. Todos os trabalhos citados constam nas referências bibliográficas.

⁴ Nos inserimos na História Cultural ao passo que pensamos a música como um fruto das sensibilidades. E, ao citarmos o campo das sensibilidades, pensamos esta corrente historiográfica como geradora de “[...] representações que os homens, através do tempo, construíram sobre si próprios e o mundo” (PESAVENTO, 2007, p. 10).

⁵ Por tecnocracia, nos referimos à “[...] forma social na qual a sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional. É o ideal que geralmente as pessoas têm em mente quando falam de modernização, atualização, racionalização, planejamento.” (ROSZAK, 1972, p. 19).

⁶ Entendemos o termo “representação”, tal qual advoga Roger Chartier, como uma percepção do real, formulada a partir das idiosincrasias dos mais distintos agrupamentos sociais e culturais (CHARTIER, 2002).

ano de 2003, bem como algumas canções autorais e *covers* que foram garganteadas pela banda no decorrer da década de 1990.

O *rock and roll*, como um desmembramento da canção popular e seguindo pelas trilhas sonoras que produzem ciframentos sobre o passado, é partícipe da prática de representação histórica, pois emerge do seio de uma sociedade industrial ocidental. Florescendo como um item contestatório e de denúncia deste, o *rock* deve ser entendido, também, a partir de um público e de um mercado consumidor que, enquanto identidade, assume as mais distintas faces, posturas, posicionamentos e contestações. Isso nos leva a entender que:

O rock é muito mais do que um tipo de música: ele se tornou uma maneira de ser, uma ótica da realidade, uma forma de comportamento. O rock é e se define pelo seu público. Que, por não ser uniforme, por variar individual e coletivamente, exige do rock a mesma **polimorfia**, para que se adapte no tempo e no espaço em função do processo de fusão (ou choque) com a cultura local e com as mudanças que os anos provocam de geração em geração. (CHACON, 1982, p. 19, grifo nosso).

É essa polimorfia, como definida por Paulo Chacon, que permite a milhares de grupos engajarem-se a criar bandas por todas as partes, associando, questionando ou rejeitando veementemente a sua cultura local. Não obstante, olhar para a banda *Conspiração Apocalipse* é olhar para uma cultura específica, carregada de singularidades e especificidades. Esse olhar, que dialoga o regional com o global, acaba nos descortinando um infundo campo para os estudos historiográficos. É válido constatar que existe uma lacuna referente aos estudos do *Rock*⁷, que demonstra suas frestas e vai se esgarçando à medida que visualizamos a persistência de aspectos ainda por discutir: tudo aquilo que está para além das “grandes bandas”, dos “grandes astros do *Rock*” e dos “grandes centros urbanos”⁸.

Observando essa ramificação específica do *rock* cajazeirense, consideramos estar buscando entender essa complexa contracultura, rica em informações e sentidos históricos⁹.

⁷ Assim como Paulo Cesar de Araújo (2010), compreendemos que há uma complexa desigualdade nos estudos sobre música popular no Brasil. Através da interdisciplinaridade entre os saberes da história e da música, iniciada na década de 1980 por historiadores como Arnaldo Contier (1988), visualizamos uma considerável memorialística seletiva. Olhando os trabalhos de modo panorâmico, percebemos que esses saberes foram erigidos dando mais atenção a determinados movimentos musicais, como por exemplo: a Música Popular Brasileira (MPB), a Bossa Nova e o Tropicalismo.

⁸ A partir de um levantamento bibliográfico sobre os estudos que se relacionam com a *contracultura* e com o *Rock 'n' Roll*, constatamos que foram produzidos poucos trabalhos que se atenham especialmente às cidades interioranas do Nordeste, pois existem trabalhos relacionados aos grandes centros urbanos, como por exemplo as capitais Natal, João Pessoa e Recife. Cf. Cunha, 2014; Egypto, 2015 e Santos, 2019.

⁹ Moraes (2000, p. 204-205) salienta que “[...] a canção e a música popular poderiam ser encaradas como uma rica fonte para compreender certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia.”

Nesse arranjo, Farias (2013, p. 30) nos atenta que trabalhar com o conceito de *rock 'n' roll* requer justamente, antes de mais nada, um recorte temporal e espacial, tendo em vista que:

[...] não há possibilidade de se contar toda a história do Rock 'N' Roll, isso seria impossível para qualquer temática. Portanto, se definirmos bem o nosso tema principal, delimitando, pelo menos, o recorte temporal que estamos nos preocupando em estudar, provavelmente encontraremos êxito no estudo do Rock. Analisaremos discursos, práticas, relações afetivas, acontecimentos, enfim, diversas possibilidades nos são cabíveis desde que nos comprometamos a tentar realizá-las, não só nos atentando aos personagens e os seus “grandes feitos”.

Sendo assim, podemos compreender que as bandas que se distanciam do cenário caótico dos grandes centros urbanos e das partes litorâneas também estão inclusas na produção de um sentido e de uma representação histórica. Isso também se aplica àqueles grupos que estão espacialmente inseridos no que se denominou de Sertões. E, ao falarmos de Sertões, estamos nos referindo às discussões historiográficas que pensam este espaço como diverso, multifacetado. Inclusive, rompendo com as tramas e tensões dos tradicionalismos regionais, reconfigurando-se tendo em vista o global. Nas palavras de Durval Muniz (2016), o Sertão é sempre uma fronteira que se move, em que se está sempre em movimento, moldando-se e se ramificando-se. O que nos leva a entender que a cidade de Cajazeiras, com a emergência do *rock* e da contracultura, produz novas remodelações desse Sertão que é diverso, complexificando o espaço denominado de Alto Sertão paraibano. Enfim, em termos espaciais, pensamos Cajazeiras para além dos tradicionalismos regionais, cujas sertanidades – isto é, as possibilidades de identidades sociais – são tão plurais como em quaisquer outros espaços sociais.

Com relação às fontes, além das canções, que compõe o núcleo duro documental desta pesquisa, também utilizamos outros tipos de fontes, de modo que nossas análises possam se basear também em elementos que estabelecem relação com o nosso objeto de estudo: a banda *Conspiração Apocalipse*.

A primeira fonte adicional diz respeito às fontes periódicas. Logo no começo da pesquisa, na sedenta procura por documentos que tratassem do *rock* cajazeirense, pensei nos jornais impressos que circulavam regionalmente. Por conta disso, encontrei o jornal *Gazeta do Alto Piranhas*¹⁰, que me pareceu uma grande possibilidade de acesso ao discurso da época

¹⁰ Além do *Gazeta do Alto Piranhas*, também utilizaremos de algumas matérias específicas do jornal estadual *Correio da Paraíba*, bem como de jornais digitais que circulavam no Alto Sertão paraibano, como, por exemplo, os blogs *Coisas de Cajazeiras* e *Cajazeiras de Amor*.

relacionado ao cenário musical dos anos 1990, com seus valores, prioridades e silêncios, enquanto fonte histórica (GONZÁLEZ, 2013). Ao chegar na sede do jornal, localizada no centro da cidade de Cajazeiras, acompanhado pelo meu colega de curso e amigo José Neto¹¹, deparo-me com uma imensa pilha de jornais postos sobre uma mesa. Mas, em contato com a grande quantidade de jornais, deparo-me também com outra pilha de documentos embaixo dessa mesma mesa, repleta de discos de vinil e CD's. Estes últimos, chamaram-me mais atenção do que os próprios jornais de fato.

O encantamento em relação aos discos foi para José Antônio, fundador do jornal, uma atitude muito semelhante com a qual o conhecido professor, jornalista e músico Paccelli Gurgel¹² portava-se quando tinha acesso a esse espaço, onde tanto os discos quanto os jornais eram guardados. Se alguns anos atrás era o professor Paccelli que estava naquela sala extasiado com os discos, anos depois era eu quem estava ali, completamente imerso na pesquisa. Talvez, pensando de modo particular, esse ato de olhar atenciosamente para os discos tenha origem justamente na minha infância, quando a memória afetiva dos discos da minha avó foi lembrada, impulsionando-me apaixonadamente à pesquisa. Portanto, usaremos dos jornais para entendermos como a banda *Conspiração Apocalipse* e a contracultura foi retratada, tendo Paccelli como um dos que retrataram as dimensões do *rock* nesse meio jornalístico.

Também utilizaremos como fontes em nossas análises um rico e vasto acervo fotográfico e audiovisual particular de Gilberto Alvares. Neste acervo, deparamo-nos com: vídeos gravados dos shows e registros fotográficos do percurso da banda, além de cartazes, panfletos, revistas, jornais e matérias televisivas em que a banda foi citada. Como materiais independentes, essas fontes nos serão “[...] insubstituíveis na hora de definir aspectos performativos [...], entregando-nos, também, informação de ambientes, atitudes e cenários de época que muitas das vezes as palavras não podem transmitir com a mesma eloquência” (GONZÁLEZ, 2013, p. 83).

Por último, adensando ainda mais o nosso corpus documental, utilizaremos as entrevistas com os próprios integrantes da banda *Conspiração Apocalipse*¹³, na intenção de que

¹¹ Na ocasião, ambos, enquanto pesquisadores da cultura local, estávamos procurando ter acesso às edições dos jornais *Gazeta do Alto Piranhas*. Eu em busca dos que dialogassem com o *rock* cajazeirense e José Neto desejoso por matérias ou anúncios que referenciassem os cinemas de Cajazeiras.

¹² Francisco Eugênio Paccelli Gurgel da Rocha, além de ter sido professor de história da Universidade Federal de Campina Grande, campus de Cajazeiras, foi uma grande figura simbólica do *rock* cajazeirense. Teve passagens pela própria banda *Conspiração Apocalipse*, mas ficou cravado na história do *rock* de Cajazeiras como membro e fundador da banda *Arlequim Rock 'n' Roll Band*. Também era, até 2010, ano do seu falecimento, colonista no próprio *Gazeta do Alto Piranhas*, na seção de variedades, na qual, infindas vezes, dissertou sobre o *rock*.

¹³ Regadas a conversas sobre muitas histórias, memórias e músicas, realizamos entrevistas com: Gilberto Alvares (*band* líder) e Naldinho Braga, ambos fundadores da banda e integrantes fixos desde então.

isso nos permita “[...] recuperar experiências e recordações daqueles que protagonizaram ou foram testemunhos diretos de acontecimentos no passado.” (GONZÁLEZ, 2013, p. 81). Enquanto elaborações individuais e/ou coletivas da memória, esse tipo de fonte, inserida na nossa perspectiva, faz com que possamos (re)pensar os acontecimentos em torno da contracultura cajazeirense a partir das concepções criadas no presente. Em outras palavras, trataremos as fontes orais como documentos que evidenciam percepções capacitadas em meio às teias que tecem o tempo da memória, sendo frutos diretos das experiências, compreensões estabelecidas e de suas cosmovisões (MONTENEGRO, 1993).

Em termos metodológicos, ao passo que analisamos e interpretamos essa gama de fontes históricas, consideramos significar uma inteligibilidade a este passado, dando-o formas, contornos e sentidos (ALBUQUERQUE JR, 2004). Interpretar e historicizar esse passado, carregado de sensibilidades, nos proporciona entender as complexas representações formuladas pela musicalidade – conforme já explicamos, naquilo que Marcos Napolitano (2007) propôs como gesto metodológico de escuta. Nesse compasso, nossas reflexões estão pautadas no disco, na capa, na contracapa, nas canções, nos panfletos e cartazes de divulgação. Enfim, no fazer contracultural instrumentalizado pela banda.

Com relação à divisão dos capítulos, acreditamos ser imprescindível buscar relacionar os três capítulos à banda *Conspiração Apocalipse*, fazendo com que mantenhamos sempre em vista o nosso objeto de pesquisa. Mesmo que, em determinados momentos, estejamos dialogando com conceitos e relacionando determinados momentos da história, os quais se mostram relevantes para a construção do saber histórico e da própria cultura, procedemos assim em razão dos aspectos relativos ao grupo.

No primeiro capítulo, procedemos com uma reflexão sobre o conceito de contracultura como transcendente aos paroxismos da década de 1960, entendendo-o como conceito pertinente e aplicável para outras espacialidades e temporalidades. Em seguida, discorremos sobre as dimensões culturais que se estabeleceram em Cajazeiras antes da emergência do *rock ‘n’ roll* e da contracultura, mostrando as particularidades e distinções através dos grupos denominados “bandas de baile”. Com isso, entraremos de fato nas tensões musicais, culturais e sociais da banda *Conspiração Apocalipse*, vendo-a como um signo para a eclosão do *rock ‘n’ roll* cajazeirense. Propomos, para tanto, que a banda partiu de uma postura contracultural, de uma sensibilidade que teorizava e praticava uma negação ao *establishment*, ou seja, o *status quo* local e suas nuances socioculturais. Nesse sentido, observaremos a cidade de Cajazeiras, em pleno Alto Sertão paraibano, como integrada à efervescência cultural em torno da contracultura, expressa no final dos anos 1980.

No segundo capítulo, amparados pelo embasamento teórico-metodológico do conceito de canção popular, analisaremos as complexas fabricações de sentido das músicas do disco *Trágica lógica do absurdo*, lançado no ano de 2003. Fabricações estas que, a partir da sua musicalidade (advindas das guitarras, do baixo, da bateria, do teclado e até mesmo dos sons que foram usados para a ambientação musical), da sua poética e do seu contexto de composição/circulação formulam representações sobre sua sociedade, fundamentadas em diversos aspectos: (contra)cultural, político, social, religioso, sentimental, catastrófico e, até, de sanidade.

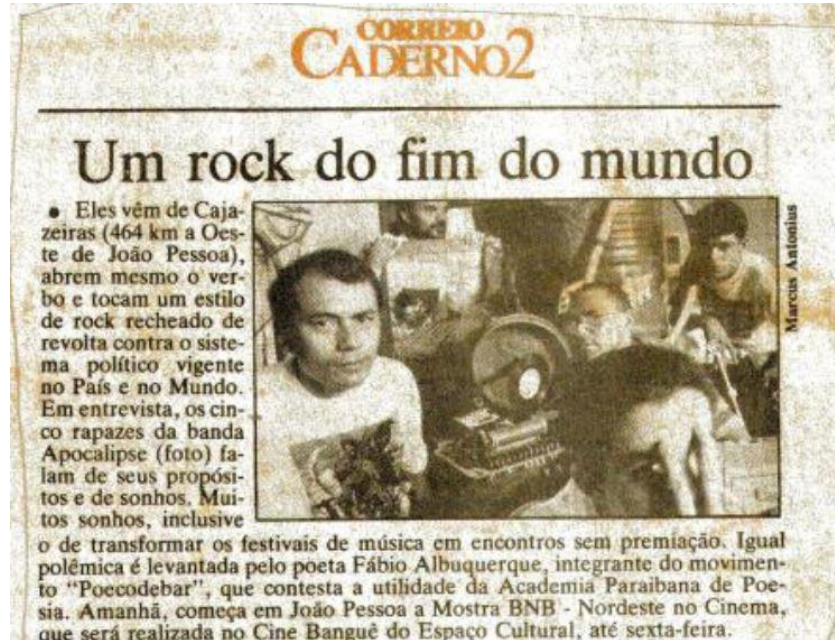
Já no terceiro capítulo, nos desafiaremos a entender as formas sobre as quais a banda *Conspiração Apocalipse* constituiu-se imagetivamente no disco *Trágica lógica do absurdo*, ou seja, objetivamos entender as visualidades proposta pela banda em seu primeiro registro físico. Esse ponto poderia muito bem passar despercebido pela nossa análise, mas, no entanto, a investigaremos como espaço de reflexão e representação, presente em partes como na capa e na contracapa.

Por fim, salientamos que as músicas aqui trabalhadas não serão consideradas como uma mera ilustração histórica ou abstração da realidade. Antes, pensamos a música como um produto cultural que emana da sociedade, possibilitando olhar, a partir de um grupo de *rock* no Alto Sertão da Paraíba, todo um processo de historicidade que o rodeia, sendo representado justamente pelas suas canções e tensões. Assim como a trilha sonora do filme *Três homens em conflito*, composta por Ennio Morricone¹⁴, a música, aqui, será considerada como personagem ativo, que conta narrativas e tem desmembramentos, que articula ou desarticula uma conjuntura, que (des)constrói, que produz encantamentos, tal qual sua origem do latim *cantio/ōnis*.

¹⁴ Mundialmente conhecido, *Três homens em conflito* (do originalmente italiano *Il buono, il brutto, il cattivo* e do inglês *The Good, the Bad and the Ugly*) é um filme lançado pelo cineasta italiano Sergio Leone. O filme faz parte do que ficou conhecido como faroeste espaguete (*Spaghetti Western*), a versão italiana do faroeste estadunidense. Sua trilha sonora, composta por Ennio Morricone, é considerada pelos críticos de cinema como uma das mais importantes trilhas sonoras filmicas de todos os tempos. O clímax do filme é potencializado pela canção *L'estasi dell'oro* (ou “*O êxtase de ouro*” na versão brasileira), que se apresenta como integrante do filme. A canção foi também utilizada na abertura de shows de diversas bandas de *rock*, como as bandas inglesas *Ramones* e *Motörhead*, além da norte-americana *Metallica*.

1 CONTRACULTURA *MADE IN CAJAZEIRAS*

Imagem 1: Recorte da capa do jornal *Correio da Paraíba*, publicado em 30 de agosto de 1992.



Fonte: Acervo Particular de Gilberto Álvares, 1992.

“Um rock do fim do mundo”, noticiava o Jornal *Correio da Paraíba* nos findos dias de agosto de 1992. A matéria transpassava um olhar, em tons apocalípticos, da capital para o Sertão. Ao mesmo tempo, contendo as intencionalidades de um periódico e problematizando uma determinada hegemonia regional, essa publicação trazia à tona a visibilidade de uma cultura musical sentida febrilmente nas mentes, ouvidos e corações de determinados jovens, localizados na cidade de Cajazeiras, na Paraíba, em pleno decorrer dos anos 1990.

A potência dessa menção jornalística nos leva a questionar: que *rock* era esse? E por que é o “fim do mundo” se esteve “antenido” com os movimentos internacionais em torno da contracultura? Transcendendo aos ditames culturais desse “fim de mundo” sertanejo, a atuação artística da banda *Apocalipse* representava, portanto, a transversalização de referências. Referências que iam desde a musical até a cultural, a qual acabava criando *links* de conexão com uma cultura global, denominadamente o *rock 'n' roll* e a contracultura, dando suporte às formas de transgressão propostas.

Essa mentalidade cultural, ou, melhor dizendo, contracultural, estava longe de ser uma mera passagem isolada descrita nos jornais estaduais. A ideia de uma contracultura era uma realidade social que, munida de suas singularidades e especificidades, questionava a cultura estabelecida, dominante, canônica. A transgressão proposta pela contracultura cajazeirense

apropriava-se das múltiplas dimensões de poder e das noções de espacialidade local para tocar em pontos particulares de sua sociedade. Estabelecia um diálogo com a cultura internacional, diga-se com o *rock 'n' roll*, não a ponto de hierarquizá-la e torná-la intocável, mas sim de expressar os grandes perigos e problemáticas visíveis na sociedade industrial e nas suas políticas vigentes. Nos valendo de uma das crônicas escritas por Paccelli Gurgel Rocha (2002, p. 11), músico e cronista cajazeirense no Jornal *Gazeta do Alto Piranhas*, podemos ressaltar que,

Olhando para trás [...], pode-se perceber um mundo ebuliente. Em Paris estudantes levantavam barricadas e se confrontavam com o “establishment”. Nos Estados Unidos, a versão “angla” de pacíficos contestadores, de longos cabelos e roupas coloridas, marchavam pelas assépticas ruas do Tio Sam em franca reprovação à suja estupidez institucionalizada a que se deu o nome de Guerra do Vietnã. O doce e suave “basta” sussurrado em Woodstock se integrou de forma indelével à Memória da Humanidade.

Neste enredo, que liga o macro ao micro e o global ao local, a contracultura apresenta seus signos e suas particularidades. Cada movimentação em torno da contracultura segue por uma trilha de complexas singularidades que é relacional à temporalidade, ao contexto político, geográfico e social vigente. Em Cajazeiras, o movimento contracultural refletia sobre pautas políticas e sociais, especialmente religiosas. Então, para analisarmos a emergência de uma contracultura cajazeirense é necessário que, antes de mais nada, entendamos a polissemia desse conceito. Essa base argumentativa polissêmica, em torno da contracultura, torna-se válida a partir do momento em que compreendemos que esta deixou marcas nas mais distintas sociedades e seres.

Assim sendo, neste capítulo, faz-se necessário discutirmos a emergência histórica da ideia de uma contracultura para que possamos ter mais clareza nas distinções e consonâncias entres os movimentos contraculturais ebulientes nas outras partes do mundo e em Cajazeiras, na Paraíba. No primeiro momento do capítulo que se segue, discutiremos sobre as forças que constituíram e deram forma à contracultura em seus momentos iniciais, entendendo-a como um conceito, mas também como uma prática de vida. Logo em seguida, partiremos para Cajazeiras, pensando as bandas que antecederam a banda *Conspiração Apocalipse* como antecedentes contraculturais. Por fim, entraremos de fato nas tramas e tensões possibilitadas pela banda *Conspiração Apocalipse*, percebendo-a como a representante inicial da contracultura cajazeirense.

1.1 A Contracultura Como Teoria e Prática de Vida

Os cabelos descem aos ombros, as roupas se tornam coloridas, as músicas mais longas, as letras mais compromissadas, as guitarras mais distorcidas... Woodstock e seus anjos dizem um veemente “não” às sacanagens da vida debaixo de sorrisos vagos e sob a luz de pupilas dilatadas. (ROCHA, 2002, p. 11).

Essa citação, escrita por Paccelli Gurgel no Jornal *Gazeta do Alto Piranhas*, no ano de 2002, ajuda-nos a ter uma visão panorâmica do que eram as movimentações ditas contraculturais e todo um processo de diferenciação e negação a algo. Mas o que era esse algo negado? A quem diziam esse veemente “não”?

Começamos a costurar essa discussão pelo princípio. Os anos sessenta do século XX corriam, os aviões passavam por sobre as cabeças da população estadunidense em direção ao Vietnã. Porém, parecia que não eram só os aviões que pairavam sobre as cabeças, havia também a caracterização de um pensamento crítico ao estabelecido. Como uma colcha de retalhos (ROSZAK, 1972), esse pensamento moldava-se a partir da apropriação de símbolos e fontes variadas: roupas coloridas, cabelos longos, orientalismo, pacifismo, folclore indígena norte-americano, antipsiquiatria e o uso liberal de psicotrópicos. Se a princípio essa movimentação foi associada com tom caricato e não intencional, com o breve decorrer dos anos, percebeu-se um amontoado de manifestações culturais, deixando clara a emergência de uma nova forma de pensar e reagir frente ao que se era contestado. Mas o que era contestado? Tudo aquilo que fosse repressivo, que limitasse a atuação social e política do indivíduo.

Usava-se, nesse movimento dito contracultural, o termo “desrepressão”, na premissa de não deixar que algo ou alguém intervisse nesse foco de contestação juvenil. Um *modus vivendi* que

[...] [como] um novo estilo de mobilização e contestação social, bastante diferente da prática política da esquerda tradicional, firmava-se cada vez com maior força, pegando a crítica e o próprio Sistema de surpresa e transformando a juventude, enquanto grupo, num foco de contestação social. (PEREIRA, 1986, p. 7).

Em outras palavras, valendo-nos de Luís Carlos Maciel (1980 apud PEREIRA, 1986) pensador da contracultura no Brasil, podemos iniciar nosso diálogo dissertando que contracultura é um termo comumente utilizado para definir um tipo de cultura que se opõe ao

oficializado e à cultura vigente. Entende-se que a cultura é partícipe de um produto histórico moldado a partir das liberdades de formulação, não sendo algo intocável e imutável. Contracultura é uma “anticultura”, um conceito que se encaixa em diferentes contextos, havendo como ponto principal a negação à uma cultura estabelecida; construindo outro ideal em alternância à civilização industrial ocidental; apontando feridas e, por conta disso, tornando-se uma cultura *underground*, marginal – ou, até mesmo, tida como “desviante”.

Podemos pensar em tom de indagação, no entanto, de onde veio esse movimento? De onde ele partiu e que proporções ele tomou? A emergência da contracultura, como movimento de identificação universal, não se define pelo imediato paroxismo dos acontecimentos do maio de 1968 francês e do *Woodstock*, em 1969, na terra do Tio Sam¹⁵, como popularmente se supõe. Na verdade, os acontecimentos de 1968 e 1969 representaram momentos de grandes tensões e embates no que dizem respeito aos enfrentamentos ao *establishment*, dispendo de discursos pacifistas e contestatórios frente à sociedade culturalmente constituída pelo *american way of life*, e advogando a favor da expansividade da razão por meio das religiões orientais (budismo e hinduísmo, por exemplo) e/ou do uso de alucinógenos. Evidentemente, antes de todo clímax, há a preexistência de situações e questões que acabam influenciando tais momentos. No caso da contracultura, não estamos longe disso.

Não obstante, a contestação ao estabelecido é um acontecimento emergente desde a crítica à participação dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã, entre os anos 1960 e 1970. Engajados por uma crítica a princípio descompromissada, questionava-se a beligerância estadunidense, seus abusos e os supérfluos ataques nos territórios vietnamitas. Bob Dylan, famoso compositor e músico estadunidense, artisticamente contrariava as ações político-econômicas de seu país. A música *Blowin' in the Wind*, composta em 1962 e lançada em 1963, dá-nos a possibilidade de entender esse contexto: “Sim, e quantas balas de canhão precisarão voar/Até serem para sempre banidas? /A resposta, meu amigo, está soprando ao vento/A resposta está soprando ao vento”¹⁶. Ou seja, como assoprado por Bob Dylan, a resposta para o enfrentamento e a conseqüente retirada das tropas norte-americanas em território vietnamita estava no vento.

¹⁵ Tio Sam é uma figura representativa que simboliza os Estados Unidos da América, existente desde o princípio do século XIX e tendo usos em eventos de conflito armado, como a Guerra Anglo-Saxã de 1812 e a Primeira Guerra Mundial.

¹⁶ “Yes, 'n' how many times must the cannon balls fly / Before they're forever banned? / The answer, my friend, is blowin' in the wind / The answer is blowin' in the wind”. DYLAN, Bob. *Blowin' in the Wind*. New York: Columbia Records: 1963. Estéreo/digital (02:48 min).

No vento que soprava das ruas, das músicas (compostas nas mais distintas áreas como o *rock* e a música *Folk*. Respectivamente *Beatles* e *Bob Dylan*, por exemplo), nas peças teatrais e na crescente luta pelos movimentos feministas, estudantil, homossexual ou dos negros. Cada vez mais, toda essa releitura e sensibilidade da crítica aos acontecimentos no mundo encontrava consonância com as produções artísticas a nível das grandes massas e de grandes alcances.

O *establishment* – termo habitualmente utilizado no léxico da época, sob a égide da cultura ocidental – era um signo referente à alienação de grandes parcelas da população ocidental, gerando revoltas, sobretudo estudantis, e a tipificação do enfrentamento jovem/adulto, expresso como “conflito de gerações” (ROSZAK, 1972). Diferentemente do que se pode pensar de modo geral, a crítica à cultura vigente e ao *establishment* partiu justamente do âmago da cultura ocidental, de uma juventude marginalizada a partir das grandes zonas urbanas e tecnocráticas, mas privilegiada pelo acesso à cultura e ao ensino que rejeitava os paradigmas predominantes. Ou seja, “[...] o que se pressentia era uma ruptura, no sentido essencial da palavra, com a ordem dominante. E aí talvez, esteja a dimensão essencial da radicalidade da contracultura” (PEREIRA, 1986, p. 24). Isso acaba se confluindo com outros pontos, como as movimentações culturais da época.

O pós Segunda Guerra Mundial trouxe aos Estados Unidos da América uma liderança sobre o contexto internacional, concentrada até então na Europa. Os Estados Unidos passaram a ser, assistidamente, uma potência mundial, firmando uma liderança não somente geopolítica, mas também cultural (SANTOS; MADEIRA, 1999). Foi nesse caminho de preponderância e dominação que, de fato, o movimento contracultural encontrou sua eclosão nos EUA dos anos 1960, contestando esse espaço de repressão das liberdades e do indivíduo. Pelo fato de estar emergindo nesse cenário de hegemonia cultural, tornou-se um notável influente.

Floresceu uma movimentação juvenil a partir de pontos como: *rock and roll*, as doutrinas/dogmas orientais, o psicodelismo e o cenário pacifista do *Flower Power*. Esse último movimento foi descrito de maneira nostálgica, já no século XXI, pela banda *Greta Van Fleet* na canção intitulada justamente de *Flower Power*: “Somos os pássaros da manhã que cantam contra os céus”¹⁷. Ou seja, eram as vozes rebeldes e juvenis que emanavam das urbes, vozes de uma desobediência civil¹⁸ que indagavam o *establishment*, que indagavam os aviões que sobrevoavam o céu em direção ao Vietnã, que recusavam a aplicação de impostos para fins

¹⁷ “We are the morning birds that sing against the sky”. FLEET, Greta Van. *Flower Power*. Michigan: Rustbelt Studios: 2017. Estéreo/digital (05:13 min).

¹⁸ O termo desobediência civil foi criado por Henry D. Thoreau para descrever um mecanismo de questionamento ao Estado. No seu pensamento filosófico, não contribuir é indagar o Estado. Esse conceito se tornaria uma constante nos discursos de Gandhi e Martin Luther King Jr.

bélicos, que se identificavam como símbolo de resistência vietnamita¹⁹ – opositorista direto do forte poder bélico dos Estados Unidos – e que negavam a prestação do serviço militar²⁰. Nesse afã, entendemos que todas essas indagações e todas essas práticas partiram de um mecanismo de mudança social, política e cultural.

Apesar de ter seus princípios em solo norte-americano, essa prática sensorial em busca não somente da liberdade, como também do prazer, ganhou proporções mundiais. Embora cada sociedade contenha suas especificidades, essa movimentação encontrou confluências nas marés e ventos opositoristas ao modernismo e aos encaminhamentos políticos tanto da direita como da esquerda em tons universais – o maio de 68 francês, as universidades alemãs e, aqui no Brasil, a crítica ao aparato repressivo por conta da Ditadura Civil-Militar. Logo,

[...] o que se pode observar por toda parte é uma tentativa de renovar e utilizar o instrumento teórico de análise da crítica social mais progressista, no sentido de dar conta das novas realidades que se apresentam àqueles que se empenham num projeto e numa prática de transformação social. (PEREIRA, 1986, p. 39).

No Brasil, esse movimento contracultural foi recebido em meio a um complexo cenário. Fruto dos (des)caminhos e (re)direcionamentos políticos dos anos 1960, a classe artística e intelectual do Brasil da década de 1970 passava por um processo de divisão em três setores: os artistas ligados às exigências e limitações do Estado, produzindo uma arte confluyente com as diretrizes da ditadura civil-militar; os vanguardistas nacionais dos anos 1960, “filiados” à MPB e à Bossa Nova, que preconizavam a existência de uma arte engajada, nacional e de conscientização política; e, por fim, os que encontravam convergências com os movimentos contraculturais e de recusa ao *establishment*. Estes últimos são responsáveis por trazer uma ressignificação das linguagens artísticas, tecendo uma negação às tendências modernistas.

O movimento que personifica essas releituras e práticas é, sobretudo, os Tropicalistas, com a inserção de uma psicodelia voltada para a musicalidade (SANTOS; MADEIRA, 1999) – além da estética e da postura comportamental, que assumem um *status* de independência cultural, estabelecida a partir de um diálogo com os acontecimentos universais. Pois,

[...] o Tropicalismo desligou a produção cultural da sua obrigatoriedade de representar um recorte espacial específico, de representar uma nação ou uma região. Ele entendia a questão da dependência cultural como uma questão a ser

¹⁹ No caso do Vietnã, criou-se um espírito de solidariedade. Não foi à toa que os EUA perderam esse conflito justamente pela insatisfação popular. O que dava corporeidade à expressão de Che Guevara: “Criar um, dois, três, muitos Vietnãs”.

²⁰ Como, por exemplo, Muhammad Ali.

resolvida, não pela negação do elemento estrangeiro, não pelo fechamento de fronteiras, mas pela montagem de uma estrutura de produção cultural, tanto no âmbito nacional como regional, que rompesse com tal dependência. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 249).

Apesar de parecer contraditório, esse era o palco armado no Brasil dos anos 1960 e 1970. Coexistiam e conflitavam entre si produções artísticas financiadas pela máquina estatal (evidenciando um alinhamento ao controle ideológico em plenos “anos de chumbo”) e produções artísticas de afronte ao aparato repressivo, seja da Música Popular Brasileira, da Bossa Nova ou do Tropicalismo. Destes últimos, a MPB e a Bossa Nova dando apoio a um nacionalismo artístico e o Tropicalismo levando em consideração a existência das culturas de massa e as tendências internacionais. Esse conflito assume proporções distintas, demonstrando uma censura a diversos âmbitos do artístico, seja do musical até o estético. Como o próprio poeta e compositor tropicalista Torquato Neto disse “Difícil é não cortar o cabelo quando a barra pesa²¹”.

Nesse ínterim, a qualificação de uma marginalidade passou a dividir as produções culturais entre “oficiais” e “paralelas ou alternativas” (SANTOS; MADEIRA, 1999, p. 186). Era nessa marginalidade, nessa nova perspectiva de vida, que residia uma nova sensibilidade, uma distinta teoria e prática de vida reflexiva e crítica, produtora de arte, produtora de música, que emergiu de um meio e de um contexto específico, mas que vem estabelecendo diálogos com o tempo presente e criando horizontes de expectativas para o futuro.

Nos anos 1980 e 1990, intensificou-se e fragmentou-se essa cultura de consumo e as influências a partir dessa sensibilidade contracultural. Tornou-se necessário entender as fragmentações e continuidades das práticas contraculturais, exigindo reflexões sobre os sentidos da sociedade e da cultura. Materializações culturais foram corriqueiramente utilizadas em todas as urbes latino-americanas, nas mais distintas formas, seja na metrópole ou no interior, seja na capital ou no Sertão. Residem aí capacidades de apropriação das culturas de massa (diga-se a contracultura e o *rock 'n' roll*) que depois de externalizadas, acabaram devolvendo para a sociedade um novo produto cultural original. Além de, claramente, formas singulares de recepção:

Talvez seja mais adequado considerar que ideias, práticas e imagens suscitem variadas relações entre si e não, necessariamente, imponham a predominância de um sistema de valores sobre o outro. Talvez seja pertinente analisar os

²¹ Cf. Blog Esquerda Diário, 2020. Disponível em: https://www.esquerdadiario.com.br/spip.php?page=gacetilla-articulo&id_article=3591#:~:text=Dif%C3%ADcil%20%C3%A9%20n%C3%A3o%20cortar%20o,rid%C3%ADculo%20de%20declamar%20versinhos%20sorridentes. Acesso em: 01 nov. 2020.

diferentes universos culturais a partir de noções de confluência e interlocução, e visualizar as marcas que as culturas, em contato, deixam umas nas outras (SANTOS; MADEIRA, 1999, p. 200).

A contracultura é, portanto, mais do que um mero conceito. É uma forma de teorizar e praticar a vida, de desviar-se constantemente dos ideais tecnocráticos do *establishment*. Nessa perspectiva, pensar uma contracultura em uma mirada local, no nosso caso a cajazeirense, é pensar as singularidades que essa contracultura pode significar e representar, através das suas canções de *rock 'n' roll*, geradoras de contestações, de inquietações.

1.2 Antecedentes Contraculturais em Cajazeiras: As Bandas de Baile

Historicamente, o *Rock 'n' Roll* tem em suas entranhas três fortes influências musicais e culturais: o *pop music*, que surgiu logo após a Segunda Guerra Mundial, pondo os estadunidenses como o “modelo” de vida, mais especificamente sobre os valores e julgamentos do *american way of life*; o *rhythm and blues*, visto como o mais inspirador (e não como, unicamente, causador), tendo seus princípios a partir da música negra²² que, desde a existência do *Blues*, já marcava presença na cultura norte-americana e que foi reprimida ferozmente pela sociedade do WASP (*White, Anglo-Saxon and Protestant*); e, por fim, o *country and western music*, a musicalidade advinda da sociedade rural do Oeste dos Estados Unidos, recorrentemente utilizada como uma versão branca dos lamentos dos camponeses interioranos. Nas palavras de Paccelli (2002, p. 11), referindo-se à terra do Tio Sam: “Nunca se viu gente com tanta ânsia de romper padrões, para desespero daquela que se pretendia a asséptica sociedade WASP.”

Advindo desse caldeirão de influências, o *rock*, que se caracterizava pela imagem visual (roupas, cabelos e instrumentos) e pela sonoridade (*rock 'n' roll*), passou então a se constituir enquanto agente nos pensamentos sociais e políticos. Formaram-se trilhas e percursos de atuação, da prática de movimentos como a contracultura. Ou seja, o *rock* tornou-se um instrumento cultural que orquestrou uma visão de mundo, um símbolo contestatório e, portanto, uma forma de atuação e resistência.

No Brasil, o *rock* ganhou suas primeiras versões com a Jovem Guarda, que longe de ser apenas um movimento cultural destinado unicamente ao entretenimento, acabou, em muitos

²² Segundo Eric J. Hobsbawm (2014), tanto o *rock 'n' roll* como o *jazz* tiveram suas origens na música dos negros norte-americanos, ambos influenciados diretamente pelo *blues*.

momentos, confluindo com a imagem da Ditadura Militar, imposta no ano de 1964. Pouco depois de instaurada uma política de modernização conservadora no país, esse movimento musical contribuiu enfaticamente para a constituição e integração de uma nova forma de consumo destinada à juventude (ZAN, 2013).

A base da Jovem Guarda tem seus surgimentos a partir das versões e adaptações do *rock 'n' roll* feitas por personagens tidos por históricos nos dias de hoje, como *Erasmu Carlos*, *Wanderléia* e, principalmente, *Roberto Carlos*. Inspirando signos da modernidade, como o automóvel – a exemplo da música *calhambeque*, de Roberto Carlos – e a própria guitarra elétrica, esses músicos influenciaram uma forma de vida pautada no consumo – além de estética, tornando-se uma espécie de “ídolos da juventude” na década de 1960. A Televisão em ascensão, além do concretismo do rádio, eram fatores decisivos para a nacionalização dessa imagem do “bom mocismo” e do automobilismo propagada pela Jovem Guarda, entre os anos 1965 e 1967. Eram carentes, no entanto, de um engajamento resistente à Ditadura Civil-Militar ou de identificação com o desbunde contracultural.

Em 1967, no III Festival de Música Popular Brasileira na TV Record, aconteceu um dos fatores decisivos para o rompimento com a estrutura de influências que era a Jovem Guarda, além do próprio ideal de Música Popular Brasileira. Nesse festival, apresentaram-se intérpretes e compositores como *Gilberto Gil* e *Caetano Veloso* cantando, respectivamente, as canções *domingo no parque e alegria, alegria*, causando um visível impacto no público²³.

Algo de diferente havia para que esses compositores causassem tamanho alarde nessa apresentação específica. O motivo era que esses músicos se apresentaram a partir de um novo tipo de influência estética (no uso das roupas coloridas), musical (no uso da guitarra elétrica, como em *alegria, alegria*, em um país que, meses antes, havia sediado uma marcha contra as guitarras elétricas e contra a “americanização” da música “puramente brasileira”) e comportamental (de crítica nos âmbitos sociais e políticos). Toda essa influência era advinda do movimento *hippie* e da contracultura, ebulientes na segunda metade da década de 1960 e que influenciaram o mundo de maneira irreversível (TATIT, 2012). Estes aspectos que apontavam para a constituição de um novo movimento cultural pelo Tropicalismo – que, anos depois, viria a ser classificado como uma tendência dentro das múltiplas faces da MPB – são

²³ Neste mesmo evento, apresentaram-se outros compositores, como Tom Zé, que foi outro dos expoentes do experimentalismo do movimento Tropicalista. Mas que, com o decorrer dos anos e do experimentalismo, acabou sendo destituído do *mainstream* tropicalista, mostrando as contradições e limites deste movimento musical/cultural. Para uma maior discussão sobre as permanências e radicalizações do Tropicalismo, ver: FENERICK, José Adriano. A “canção imperfeita” de Tom Zé e a Tropicália. In: GARCIA, Tânia da C; TOMÁS, Lia (Orgs.). **Música e política: um olhar transdisciplinar**. São Paulo: Alameda, 2013. p. 231–248.

também símbolos da continuidade do *rock* no Brasil. Porém, fazendo uso de um engajamento político tanto na poesia como na musicalidade (ZAN, 2013). O próprio Erasmo Carlos chegou a dizer que “[...] a tropicália era uma Jovem Guarda com consciência das coisas e nos deixou em um branco total.”²⁴

Toda essa influência do *rock* na Jovem Guarda e a não influência nas questões comportamentais e de recusa ao *establishment* são um complexo paradoxo, pois a Jovem Guarda, assim como o Tropicalismo, foi influenciada pelo *rock ‘n’ roll*. Mas podemos encontrar possíveis respostas nas distinções de cada movimento específico. Esse ponto nevrálgico reside nos sentidos das canções e comportamentos de ambos os movimentos. A Jovem Guarda fazia usufruto de determinados pontos da estética (cabelos longos e barbas) e da musicalidade roqueira para criar canções relacionadas ao consumo e temas da juventude. Já o Tropicalismo tomava a discursividade emergente da contracultura, sua musicalidade psicodélica e, principalmente, a influência comportamental e contestatória. Portanto, é válido dissertar que, no Brasil, apesar de haver influências sobre compositores como Erasmo Carlos e Roberto Carlos, em movimentos como a Jovem Guarda, o *rock* e a contracultura foram conduzidas mais nitidamente pelo Tropicalismo, na entrada dos anos 1970 (CHACON, 1982).

Nessa perspectiva, apesar da ascendência da Tropicália e do declínio da Jovem Guarda, Cajazeiras tornou-se uma grande vitrine para a adoração à Jovem Guarda, no fim dos anos 1960 e começo dos anos 1970, delineando toda uma cena musical e de sociabilidade a partir desse movimento musical. Houve a eclosão e a preponderância de bandas que se inspiravam nos grandes ícones da cultura musical Jovem Guardista, como *Roberto Carlos*, *Erasmo Carlos*, *Renato e seus Blues Caps* e *Os Incríveis*²⁵. Influências como essas nos permitem pensarmos sobre quais os conjuntos de valores que se encontravam em processo de formulação ou concretude a partir das experiências musicais. As canções dessas distintas referências musicais Jovem Guardistas falavam sobre romantismo juvenil, indústria automobilística e, em alguns casos, de aceitação ao estado autoritário. Estes pontos findam por inscrever a contextualidade vigente, e acabam por distanciar-se do comportamento contracultural.

²⁴ Cf. Música Brasilis, 2020. Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/temas/jovem-guarda>. Acesso em: 03 nov. 2020.

²⁵ Banda que ficou conhecida pela interpretação da canção “Eu te amo meu Brasil!”, composta pela dupla *Dom & Ravel*, mas que teve uma apropriação política para embalar as homenagens ao regime ditatorial. O grupo *Os Incríveis* é a mesma banda que, anos antes, regravou a canção “Era um garoto que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones”. Justapostas, as canções mostram caminhos opostos: a primeira de ufanismo ao estado ditatorial instaurado, em 1964; e a segunda uma veemente crítica ao estado de guerra no Vietnã. Por mais paradoxal que seja, tanto a banda *Os Incríveis* como a dupla *Dom & Ravel*, carregaram essa ambiguidade e contraditoriedades nas suas discografias. Algo que, segundo o historiador Paulo Sérgio de Araújo (2010), representa as trajetórias e modificações desses grupos musicais, um no universo da Jovem Guarda e outro no universo “brega”.

Grupos internacionais também foram vigorosas referências para os grupos musicais Jovens Guardistas existentes em Cajazeiras nos idos de 1960, como *Bee Gees*, *Billy Paul* e os *Beatles* (especialmente os primeiros álbuns relacionados às canções de amor, causando estranheza as canções dos álbuns mais experimentais como o *Sargent Peppers Lonely Hearts Club Band*, signo do psicodelismo e da contracultura). Mesmo diante das dificuldades dos cantores locais em ter acesso às letras das canções – em língua inglesa e circulando apenas por meio dos encartes inseridos dentro dos discos de vinil – estas dificuldades eram ofuscadas diante do carisma dos intérpretes.

Exemplos de bandas cajazeirenses formadas nesse meio Jovem Guardista foram: *Os Bembems*, *Módulo Sete*, *Super Som Sete*, *Os Desajustados* e *Os Brasinhas*. Grupos que faziam apresentações em bailes, matinês de domingo, festas de debutantes e de colégios. Esses grupos, que ficaram comumente chamados de bandas de baile, tinham uma característica dançante e romântica, adaptando ou reproduzindo a musicalidade da Jovem Guarda para a população e criando um espírito de encantamento e romantismo.

O grupo musical *Os Bembems*, por exemplo, foi um dos principais nomes da cultura musical da Jovem Guarda cajazeirenses. Na segunda metade da década de 1970, passaram a atrair a atenção com mais veemência logo após o lançamento de um compacto duplo contendo quatro canções autorais, que havia sido gravado na cidade do Recife-PE, fator que evidencia as dificuldades, distanciamentos e incertezas da carreira musical no Alto Sertão da Paraíba.

Noticiado no *blog Cajazeiras de amor*, a capa do álbum (Ver a imagem 2) é, nada mais nada menos, do que a foto da banda em direção ao estúdio recifense, demonstrando toda uma odisséia para a gravação de tal compacto que, depois de gravado, tornou-se um sucesso de vendagem nas feiras de Cajazeiras e no Alto Sertão paraibano como um todo. O próprio transporte utilizado para o traslado, intitulado de “Andorinha”, mostra-nos essa ideia de locomoção do Sertão paraibano até um dos maiores centros econômicos e culturais do Nordeste, a cidade de Recife. A banda chegou a fazer turnê por todo o Brasil, tocando inclusive no Rio de Janeiro.

Imagem 2: Capa do compacto duplo da banda *Os Bembems*.



Fonte: *Blog Cajazeiras de amor*²⁶, 2012.

Esses grupos musicais da Jovem Guarda faziam apresentações públicas logo após as atividades dos cinemas de Cajazeiras. O Cine Éden e o Cine Apolo XI foram grandes exemplos dessas movimentações, tendo shows de calouros e revelando grupos e compositores locais, o que demonstra que o cinema e a música estavam intimamente ligados pelo ideal norte-americano, ambos personificando a juventude vigente. Dentre os grupos musicais que se apresentavam, alguns do quais eram garotos, como a banda *Os Brasinhas* (ver a imagem 3).

Algumas ocasiões, em específico, chamavam bastante a atenção por se tratarem de atrações nacionais, como o cantor/intérprete “brega” Reginaldo Rossi. O que demonstra que Cajazeiras estava na rota de grandes nomes da música brasileira, fossem eles da Jovem Guarda ou da música dita “cafona”²⁷. Essa última que, a despeito da elitização universitária da MPB e do próprio Tropicalismo, apresentava-se como um gênero de grande identificação por parte da população, por tratar de temas que abordavam o cotidiano de uma grande parcela da sociedade cajazeirense. Como em histórias que relatavam divergências sociais, como, por exemplo, a canção *Eu não sou cachorro, não*, de Waldik Soriano.

²⁶ Disponível em: <http://cajazeirasdeamor.blogspot.com/2012/01/os-bembems.html>. Acesso em: 17 ago. 2019.

²⁷ Para Paulo Cesar de Araújo (2002, p. 352), recebem essa terminologia, dita “cafona”, “[...] aqueles artistas e aquela produção musical que o público de classe média não identifica, ou encontra dificuldade de enfrentar, à ‘tradição’ ou à ‘modernidade’. Quanto mais longe dessas duas vertentes, mais perto do ‘brega’, e vice-versa”.

Imagem 3: Banda *Os Brasinhas* em 1970, apresentação realizada no Cine Édén.



Fonte: *Blog Cajazeiras de amor*²⁸, 2014.

Não havia nessas bandas de baile atreladas à Jovem Guarda, no entanto, uma identificação com as causas contraculturais. A Jovem Guarda era, neste caso, hegemônica e mais ligada às influências imediatamente musicais e estéticas – como os cabelos grandes e as roupas típicas dos anos 1960. A recusa ao *establishment*, que é uma pauta central no conceito de contracultura, só passou a ser existente com o florescimento de uma nova juventude imbuídos de criarem um espírito de transgressão e distinção frente às “bandas de baile” e ao cenário local como um todo.

Observa-se que tanto as bandas de baile como o seu público alvo, que se identificavam com o fenômeno da Jovem Guarda e que eram anteriores à formação do grupo *Conspiração Apocalipse*, são símbolos da representatividade da música local. Demonstravam as potencialidades artísticas dos projetos musicais vigentes, percebidas a partir das possibilidades visibilizadas no Sertão da Paraíba, fossem pelas interpretações de músicas de outros compositores ou de composições autorais. Foram essas movimentações e esses grupos que findaram por despertar um cenário musical local, fazendo com que houvesse, também, o surgimento de outras movimentações musicais, ainda que pautadas por outras sonoridades e outras influências culturais. Foram, portanto, antecedentes que influenciaram diretamente nos surgimentos da contracultura articulada ao *rock* cajazeirense.

1.3 A Gênese do Apocalipse: Emergência da Banda e do *Rock* Cajazeirado

Falar de contracultura, por referência, é falar sobre uma cultura de alternância a outra cultura por ora estabelecida. Uma é relacional a outra, havendo, no entanto, a negação como

²⁸ Disponível em: <https://cajazeirasdeamor.blogspot.com/search?q=jovem+guarda>. Acesso em: 12 ago. 2019.

ponto chave. Esse sentimento de negação é existente frente à racionalidade e ao controle comportamental almeçados pelas sociedades, sobretudo industriais/ocidentais, de modo que sejam definidos nesta forma de pensar e viver uma postura oposta à uma dada racionalidade, uma postura “desviante”, *underground*. Imbuídos dessa postura contracultural e desviante, e influenciados por um cenário político nacional inflamado dos anos 1980, jovens por todo o território brasileiro engajaram-se de diversas maneiras. Uma das quais era justamente criando uma banda e expondo aquilo que os inquietava por meio de composições próprias ou tocando canções de outros artistas/grupos com quem se identificavam. Da efervescência cultural pós-ditadura e da luta pela redemocratização política emergiram diversas formas de expressão dentro do próprio universo da música. O *rock ‘n’ roll* passou a ser, neste cenário, um dos principais representantes da música de contestação, trazendo consigo um mercado consumidor e militante que se expandiu e ganhou corporeidade na sociedade.

No Brasil, as grandes metrópoles explodiam em contestação sob o ritmo do *rock* nacional. Progressivamente, a MPB perdeu espaço para este que apontava ser um dos novos e promissores sucessos do mercado musical brasileiro (NAPOLITANO, 2002). Um dos eventos que ficaram marcados nas mentes de todos aqueles que eram apaixonados por *rock ‘n’ roll* no Brasil, na década de 1980, foi o *Rock in Rio* de 1985 – principalmente na noite em que se apresentaram bandas como *AC/DC*, *Scorpions*, *Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens* e *Barão Vermelho*. Anunciado como o “primeiro show da democracia brasileira”, fez com que bandas se apresentassem para uma multidão que delirava aos gritos. Cazuya, vocalista da então banda *Barão Vermelho*, cantava a canção “Pro dia nascer feliz” e comemorava a eleição indireta de Tancredo Neves, aquele que fora o primeiro presidente civil após os anos da ditadura militar – ainda que tenha falecido antes de tomar posse do cargo.

Essas bandas e músicas ficariam gravadas na história e nas mentes de muitos jovens como a trilha sonora da redemocratização brasileira. Nessa geração musical dos anos 1980, a do *rock* nacional, havia algo deveras distinto daqueles como os Bossa-novistas e os Tropicalistas de outrora, pois já não se identificavam com alguns representantes da música brasileira (GRANGEIA, 2018).

Essa nova geração do *rock* nacional tinha práticas totalmente destoantes dos grupos de *rock* da Jovem Guarda que, por exemplo, eram embalados pelo *Calhambeque* de *Roberto Carlos* e pelo ufanismo do *Eu te amo, meu Brasil!* da dupla *Dom & Ravel*. Esses artistas que, cerca de duas décadas antes, haviam se tornado receptores do *rock* no Brasil, já não eram mais os símbolos do *rock* enquanto comportamento rebelde. Talvez, nas duas décadas antecedentes, entre os anos de 1960 e 1970, tenham se tornado em tons de musicalidade e estética,

influenciadores por um tempo. Mas essa geração dos anos 1980, advinda dos anos da redemocratização, chegou com uma postura totalmente oposta à Jovem Guarda, mas pertinente ao que se propunha o *rock* nas suas definições e conceituações mais claras: a contestação.

Três anos depois do *Rock in Rio* de 1985, com o processamento das políticas públicas encabeçadas por José Sarney – o mesmo que apoiara alguns aspectos da Ditadura nos anos anteriores e que assumiria repentinamente a presidência por conta do falecimento de Tancredo Neves – o Brasil vinha afundando-se em meio aos planos econômicos. A sensação popular que se tinha era a de descontrole total da economia brasileira, a inflação chegou a incríveis 980,22%, segundo o IPCA (Indicativo Nacional de Preços ao Consumidor Amplo). Agravante a esta situação, Sarney era investigado por uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) por irregularidades e corrupção na gestão pública. Dizia-se que o próprio Sarney havia dado acréscimos aos salários dos militares, gerando desconfianças em grandes parcelas da população brasileira (FERREIRA, 2018).

Dos muitos que cantaram “Pro dia nascer feliz” nos anos iniciais da redemocratização, poucos restaram com tamanha positividade. Símbolo disso é o próprio Cazuzza, que durante o já citado *Rock in Rio*, cobriu-se com a bandeira nacional em tom de esperança e comemoração da eleição de Tancredo. Passados exatos três anos, o próprio Cazuzza chegou a cuspir em uma bandeira nacional na casa de shows Canecão, no Rio de Janeiro²⁹. Símbolo da descrença dos rumos políticos, Cazuzza, assim como boa parte da população brasileira, não acreditava mais nas falácias dos planos econômicos criados no governo Sarney.

Frente a esta situação, de Sul a Norte, de Leste a Oeste, muitos jovens sentiram a necessidade de expressar, de alguma maneira, seus pontos de vista, suas inquietações a partir do *rock*. Longe do *show business* das grandes metrópoles e dos grandes grupos musicais, encontravam-se jovens sedentos por esta vontade de fazer música, de fazer *rock ‘n’ roll*. Se nas partes litorâneas da Paraíba e em grandes centros populacionais do país enxergavam-se a hegemonia de grandes grupos musicais e toda uma movimentação em torno deles; em Cajazeiras essas informações chegavam em forma de vinil, fita cassete e em revistas de *rock* compradas na banca da “dona Diana”, atiçando os ouvidos, mentes, olhos e sensibilidades daqueles que se apaixonavam diariamente pelo *rock ‘n’ roll*.

²⁹ Após a morte de Cazuzza, foi publicada uma carta relacionada a este evento. Um trecho dela diz o seguinte: “A bandeira de um país é o símbolo da nacionalidade para um povo. Vamos amá-la e respeitá-la no dia em que o que está escrito nela for uma realidade. Por enquanto, estamos esperando.” (O GLOBO, 1990, p. 1 apud GRANGEIA, 2018, p. 370).

Em Cajazeiras, cidade interiorana atrelada aos “encantos” de Padre Rolim³⁰ e de Mãe Aninha, viam-se alguns jovens cabeludos, outros de camisas preta, muitos deles com tatuagens expostas no corpo e brincos nas orelhas. Tendo em suas mentes a recente reconquista da democracia e nos ouvidos a geração tanto do *rock* internacional como do *rock* nacional (e seu forte caráter contestador ao contexto político vigente), perambulavam pelas praças, bares, cinemas e ruas da cidade cantarolando canções do *Queen*, *Barão Vermelho*, *Engenheiros do Hawaii*, *Pink Floyd*, entre tantos outros. Desbundados, esses que muitas vezes tamborilavam seus dedos na tentativa de reproduzir música, leia-se *rock ‘n’ roll*, findariam por chamar a atenção de toda a sociedade cajazeirense pelo fato de não serem tão comuns, de não estarem dentro de uma “normatividade” padronizada. Eram conhecidos como “galera do *rock*”.

Alguns desses, comumente chamados de “galera do *rock*” de Cajazeiras, inspirados pelos seus anseios juvenis e pelo *boom* do rock nacional, no fim dos anos 1980, decidiram dar início a uma banda denominada de *Páginas Amarelas*, partindo de uma ideia primeira de Elinaldo Braga. A banda continha uma grande quantidade de integrantes, por isso o nome *Páginas Amarelas*, por se parecer com uma lista telefônica. Integrantes aos quais podemos citar: o próprio Elinaldo Braga (mais conhecido como Naldinho Braga) nos ganzás, tambores e vocais; Gilberto Álvares no violão e, em alguns momentos, no baixo; Junior Terra na percussão; Elizomar Filho nos teclados; Ítalo nos vocais; Johnson na guitarra; e Eugênio Nóbrega na bateria.

Esse grupo, que nasceu nos interstícios do colégio Diocesano de Cajazeiras, ainda não passava do nível de uma “banda de garagem” criada na intenção de concorrer aos Festivais Regionais da Canção³¹, realizados na própria cidade de Cajazeiras. “Banda de garagem” porque, como diziam, só ensaiavam a nível descompromissado, sendo mais conhecidos pelo barulho que faziam nos ensaios realizados na casa de Gilberto Álvares. Mas o que nos vale atentar é que esses ensaios, apesar de descompromissados, carregavam um tipo de musicalidade inaugural na cidade, trazendo à tona uma incontestável inversão de valores, desarticulando-se do universo artístico por ora cristalizado na cidade de Cajazeiras. A banda emergiu, nesse

³⁰ Além de ser conhecida como a “terra que ensinou a Paraíba a ler”, Cajazeiras também é conhecida como a “terra do Padre Rolim”. Esse padre foi, justamente, o alfabetizador que representou tal empreitada educacional nos anos iniciais da cidade. Tornando-se, assim, um símbolo estabelecido tanto na esfera educacional como religiosa.

³¹ Festivais estes que seguiam a lógica das estruturas dos Festivais da Canção a nível nacional, que, segundo Napolitano (2002), eram um símbolo das discussões e questões brasileiras relacionadas a sociedade e a musicalidade vigentes. No entanto, ainda assim, esses Festivais Regionais da Canção, realizados em Cajazeiras, demonstravam suas singularidades, como a radiodifusão das canções autorais ganhadoras nas emissoras de rádio local. Fazendo com que, inclusive, grupos e compositores de todo o Nordeste se inscrevessem em tal evento.

contexto, como um marco na história do *rock* sertanejo e, para além de Cajazeiras, na Paraíba como um todo.

No ano de 1989, a banda fez sua primeira aparição pública no tradicional Festival Regional da Canção (ÁLVARES, 2020), evento sediado no Cajazeiras Tênis Clube e que trouxera, em outros momentos, grandes instrumentistas e compositores como Chico César e Elba Ramalho. Esse evento era conhecido por propiciar grandes composições da MPB, da Jovem Guarda, da Música Cafona, do Forró e de outras músicas regionais. A apresentação de uma banda de *rock* foi, evidentemente, uma transgressão ao que costumava ser apresentado. Nesse sentido, uma contracultura oposta ao que era comumente tocado – além de uma nova proposta de comportamento e estética, esbarrando frontalmente com o ideal dos costumes e valores tradicionais.

Durante o evento, empunhados de cartazes com o nome “Páginas Amarelas. Divagar com o broto/mãe terra”, os fãs da banda gritavam e aclamavam pelas composições autorais da banda, seguindo o itinerário da banda, divagando. *Mãe terra*, composição de Gilberto Álvares (que viria a se tornar o principal compositor da banda), foi uma das primeiras composições autorais da banda, sendo apresentada no citado festival. Naquele momento ficou perceptível os princípios das composições autorais da banda, caminho que seria seguido até a gravação do seu primeiro disco: *Trágica lógica do absurdo*. Essa canção, que trazia à tona uma discussão sobre a falta de terra e moradia para a população, fazia com que aqueles que divagavam juntamente com a banda cantassem o refrão que dizia: “Terra pra quem é da Terra/Terra pra quem ama terra”. Sucesso entre a plateia e os jurados, a banda chegaria ainda a conquistar o terceiro lugar naquele Festival Regional da Canção. Contendo uma forte crítica social e política, a composição *Mãe terra* garganteia e discute a desigual distribuição de terras no Brasil, solidarizando-se com o Movimento Sem Terra (MST), fundado em pleno processo de redemocratização, no ano de 1984.

Percebemos que eventos como esse tinham suma importância para o florescimento de novos grupos musicais, especialmente alternativos e em busca de visibilidade – apesar desses grupos serem chamados de “hereges” em determinados momentos. Além disso, serviam como um ponto de sociabilidade urbana e de influência, demonstrando que no Alto Sertão paraibano havia eventos musicais de grande notoriedade.

Todos os festivais realizados na cidade, assim como o Regional da Canção, propiciavam repercussão estadual e nacional. O principal meio de comunicação local na década de 1990, o rádio, servia como forma de divulgação dos eventos e visibilidade artística. Principalmente a rádio Patamutê FM, a primeira rádio de Frequência Modulada (FM) da cidade e do Alto Sertão

paraibano, que chegava a tocar as músicas autorais vencedoras do festival por cerca de um mês. Isso mostra que o rádio era, de fato, o grande difusor da música popular, tanto a nível regional como nacional (NAVES, 2010). Também eram frequentes, em consonâncias com as músicas vencedoras dos eventos, o pedido de músicas de autores nacionais e internacionais relacionados ao *rock*, como a banda *Queen* e *Barão Vermelho*, especialmente pelas figuras de Freddie Mercury e Cazusa, e as suas famas no universo *rocker* dos anos 1980. Existia, por exemplo, nessa mesma rádio local, um programa chamado de “Sextas Marginais”, no qual, frequentemente, eram pedidas canções de *rock*.

A banda *Páginas Amarelas*, que começava a galgar seus primeiros passos na carreira musical, era inspirada pela sonoridade de bandas como *Barão Vermelho*, *Raul Seixas*, *Titãs*, *Legião Urbana*, *Beatles* e tantas outras referências musicais do universo *rocker*. Algumas das influências, sobretudo as nacionais, seriam usadas como tributos nos *covers*. Mas o que realmente era buscado pelos integrantes da banda era o tom autoral, com pegadas, ritmos e poesia própria, intentos de que houvesse uma receptividade positiva por parte daqueles que consumiam³² *rock* a nível regional. Logo, a partir dessas influências musicais, a banda *Páginas Amarelas* fez apresentações em alguns bares da cidade – a exemplo do Bar Rock – que, em seu paroxismo e de maneira alternativa, chegou a concretizar duas apresentações da banda, atraindo um público cativo e fiel.

Os fãs que frequentavam esses ambientes, assim como os próprios músicos, eram postos à marginalidade a partir do momento em que não se identificavam com a cultura musical local, sendo motivo para, muitas vezes, serem vistos com maus olhos pela sociedade. Alguns fatores faziam com que se acentuasse esse estranhamento, a saber: as camisas com a manga rasgada, o cabelo grande, as tatuagens, as calças rasgadas e até mesmo o uso de boinas policiais, que eram vistas como uma grande transgressão aos olhos dos civis e militares.

Em 1990, ao se inscrever em um festival musical, a banda *Páginas Amarelas* teve a necessidade de mudar o nome, uma vez que havia a existência de outro grupo musical com este mesmo nome. Mudaram para banda *Plasma*, tendo alterações de integrantes que, naquele momento, eram: Eugênio Nóbrega, Gilberto Álvares, Elizomar Filho, Elinaldo Braga, Kleber e Rocha Rochedo. Em meio a estes fatos, músicas *covers* eram tocadas em eventos municipais e regionais pela banda. Porém, mais interessante ainda, a banda passou a conquistar um crescente reconhecimento por suas próprias composições. Isso ocorreu, sobretudo, a partir da composição

³² Ao falarmos de consumo de música no Alto Sertão paraibano, não devemos ver como uma prática de subserviência ao mercado fonográfico, mas sim como uma possibilidade de expressão, registro e, sobretudo, identificação com o que se é produzido enquanto produto cultural local.

autoral *modus vivendi* – que, conforme será trabalhado no segundo capítulo, disserta sobre o modo de vida roqueiro em Cajazeiras – fazendo com que todos aqueles que se identificassem com essa teoria e prática de vida tomassem a composição com bons olhos e ouvidos. Além disso, esse modo operante de vida findava por encontrar consonâncias com vários outros jovens que sentiam a necessidade de uma banda de *rock* na cidade.

Nesse período, com a mudança de nome e a integração de novos membros, a banda passou a galgar novos caminhos na sua musicalidade. Kleber, então guitarrista da banda e coautor da composição *modus vivendi*, trouxe uma grande novidade para a banda: um pedal de distorção artesanal (ÁLVARES, 2020; BRAGA, 2020). Apesar de ser um simples apetrecho musical, a introdução dos pedais de distorção, influenciados por Kleber, significou uma verdadeira revolução musical na cidade de Cajazeiras. Isso se levarmos em consideração que, antes disso, pouco ouviu-se sobre o som de um pedal de distorção, pois as próprias bandas de baile não utilizavam de tal artifício. Em discos de vinil, fitas cassetes e nas rádios ouvia-se esse tipo de sonoridade, mas não pessoalmente, integrado pelas bandas locais. Em entrevista com Gilberto Álvares (2020), na constituição de uma memória da trajetória da banda, ele nos contou como se deu a entrada de Kleber e a sua influência na musicalidade advinda dos pedais de distorção:

Ele [Kleber] chegou com um pedal artesanal, pedal desses feitos em casa. O bicho violento, chiando feito uma porra. Aí maravilhou a gente. Não que a distorção fosse uma coisa que a gente não conhecesse, né? A gente conhecia, assim, na prática, ouvia música de rock pesado. Você vê que a Jovem Guarda não usava distorção [as bandas de baile].

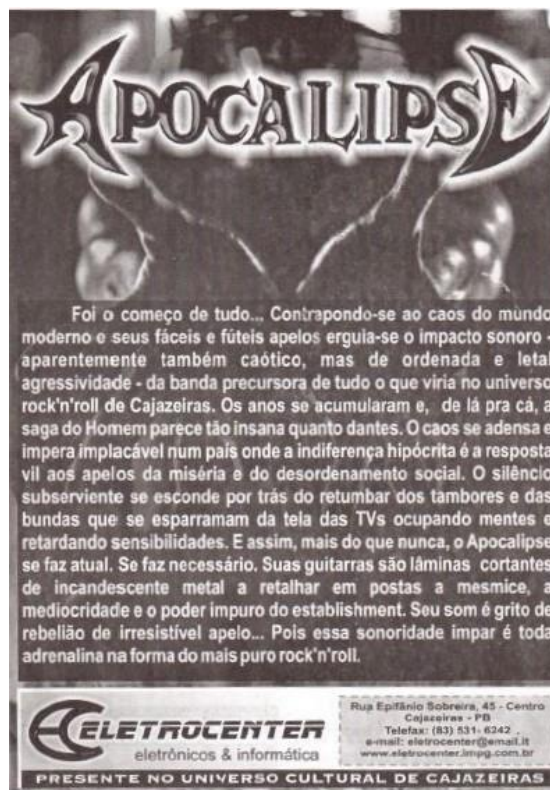
Num curto espaço de tempo, a banda mudou de nome novamente, passando de *Plasma* a *Apocalypse*. O nome “apocalipse”, escolhido e simbolizado pelos seus membros, é assumido não como uma menção aos ditames escatológicos da Bíblia, mas sim aos apocalipses diários que a raça humana vive. Em uma cidade atrelada à religiosidade cristã, não à toa chamada de “Terra do Padre Rolim”, esse nome da banda serviu como forma de confrontar essa cultura religiosa dominante. O que corrobora com a nossa ideia de contracultura, que se constrói em alternância a outra cultura estabelecida.

Essa mudança na nomenclatura acabou por se tornar essencial para a construção de uma identidade atrelada a esse nome. E, acompanhando a mudança, modificaram-se também alguns integrantes, sobre os quais podemos citar: Ionas Matias (que passou a compor algumas das músicas integrantes do *set list* da banda), Gilberto Álvares nas guitarras, Naldinho Braga no baixo, Fabiano Lira na bateria e Rocha Rochedo no vocal. Nessa formação clássica (ver a

imagem 1), a qual se manteria durante boa parte dos anos 1990, a banda passou a criar toda uma identidade pautada na mescla entre músicas autorais e *covers* e no próprio nome da banda, que se tornou um símbolo dessa identidade.

Com essa formatação e com o cenário político vigente dos anos 1990, a banda passou a citar com mais frequência, entre os seus próprios materiais de divulgação independente, os ditos da contracultura. Como no exemplo demonstrado na imagem 4, no qual é utilizado o termo *establishment*, trazendo para si uma recusa ao estabelecido, tanto na cultura, como na política e na religião, criando laços e concretizando-se no cenário musical regional. Como um impacto sonoro propiciado pelas “lâminas cortantes” das guitarras e pelos “gritos de rebelião”, a banda iniciou seu itinerário contrapondo-se ao conformismo, incitando uma sensibilidade pautada em vidas marginais, desviantes, contraculturais.

Imagem 4: Panfleto de apresentação da banda *Conspiração Apocalipse*.



Fonte: Acervo Particular de Gilberto Álvares, 1991.

Desmantelando com a estrutura do *establishment* local e atrelando-se às causas contraculturais, foi na Praça João Pessoa, em Cajazeiras, no ano de 1991, em plena realização do projeto “Rádio rua 94 FM”, que a banda *Apocalipse* fez uma das suas mais importantes aparições. Documentada em um rico material audiovisual sob as lentes dos adoradores da

banda³³. No palco, via-se a seguinte cena: os integrantes da banda (Ionas, Gilberto, Naldinho, Fabiano e Rocha) circulando; bem ao centro uma bateria com o nome “Apocalypse”; acima um *banner* com a frase “Amor e solidariedade não transmitem AIDS”; e, à esquerda e à direita do palco, dois *banners* produzidos manualmente pelo então guitarrista da banda *Apocalypse* Ionas Matias, em conjunto com a Rádio Patamuté FM (ambos os *banners* foram feitos sob a circunstância de prevenção à AIDS). Entre os *banners* colocados à esquerda e à direita do palco, o primeiro continha a figura de Cazuza com a frase “Eu sou um cara cansado de correr na direção contrária” extraída da canção “O tempo não para”; o outro, era representado pela figura de Freddie Mercury com o título da canção “How Can I Go On?”³⁴.

Apesar da grafia do nome de Freddie estar escrita errada no *banner*, com “Mercuri” e não “Mercury”, isso não findava por tirar de vista o protesto frente ao preconceito à homossexualidade e ao incentivo ao uso de preservativos. Ambas as letras das composições, tanto de “O tempo não para” quanto de “How Can I Go On?”, compostas em 1988, justapostas à esquerda e à direita do palco, passavam a clareza da intencionalidade, implícita ou explícita, do teor de indagação ao discurso homofóbico e de incentivo aos meios preventivos contra a AIDS. Ambos os compositores, tanto Cazuza como Mercury, tornaram-se símbolos adotados pela luta contra a AIDS, já que faleceram em decorrência dessa doença: Cazuza, em 1990, e Freddie Mercury, em 1991.

Antes da apresentação da banda *Apocalypse*, enquanto os membros da banda iam ajustando seus equipamentos musicais para o início do show, os apresentadores do evento, Wilson Furtado e Luís Vilar, então integrantes da rádio Patamuté FM, faziam sorteios e a distribuição gratuita de preservativos, camisas e fitas cassete dos compositores acima citados para o público, que aos berros tentava subir ao palco para pegarem os prêmios. Tudo isso era acompanhado e legitimado pelo discurso do médico Óscar Sobral que, falando para o público, apontava para os exemplos de Cazuza e Fred Mercury, atentando para a necessidade do uso de preservativos nas relações sexuais. O médico ficou sendo responsável, inclusive, por uma demonstração pública do uso correto do preservativo, usando do suporte do microfone como objeto fálico exemplificador.

Findada as demonstrações públicas e os sorteios, a banda *Apocalypse* entrou em cena de fato. Trazendo, ao longo de sua participação, uma mescla de músicas *covers* e autorais, como:

³³ Conseguimos tal material audiovisual no acervo particular de Gilberto Álvares.

³⁴ Música que ficaria conhecida pela parceria com a cantora espanhola Montserrat Caballé. A canção, em seu sentido poético, indaga “como posso ir em frente?”, sendo um autorretrato da vida do compositor Freddie Mercury, já que teria contraído AIDS, uma doença sem tratamento na época e, até então, sem muitas perspectivas.

Exagerado, de Cazuza; *Maior Abandonado*, do Barão Vermelho; *Que País é esse?* do Legião Urbana; *Escola* (composição de Ionas Matias), *modus vivendi* e *roqueixa*. Essa última canção, que era um “rock + queixa”, por isso “roqueixa”, trazia uma crítica mordaz ao presidente Collor de Mello³⁵. Enquanto isso, o público ia à loucura, algumas pessoas enchiam de ar seus preservativos recém ganhados para fazer balões, outros, sem camisa, trajados com sutiãs e calcinhas na cabeça chamavam a atenção do público.

Assim sendo, esse evento evidencia uma clara distinção no conjunto de valores que se tinha naqueles anos em Cajazeiras. A crítica ao governo Collor por meio da canção autoral *roqueixa* e a liberdade do prazer por meio da distribuição pública de preservativos preconizada no palco do evento, faziam com que se criasse uma nova sensibilidade, uma nova percepção acerca dos pensamentos políticos e de liberdade sexual³⁶. Sentida febrilmente na pele daqueles que teorizavam e praticavam a contracultura, essa sensibilidade era posta em diálogo a partir da distribuição de preservativos de maneira pública e das composições que contestavam o presidente da República. A ideia era que todos tivessem a consciência política e a responsabilidade com essa liberdade sexual preconizada, uma liberdade que galgava a luta pelas liberdades individuais, sobretudo a homoafetiva. Essa manifestação em específico nos demonstra um sinal inequívoco das intencionalidades da contracultura cajazeirense. Os “filhos do caos”, como seriam chamados os fãs da banda anos depois, começavam a ganhar sua notoriedade e singularidade.

Portanto, o conceito de contracultura define-se, de maneira geral, por trazer uma alternância à uma cultura hegemônica (PEREIRA, 1986). Nesse sentido, tratar de uma cultura que se propõe a trazer outras possibilidades culturais é, pois, uma contracultura nas suas mais distintas faces e contextos. Longe dos muros pichados da França do maio de 1968, das composições estadunidenses e inglesas, Cajazeiras, tida como o “fim do mundo” pelo Jornal *Correio da Paraíba*, via-se num cenário cultural hegemônico, sem a possibilidade de outros guetos culturais, tal qual o *rock ‘n’ roll*. O Padre Rolim na religião, as músicas/estética da Jovem Guarda nos bailes e um Estado político contestado demonstravam estar aparentemente solidificados. Desses espaços e questões, a crítica tímida ao cenário cultural local passou por um processo de fortificação. Parte da juventude sentia a necessidade de escutar aquilo que lhe oferecia afago e possibilitava expressar suas inquietações. Guitarras distorcidas, ritmos de

³⁵ A letra da canção, em seu tom político e crítico diz: “Enquanto eu amargo aqui o pão que o diabo amassou/ Você solta rojões e comemora o seu gol/ Não foi nada de novo, comodismo é geral/ Pra cada ano de fome um mês de carnaval”.

³⁶ Esse contexto e essas problemáticas relacionadas à liberdade sexual seriam futuramente retratadas na canção *Chacais*, a qual discutiremos no Capítulo 2.

bateria pulsantes, linhas de baixos mais rápidas e gritos ao microfone foram instrumentos usados para oportunizar algum tipo de experiência musical que se aproximasse dos seus gostos e preferências artísticas. O importante, segundo essa juventude emergente, seria: “Fazer um som, é isso que importa!” (BRAGA, 2020). Novos significados, novas contestações, novas influências artísticas e novas produções autorais passaram a erigir essa contracultura *made in* Cajazeiras. Ou, em outras palavras, essa ode *rocker* em Cajazeiras.

2 UMA ODE *ROCKER* EM CAJAZEIRAS: CANÇÕES DO DISCO *TRÁGICA LÓGICA DO ABSURDO*

Imagem 5: Página da revista *OBA!*, 2004.



Naldinho, Gilberto e Fabiano fazem o *Conspiração Apocalipse*

Apocalipse grava CD com treze bons rock'n'rolls

No final do anos 1980, o hoje professor universitário Naldinho Braga idealiza uma banda de rock'n'roll e convida alguns amigos que possuem instrumentos e que tenham alguma afinidade com o estilo. Surge a banda Páginas Amarelas que, pouco tempo depois, teve seu nome mudado para Apocalipse. A proposta inicial do grupo era fazer o cover das bandas em evidência na época como os Titãs, Legião Urbana, Barão Vermelho, Engenheiros do Hawaii e outras.

Com o acontecimento de uma série de festivais de música em Cajazeiras, a banda passou a apresentar um repertório mais autoral; tendo Gilberto Álvares como o seu principal compositor.

Ao longo dos seus quinze anos de existência, a banda Apocalipse acredita que sua principal conquista foi ter influenciado o surgimento de novas bandas na cidade como o Cabeça Chata, o TDK, a Comportamento Zero e a Denos Moreis. "Juntou-se a isso o grande número de adolescentes que frequentavam os ensaios da banda e que decidiram tocar um instrumento", diz Naldinho.

Pela banda, passaram cerca de quinze músicos, sendo a formação atual com Gilberto Álvares no vocal e na guitarra, Naldinho Braga no contrabaixo e Fabiano Lira na bateria.

O CD *Trágica Lógica do Absurdo* foi gravado em João Pessoa, no estúdio Peixe Boi e lançado recentemente. Traz treze faixas, a maioria composta exclusivamente por Gilberto Álvares que tem se saído um excelente letrista.

ATENÇÃO NA CLÍNICA DR. ANANIAS
Telefones: (41) 331-1002 e 3967-0292

maio 2004 **OBA!** 23

Fonte: Acervo Particular Gilberto Álvarez, 2004.

Com o decorrer dos anos 1990, a banda *Apocalipse* continuou seu processo de expansão, trilhando novas rotas e alcançando públicos cada vez maiores, em distintas cidades. As idas à capital paraibana e a outros estados já não eram uma grande novidade para a banda, uma vez que participavam de concursos musicais (como o Festival de Música Popular Brasileira realizado na própria capital paraibana) e concediam entrevistas aos canais televisivos estaduais (como a entrevista para a TV Cabo Branco no ano de 1992). Esses momentos demonstram que havia uma maior circulação e propagação da banda e de suas composições.

Todo esse processo de circulação fez com que a banda *Apocalipse* pudesse levar cada vez mais a chama do *rock* sertanejo para o litoral paraibano. Mas é do nosso interesse destacar o tom autoral dessa circulação, pois as músicas que compunham o repertório da banda, neste

período de expansão e regionalização, eram justamente as suas próprias canções. Em anos anteriores, a banda valia-se de tributos a outros compositores em suas apresentações musicais, fato que passou a se tornar cada vez mais raro em virtude do crescente número de composições autorais que a banda vinha produzindo.

Então, é fato que o fazer musical singular da banda começou a recrudescer em suas apresentações. Com uma musicalidade fundamentada em uma mirada local, decorrente de uma crescente concretização do cenário musical *underground* cajazeirense³⁷, essa prática cultural também estava fortemente vinculada à ideia de uma sonorização global, o *rock 'n' roll*, conquistando notoriedade e galgando novas possibilidades artísticas. Como, por exemplo, a gravação de um disco autoral. A menção jornalística, em 2004, aos “treze bons rock ‘n’ rolls” pela *Revista Oba!* evidencia justamente essas composições autorais gravadas no primeiro disco da banda *Apocalypse* – é válido ressaltar que no momento do registro do citado disco, a banda teve a necessidade de alterar novamente o seu nome, desta vez para *Conspiração Apocalypse*³⁸. Grande parte dessas composições foram apresentadas publicamente no decorrer dos anos 1990, mas não tiveram qualquer tipo de registro musical.

No ritmo dessa jornada incessante, até o momento da gravação do disco em 2003, passaram cerca de quinze membros pela banda. Mas os integrantes que compunham a banda naquele exato momento de registro do disco foi o *power trio*: Gilberto Álvarez (voz, teclado, violão e guitarra), Naldinho Braga (baixo) e Fabiano Lira (bateria) – para visualizar os integrantes da banda neste contexto, ver a imagem 5.

Dando continuidade ao que vimos no primeiro capítulo, no qual abordamos a eclosão do *rock 'n' roll* cajazeirense atrelado à emergência de uma contracultura, este segundo capítulo abordará as canções que foram produzidas e registradas pela banda *Conspiração Apocalypse*. Essas canções produzidas pela banda, desde os idos de 1989, evidenciam uma sedenta vontade por produções próprias, autorais. Nesse percurso, as composições foram produzidas a partir de um fazer musical singular carregado de intencionalidades. Cada voz gritada ou falada, cada linha de baixo rápida ou lenta, cada ritmo de bateria, cada acorde ou *riff*³⁹ de guitarra tem as

³⁷ Importante ressaltar que, no decorrer dos anos 1990/2000, o cenário *underground* cajazeirense encontrava-se em pleno processo de crescimento. Na época, além da banda *Apocalypse*, outros grupos musicais compunham esse cenário. Dos quais podemos citar grupos como: *Comportamento Zero* (formado por Rômulo, um ex-integrante da banda), *Baião de Doido*, *Cabeça Chata*, *Danos Morais*, *TDK* e tantas outras.

³⁸ Ao noticiar a banda “*Apocalypse*”, e não a “*Conspiração Apocalypse*”, nos é evidente o tamanho da identidade criada através desse nome. Na própria matéria, contendo a capa do disco do lado esquerdo, visualiza-se o novo nome vigente correto, no entanto, foi usado somente “*Apocalypse*”, tal como a banda ficou conhecida no decorrer da década de 1990.

³⁹ Segundo Hobsbawm (2014), no glossário do livro *História Social do Jazz*, *riff* é o motivo rítmico-melódico principal da canção, que se repete durante o contexto de uma música, servindo como base ou acompanhamento.

suas formas de contribuições para a composição de um produto, ao qual chamamos de canção popular. Conforme a perspectiva teórica aqui adotada (NAPOLITANO, 2002; TATIT, 2012), analisaremos as múltiplas dimensões sonoras dessas canções enquanto elementos culturais importantes para a compreensão histórica dessa experiência contracultural a qual nos detemos.

Dessa forma, analisamos as canções sob a óptica do conceito de canção popular⁴⁰. Partimos das discussões consolidadas por estudiosos, como o linguista e músico Luiz Tatit (2012), além dos historiadores Marcos Napolitano (2002), Santuza Cambraia Neves (2010) e Arnaldo Contier (1988). Valemo-nos dessas reflexões para podermos dar materialidade às referências, sentidos e representações históricas contidas no álbum *Trágica lógica do absurdo*, gravado em 2003⁴¹.

2.1 Das Noções do Conceito de Canção Popular

O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não despendesse qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso. (TATIT, 2012, p. 9).

Segundo o dicionário Aurélio, cancionista é aquele que compõe canções. Metaforizando essa compreensão, Luiz Tatit (2012) afirma que o cancionista é um malabarista. Nesse malabar, o cancionista põe em jogo uma gama de signos e representações sobre sua sociedade, sua cultura, seu lugar social, atribuindo significados às suas experiências e sentimentos. Ele tem em suas mãos, assim como o malabarista em sua plena habilidade, um produto a ser dominado, que, neste caso, é a canção. E, para fins de tornar possível essa representação, a canção é posta em um processo de construção, de registro enquanto material fonográfico, processo que é infinitamente carregado de intenções e passível de múltiplas interpretações. Retratar algo ou alguém se torna uma possibilidade para o cancionista em suas canções, assim como para o historiador é possível buscar refletir essas questões levantadas pela canção. Mas, antes de

⁴⁰ Aqui, parafraseando Marcos Napolitano (2002), partimos do pressuposto de que não somente ouvimos música, ou ouvimos *Rock 'n' Roll*, mas também a pensamos.

⁴¹ Além do disco *Trágica lógica do absurdo*, gravado pela banda *Conspiração Apocalipse*, outros grupos do cenário *underground* cajazeirense também gravaram discos nesse contexto. Como os discos: *Tocaia* e *Botando pra quebrar* da banda *Tocaia da Paraíba*, gravados em 1998 e 2005 (projeto paralelo de Naldinho Braga, em conjunto com o músico e instrumentista Erivan Araújo); o álbum homônimo da banda *Baião de Doido*, lançado em 2005; e os discos *Cabeça Chata* e *Oficina dos horrores*, da banda *Cabeça Chata*, gravados respectivamente em 2003 e 2007.

adentrarmos na discussão sobre o cancionista, faz-se necessário que pensemos de onde vem este material dito canção popular.

Tal qual abordado rapidamente na introdução, o que entendemos por “canção popular” é um tipo específico do gênero canção, fruto do século XX, formado a partir de uma mescla entre elementos da música erudita, da música folclórica e das canções emergentes dos séculos XVIII e XIX. No alvorecer do século XX emergiu esse material fonográfico, que esteve “[...] intimamente ligado à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas.” (NAPOLITANO, 2002). Em seu frenesi constante pelo lazer urbano, esses grupos sociais estabeleceram relações com a cultura popular existente nos mais distintos usufrutos, fosse para o entretenimento, para fins emocionais e/ou para pensar.

Essa música dita popular e urbana impactou basilarmente as estruturas de produção, recepção e consumo da música em grande escala. Com seu forte caráter de comunicabilidade e de larga realidade social (MORAES, 2000), ela foi processada após a possibilidade de registro e gravação mecânica, propiciada pela modernidade e pelos avanços tecnológicos. A partir dos estudos acadêmicos, essa área só viria a ganhar dimensões no limiar do século XX quando, principalmente com as concepções marxistas (ADORNO, 2016), passou-se a tratar esse gênero musical como “mercadoria estandardizada da indústria cultural” (BAIA, 2013, p. 113).

Essa experiência de uma “música popular”, de aspecto cosmopolita e advinda da Europa, deve ser vista separadamente da americana – seja ela em qual das três Américas ocorra. Conforme propõe Marcos Napolitano (2002, p. 17), apesar de incorporar noções e práticas da música europeia,

[...] na medida em que a constituição das novas camadas urbanas, sobretudo os seus estratos mais populares, não obedecia a um padrão étnico unicamente de origem europeia (com a grande descendência de grupos negros e indígenas), novas formas musicais foram desenvolvidas, muitas vezes criadas a partir de tradições de povos não-europeus.

Nesse sentido, ritmos como o samba no Brasil, o *jazz* nos EUA, o tango na Argentina e a *cúmbia* na Colômbia, tornam-se expressões musicais que contêm as suas originalidades amplificadas, muitas vezes por um processo de firmação cultural nacional. Todas essas pequenas peças preciosas são “[...] elementos do rico mosaico que forma nosso conceito de patrimônio sonoro [...]” (GONZÁLEZ, 2013, p. 78), enquanto latino-americanos. Como parte do mosaico brasileiro, particularmente, existem infindas peças preciosas que, se observadas e analisadas a partir de suas linguagens e diálogos próprios, podem também traduzir os dilemas

nacionais e as utopias sociais. Principalmente, as ditas canções populares. A música autoral, regional e local é, nessa óptica, uma forma de diálogo com a cultura Ocidental como um todo, que expressa uma história singular a partir de um sentido histórico-cultural em espaços e tempos específicos.

No entanto, em meio a essas possibilidades de análise, transparecem alguns vícios nos estudos sobre música popular, que findam por distanciar o objeto social ou cultural da canção, como: “[...] fragmenta[r] este objeto sociológico e culturalmente complexo, analisando a ‘letra’ separada da ‘música’, ‘contexto’ separado da ‘obra’, ‘autor’ separado da ‘sociedade’, ‘estética’ separada da ‘ideologia’.” (NAPOLITANO, 2002, p. 8).

Assim sendo, a canção popular, enquanto produção artística e de uma infinda riqueza de sons, norteia discursos nas mais distintas formas de diálogo e representatividade da natureza simbólica. Entre os signos contidos no emaranhado de camadas sonoras, textuais e representativas das canções populares, podemos observar suas mais claras conexões entre arte e sociedade, salientando tensões e contradições nos aspectos ideológicos, técnico-estéticos e/ou históricos. Do ponto nodal das discussões sobre canção popular, no entanto, nem sempre esse conceito foi objeto de estudo em sua completude como *corpus* documental, a exemplo de grande parte dos estudos na década de 1980. Nesses princípios de discussão, a linguagem textual foi unicamente enfatizada, desconsiderando assim as significações da parte musical. Na ocasião, Arnaldo Contier (1988, p. 77) já tecia considerações acerca dos até então ínfimos estudos sobre os cruzamentos entre Música e História, dissertando que:

Em geral, as análises sobre a produção artística privilegiam a vida e obra dos autores considerados mais significativos, sem contudo tecer comentários mais profundos sobre o caráter simbólico da linguagem musical, marcadamente instrumental [...] As interpretações, geralmente, recuperam o discurso verbal (aspectos semiológicos) deixando de lado, questões ligadas à linguagem musical (aspectos semióticos).

Tal qual resumido por Marcos Napolitano (2007), Contier (1988) apontava para uma integração da palavra e da melodia nos estudos históricos em específico. O próprio Arnaldo Contier (1988), cita o trabalho *O que é Rock* do historiador Paulo Chacon (1982) – referenciado anteriormente – como um exemplo de trabalho formalístico. Ou seja, que abarca somente o viés poético da canção e não da junção entre as linguagens poéticas e musicais.

Nessa perspectiva, na busca por elementos em comum na área da canção popular, Luiz Tatit (2012), desde a década de 1980, tem pontuado que a maneira de compor, de musicar, de cantar, de gravar e dizer (que, no caso da canção, é estritamente melódica), são características

gerais do grande mosaico chamado canção popular. Essas análises e percepções só viriam a popularizar-se nos anos 1990, com um até então tímido avanço nos estudos sobre música popular (BAIA, 2013).

Segundo Tatit (2012), o compositor/cancionista sempre projeta em sua oralidade uma série de questões, articulando o texto aos sons. Chegando então ao ponto nevrálgico da canção, a junção entre as linguagens melódicas e linguísticas. Há nas canções, nesse sentido, uma intuição no processo de criação do material fonográfico, que atrai, cativa e mantém a atenção do público. Mas não basta somente dizer/transmitir algo de qualquer maneira. Seja compositor ou intérprete da canção popular, o cancionista insere um determinado tipo de musicalidade que agrega e potencializa a mensagem proposta. É aí que entra a melodia cantada usada nas canções, que tem uma finalidade específica na transmissão da narrativa:

O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunista, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte. No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso. (TATIT, 2012, p. 9).

Esse cancionista popular, um apaixonado que produz suas músicas de forma autônoma e profunda – distanciando-se, muitas vezes, dos “especialistas” em música, como nas músicas eruditas – é um incessante procurador por uma “dicção convincente”, que busca transmitir algo. Logo, no desabrochar da sua melodia cantada, usam-se acordes de guitarras, linhas de baixo, batidas da bateria, vocais e outros sons (como, por exemplo, tiros, helicópteros e marchas militares para a transmissão de um estado caótico), para a completude melódica, atitude abordada logo adiante nas canções da banda *Conspiração Apocalipse*. Ornando, ao término, com o conjunto final da obra, da canção. São todos esses pontos, juntos, que nos fazem sentir – durante o ato de escutar ou sentir uma música – o aceleração cardíaco, a respiração ofegante, o arrepiar da pele, o tamborilar dos dedos, o marcar do compasso com o pé ou com a cabeça, no caso do *rock ‘n’ roll*.

Com efeito, o som é uma evidência do sensível (PESAVENTO, 2007). Enquanto uma leitura do mundo que nos chega pelos sentidos, que nos desperta emoções e sentimentos, está atrelada às sensibilidades. Seja um meio de entreter, de pensar, de questionar, de contestar, enfim, de encarnar os signos e discursos da canção nas formas de perceber e agir na sociedade a música é sensibilidade, uma forma de apreender a realidade através dos sentidos, tornando-a

inteligível. Vale destacar que as sensibilidades também são históricas, ou seja, os meios e as formas de sermos tocados/afetados por algo – neste caso, pela música – mudam em função de contextos históricos e sociais ao longo do tempo e do espaço.

Apesar de entendermos que a parte poética e musical da canção contém suma importância, compreendemos que, para isso se tornar uma possibilidade no campo historiográfico, devemos tratar a canção popular a partir de seu contexto de composição e registro. Portanto, ao incorporarmos essas linguagens ao campo da História, é importante partirmos de três eixos que circundam a canção popular: a linguagem textual, a linguagem musical e os contextos e desmembramentos históricos/culturais. Interseccionados, esses três pontos abarcam uma grande parte das estruturas gerais de significações, possíveis nesse complexo universo da canção popular. Entendemos, porém, que é inatingível mensurarmos todos os seus signos possíveis (TATIT, 2012).

O malabarismo do cancionista, nesse sentido da operação histórica e cultural, mantém suspensos esses três pontos (a letra, a música e o contexto), brincando como quem exercita o pensar e o entreter. Dialogando com essa perspectiva de entender as multiplicidades de camadas na música, Baia (2013, p. 116) nos diz que:

Se, por um lado, uma história da música tem que partir naturalmente do fenômeno sonoro, da música em si, por outro, a música deve ser tomada como objeto histórico apenas no seu aspecto formal, na análise fria do texto musical, pois isso não alcança toda sua complexidade como objeto de cultura. Ou seja, para se compreender a música como fenômeno humano inserido num contexto social, ela terá que ser abordada sob diversos aspectos, além do formal e técnico.

A canção popular, como fruto da sensibilidade que a produz, pode ser considerada como um diálogo ou interpretação das culturas (GEERTZ, 2012). Afinal, de forma completamente particular, seu processo de composição e circulação pressupõe condições históricas e culturais (MORAES, 2000), seja de contestação ou de confluência com determinados momentos e contextos. Em suma, a canção popular retrata e cria sentidos sociais e históricos.

2.2 A Trágica Lógica do Absurdo: O Disco e as Canções

A noção do cancionista enquanto malabarista aplica-se com bastante veemência ao caso da banda *Conspiração Apocalipse*, nosso objeto central de estudo. Canção, para esses, é o *rock*

'n' roll. Nesse malabar específico, seus timbres de guitarra, do baixo, dos vocais, da bateria e dos outros sons usados nas suas canções, atingem irremediavelmente a audição daquele fã mais apaixonado – demonstrando, em suas linhas gerais, uma filiação a esse tipo de canção universal em específico: o *rock 'n' roll*⁴². Esse *ethos* musical torna possível uma reação quando performada e uma característica experiência no sentir de contestação. O ouvinte que canta, pula, dança e acompanha o grupo em shows, nas mesas de bares ou, até mesmo, na solidão dos fones de ouvido, está assim envolvido pelas notas características do *rock 'n' roll*. Notas que trepidam as espinhas e borbulham o sangue em tom frenético.

Então, munidos de uma reflexão acerca da genealogia do *rock 'n' roll* enquanto movimento cultural⁴³, podemos pensar as canções da banda *Conspiração Apocalipse* como integrantes desse imenso e universal gênero musical. Em suas particularidades, o *rock* gera uma identidade cultural, musical e contestatória influente, levando-nos a encarar essas canções não só como um movimento musical em si, mas também como um signo do movimento contracultural, nomeadamente no Alto Sertão paraibano.

Em todas as canções contidas no álbum *Trágica lógica do absurdo*, de modo panorâmico, podemos observar que as longas introduções e as complexas desenvolturas em torno da musicalidade não são uma preocupação da banda (ÁLVARES, 2020). Gilberto Álvares, conhecido pelos fãs da banda como “profeta do caos”, é o compositor de grande parte das canções e do conceito escatológico contido no disco, presente tanto no projeto visual como nas canções. Envolto no seu processo de composição, Gilberto primou pelo perfeccionismo das letras e das finalidades dessas. Apesar das simplicidades em determinados momentos das músicas, os instrumentos também seguem a finalidade de expressar e transmitir algo, ponto que será imprescindível para a discussão das canções do disco.

E quando falamos em compor canções, sucedido pelo ato de performar, estamos nos referindo ao ato de tornar possível repensarmos uma determinada época, contexto ou sensação relacionada também à inspiração para a canção. De forma técnica, o processo de registro do material fonográfico pressupõe uma transição de produto ideia para o produto final. Esse processo, assim como o das outras artes (como o cinema, a literatura ou até mesmo a fotografia), carrega claras distinções entre estes dois pontos. Como nos salienta Luiz Tatit (2012, p. 18): “Como qualquer forma de produção, compor significa dar contornos físicos e sensoriais a um

⁴² Faz sentido pensar, tal qual Eric J. Hobsbawm (2014, p. 23), que o *rock 'n' roll* é uma espécie de “marca sonora”. Um inconfundível som no qual os músicos, de modo coletivo, combinam os seus instrumentos, produzindo suas próprias complexidades de acentuação rítmica.

⁴³ Genealogia constituída pela música dançante do *rhythm & blues*, a popularidade do *pop music* e a melancolia do *country and western music*. Todos eles descritos com mais precisão e contextualização no capítulo anterior.

conteúdo psíquico e incorpóreo. Pressupõe, portanto, uma técnica de conversão de ideias e emoções em substâncias fônicas conduzida em forma de melodia.”

Nesse sentido, todo o processo criativo e de composição das músicas do álbum *Trágica lógica do absurdo* partiram da independência plena dos compositores. Esses que, tendo a total liberdade de compor tanto as melodias quanto a poesia inscrita na canção, findaram por aproximar o público à identidade autoral da banda. Essa postura de independência e de simplicidade na musicalidade é, nas suas linhas estruturais, semelhante ao discurso *punk*⁴⁴ do “faça você mesmo”, advindo do inglês “*Do it yourself*”. Estilo no qual a composição poética e musical é completamente independente, sem amarras no seu sentido comercial, de circulação. No sentido prático,

A ideia [é de] aproximar-se do “público jovem”, enfatizando uma poética simples, valorizando “mensagens” diretas e o “pulso”, mais do que melodia e harmonia, reduzida a dois ou três acordes básicos do *rock*. Nesse discurso, pobreza formal é um valor positivo e não uma deficiência. (NAVES, 2010, p. 123).

Nesse ritmo, observa-se que os integrantes da banda *Conspiração Apocalipse*, seguindo esse fluxo do *performer* independente, aproximavam-se do tom de “desespecialização” do típico cancionista popular brasileiro. Ou seja, daquele compositor/intérprete que não é especialista em música, e muito menos um *showman*. Isso implica dizer que, de forma empírica, a produção desse tipo de canção em particular é fruto de uma alquimia, uma junção de elementos distintos, tanto musicais como socioculturais. O que resulta em “[...] um produto autônomo, responsável por uma esfera de conteúdo impenetrável por outras formas estéticas.” (TATIT, 2012, p. 273).

Alguns estudos, como o de Jordianne Guedes (2012) sobre o compositor cearense Rodger Rogério, demonstram a transição de alguns artistas do Nordeste para o Sudeste com o intuito de produzirem e divulgarem seus trabalhos musicais nos grandes centros urbanos, possibilitando um maior contato com o mercado fonográfico e ampliando as suas formas de vendagem fixa. Vendo essa difícil realidade artística, alguns grupos musicais sentiam a necessidade de locomoverem-se como possibilidade de concretização de um álbum. No nosso caso, a banda *Conspiração Apocalipse* deslocou-se para João Pessoa, capital paraibana, para que assim houvesse a possibilidade de registro e gravação do disco.

⁴⁴ *Punk* é um movimento musical e cultural que teve seus inícios nos anos 1970. As suas músicas, rápidas e com distorção, têm como marca e finalidade tons de crítica à sociedade de consumo.

O processo de gravação das canções do disco traz à tona – além dos signos, contextos e representações específicos de cada canção – um contexto de produção técnica determinante. O *Compact Disc* (CD) tornou-se um grande meio de consumo musical desde meados dos anos 1980 no Brasil. Essa cultura de consumo musical físico ganhou forma e persistiu até os primeiros anos do século XXI, tendo seus declínios mercadológicos a partir da pirataria, dos serviços de *streaming* e da disponibilização das músicas de forma gratuita na internet⁴⁵. Nesse sentido, a produção do disco em 2003 permite que visualizemos a sua inserção no panorama mercadológico vigente, entendendo sob quais instâncias sua produção ocorreu, ou seja, o seu contexto de produção técnica. Sobre a cadeia técnica de circulação da música, Marcos Napolitano (2002, p. 101) nos adverte que:

Para circular socialmente, a canção não só passa por uma leitura do(s) intérprete(s), como deve se transformar em artefato que é resultado de um tratamento técnico, lastreado por uma tecnologia de registro e suporte sonoro historicamente determinada. Esta cadeia tecno-industrial, por sua vez, acaba interferindo no próprio ato do criador e do intérprete.

Em se tratando do disco físico da banda *Conspiração Apocalipse*, para além de um produto simplesmente mercadológico, ele possibilitou a circulação de uma cultura alternativa, *underground*. Assim, é possível visualizarmos o álbum *Trágica lógica do absurdo* como um produto mercadológico, ainda assim não perdendo o seu cunho cultural e sua funcionalidade social e política. O fato de o CD físico ser vendável e acessível ao público é uma forma de acessibilidade às produções autorais da banda, de disseminação dos trabalhos, de guerrilha cultural⁴⁶. A definição de uma subserviência à Indústria Fonográfica, neste caso, não é aparentemente válida, pois a ideia de produto cultural em torno do disco físico mostra-se como uma possibilidade de usufruto da sensibilidade do consumo de música no Alto Sertão paraibano. Uma materialização musical que finda galgando uma identidade aglutinadora à banda e às suas ideias preconizadas.

⁴⁵ Sobre os meandros da Indústria Fonográfica e a ascensão e crise dos CD's, ver: WITT (2015).

⁴⁶ O termo “guerrilha cultural” foi usado por Diogo Egipto (2015) em sua dissertação de mestrado intitulada *‘Não é a antimúsica, é a música em movimento!’: uma história do grupo Jaguaribe Carne de Estudos (Paraíba, 1974-2004)*. Significa um produto cultural ou postura que trava uma espécie de luta contra um cenário predominante, refletindo sobre as disputas sociais e políticas elencadas na sociedade. Essa definição acaba por aproximar-se da nossa perspectiva de pensar os produtos culturais da banda *Conspiração Apocalipse* enquanto uma cultura *underground*. Essa que, ao fazer circular seus produtos de forma independente, leia-se o disco físico, está indo em contraponto ao cenário predominante. O que a torna uma cultura de resistência, de guerrilha, de contracultura.

Gravado, mixado⁴⁷ e masterizado por Marcelo Cavalcanti no estúdio Peixe Boi, em João Pessoa-PB, no ano de 2003, o álbum contou com um árduo processo que durou cerca de 6 meses. Gilberto Álvares, a quem são creditadas boa parte das músicas, fez viagens frequentes à capital paraibana para a concretização desse disco (ÁLVARES, 2020). Essa dificuldade de locomoção, que nos foi relatada em entrevista com Gilberto Álvares, está expressa também na logística da gravação, para a qual foi preciso até mesmo usar um teclado emprestado.

Financiado pelo PROCULT (Programa Estadual de Incentivo à Cultura), lei 6.894/2000, o disco passou por um edital que selecionou determinados projetos culturais para fomento e efetivação. De todos os projetos, o único selecionado na cidade de Cajazeiras, e um dos pouquíssimos do Sertão paraibano, foi justamente a produção do disco da banda *Conspiração Apocalipse*. Tendo essa possibilidade, a banda selecionou as suas músicas mais “pesadas” para a gravação do disco. Portanto, as músicas que foram gravadas já vinham sendo maturadas em ensaios e shows anteriores.

Todas as letras das canções são de autoria de Gilberto Álvares, a exceção da canção *yank vision*, que foi uma composição de Gilberto em parceria com Naldinho Braga e Fabiano, além da música *modus vivendi*, que foi composta também por Gilberto, só que em parceria com Kleber. O disco conta com treze fonogramas autorais, todas com uma musicalidade que circula entre o *punk rock*, o *hard rock*⁴⁸ e o *heavy metal*⁴⁹. Sendo elas, sequencialmente: *saga insana*, *modus vivendi*, *escória dos deuses*, *espinhos & rosas*, *meu mundo*, *utopia*, *bye MisterFlying*, *vem de leve*, *yank vision*, *chacais*, *filhos do caos*, *trágica lógica do absurdo* e, por fim, *meu lugar ao sol*⁵⁰.

Com relação ao agrupamento das canções em categorias, seguimos por uma metodologia divisória que pensa as canções por temáticas, das quais atribuímos cinco pontos: questões apocalípticas, que trabalham os apocalipses arquitetados diariamente pela humanidade; canções que trazem os ditos da contracultura, nas quais há a presença das práticas contraculturais; quesitos que pensam a insanidade como signo do lado transgressor e “desviante”; outro sobre as particularidades religiosas, pensando a relação entre religião e

⁴⁷ Mixagem é o processo realizado pós produção de um álbum ou filme, que se define pela adição e sincronização de outras fontes musicais. Essas fontes musicais podem ser gravadas em estúdio ou ao vivo, separadas em canais independentes em um mesmo sistema de som agregador.

⁴⁸ O *hard rock* é um subgênero do *Rock 'n' Roll*, tendo seus princípios e grandes referências no *rock* dos anos 1960. É conhecido, no senso comum, como “rock de garagem” porque agrega arranjos simples e proeminentes, destacando-se como marca a distorção utilizada.

⁴⁹ Na tradução fiel do inglês para o português, *heavy metal* significa “metal pesado”. Um subcategoria do *Rock 'n' Roll* que faz usos de efeitos musicais e ritmos mais agressivos.

⁵⁰ Todas as canções encontram-se cifradas no anexo deste trabalho. Antes de seguir com a discussão das canções que iremos nos propor a analisar, sugerimos que o leitor faça uma escuta do disco em questão. Ele encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCjIDzK5H0G97WGjCA5Nlyhg>. Acesso em: 27 jun. 2020.

sociedade, entre a religião e os seus usos indevidos; e, por fim, dos pormenores sociais, que representam as desigualdades que solapam a sociedade brasileira.

2.2.1 “O apocalipse paira sobre nós”: os apocalipses diários da humanidade

Abrindo as faixas do disco, *saga insana* é a música que abre o tom escatológico, do apocalipse presente no conceito do álbum – contido, entre outros aspectos, no próprio nome da banda e no projeto visual do disco⁵¹. Nas tensões musicais e textuais dessa canção, o apocalipse é uma obra da saga humana, arquitetada diariamente e erguida em nome da ganância bélica das forças estatais que é, ao mesmo tempo, mórbida e insana. Criticando acidamente “as superestruturas do sistema” (CHACON, 1982, p. 49) político e cultural, o apocalipse exposto nessa canção não é o apocalipse profético do catolicismo, em que há todo um simbolismo religioso, mas sim um apocalipse continuado, no qual o ser humano é a própria causa e motivo (ÁLVARES, 2020).

A canção inicia suas tramas em um cenário caótico: som de sirenes de ambulância, estrondos de bombas, tiros de metralhadoras e aviões que trovejam nos céus. Os aviões que cruzam nas melodias iniciais da canção, como sons cotidianos de um cenário de guerra, cruzam também no sentido auditivo (ou seja, na escuta atenta percebe-se que os aviões também perpassam do lado direito para o lado esquerdo), convidando o ouvinte à uma imersão inicial para a introdução que se segue. Essa ambientação caótica partiu da ideia de Gilberto Álvares, que a extraiu de uma rádio local (ÁLVARES, 2020), tendo sido acrescentada digitalmente no processo de mixagem do disco. No distanciar desses aviões e com o som de uma última explosão de bomba, emergem: uma guitarra com a distorção de pedais de efeito/timbre em forma de *power chord*⁵²; um baixo acompanhando a melodia em suas frequências graves; e uma levada de bateria, que inscrevem o tom introdutório da canção. A melodia da guitarra, que também é acompanhada pelo baixo nas suas linhas rítmicas, começa com um SOL5, passa para um DÓ5, vai para o A5 e retorna ao SOL5, repetindo-se três vezes ao todo. No entanto, no primeiro fim desse ciclo melódico há o som de um míssil caindo ao chão. Logo em seguida, ao seu término, há o início da mesma formatação musical, construindo um ciclo musical repetitivo, que será a base para a formatação melódica da canção.

⁵¹ Essa dimensão visual será analisada no próximo capítulo.

⁵² Usados com bastante frequência no universo do *Rock 'n' Roll*, os *power chords* (ou bicordes) são acordes musicais formados pelo primeiro e quinto grau de uma escala, geralmente usados em consonância com timbres proporcionados pela distorção de pedais de efeito, enriquecendo-os.

As estrofes textuais da canção iniciam esquadrihando as particularidades figurativas do cenário apocalíptico, acompanhado pela marcação da bateria; pelas duas guitarras, uma na base seguindo em forma de acordes e a outra harmonizando a partir dessa formatação dos acordes; e do baixo, que tece um comentário musical sempre ao fim de cada estrofe. As particularidades da poética aludem aos malefícios ambientais causados por essa *saga insana* da humanidade, seja ela no ar (que se encontra “saturado de fumaça e pó”), no mar (que “já não guarda farta vida e mistérios”), na fauna (“espécies extintas, outras que agonizam”) e na flora. O ser humano, no auge de sua ganância, arquiteta o seu próprio fim e o do seu meio diariamente, através de uma destrutividade sempre crescente e, sobretudo, do irromper dos verbos da paz – enfatizado pelo *backing vocal* que precede e acompanha parte do refrão. A mensagem poética da canção atribui uma contagem regressiva para os explosivos atômicos (tal qual os que se encontram na ambientação inicial da canção), não restando nenhuma palavra ou nenhum Deus que poderá conter essa trágica lógica, esse absurdo “cumprir dos ritos”, como descreve a própria canção.

Pairando o apocalipse, que está sobre a cabeça de todos, o fim da canção, em forma de refrão e em seu clímax tensivo, demonstra como o ser humano arquiteta seu próprio fim, e como ele próprio espera por uma ajuda divina, redentora (“O apocalipse paira sobre nós/Nenhum Deus por perto estamos sós/Mesquinhos seres a cumprir o rito”). De forma profética, o refrão anuncia ainda a chegada desse apocalipse gerado pela própria raça humana (“O veredito quem viver verá... Verá...”). Nesse fim anunciativo, encontra-se a maior tensão aguda da extensão vocal do Gilberto Álvarez, que, debruçado sobre toda a poética trabalhada durante a canção e sobre o fluir dos timbres da guitarra, do *backing vocal* (que potencializa o vocal), do baixo e da bateria (que, juntos, nesse momento, apresentam uma espécie de rufar dos tambores), formam, portanto, não somente o ponto de maior tensão vocal, mas também melódica e poética da canção. Por fim, a canção encerra-se com a mesma formatação musical sobre a qual ela havia começado, completando o ciclo início/fim da música.

Juntos, melodia e texto da canção dizem respeito às contradições das “modernidades”, nas quais se avançam constantemente em aspectos relacionados à tecnologia, mas trazem consigo o retrocesso da ganância, das guerras e da destruição em massa.

Dando continuidade aos aspectos apocalípticos e diários da humanidade, encontra-se a canção *espinhos & rosas*, quarta faixa do disco. Mas, apesar de parecer uma continuidade temática com a música analisada acima, essa canção guarda no seu desenvolver um sentido de esperança, mostrando o “outro lado da moeda”. É significativo, ainda que observando a

sequencialidade do disco, essa canção vir logo em seguida à música *escória dos deuses*⁵³, pois permanece no mesmo tema, mas passando por novos caminhos, desta vez de forma esperançosa.

Na introdução, a guitarra segue os mesmos caminhos timbrísticos da música *escória dos deuses* (um efeito ainda “pesado”), demonstrando a continuidade no mesmo recurso melódico. Apesar de recorrer ao mesmo timbre, a guitarra passa por partes diferentes da escala, que são definidas pela marcação da bateria e pelo baixo que, sob uma complexa linha melódica (abarcando, a princípio, os graves, indo depois para os agudos e, por fim, retornando aos graves), estrutura a canção. O som, nesse processo inicial, apresenta-se também como forma de transgredir. É aí onde a contracultura estende suas mãos ao regime de audibilidade proposto pelo *rock ‘n’ roll*, como forma de crítica e contestação.

No seu processo de transmissão da ideia, a poesia recorre ao uso de metáforas, como “a existência é uma prova de fogo” e “caminhar entre anjos e demônios”, para refletir sobre os momentos de ressignificação da vida. Em seus desmembramentos, reflete essencialmente que, como as rosas, a vida também é repleta de espinhos. Do início ao fim da vida, momentos bons e ruins acontecem, ambos trazendo consigo sempre a possibilidade do novo, de renovar-se a cada circunstância, independentemente da situação. As rosas, representando os momentos de alegria, merecem ser cultivadas e exaltadas. Ainda assim, não recusando os espinhos, que também são parcelas constituintes da vida. No entanto, a canção salienta que, desse constante devir, no “vivenciar o grande enigma que somos”, devemos não tentar nos definirmos como algo imutável, mas sim como algo fluido.

Próximo ao término da canção, a bateria usa frequentemente os pratos em sua percussão, ressaltando um tom alegre e de esperança. Junta-se a esta percussão uma letra que diz que “Eu sei como ferem os espinhos, mas as rosas são belas”. Nesse ritmo, “integrando melodia e palavra” (NAPOLITANO, 2007, p. 163), a canção segue dissertando que “Nunca negue sua janela ao brilho do sol/Cada amanhecer nos acena com promessas do novo”. Encerram a canção dizendo que “Tudo está em tudo e contudo o caminho é um só”, ou seja, em outras palavras, as rosas e os espinhos, ou os bons e maus momentos são frutos da jornada, do caminho que é um só.

Meu mundo, quinta faixa do disco, apresenta-se como uma espécie de ode ao pranto, ao choro. A partir dos apocalipses diários que pairam sobre a terra, a canção apresenta-se com um sentimento de angústia edificado pelas incertezas e injustiças que recaem sobre o mundo, além de também aludir às idealizações pessoais que foram desfeitas no universo particular. Letra

⁵³ Que será analisada no subtópico “‘Sou toda adrenalina, sou todo *Rock ‘n’ Roll*’: aspectos contraculturais.”

favorita do compositor Gilberto Álvares, *meu mundo* reflete a visão do autor acerca dos apocalipses diários, em que ele, usando da sua sensibilidade, solidariza-se com as dores do mundo. Traz para si, como um para-raios, todas as dores do mundo: “As dores do mundo atraio todas, enfim”.

Ao expor os seus sentimentos e suas cosmovisões íntimas, essa percepção do real particular torna-se uma produção carregada de sensibilidades, como uma leitura da alma (PESAVENTO, 2007). Da sua partilha enquanto produto cultural, torna-se passível a identificação social e histórica, tendo em vista que

É a partir da experiência histórica pessoal que se resgatam emoções, sentimentos, ideias, temores ou desejos, o que não implica abandonar a perspectiva de que esta produção sensível da realidade seja historicizada e socializada para os homens de uma determinada época. Os homens aprendem a sentir e a pensar, ou seja, a traduzir o mundo em razões e sentimentos através da sua inserção no mundo social, na sua relação com o outro. (PESAVENTO, 2007, p. 14).

A canção inicia-se com duas guitarras sobrepostas, uma como base melódica e outra assumindo a parte harmônica. Ambas seguem uma cadência compassada, cheias de pausas melódicas, sendo preenchidas, em seus intervalos, pela percussão da bateria. O baixo, também em cadência compassada, prepara toda a estruturação da canção. Todo esse arranjo musical formatado se seguirá por quase toda a canção, exceto no refrão, no qual há algumas distinções – como a guitarra que, ao invés de duas sobrepostas, há somente uma.

Na linha poético-textual, a identificação com a insanidade (“Louco que sou encontro mil razões/Pra me aporrinhar com tudo ao meu redor”) permite ao eu lírico distanciar-se da “normalidade” e, assim, questionar e aborrecer-se com o universo que o rodeia e as suas injustiças. Essa é a visão de mundo que o compositor, Gilberto Álvares, define ser essencial para todo e qualquer artista⁵⁴. O mundo que rapta as ilusões particulares faz com que o eu lírico possa construir um mundo particular (“Se me roubam as ilusões/ Logo encontro um sonho a mais/ Na minha mente paranoica eu pinto/ Um mundo novo só pra mim”), que seja condizente com as idealizações estabelecidas. Mas, nesse processo de construção, há o momento de angústia, do ato de olhar para trás e perceber os planos e utopias estraçalhadas ou “a dor invisível do poeta” como metaforiza a própria canção.

⁵⁴ Ao pensar o papel do artista na sociedade, essa canção acaba por estabelecer um diálogo com a canção *Utopia*, analisada logo em seguida, no subtópico “‘Dos meus devaneios extraio canções’: as faces da (in)sanidade e seu lado transgressor”.

No refrão, antecedido por uma virada enfática da bateria⁵⁵, o eu lírico, que é afetado diretamente pelas dores e injustiças do mundo, chora aos prantos e questiona se “[...] em algum lugar alguém chora por mim?”. Ao término, a canção apresenta um estridente “Será...”, gritado e com um eco que reverbera até o final das ondas sonoras da canção. Esse efeito utilizado no processo de edição do disco finda por reforçar o tom reflexivo dos devaneios e pensamentos da poesia da canção.

Juntas, todas essas canções simbolizam e representam os apocalipses diários gestados pela humanidade. Um pensamento arquitetado tendo em vista a pegada contracultural.

2.2.2 “Sou todo adrenalina, sou puro *Rock ‘n’ Roll*”: aspectos contraculturais

Modus vivendi, segunda canção do disco, disserta sobre o modo de vida roqueiro, relacionando-se intimamente com os aspectos contraculturais. É importante, nesse sentido, atribuir as inspirações dessa canção ao *modus operandi* da causa contracultural em Cajazeiras. Aqueles que se identificavam com as práticas *undergrounds* em Cajazeiras, no decorrer dos anos 1990, deparavam-se com essa canção autoral. Nesse contexto de composição e de inicial circulação, ela servia como uma forma de catarse, um grito libertador. O refrão, “Sou pura adrenalina, sou puro *rock ‘n’ roll*”, cantado pelos fãs da banda em tom uníssono, seja nos shows ou nas mesas de bares, soaria como um grito de purificação contracultural, aguçador das paixões pelo *rock ‘n’ roll*.

Além de carregar toda essa aura catártica, essa canção também possui engendrada em sua composição um momento um tanto quanto inusitado. Tanto a letra quanto a melodia da canção foram compostas em um leito hospitalar (ÁLVARES, 2020). Gilberto Álvares, compositor da canção, estava internado no hospital prestes a fazer uma cirurgia. Enquanto isso, Cajazeiras sediaria um Festival Regional da Canção. Como a banda tinha o hábito frequente de inscrever músicas para esses Festivais da Canção, os integrantes da banda Naldinho Braga e Kleber – esse último a quem também é creditada a música – solicitaram que Gilberto compusesse uma canção para o citado festival. Tendo isso em mente, deitado em uma maca na enfermaria, Gilberto compôs a letra e a melodia da canção, passada minuciosamente para Kleber, que instrumentalizou toda a canção e a inscreveu no festival, obtendo o segundo lugar.

⁵⁵ No linguajar musical, “virada” significa as “[...] passagens executadas pela bateria, utilizadas para destacar ou dar algum efeito em determinadas partes da música. Geralmente são executadas no quarto compasso ou nos múltiplos de quatro compassos (oito, doze, dezesseis, etc).” (FACCIOLI, 2020).

Contando-nos os pormenores, enquanto formulação dos seus quadros de memórias moldáveis no tempo, Gilberto (2020) nos disse que:

Modus vivendi tem uma história meio esquisita, porque [...] eu ia ser cirurgiado no hospital, e os cara iam no hospital. Enquanto eu estaria no hospital, haveria o Festival da Canção no Tênis [Clube]. E aí eles ficaram sem chão, e eu já tava internado lá na enfermaria pra ser cirurgiado no dia seguinte. Eles chegaram e entraram lá na enfermaria, a gente conversou e eu passei essa letra pra eles. Uma letra feita na hora, igual caldo de cana (risos). E uma melodia, o corpo melódico. Aí entra a participação de Kleber, que lembrando mais ou menos como eu tinha cantado, fez a harmonia.

Apesar de destoar da versão apresentada no Festival Regional da Canção, que tinha um tom mais “pesado”, a introdução de *modus vivendi* no disco é feita pela marcação da bateria, pelo pulsar do baixo, pela harmonização do teclado e da distorção timbrística da guitarra – que se assemelha ao efeito utilizado na canção anterior, *saga insana*. O teclado, que acompanha a transição das notas musicais da guitarra, traz um timbre específico e característico ao início da canção. Próximo ao término dessa introdução, a guitarra é duplicada, uma segue trilhando as notas musicais que definem a estrutura harmônica e a outra, descendo na escala da guitarra, produz uma breve musicalização que, ao som de *vibratos*⁵⁶, finda sincopando a melodia da canção e antecedendo a entrada da linguagem textual de forma vibrante. Além dessa musicalização, a canção consta com um solo de guitarra repleto de *vibratos*, demonstrando uma desenvoltura mais complexa dessa técnica. Toda essa musicalidade é plausível com a forma de transgredir por meio da contracultura, de identificar-se por meio da contracultura.

A estrutura sintagmática, dando início ao mote da canção, vai sendo delineada pelas descrições que definem o seu sentido, narradas pelo eu lírico e sendo reforçadas pelo acompanhamento da guitarra, do baixo e do teclado. O sentido inscrito nas entrelinhas da canção é o do instinto de rebeldia, de fuga dos padrões. Por meio das suas descrições, a discursividade do eu lírico fala sobre a essência do ser roqueiro, esse que tem suas atitudes ditas como “desviantes”, “que fogem das normas”. Nesse ritmo, levado pelo espírito de “irracionalidade”, há a indagação da lógica do que é ser racional, pois “ser racional é ser piegas/ Na espiral de sujeiras”. As dúvidas, que são consideradas primordiais, constituem essa maneira de pensar, mais até do que as próprias certezas. No entanto, uma das poucas certezas atribuídas a esse *modus vivendi* é saber que o caminho da rebeldia, além de teoria é uma prática de vida,

⁵⁶ Com origem italiana, o termo *vibrato* designa uma leve variação nas frequências de uma nota musical. No caso da guitarra, a nota é oscilada de forma proposital pelo músico, no sentido de dar maior expressividade.

é longo “e leva a lugar nenhum”. Ou seja, como reflexão do ponto final da vida, por mais que “engajada” e “curtida” no seu percurso, a reta final é sempre a mesma, o lugar em comum, a morte.

Se nos primeiros momentos da linguagem textual da canção foi descrito o ponto final desse modo de vida, que é a morte, o pré-refrão vem justamente para elucidar o lugar de partida. Logo, esse *modus vivendi* é descrito como “fruto da inquietude”, como uma espécie de “efeito colateral da receita”. Ou, em outras palavras, a distinção caracterizada a partir do padrão de normatividade.

Logo em seguida, o refrão traz a máxima expressiva da canção, emergindo no sentido de simplificar toda essa descrição lapidada durante o percurso da canção. Em poucas palavras, com a potencialização do *backing vocal* e da linguagem da guitarra, do baixo e do teclado (musicalizando a palavra “*rock ‘n’ roll*”), define-se que ser roqueiro é ser “pura adrenalina”, é ser “puro *rock ‘n’ roll*”⁵⁷.

Escória dos deuses, terceira canção do álbum, também põe em destaque uma discussão de crítica ao estabelecido. Questiona-se, no entanto, não ao *establishment* enquanto dimensão social, mas sim o estabelecido nas convenções mais pessoais. Questiona-se a existência do próprio “eu”. E questionar a si próprio é um fator fundamental no sentido geral, pois uma prática e teoria de vida que questiona a sociedade, suas instituições e os seus encaminhamentos, também requer reflexões particulares, pessoais. Questionar a si próprio é, neste sentido, afirmar a ideia de ter mais dúvidas do que certezas, é buscar refletir para movimentar-se, sempre na busca por novas rotas e trilhas.

A introdução da canção é aberta pelo timbre de duas guitarras, uma contando com um efeito de distorção mais “pesado” e a outra usando de um pedal de distorção *phaser*, que traz um efeito espacial a canção. Esse uso timbrístico/ambientalístico finda por abrir um tom que é sensível, reflexivo e “pesado”, que se assemelha a uma espécie de devaneios mentais, tom que se seguirá na canção.

A linguagem poética inicia recorrendo às reflexões sobre as ilusões formadas pelos “dramas dos mortais” que, pela fervorosa constância maquinal exigida pela sociedade industrial, limitam os seus momentos de dor, não dando espaço para que eles existam e, muito menos, que isso seja motivo de reflexão. A realidade maquiavélica irrompe todas as singularidades e particularidades como um “rolo compressor”, que passa por cima de tudo que vê, deixando tudo padronizado, igual. Limitando o pensar (“Ninguém é livre pra pensar”) e o

⁵⁷ Nessa parte, percebemos que a palavra “*Rock ‘n’ Roll*” é usada como movimento que define e dá sentido a todo um modo de vida.

agir (“Ninguém é livre pra agir”). Na sua desenvoltura, o eu lírico apresenta-se como incluso nesta trágica lógica, evidente em momentos como “Nesse maluco picadeiro circense/ Somos os palhaços”. A canção ainda usa de uma citação direta a *Hamlet*, de Shakespeare, referenciando-a intertextualmente em “To be or not to be, is the question” (“Ser ou não ser, eis a questão”) – frase que se tornou um símbolo da literatura e do teatro, dimensionando os questionamentos e dúvidas filosóficas da raça humana. Nesse caso, o discurso filosófico utilizado como referência e potencializador poético/textual é usado para questionar os padrões formatados pela sociedade, inclusive o do próprio eu lírico.

O indivíduo, que é uma escória dos deuses, ou seja, uma classe baixa em relação aos seus superiores, é um “esbirro⁵⁸ das funções”, um “escravo de clichês”. A fim de ridicularizar essa construção padronizada da sociedade, equilibrando “a melodia no texto e o texto na melodia” (TATIT, 2012, p. 9), a própria canção repete por três vezes a frase “escravo de clichês”. De forma padronizada, reitera o acompanhamento musical da guitarra, do baixo e da bateria por duas vezes, sucedido pelo solo da guitarra que, em determinadas partes, musicaliza a frase “escravo de clichês”. Essa padronização textual e musical também está presente no fim da canção, repetindo na parte poética, também por três vezes, a palavra “imbecis”. O fim da canção é acompanhado pela mesma ambientação propiciada pelo efeito do pedal *phaser* que consta na introdução, encaminhando a música para o mesmo sentido reflexivo e de devaneios com o qual se iniciou.

Bye MisterFlying, sétima faixa do disco, homenageia um ex-integrante da banda. Kiko, que teve uma breve passagem pela banda e que não chegou a apresentar-se publicamente, enquanto a banda ainda se intitulava de *Páginas Amarelas*, acabou falecendo precocemente. Mas, antes de alçar voo, no sentido eufêmico, voaria como uma “ave vadia” buscando a inquietude. Descrito como um “maluco beleza” pelos próprios integrantes da banda *Conspiração Apocalipse* (BRAGA, 2020; ÁLVARES, 2020), Kiko findou sendo imortalizado nos versos e refrão desta canção. Há de se salientar que essa citação direta à canção *maluco beleza*, do álbum *O dia em que a terra parou*, de *Raul Seixas*, torna possível pensar quais eram as estruturas de recepção e apropriação cultural (NAPOLITANO, 2002) das referências musicais que influenciaram diretamente na vida dos seus integrantes. Entre eles o próprio Kiko que, assim como retratado na canção *maluco beleza*, viveu intensamente, alguns dos dias fielmente dedicados ao *rock ‘n’ roll*, “aprendendo a ser louco”, “um maluco total na loucura real”.

⁵⁸ O termo “esbirro”, usado recorrentemente de forma pejorativa, designa um funcionário ou cargo de nível inferior, bastante usado no léxico policial e judicial.

Em seu limiar, a canção é construída pela estruturação da bateria e do baixo, acompanhada ainda por um violão, que assume a base harmônica, e uma guitarra com uma leve distorção timbrística, fazendo um solo usado como base para toda a tessitura vocal⁵⁹ da canção, exceto no refrão. Musicalidade que, através desse audível, potencializa e atrela-se ao sensível.

O sentido poético-textual da canção tem seu início com algumas descrições metafóricas, nas quais são atribuídas características de semelhança com o ex-integrante da banda, como “Um saltimbanco, um Zé Ninguém/ Um alquimista, um louco zen”. Dito isso – ou, melhor dizendo, cantado isso – o sentido da canção volta-se para dissertar sobre o sentimento de perda, em versos carregados de eufemismo, como em “Agora chega de loucas viagens”, “Ao seu redor através da neblina/ Ainda tenta enxergar” e “Uma nova aventura te atrai”, ressaltando o sentido lúgubre presente na canção. Além disso, também é expresso o estilo de vida de Kiko, que era voltado para a teoria e prática “ritualística” do Paz e Amor (“N’algum lugar onde a dor não exista/ Onde terás paz/ Que você sempre buscou”), baluarte da contracultura.

O fim da canção é marcado pela melancolia dos gritos de “bye MisterFlying”, verbalizando vocalmente e musicalmente, pois a guitarra em um solo também melancólico musicaliza a frase “bye MisterFlying”. Por fim, ao término do solo de guitarra que se estende em uma nota duradoura, emerge o som de um sino que, inserido no processo de mixagem do disco, esbraveja incessantemente o seu som, remetendo a uma ambientação fúnebre.

Sequencialmente, logo após o hiato dos usos do violão no disco (*utopia, bye MisterFlying e vem de leve*), a canção *yank vision* retoma os usos integrais da guitarra. Essa retomada enfatiza a musicalidade *punk* presente na canção que, em seus signos discursivos, disserta sobre a óptica dos Estados Unidos da América, enquanto potência política, econômica e cultural, de perfil imperialista.

Como discutido com mais afinco no capítulo anterior, o fim da Segunda Guerra Mundial implicou em uma séria mudança nas relações políticas, econômicas e culturais. A partir da segunda metade do século XX, a terra do Tio Sam e da Coca-Cola tornou-se gradativamente uma potência mundial. Uma das grandes fontes de exploração dos *Yanks* durante o século XX e ainda no século XXI tem sido o petróleo. O governo do republicano George Bush, um dos representantes da exploração petrolífera no século XXI, foi marcado por toda uma áurea enquanto potência bélica em razão de interesses econômicos. O governo Bush, que ficou conhecido inicialmente pelos ataques terroristas sofridos em 11 de setembro de 2001 no *World Trade Center*, em *New York*, deu punho a uma junção de atitudes políticas que ficariam

⁵⁹ Tessitura vocal é o conjunto de notas musicais usadas na desenvoltura da voz cantada.

conhecidas como “doutrina Bush” (ŽIŽEK, 2003), incluindo guerras como a do Afeganistão e do Iraque, ambas contendo interesses político-econômicos. É importante salientarmos que essa crítica ao *establishment*, contextualmente vigente no momento da composição do disco, leva-nos a corroborar a ideia de contracultura em Cajazeiras.

Logo na introdução, a canção já demonstra estar próxima à musicalidade *punk*, contendo uma bateria e um baixo inquietos, uma guitarra base em *power chord*, típico do movimento *punk* (NAVES, 2010), e outra guitarra solo assumindo a melodia. Faz sentido, portanto, adotar essa musicalidade *punk* na canção, já que esse movimento musical e cultural eclodiu justamente no seio da sociedade estadunidense como crítica ao consumismo e aos desmembramentos do capitalismo no século XX (ROCHEDO, 2011b). Na canção, tanto a melodia como a letra são creditadas a Gilberto Álvares, em parceria com Naldinho Braga, que compôs o arranjo da música; e com Fabiano Lira, que assume o vocal e a bateria da canção.

Cantada na voz de Fabiano Lira, a letra da canção inicia-se descrevendo alguns momentos que vão definindo o eu lírico como: detentor de “bombas inteligentes”; representado por “governantes senis”; defendido por “militares covardes”, que gargalha “explodindo foguetes de mil megatons” (gargalhada que aparece sonorizada no final do refrão); e realizando guerras “ao vivo e a cores”, como um “*reality show*” em nome da exploração. Sendo esta última, uma referência, direta ou não, às sangrentas e violentas filmagens realizadas na Guerra do Vietnã, duramente criticadas pela população civil, encabeçada, sobretudo, pelos movimentos pacifistas como o *flower power*. O refrão, advindo desse clímax poético, revela detalhadamente a identidade do eu lírico, que se define como ditador das regras, criador de conflitos e detentor da verdade. Em seu último verso, chegando a se definir como “juiz do mundo”, pois é “o Tio Sam”.

Já a faixa-título do disco, a canção *Trágica lógica do absurdo*, traz uma discussão sobre aquilo que Schopenhauer chamou de musa da filosofia: a morte. Seguindo na perspectiva filosófica, de Sócrates e de tantos outros filósofos, a canção trata a morte como uma real parcela significativa da vida, pois sem ela não haveria nada, provavelmente nem o próprio ato de rebelar-se, de questionar ou, até mesmo, de filosofar. Como parte existente do ciclo humano, a trágica lógica da vida é, na verdade, um rito que se cumprirá independentemente da situação financeira e credo. Em outras palavras, assim como a expressão em latim *memento mori* (“lembre-se que vai morrer”), a canção serve como uma espécie de lembrete do cumprimento, antecipado ou não, da vida.

A linguagem textual da música é expressa como forma de auto identificação do eu lírico, por isso o uso recorrente da expressão “eu sou”, inclusive no próprio refrão. Logo, como um

feto que escoiceia inquieto na barriga da mãe, as estrofes seguem climatizando um ambiente de contestação à própria morte, tendo em vista que “A vida é a história da morte/ Contada do início”, restando, portanto, viver oscilante “Entre a loucura e razão”. Associa-se a isso uma musicalidade do baixo que segue as mesmas linhas harmônicas da guitarra, tendo como distinção da guitarra um comentário melódico independente.

Como forma de resposta sucinta e resumida, o refrão apresenta a máxima da autoidentificação do eu lírico em: “Eu sou *rock ‘n’ roll*, Eu sou *rock ‘n’ roll*”⁶⁰. E ser *rock ‘n’ Roll*, nesse sentido, traz à tona um tom de revolta. Ser *rock ‘n’ roll* é tentar aproveitar a vida sempre da melhor forma possível, entendendo os autos e baixos, sucessos e fracassos e, sobretudo, o início e o fim do ciclo da vida. Articulada a essa linguagem textual, a melodia do baixo e a percussão da bateria formam uma musicalidade associável ao *Rock ‘n’ Roll* dos anos 1960. Por fim, o “eu poético” que fala através da canção apresenta-se como a própria trágica lógica do absurdo, marcando o término da canção (“A trágica lógica do absurdo eu sou”).

Ser puro *Rock ‘n’ Roll*, ser pura adrenalina apresenta-se também, nesse sentido, como uma negação a outros aspectos. É não ser Jovem Guarda, é não seguir os tradicionalismos regionais estabelecidos, é identificar-se socialmente (POLLACK, 1992) com o *rock ‘n’ roll* e opor-se, tanto em postura como em musicalidade ao que era tocado e ouvido, ao que era sentido e posto em prática.

2.2.3 “Dos meus devaneios extraio canções”: as faces da (in)sanidade e seu lado transgressor

Com um tom pessoal e reflexivo, *utopia* representa alguns dos dilemas da contracultura e do *rock ‘n’ roll*. Discute sobre a existência do lado “irracional”, “desviante” e “transgressor” em cada ser humano. Essa parte que, segundo a canção, deve emergir é, na verdade, deveras importante e deve integrar um todo, em se falando de cada universo particular. Esta parcela comportamental, muitas vezes, é negada pela própria humanidade, coberta por uma crosta de hipocrisia e repressão das sensibilidades internas e emergentes. Mas também, não só como um sonho, pode ser motivo de plena felicidade, reflexão e ressignificação. Como uma revolução de dentro pra fora, o lado “desviante” é, na verdade, uma libertação, que necessariamente precisa aflorar, sem receios.

⁶⁰ Nota-se que a palavra *Rock ‘n’ Roll* aparece em duas canções, tanto em *Modus vivendi* como na faixa *Trágica lógica do absurdo*. No entanto, para além das semelhanças, o uso dessa expressão transmite sentidos diferentes em cada uma das canções, em *Modus vivendi* como modo de vida e em *Trágica lógica do absurdo* como revolta.

A introdução da música é marcada pelo timbre característico do violão e da ambientação propiciada pelas notas do teclado. Em seguida, emerge rapidamente o baixo formando e antecipando o arranjo sobre o qual a canção seguirá. A primeira sessão melódica do baixo abre espaço para o surgimento da marcação da bateria nos pratos em oito tempos e, ao seu término, é acompanhada da distorção timbrística da guitarra por meio de efeito. Essa parte que é exposta na melodia, faz com que a insanidade alce voos em aspectos mais amplos, tanto em letra como em música.

A poesia inscrita nos versos representa o florescer do lado oculto, que surge “Sem medo dos riscos/ Nem receios”; o estabelecimento dos “devaneios proibidos”, “dos loucos varridos/ Cuspidos em sons”; e da crença no amor, em detrimento aos gritos de “herege” (“Me chamem herege, mas prefiro crer no amor”). A canção recorre ainda ao que Gilberto Álvares (2020) identifica de inconformismo do artista, que é essencial, pois lutando em nome da arte se é “[...] um cão/[...] um cão vadio/Ladrando insone, reclamando do frio”. Em outras palavras, o artista vive sempre fora da sua zona de conforto, sempre querendo mudar o mundo⁶¹. Em relação a esse trecho, Gilberto (2020) fala que:

Tem umas frases dela [da canção utopia] que eu gosto muito. Que é: “eu sou cão vadio, ladrando insone e reclamando no frio”. Porque eu acredito que, quem faz arte, é um completo inconformado. Pra ele não tem comodidade, não tem zona de conforto pra quem cria, pois tá sempre querendo mudar o mundo. E aí ele é um cachorro que late à toa mesmo, sem motivo nenhum. Granindo, reclamando das coisas, sabe?

Composto pela mesma melodia instrumental que acompanhou boa parte da canção, o refrão apresenta o ápice expressivo do eu lírico, que confessa pensar de forma esperançosa porque ainda não se rendeu, não se vendeu e não abriu mão dos sonhos (“Porque eu ainda não me rendi/ Porque eu ainda não me vendi/ Porque eu ainda não abri mão/ Do sonho... Do sonho”). Em sua última aparição, o refrão apresenta uma duplicação vocal, que ao ser potencializada e acompanhada pela sucessão do termo “eu” em cada verso, transmite um tom de identificação para com os ouvintes. Assumindo dimensões não só do “eu”, mas do “nós”, isto é, a voz que representa a identificação daqueles que cantam.

Vem de leve, oitava canção do disco, mescla sentidos. A princípio, aparentemente, discute sobre a intenção de uma relação amorosa. Mas, em um sentido mais implícito, percebe-se inserido nela o tema da insanidade. Se a sociedade industrial e tecnocrática, tal qual afirmou

⁶¹ Em se tratando de se solidarizar com as dores do mundo, nesse ponto, a canção acaba por estabelecer relação com a canção *Meu mundo*.

Theodore Roszak (1972), está presa ao tempo dos relógios e a um padrão “racional”, essa canção vem justamente para discutir sobre a desaceleração do tempo e da aceitação da irracionalidade. Essa temática é algo que já veio a ser discutida nos idos de 1960, como, por exemplo, no movimento antipsiquiátrico, respaldado pelo movimento contracultural. Mas o que nos importa salientar é que o ato de retomar essa temática na canção faz com que seja evidente o tom crítico ao sistema “racional” estabelecido no Ocidente, gerando aproximações em duas faces, tanto no tom antipsiquiátrico, como no da geração do *Rock ‘n’ Roll* dos anos 1960/1970.

A introdução dessa canção se diferencia das outras dos discos. Nela, a linguagem textual inicia-se quase que imediatamente ao início da canção, esperando apenas o momento da entrada no quarto tempo. O violão, que também está presente nas outras duas canções anteriores (*Utopia* e *Bye MisterFlying*), assume uma postura de melodia e baixo – esta última por conta de um dedilhado que se estenderá durante toda a primeira estrofe da canção. O acompanhamento harmônico é todo projetado pelo teclado, usando-se de uma ambientação que acentua o tom imaginativo expresso na parte poético-textual. Parte textual que, usando-se do tom reflexivo, diz:

Dos meus devaneios extraio canções
Rebentos sem nexos pra fugir da razão
Me deixo embalar no colo da ilusão
E a insanidade me vem como uma benção

Como parte complementar da musicalidade, a bateria fecha o ciclo rítmico com um leve bater dos pratos e a guitarra vai surgindo já próximo ao final da primeira estrofe, formando um arranjo que se intercala entre comentário do verso e um único fraseado que musicaliza a palavra “vem de leve”. No limiar dessa primeira estrofe, o violão transita do aspecto melódico (em forma de dedilhado) para o harmônico (em forma de acorde), que seguirá nesse prumo até o fim da canção. Além da batida rítmica da bateria sem os pratos, que marcam o início do segundo verso em diante, distinto musicalmente do primeiro.

O início da segunda estrofe marca a entrada do baixo na canção, que contém também a guitarra na linha harmônica, ambos preparando o campo para o sentido poético-textual. Nesse ritmo, o eu lírico, que se propõe a falar sobre as suas viagens mentais e do seu descompasso, vai lapidando formas de expressar o convite à insanidade, como, por exemplo, em “Vem de leve/ Assim como a noite a me infernizar/ Assim como você a me fantasiar/ Assim como a morte a me cortejar”. O refrão, que já havia aparecido no fim da primeira estrofe e no início das estrofes que antecedem a segunda aparição do refrão, apresenta-se como a máxima do tom

convidativo à insanidade. “Vem de leve, baby/ Vem de leve” serve como uma espécie de mantra que conduz a mente ao estado de espírito que se desprende da “racionalidade”.

Todo esse aspecto de dar razão ao lado “irracional” e “desviante”, mostra-se como próxima à antipsiquiatria. Esta que, em meio ao contexto de revolta dos anos 1960, ampliando os desmembramentos da contracultura, tornou-se uma das formas de questionar o *status quo* na área da saúde. Pensada como uma forma de dismantelar com a estrutura dos manicômios, a antipsiquiatria foi a forma mais incisiva de questionar o modelo de atendimento e assistência à saúde mental. Apesar de ter suas emergências na Inglaterra e de ser influente nos Estados Unidos da América, a antipsiquiatria também teve suas influências no Brasil, implicando, por exemplo, no desenrolar das pautas e discussões do movimento de luta antimanicomial (SANTOS, 2019b).

2.2.4 “Chacais de plantão”: crítica à religiosidade

Chacais, décima faixa e a mais curta do disco, faz uma crítica mordaz às apropriações indevidas da religiosidade, sobretudo do Deus cristão. No sentido bíblico, chacal é um mamífero que se alimenta dos restos deixados por outros animais, de grande porte, tornando-se uma espécie de carniceiro sanguinário e aproveitador. Esse sentido é usado como referência metafórica para os usos “impuros” e “sujos”, parafraseando a própria canção, do nome de Deus. Nome que foi usado como justificativa para determinados contextos, tanto na Antiguidade, como na Inquisição do início do século XIII, que julgava e condenava os “hereges”, como no contexto de composição da canção. Esta que foi composta na década de 1990, quando os religiosos da Igreja Católica, por meio do discurso de “castigo de Deus”, julgavam aqueles que tinham contraído AIDS, a exemplos de *Cazuza* e *Freddie Mercury*. Assim sendo, a canção finda por dialogar tanto com o seu contexto de produção como também com os anos da Inquisição na Idade Média, notando que em ambos o símbolo-mor religioso é usado como justificativa para permanência de preconceitos e discriminações.

O limiar da canção é marcado pelas notas graves do baixo, que individualmente fazem uma prévia do que se sucederá na canção, tanto melodicamente como harmonicamente. No final da sua terceira entrada e início da quarta, entram a bateria e a guitarra, ambas com um ritmo que mescla entre o *punk* (em continuidade com a canção anterior, *yank vision*) e o *heavy metal*. Essa mescla de ritmos mais agressivos é pertinente com a linguagem textual que, de forma também agressiva, diz “Purista impuros/ Chacais de plantão/ Sujos... Aqui pra vocês!”.

Seguindo com as linhas poéticas, a canção faz um apanhado geral de quem foram essas pessoas que se apropriaram do nome de Deus e por quais motivos ocorreram essas apropriações indevidas da religiosidade. Os inquisidores, nesse sentido, como figuras “puras” do tribunal eclesiástico, valeram-se da estrutura política-religiosa vigente para que, assim, combatessem o “mal” e o “diabólico” com a violência (“Durante séculos por trás dos capuzes/ Em nome Dele vocês blasfemaram/ Agiram como vendilhões no templo/ Vocês mataram e até perdoaram”). Ou seja, a Inquisição, em seu processo de execução, exerceu a condenação e sentenciamento de determinadas pessoas, como os definidos por “crimes contra a fé católica”, em detrimento da absolvição de outras, como reis e determinadas figuras da nobreza. E, pensando no contexto de composição da canção, inclui-se também aqueles que julgaram os homossexuais na década de 1990 (alguns dos quais, infelizmente, ainda permanecem nesse pensamento preconceituoso).

O pensamento religioso, desmembrado nessa canção, é visto como um dos que mais limitam o ser humano. E, questionar a religiosidade é um mote para questionar a Igreja, questionar suas ações. Inclusive, da veneração em torno das figuras “fundadoras” da cidade de Cajazeiras, denominadamente Padre Rolim e Mãe Aninha.

2.2.5 “O que é pátria, democracia e liberdade pra pança vazia?”: crítica social

Sucedendo *chacais*, canção mais curta do álbum, *filhos do caos* é a canção que vem logo em seguida, sendo, inclusive, a mais longa do disco. A canção traz como instrumento de crítica e mote geral – assim como a obra literária *Capitães da areia* de Jorge Amado – a dura realidade dos meninos de rua. Esses que dependem de esmolas para a sobrevivência, que se abrigam em esgotos e, muitas das vezes, chegam a comer os restos deixados pelos outros. O motivo para a composição dessa canção deu-se através de uma notícia divulgada pelo *Jornal Nacional*, na década de 1990, que retratou crianças de rua que se abrigavam no bafo quente do esgoto para acolher-se do frio (ÁLVARES, 2020). E, apesar da decadente morada, a Brigada Militar do Rio Grande do Sul haveria de expulsar as crianças que se abrigavam dentro desse esgoto, levando-os para o frio das ruas e a conseqüente morte. Essa realidade de muitos, que infelizmente assola o Brasil, é ainda citada em poucos momentos da música brasileira, por isso a essencial importância dessa canção.

Tendo um dos arranjos mais complexos do disco, a musicalidade dessa canção conta com grandes momentos de todos os instrumentos, seja na introdução ou no desenvolvimento, como: pausas enfáticas de todos os instrumentos e permanência única do baixo; pausa dramática

em todos os instrumentos e permanência somente do vocal, gritando um estridente “Filhos do caos”; bateria perfazendo uma percussão enérgica, usando frequentemente batidas que se assemelham aos sons de guerra (o que é totalmente compatível com as guerras e batalhas diárias que os moradores de rua enfrentam), além do uso frequente também dos pratos, transmitindo um sentimento de revolta e rebeldia; *backing vocal* que reforça a fala do eu lírico; e musicalização do campo harmônico da guitarra base, presente tanto na introdução como no solo da canção.

Quem fala através da canção é um próprio filho do caos. Formado ou, melhor dizendo, excluído de uma vida digna, o eu lírico que fala e canta identifica-se como fruto do caos da desigualdade social brasileira. Esse que, apesar de ser representado por aqueles que são eleitos, ainda assim não recebe o mínimo de atenção devida por parte do Estado (em momentos como “Somos dejetos eleitos/ A merda viva da nação” e “Farrapos sem soldo sem pão”). Nessa triste, porém, genuína realidade algumas atitudes tornam-se necessárias para a sobrevivência, como a alimentação precária por meio das sobras (“Migalhas sobras dos animais/ É nosso rango no lixo”) e a moradia em calçadas e esgotos (“Esgotos são nossos leitos”). O eu lírico, que faz parte dessa “legião dos miseráveis”, finda absolvendo toda uma áurea de ódio e repulsa pela sociedade que o excluía:

Cristos vis, indigentes
Olho por olho, dente por dente
É nossa lei, é nossa luz
O ódio de cada dia
É o nosso ópio, é o nosso guia
É nossa espada, é nossa cruz
Êh... Filhos dos caos

Encerrando o disco, a faixa *meu lugar ao sol* vem com um espírito de inquietude e empatia social. Sistematiza, em forma de canção, a desigualdade enquanto um mal presente e escancarado na sociedade brasileira. Mal que é mantido pela permanência da injustiça social e econômica que, em suas imensas distinções cotidianas, produz uma espécie de ostracismo social. Isso porque, ao invés de apoiar uma distribuição de renda, as elites econômicas apresentam-se como “cegas” a essa realidade que assola milhares de brasileiros cotidianamente. Importante ressaltar que essa canção trata os renegados de uma vida digna como portadores de uma voz ativa, e não como meros espectadores do show dos horrores habitual da sociedade. Logo, como sujeitos ativos, esses excluídos exigem e reivindicam dignidade através do ato de rebelar-se, de recusar-se, de dizer “não”.

Indo em contraponto à inércia, o eu lírico apresenta formas de recusa ao mero patamar de figurante que, após ter perdido o medo de dizer “não”, exige um posicionamento daqueles que não enxergam sua realidade (“Eu renego a paz/ Da inércia conformista”). E para que ocorra, de fato, uma empatia social, há uma recusa aos bens materiais, pois o que importa realmente é ter um “lugar ao sol”, ou seja, uma dignidade, uma real justiça social que abarque todos.

Enquanto uma canção de *rock* que se apresenta de forma “direta, intensa e imediata” (GRANGEIA, 2018), indagando os conceitos que permeiam a sociedade, o eu lírico questiona “O que é pátria/ O que é democracia/ O que é liberdade/ Pra pança vazia?”. Isso mostra que nem sempre esses conceitos abarcam determinadas pessoas, pois uma parte da sociedade tem noção dessas palavras na teoria, mas não na prática. Nesse sentido, de modo concreto e crítico, a música ainda faz menção a aspectos religiosos, como em “Eu não quero viver/ Entre o pecado e o perdão” e “Me tirem da lista da Ressureição/ Eu quero algo mais/ Que esperar em vão”. O que, em seu ponto de vista, não mitiga a sua dura realidade. Os aspectos musicais da canção, inquietos como a linguagem textual, fazem jus a um patamar de crítica social, semelhante aos movimentos *punk* e *heavy metal*. Neste ritmo, a canção conta com uma sonorização que, musicalmente, pronuncia o refrão “Eu quero algo mais/ Eu quero o meu na mão”, aparecendo tanto na introdução, como forma de antecipação, como no refrão, em forma de potencialização.

Pensar essas discussões sociais e o conceito de democracia é ver, ainda, como a banda define a, até então, recente democracia brasileira. Tanto Gilberto quanto Naldinho, que nasceram em 8 de outubro de 1958 e 10 de setembro de 1963, respectivamente, viveram entre os anos da Ditadura e viram a democracia como a chave mestra para o fim das práticas autoritárias e repressivas. Reinstaurada a democracia, com o findar da Ditadura, ela não se fez possível dignamente para todos, sobretudo para os *filhos do caos*. Que, vivendo em um mundo que racionaliza a tragédia e o absurdo, se veem forçados a resistir. Mas, essa ideia de trágica lógica do absurdo, apesar de ser retratada nas odes roqueiras do disco, também é expressa em cores, no visível. O que nos leva ao próximo capítulo.

3 A COR DO SOM: VISUALIDADES DO DISCO TRÁGICA LÓGICA DO ABSURDO

Imagem 6: Foto da formação da banda no momento de gravação do disco *Trágica lógica do absurdo*. Da esquerda para direita, compõem a foto: Naldinho Braga, Gilberto Álvares e Fabiano Lira.



Fonte: Acervo Particular Gilberto Álvarez, 2004.

A imagem 6, utilizada em boa parte do projeto gráfico e na divulgação do disco *Trágica lógica do absurdo*, apresenta-nos a formação da banda no contexto da gravação. Porém, para além de um mero registro fotográfico, podemos pensar em quais os sentidos que essa imagem pode carregar (MENESES, 2003), sobretudo quando transpostas no projeto visual do disco. Como parcela explicativa do pensamento artístico, cultural e conceitual da banda *Conspiração Apocalipse*, as visualidades⁶² foram manifestadas como produtoras e aguçadoras de sentidos: tantos nas pinturas que compõem o disco, como na postura e nas indumentárias dos integrantes. Todos esses pontos, que desembocam nas representações visuais da banda, constroem simbolismos e memórias visuais.

A contracultura cajazeirense, nesse sentido, está presente para além das canções, sendo perceptível também enquanto mecanismo visual, enquanto hábito social e enquanto identidade visual. Ela está expressa na maneira de vestir-se, de comportar-se e de transgredir dos praticantes do *rock*. Enquanto vetor relevante para a “organização, funcionamento e

⁶² Ao usarmos o termo “visualidades”, estamos nos referindo “[...] ao registro visual em que a imagem e o significado visual operam” (KNAUSS, 2006, p. 114). Ou seja, aludimos aos produtos de materialização contracultural produzidos pela banda *Conspiração Apocalipse* (principalmente o disco *Trágica lógica do absurdo*) que podem ser visíveis ao público.

transformação de uma sociedade” (MENESES, 2003, p. 28), a dimensão visual representa, impacta e sustenta uma cultura que se mantém à margem, periférica. Emergindo desse meio de resistência contracultural, o visível apresenta possibilidades de compreensão sociais e históricas.

Neste compasso, pensar os caminhos dessa visualidade expressa pela banda e sentida pelos fãs é trazer para a discussão um ponto que poderia muito bem passar despercebido em nossa análise, mas que aqui pretendemos abrir espaço para reflexão e problematização. Isso nos leva a pensar a composição visual e imagética do disco *Trágica lógica do absurdo*, ou seja, sua capa, contracapa e projeto gráfico como um todo. O que nos faz pensar todas essas peças como partes de um grande mosaico, denominadamente a forma como a banda se expressa conceitualmente e artisticamente. Esses signos visuais mostram-se atrelados aos pensamentos e transgressões da banda, dialogando intimamente com as canções que compõem o próprio disco.

Ao definirmos as capas e as contracapas, nos dias de hoje, como produtoras de memórias visuais de maneira imediata⁶³, entendemos que devemos tratá-las como objetos de memórias que permitem o compartilhamento de ideias, afetos, representações, valores e recordações de forma coletiva (HALBWACHS, 1990). O que nos possibilita analisar as visualidades ao passo que podemos “[...] pensá-las como memórias-documentos que registram e apontam para um passado que não mais existe e que podem ser rearticuladas por demandas postas hoje.” (VARGAS; BRUCK, 2018, p. 4). Ainda assim, essa imagética articulada pode apresentar-se como movediça, moldável ao tempo, ao espaço e ao sujeito que a interpreta – elementos a partir dos quais as memórias se constroem e reconstroem de modo dinâmico.

3.1 Das Possibilidades Históricas Entre o Audível e o Visível

As imagens compõem um rico objeto de estudos no campo da historiografia, ganhando ramificações nas suas mais distintas possibilidades: na fotografia⁶⁴, na xilogravura⁶⁵, no

⁶³ De imediato, referimo-nos ao primeiro acesso possível com as capas e contracapas dos discos, tendo em vista que o ouvinte visualiza o disco e depois o escuta. Exatamente nessa ordem, a partir do visível, tece considerações e projeções iniciais acerca do que será escutado posteriormente.

⁶⁴ Cf. MAUAD, 2014; SONTAG, 2004.

⁶⁵ Cf. DINIZ, 2017.

cordel⁶⁶, na história da arte⁶⁷ e nas capas de discos⁶⁸. Um, dentre os grandes exemplos do uso investigativo das imagens na historiografia, é o trabalho da pesquisadora Ana Maria Mauad (2014) que em um de seus estudos analisa as imagens capturadas pelas lentes do fotógrafo francês Marc Riboud, observando como essas imagens transmitem nuances de indagação e recusa em pleno decorrer da década de 1960. Ao mencionar as fotos tiradas no *front* da Guerra do Vietnã, Mauad afirma que:

Nesse espaço visual, se projetava a opinião pública contra a guerra. Por um lado, embalava-se por signos da cultura *pop*, do movimento *hippie* e da luta pelos direitos civis nos Estados Unidos; por outro, essa opinião pública também fermentava-se pelas imagens fotográficas que chegavam, continuamente, do *front*, o teatro de horrores que a guerra havia criado. (MAUAD, 2014, p. 112).

Trabalhar com imagens, no entanto, deve ser acompanhado por outras fontes para que haja, assim, “[...] uma relação entre visão e contexto que precisa ser estabelecida.” (KNAUSS, 2006, p. 113). Transplantadas para o projeto visual dos discos, as imagens devem ser acompanhadas justamente pelas canções que compõem o disco e adensam o emaranhado de significações contidas no todo. Ambas as possibilidades, as canções e as visualidades do disco, de maneira uníssona seguem na mesma perspectiva de significar algo. Inclusive de conter, em ambos, tons de contestação, de contracultura. Então, enquanto representação associada ou não à musicalidade e sua linguagem comunicadora, o projeto gráfico do disco é, em suas linhas mais artísticas e conceituais, uma cultura visual⁶⁹ que se estende às intenções do disco. Seus signos e representações visuais aglutinam a identidade de uma banda ou de um movimento musical e consequente contexto (cultural ou situacional), seja por meio das fotografias, ilustrações, desenhos, animações, cores ou fonte pela qual o nome da banda está destacado. Enfim, da forma como o disco visualmente se expressa.

Ao deparar-se com um registro fonográfico de caráter físico, seja ele nos antigos discos de vinil, em fita cassete ou em CD, o ouvinte depara-se com a capa do álbum. Essa capa, vista sob uma óptica que dialoga com o material fonográfico, pode transmitir as suas primeiras impressões, gerando sentimentos, sensibilidades. Ao visualizar a contracapa, o encarte e a ficha

⁶⁶ Cf. RODRIGUES FILHO; MELO, 2017 e RODRIGUES FILHO, 2017.

⁶⁷ Cf. KNAUSS, 2006.

⁶⁸ Cf. VIDAL, 2008; ROCHEDO, 2011 e VARGAS; BRUCK, 2018.

⁶⁹ Entendemos o termo “cultura visual” como os universos que circundam as visualidades, as quais se estendem às formas de circulação, produção, apropriação, representação e produção de significações em determinadas épocas e lugares (KNAUSS, 2006).

técnica, essa primeira impressão vai corporificando-se, tomando dimensões cada vez maiores. Visualizar o projeto gráfico é, nesse sentido, parte do consumo musical que, “Tal como um texto na cultura, [...] compõe sentidos relacionados ao produto (o disco, a música, gravada, seu gênero, o movimento cultural, a obra do artista ou a própria imagem da gravadora), revestindo a capa de camadas de significação.” (VARGAS; BRUCK, 2018, p. 8).

Arelada à possibilidade de estudar a canção enquanto item produtor de historicidade, os meios de divulgação visualmente artística outorgam, nesse mesmo fluxo, possibilidades de compreensão histórica. Fazendo com que se conceba, imerso no campo historiográfico, o enriquecimento e a diversificação das linguagens culturalmente imensas através da audibilidade, do estudo dos sons. Isso ganha explicação ao pensarmos que:

O surgimento das mídias fez com que a relação entre linguagens visuais e sonoras se tornassem mais complexa [...]. Nesse contexto, a canção midiática aparece como um objeto de estudo particularmente interessante, dada a sua natureza necessariamente híbrida (música, letra), ao qual se agregam outras linguagens de natureza audiovisual, cênica (cartaz, filme, capa de disco etc.) e suas diversas formas de uso e aplicações. (VALENTE, 2013, p. 157).

Então, o tangenciamento entre o audível e o visível nos possibilita uma clara chance de nos debruçarmos sobre os estudos visuais. Tendo em vista que, caso desprezásemos as visualidades, estaríamos deixando de lado “[...] não apenas um registro abundante, [...] como pode[riamos] também não reconhecer as várias dimensões da experiência social e a multiplicidade dos grupos sociais e seus modos de vida.” (KNAUSS, 2006, p. 100). Relacionar esse visível com o audível (realizado no capítulo anterior) demonstra-nos mais clareza de como o passado é exatamente complexo, carregado de signos e representações em seus mais distintos lugares e espaços. E não somente a canção, como fator isolado em meio ao disco e ao contexto, “[...] mas também todas as suas formas de divulgação e existência signica, midiática: programas de espetáculo, notas de imprensa, entrevistas de intérpretes, produtores, aparições no cinema, **capas dos discos**, dentre outros.” (VALENTE, 2013, p. 158, grifo nosso).

Nessa perspectiva, pensamos que a canção também pode ser vista, que os sons possuem cores. Destarte, além de carregar sentidos sociais, políticos e históricos, a capa de um disco ou até mesmo o seu projeto gráfico transparecem uma parcela conceitual da obra do disco, tendo em vista que esse registro fonográfico carrega linguagens sonoras (melodia), poéticas (letras das canções) e visuais (capa, contracapa e o projeto gráfico de maneira geral). Nesse sentido, é válido colocar que, assim como a música, as capas de discos também evocam sentimentos e sensibilidades.

Historicamente, essa cultura visual atrelada ao conceito do disco teve seus surgimentos na década de 1950. Nesse período, a mídia física que circulava entre o público consumidor era o *Long Playing*, abreviado como LP ou apelidado como bolachão, que era uma mídia física confeccionada a partir de um material chamado de policloreto de vinila, por conta disso, também conhecido simplesmente como vinil. Esse tipo de mídia física, sobretudo a partir dos anos de 1950 e com a inicial circulação dos discos de 45 rotações por minuto (RPM), permitiu que um projeto gráfico fosse atrelado ao som, iniciando uma cultura visual atrelada à música.

Antes disso, os discos eram fabricados em um material chamado “goma laca”, sob 78 rotações, contendo somente cerca de duas músicas, uma em cada lado do disco. Nesse momento inicial de venda e circulação, ainda não existia uma capa artisticamente falando para cada disco, mas sim uma espécie de envelope de papel que protegia o disco. Muitas delas eram uma simples proteção, podendo ter no máximo a identificação do selo da gravadora. Com a passagem para a fabricação dos discos de 45 rotações (e posteriormente de 33 rotações), produziram-se as primeiras capas de disco que expressavam, ainda inicialmente, a arte do disco (capa e contracapa). Esse processo de passagem do disco de 78 rotações para 45, além de trazer novas possibilidades artísticas e conceituais, foi acompanhado de perto pelas novas técnicas de gravação, reprodução e circulação de música. Como bem observou Marcia Tosta Dias (2015, p. 184):

A busca por sofisticação técnica do registro, trazida tão perfeitamente no *high fidelity*, foi seguida de perto pelo aumento da capacidade de armazenamento e suporte. No fim da década de 40, o advento do micro-sulco, por exemplo, além de depurar o processo de gravação e reprodução, permitiu que o tempo de gravação do disco fosse dilatado de quatro para trinta minutos fazendo surgir o LP de vinil (long play).

Imagem 7: Capa do disco *Carnaval do capitol*, 1951.



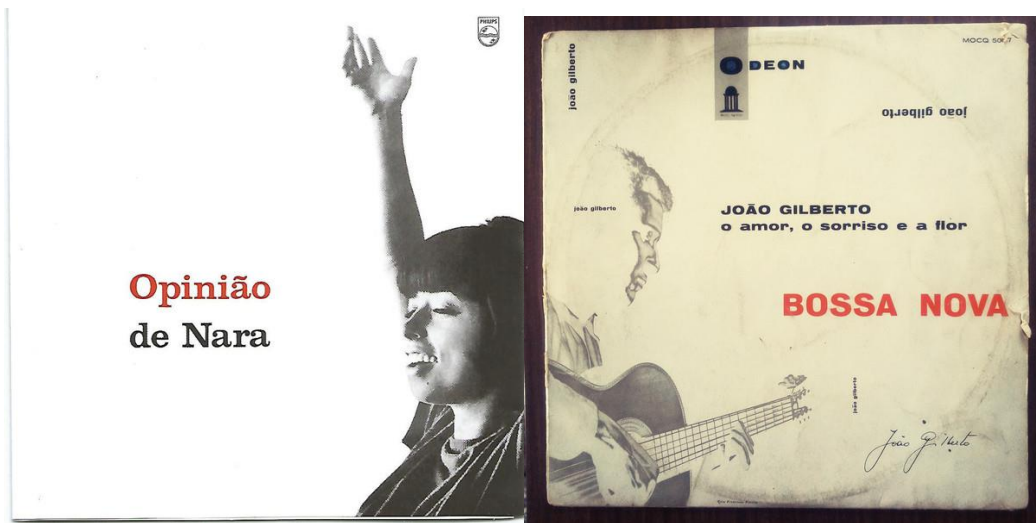
Fonte: Acervo Discogs⁷⁰, 2020.

Em 1951, o disco *Carnaval do capitol*, estritamente de marchinhas de carnaval, tornar-se-ia o primeiro disco a conter um projeto visual acompanhado de um material fonográfico (ROCHEDO, 2011b), tendo Paulo Brèves como seu desenhista/capista. Na capa (ver a imagem 7), visualiza-se um desenho que representa o carnaval brasileiro, contendo fantasias, confetes e instrumentos musicais que aludem ao carnaval. Foi a partir desse momento que “[...] descobriu-se, nas associações entre som e imagem, uma oportunidade a mais para a promoção, projetando a música numa peça áudio-visual.” (ROCHEDO, 2011b, p. 8).

Assim sendo, conforme observado pela historiadora Heloísa de Araújo D. Valente (2012, p. 161): “Com o passar do tempo, a capa ganhou importância comunicativa e artística, ultrapassando a função de mero invólucro protetor, para incorporar outras funções, tais como a legitimação do próprio selo, a distinção do público-alvo, iconização do intérprete etc”. A expressividade visual na música tornar-se-ia um ato comum nos registros fonográficos, fazendo com que somente a partir das capas fosse possível identificar qual o movimento musical em questão, como a Bossa nova, a Jovem Guarda, o Tropicalismo e o *rock ‘n roll*.

⁷⁰ Discogs é um banco de dados on-line, no qual consta um imenso acervo informativo e fotográfico sobre os discos de vinil e CDs de todo o mundo. Foi criado nos EUA, mas boa parte dos colecionistas relacionados à música de todo o mundo o utilizam, principalmente no Brasil. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/. Acesso em: 25 nov. 2020.

Imagens 8 e 9: Capas dos discos *Opinião de Nara* (1960), e *O amor, o sorriso e a flor* (1964), de Nara Leão e João Gilberto, respectivamente.

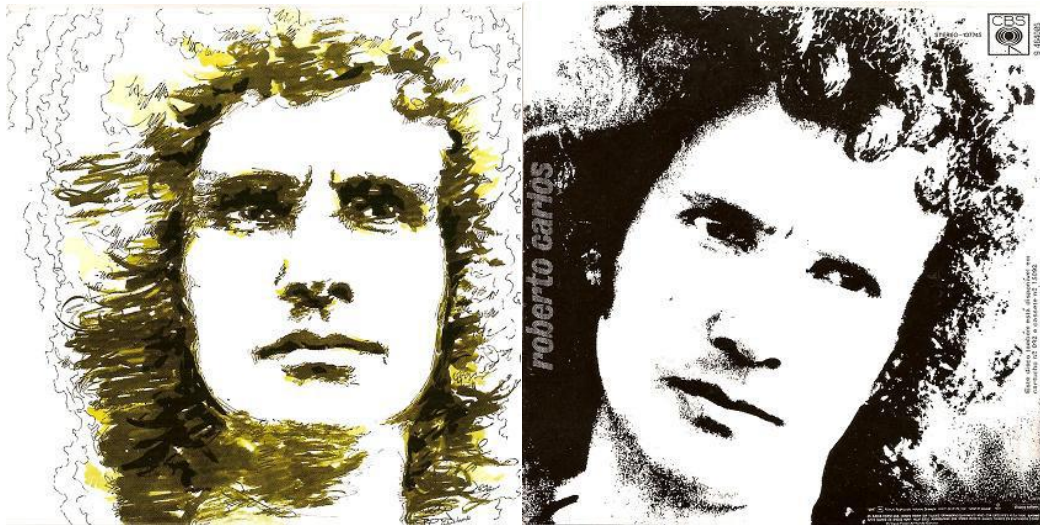


Fonte: Acervo Discogs, 2020.

Na Bossa, a sua gravadora fixa intitulada de *Elenco* produziu um padrão visual expressando requintes de modernidade. Modernidade que também foi adotada na própria música, que era Nova, a Bossa Nova. Em capas como *Opinião de Nara* e *O amor, o sorriso e a flor*, de Nara Leão e João Gilberto, respectivamente, usava-se uma formatação visual baseada na sutileza e na economia de elementos, fazendo uso estritamente das cores preto, branco e vermelho (ver as imagens 8 e 9), encorpando o *design* futurista dos anos de 1950. Não à toa, no mesmo espaço temporal, o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961) instaurava uma política de modernidade, sendo expressa em suas mais distintas faces, seja na construção da cidade de Brasília ou nas próprias artes visuais, que influenciaram diretamente as capas de disco. Ou seja:

As capas de disco da bossa surgiram predestinadas para afirmar ainda mais o conceito de novo e moderno na época. Não era só a música a novidade, mas também a linguagem visual a ela empregada. Com roupagens de Bossa Nova, o momento de modernidade marca a história, trazendo consigo as capas, importantes como resposta temporal e como mediadoras no diálogo multidisciplinar. (VIDAL, 2008, p. 69).

Imagens 10 e 11: Capa e contracapa do disco *Roberto Carlos* de 1971.



Fonte: Acervo Particular do Autor, 2020.

Na Jovem Guarda, a exemplo de Roberto Carlos, usavam-se fotografias próprias, tanto na capa como na contracapa (ver a imagem 10 e 11). Algumas delas continham o nome do disco e do artista estampado na capa. Em maior medida, como um padrão visual, as capas de Roberto Carlos continham um autorretrato do artista tomando quase que todo o espaço da capa e da contracapa, sendo essa uma espécie de marca registrada, encarnando a estética Jovem Guardista. A indumentária, expressa nas roupas, cabelos e acessórios de época convocavam a juventude vigente a uma identidade visual, articulando-se com o consumo – como no automobilismo, por exemplo. Nos valendo de Heron Vargas e Mozahir Bruck, percebemos que as visualidades transpassadas nos álbuns da Jovem Guarda dizem respeito à articulação da linguagem corporal aos

[...] códigos do comportamento jovem, da música, da moda, do consumo [...]. Cada um desses sistemas de signos modeliza-se mutuamente e no conjunto, aciona sentidos conforme essas múltiplas relações e, de outro lado, conforme se constrói a percepção de juventude a respeito dessas representações na fruição e no consumo cultural. (VARGAS; BRUCK, 2018, p. 15).

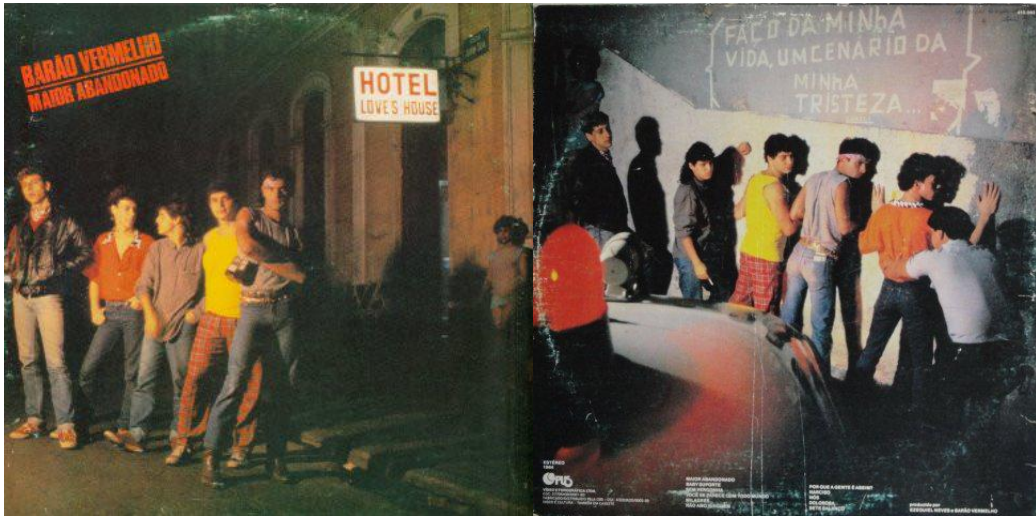
Imagem 10: Capa do disco *Tropicália ou panis et circencis*, 1968.



Fonte: Acervo Discogs, 2020.

Após a consolidação das práticas visuais no Brasil (ROCHEDO, 2011b), já em pleno auge do Tropicismo, as capas passam a compor uma linguagem mais artística, tendo diálogos entre o conceito do disco com movimentos artísticos como o *pop art* e o dadaísmo. No álbum/manifesto *Tropicália ou panis et circencis*, por exemplo, usam-se múltiplas referências visuais (ver imagem 12), como: o penico segurado por *Rogério Duprat* tal qual uma xícara, aludindo ao dadaísmo de *Marcel Duchamp*; *Caetano Veloso* segurando um quadro de *Nara Leão*, artista essa que se confluía com o Tropicismo, metamorfoseando-se das suas raízes na Bossa Nova; e a banda *Os mutantes*, que atrás de todos empunham os seus instrumentos, com uma estética que se assemelha a dos *Beatles*. Por meio dessas visualidades possíveis nas capas de disco da Tropicália, Jorge Caê Rodrigues (2005) produziu um interessante trabalho. Nele, observa-se as formas de transgressão visual por meio da contracultura e do desbunde, contracenando com o espaço temporal da Ditadura Militar de 1964.

Imagens 11 e 14: Capa e contracapa do disco *Maior Abandonado*, da banda *Barão Vermelho*, 1984.



Fonte: Acervo Discogs, 2020.

Já no *rock 'n' roll* percebe-se que desde as suas iniciais referências na Jovem Guarda e na difusão do Tropicalismo, também se seguia nesse sentido de expressividade artística relacionada ao projeto visual do disco. Seja através de um desenho, de uma fotografia (nas roupas, na estética) ou de um projeto digital. Mas a distinção do *rock* nacional das décadas de 1970 e 1980 aparece na medida em que esse projetou novas referências musicais para compor as capas dos discos de *rock*, como a banda *Barão Vermelho* (essa que se tornaria uma dentre as grandes influências musicais e visuais para a própria banda *Conspiração Apocalipse*). Na capa do álbum *Maior Abandonado* da banda *Barão Vermelho* (ver imagem 13 e 14), vê-se por exemplo, os integrantes da banda de frente a um hotel de prostituição localizado no Rio de Janeiro-RJ, compondo um cenário *underground* que se associa à vida noturna e à boêmia. Já na contracapa do mesmo disco, há uma fotografia com os próprios membros da banda sendo revistados por uma *blitz* policial, exteriorizando “[...] o cotidiano de uma parcela da juventude que foi criada sob a repressão da ditadura militar.” (ROCHEDO, 2011b, p. 18). Nesse meio expressivo, como parte integrante de um conceito, as capas dialogam com a ideia central do disco.

Um dos trabalhos que pensam essas visualidades no *rock* pós-Jovem Guarda e pós-Tropicalismo é o da historiadora Aline do Carmo Rochedo, no qual advoga que: “As capas de discos de *rock* assumem seu papel de objeto expressivo e antecipador da linguagem musical. A imagem, nesse sentido, não é somente um rótulo, mas uma expressão interpretativa, um meio de veicular ideias: as capas dialogam.” (ROCHEDO, 2011b, p. 37). A forma de expressar algo

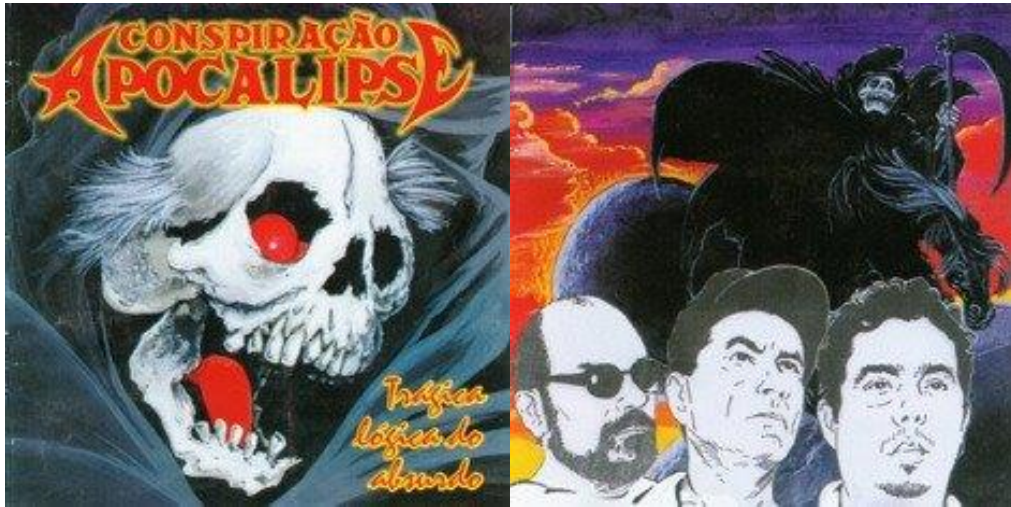
através da visualidade, de pensar um conceito imagético ao disco tornar-se-ia uma identidade do *rock*, sendo materializada pela própria *Conspiração Apocalipse*.

3.2 Visualidades do Disco *Trágica Lógica do Absurdo*

Depois de termos partido da análise semântica, poética, instrumental e, acima de tudo, histórica das canções do álbum, julgamos oportuno observar o álbum *Trágica lógica do absurdo* em sua completude. Incluímos o conceito estético do disco como uma maneira de expressão imagética, endossando a perspectiva da construção e corroboração das imagens – seja um diálogo estabelecido com os fãs da banda ou para aqueles que, a partir do disco, tem a sua primeira impressão e o início de um diálogo. Valendo-se de Vargas e Bruck (2018), podemos inscrever que o conceito estético usado no disco *Trágica lógica do absurdo*, visível, a princípio, na capa e na contracapa, corporifica as intenções da banda, representa sua postura comportamental e cria novas possibilidades e sensibilidades a partir de sua recepção. E essas representações, contidas no projeto gráfico, são creditadas a Gilberto Álvares que, além de compositor de grande parte das canções, foi também o criador do conceito visual presente no disco. Nesse sentido, advogamos que:

Em paralelo às apresentações dos artistas em shows e na TV, é nas capas de disco que suas imagens ganham sentido, numa semiose que traduz sua obra, sua música e seu comportamento e constrói representações visuais imitadas e recriadas pelos ouvintes por meio do consumo dos discos e que compõem memórias visuais dentro da cultura. (VARGAS; BRUCK, 2018, p. 3).

Imagens 12 e 16: Capa e penúltima página do encarte do disco *Trágica lógica do absurdo*.



Fonte: Acervo Particular do Autor, 2020.

O desenho da capa, pintado à mão pelo *band líder* da *Conspiração Apocalipse*, foi digitalizado e posto na capa – empreitada que também foi realizada na penúltima página do encarte. Esse processo de digitalização ocorreu porque havia uma dificuldade para o desenho gráfico no contexto vigente de gravação do disco, o que acarretou na feitura do desenho manualmente. Gilberto, desenhista do conceito estético do disco, mostrava-se interessado pelo mundo das artes, tanto o da música como o do desenho, este último que, inclusive, o fez seguir a carreira de arquiteto. Dialogando com as canções, essa capa tornou-se um espaço de apropriação para o conceito do disco. Assim como nos adverte o historiador e musicólogo colombiano Juan Pablo González (2013, p. 82):

[...] as capas dos LP's [assim como dos CD's, como é o nosso caso] ofereciam um bom espaço para que os próprios músicos, produtores, intelectuais e pesquisadores difundissem seus comentários sobre o conteúdo do disco. A isso se soma o desenho das capas, que alçaram especial relevância na década de 1960 como portadoras de sentido e de uma discursividade visual que se articulava com os valores, sonhos e frustrações da época.

A composição visual da capa do disco (ver imagem 15) é representada com: uma caveira de um ancião⁷¹, perceptível a partir dos cabelos que só se encontram nas laterais, no qual os olhos vermelhos exalam um tipo de olhar atônito, tomado de um grande assombro, tendo a boca aberta ao máximo, trazendo a percepção de um grito. Acima da caveira está o nome da banda,

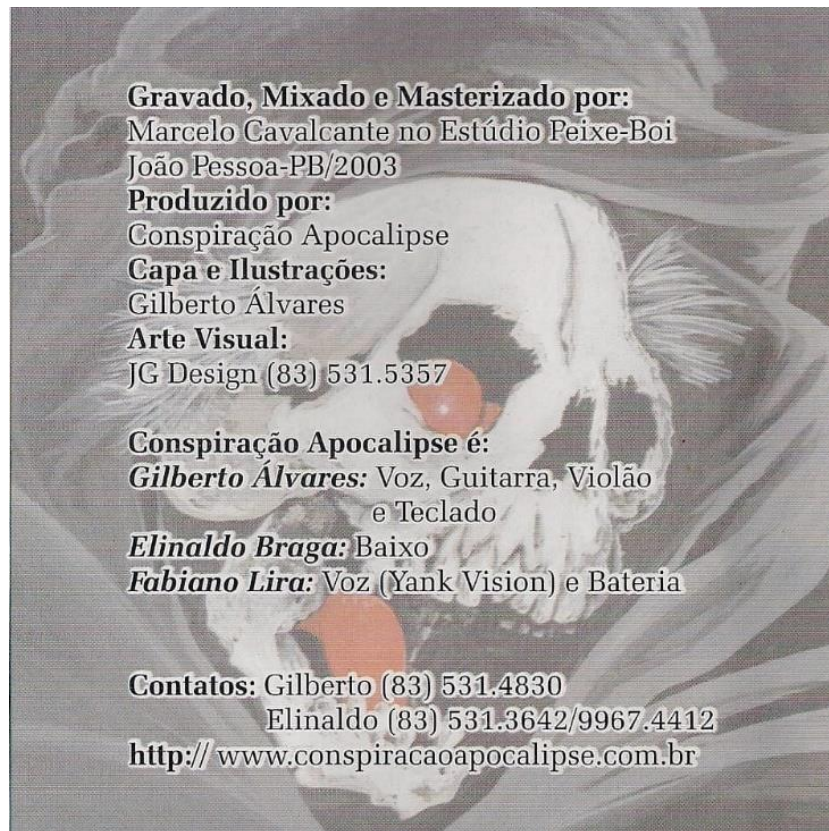
⁷¹ Símbolo bastante usado no universo do *Rock*, as caveiras são recorrentes, seja nas capas, contracapas ou nos próprios shows. A expressividade em torno desse símbolo demonstra, além de um sentido conceitual atrelado ao disco, uma impressão inicial do gênero musical da banda.

Conspiração Apocalipse, em letras garrafais na cor vermelha – um pouco menos intenso do que o vermelho que emana da caveira –, com os traços amarelos, contendo as letras “A” e “E” do nome *Apocalipse* com uma forma que se assemelha a uma lâmina, que é semelhante a foice empunhada pelo ceifador na penúltima página do encarte do disco. Já na parte inferior direita, de maneira reduzida, encontra-se o nome do álbum: *Trágica lógica do absurdo*.

O encarte, que vem anexado junto com a capa do disco (fato comum de se encontrar nos CD’s), segue com as letras das canções, creditando a seus respectivos compositores. Na penúltima folha do encarte (ver imagem 16), que antecede a ficha técnica, há uma paisagem sobre a qual é apresentada o símbolo da banda (o ceifador representado todo em preto) dividindo o espaço com os integrantes da banda. Na parte inferior, em preto e branco, encontra-se em destaque o busto dos três integrantes da banda, personificando o trabalho autoral de Elinaldo Braga, no baixo, Gilberto Álvarez, nos vocais, teclado e guitarras e Fabiano Lira, nas baquetas. Essas imagens usadas para o encarte são as mesmas que foram noticiadas pela revista *Oba!* na divulgação do disco no ano de 2004 (conforme pode-se observar, em tom comparativo, na imagem utilizada no começo deste capítulo), sendo apenas recortadas e desenhadas em tom caricaturesco. Ao fundo, sob um pôr do sol, signo da chegada da noite e da escuridão, encontra-se o ceifador que, saltando do planeta Terra sobre um cavalo, está empunhado de uma foice, todos em tons pretos e linhas cinzas.

Essa representação paisagística, de modo geral, põe em um mesmo plano visual os integrantes da banda com o ceifador, fazendo dos quatro (o ceifador, Naldinho, Gilberto e Fabiano) como sustentadores de objetos cortantes. Seja a foice propriamente dita ou as guitarras, o baixo, a bateria, o teclado ou as palavras, que assumem a mesma funcionalidade cortante da foice. Nas palavras de Gilberto, essa imagem representa: “[...] o mundo, como se fosse o planeta Terra. Como se fosse um crepúsculo da Terra, com a morte a cavalo. Os quatro cavaleiros do apocalipse [a própria morte a cavalo, e os três integrantes da banda], né?!” (ÁLVARES, 2020).

Imagem 13: Ficha técnica do disco *Trágica lógica do absurdo*.



Fonte: Acervo Particular do Autor, 2020.

Já na última folha do encarte (ver imagem 17) há, sobreposta em tom opaco, a mesma imagem que compõe a capa do álbum. Posta em cima dessa imagem, constam informações breves e concisas sobre: o processo de gravação, mixagem e masterização, realizados por Marcelo Cavalcanti no estúdio Peixe Boi, localizado na cidade de João Pessoa-PB, no ano de 2003; a produção, que é totalmente autoral da banda *Conspiração Apocalipse*, composta por Gilberto Álvares (Voz, Guitarra, Violão e Teclado), Naldinho Braga (Baixo) e Fabiano Lira (Bateria e Voz na canção *yank vision*); as ilustrações, que são de autoria de Gilberto Álvares; e, por fim, os contatos e o link de acesso ao *site* da banda.

Em síntese, podemos observar que o tom mórbido contido nessas partes do projeto visual do disco, expressos em forma de caveiras e ceifadores, demonstra uma narrativa singular e com uma intencionalidade, tendo símbolos de transformação e início de um novo ciclo. Essa mudança é relacional ao processo de gravação do disco, que representou um grande marco na carreira autoral da banda. É a expressão de um novo ciclo que se iniciou com a banda e suas músicas autorais, agora gravadas, mas antes garganteadas em sua grande maioria na década de 1990, período de eclosão e consolidação da banda.

Imagem 14: Contracapa do disco *Trágica lógica do absurdo*.

Fonte: Acervo Particular do Autor, 2020.

Na contracapa compõem o mesmo espaço: à esquerda, a mesma imagem dos músicos usada na penúltima página do encarte; embaixo, as informações que se referem à concretização do disco; e, à direita, a lista das canções que compõem o disco. A montagem à esquerda, que leva a foto dos músicos, está posta sobre uma paisagem, na qual é representado um pôr do sol em tons vermelhos, escurecendo ao ponto que se distancia do centro da imagem (tal qual o representado na penúltima folha do encarte). Imediatamente embaixo, apresentando os músicos para o público que manuseia o disco (seja pela primeira vez, tendo acesso às produções autorais da banda, ou até mesmo daquele fã que manuseia e escuta frequentemente seu disco físico) está a foto dos três integrantes da banda no contexto de gravação: Naldinho Braga à esquerda, Gilberto Álvares no centro e Fabiano Lira à direita. Contém, ainda, a logotipo da banda no canto inferior esquerdo.

Observando atentamente a foto dos integrantes, percebe-se a apresentação de uma postura *underground*: seja na camisa preta contendo uma caveira trajada por Gilberto; seja nos óculos escuros usados por Naldinho; ou até mesmo na postura de seriedade, com braços cruzados, como quem recusa algo, de Fabiano. As indumentárias que trajam os artistas e as suas posturas fazem parte do signo musical da banda (VALENTE, 2013), seja ela enquanto uso despretensioso ou não, pois são traços da sua personalidade. E, além de demonstrar a identidade dos próprios músicos, manifestam as particularidades de uma identidade social (POLLACK,

1992) relativa àqueles que se identificam com o *rock* cajazeirense. Como bem dissertou Valente (2013, p. 163), com o qual corroboramos:

As ilustrações permitem, ainda, a criação de outro eixo classificatório: o da identidade individual, da estética particular ou mesmo do gênero, que se faz visível (também) a partir da vestimenta e adereços. Esses elementos identificam não apenas aquele que canta ou toca o instrumento, mas também sua vertente estética, bem como seus prováveis ouvintes/espectadores.

Acompanhando as transformações de uma nova cultura musical, denominadamente o *rock 'n' roll* e a contracultura, o corpo tornou-se uma vitrine para expressões muito maiores: questionamentos políticos e distinções em referências culturais diametralmente opostas da regional. Nesse sentido, a transgressão ampliou-se e, para além das canções, podia ser visualizada nas camisas pretas, nas tatuagens estampadas na pele, nos brincos e nas boinas policiais (usadas como afronta direta). Todas formas de identidade, mas também posturas que transgrediam com a cultura regional local. Tal qual Luiz Carlos Maciel (1980, s.p. apud PEREIRA, 1986, p. 14), pensamos que “Pode-se entender a contracultura [...] como uma postura, ou até uma posição, em face da cultura convencional, de crítica radical.” Ou seja, a contracultura dá-se em múltiplas formas e espaços: nas canções, nas posturas, nas visualidades.

Com relação ao apoio cultural, que foi essencial para o desenvolvimento e concretização do disco, é exteriorizado na parte inferior, contendo os logotipos da Lei PROCULT número 6.894/2000, da Lei Viva Cultura número 1.138/97 e do estúdio Peixe Boi. A lei PROCULT (Programa Estadual de Incentivo à Cultura), do ano de 2000, foi responsável por fomentar parte do financiamento do disco, que foi selecionado em meio a um rígido processo de seleção de projetos culturais⁷². Já a lei Viva Cultura, do ano de 1997, que também foi cooptada a partir de processo seletivo, auxiliou também no processo de gravação do disco, sendo essa de caráter municipal, uma ramificação da lei 8.666 do ano de 1993 que estabelecia licitações e contratos para os Estados e Municípios, nesse caso, direcionado a fins culturais⁷³. E, por fim, o estúdio

⁷² Alguns dos objetivos gerais descritos pelo programa PROCULT, conforme descrito no BNDES (Banco Nacional de Desenvolvimento), são: “Desenvolver e fortalecer as cadeias produtivas da economia e da cultura no País; promover a descentralização da oferta de bens e serviços culturais e ampliar o acesso à sua fruição; fomentar projetos de caráter estruturante que promovam o fortalecimento das cadeias produtivas da cultura; fortalecer a capacidade de produção e distribuição de conteúdo brasileiro, em todas as linguagens e plataformas; e, preservar a memória e o patrimônio cultural tangível e intangível, promovendo a sua valorização e a dinamização das economias locais”. Disponível em: <https://www.bndes.gov.br/wps/portal/site/home/financiamento/produto/BNDES-Procult>. Acesso em: 20 set. 2020.

⁷³ Cf. Site do Governo Federal, 2020. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8666cons.htm. Acesso em: 20 set. 2020.

Peixe Boi, que fica localizado na cidade de João Pessoa-PB, sendo justamente o local onde se realizou o processo de gravação do disco⁷⁴.

Imagens 15: CD e arte gráfica que fica embaixo do disco *Trágica lógica do absurdo*.



Fonte: Acervo Particular do Autor, 2020.

Já a parte do CD é configurada toda em preto, contendo linhas internas e externas vermelhas, tendo ainda o nome do disco (em cinza) e da banda (em vermelho com contornos cinzas) na mesma fonte utilizada na capa do disco. No entanto, embaixo do disco, como quem guardasse um segredo, há uma imagem carregada de sentidos, significados e misticismos. Há uma mandala, contendo um hexagrama, todos envoltos em um círculo. Mas o que diferencia é que em cada ponta desse hexagrama há uma letra (em vermelho) ou um símbolo (em branco): um “E” na parte superior esquerda, um “G” na parte inferior e “F” na parte superior direita. Respectivamente opostos às letras, há a exposição de três símbolos.

As três insígnias dizem respeito aos símbolos alquímicos. Disseminada sobretudo na Idade Média, a Alquimia, precursora da Química como conhecemos hoje em dia, foi baseada na gama de crenças que diziam existir quatro elementos básicos: ar, água, fogo e terra. Além dos elementos ditos essenciais: sal, mercúrio e enxofre. Juntos, todos esses elementos representariam uma filosofia de vida, baseada na cientificidade e nos conhecimentos adquiridos em civilizações da antiguidade, que eram envoltos por toda uma aura de misticismo e esoterismo. Ao ser interpelado sobre esses símbolos alquímicos, Gilberto (2020), produtor da imagem, nos contou:

⁷⁴ Conhecido regionalmente e nacionalmente, o estúdio Peixe Boi já gravou discos de muitos grupos, músicos e intérpretes paraibanos, entre eles os grupos *Jaguaribe Carne*, *Seu Pereira* e *Coletivo 401*, *Banda Fôrra* e a internacionalmente conhecida *Glue Trip*.

Isso aqui tem um pouco de esoterismo, de misticismo. [...] Aqui é os símbolos alquímicos: sal, enxofre e mercúrio. Aí coincidentemente, como nós éramos três, aí ficou. A mandala tinha aqui o hexagrama, são seis pontas, e os símbolos alquímicos são três: mercúrio, sal e enxofre (ênfatiza). E aí como nós éramos três: eu, Fabiano e Naldinho; aí eu botei “E” de Elinaldo, “G” de Gilberto e “F” de Fabiano. As iniciais da gente, e os símbolos alquímicos.

O interesse pela Alquimia, por parte de Gilberto, deu-se pela sua entrada na Ordem RosaCruz⁷⁵, e foi ganhando forma ao passo que se interessou pelo assunto. Estudando sobre tal filosofia, Gilberto viu-se apaixonado pelos misticismos que o envolvem. Na entrevista que realizamos com o mesmo, fomos contemplados com o seguinte relato: “Eu fiquei enamorado pela alquimia. Por incrível que parece ela é a precursora da Química e eu não gosto de Química [...]. Mas a alquimia, é aquela espécie de mistério todo da Idade Média, e eu me dei muito com essas coisas.” (ÁLVARES, 2020).

Além da banda *Conspiração Apocalipse*, a Alquimia já havia sido usada como referência musical e estética na música brasileira. O principal exemplo é o disco *A tábua de esmeralda*, lançado no ano de 1974 pelo cancionista e instrumentista carioca Jorge Ben Jor. Considerado o sexto melhor disco de música brasileira pela revista *Rolling Stones*, o álbum obteve um grande sucesso em vendas e em críticas. O disco é envolvido pelo que o próprio Jorge Ben intitulou como a fase da “alquimia musical”. Algumas das letras foram retiradas dos longos textos alquímicos, entre elas destacam-se as canções: *Os alquimistas estão chegando*, *Errare Humanum Est* e *Hermes Trismegisto e sua Celeste Tábua de Esmeralda*⁷⁶.

Ao trazer o debate sobre a Alquimia, Ben Jor colocava em pauta um assunto pouco discutido popularmente, principalmente quando se trata das populações suburbanas (SILVA, 2014). De forma semelhante, ao trazer essas referências para o projeto visual do disco *Trágica lógica do absurdo*, de forma sutil embaixo do disco, Gilberto Álvares torna também possível uma complexa referência, que em poucas das ocasiões pode ser discutida no âmbito local.

⁷⁵ Segundo o próprio site da Ordem Rosacruz, ela intitula-se como “[...] uma Escola iniciática contemporânea, dedicada à transformação da consciência e da vida do ser humano atual.” Bastante difundida no século XVII, tinha e tem aspectos filosóficos que denotavam ao hermetismo e ao esoterismo. Disponível em: <https://www.amorc.org.br/quem-somos/>. Acesso em: 15 nov. 2020.

⁷⁶ Além de usar constantes referências ao universo da Alquimia, o disco também elenca aspectos identitários sobre a negritude. Paulo da Costa e Silva (2014) dissertou que entre os diversos pontos e referências levantados: “Um deles, absolutamente definidor do artista Jorge Ben, é luta contra o racismo via afirmação da negritude: a elaboração de uma mitologia povoada de heróis negros e de uma identidade coletiva que não mais respeita os limites nacionais. [...] anunciado desde os primeiros trabalhos de Ben, aparece com nitidez acabada e grande concentração de beleza em pelo menos duas canções no álbum: na obra-prima “Zumbi” e em “Brother”, sintomaticamente composta na língua inglesa. De fato, entre as desigualdades legitimadas pela moldura do mundo moderno (no caso, pelo positivismo científico) nenhuma parecia mais inadmissível do que o racismo institucionalizado. Não à toa, foi uma das primeiras a ser questionada.” (SILVA, 2014, p. 45-46). Ben Jor apaixonou-se pela Alquimia por conta de uns livros que eram do seu avô, que era rosacruciano.

Todavia, uma das maiores buscas dos alquimistas no medievo fora o “Elixir da Longa Vida”, um líquido que, caso fosse ingerido, daria a cura para toda e qualquer doença, permitindo uma vida mais longa e próspera, beirando a imortalidade. Talvez, os integrantes da banda *Conspiração Apocalipse* não tenham tomado tal elixir, mas podem muito bem terem sido imortalizados no projeto visual do disco, sendo um registro imaterial, artístico, conceitual e histórico.

Fruto de uma significação a partir das múltiplas camadas visuais, podemos dizer que essas representações visuais postas no projeto gráfico, como na capa e na contracapa, estão atreladas às características sonoras do disco. Isso complexifica o nosso estudo sobre o *rock* e a contracultura cajazeirense, de modo que sejam agregadas outras formas da natureza audiovisual (VALENTE, 2013). Portanto, como símbolo de grande relevância, as imagens, fotografias e desenhos, antes mesmo de se tornarem icônicas no universo musical de Cajazeiras e do *rock* Nordeste, demonstram serem integrantes do conceito do álbum, com uma intenção artística comunicativa que dialoga com a ideia trágica do absurdo.

Apesar disso, as representações e simbolizações impressas na capa, na contracapa e no encarte, existiram somente como material físico, ganhando existência e corporeidade sociocultural a partir do momento em que ocorre a fabricação de sentidos e interpretações, de interação com a sociedade. Pois:

As imagens não têm sentido em si, imanentes. Elas contam apenas com atributos físico-químicos intrínsecos. É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares, e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar. (MENESES, 2003, p. 28).

Corroborando com Ana Maria Mauad, consideramos: “Portanto, as imagens ganham corpo por meio de práticas sociais, em que sujeitos incorporam as imagens tanto como ideia e representação como objetos, marcas corporais e gestos.” (MAUAD, 2014, p. 114). No nosso caso, percebemos que o disco tem um significativo potencial de comunicação, pois quando manuseado, tateado e, até mesmo, compartilhado com terceiros, ganha corporeidade social, produzindo as mais distintas formas de circulação e apropriação dos ditos da contracultura cajazeirense, seja do audível, do visível ou de ambos. Isto é, o processo de produção de sentidos, enquanto constructo cultural, é também um processo social (KNAUSS, 2006).

Nesses termos, ao sabor das significações de contestação, reflexão e provocação contracultural, a memória demonstra-se como constituinte na compreensão de como se dá a

recepção do disco físico, tanto individualmente como coletivamente. Individualmente, porque os indivíduos, a partir de suas próprias preferências musicais, formulam seus sistemas de escuta, identificando-se com o audível e o visível. E coletivamente porque, a partir da escuta individual, o disco intensifica sentimentos e afetos, assumindo uma identificação social, pois “[...] *a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade.*” (POLLACK, 1992, p. 204, grifo do autor), usado como expressão e representação de um *modus vivendi underground*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eis que chegamos à *coda*. Termo de origem italiana que quer dizer “cauda”, isto é, a seção final da música/canção, que aqui significa o final deste trabalho. A banda *Conspiração Apocalipse*, nosso objeto central de estudo, deu uma pausa em seus trabalhos artísticos no ano de 2005, sendo essa a “cauda” desta empreitada, nosso recorte final. Mesmo nos anos que se seguiram, posteriores à “hibernação” do grupo, a trajetória/produção da banda existiu e resistiu, passada a diante através dos vídeos gravados, das canções, das expressões visuais e das memórias.

Em finais do século XX e começo do século XXI, outros grupos de *rock* foram ganhando forma, dando complexidade ao movimento contracultural cajazeirense, desvelando-nos uma ampla paisagem sonora (SCHAFER, 2001). Como as bandas: *Arlequim Rock 'n' Roll Band*, criada por Paccelli Gurgel, ex-integrante da banda *Conspiração Apocalipse*; *Baião de Doido*; *Cabeça Chata*; *Comportamento Zero*, banda criada por Rômulo, ex-integrante do *Conspiração Apocalipse*; *Epidemia Tipo 5*; *Tocaia da Paraíba*, projeto musical de Erivan Araújo e Naldinho Braga (fundador e integrante desde então da *Conspiração Apocalipse*); e tantas outras bandas que vieram a ser formadas entre os anos de 1995 e 2020.

Todas essas bandas trouxeram novas perspectivas, novas canções, novas visualidades e novas audibilidades dessa contracultura sentida e vivida febrilmente em solo cajazeirense. Portanto, é válido destacarmos possibilidades a serem encaminhadas a partir deste trabalho, seja em outras perspectivas (fruto de análises e discussões que podem vir a emergir por outros pesquisadores), seja dando continuidade aos estudos sobre as bandas alternativas que constituíram esse cenário de concretização do *rock* cajazeirense. Cenário que poderemos aqui, de forma breve, intitular como “pós-apocalíptico”, ou seja, todos aqueles grupos que foram formados após a banda *Conspiração Apocalipse*, ramificando ainda mais as teias do *Rock 'n' Roll* cajazeirense.

Olhando para as discussões desenvolvidas no primeiro capítulo, consideramos ter problematizado que, mais do que um mero evento isolado, com alguns transeuntes e representado como um “*rock* do fim do mundo”, a contracultura cajazeirense mostrou o entrecruzamento de elementos e forças. Sendo um acontecimento, um contraespetáculo, um complexo meio de sociabilidade local. Tatuado na pele e nos corações daqueles que ritualizaram a contracultura cajazeirense, esse sentimento viria a mostrar-se uma constante, no qual se teorizava e praticava uma vida *underground*, sendo fundamental para a percepção de uma reconfiguração cultural. O grupo, nesse ritmo, nutrindo-se de múltiplas causas e questões (como

o social, o cultural e o religioso), transversalizou o regional e o global, o tradicional e o internacional. Sendo singular ao passo que representou e garganteou pautas que lhes eram caras a nível local, a partir de uma cultura que se recusou a seguir os arcaísmos e tradicionalismos regionais, escapando do “[...] regime imagético e discursivo do Nordeste como um espaço cultural marcado pelo saudosismo [...]”⁷⁷ (LOPES, 2017, p. 13): seja na religiosidade do Padre Rolim; na musicalidade da Jovem Guarda; ou no contraponto à política local. Cultura que também se filiou ao global, no compasso em que instrumentalizou a sonoridade do *Rock ‘n’ Roll*, que enquanto uma óptica da realidade contesta os (des)caminhos da sociedade ocidental.

Consideramos ainda termos problematizado o processo de eclosão do *rock* cajazeirense, que, como um signo da contracultura, fez-se item contestador e representante da sua sociedade. Em passos desviantes e errantes, assertivas notas musicais e expressões visuais foram processualmente construídas, representando o seu lugar cultural, o seu lugar social.

Inaugural em timbres e distorções, conforme discutido no segundo capítulo, a musicalidade assumiu um efeito revolucionário na sensibilidade cajazeirense, permitindo a catarse coletiva e a contestação. Com efeito, articulando a letra e a melodia, o velho e o novo, a banda desarticulou as engrenagens musicais pré-estabelecidas, rompendo com o regime de audibilidade cajazeirense. Rompimento que também esteve presente na estética e no visual, tal qual trabalhado no terceiro capítulo. Pois a contestação estendeu-se do audível para o visível, fazendo-se presente no projeto visual do disco *Trágica lógica do absurdo*, nas indumentárias, enfim, nas visualidades da banda.

A visualidade foi um ponto que destacamos em nossas análises porque temos em vista que, a partir do entrecruzamento entre a história e a música, essa temática foi pouco investigada. Nesse estudo, assim sendo, entendemos que as visualidades se tornaram parte integrante da personificação dos princípios contraculturais da banda *Conspiração Apocalipse*. Nesse sentido, consideramos que o Alto Sertão paraibano não estava isolado, como um “fim do mundo”, mas sim conectado, antenado com as discussões e movimentos internacionais.

Todavia, com essas contribuições analíticas e historiográficas que discutimos, não pretendemos afirmar a existência de uma verdade absoluta, de uma razão unânime, muito menos dar por completo os Continentes dos Significados (GEERTZ, 2012) de tal tema. Longe disso, como no compasso frenético da contracultura, suplicamos pela existência de outras

⁷⁷ Ao usar o termo “saudosismo”, Henrique Maser Lopes (2017) refere-se às conclusões empreendidas por Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011) no livro “A invenção do nordeste e outras artes”. Considera-se que o Nordeste, desde as suas raízes enquanto espaço, esteve fadado aos saudosismos, “construídos sob conceitos fechados de ‘tradição’, ‘região’, ‘raíz’.” (LOPES, 2017, p. 13).

razões, alternativas que se atenam à percepção de outras formas de agir, de sentir e de “utopificar” o mundo ao nosso redor – seja ele global ou dos universos que carregamos dentro de nós. Ainda assim, consideramos ter dado um pequeno, porém de grande importância, passo nos estudos e conhecimentos do *rock ‘n’ roll*. Esperamos que seja visualizado um dado avanço nos entendimentos e significações de uma prática cultural, argumentando as singularidades dessa ramificação, ou, nas palavras de Clifford Geertz (2012), tirando grandes conclusões a partir de fatos pequenos, observando o “paraíso num grão de areia”.

Em um país onde o Ministério da Cultura foi extinto no primeiro dia do ano de 2019⁷⁸, por meio do desmonte das redes de fomento à cultura no Brasil, pensar a cultura em suas linhas de existência e resistência, por mais que desempenhadas no passado, torna-se um ato de entender a cultura como essencial, incluindo-se as formas de sustentação dessa. Essa resistência potencializa-se ao passo que pensamos a contracultura, cultura que está justamente negando o *establishment*. E é neste ponto que julgamos estar oferecendo uma função para esta investigação, não somente historiográfica e de rompimento dos silêncios que permeiam determinadas frestas dos estudos que se encontram entre a História e a Música, mas também de cunho sociopolítico. Na qual se entende a importância da cultura, enquanto representadora e contestadora, da sua sociedade.

Portanto, discorreremos sobre uma crítica ao *establishment*. Analisando, no entanto, uma banda independente/alternativa estabelecida no Alto Sertão paraibano, que tem suas distâncias e confluências com a contracultura, possibilitadas a partir das suas canções e tensões justapostas. Concluímos que, se o Padre Rolim e a Mãe Aninha “ensinaram Cajazeiras e a Paraíba a ler”, tal qual é dito popularmente, a banda *Conspiração Apocalipse* ensinou Cajazeiras e o Alto Sertão paraibano a ser “puro *rock ‘n’ roll*”, a transgredir. Longa vida ao *Conspiração Apocalipse*! Longa vida a todos aqueles apocalipses que representam o *rock*, tornando-se focos de resistência (contra)cultural.

⁷⁸ Tal desmonte não é uma novidade no Brasil. Nos anos 1990, o governo de Fernando Collor de Mello também viria a extinguir o Ministério da Cultura.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. 10. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016.
- ALBUQUERQUE JR, Durval M. de. **A história em jogo: a atuação de Michel Foucault no campo da historiografia**. Anos 90, Porto Alegre – RS, v. 11, n. 19/20, p. 79/100, jan./dez. 2004.
- ALBUQUERQUE JR, Durval M. de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez editora, 2011.
- ALBUQUERQUE JR, Durval M. de. Cartografias da alegria ou a diversão do Nordeste: As imagens do regional no discurso tropicalista. *In*: GUTIÉRREZ, H.; NAXARA, M. e LOPES, M. A. de S. (Orgs.) **Fronteiras: paisagens, personagens e identidades**. Franca: Ed. UNESP; São Paulo: Olho d'Água, 2003. p. 249 – 279.
- ALBUQUERQUE JR, Durval M. de. Sertão: um museu a céu aberto. *In*: DA COSTA, Célia B. e RIBEIRO, Maria do E. S. R. C (Orgs). **Fronteiras: territorialidade, migrações**. Belo Horizonte – MG: Fino traço, 2016. p. 231 – 252.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Francisco Didier G; AQUINO, Jefferson Fernandes de. Ensino de História e Música: Confrontamentos entre o planejar e o fazer. *In*: **História dos Brasis: Narrativas Historiográficas de Ontem e Hoje**, XI. 2019, Cajazeiras – PB. Anais eletrônicos: UACS/UFMG, 2019. Pág. 61 – 71. Disponível em: <https://www.eventoshistoriacfp.com.br/anais-eletronicos>. Acesso em: 10 ago. 2020.
- AMARAL, Marcos Henrique da S. **Jorge Ben, tradutor do Brasil**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade de Brasília, Brasília, 2020.
- ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro, não: música Popular Cafona e a ditadura militar**. 7. ed. São Paulo: Editora Record, 2010.
- ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Roberto Carlos em detalhes**. São Paulo: Editora Planeta, 2006.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas – SP: Editora Unicamp, 2011.
- ASSUNÇÃO, Albanisa Maria de. Cantando e protestando, lembrando para não esquecer. *In*: NUNES; Mariângela de V; NETO, Martinho Guedes dos S. **Cantar para contar e compor: história no ensino básico**. João Pessoa – PB: Ideia, 2015. p. 49-62.
- AVELINO, Nathaly. **Ouça o disco, veja a capa: preservando a memória visual da MPB**. III Encontro Nacional de Produção Cultural, Salvador – BA. UFBA, 2013.
- BAIA, Silvano F. Música popular e historiografia: considerações sobre métodos. *In*: GARCIA, Tânia da C; TOMÁS, Lia (Orgs.). **Música e política: um olhar transdisciplinar**. São Paulo: Alameda, 2013. p. 97-125.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre – RS: L&PM, 2013.

CAVALCANTI, Erinaldo V; SOARES, Fagno da S. **História Oral entre reflexões e memórias**: Revisitando o percurso de Antônio Torres Montenegro e suas trilhas metodológicas do fazer historiográfico. *Revista Observatório*, Palmas – TO, v. 2, n. Especial 1, p. 426-446, mai. 2016.

CAVALCANTI, Ivan Luis L. **Ame, assumo e consumo**: Canções, censura e crônicas sociais no Brasil de Odair José (1972-1979). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa – PB, 2015.

CERQUEIRA, Amanda Patrycia C. de. **Política cultural e trabalho nas artes**: o percurso e o lugar do Estado no campo da Cultura. *In: Estudos avançados*, 32 (92), 2018. p. 119-139. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/146441>. Acesso em: 28 ago. 2020.

CERTEAU, Michel. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHACON, Paulo. **O que é Rock**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Memória e Sociedade, 2002.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1994

CONTIER, Arnaldo. **Música e História**. *In: Revista de História – USP*, nº119, jul.- dez. 1988. p. 69 – 89.

CRUZ, Rene da. **Um rock do fim do mundo**. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras – PB, 2017.

CUNHA, Carlos Henrique P. **Nos tempos do blackout**: cena musical, práticas urbanas e ressignificação da Rua Chile, Natal – RN. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

DIAS, Marcia Tosta. Suportes e formatos da música gravada na atualidade: o lugar da tradição e as possibilidades de transformação cultural. *In: GARCIA, Tânia da Costa; FENERICK, José Adriano. Música popular: História, memória e identidades*. São Paulo: Alameda, 2015.

DINIZ, Tereza Cândida Alves. **O teatro das imagens**: a migração das formas e suas representações nas xilogravuras de Juazeiro do Norte (1968-1998). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande, 2017.

DUNN, Christopher. **Brutalidade jardim**: Tropicália e a emergência da Contracultura brasileira. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DYLAN, Bob. **Tarântula**. São Paulo: Planeta, 2017.

EGYPTO, Diogo José F. do. **“Não é a antimúsica, é a música em movimento!”**: Uma história do grupo Jaguaribe Carne de Estudos (Paraíba, 1974-2004). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa – PB, 2015.

FACCIOLI, ANDERSON. Curso online de bateria. *In*: **Cifraclub**. Disponível em: <https://www.cifraclub.com.br/aprenda/bateria/tutoriais/19/14>. Acesso em: 20 mai. 2020.

FARIAS, Elton John da Silva. Por uma história (cultural) do Rock ‘N’ Roll. *In*: LIMA, Marinalva V. de; CORDÃO, Michelly P. de S. (Org.) **Estudos Culturais**. v. 4. n° 01. Campina Grande – PB: EDUFPG, 2013. p. 15-32.

FENERICK, José Adriano. A “canção imperfeita” de Tom Zé e a Tropicália. *In*: GARCIA, Tânia da C; TOMÁS, Lia (Orgs.). **Música e política**: um olhar transdisciplinar. São Paulo: Alameda, 2013. p. 231-248.

FERREIRA, Jorge. O presidente acidental: José Sarney e a transição democrática. *In*: FERREIRA, Jorge. DELGADO, Lucilia de A. Neves. **O Brasil republicano**: O tempo da nova república da transição democrática à crise política de 2016. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. p. 27-71.

FILHO, Murilo Valdo Viana. **Cidadão Instigado**: o rock, a música brega e o forró reinventados no Hibridismo Cultural. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza – CE, 2014.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 24ª ed. - São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll**: uma história social. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GARCIA, Tânia da C; TOMÁS, Lia (Orgs.). **Música e política**: um olhar transdisciplinar. São Paulo: Alameda, 2013. p. 97-125.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GOMES, Jandynéa de P. Carvalho. **Do rock ao repente**: identidades híbridas nas canções de Zé Ramalho no contexto da década de 1970. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa – PB, 2012.

GONÇALVES, Adelaide. A gente cultiva a terra e ela cultiva a gente: uma história do MST. *In*: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de A. Neves (Orgs.). **O Brasil republicano**: O tempo da nova república da transição democrática à crise política de 2016. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. p. 255-290.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. Fazendo história da música com a musicologia em crise. *In*: GARCIA, Tânia da C; TOMÁS, Lia (Orgs.). **Música e política**: um olhar transdisciplinar. São Paulo: Alameda, 2013. p. 75-96.

GRANGEIA, Mario Luis. Pátria amada, não idolatrada: o Brasil no rock dos anos 1980/1990. *In*: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de A. Neves (Orgs.). **O Brasil republicano: O tempo da nova república da transição democrática à crise política de 2016**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. p. 353-387.

GUEDES, Jordianne Moreira. **O fazer musical de Rodger Rogério: o singular e o plural do pessoal do Ceará**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012.

GUERRA, Saulo Vale de A. **Os anormais: a desconstrução das imagens dos grupos roqueiros caicoenses**. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Caicó, 2005.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HERSCHMANN, Micael. **A indústria da música como “laboratório”**. São Paulo: Observatório Itaú Cultural, nº 6, 2010. p. 21-30.

HERTZMAN, Marc Adam. ***Making Samba: a new history of race and music in Brazil***. Durham – Carolina do Norte: Duke University Press, 2013.

HOBBSAWM, Eric J. **História social do Jazz**. 11 ed. – São Paulo: Paz e Terra, 2014.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: Modernismos, artes visuais, políticas de memória**. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2014.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **Art cultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan./jun. 2006.

LOPES, Henrique Maser. **A caminho do planetário: uma história de paisagens sonoras, poéticas e existenciais das psicodelias nordestinas (Recife 1972-1976)**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

LUNA, João Carlos de O. **O udigrudi da pernambucália: história e música no Recife (1968-1976)**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Pernambuco, Recife, 2010.

MARQUES, Roberto. Contracultura, Tradição e Oralidade: (re) inventando o sertão nordestino em tempos velozes. **Trajetos**. Revista de História, UFC, Fortaleza, vol. 3, nº 6, 2005. p. 201-216.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de solidão**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2018.

MAUAD, Ana Maria. Como nascem as imagens? Um estudo de história visual. **História: questões & debates**, Curitiba, n. 61, jul./dez. 2014. Editora UFPR. p. 105-132.

MEDEIROS, Liudmila Aleksandra de. **Representações de um “Sertão Sangrento”**. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Caicó, 2017.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. **Fontes visuais, cultura visual, história visual**. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História* – São Paulo, V. 23, nº 45, 2003. p. 11-36.

MONTENEGRO, Antônio Torres. **História oral, caminhos e descaminhos**. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 13, nº 25/26, p. 55-65, ago. 1993.

MONTENEGRO, Antônio Torres. **Rachar as palavras: uma história a contrapelo**. *Estudos Ibero-Americanos*. PUCRS, v. XXXII, n. 1, p. 37-62, jun. 2006.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **História e Música: canção popular e conhecimento histórico**. *Revista Brasileira de História* – USP, São Paulo – SP, v. 20, nº 39, 2000. p. 203 – 221.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. *In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 235-289.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música Popular: um mapa de leituras e questões**. *In: Revista de História* – USP, nº 157, 2º Semestre de 2007. p. 153 – 171.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB, 1959-1969**. São Paulo: Annablume, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção Popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NUNES, Mariângela de V. Cantando o sertão e compondo imagens do Nordeste e dos nordestinos. *In: NUNES; Mariângela de V; NETO, Martinho Guedes dos S. Cantar para contar e compor: história no ensino básico*. João Pessoa – PB: Ideia, 2015. p. 113-130.

PEREIRA, Carlos A. Messeder. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PESAVENTO, Sandra J. Sensibilidades: escrita e leitura da alma. *In: PESAVENTO, Sandra J; LANGUE, Frédérique. Sensibilidades na história: memórias singulares e identidade sociais*. Porto Alegre – RS: Editora da UFRGS, 2007. p. 9 - 22.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Ruídos, timbres, escalas e ritmos: sobre o estudo da música brasileira e do som tropical**. *Revista USP*, São Paulo, n. 77, mar./mai. 2008. p. 98-111.

POLLACK, Michael. **Memória e identidade social**. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

POLLACK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

RAMOS, Manuela Fonsêca. **Na levada do pandeiro**: a música de Jackson do pandeiro entre 1953 e 1967. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

ROCHA, Francisco E. Paccelli Gurgel da. Dia Mundial do Rock ‘N’ Roll: Amanhã. Gazeta do Alto Piranhas, Cajazeiras – PB, 12 a 18 de Julho de 2002.

ROCHEDO, Aline do Carmo. **“Os filhos da revolução”**: a juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011a.

ROCHEDO, Aline do Carmo. **Rock- A arte sem censura**: As capas dos LPs do BRock dos anos 1980. Revista História, Imagens e Narrativas. Rio de Janeiro, p. 1-40, nº13, outubro, 2011b.

RODRIGUES FILHO, José. **Imagens em perspectiva**: memória e poder na literatura de cordel. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, 2017.

RODRIGUES FILHO, José; MELO, Rosilene Alves de. Gestos, Emoção e Devoção: imagens do Padre Cícero no Cordel. **Revista Bilros**: História (s), Sociedade (s), e Cultura (s), Fortaleza, v.5, n. 9, p. 261-280, 2017.

RODRIGUES, Jorge Caê. **Anos fatais**: Design, Música e Tropicalismo. Rio de Janeiro: 2AB, 2005.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.

SANTOS, Gabriel Barbosa dos. **Expirados e inspirados**: a influência da cena do rock psicodélico inglês e norte-americano na contracultura nacional (1967-1971). Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

SANTOS, José Dário dos. **O recife underground**: ditos e ritos da contracultura em Pernambuco (1968-1974). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019a.

SANTOS, Larissa Beserra dos. **As faces da loucura em Cajazeiras-PB**: entre o social e o sensível. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Campina Grande. Cajazeiras – PB, 2019b.

SANTOS, Mariza Veloso Motta; MADEIRA, Maria Angélica. **Leituras brasileiras**: itinerários no pensamento social e na literatura. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

SCHAFFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SILVA FILHO, Osmar Luiz da. Fronteiras entre música e história: um exercício de interdisciplinaridade. *In*: FERNANDES, Dorgival Gonçalves; OLIVEIRA, Francisca Bezerra de (orgs.). **A arte de tecer no diverso**: práticas e saberes interdisciplinares no ensino e na pesquisa. Campina Grande – PB: EDUFCA, 2010, p. 99-112.

SILVA, Paulo da Costa e. **A tábua de esmeralda**: Jorge Ben Jor (o livro do disco). Rio de Janeiro: Bodogó, 2014.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

TATIT, Luiz. **Elementos para análise da Canção Popular**. Cadernos de Semiótica Aplicada, vol. 1, nº 2, 2003. p. 7 – 24.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2012.

TEIXEIRA, Álesson Rayf Jacinto. **Percursos de formação dos músicos do caverna**: metal extremo de Patos para o mundo. Monografia (Graduação em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.

THOREAU, Henry D. **Desobediência Civil**. São Paulo: Edipro, 2016.

TREECE, David. Melodia, texto e *o cancionista*, de Luiz Tatit: novos rumos nos estudos da Música Popular Brasileira. *In*: **Teresa** Revista de Literatura Brasileira [4 | 5]. São Paulo: 2004. p. 332-350.

VALENTE, Heloísa de Araújo D. Musicologia e história da música: a contribuição das linguagens da mídia no estudo da performance da canção. *In*: GARCIA, Tânia da C; TOMÁS, Lia (Orgs.). **Música e política**: um olhar transdisciplinar. São Paulo: Alameda, 2013. p. 155-168.

VARGAS, Herom; BRUCK, Mozahir. **Memória visual e representação do rock e da jovem guarda nas capas de disco (1959-1970)**. IV Congresso Internacional sobre culturas: memória e sensibilidade, Cachoeirinha – BA. UFRB, 2018.

VIDAL, Erick de Oliveira. **As capas da bossa nova**: encontros e desencontros dessa história visual (LPs da Elenco, 1963). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2008.

WHITE, Hayden. **Teoria literária e escrita da história**. Estudos históricos, v. 7, n. 13, 1994. p. 23-48.

WITT, Stephen. **Como a música ficou grátis**: o fim de uma indústria, a virada do século e o paciente zero da pirataria. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

ZAN, José Roberto. **Jovem guarda:** música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 1, p. 99-124, jul.- dez. 2013.

ŽIŽEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real!:** cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

FONTES CONSULTADAS

Filmografia

CAJAROCK.doc – “O *rock* nasce para todos”. Direção de Wandemberg Pegado. Cajazeiras – PB: 2014. Digital (35’29”): SECULT/FUMINC, sonoro, colorido, português. Documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e3U0FXYESaU&t=1720s>. Acesso em: 24 de agosto.

SAGA insana. Direção Daniel Andrade. Cajazeiras – PB: 2020. Digital (41’58”): produção independente, sonoro, colorido, português. Documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0C48RNxtc4c>. Acesso em: 24 de agosto.

Discografia

APOCALIPSE, Conspiração. *Trágica lógica do absurdo*. João Pessoa, 2003. CD (13 faixas)

Entrevistas

ÁLVARES, Gilberto. *Vozes da Conspiração Apocalipse: entrevista com Gilberto Álvares*. Cajazeiras, 16 de junho de 2020. Gravação em gravador digital (2h35’11”) Entrevista concedida a Francisco Didier Guedes Albuquerque Junior, 2020.

BRAGA, Elinaldo. *Vozes da Conspiração Apocalipse: entrevista com Gilberto Álvares*. Cajazeiras, 8 de junho de 2020. Entrevista concedida a Francisco Didier Guedes Albuquerque Junior, 2020 (via *google meeting*).

Jornais e Revistas

Apocalipse grava CD com treze bons *rock ‘n’ rolls*. Revista *Oba!*, Cajazeiras, maio de 2014.

Jornal *Gazeta do Alto Piranhas*, Cajazeiras, 2000-2010.

Um *rock* do fim do mundo. Jornal *Correio da Paraíba*, João Pessoa, 30 de agosto de 1992.

Sites e blogs consultados

Acervo digital do site Discogs: https://www.discogs.com/pt_BR/. Acesso em: 25 nov. 2020.

Blog Cajazeiras de amor: <http://cajazeirasdeamor.blogspot.com/>. Acesso em: 18 ago. 2019.

Blog Coisas de Cajazeiras: <https://coisasdecajazeiras.com.br/>. Acesso em: 18 ago. 2019.

Blog Esquerda Diário: Torquato Neto: paixão, tropicália, marginalia e morte:

https://www.esquerdadiario.com.br/spip.php?page=gacetilla-articulo&id_article=3591#:~:text=Dif%C3%ADcil%20%C3%A9%20n%C3%A3o%20cortar

[%20o,rid%C3%ADculo%20de%20declamar%20versinhos%20sorridentes.](#) Acesso em: 01 nov. 2020.

Canal do *YouTube* da banda *Conspiração Apocalipse*:
<https://www.youtube.com/channel/UCjIDzK5H0G97WGjCA5Nlyhg>. Acesso em: 25 nov. 2019.

Site BNDS/PROCULT:
<https://www.bndes.gov.br/wps/portal/site/home/financiamento/produto/BNDES-Procult>. Acesso em: 20 set. de 2020.

Site Coletivo Cultucar: <http://coletivocultucar.blogspot.com/>. Acesso em: 05 fev. 2019.

Site da banda *Arlequim rock 'n' roll band*: <http://arlequim-rock-band.blogspot.com/>. Acesso em: 02 fev. 2020.

Site da banda *Conspiração Apocalipse*: <https://apocalrock.blogspot.com/>. Acesso em: 02 fev. 2019.

Site da revista musical *Rolling Stone*: <https://rollingstone.uol.com.br/>. Acesso em: 25 nov. 2020.

Site do Governo Federal – Lei Nº 8.666, de 21 de junho de 1993:
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8666cons.htm. Acesso em: 20 set. 2020.

Site Fora do Eixo: <http://foradoeixo.org.br/>. Acesso em: 05 fev. 2019.

Site Laurita Dias: <https://oacasodomeusom.wordpress.com/>. Acesso em: 02 out. 2020.

Site Musicabrazilis - Jovem Guarda: <https://musicabrazilis.org.br/temas/jovem-guarda>. Acesso em: 03 nov. 2020.

Site *Opinio* de Paccelli Gurgel: <http://paccelligurgel.blogspot.com/>. Acesso em: 10 dez. 2018.

Site *Piratas do açude grande*: <http://wrrpiratasdoacude.blogspot.com/>. Acesso em: 02 out. 2020.

Site Rosacruz: <https://www.amorc.org.br/quem-somos/>. Acesso em: 15 nov. 2020.

Site *Tenho mais discos que amigos*: <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/>. Acesso em: 15 nov. 2020.

Viradas 1 (semínimas): site CifraClub:
<https://www.cifraclub.com.br/aprenda/bateria/tutoriais/19/14>. Acesso em: 20 de maio de 2020.

ANEXO A - Canções do Disco *Trágica Lógica do Absurdo* Cifradas

Saga insana

(Gilberto Alvares)

Tom: G

Introdução: G | C | A# | G (3X)

G

O ar saturado de fumaça e pó

C

Nuvens de fuligem veem-se a olho nu

G

O mar saturado já não guarda farta vida e mistério

C

Sob as negras manchas que lhe roubam o azul

Am

Espécies extintas, outras que agonizam

C

Natureza morta sob a visão torta da

D7

ganância vil

G

A fome impera em todos os recantos

C

O fascínio bélico está em qualquer nação

G

Junte-se a isto o fato de termos

C

A sorte do mundo preso a um botão... E

D7

mais

A#

Arsenais atômicos, letais argumentos

F

Superando o verbo em nome da paz

A#

Sinais evidentes de que a saga humana

F

Mórbida, insana, vive dias finais

G#m

D#

O apocalipse paira sobre nós

G#m

D#

Nenhum Deus por perto, estamos sós

A#

G#m

Mesquinhos seres a cumprir o rito

A#

C

D7

O veredito quem viver verá... Verá

A#

Não há mais tempo pra retroceder

F

A contagem regressiva já está no ar

A#

Tiranos e servos, algozes e vítimas

F

No mesmo barco, no mesmo lugar

G#m

D#

O apocalipse paira sobre nós

G#m

D#

Nenhum Deus por perto, estamos sós

A#

G#m

Mesquinhos seres a cumprir o rito

A#

C

D7

O veredito quem viver verá... Verá

G | C | A# | G | C | A# | G | C | A# | G#

Modus vivendi
(Gilberto Alvares/Kleber)

Tom: E

Introdução: (D | E) D (D | E) D (D | E) G | F# | D | E | D | C | D | E (E | D | D | E)

E D E
Você jamais vai sacar porque eu sou sempre assim

D C
Mas baby, não me interessa, eu já estou de saída

D C
A minha trilha é cumprida e leva a lugar nenhum

D E
Não estou fugindo da raia, apenas curtindo a vida

D E
Sou a própria rebeldia do grito primal

D C
Ser racional é ser piegas na espiral de sujeiras

D C
Rio de todas as máscaras modeladas no lodo

D E
No lamaçal de padrões deste montão de besteiras

B7 D
O meu modus vivendi é fruto da inquietude
A (C | D | E)
Na verdade eu sou o efeito colateral da receita

B7 D A (C D E)
Sou toda adrenalina, sou puro rock 'n' roll

B7 D
O meu modus vivendi é fruto da inquietude
A (C D E)
Na verdade eu sou o efeito colateral da receita

C D E (C D E)
Sou puro rock 'n' roll

Bis – Pré-refrão e refrão

Solo: E | D | C | D | E (3X)

Escória dos deuses

(Gilberto Alvares)

Tom: G

Introdução: B | C | B | C | G (3X)

G

Neste maluco picadeiro circence somos os
palhaçosChorando e rindo dos nossos narizes,
disfarçando a dorAs nossas máscaras são parte de um jogo
de papéis sutis

Maquiavélica farsa do real, rolo

G7

compressor

C G

Somos fantoches, estúpidos boçais

D F

To be or not to be, it's the question

G

É o drama dos mortais

C G C G

Ninguém é o que pensa ser

C G C G

Ninguém é livre para pensar

C G C G D#

Ninguém é livre para agir

A# D D#

Somos esbirros das funções

A# D D#

Meros cativos das paixões

A# D

Escória dos deuses... Bundões

D C G F C B C B C

D

Imbecis, marionetes das ilusões

G B C B C D

Escravos de clichês

G B C B C D

Escravos de clichês

Solo: G | A | C | D | G | D#

A# D D#

Somos esbirros das funções

A# D D#

Meros cativos das paixões

A# D

Escória dos deuses... Bundões

D C G

Imbecis...

D C G

Imbecis...

D C D# D C G

Imbecis... Trouxas

Espinhos e rosas
(Gilberto Alvares)

Tom: G

Introdução: (F | G 3X) | G | A 3X | A# | G

G

Eu quero mais é que o mundo se dane

F

Ninguém se engane, a vida é assim

C G

Tudo gira além dos nossos desejos

D

Num carrocel sem princípio, sem fim

C

E a solidão é privilégio dos deuses

A#

Fique juntinho de mim

G

É que a existência é uma prova de fogo

F

E neste jogo é necessário sorrir

C G

Caminhar entre anjos e demônios

D

Viver o sonho sem pensar no porvir

C

Vivenciar o grande enigma que somos

G Am

Sem tentar definir

Am

A vida é o fruto que a gente imagina

C

Acre às vezes doce, mas sempre fascina

A#

F

Sei como ferem os espinhos, mas as

G

as rosas são belas

A#

F

Nunca negue suas janelas ao brilho do

G

Sol

A#

F

Cada amanhecer nos acena, com

G

promessas do novo

A#

F

Tudo está em tudo e contudo o caminho

G

é um só

Solo: G | A# | F | G | A# | F | G (G | A 3X)

Meu mundo
(Gilberto Alvares)

Tom: D

Introdução: D | Bm | G | A7 (2X)

D Bm
Se me roubam as ilusões
G A7
Logo invento um sonho a mais
D Bm
Na minha mente paranóica eu pinto
G A7
Um mundo novo só pra mim

D Bm
Mas, e dai eu fujo da solidão
G A7
De quem reclamaria... Eu morreria só
D Bm
Pois louco que sou encontro mil razões
C A
Pra me aporrinhar com o mundo ao meu redor

F G
Será se eu sou loco por chorar assim
F G
As dores do mundo atraio todas, enfim
F A
Será que em algum lugar alguém chora por mim, será...

D G
Choro pelas utopias desfeitas
D G
A dor invisível dos poetas
D G
A solidão que a lucidez nos traz
D G
O kharma fatal cumprindo metas

Bis - Refrão

Solo: D | Bm | G | A7 (2X)

Utopia

(Gilberto Alvares)

Tom: D

Introdução: D | C | G | D (C | G/B | A | G |
D 2X) C | G/B | A | G | A

D

Que aflore em mim

C

Meu lado oculto sem medo dos riscos,

D

sem receios

Que venham a mim

C

G

Os devaneios proibidos dos loucos

A

D

varridos cuspidos em sons

Que não me cale

C

G

Perante o riso espúrio dos párias,

D

entediados

De olhos virados

C

G

A

Narcotizados pela ignorância, imersos no

D

ócio crucificados

Que não fraqueje

C

G

Me chame herege, mas prefiro crer no

D

amor

Pois até a dor

C

G

Bem pode ser a negação do fim enquanto

A D

restar o sonho...

D

O sonho

(C | G/B | A | G | D 2X) C | G/B | A | G | A

G

Que do meu tédio brotem demônios

F

C

G

A me inspirarem formas de tentações

Eu quero o grito, o acorde maldito

F

C

G

Fluindo denso em indigestas porções

D

Pois sou um cão... Eu sou um cão vadio

C

G

A

Ladrando insone reclamando do frio

D

Eu sou assim... Eu sou assim

C

G/B

A

G

D

Porque eu ainda não me vendi

C

G/B

A

G

D

Porque eu ainda não me rendi

C

G/B

A

G

A

D

Porque eu ainda não abri mão do sonho

Do sonho...

Solo: (D | C | G | D 2X) C | G | A

Bis – Penúltima e última parte da canção

Bye Misterflying

(Gilberto Alvares)

Tom: G

Introdução: G | C | G | D | C | G | C | G | D |
C | G

G

Um saltimbanco, um zé-ninguém

Um alquimista, um louco zen

C

Uma história de dor

G

De páginas marginais

D

Cortantes como punhais

C G

Abrindo as veias dos normais

G

Singrando mares de ilusões

Voando em nuvens de mil tons

C

Sufi ao pôr-do-sol

G

Um quê de pierrot

D

C G

Sorvendo na avenida o carnaval da vida
sem pudor

Am

F C

G

A sua alma de ave vadia tantas vezes voou

Am

F C

Num indo e vindo buscando o vazio, você

G

se ligou

D

C

Agora chega de loucas viagens, você quer

G

parar

D

C

Ao seu redor através da neblina, ainda

G

tenta enxergar

D

C G/B Am

Choras criança diante do espelho, mas teu

Em

olhar te trai

C

Am

Pois é preciso fugir de ti mesmo

D

Em

Uma nova aventura te atrai

C

Am

N'algum lugar aonde a dor não existe

D C

Onde terás a paz... Que você sempre

G

buscou

D

E você vai...

C G/B Em

Bye, MisterFlying

F C G

Bye, MisterFlying

D

E você vai...

C G/B Am G

Bye, MisterFlying

Vem de leve
(Gilberto Alvares)

Tom: D

D Em
 Dos meus devaneios extraio canções
 G A7
 Rebentos sem nexos pra fugir da razão
 D Em
 Eu me deixo embalar no colo da ilusão
 G A7 G A
 E a sanidade me vem como uma benção
 Em (E F# G F# E D G) A
 Vem de leve, baby
 G D
 Vem de leve
 Em (E F# G F# E D G) A
 Vem de leve, baby
 G D
 E me leve

D | C | G | A# | F | A | G | D

D C G
 Vivo em viagens, vívidos corpos
 A# F A
 Atormentando o descaso
 G D
 Do pouco caso que fazem de mim
 D C G
 Vivo paisagens, paradas vontades
 A# F A
 Alienando o compasso
 G D

Do meu passo desconcertante

G
 Vem de leve
 F C G
 Não precisa me acompanhar
 Basta achar
 F C G
 Qualquer coisa no mar
 F C
 Uma miragem, talvez um sonho recortado
 A G
 no ar

(2X)

D G
 Vem de leve, baby
 D
 Vem de leve
 G F C G
 Assim, como a noite a me infernizar
 G F C G
 Assim, como você a me fantasiar
 F C A G
 Sutil, como a morte a me cortejar

D G
 Vem de leve, baby
 D E (E F# G F# E D G) A
 Vem de leve
 G D
 E me leve

Yank vision

(Gilberto Alvares/Naldinho Braga/Fabiano)

Tom: A

Introdução: A | C | E | A (2X)

A

Bombas inteligentes, governantes senís

Militares popupados, matança de civís

D

Crianças soterradas, multiladas, exaguens

A

Ao vivo e a cores, mais um banho de sangue

E D C B A

Via satélite, reality show em alto e bom som

A | C | E | A (2X)

A

Criamos doutrinas, gastamos bilhões

Enxotamos mendigos dos nossos portões

D

Nos trancamos por dentro, nos borramos de medo

A

Viveremos bem mais, morreremos mais cedo

E D C B A

Gargalhamos explodindo foguetes de mil megatons

A | C | E | A (2X)

A

Ditamos as regras, geramos conflitos

Temos a coca-cola, somos mais bonitos

D

Somos super-heróis, nós fazemos o bem

A

A verdade é nossa e de mais ninguém

E D C B A

Somos os juízes do mundo, somos o Tio Sam

E D C B A

Somos os juízes do mundo, somos o Tio Sam

A | C | E | A (2X)

Bis - Pré-refrão e refrão

Chacais

(Gilberto Alvares)

Tom: C

Introdução: C | D# | A# | D# | D | C

C

Puristas impuros, chacais de plantão

A# C

Sujos... Aqui pra vocês!

C

Durante séculos por trás dos capuzes

Em nome d'ele vocês blasfemaram

Agiram como vendilhões do templo

Vocês mataram e até perdoaram

F D# A# C

Ah, me faz mal... Tanta estupidez

F D# A# C

Me faz mal... Tanta mesquinhez

F D# F

Me faz mal... O cheiro de vocês

G

Vermes de plantão

G G7

Eia... Eia... Eia

C

Quem são vocês para atirarem pedras

O que os leva a se acharem limpos

Saboreando vitórias macabras

Na escuridão dos seus baixos instintos

F D# A# C

Ah, me faz mal... Tanta estupidez

F D# A# C

Me faz mal... Tanta mesquinhez

F D# F

Me faz mal... O cheiro de vocês

G

Vermes de plantão

G G7

Eia... Eia... Eia

C

Quem são vocês para atirarem pedras

O que os leva a se acharem limpos

Saboreando vitórias macabras

Na escuridão dos seus baixos instintos

F D# A# C

Ah, me faz mal... Tanta estupidez

F D# A# C

Me faz mal... Tanta mesquinhez

F D# F

Me faz mal... O cheiro de vocês

G

Vermes de plantão

G G7

Eia... Eia... Eia

Filhos do caos

(Gilberto Alvares)

Tom: Gm

Introdução: Gm | Am | A# | Am | A# | Am |
 Gm – Am | A# | C | A# | Am | D | C | A# |
 Am | A# | Am (Gm | F | D# | D | C | A# |
 Gm 2x) Am | A# | A | G | F | Gm – Am |
 A# | Am | A# | Gm | F | D7 | D | C | A# |
 Gm

Gm

Na guerra da vida, somos mercenários
 Farrapos sem soldo e

D7 (D C A# Gm)

sem pão

Gm

Vermes suplicantes ao rés do chão

A# (Am G F Gm)

A lama que se fez do pó

Gm

A#

Guerreiros do nada em vãos desafios

D7 (D C A# Gm)

Dias a fio de dor

Gm

Somos a vida ferida de morte

D C A# A A#

A legião dos miseráveis

Gm

Filhos do caos

(Gm | F | D# | D | C | A# | Gm 2x) Am | A#
 | Am | Am | G | F | Gm | Am | A# | Am | G |
 F | D7

G

Resto dos bacanais, migalhas, sobras do
 animais

F

É nosso rango no lixão

G

Esgotos são nossos leitões, somos dejetos,
 eleitos

F (F G F D#)

A merda viva da nação

D7 (D C A# Gm)

Eia... Filhos do caos

Am | A# | Am | G | F | Gm | Am | A# | Am |
 G | F | D7

G

Cristos, vis indigentes, olho por olho, dente
 por dente

F

É nossa lei, a nossa luz

G

O ódio de cada dia é nosso ópio, nosso
 guia

A nossa espada, a nossa

F (F G F D#)

cruz

D7 (D C A# Gm)

Eia... Filhos do caos

Gm | Am | A# | Am | A# | Am | Gm – Am |
 A# | C | A# | Am | G – Am | A# | C | A# |
 Am | D | C | A# | Am | A# | Am | Gm

Solo: (Gm F D# D C A# G)

Bis – Quarta e Quinta estrofe

Trágica lógica do absurdo
(Gilberto Alvares)

Tom: G

Introdução: G | Em | A | A# | G | Em | A |
A# | G

G

Eu estou naquela silhueta curvada sobre o
lixo

Vivendo no oscilante divisor entre a

Am

loucura e a razão

A7

Colecionando magoas, atirando farpas ao

D

vento

Am

A#

O desafeto, o feto escoiceando a barriga

G

da mãe

C

A mente suicida que enxerga o fim

A#

C

Apenas o desfecho de um drama vulgar
Pois a vida é a história da morte contada
desde o início

Am

D

Num vídeo-tape chato com requinte de
horror

Am

A#

G

Onde todo mundo é vilão e morre no final

C

O som que é ruído para teus ouvidos

Am

A#

G

Tudo que você pensou... E mais, eu sou

A#

G

C

G

Eu sou *Rock 'n' Roll*, Eu sou *Rock 'n' Roll*

A#

G

C

G

Eu sou *Rock 'n' Roll*, Eu sou *Rock 'n' Roll*

Solo: G | Em | A7 | D | Am | A# | G

G

Eu sou o riso do escárnio, baby

A lágrima de ódio sufocada, engolida na

Em

dor

A7

D

O judas traído, o traidor do teu credo

Am

A#

O verme que remexe e incomoda a

G

podridão de vocês

C

A puta apaixonada por aquilo que faz

Am

A#

G

Tudo que você pensou... E mais, eu sou

A#

G

C

G

Eu sou *Rock 'n' Roll*, Eu sou *Rock 'n' Roll*

A#

G

C

G

Eu sou *Rock 'n' Roll*, Eu sou *Rock 'n' Roll*

D

C

A#

A trágica lógica do absurdo eu sou

Meu lugar ao sol
(Gilberto Alvares)

Tom: G

Introdução: G | A# | C | D (D | C | D | D | C | A# | D | C | G) G | C | D | D# | F | G

G

Eu não quero teu carro, não quero a tua grana

A#

Só quero o meu, o meu lugar ao sol

G

Não estou aqui para ser figurante do enredo

F

Há muito perdi o medo de poder dizer não

G

Eu não quero um deus, só pra me julgar

F

Quero algo real como os demônios daqui

G

Eu não quero viver entre o pecado e o perdão

A#

Tampouco ser vitimado por qualquer proteção

C

Eu renego a paz da inércia conformista

D

Me tirem da lista de ressurreição

D C D

D C A#

Eu quero algo mais... Que esperar em vão

D C G

Eu quero o meu na mão

A#

O meu aqui...

C

D

O que é pátria, o que é democracia, o que é liberdade pra pança vazia?

D C D

D C A#

Eu quero algo mais... Que esperar em vão

D C G

Eu quero o meu na mão

ANEXO B – Canções Mencionadas e Analisadas

1. *The ecstasy of gold (The Good, the Bad and the Ugly)*
2. *Blowin' in the Wind* (Bob Dylan)
3. *Flower Power* (Greta Van Fleet)
4. Calhambeque (Roberto Carlos)
5. Domingo no parque (Gilberto Gil)
6. Alegria, alegria (Caetano Veloso)
7. Eu te amo, meu Brasil! (Nas versões de: Dom & Ravel e d'Os Incríveis)
8. Era um garoto que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones (Os Incríveis)
9. Eu não sou cachorro, não (Waldik Soriano)
10. Pro dia Nascer Feliz (Barão Vermelho)
11. Mãe Terra (Conspiração Apocalipse)
12. *Modus Vivendi* (Conspiração Apocalipse)
13. O tempo não para (Cazuza)
14. *How Can I Go On?* (Queen)
15. Exagerado (Cazuza)
16. Maior Abandonado (Barão Vermelho)
17. Que país é este? (Legião Urbana)
18. Escola (Conspiração Apocalipse)
19. Rockeira (Conspiração Apocalipse)
20. Saga insana (Conspiração Apocalipse)
21. Escória dos deuses (Conspiração Apocalipse)
22. Espinhos & rosas (Conspiração Apocalipse)
23. Meu mundo (Conspiração Apocalipse)
24. Utopia (Conspiração Apocalipse)
25. *Bye MisterFlying* (Conspiração Apocalipse)
26. Maluco Beleza (Raul Seixas)
27. Vem de leve (Conspiração Apocalipse)
28. *Yank vision* (Conspiração Apocalipse)
29. Chacais (Conspiração Apocalipse)
30. Filhos do caos (Conspiração Apocalipse)
31. Trágica lógica do absurdo (Conspiração Apocalipse)
32. Meu lugar ao sol (Conspiração Apocalipse)
33. Os alquimistas estão chegando (Jorge Ben Jor)
34. Errare Humanum Est (Jorge Ben Jor)
35. Hermes Trismegisto e sua Celeste Tábua de Esmeralda (Jorge Ben Jor)