

Nachleben, Pathosformel e além: experiência (com alteridade e identidade) no Rock em Maragogipe-BA¹

Jorge CARDOSO FILHO²

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira/São Félix, BA

RESUMO

O artigo apresenta resultados parciais do projeto de pesquisa “Diáspora e perspectivismo no Rock?”, a partir do estudo das capas de álbuns e artes gráficas da banda de Rock de Maragogipe-BA, Vovó do Mangue. A investigação apresenta sob quais modalidades sensíveis o encontro com a alteridade é construída no Rock, a partir das noções de Nachleben e Pathosformel (WARBURG, 2015) e da caracterização de Marie-José Mondzain (2013) da imagem icônica. Por fim, indicamos como essas noções podem contribuir para compreender a experiência cultural contemporânea nas suas dinâmicas performáticas.

PALAVRAS-CHAVE: Rock; Sobrevivência; Performance; Maragogipe-BA.

INTRODUÇÃO

A iconografia do Rock, pensado aqui enquanto gênero cultural (GOMES, 2011), nos apresenta um conjunto de referências muito diverso na sua constituição. Desde os campos semânticos mais ligados às tradições judaico-cristãs ocidentais, como ocultismo, bruxaria e demônios (normalmente apropriados positivamente), passando por referências à cultura da idade média e fantasia (castelos, dragões e guerreiros valorosos), também exacerbando aspectos distópicos da vida cotidiana (guerras nucleares, catástrofes naturais, fim da raça humana e ascensão de robôs e das próprias tecnologias), ou a exploração do corpo e da carne (seja como prazer ou formas de violência). Em que medida a amplitude desse acervo implica, necessariamente, em uma multiplicidade de matrizes constitutivas desse gênero? Poderia haver, a despeito das variações, uma determinada gramaticalidade reiterada e partilhada nessa iconografia? Uma sobrevivência? Do que se nutrem, contemporaneamente, essas práticas sobreviventes? Este artigo apresenta resultados parciais colhidos pela pesquisa

¹ Trabalho apresentado no GP Estética, Políticas do Corpo e Gêneros, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutor em Comunicação Social (UFMG). Docente no Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), e-mail: cardosofilho.jorge@gmail.com.

“Diáspora e perspectivismo no Rock?”, desenvolvido com apoio do CNPq, no Centro de Artes, Humanidades e Letras da UFRB, a fim de contribuir nesse debate.

Sistematizamos algumas interpretações da iconografia do Rock na relação com a produção de bandas baianas buscando discutir, além de identificar aspectos reiterativos e/ou que borram o campo semântico do gênero, o que é que as reiteraões e/ou borramentos fazem sobreviver. Acionando o que pode ser considerado como as tradições afro-diaspóricas ou ameríndias presentes na Bahia, nosso enfoque inicial é na banda Vovó do Mangue, da cidade de Maragojipe, no território denominado como Recôncavo da Bahia³.



Figuras 1, 2, 3 e 4 (a partir do canto superior esquerdo): *Logo da banda Vovó do Mangue; Integrantes da banda, em foto de divulgação; Capa do primeiro álbum, homônimo; Foto de Maragojipe, com a igreja de São Bartolomeu no centro.*

³ A região é composta por cidades que circundam a Baía de Todos os Santos e que tiveram papel fundamental no abastecimento de Salvador até o início do século XIX, pois serviam também de rota comercial com a região do sertão do estado da Bahia. Entre essas cidades destacam-se: Santo Amaro da Purificação, Cachoeira, São Félix, Maragojipe, Santo Antônio de Jesus, Cruz das Almas, Itaparica, Sapeaçu etc. Luiz Nascimento (2019) indica ainda outros quinze municípios que compõem a região.

A natureza distinta de cada uma destas imagens (logo da banda, fotografias e capa do álbum) é necessária para darmos conta dos elementos sobreviventes que não residem apenas nas imagens icônicas, mas na própria economia das imagens em performance.

Destaco aqui, como forma de agradecimento, a influência fundamental, neste texto de dois grupos de pesquisa: o *Grupo de Estudos em Experiência Estética: Comunicação e Artes* (GEEECA), da UFRB, colegas e companheiros sem os quais não haveria inspiração para a produção dessa reflexão; do grupo de pesquisa *Media-Müthos*, da Universidade Federal Fluminense, coordenado pelo prof. Benjamim Picado, onde desenvolvi parte dessa pesquisa em ocasião de um estágio pós-doutoral. As manhãs de segunda-feira foram muito mais amigáveis, durante esse distanciamento social, por conta das partilhas com o grupo, sobretudo nas discussões sobre modalidades estéticas, narrativas e teoria da imagem. Agradeço também ao CNPq, pela bolsa de produtividade em pesquisa que tem permitido que a investigação seja realizada, e ao TRACC-UFBA, Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação.

SOBREVIVÊNCIA DO PATHOS NAS IMAGENS

Nossa hipótese, seguindo a proposição de Marie-José Mondzain (2013) sobre a economia icônica, é que a iconografia do Rock constitui não só um instrumento que considera corpo, adesões elementares e afetividade, mas também uma simbologia capaz de oscilar entre univocidade e ambiguidade, um modo de operar esses símbolos que permite experienciar os fenômenos musicais a partir de chaves dinâmicas. Se for correto pensar que “a verdadeira carne, que vive na fala e na imagem, não decorre da aparência, mas do aparecer, ali onde a ordem da manifestação vence todas as armadilhas da ilusão”, como faz Mondzain (2013, p. 93), pensamos que não é na fixidez dos modelos que identificamos as tensões que dinamizam a experiência, mas nas modelizações. Na forma em ação, nas performances. É ela mesma quem explica essa dimensão fundante da forma em ação (uma formatividade):

Quem será o senhor das imagens: aquele que for espiritualmente fiel à imagem natural, aquele que respeitar a imagem natural na imagem artificial, ou, por fim, **aquele que se mover com astúcia e sem interrupção entre a fidelidade e infidelidade, para extrair do artifício todos os benefícios possíveis?** (grifo nosso) (MONDZAIN, 2013, p. 25)

Inspirado nas duas noções propostas pelo historiador da arte Aby Warburg, *Nachleben* e *Pathosformel*, queremos pensar para além das mesmas. Identificando o que é aquilo que sobrevive, nas variadas experiências. O termo *Nachleben* foi cunhado pelo autor com uma tradução principal feita como “vida póstuma”, “pós-vida”, ou “sobrevivência”. Essa noção busca sintetizar a presença que a Antiguidade (mesmo que morta) possui em épocas posteriores, como fantasmagorias que assombram outras épocas. Já com noção de *Pathosformel*, Warburg busca circunscrever melhor de que maneira essas imagens da Antiguidade podem ser percebidas nas ocorrências contemporâneas (do renascimento italiano, foco da atenção do autor). Linguagens e gramáticas que operam nas formas de exprimir movimentos, tanto físicos quanto da alma. Assim, um determinado modo de captar o movimento dos corpos, indícios das paixões da alma, prevalece no renascimento florentino e, inclusive, nas fotografias do século XIX e XX, configurando o que Warburg identificou como um pathos já formulado (*Pathosformel*).

Essa reiteratividade de pathos foi também apreendida por Herman Parret (1997), ao discutir uma estética da comunicação para além dos limites impostos pela pragmática. O autor sintetiza uma noção que ele exprime como “pathos razoável” uma vez que “a paixão que é expressada ou comunicada já é sempre uma paixão razoável porque entrou numa gramática restritiva que domestica o pathos caótico e não-estruturado” (cf. p. 110). Desse modo, ele avança para explicar que as paixões ficam gravadas no discurso por meio de figuras.

a figuratividade discursiva indica a presença das paixões do sujeito, mas ao mesmo tempo – e esse deverá ser retomado – toda figuratividade economiciza o pathos ao estrutura-lo e ao submetê-lo às restrições gramaticais. Se a figura tem função expressiva e comunicativa é porque insere as paixões num dispositivo “razoável”, numa economia na qual o pathos se torna comunicável (PARRET, 1997, p. 111)

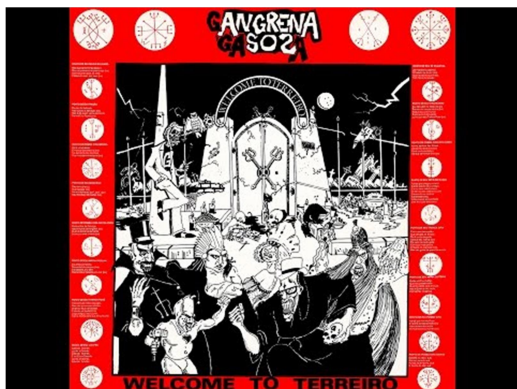
Discutindo essa questão da intensificação e depuração da paixão no fotojornalismo, Benjamim Picado (2013) revisa as proposições warburgueanas de *Nachleben* e *Pathosformel* à luz das apropriações de Ernst Gombrich e Didi-Hubermann, para nos informar sobre o papel da expressividade corporal das personagens da ação, no contexto da dramaticidade atribuída ao instante, numa cenografia viva do acontecimento.

Neste ponto, nos interessa pensar os regimes nos quais a expressividade do gesto é favorecida, a partir de uma certa exacerbação de sua apresentação,

com os fins dramáticos que lhe seriam inerentes: dada a frontalidade da apresentação da imagem de Adams, há que se notar a implicação deste vetor frontal na matriz teatralizada da apreensão dos gestos e das posturas das personagens (PICADO, 2013, p. 15)

Assim, seguindo um caminho de inspiração em Warburg e em seus diferentes leitores, examinamos essas sobrevivências das imagens do Rock, não apenas em sua produção acabada e amplamente divulgada (como em capas de álbuns e fotos de divulgação), mas também em imagens de performances ao vivo, nos quais as gestualidades dos atores no palco contribuem para refletir sobre a sobrevivência de modalidades sensíveis.

Percebemos que tais modalidades podem se aproximar muito dos cerne temáticos de expressão das tradições do Rock e, nesses casos, compreendemos como uma experiência que pode ser sintetizada sobre a rubrica da “identidade”. Elas também podem habitar um espaço mais fronteiro destas tradições e, assim, apresentar uma proximidade de uma rubrica que denominamos “alteridade”. Para além dessa capacidade de articulá-las tematicamente, nos interessa seguir a sugestão de Picado (2013) e pensar as intensidades das expressões somáticas.



Figuras 5, 6 e 7 (da esquerda): *Capa do disco Welcome to Terreiro (1993), da Gangrena Gasosa; Capa de Roots (1996) do Sepultura; Capa de Selvagem? (1985), Paralamas do Sucesso.*

As imagens acima trazem reiteraões de uma identidade iconográfica do Rock, assim como aspectos tensivos, que marcam uma alteridade. Nenhuma delas é banda baiana, mas seus trabalhos exprimem algumas das matrizes que identificamos nessa relação com as alteridades. Uma matriz de escracho e grotesco, no caso da Gangrena Gasosa; uma matriz romântica, no caso do Sepultura; e uma matriz irônica, no caso do Paralamas do Sucesso (Cardoso Filho, no prelo). Para além da sobrevivência temática, entendemos que as próprias gestualidades presentes nas capas revelam as intensidades do pathos operante de maneira predominante em cada uma delas.

Os personagens caricaturizados, na capa da Gangrena Gasosa possuem seus traços físicos exagerados (como típico desse formato de representação) na própria relação com as indumentárias das entidades da religião de matriz africana – o que permite compreender a atenção empreendida não só para os próprios personagens (que são os músicos da banda), mas para o modo como estão “vestidos”. A postura austera do indígena, no caso do Sepultura, com cabelos formados por raízes vermelhas, remetem à tradição do povo original, dizimada com a chegada dos povos europeus. Já nos Paralamas do Sucesso essa tradição é mimetizada no corpo do personagem da capa, que numa encenação irônica – com peito nu, envolto na própria camisa e segurando um pedaço de madeira nos questiona: Selvagem?

PAIXÕES EM MARAGOJIPE-BA

A cidade de Maragogipe tem cerca de cinquenta mil habitantes (2020) e foi elevada a categoria de cidade em 1850. Possui um amplo território em área de manguezal e recebeu, no início dos anos 2000, no distrito de São Roque do Paraguaçu, um estaleiro da Petrobrás S/A para fins de reparos e construção de plataformas de extração de petróleo. Esse investimento gerou muita expectativa em torno de um maior desenvolvimento econômico da cidade que, na prática, não ocorreu. O investimento no estaleiro tornou-se mais e mais escasso à medida que a política de investimento do governo federal na Petrobrás muda. Atualmente as atividades do estaleiro estão praticamente desativadas.

Em termos culturais, a cultura de pesca na região do manguezal é muito forte, assim como os passeios de barco pelo Paraguaçu e Baía de Todos os Santos. A festa de

carnaval de máscaras também é uma tradição da cidade, tendo sido considerado patrimônio imaterial pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia - IPAC, em 2007. Muitos estudantes da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia são oriundos de Maragogipe. Temos realizado e acompanhado trabalhos de investigação sobre as cenas musicais Rock na região do Recôncavo da Bahia há sete anos (ARAÚJO, 2015; PEREIRA, 2016; JESUS, 2019; CARDOSO FILHO & OLIVEIRA, 2020; STRADA & TEIXEIRA, 2016) e, a partir deles, mapeados aspectos sensíveis que emergem na relação com os produtos culturais. Região fortemente marcada pela colonização amparada no trabalho de africanos escravizados, o Recôncavo baiano mantém fortes ligações com práticas culturais da diáspora africana (GILROY, 2013), numa vertente que dialoga com o Atlântico Sul e as relações com a Europa ibérica. Nesse sentido, os saberes musicais (SOVIK, 2018) adquiridos a partir de diversas práticas são cultivados nas experiências mais recentes – como nas manifestações de samba de roda e reggae, nas práticas das filarmônicas, nas festas juninas e de carnaval, mas também nos cultos religiosos da Boa Morte e dos terreiros como da Roça do Ventura ou do Huntoloji, em Cachoeira, e na regata em homenagem a São Bartolomeu, em Maragogipe.

Os saberes institucionalizados, que podemos identificar inclusive numa historiografia de documentos oficiais, também nos apresenta aspectos interessantes sobre essas paixões que sintetizam as disposições anímicas de algumas cidades do Recôncavo: Itaparica, por exemplo, é a cidade “denodada”. O termo que designa a impavidez e coragem da cidade ao barrar a frota naval portuguesa que planejava atacar Salvador. Cachoeira é conhecida como “heroica e monumental” e Maragogipe como “patriótica”, características também atribuídas em função do papel das mesmas nas lutas pela independência do Brasil na Bahia, que culminam em 2 de julho de 1823. Em todas as nomenclaturas permanece um elemento romântico, a luta por uma causa maior “patriotismo, coragem e heroísmo”, que neste caso é representada pela imagem do caboclo e pela forte participação popular, participação das mulheres, negros e negras libertos, indígenas.



Figuras 8 e 9: *Maria Quitéria, Joana Angélica, Maria Felipa e Corneteiro Lopes – personagens da história pela independência do Brasil na Bahia; o Caboclo no desfile de 2 de julho, em Salvador.*

Em nossa opinião, há aqui uma tentativa da historiografia em reconhecer o protagonismo desses saberes oriundos de grupos tradicionalmente subalternizados (em níveis diferenciados) na construção daquelas paixões. A imagem, sobretudo do caboclo, nos interessa explorar porque sua gestualidade em combate, atacando uma serpente-dragão pode ser pensada tanto em um nível metafórico (o povo originário vencendo a tirania) quanto no nível reiterativo das paixões que sobrevivem, inclusive no rock de Maragojipe, da banda Vovó do Manguê.

Por exemplo, quando investiga as imagens dos índios pueblos na América do Norte, Warburg chama atenção para uma religiosidade “primitiva”, querendo designar, em minha opinião, um aspecto primevo, primordial, original e inaugural, que perpassa o cotidiano dos mesmos, inclusive no âmbito de uma arte decorativa. As casas com seus utensílios, ornamentos, as pinturas em vasos, Warburg indica um culto às serpentes presente nessas práticas.

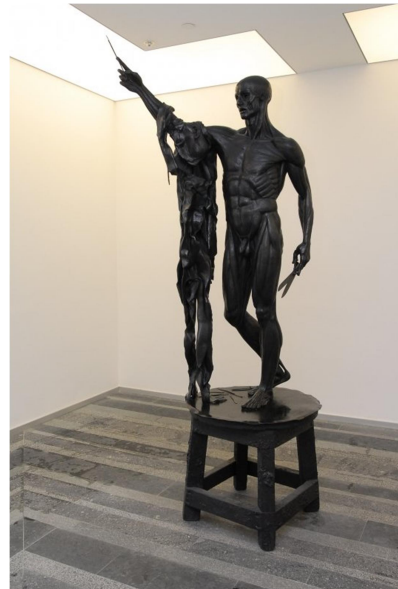
As serpentes assim iniciadas são, nessa associação com os índios, convertidas da forma mais crua possível em causadoras e mediadoras da chuva. São de uma só vez a chuva, a serpente e o santo (primitivo) vivendo em forma de animal (WARBURG, 2015, p. 235).

Não se satisfaz em identificar a reiterabilidade desse tema. Percorre seu gesto metodológico de investigar, nas imagens, o paganismo da antiguidade, a recorrência dessa temática relacional com as serpentes, em cultos diversos, nos trazendo a relação com as mênades, o mito de Laocoonte e o deus da saúde Esculápio, que carrega uma serpente em seu bastão. O caboclo do 2 de julho baiano ataca a serpente, num gesto de dominação, tal qual Esculápio.

A nossa figura 1, por exemplo, que traz o logo da banda Vovó do Manguê possui um aspecto “serpenteiforme” que indica a sobrevivência desse culto às serpentes na expressividade da banda. Mas como este elemento também não é incomum na

iconografia do Rock é possível creditar essa vida póstuma ao próprio gênero musical ao qual a banda busca se vincular. No entanto, há tradições que concorrem com essa formulação mais direta entre a serpente e gênero rock no próprio ambiente em que a Vovó do Mangue atua. A igreja que vemos na figura 4, é a Igreja Matriz de São Bartolomeu de Maragojipe, padroeiro da cidade. São Bartolomeu, na tradição do candomblé é Oxumaré, orixá metade serpente, senhor do arco-íris.

Narram-se contos sobre Oxumaré nos quais sua beleza atrai a paixão de Xangô, orixá da justiça e do trovão. Xangô o aprisiona em seu palácio no céu. Quando Oxumaré foge do palácio, o faz na forma de serpente, levando chuva e as cores do arco-íris para terra. Também costuma-se contar que Oxumaré troca de pele como a serpente e, em cada troca, muda sua anatomia sexual (Angolô/Angolomeia). Mais uma vez, sobrevive aqui uma paixão que pode ser evidenciada ao pensarmos o martírio de São Bartolomeu – esfolado vivo, na Europa oriental, em função de pregar o cristianismo. Na iconografia renascentista, ele está representado na Capela Sistina e em muitas outras pinturas, segurando a própria pele de seu esfolamento (também a pele antiga de uma serpente?). Da pele antiga, entretanto, emerge o santo Bartolomeu, como emerge Oxumaré transformado.



Figuras 10 e 11: *Detalhe da Capela Sistina, de Michelangelo, com foco em São Bartolomeu; Escultura de São Bartolomeu, em bronze, por Damien Hirst, 2006.*

Nas duas obras, permanece além da temática do sofrimento por esfolamento, um gesto de exibição pública da (antiga) pele, com um certo orgulho. É orgulhoso de sua nova condição que Bartolomeu exhibe o modo como foi martirizado. Na pintura de

Michelangelo, seu braço direito segura uma adaga, enquanto a mão esquerda apresenta a pele esfolada. Bartolomeu já aparece com uma nova epiderme, renovada e sagrada, na pintura renascentista. Damien Hirst (2006) escolheu exibir a pele do santo pendurada em seu braço direito, que aponta para o alto, enquanto a mão esquerda segura uma tesoura (a pele de Bartolomeu como uma roupa, a qual ele mesmo acabou de despír do seu corpo). Na escultura, Hirst prefere manter o corpo de Bartolomeu em carne viva, revelando o tecido muscular⁴.

Há aí um orgulho da nova condição, um orgulho que nos permite pensar que mesmo imolado e torturado, a defesa de uma causa permitiu exibir publicamente o abuso sofrido (não com pesar, mas com dignidade). No caso de Bartolomeu, essa causa era o cristianismo. No caso de Maragojipe, o motivo de orgulho é a terra em que se nasceu e que é defendida pela coletividade. A gestualidade patriota em exibir orgulhosamente sua pele, a terra em que se nasceu, permanece como experiência poética de viver e expressar a cidade.

PAIXÕES EM PERFORMANCE NA VOVÓ DO MANGUE

A banda Vovó do Mangue já exibe esse orgulho da terra no próprio nome da banda. O mangue é o ecossistema sobre o qual boa parte da sede do município de Maragojipe possui seu território. Segundo a própria narrativa da banda, em seu site oficial (<https://vovodomangue.com.br/>) o movimento cultural desencadeado pela e entorno da banda foi tão intenso que gerou a criação, em 1997, da Fundação Vovó do Mangue “instituição de reconhecimento internacional que atua em alguns municípios baianos nas áreas de preservação ambiental, educação, cultura e desenvolvimento social”. Entendemos que essa é uma articulação estético-política (RANCIÈRE, 2009) que engaja a produção musical da banda com seu papel e atuação em pautas caras às cidades contemporâneas, como o desenvolvimento sustentável e as relações com o ambiente. Mais uma ação que pode ser identificada no campo da atuação nesse pathos patriótico.

⁴ Mondzain (2013) faz um exercício interpretativo dos usos do termo economia durante a crise do iconoclasmo em Bizâncio e nos mostra como uma formulação cristológica, providencial e de carne está vinculada ao modo estratégico como a imagem passará a habitar as formas de organizar a vida. Segundo a autora, uma vez que o corpo do homem existe à imagem de Deus, carne e sangue se convertem em elementos fundamentais das operações miméticas. “A economia do corpo para o sofrimento é inseparável da economia do corpo para a ressurreição” (p. 62). O Bartolomeu de Hirst, portanto, despe seu próprio corpo da roupa-pele e renasce, e exibindo sua nova condição no mundo.

O nome da banda, fundada em 1993, também está conectado ao momento de publicação do manifesto de Fred Zero Quatro, “Caranguejos com cérebro”, publicado no Jornal do Comércio, em Recife, em 1992. Naquele período, eclodiu uma ação cultural e expressiva que foi muito bem sintetizada pelo Chico Science & Nação Zumbi no álbum Da Lama ao Caos (1994) e por diversas outras bandas da cena Mangue e que gerou influências em todo o Brasil.

O Mangue foi um processo de produção e divulgação de novas criações em música pop - com ecos no cinema, moda, artes plásticas, dança e literatura - ao mesmo tempo em que recuperou as tradições musicais em Pernambuco. Esse movimento se pautou tanto na busca desses ritmos e seus produtores populares, como também na construção de formas de divulgação de trabalhos dos jovens músicos e dos artistas tradicionais. Uma ideia central era “antennar” os novos produtos da cultura urbana com os desenvolvimentos mais recentes da cultura pop, a tecnologia eletrônico-digital e as formas da cultura local (VARGAS, 2007, p. 17)

O autor nos explica que sob a égide dos hibridismos, o movimento promoveu um movimento poético de radical articulação entre musicalidades regionais (com ênfase nas tradições afro-diaspóricas) e as sonoridades eletrônicas e da guitarra elétrica. Fez, desse modo, emergir alteridades na iconografia do Rock produzido no Brasil. É por esse motivo que vemos na capa do primeiro álbum da Vovó do Mangue (figura 3) uma pintura, em simulação de aquarela, da praça da Igreja Matriz de São Bartolomeu, em um colorido vivo que dificilmente remete à iconografia do Rock – mesmo com a permanência de um dos principais signos do universo simbólico do gênero, a igreja. O efeito da pincelada densa no céu azul maragojipano pode ser percebido como mais uma ação, permanente, de fixação do olhar (e da escuta) nesse horizonte.

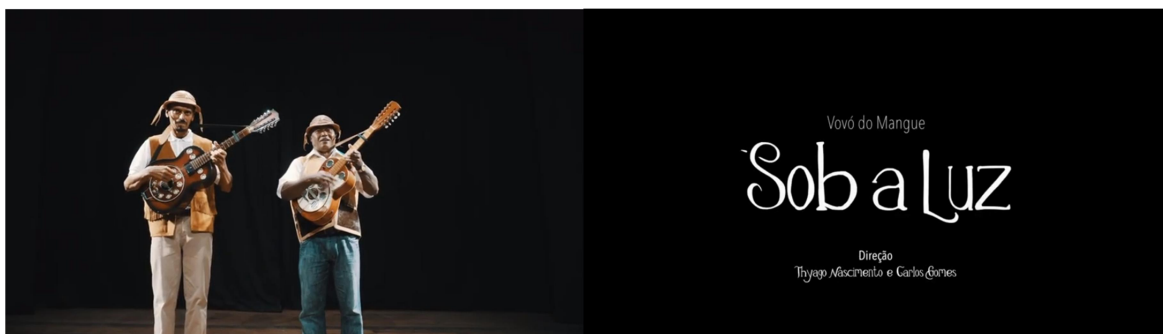
Na foto de divulgação da banda (figura 2), um de seus integrantes veste uma camisa com a estampa de Nossa Senhora dos Navegantes (também reverenciada como Iemanjá nas tradições afro) por baixo do blazer, mantendo esse jogo entre identidade e alteridade na experiência com o Rock que a banda busca proporcionar, numa chave interpretativa que lembra aquela promovida pelo Sepultura ao incorporar aspectos indígenas e da música negra no álbum Roots.

Mas é na performance da banda que podemos ver essas sobrevivências atuando de maneira mais pulsante, uma vez que a performance comporta as fórmulas do pathos operando numa situação e contexto específicos, impossíveis de repetição, como nos explica Zumthor (2000). Para isso, vamos nos deter sobre o um vídeo da banda, gravado

em 2018, sob direção de Thyago Nascimento e Carlos Gomes, da música *Sob a Luz*, faixa nove do álbum de estreia. *Sob a Luz* é uma composição de Gustavo Mello, cuja letra narra as agruras de um povo que teve suas expectativas frustradas, resignado pelo fim anunciado.

Sob a luz o pulso forte de um povo arredio/ as armas aqui do norte
acendendo o pavio/ a morte persegue os passos do homem daqui/ (a paixão
que queima o corpo e faz ele sentir)/ Nada mais forte que o cheiro de uma
fêmea no cio/ Me embriago em seus cabelos e me afogo no rio/ um gibão e
uma enxada, sonhos e ilusão/ a faca corta o fio da vida e destrói o coração/
Sobre a cabeça o céu azul e uma lua a brilhar/ esperança, sede, fome e a
sorte sem chegar/ luzes brilham na cidade, cega religião/ que mantém a
castidade e sua honra em vão/ o povo, a passos lentos, marcha para a
salvação/ rédeas curtas, laço intenso, regras e alienação/ na correnteza da
vida, o açude secou/ Deus não nos deixou colher tudo que a gente plantou
(<https://vovodomangue.com.br/>)

O vídeo inicia com uma dupla de repentistas sertanejos, recitando versos sobre a Vovó do Manguê, especificamente sobre a criatividade da bande em unir “sanfona e viola”. Após esse epílogo, créditos iniciais apresentam a banda e a direção do vídeo e em seguida são ouvidos os acordes iniciais da canção, com uma linha de instrumentos que conta com guitarra, baixo e bateria, além de triângulo, sanfona e zabumba, violas e a participação de um grupo de samba de roda. Nos chama atenção a formação de dois grupos de *power trio* distintos nesta apresentação: guitarra, baixo e bateria como um tradicional *power trio* e o triângulo, sanfona e zabumba, como um segundo *power trio*, que remete às tradições da música nordestina e a Luiz Gonzaga, rei do baião (agradeço ao Carlos Jauregui por ter chamada a atenção para este aspecto, durante uma banca de arguição que participamos juntos na Universidade Federal de Ouro Preto).





Figuras 12, 13, 14 e 15: *Frames do vídeo de Sob a Luz, de Thyago Nascimento e Carlos Gomes.*

Os corpos em performance, anunciados logo no início do vídeo, rompem com a expectativa de uma apresentação de uma banda de Rock (que tradicionalmente está presente logo na identificação do clipe). O que se apresenta para o ouvinte e espectador são os corpos de tradições musicais do sertão brasileiro e do próprio recôncavo da Bahia, que conduzem a performance até o seu fim. Não há imagens da banda Vovó do Mangue diretamente no vídeo, a não ser as imagens que se fazem presentes pelo canto e pela sonoridade dos seus instrumentos. Mesmo sem ver, o espectador pode sentir a presença vibrante dos músicos da banda, na relação com aqueles corpos dançantes e tocantes que performam ali – usam, desse modo, a “astúcia e sem interrupção entre a fidelidade e infidelidade, para extrair do artifício todos os benefícios possíveis”⁵ (MONDZAIN, 2013) do dispositivo audiovisual, reiterando a presença da banda (e do Rock) mesmo que eles não estejam presentes no visualmente no quadro.

O orgulho da própria terra, reforçado nos corpos dançantes das sambadeiras, transborda para um orgulho da terra de outrem: o sertão⁶. Presente com a dupla de repentistas e com o clássico trio de forró, o sertão é um aspecto recorrente no imaginário nordestino, mesmo para aqueles que habitam o litoral. O sertanejo é o “Outro” do litorâneo, em muitas cidades, e, sobretudo nas capitais do Nordeste, que se localizam, em sua maioria, em zonas costeiras (SOUZA, 2019). Quando o vídeo traz os corpos desses músicos em performance, reinsere no campo das disposições passionais e anímicas o desejo da alteridade. Uma paixão por si mesmo, mas também uma paixão pela diferença, pela capacidade do outro de produzir diferenças.

Os corpos das sambadeiras acolhem o Rock, assim como os corpos dos músicos presentes nas imagens. Não há incômodo com o encontro com um gênero musical tão

⁵ Repetimos aqui a citação inicial de Marie-José Mondzain propositalmente a fim de enfatizar como o vídeo da banda consegue ser efetivo nessa zona de jogo entre visível e invisível, entre o que está dentro e fora dos quadros.

⁶ O rio Paraguaçu, que banha a cidade de Maragogipe, nasce na região da Chapada Diamantina, especificamente em Barra da Estiva. A Chapada Diamantina é uma região que se assemelha a um oásis inserido no sertão baiano.

habitado por demônios, ou pela idade média e pelas distopias cotidianas. Predomina um pathos de acolhimento e celebração: do corpo, da vida e do encontro – consigo mesmo, mas também com o outro. Entendemos que esse encontro é acolhedor também porque guarda aspectos similares (de identidade com o gênero musical). No ocultismo das práticas sincréticas (as sambadeiras estão usando seus trajes festivos, por exemplo), na fantasia lúdica da dança e mesmo na fantasia lendária das histórias sobre a Vovó do Mangue – entidade protetora do manguezal – ou da serpente-orixá Oxumaré – com seu colorido vívido. Mas a letra da canção nos indica que mesmo com acolhimento e celebração, há a imolação e sofrimento, pois “Deus não nos deixou colher tudo que a gente plantou”.

MIGALHAS DA PAIXÃO

A relação estabelecida com as expressões musicais da banda Vovó do Mangue revela, em minha opinião, um movimento de reorganização dos vetores fundantes do gênero musical Rock, em diálogo com aspectos cruciais que constituíram esse gênero cultural. Nesse sentido, o acervo cultural acionado na produção expressiva da banda indica, sim, outras matrizes possíveis para acoplagem na experiência musical que podem ser identificadas e amplificadas por ações de investigação e disseminação.

A sobrevivência de tais imagens não se encontra tanto em uma gramática reiterada e partilhada, mas numa pragmática efetiva, que se faz, estas sim, sobrevivente nas experiências mais diversas e que buscamos explorar a partir das passionalidades em ação, nas performances da banda⁷. Compreendemos, então, que vestígios dessas paixões ficam marcados (encarnados) nos ambientes diversos com os quais interagimos – sejam eles objetos, objetos expressivos, natureza ou práticas culturais. Apanhar as migalhas das paixões que sentimos e repartimo-las com outros, é o que fizemos nesse texto.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, S. **O Rock baiano e seus elementos de africanidade: trajetória e experiências da banda Cascadura**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História). Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2015.

CARDOSO FILHO, J. & OLIVEIRA, P. Anacronismos do Rock: pequenas crises a partir da banda Vovó do Mangue. In: MAIA, J *et all* (Org.). **Catástrofes e crises do tempo:**

⁷ Mais uma vez, agradeço às indicações críticas e muito generosas do colega Benjamim Picado, na circunscrição de tal problema para investigação, e do Pedro Drummond (UFF), Angelita Bogado (UFRB), Scheila Franca (GEEECA-UFRB), Ana Luísa Coimbra (UFRB) e Milene Migliano (ESPM) nas conversas sobre Aby Warburg.

historicidades dos processos comunicacionais. Belo Horizonte: PPGCOM-UFMG, 2020.

CARDOSO FILHO, J. Diáspora e perspectivismo no Rock brasileiro – as matrizes do elogio, do escracho e da ironia. In: **Estamos aqui: debates Afro Latino Americanos**. Editora da UFCA (no prelo).

GOMES, I. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. **Revista FAMECOS**, v. 18, n. 01, 2011, p. 111-130.

JESUS, K. **Escola Pública e o Plano Cartesiano do Deus Enganador**: uma análise sociosemiótica da banda Escola Pública na cena alternativa de Cachoeira, Bahia. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social - Jornalismo). Centro de Artes, Humanidades e Letras, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2019.

MONDZAIN, M-J. **Imagem, ícone, economia**: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo. Rio de Janeiro: Contraponto/Museu de Arte do Rio, 2013.

NASCIMENTO, L. **Povoamento e formação social de cachoeira**. (Impresso), 2019

PARRET, H. **A estética da comunicação**: além da pragmática. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

PEREIRA, C. Cena Rock independente na cidade de Cruz das Almas-Bahia. In: BENEVIDES, S & PENTEADO, W. (ed). **Pelas lentes do Recôncavo**: escritos de teoria social, artes e humanidades. Cruz das Almas: EDUFRB, 2016, p. 31-47.

PICADO, B. Das intensidades às depurações da paixão na imagem: mutações do gesto e do acontecimento no fotojornalismo. **Ícone – Especial THEORIA - Futuro do passado: representação, memória e identidades na fotografia**, vol. 15, n. 01, 2013, p. 1-18.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. 2. edição. São Paulo: Editora 34/EXO, 2009.

SOUZA, R. **O sertão como espaço de alteridade no cinema brasileiro**: uma análise da narrativa de fluxo de Viajo porque preciso, volto porque te amo. Dissertação de mestrado (Comunicação e Cultura Contemporâneas). Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2019

SOVIK, L. **Tropicália Rex**: música popular e cultura brasileira. Rio de Janeiro: Mauad X, 2018.

STRADA, A & SANTANA, K. **Rock e Metal no Recôncavo**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social - Jornalismo) Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Vídeo. 47 min, 2016.

VARGAS, H. **Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2007.

WARBURG, A. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: CIA das Letras, 2015.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.