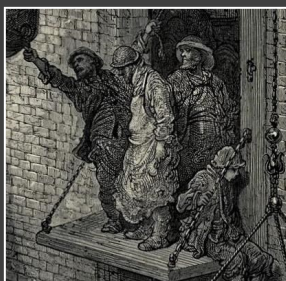


# O GLOBO INFINITO DO MUNDO LIVRE: “SAMBA ESQUEMA NOISE” COMO JOGO DE AZAR

## THE INFINITE CAGE OF MUNDO LIVRE: “SAMBA ESQUEMA NOISE” AS A GAME OF CHANCE

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



**CERRADOS**  
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57835

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 08/04/2025

Aceito em: 16/06/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Paulo Henrique Vieira de Souza  

UnB | [paulo.souza@unb.br](mailto:paulo.souza@unb.br)

### Resumo / Abstract

Este artigo investiga a dinâmica estética de “samba esquema noise”, fonograma que integra as versões em *CD* e *streaming* do álbum de mesmo nome, lançado em 1994 pela banda Mundo Livre S/A. Para realizar este exercício crítico, consideramos a relação entre os aspectos musicais e discursivos, elaborados em estúdio. Após a compreensão do funcionamento dessa faixa, concluímos que ela elabora a experiência de jogos de azar, expressando contraditoriamente a desesperança em condições efetivas de mudança.

**Palavras-chave:** Mundo Livre S/A, Mangubeat, Canção popular-comercial brasileira, Ironia.

This article investigates the aesthetic dynamics of “samba esquema noise,” a track featured in the CD and streaming versions of the album of the same name, released in 1994 by the band Mundo Livre S/A. To undertake this critical exercise, we examine the relationship between the musical and discursive elements. Upon understanding the mechanism of this track, we concluded that it constructs the experience of games of chance, paradoxically expressing a sense of hopelessness regarding the possibility of real change.

**Keywords:** Mundo Livre S/A, Mangubeat, Brazilian Popular-Commercial Song, Irony.

Em 2024, completaram-se 30 anos do surgimento de dois álbuns marcantes para o contexto cultural brasileiro, *Da lama ao caos* (Chaos/Sony, 1994), de Chico Science & Nação Zumbi, e *samba esquema noise* (Banguela Records/Warner, 1994), do Mundo Livre S/A, que são tomados como ponto crucial do surgimento do Mangubeat<sup>1</sup>. A repercussão midiática desses álbuns e a continuidade da produção de suas bandas e de outros artistas ao seu redor fizeram com que o Mangubeat e a capital pernambucana se tornassem pontos incontornáveis para reflexões consequentes sobre a canção popular-comercial brasileira<sup>2</sup> em fins do século XX, originando produtos culturais que passaram a inquirir a vida social brasileira desde então. Ainda assim, diante de fatos sociais decisivos transcorridos desde o longínquo ano de 1994 (como, por exemplo, em nível político, a eleição de candidatos do Partido dos Trabalhadores para presidentes do país por 13 anos consecutivos, o golpe parlamentar, em 2016, para interrupção do segundo mandato da presidenta Dilma Rousseff e a eleição de candidato de extrema direita em 2018, consolidando a presença de forças protofascistas como integrantes do jogo político brasileiro; ou como, em nível cultural, a ampliação da *Internet* e das redes sociais, dando vazão a novas plataformas de debate público e de expressão individual e remodelando as noções de participação política, vivência religiosa e consumo cultural; ou ainda como, na vida social, a remodelação das relações de trabalho, a flexibilização da legislação trabalhista brasileira e a diluição de organizações coletivas de trabalhadores), parece válido discutir quanto os fonogramas<sup>3</sup> enfeixados nestes álbuns ainda nos servem como material capaz de colocar questões ao tempo presente. Visando dar subsídio a este debate, propomos a seguir uma interpretação de “samba esquema noise”, faixa que encerra a versão em *CD* do álbum de mesmo nome, buscando compreender como se dá, em seu caso, a transformação de estruturas sociais em forma artística<sup>4</sup>.

\*\*\*

O primeiro álbum do Mundo Livre S/A foi lançado pelo selo Banguela Records, subsidiário da Warner, durante a segunda metade de 1994, em dois formatos: *Long Play (LP)* e *Compact Disc (CD)*. A menção ao formato interessa a essa discussão devido ao status de inovação tecnológica de que o *CD* gozava naquele momento. Este fator, aparentemente externo à formulação artística do álbum, é significativo para o Mangubeat pois um dos temas caros aos mangubeboys é o da confluência entre tecnologia, fazer artístico e sua repercussão crítica e financeira. A sua versão em *LP* traz 10 fonogramas na seguinte ordem: no lado A – “manguebit”; “a bola do jogo”; “livre iniciativa”; “saldo de aratu”; “homero, o junkie”; e no lado B – “musa da ilha grande”; “cidade estuário”; “rios (smart drugs), pontes e overdrives”; “o rapaz do b... preto”; “terra escura”. Ora, um ouvinte recorrente da versão em *CD*, ou do álbum em *streaming*, sentirá falta de três faixas: “mulher com W... maiúsculo”, “sob o calçamento (se espumar é gente)” e, nada mais, nada menos que “samba esquema noise”. Ou seja, a faixa que dava nome ao álbum e outras duas não apareciam em sua versão em *LP*, funcionando como um aviso ao consumidor sobre a necessidade de sua atualização em termos de tecnologias de reprodução musical: o produto completo só estava disponível em *CD*. A alegação sobre a capacidade de registro de maior tempo de gravação na mídia mais nova não muda o fato de que os responsáveis pelo álbum excluíram de sua versão em vinil a sua faixa título que, não por acaso, tematiza a circularidade, o consumo e a própria banda.

1 Há uma quantidade considerável de trabalhos sobre Mangubeat, fenômeno midiático nacional baseado na circulação de produtos culturais pernambucanos, que endossam essa afirmação, dos quais destaco, em âmbito acadêmico, LEÃO DO Ó (2008) e LIMA (2007); e em âmbito jornalístico, TELES (2012).

2 A expressão canção popular-comercial brasileira é de Walter Garcia (2013, 2017) e delimita manifestações culturais musicais originadas de tradições populares e colocadas em circulação pelo aparato técnico da indústria de massa, com interesse comercial.

3 O termo refere-se aos registros fonográficos comercializáveis sob diversos formatos. Abordar canções pela menção a fonogramas específicos garante que se aborde uma performance concreta, que inclui, além de compositores, arranjadores, cantores, instrumentistas, atuantes de “performance embutida” (NAPOLITANO, 2020, p. 2), como produtores musicais, engenheiros de som e diretores comerciais.

4 Agradeço a Adelcio Camilo Machado e Thais dos Guimarães Alvim Nunes pelo generoso processo de compartilhamento de conhecimentos sobre canção e pelos esclarecimentos relativos a questões musicais que influenciaram este trabalho. Agradeço a Thais também pela transcrição musical do violão base de “samba esquema noise”, apresentada a seguir, e pela longa discussão a seu respeito. Naturalmente, eximo-os de qualquer conclusão equivocada que o presente texto possa veicular.

Esse curioso fato não justifica completamente o nosso interesse pelo fonograma “samba esquema noise”, mas é parte dos sentidos que fazem do primeiro álbum do Mundo Livre S/A uma intervenção artística complexa e decisiva no contexto fonográfico do Brasil da década de 1990.

Como afirmado anteriormente, “samba esquema noise” arremata a versão de *samba esquema noise* em CD, funcionando como desfecho da experiência de uma audição do conjunto do disco<sup>5</sup>. Ao iniciar a faixa, é possível notar desde os primeiros segundos dois sons: um violão<sup>6</sup> e um ruído como que causado pela leitura de uma fita magnética. Sobre a presença quase imperceptível do ruído, o violão realiza acordes prolongados, com diferentes durações, criando um clima de suspensão e funcionando como introdução no arranjo. Não há o estabelecimento de um pulso regular e a harmonia empregada se apresenta resumida em relação àquela que se procederá ao longo do fonograma. A atmosfera muda quando o violão inicia uma levada de padrão rítmico definido, tocado de forma dedilhada, realizando uma melodia que resulta das notas mais agudas do arpejo. Essa melodia pode ser compreendida como distribuída em 11 compassos binários, a que nos referiremos como o tema de “samba esquema noise”. Ela organiza o caminho pelo qual a experiência sonora da gravação se estrutura, razão pela qual vale a pena despendar alguma energia em sua compreensão. Segue-se uma transcrição desse violão em partitura.

### Figura 1 – Transcrição do violão de “samba esquema noise”

Em7	F#m7	G	A#dim	D7M	Bm7	Bm7	C#m7(b5)
C#m7(b5)	A#dim	Bm	Ddim	D7M	A7	Em7	

A melodia e a harmonia são ambíguas: sua resolução se dá no acorde de Em7, no último compasso, favorecendo a indefinição do campo harmônico entre maior (D) ou menor (Bm) e conferindo à faixa uma sensação permanente de imprecisão. Apesar disso, ritmicamente, nota-se a tendência à acentuação do segundo tempo do compasso (que ocorre, na melodia, representada no pentagrama superior, nos compassos 3, 4, 6, 7 e 8), característica marcante do padrão mais comum de samba, além da constante menção a um dos acompanhamentos típicos do choro em que o tempo é preenchido por 4 semicolcheias, das quais a primeira é realizada pelo baixo do acorde e as demais pelo acompanhamento, que neste caso é arpejado. O efeito é ainda realçado em casos nos quais o baixo é suprimido e não soa a melodia, enfatizando a contrametricidade que estamos acostumados a ouvir em certa tradição da música afrobrasileira (o que ocorre nos compassos 4, 5, 6 e 9). O efeito geral do encontro dessas características rítmicas, melódicas e harmônicas é o de certa estranheza melancólica, mas algo familiar, e sua repetição ao longo da faixa será uma das balizas do sentido de progressão experimentado em sua fruição. A fim de compreender como este sentido se constrói, observemos novamente a primeira ocorrência da apresentação deste tema, que se dá entre 00:29 e 00:52.

Além do violão, é possível perceber a presença de um idiofone tocado por agitação (provavelmente, um *egg shaker*<sup>7</sup>) que confirma a subdivisão em colcheias, além de, em destaque, a voz de Zero Quatro, que entoia um texto compatibilizado com a fala cotidiana. Logo, do ponto de vista da sonoridade, estão postos em cena os três elementos que se desenvolverão no decorrer da faixa: o

5 Ainda que se tenha em mente a praticidade de modular a ordem da audição oferecida pela tecnologia digital, partiremos da hipótese de uma audição atenta e linear, conforme a previsão de ordem sugerida pela disposição dos fonogramas, faixa a faixa, considerando também o acesso ao encarte do álbum.

6 O instrumento apresenta timbre metálico e brilhante, portanto, provavelmente, trata-se de violão com encordoamento de aço, incomum no samba, e geralmente associado a sonoridades como a *folk music* e o pop-rock internacional, o que pode ser tomado, em certa medida, como ruído.

7 No Brasil, esse instrumento é conhecido usualmente como “ovinho”.

som musical, conduzido pelo violão dedilhado e pelo som percussivo; o ruído, presente ainda muito discretamente no som da fita que não cessa; e a fala, voz humana a conformar sentidos entremeados pelos do arranjo sonoro.

Mantendo nossa atenção ao aspecto sonoro da composição, mas ampliando o escopo para a gravação como um todo, é possível compreender “samba esquema noise” como um exercício experimental de *crescendo* ruidoso, produzido em estúdio, no qual, a cada repetição invariável do tema, sobrepõem-se camadas de ruídos que imprimem sentido progressivo à experiência. Para facilitar a percepção desse efeito, a seguir, propomos a representação do texto da faixa conforme entoado por Zero Quatro, ao lado de quadros que representam a repetição do ciclo de 11 compassos binários, apresentados anteriormente, dentro dos quais descreveremos os sons adicionados naquela repetição do ciclo, estabelecendo o caminho ao clímax da experiência sonora, ocorrido na última repetição.

APRESENTAÇÃO  
ruído da fita magnética +  
violão + voz + idiofone

a felicidade  
como a morte  
é como um concurso milionário da TV  
existe um globo  
infinito  
com bilhões de bolinhas  
girando

1ª REPETIÇÃO  
ruído da fita magnética +  
violão + voz + idiofone +  
piano

em algum lugar  
a cada instante uma deusa  
retira um número  
que pode ser o meu  
dá pra entender?  
por isso  
nada de pudores  
dá pra entender?

2ª REPETIÇÃO  
ruído da fita magnética +  
violão + voz + idiofone +  
piano + líquido sendo  
despejado

ou você explora o próximo  
ou o próximo  
é você  
esta é a única moral  
do mundo livre  
dá pra entender?

3ª REPETIÇÃO  
ruído da fita magnética +  
violão + voz + idiofone +  
piano + líquido sendo  
despejado + guitarra e som  
grave em baixa  
intensidade

(sem texto entoado)

4ª REPETIÇÃO  
ruído da fita magnética +  
violão + voz + idiofone +  
piano + líquido sendo  
despejado + guitarra e som  
grave mais perceptíveis

a felicidade  
como a morte  
é como um concurso milionário  
da TV  
existe um globo infinito  
com milhões, bilhões de bolinhas  
girando em algum lugar  
dá pra entender?

5ª REPETIÇÃO

ruído da fita magnética +  
violão + voz + idiofone +  
piano fora da tonalidade +  
líquido sendo despejado +  
guitarra e som grave mais  
perceptíveis

a cada instante  
uma deusa retira um número  
que pode ser o meu  
por isso, nada de pudores  
dá pra entender?

6ª REPETIÇÃO

ruído da fita magnética +  
violão + voz + idiofone +  
piano fora da tonalidade +  
líquido sendo despejado +  
guitarra e som grave mais  
perceptíveis + ruídos  
diversos indiscerníveis +  
rasura da voz + moeda

ou você explora o próximo  
ou o próximo é você  
essa é a única e verdadeira moral  
do mundo livre  
dá pra entender?

7ª REPETIÇÃO

ruído da fita magnética +  
violão + voz + idiofone +  
piano fora da tonalidade +  
líquido sendo despejado +  
guitarra e som grave mais  
perceptíveis + ruídos  
diversos indiscerníveis +  
rasura da voz + moeda +  
objeto que se quebra +  
conversa + aumenta a  
intensidade do teclado e da  
guitarra

(sem texto entoado)

8ª REPETIÇÃO

ruído da fita magnética +  
violão + voz + idiofone +  
piano fora da tonalidade +  
líquido sendo despejado +  
guitarra e som grave mais  
perceptíveis + ruídos  
diversos indiscerníveis +  
rasura da voz + moeda +  
objeto que se quebra +  
conversa + aumenta a  
intensidade do teclado e  
guitarra + voz em registro  
mais agudo

a felicidade  
girando em algum lugar

Como podemos observar nesta transcrição, a unidade de organização do fluxo sonoro é o violão dedilhado, que se perfaz conforme o exemplo apresentado na figura 1 por nove vezes<sup>8</sup>. A sua adoção como base nos permite compreender a lógica do acréscimo de ruídos, o que vale também para o enunciado da voz entoativa, conjunto de versos com forte tendência prosaica, organizado em 7 estrofes, discerníveis, ambos, pelo seu enquadramento no ciclo de compassos estabelecido pelo tema<sup>9</sup>. Interessa, no entanto, a diferença entre o movimento do ruído e o da voz entoativa, uma vez que aquele é inteiramente ascendente até a interrupção final, na última exposição, enquanto este realiza um movimento entre a circularidade do violão e a progressão ruidosa, estabelecendo-se como uma *repetição imperfeita* que, em movimento zigzagueante, acaba acumulando significados entre hesitação, ansiedade, tédio, aborrecimento. Isto fica claro ao comparar as estrofes 1, 2 e 3 às 4, 5 e 6. Nota-se que a ideia central e até os recursos léxicos e sintáticos se repetem, entretanto, surgem pequenas reformulações, como aquelas utilizadas na fala cotidiana quando se tenta explicar algo sem que se esteja fazendo compreender, onde o falante busca pequenas modulações que vão agregando significados, fazendo do próprio ato de explicação a construção do objeto a se expressar. Daí a presença fulcral do verso “dá pra entender?”, repetido algumas vezes, capaz de unir a encenação da transitoriedade, aleatoriedade e multiplicidade da fala cotidiana aos significados textuais.

A princípio, a expressão parece um cacoete de função fática, recurso comum na fala cotidiana (como, por exemplo, “Compreende?”, “Tá ligado?”, “Saca?”, “Mora?”), que funcionaria como recurso de figurativização mobilizado para presentificar o tempo e o espaço da voz, conferindo verossimilhança ao plano ficcional<sup>10</sup>. Porém, orientados pela observação da arquitetura da faixa, somos levados a crer que ao trazer esse vício de linguagem para primeiro plano, esta pergunta revela também outros significados.

A fim de examinarmos mais profundamente a expressão, observemos a condição discursiva do texto entoado e, por conseguinte, a sua carga política. Índícios como a aparência de impessoalidade, a enunciação de pretensas verdades sobre a existência, o anúncio de soluções para os problemas decorrentes dessa verdade e o recurso apelativo nos permitem reconhecer uma propaganda. Partindo desta premissa, podemos perguntar, a fim de definir-lhe os contornos semânticos: Quem fala? A quem fala? O que pretende propagar?

Ainda restritos aos recursos textuais, podemos dizer que há um “eu” organizando o discurso, que se deixa vislumbrar, por exemplo, no trecho “a cada instante uma deusa/ retira um número/ que pode ser o *meu*”. Este “eu” se dirige a alguém a quem parece buscar convencer, dando-lhe conselhos, como, por exemplo, em “por isso/ nada de pudores” ou em “ou você explora o próximo/ou o próximo/ é você”; este efeito de diálogo é reforçado pelo já mencionado “dá pra entender?”. Por fim, como boa propaganda, o objeto a ser difundido é anunciado sem pudores e sem chances para os concorrentes: “esta é a única moral/ do mundo livre”. Até aqui, tudo está dentro do esperado, afinal, não é incomum que na indústria de massa aqueles capazes de subsidiarem propagandas de seus produtos falem pela boca de figuras que se parecem a indivíduos. Mas ao observar a voz entoativa que, neste fonograma, dá corpo ao texto, notamos características que, além de não parecerem combinar com seu tom apologético, imprimem-lhe significados contraditórios.

Como já observamos, o texto se compatibiliza com a fala, mas não aquela do modelo exemplar de locutores televisivos ou radiofônicos: trata-se de uma fala errante, incapaz até mesmo de repetir sem variações, com qualidades que se distanciam do padrão comercial: em vez de uma dicção que esconde marcas regionais, encontramos o sotaque indisfarçado; no lugar de um ritmo que ajude na previsibilidade da fala, frouxidão temporal; em vez de entonação enérgica com trechos acentuados, vogais prolongadas e finais de sentenças destacados, sugerindo ânimo, vigor, energia para o consu-

8 Em sua última apresentação ela não se completa, sendo interrompida no décimo compasso.

9 Temos consciência de que a transcrição da letra aqui proposta é também um ato interpretativo, na medida em que assumimos o texto entoado por Zero Quatro como de caráter poético (ainda que com tendência à prosa) e, portanto, organizado em versos. Essa opção nos leva a propor uma divisão dos versos e das estrofes de maneira entre arbitrária e intuitiva, tendo como base o sentido que damos à entoação e a organização sonora/musical. Neste caso, submetemos o conjunto de versos entoados ao tema, desenvolvido em 11 compassos, originando as 7 estrofes. Sem dúvidas, esta divisão pode ser contestada em caso de escolha de outros parâmetros, a serem justificados a cada análise.

10 As ideias de figurativização e de presentificação da voz no plano textual por meio de recursos fáticos estão em, entre outras publicações de Luiz Tatit, *O cancionista* (2012). Já a ideia de que uma canção, assim como um poema, estabelece um nível de ficcionalidade é devida aos estudos da ficcionalização da voz poética, de que são exemplos os textos reunidos por PILATI, Alexandre et al. (2020).

mo, temos torneios discretos e longos silêncios determinados por um comportamento vocal que demonstra cansaço e fastio. Este aparente curto-circuito nos indica, de imediato, a ironia como recurso principal de estruturação desta elaboração textual-performático-sonora.

Com vistas em discernir o gume político alcançado pela formulação, propomos uma interpretação que considere, a princípio, o que está expresso no sentido afirmativo do jogo irônico, no que está na superfície da significação. Isto porque o efeito de “samba esquema noise” não é simples exercício de crítica abstrata à propaganda enquanto forma de incentivo à circulação de mercadorias, mas expressão adequada do conteúdo político contraditório ensejado pelo conjunto do álbum de mesmo nome; é a exposição da lógica que sustenta a sua existência como produto cultural mercadológico e declaração da sua verdade interna como participante do esquema noise da indústria fonográfica brasileira, em toda a sua potencialidade de propagação midiática e, simultaneamente, na limitação formal colocada pelos termos impostos por ela.

Adotando esta perspectiva, seria possível compreendermos o locutário de “samba esquema noise” como um desdobramento do “eu” que organiza o discurso, encenando um monólogo interior, como aqueles desenvolvidos em situações de perigo, arrependimento ou dilema. Assim, a propaganda deixaria de ser técnica publicitária para convencimento do outro ao consumo, para apresentar-se como forma de expressão íntima, lógica subjetiva. Neste caso, deixa de haver inadequação entre a textualidade apelativa e a entonação desanimada, já que, pelo contrário, a estafa seria um aspecto de verossimilhança na constituição de uma subjetividade moldada pela forma da propaganda, que encontra num discurso violento sua motivação de ação, ainda que desgastada pela repetição, que parece designar antes a sina da mesmice que a possibilidade de sorte ou azar.

Esta relação entre a propaganda da chance do sorteio extraordinário e a sensação de tédio repetitivo vivenciada na audição do fonograma nos permite perceber a identidade profunda dos dois sentidos, enfatizando a tensão advinda da aparência de oposição. Este não é o único par conformado por essa lógica. Ao observarmos os versos “ou você explora o próximo/ ou o próximo/ é você” e seus correlatos, sentimos tanto a apologia do individualismo como aspecto organizador da vida, quanto o temor causado pela possibilidade iminente de tornar-se vítima do mesmo princípio. Nota-se, como no caso anterior, que a multiplicidade de sentidos configura uma unidade tensiva que faz a oposição soar mais vigorosa. Considerando a centralidade desses dois exemplos, acreditamos ser possível afirmar que essas tensões expressam um dado formal de “samba esquema noise” capaz de internalizar artisticamente a estrutura sentimental do engajamento em jogos de aposta, onde o prazer da possibilidade da sorte é intensificado pela probabilidade esmagadora do azar. Assim, seria este o principal recurso responsável pela vividez da sensação de que, ao fruir a faixa, estamos ante o impacto, causado sobre o indivíduo, da mistura entre esperança no acaso, medo da aleatoriedade aparente da vida e permanência massacrante da exploração.

Após estas breves reflexões a respeito das condições situacionais e estruturais do discurso construído na trama desta performance, podemos voltar ao verso-pergunta que estamos considerando como cerne de sua significação, repetido algumas vezes no transcorrer da gravação. Reverberando o dado formal que acabamos de observar, é possível afirmar que, no plano da realidade construída pela voz lírica, o verso funciona como a irrupção de um autoquestionamento insistente: será mesmo possível compreender a vida por esse discurso? Por outro lado, no plano da experiência sonora, devido à colocação estratégica desses versos no limite de cada ciclo do violão, eles passam a funcionar quase como um estribilho, autonomizando-se, em alguma medida, do fluxo dos sentidos lineares, passando também a uma significação isolada, ao realizar uma pergunta que se volta à performance como um todo. Segundo este raciocínio, a pergunta corporificaria simultaneamente uma voz lírica interna ao discurso e outra externa, que permaneceria como sugestão ao longo do decurso de experiência auditiva, ganhando concretude apenas em seus segundos finais, quando, em um corte sobre a estrutura música-ruído-discurso, interrompe a repetição, estabelecendo novos parâmetros para o pacto ficcional: ao contrário do que pensávamos, esta não é uma propaganda, assim como não há nin-

11 A quebra do texto com arremate da entoação, tira a força de legitimidade da repetição da melodia do violão, que perde seu sentido e abandona a base rítmica (o fato de seu encerramento se dar no meio de um ciclo, sobre um acorde de tipo dominante, fortalece esse sentido de desistência, suspensão), deixando sobrar ruídos desavisados: a guitarra noisy, que se retira aos poucos; a moeda que cai mais uma vez; gargalhadas.

guém falando consigo mesmo. Este é apenas um fonograma, construído em estúdio.

Embora o trecho seja curto demais para ser tomado em sentido exato, sua conformação sonora tem efeito desconstrutivo<sup>11</sup>. Por um lado, isso evidencia a crítica ao discurso presente no restante da faixa, assumindo sua perspectiva política; por outro, limita seu alcance estético, aproximando-o mais de um artefato de inteligência do que de sensibilidade. A nossa hipótese é a de que este limite seja imposto pela forma mercadológica pela qual a canção popular-comercial brasileira se constituiu ao longo do século XX, encontrando seu auge de lucratividade (até então) na década de 1990. A viabilidade comercial neste mercado selvagem exigia dos artistas a busca do equilíbrio entre entretenimento, comunicabilidade e inteligência, transformando algumas sutilezas em gestos inequívocos. Considerando também esse campo de problemas, o verso-pergunta revela-se, por fim, em uma auto-crítica insuspeita: a dúvida sobre a compreensão expressa um limite não só do fonograma analisado, mas da própria condição artística de um objeto que é antes um jogo de argúcias do que partilha de um universo coletivo de significações.

\*\*\*

Esta curta interpretação de “samba esquema noise”, do Mundo Livre S/A, buscou concentrar-se nos sentidos decorrentes da relação entre a formulação discursiva expressa pela voz de Zero Quatro; musical, realizada principalmente pelo tema do violão; e sonora experimental, baseada em ruídos. Nossa análise partiu de uma proposta de versificação e estrofação da letra de “samba esquema noise”, vinculada aos demais sons da gravação, chegando à percepção de que o texto se utiliza de recursos expressivos do gênero propaganda publicitária e se estabelece pela internalização das formas sociais que condicionam relações de vício com jogos de azar, transformando em estrutura artística o sentimento de solidão individual e desamparo que caracteriza uma vida configurada no reino da propaganda.

Este trunfo de elaboração artística foi alcançado pela exploração de um modo específico de construção performática no qual os sentidos das sentenças e as sensações delas decorrentes aparentam uma oposição que se revela, em nível profundo, como identidade, aguçando a tensão decorrente da aparente contradição. Este mecanismo, de difícil percepção devido a sua sutileza, toma sentido abertamente irônico ao considerarmos a faixa em sua completude, definindo sua posição política e limitando seu efeito artístico, ambos submetidos a condições postas pela indústria fonográfica conforme estabelecida no Brasil no decênio de 1990.

Uma ressalva importante a estas conclusões diz respeito à relação entre a faixa aqui analisada e o projeto no qual ela se insere, o já referido álbum, *samba esquema noise*, que integra os sentidos deste fonograma a outros, veiculados no mesmo álbum, assim como ao seu material gráfico; o videoclipe realizado a partir de “samba esquema noise”, dirigido por Hilton Lacerda e veiculado por vias precárias, além das aparições midiáticas da banda, configurando um todo que, a cada nova camada, vai reconfigurando o modo de ocorrência dessa ironia e seu vetor crítico.

Após estas considerações, podemos afirmar o surpreendente fôlego crítico de um fonograma concebido sob o imperativo da propagação midiática, conseguindo cavar seu lugar como objeto de interesse entre os demais produtos de uma indústria plena de ofertas. Este produto foi capaz de captar formas sociais que, embora já esboçadas em suas estruturas, naquela altura ainda não haviam sido completamente realizadas pela sanha da exploração de oportunidades de lucro e só agora, mais de 30 anos depois, mostram sua face perversa, na forma de uma epidemia de jogos de apostas que segue contando com o cinismo como método da indústria da cultura.

## REFERÊNCIAS

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Da lama ao caos**. Sony Music (Chaos), 1994.

LEÃO DO Ó, Ana Carolina Carneiro. **A “nova velha” cena**: A vanguarda manguebeat e a formação do campo de música pop no Recife. Tese (doutorado). Recife: UFPE, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2008.

LIMA, Tatiana Rodrigues. **Manguebeat** – Da cena ao álbum: performances midiáticas de mundo livre

s/a e Chico Science & Nação Zumbi. Dissertação (mestrado). Salvador: UFBA, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação da UFBA, 2007.

MUNDO LIVRE S/A. **samba esquema noise**. Banguela Records (Warner Music), 1994.

NAPOLITANO, Marcos. **O fonograma como fonte para a pesquisa histórica sobre música popular – problemas e perspectivas**. Disponível em: [http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia\\_artigos/2napolitano\\_fonograma.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2napolitano_fonograma.pdf). Acesso em: 26 de novembro de 2020.

PILATI, Alexandre; ALVES, Fabio Cesar; MELLO, Jefferson Agostini; BRANTES, Simone; CAMILO, Vagner (orgs.). **Monólogo dramático e outras formas de ficcionalização da voz poética**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2020.

TATIT, Luiz. **O cancionista**. Composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2012.

TELES, José. **Do Frevo ao Manguebeat**. São Paulo: Editora 34, 2012.