

LETÍCIA BATISTA DA SILVA

MANGUEBEAT: VANGUARDA NO MANGUE?

**PORTO ALEGRE
2011**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA**

MANGUEBEAT: VANGUARDA NO MANGUE?

LETÍCIA BATISTA DA SILVA

ORIENTADOR: PROF. DR. LUÍS AUGUSTO FISCHER

Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE
2011**

Para os três maiores incentivadores
(e melhores ouvintes de “maracatu”)
do (meu) mundo:
Mãe, Leonardo e Will.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador por ter aceito o convite para, mais uma vez, trabalhar comigo. Obrigada, professor, pelo bom humor e por toda a paciência e generosidade intelectual que me dispensaste.

À querida amiga Maria Cristina Ferreira dos Santos pela leitura e comentários acerca do trabalho, e pela companhia amável, inteligente e divertidíssima durante todo o percurso do mestrado.

Um agradecimento muito especial à querida amiga Fernanda Lisbôa de Siqueira pela revisão ortográfica e gramatical. Também pela força, incentivo e risadas geradas por reflexões hilárias sobre tudo isso e mais.

Agradeço aos professores do Instituto de Letras, em especial a Sandra Maggio, Regina Zilberman, Antônio Sanseverino, Homero Araújo, Luís Augusto Fischer e Paulo Seben por acompanharem minha jornada acadêmica (alguns de vocês, desde a graduação) com verdadeira dedicação e por fazerem dela algo de que eu posso me orgulhar.

Agradeço à minha família por me fazer sentir amada e por sempre apoiar todas as minhas escolhas. Obrigada pelo carinho, aconchego, calor, compreensão às minhas ausências e palpites.

Ao Will, eterno incentivador e primeiro leitor de todos os meus rabiscos, agradeço pelo amor e por ser a companhia mais adorável e intelectualmente estimulante que eu poderia encontrar.

RESUMO

A pesquisa aqui apresentada centra-se na movimentação cultural conhecida como Movimento Mangue ou Manguebeat, que tomou forma no Recife, na década de 1990. Mais especificamente, estudam-se as obras das duas bandas de maior repercussão dentro do movimento: Chico Science & Nação Zumbi e Nação Zumbi. Através de sua descrição e estudo, deseja-se verificar se é possível caracterizar o Manguebeat enquanto um movimento de vanguarda. Para isso, busca-se nos estudos de Guillermo de Torre, Peter Bürger, Gonzalo Aguilar, Antonio Candido, Ferreira Gullar, entre outros críticos, uma definição para o conceito de vanguarda. Depois, procura-se traçar de que modo os conceitos angariados norteariam as análises desta dissertação. A seguir, verifica-se a possível existência de duas vertentes dentro do Manguebeat: uma representada por Chico Science & Nação Zumbi e por Nação Zumbi e seu conceito de Mangue; e outra que agrupa os demais artistas participantes da movimentação. Ao fazer esta distinção, é possível compreender as diferenças entre o trabalho das duas primeiras bandas e o dos outros vários artistas que também se integraram ao movimento. Será visto que Chico Science & Nação Zumbi e Nação Zumbi concentram em suas canções um ideal vanguardista bastante relevante, especialmente no que concerne o afastamento do particular, conforme noção de Guillermo de Torre. Foi organizado, então, um *corpus* de canções dessas bandas, de modo a verificar quais características vanguardistas encontradas nos estudos acerca do tema estariam presentes em suas obras. Busca-se também mostrar alguns aspectos e trabalhos mais relevantes dentre aqueles que fazem parte do segundo conjunto de artistas, que também fizeram parte do movimento, mas compartilhando com as primeiras apenas a noção de liberdade criativa, e não todos os preceitos do conceito de Mangue. Acredita-se que foi possível determinar que tanto o trabalho de Chico Science & Nação Zumbi e Nação Zumbi, quanto o Manguebeat como um todo, podem ser considerados movimento de vanguarda, graças, entre outros aspectos, à ruptura que provocam em seu contexto cultural.

Palavras-chave: Chico Science & Nação Zumbi, Nação Zumbi, Manguebeat, Vanguarda, Canção Popular.

ABSTRACT

The research presented here is focused in the cultural movement known as Movimento Mangue or Manguebeat, which appeared in the Brazilian city of Recife in the 1990's. More specifically, the works of the two most important in the movement bands is studied: Chico Science & Nação Zumbi and Nação Zumbi. Through its description and study, it is wished to verify if it is possible to characterize Manguebeat as an Avant-garde movement. In order to achieve that objective, we will analyze the studies of Guillermo de Torre, Peter Bürger, Gonzalo Aguilar, Antonio Candido, Ferreira Gullar, and other critics, searching for a definition to the concept of Avant-garde. Afterwards, we will trace in which ways the concepts raised will guide the analysis of the thesis. Hereafter, a possible existence of two sides inside Manguebeat will be verified: one represented by Chico Science & Nação Zumbi and Nação Zumbi and their concept of Mangue; and another one that groups the other artists that took part in the movement. By making this distinction, it will be possible to understand the differences between the work of the two first bands cited and that of the other artists that also joined the movement. It is observed observed that Chico Science & Nação Zumbi and Nação Zumbi concentrate in their songs an Avant-garde ideal quite relevant, especially in what concerns the rejection of what is particular, following the notion of Guillermo de Torre. A *corpus* will then be organized, formed by songs of these two bands, in order to verify which Avant-garde characteristics found in the studies of the theme would be present in their works. It is also our intention to show some aspects and more relevant works among those that are part of the second group of artists: those who took part in the movement, but only sharing with the first two the notion of creative freedom, and not the whole concept of Mangue. It is intended then to determine whether both the works of Chico Science & Nação Zumbi and Nação Zumbi and Manguebeat as a whole can be considered Avant-garde, thanks to, among other aspects, the break they bring to their cultural context.

Keywords: Chico Science & Nação Zumbi, Nação Zumbi, Manguebeat, Avant-garde movement.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>Da lama ao caos</i>	41
Figura 2 – Imagem do CD <i>Da lama ao caos</i>	41
Figura 3 – “ <i>Manguecartoon</i> ” encartado no encarte de <i>Da lama ao caos</i>	43
Figura 4 – <i>Afrociberdelia</i>	45
Figura 5 – <i>CSNZ</i>	47
Figura 6 – <i>Rádio S.Amb.A</i>	49
Figura 7 – <i>Nação Zumbi</i>	50
Figura 8 – <i>Futura</i>	51
Figura 9 – <i>Fome de tudo</i>	53
Figura 10 – Contracapa de <i>Fome de tudo</i>	53
Figura 11 – <i>Samba esquema noise</i>	91
Figura 12 – <i>Nevermind the bossa nova – here’s bloco vomit</i>	103
Figura 13 – CD <i>Tejo Beat</i>	104

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 SOBRE A DEFINIÇÃO DE VANGUARDA	13
2 MANGUE(BEAT)	21
2.1 “Oh, Josué, eu nunca vi tamanha desgraça”	24
2.2 O manifesto	30
2.3 A oposição	33
2.4 Mangue: uma definição (ou duas)	35
3 A ARTE VANGUARDISTA DE CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI (OU O MANGUE <i>STRICTO SENSU</i>)	39
3.1 Os discos	40
3.1.1 <i>Da lama ao caos</i>	40
3.1.2 <i>Afrociberdelia</i>	45
3.1.3 <i>CSNZ</i>	47
3.1.4 <i>Rádio S.Amb.A</i>	48
3.1.5 <i>Nação Zumbi</i>	50
3.1.6 <i>Futura</i>	51
3.1.7 <i>Fome de tudo</i>	52
3.2 Os temas	54
3.2.1 Personagens	54
3.2.2 <i>A Manguetown</i>	62
3.2.3 O baque de ardeio	66
3.2.4 A fome	73
3.2.5 Autorretrato	76
3.2.6 O eu e o mundo	79
3.2.7 O amor Mangue	85
4 MANGUEBEAT (OU O MANGUE <i>LATO SENSU</i>)	90
4.1 A canção – Mundo Livre S/A.	90
4.2. O cinema	97
4.3 A literatura	97
4.4 Dança e Moda	101
4.5 Repercussão e influência	102

CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
REFERÊNCIAS	112
APÊNDICE A – Lista de canções citadas e respectivos compositores	115
APÊNDICE B - Lista de canções de Chico Science & Nação Zumbi e de Nação Zumbi citadas organizadas por disco (em ordem cronologia)	119
ANEXO A – CD	121

INTRODUÇÃO

A ideia de estudar o Mangubeat, movimento recifense nascido nos anos 1990, me acompanha há certo tempo. Mais precisamente, desde o falecimento de Chico Science – tragédias têm o grande poder de chamar a atenção para coisas importantes... Pois foi com a repercussão do acidente e conseqüente morte do manguelboy-mor que seu trabalho chegou aos meus ouvidos e interessou-me. Uma programação especial na MTV, em homenagem ao músico recém-falecido, apresentou toda a trajetória de Chico e sua banda, a Nação Zumbi, explicando também o que fora o Mangubeat e mostrando algumas de suas canções: algo, para mim, completamente inusitado e de grande criatividade

Alguns anos mais tarde, deparei-me com o Tropicalismo, já no final do ensino médio, e a associação com aquilo que eu havia visto em 1997 foi instantânea. Acho que foi por essa época que comprei o CD *Da lama ao caos*. Eu ficava impressionada com aquela mistura genial de ritmos dos quais eu mal tinha notícia, guitarras e letras diferentes de tudo o que eu já havia visto. Quando tive de escolher um tema para o trabalho de conclusão de curso de graduação, abri a “gavetinha das ideias” (expressão da professora Sandra Maggio) e de lá tirei a vontade de estudar melhor esse tal Mangubeat, já que o Professor Luís Augusto Fischer – que viria a orientar o trabalho – já estava há algum tempo trabalhando com canção popular na Universidade. O resultado foi uma descrição, por sugestão do Fischer, do Mangubeat, a partir da análise das canções “Monólogo ao pé do ouvido”, “Banditismo por uma questão de classe” e “Côco dub (afrociberdelia)” (sic), já que não havia qualquer bibliografia sobre o tema em nossa biblioteca e nem nas das universidades próximas.

Para alguém sem formação musical, analisar canção pode ser muito complicado no início, mas a própria teoria da canção popular afirma que ela tem uma base intuitiva muito forte. Um cancionista não é necessariamente um músico, com grandes formações em teoria musical, mas um “malabarista”, como compara Luís Tatit (2002, p. 9):

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 nenhum esforço. Só habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo. Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. O cancionista é um gesticulador sinuoso, com perícia intuitiva [...], e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte.

Para Tatit, o mérito de um bom cancionista é conseguir unir letra e melodia de modo que uma dependa da outra, complementando-se mutuamente. Bem, qualquer pessoa pode criar um verso e cantá-lo melodicamente. Alguns têm mais talento para isso; outros (como eu), nenhum. E é isso que diferencia os cancionistas dos demais.

Luís Augusto Fischer, por sua vez, frisa a "eficácia comunicativa" da canção popular, em entrevista ao Jornal da UFRGS, e comenta: "a canção nasceu dentro da indústria cultural moderna. A sua forma, de três minutos, foi determinada pelo que cabia no lado de gravação do disco. Outra virtude é que ela é uma arte portátil, que se leva para qualquer lugar. Além disso, é rápida de compor, o que dá a ela uma capacidade muito forte de comentar o mundo" (*In: CUNHA, 2011, p.13*). Assim, nota-se que a canção popular possui o grande poder de chegar rapidamente à mídia e, conseqüentemente, aos ouvintes, veiculando informações diversas e escrevendo, ao seu modo, a história do país: "sabe-se que um acontecimento relevante em breve repercute em forma de música" (*Idem, ibidem*).

Se isso tudo é verdade, é verdade também que uma curiosa sem teoria musical à mão possa estudar canções e delas retirar informações que considerar relevantes para responder às perguntas que a ocorrem. É bem verdade que não saberei dizer em qual tom a canção foi concebida, ou mesmo qual nota é atingida em algum momento em especial de sua execução. Mas poderei dar minha interpretação a respeito dos efeitos que seus versos geram no ouvinte, e sob quais aspectos eles enfatizam ou corroboram a teoria que está por trás da concepção da canção onde estão inseridos.

A semente para a ideia da presente pesquisa apareceu há aproximadamente três anos, e de modo muito simples: através da audição do CD *Nação Zumbi*, de 2002. A faixa "Prato de flores" possuía algo especial. Não era só porque ela era psicodélica, sensual, meio onírica, delicada. Havia mais alguma coisa nela que me intrigava. Demorei um tempo para entender que eu estava vendo nela algum tipo de resposta a "Risoflora", de *Da lama ao caos*, primeiro disco lançado por Chico Science & Nação Zumbi, em 1994. O tema das duas canções era similar: o eu da canção dirigia-se a uma segunda pessoa, silenciosa, e fazia-lhe promessas, ofertas, e apresentava justificativas para suas ações. Porém, a diferença entre as duas formas de abordagem era um abismo. Comecei, então, a me perguntar o porquê de a canção mais nova tocar-me e a antiga não: coloquei-me no lugar do "tu" da canção e percebi que a abordagem de Chico Science jamais chamaria a minha atenção, enquanto a segunda me encantava. Por quê?

Porque (dei-me conta mais tarde) eu não sabia o que era "estar de andada", nem o significado de "dar bobeira dentro de um caritó" e muito menos o que ou quem era

“risoflora”; além de a interpretação ser pungente, para que a amada ficasse com dó do sujeito... Um exagero sem fim. Em compensação, o vocabulário de “Prato de flores” me era familiar, falava comigo, além de a ideia de semear um jardim em um ventre feminino ser muito poética, de uma leveza oposta à complicada vida de caranguejo e às fortes batidas dos tambores da canção anterior. Depois de muito pensar (e escutar as duas canções), percebi que, pela primeira vez, eu estava vendo com clareza o que Chico Science havia declarado ser o seu ideal como cancionista: fazer uma “música universal”, onde os elementos locais e os não locais estivessem perfeitamente mesclados, de modo que o ouvinte se sentisse, ao mesmo tempo, familiarizado e intrigado. Dizendo de outro modo, ele desejava que fosse possível perceber que havia mais de uma influência regendo a canção, mas que uma não se sobrepunha à outra.

Decidi fazer uma leitura/audição diacrônica de todos os discos de Chico Science & Nação Zumbi e Nação Zumbi e surpreendi-me com a diferença nas sonoridades. Comecei a pensar se isso seria efeito da falta de Chico Science: já que ele se dizia um armorial, seu trabalho sempre esteve bastante ligado às tradições locais pernambucanas. Logo, a Nação Zumbi estaria, cada vez mais, desamarrando-se desse efeito folclórico. Vi que essa ideia estava errada quando me voltei, novamente, para o conceito criado por Science: ele dava margem, exatamente, para uma criação cancionista como “Prato de flores”.

Um conceito a ser seguido, uma obra que se fundamenta nesse conceito e funda uma nova estética, que por sua vez enfurece a tradição: isso me lembrou uma vanguarda. Eu já acreditava que o Mangubeat fosse um movimento, agora começava a ver nele características vanguardistas, mas precisava provar isso: eis meu tema para a dissertação.

De lá para cá, como será visto ao longo desta pesquisa, fui dando-me conta de várias outras coisas com relação a este tema que ainda me intriga e a estes artistas que ainda me surpreendem. Estes *insights* estão descritos aqui e espero que eles sejam úteis a algum outro curioso sobre Mangubeat, como eu.

Para resumir, digo que o objetivo primordial deste trabalho é mapear as características vanguardistas que encontrei no trabalho de Chico Science & Nação Zumbi e de Nação Zumbi. Isso significa que serão trabalhadas aqui tanto as obras lançadas quando Chico Science estava vivo quanto aquelas desenvolvidas por seus companheiros de banda após o seu falecimento. Eu acredito que a Nação Zumbi tem conseguido desenvolver o conceito de

Science com muita propriedade, trabalhando com ênfase na ideia concebida pelo “mangueboy malungo”¹, e desejo apresentar isso nesta dissertação.

O primeiro capítulo mostra minha pesquisa a respeito do conceito de vanguarda, onde procurei angariar as opiniões de críticos e teóricos que discutiram o tema e ajudaram-me a compreender o que eu estava vendo de vanguarda em meu objeto de estudo. O capítulo seguinte é um panorama do contexto pernambucano em que se desenvolveu o Manguebeat e algumas de minhas ideias a respeito da caracterização do movimento. O terceiro capítulo consiste da análise da obra de Chico Science & Nação Zumbi e de Nação Zumbi na busca por esse cerne vanguardista, corporificado na noção de “música universal” que será discutida com maior detalhamento. Finalmente, no quarto capítulo, apresento algumas outras manifestações artísticas que se utilizaram do conceito de Science – Mangue – para organizar sua obra.

Como mencionei, espero que estas anotações sejam relevantes para alguém que vá à biblioteca pesquisar sobre Manguebeat; e que este alguém se sinta motivado para realizar pesquisas muito mais audaciosas sobre o tema, contribuindo cada vez mais para o enriquecimento da fortuna crítica sobre essa manifestação artística tão rica e de consequências tão positivas para a música brasileira.

¹ Trecho de “Malungo”, do disco *CSNZ*, em referência a Chico Science.

1 SOBRE A DEFINIÇÃO DE “VANGUARDA”

Os primeiros usos da expressão "vanguarda" estão relacionados ao vocabulário militar. Segundo Moisés (2004, p. 461), "o termo 'vanguarda' designava, originariamente, as unidades armadas que se punham à frente dos exércitos nos conflitos de guerra". De acordo com o crítico, "ao termo ainda recorreu o movimento anarquista, intitulado *L'Avant-Garde* (1878) uma revista destinada à propagação do seu credo, assim como o enlace entre a literatura e a política se consubstanciaria em *La Revue Indépendante*, periódico fundado em 1880 (POGGIOLI, 1968: 9-11)" (MOISÉS, 2004, p. 461).

No mesmo sentido, comenta Schwartz (1995, p. 35):

proliferam a partir de 1890 na Europa inúmeros jornais politicamente partidários, comunistas, socialistas e anarquistas, que trazem no título a palavra “vanguarda”; as relações da arte com a vida aparecem firmemente estabelecidas e, nelas, atribui-se à arte uma função pragmática, social e restauradora.

Ainda segundo ele o Stalinismo foi um exemplo forte do uso extremista do termo no século XX: o pensamento de Stalin "paradoxalmente se identificava com a vanguarda política ao mesmo tempo que restringia ferozmente qualquer tipo de expressão artística que não se subordinasse às regras estéticas impostas pelo partido" (*idem, ibidem*).

Para Schwartz, além dos fatores formais e estéticos, as vanguardas se distinguem também pelo seu modo de encarar a questão social. Com isso, é importante notar que a eclosão dos ismos europeus, a partir do início do século XX, deu liberdade para manifestações artísticas desvinculadas dos partidarismos e preocupações sociais; entretanto, concomitantemente, anarquistas e comunistas continuaram a utilizar a expressão "vanguarda" "como sinônimo de uma atitude partidária capaz de transformar a sociedade" (*Idem*, p. 35).

De acordo com Massaud Moisés (2004) foi Gabriel-Désiré Laverdant, em *De la Mission de l'Art et Du Rôle des Artistes* (1848), o primeiro a utilizar o termo "vanguarda" com a acepção estética moderna, nomeando "determinados movimentos estéticos e literários" (p. 461). Baudelaire também iria referir-se, pouco depois, a "literatos de vanguarda" em seu diário (*Mon coeur mis à nu*, 1862-1864)". Com olhar desconfiado, Ferreira Gullar (1969) comenta que, "a expressão avant-garde – discutível sob inúmeros aspectos – se torna mais usual a partir do século XX e reflete a pretensão dos movimentos artísticos, de caráter coletivo, que estariam na 'vanguarda' das artes, abrindo novos domínios à expressão estética" (p. 14). Para o crítico brasileiro, a questão norteadora desses movimentos seria

predominantemente formal. Com isso, "a expressão *avant-garde* tende a designar obras em que preponderam a pesquisa e a invenção estilística" (*idem, ibidem*).

Já Antonio Candido (2002) define "vanguarda" dizendo que se trata da "opção consciente no sentido de renovar as artes ou a literatura de modo radical e constante, e não renovar para permanecer" (p. 222). Com essas palavras, Candido mostra, então, a face efêmera da vanguarda, visto que uma atitude de tamanha transgressão não poderia ser perene. "Quando uma delas [vanguardas] cumpre o seu périplo, inicia-se uma nova, que igualmente se extingue ao realizar o seu projeto, e assim sucessivamente", reforça Moisés (2004, p. 461).

Uma definição bastante contundente para o termo pode ser encontrada no livro *História das literaturas de vanguarda* (1970), de Guillermo de Torre, reconhecido crítico de arte de vanguarda e participante do Ultraísmo. Grande promotor das vanguardas hispânicas, além de ter produzido poemas visuais, Torre ocupou boa parte de sua obra crítica com análise e reflexão acerca dos movimentos vanguardistas por ele identificados. A introdução do texto traz trechos e comentários do próprio Torre acerca de uma entrevista dada à *Gazeta Literária*, de Madrid, em 1930. Seguem palavras do crítico à publicação:

A vanguarda como eu a entendo, no seu sentido mais lato e mais correto, não foi uma escola, uma tendência ou uma maneira determinada. Foi o denominador comum dos diversos ismos que andaram no ar estes últimos anos. A propósito, foi recentemente publicado um inventário nominal desses ismos literários e artísticos em *Documents internationaux de l'Esprit Nouveau* (1929), que os enumera assim: futurismo, expressionismo, cubismo, ultraísmo, dadaísmo, surrealismo, purismo, construtivismo, neoplasticismo, abstrativismo, babelismo, zenitismo, simultaneísmo, suprematismo, primitivismo, panlirismo} igual a um só espírito novo mundial: *descentralização*. (Torre, 1970, pp. 24-25. Grifo do autor.)

Utilizando-se de sua experiência enquanto artista para definir “vanguarda” Guillermo de Torre compreende que este é mais um termo organizador e aglutinador do que propriamente uma escola literária ou artística. Antes, seria um modo didático, por assim dizer, de denominar diversos movimentos que se sucederam ao longo de certo período de tempo e que mantiveram como característica comum o desejo de descentralizar a arte produzida, no sentido de torná-la menos local e mais universal. Ainda comenta Torre:

Perguntaram depois quais os postulados da vanguarda. Resumi-os assim: ‘Internacionalismo e antitradicionalismo. Já atrás dei a entender que esses são – ou foram – os dois lemas mais evidentes da vanguarda europeia. O primeiro implica o segundo. E reciprocamente. Internacionalismo não na obra em si, mas na extensão ecumênica do espírito, de certas normas. E daí, reflexamente, o desdém pelo particular, a abominação das heranças e dos rituais, tanto no que se refere aos motivos inspiradores como à sua expressão. Critério provisório, sem dúvida. Hoje é possível não o cumprir rigorosamente. É preferível mesmo contrariá-lo. Não

esquecer, no entanto, que, para a caracterizar melhor, me refiro à vanguarda no seu 'estado nascente' e não na sua fase de declínio. (*idem*, pp. 25-26)

Através das palavras do crítico, fica clara, portanto, a ideia de ruptura presente na intenção vanguardista de renovação. O abandono das tradições, bem como a necessidade de fuga do que é particular, faz com que a comunhão entre a arte produzida pelos grupos que se autodenominam vanguarda e a arte vinda da tradição se torne impossível. Atente-se, porém, para a ressalva de Torre quanto a essa característica, frisando que ela é muito mais marcante no surgimento das vanguardas do que posteriormente. (Esse critério será de grande valia adiante quando da análise do movimento que norteia este trabalho – o Mangubeat –, visto que o mesmo, conforme será comentado, baseia-se especificamente nessa contrariedade.)

Seguindo, de certo modo, a mesma direção das ideias de Torre, o alemão Peter Bürger, em um dos textos mais importantes acerca do tema, o clássico *Theory of the avant-garde*, também fornece a sua visão acerca do assunto:

O conceito de movimento de vanguarda histórica usado aqui se aplica principalmente ao Dadaísmo e Surrealismo inicial mas também e igualmente à vanguarda Russa depois da Revolução de Outubro. Apesar de haver diferenças parcialmente significantes entre eles, uma característica comum a todos estes movimentos é a de que **eles não rejeitam técnicas e procedimentos artísticos individuais da arte que os precede, mas sim a arte em sua totalidade, provocando assim uma quebra radical com a tradição.** Em suas manifestações mais extremas, seu alvo primário é a arte como uma instituição, tal como ela se desenvolveu na sociedade burguesa. Com certas limitações que teriam que ser determinadas através de uma análise concreta, isso também é verdadeiro para Futurismo italiano e Expressionismo alemão.² (Bürger, 1984, p. 109) (Grifos meus.)

Complementado os ensinamentos de Guillermo de Torre, a categorização de Bürger mostra que os movimentos que tradicionalmente foram classificados como vanguarda apresentavam como característica marcante, ou como ponto de partida, o total e completo abandono da tradição artística existente em sua contemporaneidade. Além disso, acrescenta o crítico, seu principal alvo, em vários casos, seria a arte desenvolvida na sociedade burguesa; arte vista e pensada enquanto instituição.

Veja-se que Bürger desenvolve seu conceito pensado, quase que exclusivamente, no Dadaísmo e ao Surrealismo e, com algum esforço, a mais algumas poucas manifestações

² Tradução livre. Original: The concept of the historical avant-garde movements used here applies primarily to Dadaism and early Surrealism but also and equally to the Russian avant-garde after the October Revolution. Partly significant differences between them notwithstanding, a common feature of all these movements is that they do not reject individual artistic techniques and procedures of earlier art but reject that art in its entirety, thus bringing about a radical break with tradition. In their most extreme manifestations, their primary target is art as an institution such as it has developed in bourgeois society. With certain limitations that would have to be determined through concrete analyses, thus is also true of Italian Futurism and German Expressionism.

artísticas, deixando de lado todas os demais “ismos” (para utilizar a expressão de Guillermo de Torre) que também promoveram rupturas estéticas bastante consideráveis no contexto artístico europeu. De qualquer maneira, podemos nos valer do enunciado do crítico porque ele é iluminador quanto ao caráter radical da vanguarda, mencionado também por Torre (1970), no que concerne a ruptura com a tradição artística. A necessidade de desprender-se da tradição e fazer arte a partir de si mesma e de seus próprios critérios mostra-se como a característica mais forte da vanguarda, denotando, assim, seu caráter, ao mesmo tempo, excludente e libertador.

Com isso, chega-se à proposta de Gonzalo Aguilar (2005). Sua visão corrobora a de Bürger em alguns momentos e, em outros, afasta-se dela. Reforça, por exemplo, a marca de ruptura detectada pelo crítico alemão, afirmando que as vanguardas são “movimentos deslocadores e de não conciliação” (p. 24). Isso significa que movimentos vanguardistas historicamente não procuram um entendimento entre a arte existente e a arte que pretendem produzir. Ao contrário, acreditam que a tradição presente deve ser abandonada para que suas novas concepções artísticas estabeleçam-se. O forte juízo de valor presente em qualquer vanguarda, e que a move, implica a existência de um abismo entre a estética vigente e aquela criada pelos vanguardistas. Argumenta Aguilar que a não conciliação é um aspecto fundamental em um movimento de vanguarda: “não conciliação com os hábitos do povo, com a tradição, com as formas recebidas, com as instituições, com o mercado, com os museus ou com os outros artistas” (pp. 34-36). E rebate o argumento de Guillermo de Torre (1970):

[...] essa reação dos vanguardistas ante aquilo que herdaram **não se baseou em uma ‘destruição’ do passado** (paradigma que erroneamente as definiu), mas sim dos interesses do presente. A discriminação decisiva foi entre passado e tradição, e uma das operações vanguardistas mais bem-sucedidas foi libertar o passado das tradições dominantes, com seu peso homogeneizador e sua cumplicidade com o poder. **As vanguardas não negam a tradição**, simplesmente a transformam de sujeito em objeto, de diacronia reverenciada em sincronia estratégica, de história necessária em invenção artificial (p. 40. Grifos meus.)

A visão de Gonzalo Aguilar pode parecer um tanto radical: a afirmação generalizante de que as vanguardas não propõem rompimento com o passado e não negam a tradição é uma visão reducionista – para não dizer errônea. Sabe-se que o Futurismo, por exemplo, pregou o total e completo abandono da tradição, propondo, a título de ilustração, a destruição dos museus e das obras de arte neles abrigadas; segundo sua concepção estética, a arte deveria ser produzida visando o futuro, as máquinas, a velocidade e, por conta disso, o passado deveria ser abandonado:

pois acaso não foi o anti-historicismo a preocupação máxima do futurismo, que pretendia cortar completamente com o passado (e não só com o passado imediato, como é costume com toda a nova geração, mas também com o mediato, com o passado em bloco), negando-se a reconhecer a existência de todo e qualquer cordão umbilical, e pretendendo começar em si mesmo e por si mesmo? (TORRE, 1970, p.111)

Porém, a ideia apontada por Aguilar (2005), dadas as devidas ressalvas, ilumina uma nova perspectiva no momento em que apresenta o caráter de renovação proposto pela atitude vanguardista a partir do desejo de retirar o passado do jugo da tradição. Conforme será visto ao longo da discussão proposta nesta pesquisa, o posicionamento de Chico Science e dos demais fundadores do Manguebeat encontra-se nessa esteira de pensamento; portanto, tal raciocínio se mostra de grande auxílio para argumentação a ser empreendida aqui.

Voltando aos comentários dos críticos, vemos que tanto Bürger quanto Aguilar concordam na definição de que a vanguarda é um gesto de ruptura. A diferença está no fato de que, para o argentino, a caracterização de uma vanguarda deve ser vinculada ao contexto em que ela se apresenta:

[...] em oposição a esse modelo [de Bürger], propus-me a pensar as vanguardas como práticas vinculadas ao contexto, e a partir das relações específicas e contingentes para definir os movimentos de vanguarda. Inverti a proposição de Bürger e iniciei minhas pesquisas com a seguinte proposta: toda vanguarda é **relacional** e é preciso localizá-la historicamente para compreender suas características. (AGUILAR, 2005, p. 30. Grifo do autor.)

O comentário de Aguilar procura argumentar que a postura vanguardista não é necessariamente absoluta, mas, sim, atrelada ao momento histórico de onde emerge. Em outras palavras, um movimento pode ser considerado vanguardista a partir do momento em que rompe, de forma brusca e inesperada, por alguma razão, com a estética dominante presente em sua contemporaneidade, e não necessariamente com toda uma tradição que o precede.

O raciocínio de Aguilar implica o fato de que há vanguardas absolutas, ou seja, aqueles movimentos que, independentemente de seu contexto, são considerados vanguardistas, em oposição àquelas que são atreladas ao momento histórico; a várias destas manifestações o termo “vanguarda” pode ser modalizado, visto que há necessidade de contextualização. Um bom exemplo de vanguarda absoluta seria o Dadaísmo e sua proposta estética de grande poder de impacto e ruptura: os preceitos (anti)artísticos de Duchamp, explicitados em seus *ready mades*, levantaram questões relativas à arte que ainda não foram

completamente resolvidas e, mesmo nos dias de hoje, são capazes de suscitar discussão. O movimento concretista brasileiro, por outro lado, é reconhecido como vanguarda graças ao contexto cultural no qual está inserido. Ao contrário de outras manifestações vanguardistas que se sustentam na negação de qualquer arte que os precedesse (como os Futuristas), os concretistas informam, desde seus manifestos, a quais artistas sua arte presta reverência (Ezra Pound, João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa, Oswald de Andrade etc.). A poesia de cunho concretista é bastante anterior às experimentações dos irmãos Campos e de Décio Pignatari; veja-se, por exemplo, as obras de Apollinaire e Mallarmé. Contudo, o contexto literário dos anos 1950, no Brasil, propiciou o surgimento de uma arte concreta; desse ponto de vista, então, o grupo Noigrandres pode ser considerado uma vanguarda, não por fazer uma arte inédita, mas por localizá-la em um momento em que, segundo seus autores, ela se fazia necessária, provocando uma ruptura estética com a contemporaneidade artística.

A ideia de vanguarda que norteará este trabalho, então, parte das definições de Gonzalo Aguilar e sua noção de *relação* entre o momento histórico em que se apresenta e o gesto de ruptura da arte vanguardista. É necessário chamar a atenção para esta questão porque os artistas do Movimento Mangubeat, que será estudado adiante, não foram necessariamente os primeiros a mesclar elementos tradicionais ou folclóricos a itens não locais, pop ou estrangeiros. A análise dos contextos social e cultural de onde o movimento emergiu, porém, mostra que houve uma forte necessidade de afastamento da tradição artística por parte dos articuladores do Mangubeat.

Os conceitos preconizados pelos demais críticos, de qualquer modo, também são relevantes, pois auxiliam na criação de uma melhor conceituação do tema. Nesse sentido, a noção de Candido (2002) de "opção consciente" mostra-se indispensável na análise a ser aqui empreendida, pois indica esta condição racional na criação dos conceitos que regem a vanguarda: as artes vanguardistas, usualmente, guiam toda a sua produção sob a égide dos modelos idealizados e propostos por seus fundadores. A questão estilística, também discutida por Gullar (1969), é imprescindível porque o que caracteriza uma vanguarda é, precisamente, a "invenção estilística", apontada pelo crítico brasileiro, que é a expressão máxima do seu ideal de arte, de seu modelo estético. Igualmente importantes na construção da ideia de vanguarda que regerá este trabalho são as noções de "internacionalismo e antitradicionalismo" identificadas por Torre (1970), já que são capazes de dar conta desta necessidade da vanguarda de fugir do particular e do abandono da tradição que a amarra.

Mais uma vez citando o texto de Antonio Candido (2002), é importante ressaltar a face efêmera da vanguarda: o gesto de contestação e ruptura da arte vanguardista é, por

definição, impossível de ser repetido indefinidamente por ela mesma, já que, uma vez efetuado o choque, a missão da vanguarda está cumprida. Conforme apontou Moisés (2004), ele será sucedido por outra ideia que procure não necessariamente superar a anterior, mas que deseje propor o seu modo de encarar a arte.

Pensando-se, então, no contexto brasileiro do final do século XX, mais especificamente o Brasil pós-tropicalista (NETO, 2009, p. 72), percebe-se que esse é um tempo-espaço de grande liberdade de criação. Tanto a Tropicália quanto a Bossa Nova, e outras manifestações musicais dos anos 60 e 70, deram margem às mais diversas mesclas musicais e culturais, tornando-as não apenas legítimas, como também mostrando o quanto a mistura de elementos inusitados pode ser fecunda. Os constantes movimentos de triagem e mistura³ fizeram com que hoje haja algo que se pode chamar de Música Popular Brasileira. Por outro lado, viver à sombra dos “monstros sagrados” da MPB poderia ser visto como um grande fardo para os músicos das gerações seguintes. Os artistas que fizeram parte da chamada geração anos 80 procuraram, então, afastar-se dessa condição, como comenta Leoni, em entrevista a Alexandre (2002, p. 181): “já havia MPB demais; e quando se é adolescente, são as diferenças que denotam sua identidade. Rejeitamos muito a música brasileira para firmar a nossa própria cara”. Herbert Viana, vocalista da banda Paralamas do Sucesso, reforça esse dado dizendo que “a criançada cresce e tem de contestar os pais. Hoje em dia, sou louco por Chico Buarque, entendo a fina arte dele como um patamar muito elevado de qualidade. Mas na época a gente via que esses caras não falavam nada do mundo real” (*idem, ibidem*).

No caso do Manguebeat, o problema não era somente o peso de procurar fazer música depois das façanhas musicais atingidas por artistas de tanto talento e prestígio, como João Gilberto, Caetano Veloso, Chico Buarque, Cazuza etc., mas ter espaço para fazê-lo. Em

³A noção de “triagem”, também chamada de “gesto bossa-novista”, acontece quando o cancionista busca a supressão de elementos em sua canção. O crítico explica que “a bossa nova de Tom Jobim e João Gilberto apurou a canção brasileira expondo o que lhe era essencial. Essa triagem dos traços fundamentais deu origem ao que hoje podemos chamar de *protocanção*, uma espécie de grau zero que serve para neutralizar possíveis excessos passionais, temáticos ou enunciativos” (TATIT, 2004, p. 81). E complementa: “toda vez que um cancionista [...] sente necessidade de fazer um recuo estratégico para recuperar as linhas de força essenciais de sua produção, o principal horizonte que tem à disposição é a bossa nova. Ela oferece elementos para decantar o gesto fundamental dos artistas dos sedimentos passionais, maneiristas, ou mesmo viciosos, que muitas vezes imobilizam o trabalho musical” (*idem, ibidem*). Já o gesto tropicalista”, ou de “triagem” faz-se necessário sempre que há a necessidade de ir contra um gesto de exclusão, ou quando é interessante incluir componentes na composição. “Caetano e Gil apostaram [...] todas as suas fichas na diversidade, no reconhecimento de todos os estilos que compuseram a sonoridade brasileira, sem qualquer restrição de ordem nacionalista, política ou estética” (*idem*, p. 84). Tatit conclui que “o gesto de recolhimento e depuração da bossa nova e o gesto de expansão e assimilação do tropicalismo tornaram-se seiva que realimenta a linguagem da canção popular toda vez que esta claudica por excesso ou por espírito de exclusão” (*idem*, p. 86). E finaliza seu raciocínio afirmando que “tropicalismo e bossa nova tornaram-se a régua e o compasso da canção brasileira” (*idem*, p. 89).

outras palavras, o que os jovens artistas recifenses desejavam era poder dar legitimidade ao seu ponto de vista artístico, sem necessariamente seguir normas previamente estabelecidas para produzir arte. Como foi comentado a propósito da crítica de Guillermo de Torre, e será discutido com maior detalhamento no próximo capítulo, o gesto de ruptura proposto pelo Manguebeat é para com o contexto tradicionalista pernambucano. Porém, os artistas não desejavam abandoná-lo por considerarem-no desvalorizado ou irrelevante, mas, sim, porque discordavam do modelo cultural vigente, extremamente opressor, que procurava impedir que manifestações artísticas vinculadas ao rock, por exemplo, aparecessem. Identificaram, então que esta mentalidade estava fazendo, precisamente, com que os jovens perdessem o interesse pelas tradições locais, o que acabaria ocasionando a perda dessas manifestações.

Nos próximos capítulos serão discutidas com maior detalhamento os traços mais marcantes do Manguebeat, o contexto cultural pernambucano que ocasionou o seu surgimento, e a repercussão e influência geradas pelo movimento. Com isso será possível mostrar porque decidiu-se estudar esta manifestação cultural enquanto movimento de vanguarda e de que modo as características descritas como fundamentais para uma vanguarda estão presentes em sua conceituação.

2 MANGUE(BEAT)

As políticas culturais em Pernambuco, desde os anos 1970, são bastante influenciadas pelos preceitos do chamado Movimento Armorial, idealizado pelo escritor Ariano Suassuna e inaugurado oficialmente em 18 de outubro de 1970. De acordo com as palavras de Herom Vargas,

a proposta geral dos armoriais era a de produzir uma arte brasileira fundamentada nas raízes culturais populares sertanejas que fizesse frente ao constante apelo de compositores e artistas às influências estrangeiras tidas como obstáculo à construção de uma identidade para a arte nacional (VARGAS, 2007, p. 38).

De caráter claramente erudito e bastante conservador, o Movimento Armorial primava, basicamente, pela preservação da cultura nordestina, lendo-se preservação enquanto imobilidade. Ou seja: a arte popular, folclórica, deveria permanecer intocada e resguardada das influências estrangeiras. O que os armoriais desejavam era "um retorno ao que consideravam o gomo da criação popular, o nascedouro cultural do povo" (*idem*, p. 51).

Desde o final da década de 60 até os anos 70, Suassuna houvera participado de vários órgãos governamentais e acadêmicos em Pernambuco. Quando, nos anos 90, o escritor assumiu o cargo de secretário da cultura do estado, as políticas culturais voltaram a assumir a postura tradicional, amparadas no que restara do ideário armorial. Conta ainda Herom Vargas que "com essa retomada, as ações governamentais centraram-se nos eventos ligados à cultura erudita ou à cultura folclórica, deixando de fora – ou com menos recursos – um crescente número de músicos jovens da chamada música popular" (*idem*, p. 56).

Analisando este quadro, não é difícil imaginar que, em consequência deste posicionamento, o que quer que não pertencesse ao ideal de pureza artística concebido por esta elite cultural era combatido, repudiado.

Pernambuco está velho. [...] Eu estou louco que apareça o novo, mas não está aparecendo. O que acontece em Pernambuco é que nós somos extremamente conservadores. A gente quer o forró, mas quer que o forró seja exatamente do mesmo jeito. Nós amamos Luiz Gonzaga, e nós não temos uma noção de que Gonzaga morreu [...]. O problema é que Pernambuco não quer a nova ordem, Pernambuco está morrendo de mofo. [...] Pernambuco é o estado careta, que não consegue ser contemporâneo [...]. (*apud* TELES, 2000, p. 254).

Esta declaração de Alceu Valença ao “Suplemento Cultural” do *Diário Oficial de Pernambuco*, em março de 1992, demonstra de maneira enfática o sentimento dos artistas

pernambucanos nos anos 80 e 90. Iniciativas de manutenção de toda uma tradição cultural no intuito de mantê-la intocada, inerte, como a Armorial, determinam, por oposição, o desinteresse para com tais manifestações populares por parte das novas gerações.

Em entrevista à *Folha de São Paulo*, em 2009, Fred Zero Quatro, jornalista, vocalista da banda Mundo Livre S/A e um dos idealizadores do Manguebeat, explica o ponto de vista da juventude que desejava produzir música contemporânea em meio a esse contexto tradicionalista:

o ambiente na época era conservador, regionalista, voltado para a cultura ruralista. E Recife era uma metrópole com circulação de informação cosmopolita, mas sem espaço para se expressar. Na própria universidade havia um ambiente conservador, de unir o popularesco com a tradição ibérica [referência ao Armorial]. O contemporâneo, o pop não tinham espaço.

Com base nessas observações, Francisco de Assis França, conhecido pelo nome artístico de Chico Science, começou a preocupar-se com a estagnação cultural de Pernambuco, pois sabia que a inércia criativa poderia acarretar, em dado momento, a extinção dos elementos populares da cultura do estado. A falta de renovação cultural afastava cada vez mais as novas gerações destas manifestações regionais, pois não estavam mais interessadas em literatura de cordel, em nações de maracatu e nem em rodas de ciranda. Toda essa tradição popular, praticamente oral, necessitava do conhecimento – e interesse – das pessoas para continuar existindo. A juventude, porém, desejava música contemporânea, afastada das tradições locais.

Chico Science e mais alguns jovens músicos, jornalistas, DJs, *web designers* entre outros (tais como Fred Zero Quatro, Renato Lins, Hélder Aragão, H. D. Mabuse e Xico Sá) decidiram reaproximar a cultura popular pernambucana da juventude, para que ela, espontaneamente, desse continuidade às tradições locais. Além, é claro, de promover e divulgar a nova música que estava surgindo no Recife. Criaram, então, o que veio a ser conhecido como Manguebeat: manifestação cultural baseada, entre outros aspectos, no conceito de mescla de ritmos inventado por Science – denominado “Mangue”. Este consistia na junção de ritmos tradicionais pernambucanos (como maracatu, coco, embolada e ciranda) com ritmos contemporâneos, como pop, hip-hop e rock. Algum tempo depois, o nome recebeu (de Fred Zero Quatro, segundo uma das lendas) a terminação *bit*, que computacionalmente denota a unidade de armazenamento de dados binários; mais tarde, tornou-se *beat* (do inglês, “batida”; “compasso”). Estava criado o Manguebeat, cuja imagem mais famosa – a da antena parabólica fincada na lama – é justificada pelo próprio Science:

Se a gente for tocar maracatu do jeito que ele é, a galera vai pegar no nosso pé. Então, a ideia básica do Mangubeat é colocar uma parabólica na lama e entrar em contato com todos os elementos que têm para uma **música universal**, isto fará com que as pessoas futuramente olhem para o ritmo como ele era antes. (*apud* TELES, 2000, p. 330. Grifo meu.)

A noção de “música universal” anunciada por Chico Science será central para a análise a ser empreendida nos próximos capítulos desta pesquisa. Por ora, é importante ressaltar que a questão que o afligia não recaía apenas na inércia musical pernambucana, mas o que ela acarretava para os novos músicos. Como comentado, os espaços para apresentações eram escassos, pois estavam destinados, quase que exclusivamente, a manifestações artísticas alinhadas com a mentalidade armorial. José Teles, uma testemunha ocular de toda a movimentação recifense, narra as primeiras impressões causadas pelos manguemoys:

No princípio [...] a intelectualidade da província ou torcia o nariz para o que considerava um bando de garotos fazendo uma música barulhenta, sem a menor consequência, ou simplesmente os ignorava. Pouquíssimos foram os que sacaram que os manguemoys chegaram para pôr fim a uma cultura que abominava qualquer coisa que ameaçasse seu *status quo*. (TELES, 2000, p. 9)

E segue sua narrativa comentando um episódio ocorrido em 1994, quando participou da seleção de artistas que iriam participar do *Projeto Cumplicidades*, promovido pela Fundação Joaquim Nabuco e pela Gesto, uma cooperativa cultural portuguesa:

Os escolhidos iriam excursionar por várias cidades lusas. O meu voto a favor de Chico Science & Nação Zumbi foi solitário. O restante da curadoria posicionou-se contra a inclusão dos manguemoys. Uma curadora, depois de escutar “A cidade”, em fita demo, chegou até a descartar aquilo como música: “não tem harmonia”, decretou. (*idem*, pp. 9-10)

Os ideais manguemoys, como será visto adiante, continuaram a ser criticados e combatidos pelos representantes da preservação da cultura local. Aliás, toda a movimentação surgiu, exatamente, por conta do conservadorismo que procurava impedir que manifestações artísticas de outras vertentes, alheias àquelas preconizadas pelo ideário armorial, surgissem e se espalhassem.

Desse modo, o que os artistas fundadores e participantes do Mangubeat reivindicavam era maior visibilidade para a sua música, bem como a celebração da diversidade cultural pernambucana (e brasileira). Para tanto, a metáfora do mangue, escolhida por Chico Science, mostra-se bastante adequada: além de enfatizar a grande riqueza natural desse tipo de ecossistema (riqueza que, segundo seus preceitos, deveria também estar presente

na música), torna-se uma referência emblemática, pois Recife foi erguida sobre manguezais e “a relação da população pobre com o mangue, sua flora e fauna, é de grande intimidade” (TELES, 2000, p. 258).

Em 1992 é lançado o manifesto “Caranguejos com cérebro”, trazendo à luz alguns dos principais conceitos e ideias do Mangubeat. Dividido em três seções – “Mangue, o conceito”, “Manguetown, a cidade” e “Mangue, a cena” –, o texto explica de onde vem a analogia com o mangue como ilustração para suas convicções, a precariedade das condições de vida no Recife e a necessidade de “um choque rápido ou o Recife morre de infarto” (*idem*, p. 255). O tal “choque” seria uma alusão ao objetivo primordial de seus redatores (e colaboradores): promover uma renovação no contexto musical pernambucano.

Referida desde o título do manifesto, a identificação com a imagem do caranguejo, do mesmo modo que a noção de mangue e lama, não é gratuita ou acidental. Conforme explica Herom Vargas, além de o crustáceo promover a “renovação de nutrientes de camadas mais profundas da lama” (p. 70) quando cava nos manguezais, ele também possui uma função socioeconômica bastante relevante: “catado por pessoas que afundam pés e mãos na lama (as ‘impressionantes esculturas de lama’, conforme letra da canção *Rios, Pontes e Overdrives*), é fonte de alimentação e de sobrevivência de populações ribeirinhas pobres” (*idem, ibidem*). Além da imagem da exploração social – já apontada por Josué de Castro, em seu romance *Homens e caranguejos*, de 1967, que será motivo de comentário na seção seguinte –, o caranguejo também representa a renovação dos nutrientes da lama, tão cara aos manguelboys: efetivar a oxigenação do manguezal é trabalhar por sua fertilidade, o que, na metáfora do mangue, denota promover a renovação do contexto cultural pernambucano.

2.1 “Oh, Josué, eu nunca vi tamanha desgraça”

A constante menção a Josué de Castro nas canções de Chico Science & Nação Zumbi denota o grande interesse de Chico Science por sua obra, especialmente pelo seu único romance publicado, *Homens e caranguejos*⁴. O nome e as observações do médico e

⁴ José Teles (2000, p. 258) afirma que fora ele quem emprestara o romance a Chico e que este fora o único livro de Josué de Castro que Science chegou a ler.

pesquisador do fenômeno da fome aparecem em várias passagens da obra de CSNZ⁵ – o título desta seção, por exemplo, é referência a um dos versos da canção “Da lama ao caos”.

O texto, escrito em 1966 e lançado em 1967, é um retrato da vida das populações dos mangues do Recife e acompanha de perto a vida do menino João Paulo e sua revolta para com a situação de sua família e vizinhos.

O raciocínio de Josué de Castro centra-se no problema da fome e do que ela acarreta para as populações assoladas por este “mal”. Neste contexto, homens e caranguejos são um só, alimentando-se mutuamente num ciclo interminável. O trecho abaixo transcrito explica com detalhamento o ponto de vista do médico recifense.

Se a terra foi feita para o homem, com tudo para bem servi-lo, o mangue foi feito especialmente para o caranguejo. Tudo aí é, foi, ou está para ser, caranguejo, inclusive a lama e o homem que vive nela. A lama misturada com urina, excremento e outros resíduos que a maré traz. Quando ainda não é caranguejo, vai ser. O caranguejo nasce nela, vive dela, cresce comendo lama, engordando com as porcarias dela fabricando com a lama a carinha branca de suas patas e a geleia esverdeada de suas vísceras pegajosas.

Por outro lado, o povo vive de pegar caranguejo, chupar-lhe as patas, comer e lamber os seus cascos até que fiquem limpos como um copo **e com sua carne feita de lama fazer a carne do seu corpo e a do corpo dos seus filhos.**

São duzentos mil indivíduos, duzentos mil cidadãos feitos de carne de caranguejos. O que o organismo rejeita volta como detrito para a lama do mangue para virar caranguejo outra vez.

Nesta aparente placidez do charco **desenrola-se, trágico e silencioso, o ciclo do caranguejo. O ciclo da fome** devorando os homens e os caranguejos, todos atolados na lama. (CASTRO, 2010, pp.26-27. Grifos meus.)

Para o narrador, o ciclo da fome e o ciclo do caranguejo são a mesma coisa, já que, como comentado, humanos e crustáceos acabam por alimentar uns aos outros. No início do romance, é possível perceber que uma das teses do livro é a da impossibilidade de fugir desse ciclo. Veja-se, por exemplo, a visão do narrador sobre as crianças habitantes da região do manguezal:

A meninada solta, também vai caindo no mangue. Os menores nus, os maiorzinhos com qualquer trapo cobrindo-lhes o sexo, mas todos atolados na lama **com gosto**, sem nenhuma cerimônia, para pegar caranguejo. Com o corpo a descoberto, indiferentes ao frio da água e às picadas dos **mosquitos que zumbem famintos** por entre as **folhas gordas** dos mangues. (*Idem*, p. 28. Grifos meus.)

Note-se que o narrador enfatiza a fome que assola até mesmo os mosquitos, em oposição à condição gorda e, neste contexto, saudável, das folhas do mangue, nutridas pela

⁵ A partir deste ponto, será utilizada a sigla CSNZ para fazer referência a Chico Science & Nação Zumbi, quando tratarmos da obra desses músicos como um todo (sete discos, lançados entre 1994 e 2007). Quando se fizer necessário tratar somente da Nação Zumbi (em sua fase já sem a presença de Chico Science, a partir do disco de 2000, *Rádio S.Amb.A*), o próprio nome da banda será citado.

lama fértil da paisagem. As crianças, por sua vez, se atiram à atividade de catar caranguejos com total naturalidade, corroborando as observações do narrador na citação anterior: todos, de alguma forma, identificam-se e abraçam sua condição de ser um pouco caranguejo.

João Paulo, o protagonista, é filho de Zé Luís e Maria, retirantes fugidos da seca nordestina. Chegaram ao mangue depois que a falta de água matou suas plantações, seus animais e seu filho mais velho, Joaquim, em 1877. O casal, acompanhado de João Paulo, então um bebê, passa por toda uma peregrinação até chegar à Aldeia Teimosa, onde ergue seu mocambo – nome dado às casas feitas no mangue, de barro, palha e chão batido. Entre o deslumbramento e resignação do pai, que acredita ser o mangue a sua “terra da promessa” (p. 30), e a revolta da mãe para com as atuais condições de vida da família (“lá do outro lado é o paraíso dos ricos, aqui é o paraíso dos pobres” (*idem, ibidem*)), João Paulo questiona esse ciclo imutável pensando em “como seria bom viver sentindo o cheiro bom das plantas dos jardins e pisar de leve naqueles gramados verdes e macios em lugar de sentir o tempo todo o cheiro podre da maré e andar sempre dentro da lama como se fosse caranguejo!” (p. 29).

As ideias de João Paulo, muito alimentadas por seu amigo Cosme, um paralítico, ex-seringueiro, assolado pelo beribéri, vão além da imperturbável placidez da vida no mangue. O menino deseja ardentemente ver-se livre e longe de tal contexto, sendo constantemente assolado por

um grande desejo de libertação. De evasão daquela paisagem humana parada e monótona. Desejo imperioso de sair de tudo. De sair de dentro de si mesmo. De sair do círculo fechado da família. Do ciclo do caranguejo. Da cidade do Recife. Um desejo desesperado de arrebentar com todas as amarras que o ligam à lama pegajosa do vale do Capibaribe e às folhas viscosas do mangue. (*idem, p. 42*)

Quando veio a cheia, a população foi alertada. Porém “a gente da Aldeia Teimosa resistia em acreditar nesta ameaça terrível. Mantinha suas esperanças nas rezas fortes capazes de fazer mudar o tempo e confiava na Providência” (*idem, p. 140*). Assim, “ninguém pensou em se mudar para outra região mais alta, ao abrigo das águas. Fatalistas, deixaram que tudo corresse ao sabor do acaso, depondo suas vidas nas mãos da Providência” (*idem, p.141*). Ao seguir, nestes trechos, o ponto de vista da população, o narrador acaba por denunciar a inércia dos habitantes da região e sua crença em uma entidade superior que os salvará sem que nada tenham de fazer a não ser rezar. O mesmo tipo de reflexão será abordado posteriormente na canção gravada por Nação Zumbi “Quando a maré encher”. Por ora, veja-se que o narrador também mostra a influência da Igreja no pensamento resignado da população:

O padre lembrava a toda aquela gente que a paciência é a maior de todas as virtudes. Evocava a figura de Job, sofrendo um milhão de vezes o sofrimento dos flagelados da cheia e aceitando sempre o seu sofrimento com resignação. Falou da sabedoria divina e da justiça eterna. Se hoje sofriam aquele martírio da cheia é porque, na certa, mereciam esse sofrimento. Que pusesse cada um o dedo na sua consciência. Que se penitenciassem todos dos erros cometidos. Lembravam-se eles nos domingos de vir à missa? Poucos! A maioria ficava nos botequins e nas brigas de galos. E então? (*idem*, p. 150)

Ao procurar diminuir o grau da calamidade enfrentada por aquela gente, o padre aproveita o seu discurso para convocar os fiéis a voltarem-se para a Igreja, a aceitarem seu destino sem revolta, visto que seriam merecedores de tal castigo. Não tenta promover ou propor qualquer tipo de organização por parte dos afligidos no intuito de evitar que tais catástrofes voltassem a assolá-los com tamanha gravidade.

É importante, mais uma vez, ressaltar que uma das teses do romance é a da imutabilidade desse ciclo, muito alimentado pela falta de iniciativa e de ação por parte da população. Tal observação fica corroborada pelos comentários do narrador acerca de como a comunidade desejava com ardor o retorno àquele cotidiano triste: “o sofrimento era grande, mas já as esperanças renasciam. E a impaciência que as águas baixassem depressa para recomeçarem sua vida organizada. Para reconstruírem suas casas. Para reunirem suas famílias. Para pegarem caranguejos. Para crescerem e se multiplicarem” (*idem*, p. 152). Ou seja, todos desejavam retomar suas vidas tais como eram antes, sem cogitar, ou mesmo almejar, qualquer mudança. As pessoas voltariam a construir seus mocambos e a comer, diariamente, a carne do caranguejo, alimentando o ciclo do qual não podem e nem procuram fugir.

Enquanto a população padece em meio à desgraça que recai sobre ela, o mangue se reconstrói, soberano.

Só quem ressurgia triunfante no meio dessa desolação era o mangue. O mangue viçoso, com suas folhas dum verde lavado, brilhante e polidas como folhas de metal. Os mangues apareciam frescos como se tivessem acabado de fazer amor naquele instante. Talvez fosse esse o segredo de seu viço.

Afirmava Chico, com ares de entendido, que enquanto permanecem debaixo d'água, os mangues consagram todo o seu tempo a fazer amor. A abandonar suas folhas ao beijo impetuoso da corrente. A esfregar seus galhos, uns nos outros, com infinita volúpia. A atolar suas grossas raízes, com gozo, na lama garanhona do fundo do rio. Chico afirmava ter mesmo escutado, certas noites, o bailado nupcial dos mangues no fundo das águas, e o estalar de seus caules membrudos gozando na carne da lama viscosa. Era um trepidar violento de amor que terminava num orgasmo final, derramando as sementes do mangue na água da cheia, para fecundar as novas terras que surgiriam na certa do ventre das águas. (*Idem*, p. 156)

A descrição da fertilidade quase humanizada do mangue mostra, por um lado, o quanto esse ecossistema é rico e diversificado, conforme, posteriormente, apontaria o mentor da cena Mangue, Chico Science. Por outro lado, também é visível que o narrador deseja apresentar a força do mangue em comparação à fragilidade da população que vive em suas margens. É precisamente sua fertilidade que o mantém forte e saudável, enquanto, paradoxalmente, as pessoas que dele sobrevivem, sofrem com a fome e a pobreza. Aliás, o título do capítulo que traz a passagem citada é, precisamente, “De como as águas da cheia, baixando, arrastaram com elas toda a força de viver dos habitantes do mangue”.

Josué de Castro faz uso de sua narrativa também para mostrar o posicionamento político em face deste tipo de calamidade:

[...] oferecendo ajuda em materiais, para a construção de casas a todos os moradores que, sabendo ler e escrever, se apresentassem no correr da semana na sede do partido do governo, para tirar seus títulos de eleitor ou revalidá-los para as próximas eleições. Inexplicavelmente, Zé Luís, que sabe ler e escrever, recusou a oferta. E quando o Januário, magoado, lhe perguntou porque a recusa, ele deu esta resposta enigmática:

– Porque na minha fome quem manda sou eu.

Entenda-se esta gente, atolada na miséria, sofrendo de tudo quanto é necessidade, e se dá ao luxo de recusar a ajuda do governo! (*idem*, p. 159)

Nessa citação, é denunciada a prática da compra de votos por parte do próprio governo, mascarada com uma política assistencialista. Note-se que aquele que é dotado de instrução, o pai de João Paulo, percebe a trapaça e nega-se a vender seu direito de cidadão⁶, não aceitando tal oferta enganosa. Enquanto aquele que não detém esse conhecimento sente-se ofendido pelo posicionamento do vizinho. Aqui, o narrador toma, mais uma vez, a voz da maior parte da população da região que, assim como Januário, não compreende uma atitude dessa ordem.

Apesar de todos os esforços mentais de João Paulo, o romance deseja mostrar, como mencionado, que do ciclo da fome não há escapatória. Prova disso é o desaparecimento do menino, ao final do texto, em meio a uma luta armada – uma suposta revolução – travada entre a polícia e homens saídos “da família dos heróis do mangue. Muitos deles, quase despidos como se fossem pegar caranguejo no mangue, apenas com o corpo coberto por grandes placas de lama. Eram os mesmos cavaleiros da miséria que já tinham vivido tantas lutas heroicas na imaginação transbordante de João Paulo” (*idem*, pp. 179-180). O fracasso da

⁶ Sabe-se que somente na chamada Era Vargas, com o Código Eleitoral de 1932, o voto passou a ser secreto. *Homens e caranguejos* passa-se, aproximadamente, na década de 1890, período em que o voto era aberto, possibilitando e facilitando, assim, a utilização do chamado “voto de cabresto”.

“revolução”, contida pela força policial, traz consigo o desespero da família que procura pelo menino desaparecido em meio à confusão que se instala e dentre os vários corpos que a comunidade vai encontrando pelo caminho. “Dentre eles, enterrado nos mangues, deve estar, em qualquer parte, o corpo de João Paulo que, com a sua carne em decomposição, irá alimentar a lama que alimenta o ciclo do caranguejo” (*idem*, p. 188), sentencia o narrador, provando a tese que lançara já nas primeiras páginas do livro.

Depreende-se, então, que várias das balizas que viriam a orientar o *Manguebeat* estavam explicitadas nas páginas do romance de Josué de Castro, servindo de grande inspiração para Chico Science. As observações de *Homens e caranguejos*, por sua vez, estão intimamente ligadas aos estudos do médico pernambucano com relação ao problema da desnutrição. O clássico *Geografia da fome*, de 1946, por exemplo, apresenta as descobertas de Josué a respeito do fenômeno da fome e das razões para que ele se estabelecesse nas diferentes regiões do país. Além disso, mostra o quanto havia de preconceito com relação ao tema e motivação política para que o mesmo permanecesse despercebido, ou mesmo para que deixasse de ser trabalhado.

Quais são os fatores ocultos desta verdadeira conspiração de silêncio em torno da fome? Será por simples obra do acaso que o tema não tem atraído devidamente o interesse dos espíritos especulativos e criadores dos nossos tempos? Não cremos. O fenômeno é tão marcante e se apresenta com tal regularidade que, longe de traduzir obra do acaso, parece condicionado às mesmas leis gerais que regulam as outras manifestações sociais de nossa cultura. Trata-se de um silêncio premeditado pela própria alma da cultura; foram os interesses e os preconceitos de ordem moral e de ordem política e econômica de nossa chamada civilização ocidental que tornaram a fome um tema proibido, ou pelo menos pouco aconselhável de ser abordado publicamente. (CASTRO, 1984)

O trecho acima transcrito faz parte da introdução de *Geografia da fome*, procurando mostrar que, à época, pensava-se que a fome e a miséria eram naturalmente intrínsecos à cultura brasileira, como explica a socióloga Ana Maria de Castro, filha de Josué: “A fome foi criada artificialmente pelo modelo adotado então. Dizia-se que o Brasil era um país de indolentes, mestiços, de gente de cor e que, por isso, a fome deveria fazer parte do dia-a-dia do brasileiro” (Governo Federal). O pensamento da imutabilidade deste quadro e consequente internalização do mesmo por parte da população permeia as relações e reações em *Homens e caranguejos*, conforme o que foi discutido aqui.

Mesmo compreendendo e inspirando-se nas ideias de Josué de Castro, Chico Science preferiu tomar um rumo diferente do pessimismo encontrado nas páginas do romance e procurou visualizar uma saída para a situação. Veja-se, por exemplo, que o posicionamento

crítico de Zé Luís frente à “generosa” oferta do governo mostra a importância da tomada de consciência por parte do povo; e que esta só ocorre com instrução e educação. Também a identificação com a figura do caranguejo foi tomada de empréstimo por Science para ilustrar o seu ponto de vista de que aquele que habita o mangue é (um pouco) caranguejo. Assim, Chico cunha o rótulo “caranguejo com cérebro”, visto que os homens não seriam meros crustáceos sem poder de compreensão ou criação, mas detinham uma grande capacidade de teorizar e de procurar um modo melhor de viver.

Do mesmo modo, como já foi comentado, a fertilidade do mangue também é ressaltada no livro, visto que ele domina toda a vida ao seu redor. Chico Science também lança mão dessa noção e constrói todo seu conceito baseado nessa ideia. Porém, apesar de no texto essa fertilidade do mangue ser vista como um contraponto à miséria da população, Science vê essa condição fértil do ecossistema como algo altamente positivo e vital para a noção de cultura híbrida que deseja implementar.

2.2 O manifesto

O *1º Manifesto do Movimento Mangue Bit* foi redigido por Fred Zero Quatro e Renato L. e distribuído à imprensa em 1991. O texto apareceu com o nome *Caranguejos com cérebro* somente em sua segunda versão, levemente modificada, no encarte do CD da *Lama ao Caos* de Chico Science & Nação Zumbi, de 1994.

O texto é dividido em três partes. Nele estão contidas a justificativa para a necessidade da criação do Manguebeat, as influências musicais dos artistas fundadores, bem como uma convocação à juventude para que compartilhe da estética Mangue juntamente com os mangueboys. Segue o texto, retirado do encarte do CD *Da lama ao caos*:

Mangue, o conceito

Estuário. Parte terminal de rio ou lagoa. Porção de rio com água salobra. Em suas margens se encontram os manguezais, comunidades de plantas tropicais ou subtropicais inundadas pelos movimentos das marés. Pela troca de matéria orgânica entre a água doce e a água salgada, os mangues estão entre os ecossistemas mais produtivos do mundo.

Estima-se que duas mil espécies de micro-organismos e animais vertebrados e invertebrados estejam associados à vegetação do mangue. Os estuários fornecem áreas de desova e criação para dois terços da produção anual de pescados do mundo inteiro. Pelo menos oitenta espécies, comercialmente importantes, dependem dos alagadiços costeiros.

Não é por acaso que os mangues são considerados um elo básico da cadeia alimentar marinha. Apesar das muriçocas, mosquitos e mutucas, inimigos das donas de casa, para os cientistas os mangues são tidos como símbolos de fertilidade, diversidade e riqueza.

Manguetown, a cidade

A planície costeira onde a cidade do Recife foi fundada é cortada por seis rios. Após a expulsão dos holandeses, no século XVII, a (ex)cidade “maurícia” passou a crescer desordenadamente às custas do aterramento indiscriminado e da destruição dos seus manguezais.

Em contrapartida, o desvairio (sic) irresistível de uma cínica noção de “progresso”, que elevou a cidade ao posto de “metrópole” do Nordeste, não tardou a revelar sua fragilidade.

Bastaram pequenas mudanças nos “ventos” da história, para que os primeiros sinais de esclerose econômica se manifestassem, no início dos anos 60. Nos últimos trinta anos, a síndrome da estagnação, aliada à permanência do mito da “metrópole” só tem levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e caos urbano.

O Recife detém hoje o maior índice de desemprego do país. Mais da metade dos seus habitantes moram em favelas e alagados. Segundo um instituto de estudos populacionais de Washington, é hoje a quarta pior cidade do mundo para se viver.

Mangue, a cena

Emergência! Um choque rápido ou o Recife morre de infarto! Não é preciso ser médico para saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruindo as suas veias. O modo mais rápido, também, de infartar (sic) e esvaziar a alma de uma cidade como o Recife é matar os seus rios e aterrar os seus estuários. O que fazer para não afundar na depressão crônica que paralisa os cidadãos? Como devolver o ânimo, deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife.

Em meados de 91, começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de ideias pop. O objetivo era engendrar um “circuito energético”, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama.

Os mangueboys e manguegirls são indivíduos interessados em quadrinhos, tv interativa, antipsiquiatria, Bezerra da Silva, Hip-Hop, midiota, artismo, música de rua, John Coltrane, acaso, sexo não virtual, conflitos étnicos e todos os avanços da química aplicada ao terreno da alteração e expansão da consciência.

O texto inicia-se com uma descrição ou conceituação do ambiente do mangue. Sabe-se que isso não é gratuito, já que, como comentado, a ideia de Chico Science de batizar o estilo musical que inventara a partir da mistura de outros ritmos de Mangue surgira pela analogia com a riqueza desse ecossistema. Neste sentido, a última frase da primeira seção do texto permite duas leituras, já que tanto os cientistas de laboratório quanto Chico trabalham com este conceito de "fertilidade, diversidade e riqueza" vindo dos manguezais.

A segunda seção, dedicada à *Manguetown*⁷ – ou seja, Recife –, faz a denúncia da destruição dos manguezais por conta do crescimento desordenado da capital pernambucana. Lendo-se a mesma colocação à luz da teoria scienciana, é possível perceber que a crítica não é

⁷ Há diversas canções dedicadas ou citações à Manguetown nos discos de Chico Science & Nação Zumbi. “Manguetown”, do disco *Afrociberdelia*, é certamente a mais famosa. Já “Antene-se”, de *Da lama ao caos*, cita o “título” de quarta pior cidade do mundo.

somente de cunho ambientalista, mas sociocultural: se os manguezais são a base da fertilidade da natureza e cultura pernambucanas e importante elemento, tanto para a manutenção do ecossistema marinho quanto para a economia, destruí-los significa diminuir a produção de alimento e sustento para a população que habita estas regiões e, do ponto de vista Mangubeat, fere diretamente a diversidade cultural da região.

Note-se, então, a revolta dos redatores ao comentar a noção de atraso, encoberta por uma falsa ideia de progresso, existente na cidade. Além disso, há a questão econômica, onde a miséria e as péssimas condições de vida (anunciadas, conforme o manifesto, também por agências internacionais, tais como a Population Crisis Committee, que fez o citado estudo) são extremamente graves. Como se verá adiante, para os mangueboys, a estagnação econômica e social está diretamente ligada à estagnação cultural: sem uma noção adequada de cultura, ou seja, sem instrução de qualidade, não há tomada de consciência e, portanto, não há mudança no modo de pensar da sociedade. A canção "Da lama ao caos" (que será objeto de análise nas seções seguintes) é uma das mais emblemáticas nesse sentido.

O terceiro segmento do manifesto é a deflagração do Mangubeat. Explicitando agora o que fora tangenciado nas duas seções anteriores, o manifesto faz explícita analogia entre o modo de causar um enfarto em um ser humano e o de paralisar a capital pernambucana: no primeiro caso, obstruindo suas veias; no segundo, destruindo a flora e fauna da região, no intuito de retirar-lhe a riqueza natural. Esta seria a causa para tamanha apatia e falta de desenvolvimento de Recife. Daí, a necessidade de "um choque rápido" com vistas a interromper este processo de obstrução das artérias culturais e sociais recifenses. A sugestão para sanar este problema seria, segundo Zero Quatro e Renato L., bastante simples: colocando-se um pouco de energia no que restara da lama seria possível revitalizar o que ainda houvera de fertilidade nas veias da cidade. Estava lançada uma das ideias centrais para o movimento: a necessidade de partir do que já existe e é rico, com o objetivo de revitalizá-lo e relê-lo sob novas óticas. Em outras palavras, lançar mão dos elementos de sua cultura local e utilizá-los em paralelo com influências não locais e contemporâneas, ligadas aos avanços da informática etc. Aparece, então, a famosa imagem da antena parabólica fincada na lama: a necessidade de conectar a cultura recifense às demais culturas do mundo de modo a revitalizá-la é algo de extrema importância para os mangueboys.

Fechando seu manifesto, e por conta dessa necessidade de interação, aparecem os interesses dos caranguejos com cérebro. Na versão que está sendo analisada, os redatores enumeram músicas (em suas mais variadas apresentações), histórias em quadrinhos, questões étnicas, sobre sexo e expansão da consciência. Na primeira versão do manifesto, as áreas de

interesse estão em maior número: “Teoria do caos, World Music, Legislação sobre meios de comunicação, Conflitos étnicos, Hip-Hop, Acaso, Bezerra da Silva, Realidade Virtual, Sexo, Design, Violência e todos os avanços da Química aplicada no terreno da alteração/expansão da consciência” (TELES, 2000, p. 256). Note-se que na versão de 1991 há mais itens enumerados ao final do Manifesto; alguns deles muitíssimo importantes para a estética Mangue, em especial, para o trabalho de Chico Science. É o caso da referência à Teoria do Caos, que será trabalhada por Science na faixa “Côco dub”. Desconheço a razão para tais mudanças, mas pode-se especular que seriam alterações voltadas a adequar o texto ao novo meio em que seria encontra impresso e divulgado.

2.3 A oposição

A ideia de unir tradição e contemporaneidade, certamente, causou estranhamento e descontentamento, tanto entre os jovens (que desejavam música "para jovens"), quanto na ala conservadora. A juventude, ansiosa por entrar em contato com sons contemporâneos, não mais estava interessada em escutar música tradicional, o que pode ser ilustrado muitíssimo bem pelo comentário de Fred Zero Quatro: “recebíamos estrondosas vaias, principalmente quando aparecíamos tocando tamborim, experimentando *psychosamba*. A galera, doida, gritava ‘toca uma do AC/DC’” (trecho de artigo assinado por ele, publicado no *JC*, em 1994, *apud* TELES, 2000, p. 230).

De qualquer modo, a resistência do lado jovem não durou muito, pois logo se compreendeu que a intenção do grupo era a de trazer para a discussão precisamente estes ritmos que a juventude estava interessada em escutar. Como a ideia do Manguebeat era dar visibilidade a todo o tipo de música, as bandas que já tocavam rock, rap, música eletrônica etc., tiveram grande chance de aparecer e ascender. Com isso, à movimentação inicial, promovida pelos artistas citados, responderam diversas outras bandas e artistas, como uma reação em cadeia. O conceito ou “rótulo” utilizado para denominar esta manifestação ficou conhecido como **Pós-Mangue**, e se refere às bandas que vieram na esteira dos fundadores do Manguebeat, utilizando-se dos preceitos de “pesquisa e produção de ideias pop”, anunciado no manifesto, e de liberdade artística e mescla de ritmos. Apesar de ser bastante refutado por alguns críticos, e mesmo pelos precursores do movimento, já que denotaria que o Mangue não mais existe, ou fora superado, o termo existe e serve adequadamente para ilustrar o que se

deseja explicar aqui.

O real incômodo apareceu no outro extremo, junto aos representantes da preservação da cultura local. Um dos maiores exemplos de oposição ao Mangubeat foi, certamente, Ariano Suassuna, que pedia repetidamente a Chico que eliminasse o estrangeirismo de seu nome artístico, alterando-o para “Chico Ciência”... Ao dar sua opinião a respeito do que pensava sobre o Mangubeat, o fundador do Movimento Armorial (em entrevista concedida a Néelson de Sá, em 1997, *apud* NERCOLINI, 2005; p. 205) foi categórico em afirmar que o posicionamento de Chico Science estava errado⁸:

Chico Science foi me procurar. Tivemos uma conversa extraordinária. Ele me disse, “Ariano, eu sou um armorial”. Eu disse a ele, “olhe, Chico, você me desculpe, mas está cometendo um equívoco”. É um equívoco, porque ele parte da ideia de que pega os elementos da música popular, do maracatu rural etc. e aí, diz ele, para valorizar essa música, lança mão do rock, do rap. A meu ver, não está valorizando. Está vulgarizando. Como é que uma música inferior pode melhorar uma superior? A música brasileira da qual ele parte é de primeiríssima ordem. Quem fazia isso corretamente era Villa-Lobos, que pegava a música popular e transcendia, na busca de uma dimensão maior. Chico Science, a meu ver, está em posição equivocada. Agora, eu digo isso com o maior cuidado, porque eu gosto dele demais.

O escritor Raimundo Carrero, participante do início do Movimento Armorial, também discordou das intenções dos manguboys: “Eu tenho restrições ao caminho ‘globalizado’ do Mangubeat. Essa geração dos anos 90 está negando o caráter nacionalista. Eu acho isso arriscado... Quando perguntaram a Napoleão por que é que ele não invadia a Itália, ele respondeu: ‘Não precisa, é só ensinar francês pra eles’” (ABRAMO, 1997, p. 75, *apud* VARGAS, 2007, p. 62).

A partir de declarações como essas, percebe-se que a “invasão” de elementos de outras culturas é o grande temor dos intelectuais ligados a essa visão tradicionalista da cultura. O posicionamento dessas figuras coloca-se claramente contrário ao de Chico Science e dos demais fundadores do Mangubeat, posto que a visão destes de que a mescla é fértil e, portanto, fortalece a cultura local é rechaçada pelos mantenedores da pureza da cultura brasileira e nordestina, que buscam, como comentou Carrero, o “caráter nacionalista” da arte.

⁸ Em entrevista à historiadora Maria Thereza Morais, em 2005 (*apud* VARGAS 2007, pp. 62-63), verifica-se que o posicionamento de Ariano Suassuna manteve-se intacto com o passar dos anos: “eu considero deturpação o que se importa. Agora, eu digo isso com desgosto, porque eu gostava pessoalmente de Chico Science. [...] Porque eu disse para ele: ‘Chico, você me desculpe, mas está equivocado. Você está sendo colocado a serviço das piores forças que estão invadindo o Brasil’. Estas forças invadem de outras formas também, mas, no nosso caso, o que interessava era o aspecto cultural. Aí ele disse: ‘mas professor, olhe, eu estou tentando valorizar o maracatu rural’. Então, como valorizar o maracatu rural, que é uma coisa boa, introduzindo o rock, que é uma porcaria? Como é que pode? Uma coisa ruim não pode valorizar uma coisa boa, não!”

Entrevistado por Liliane Reis, em vídeo que está disponibilizado no site *YouTube*, Jorge Du Peixe, que já fora percussionista e, atualmente, é vocalista da Nação Zumbi, mostra o posicionamento de seus colegas músicos com relação a esse tipo de pensamento, dizendo que sua intenção nunca foi a de

derrubar os folguedos. Muito pelo contrário: sempre [trabalhamos] num tom de louvação, pode-se dizer também, tendo cuidado... Na época alguns puristas começaram a comentar que aquilo não era maracatu, que não era permissível colocar guitarra no maracatu. Mas eu acho que a gente teve que saber ouvir isso também, admitir esse pensamento e fazer com que fôssemos admitidos também. Porque música nunca foi pura. (*Nação Zumbi – parte 2*)

Note-se que, para o músico e seus companheiros de banda, a ideia nunca foi a de entrar em conflito com as demais visões de cultura predominantes em seu estado, mas, sim, a de ter o direito de fazer algo diferente. O preceito de tolerância reivindicado pelos mangueboys foi também uma de suas bandeiras: de acordo com o seu pensamento, todas as manifestações artísticas deveriam ter legitimidade para mostrar o seu ponto de vista e dialogar com as demais. Nesse sentido, o Manguebeat promoveu um choque cultural bastante forte por precisar obter praticamente à força este espaço almejado pelos jovens artistas, já que esta tolerância cultural não era uma prática da elite cultural pernambucana.

2.4 Mangue: uma definição (ou duas)

A crítica mostra-se bastante dividida quando o assunto é definir ou caracterizar o Manguebeat de forma mais ampla. Há autores que são categóricos em afirmar que a efervescência cultural em Pernambuco nos anos 90 foi um movimento. É o caso de Moisés Neto, que se refere ao “*Movimento Mangue* ou *Cena Recife dos anos 90*” como “movimento de vanguarda” (NETO, 2009, p. 5). Em trabalho anterior⁹, também efetuei raciocínio semelhante. E, partindo daquela noção, cheguei à hipótese de que o Manguebeat, além de se configurar como um movimento, representaria uma vanguarda no Brasil dos anos 90, dadas as suas características de ruptura cultural e de criação de uma nova estética, que iria de encontro aos ideais conservadores de arte no contexto pernambucano.

⁹ O trabalho referido vem a ser monografia de conclusão de curso de graduação, defendida em 2007, intitulada *Parabólicas na lama: uma descrição do Movimento Manguebeat*, sob orientação do Prof. Dr. Luís Augusto Fischer.

Herom Vargas, por outro lado, afirma que a postura dos articuladores da cena descarta contundentemente essa visão. Hélder Aragão foi categórico ao dizer ao crítico que

o Manguê nunca foi um movimento. Era um grupo de amigos que se juntava para fazer festas. Essa é a raiz da coisa. Tem um núcleo inicial com duas bandas – Nação Zumbi e Mundo Livre S/A – e se encerra nisso. O resto é invenção da mídia. Porque [o Manguêbeat] virou um rótulo e você perde o controle. [...] (*apud* VARGAS, 2007, p. 86)

Conforme o que foi comentado, uma parte relevante da proposta scienciana de utilizar a noção de Manguê partira da preocupação do músico para com a possibilidade de extinção de diversos elementos da cultura popular pernambucana, especialmente seus ritmos tradicionais. Para atingir seu objetivo de barrar esse processo e reaproximar a juventude de sua cultura, Chico Science decidira mesclar as sonoridades desejadas pelos jovens aos ritmos locais. A partir dessa faísca, diversos colaboradores passaram a se articular no intuito de promover a diversidade sonora em Pernambuco.

A noção de “movimento” ou mesmo de “vanguarda”, proposta por parte da crítica, porém, é rechaçada por diversos participantes: "ninguém do núcleo-base gostava de chamar a coisa de 'movimento', palavra tida como pretensiosa. Foi a mídia que começou a usar o termo", (LINS, 2003, *apud* VARGAS 2007, p. 86) explica o jornalista Renato L., intitulado Ministro da Informação do Manguêbeat.

Como mostra Herom Vargas, os idealizadores preferiam termos como *Cooperativa Cultural Manguê*, que especifica esta noção de atividade coletiva e de auxílio-mútuo entre os artistas. A ideia de *cena cultural* também foi bastante utilizada por mostrar esta falta de homogeneidade na proposta: “a noção de cena retira o sentido teleológico contido na palavra movimento que envolve uma espécie de caminho único, homogêneo, a ser seguido por todos que compartilham o ideário, como balizas de atuação estética” (VARGAS, 2007, p. 87).

A visão de Fred Zero Quatro com relação ao cenário Manguêbeat, à mesma entrevista à *Folha de São Paulo*, de 2009, corrobora o comentário de Herom Vargas: “[o Manguêbeat] não era um mero movimento musical, porque não havia um formato padronizado de música. Tinha uma postura de celebrar a diversidade e colocar o Recife no mapa com uma linguagem contemporânea”. E vai além: “não defendíamos a criação de um gênero musical. Era uma movimentação em torno da diversidade e do rompimento com o tradicionalismo”.

A crítica de Vargas é enfática ao destacar esse traço de não uniformidade na canção

produzida pelo grupo. A ordem era misturar, antropofagizar (tal qual a tradição¹⁰ brasileira desde os modernistas de 22, e seguida pela Bossa Nova e Tropicália) e dar visibilidade para qualquer manifestação musical que quisesse desprender-se das amarras do conservadorismo.

Note-se, então, que já no grupo inicial, formado por Chico Science & Nação Zumbi e por Mundo Livre S/A, havia diferenças bastante marcantes quanto à sonoridade produzida por cada banda. Chico Science & Nação Zumbi, desde o início, procuraram incorporar as batidas do maracatu, da ciranda e do coco, ritmos tradicionais pernambucanos, aos *grooves* do rap e do hip-hop. A Mundo Livre, por sua vez, trabalhou com “variações do samba com influência explícita de Jorge Benjor” (VARGAS, 2007, p. 87). Os artistas que posteriormente foram sendo agregados à movimentação mantinham ainda maiores diferenças entre si e com os fundadores. Herom Vargas mostra a grande diversidade de sons que foram saindo da *lama* para promover o *caos*:

há grupos de *hardcore*, *rock e punk rock* (Câmbio Negro H. C., Jorge Cabelreira, Eddie, Querosene Jacaré, Devotos e Matalanamão [...]), grupos de *rap* (FACES do Subúrbio), bandas que fundiram tradições regionais com elementos das músicas globalizadas (Via Sat, Inhame Jam, Severinos Atômicos, Sheik Tosado), outros que produzem música eletrônica (DJ Dolores) e aqueles que se voltaram a pesquisas com as próprias músicas regionais [...] – limitando um pouco mais os processos de fusão musical (Cascabulho, Mestre Ambrósio, Comadre Florzinha e Chão e Chinelo) (VARGAS, 2007, pp. 87-88)

Além disso, os mangueboys passaram a chamar a atenção para o trabalho de artistas que desde há muito estavam vinculados às tradições populares. Vários tiveram a possibilidade de sair do esquecimento ou do anonimato, passando a ter visibilidade. É o caso do rabequeiro Mestre Salustiano, à época diretor do maracatu rural Piaba de Ouro: “Mestre Salu lançou *O sonho da rabeça*, seu primeiro CD solo em trinta anos de carreira, no início do ano 2000” (Teles, 2000, p. 276), graças, entre outras coisas, às visitas de Chico Science e dos integrantes do grupo Mestre Ambrósio ao músico que reverenciavam.

José Teles também cita Dona Selma do Coco¹¹, que ficou conhecida em 1996, depois de sua apresentação no *Abril pro Rock*. A cantora de coco também era admirada por Science: “várias vezes Chico Science aparecia no Alto da Sé em Olinda, onde ela vendia comidas típicas, simplesmente para conversar, comer uma tapioca no coco e beber de sua sabedoria”

¹⁰ Tatit (2004) identifica uma “tendência brasileira à *assimilação*” (p. 92, grifo do autor) e comenta: “a mistura é na verdade um fenômeno universal que adquire especial notoriedade no Brasil provavelmente pelo tratamento euforizante que sempre lhe foi dispensado a partir de Gilberto Freire” (*idem, ibidem*).

¹¹ Tanto Dona Selma do Coco quanto Mestre Salustiano foram reconhecidos como Patrimônios Vivos de Pernambuco (Lei nº 12.196, de 2 de maio de 2002), respectivamente em 2006 e 2008. Fonte: Fundação Joaquim Nabuco.

(*idem, ibidem*). Dona Selma gravou seu primeiro CD, inédito no Brasil, segundo o site *Música de Pernambuco*, na Alemanha. Em 1999 gravou o CD *Minha história*¹², que recebeu o Prêmio Sharp.

Desse modo, assim como houve a música feita por Chico Science, idealizador do conceito norteador do Manguebeat, houve grupos de diversos outros gêneros. Em outras palavras, o conceito de Mangue, que Science criara para nomear sua música, poderia (e deveria) ser traduzido e transplantado para quaisquer outros contextos, significando celebração e valorização da diversidade. Veja-se, então, que é notável a diferença existente entre o trabalho proposto e executado por Chico Science e aquele feito pelos demais artistas da cena recifense. Com isso, acredita-se que seria possível classificar e analisar as duas abordagens distintamente.

A primeira, aqui chamada de **Mangue *stricto sensu***, seria a estética scienciana, fundamentada pelo conceito de Mangue não somente de modo abstrato, mas fazendo dele o seu ideal cancionístico: a mescla de ritmos (e temas) locais e não locais, tal como Science anunciara em sua noção de “música universal”. A outra vertente, composta pelos demais músicos, além de artistas plásticos, estilistas, escritores e cineastas, seria aquela que toma o conceito de Mangue de modo mais abrangente e abstrato, utilizando suas noções de celebração da diversidade, necessidade de revitalização da cultura pernambucana e, especialmente, liberdade criativa – o **Mangue *lato sensu*** ou, propriamente, o Manguebeat e a ideia de cena cultural defendida por seus idealizadores.

Tendo-se isso em mente, deixaremos, por ora, as polêmicas acerca de como a crítica e os articuladores do Manguebeat interpretam-no para pensar, exclusivamente, no trabalho de Chico Science & Nação Zumbi como detentor de um cunho vanguardista bastante forte. Primeiramente, por nortear-se por um conceito articulado e definido – chamado Mangue – e a partir dele erigir toda uma obra cancionística que passará, posteriormente, a influenciar diretamente vários artistas nacionais e internacionais. Também, pela sua proposta de afastamento do contexto cultural local, considerado pelos músicos atrasado e inadequado aos novos tempos, promovendo uma ruptura estética bastante visível no contexto cultural Pernambucano.

¹² A faixa “Coco para Berlim” parece ser um resquício do disco anterior: “Oh, mamãe, eu queria me banhar / na bacia de ouro de Ia-íá / Eu vim cantar coco aqui / na cidade bonita de Berlim / Quero ver o povo sambar [...]”.

3 A ARTE VANGUARDISTA DE CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI (OU O MANGUE *STRICTO SENSU*)

A ideia desta pesquisa é efetuar uma leitura do trabalho de CSNZ enquanto obra de cunho vanguardista. Para isso, parte-se, primeiramente, da ideia de que suas canções são norteadas e realizadas sob a ótica de um conceito definido. Dizendo de outro modo, toda a obra de CSNZ é vinculada à noção de Mangue, cunhada por Chico Science.

Além do dado de guiar-se por uma estética definida, o trabalho de CSNZ promove uma ruptura com a realidade cultural de Pernambuco, no intuito de desfazer a barreira entre o local e o não local, entre o folclórico e o urbano, reciclando e relendo a tradição à luz dos ritmos contemporâneos e dando visibilidade para a arte vinda “do manguezal”. A já mencionada resistência de entidades mantenedoras da pureza da tradição cultural é mais uma prova do impacto que a movimentação Mangue causou no Recife e arredores.

O foco da análise a ser empreendida aqui será a noção de “música universal” almejada por Science, conforme visto no capítulo anterior. A pretensão (lendo-se “pretensão” sem qualquer conotação pejorativa) de universalidade¹³ anunciada por Chico Science e, posteriormente, conforme será visto, seguida à risca pela Nação Zumbi, faz com que o trabalho desses cancionistas possa ser lido como uma manifestação que possui em sua concepção um ideal de vanguarda.

Essa ideia deve ser entendida sob dois vieses. Primeiramente, é necessário notar-se que a vanguarda scienciana é pautada pela pretensão de universalidade no sentido de procurar afastar-se do exacerbado tradicionalismo presente em sua cultura, dando-se o direito de deixar de fazer uma canção regional somente por fazer parte daquela região. Dizendo-se de outra maneira, a teorização scienciana requer liberdade artística para realizar qualquer tipo de trabalho cancionista, não importando de onde seja a “batida”, mas sim que ela seja produtiva musicalmente. E essa é a outra face da questão: para Science, promover a quebra de barreiras entre a música feita em seu estado e aquela feita em todo o resto do mundo é algo urgente. Segundo o seu pensamento, ciranda, coco, baião, samba, rock, música eletrônica etc. seriam todos ritmos legítimos, que poderiam (e deveriam) “conversar” amplamente entre si e com o que mais viesse a surgir. Essa “conversa” entre *beats* pode muito bem ser entendida

¹³ Nenhum elemento ou manifestação cultural pode ser considerado “universal”. Porém, este foi o termo escolhido para ser aplicado nesta pesquisa por conta de sua utilização por Chico Science em sua teorização. Para os fins deste trabalho, porém, os termos “universal” e “universalidade” querem somente denotar uma oposição ao puramente local, ou exótico; ou, mais precisamente, uma ambição cosmopolita.

como a “música quântica” prenunciada em “Côco dub (afrociberdelia)”, conforme será visto a seguir. Assim, essa pretensão de universalidade é a chave para a concepção da obra de CSNZ enquanto obra de vanguarda, visto que essa urgência em livrar-se das amarras do conservadorismo, somada à rigidez de seu conceito norteador, promove uma grande ruptura com a visão estreita de cultura de seu estado, fazendo dela uma manifestação inédita no país.

Com esses dados em mente, a primeira seção deste capítulo será dedicada a uma visão geral dos sete discos lançados por Chico Science & Nação Zumbi e Nação Zumbi até o momento, no intuito de promover uma discussão inicial a respeito da obra desses artistas. Deseja-se, com isso, mostrar de forma mais ampla, antes de partir-se para os casos específicos, essa expansão no conceito de Mangue e sua conseqüente consolidação, bem como a gradativa aproximação da ideia de “música universal” que, como comentado, é o norte do trabalho desses cancionistas.

3.1 Os discos

Sendo o trabalho da banda bastante racional e desenvolvido sob um ideal cancionista específico, a concepção dos discos de CSNZ também será especial. Cada um deles está baseado em um conceito bastante explícito e que é refletido tanto nas composições quanto no projeto gráfico dos trabalhos, muitas vezes assinados pelos próprios integrantes.

3.1.1 *Da lama ao caos*

Pode-se dizer que o manifesto musical da estética Mangue encontra-se diluído ao longo das 13 faixas de *Da lama ao caos*, primeiro disco lançado por CSNZ, em 1994. Assim, aquelas canções que tratam dos preceitos do movimento e que incitam o ouvinte a tomar parte na revolução que estão propondo tomam praticamente todo o trabalho.

Sua concepção gráfica (assinada pela dupla de DJs Dolores & Morales – respectivamente, Helder Aragão e Hilton Lacerda) também é toda voltada a essa ideia de manifesto. Na capa encontramos um caranguejo multicolorido, anunciando a faixa final, “Côco dub”. A imagem impressa no CD também é relevante: um caranguejo que mira a cidade – provavelmente, imaginado como fará para “invadi-la”.



Figura 1 – *Da lama ao caos*



Figura 2 – Imagem do CD *Da lama ao caos*

No encarte, como fora comentado no capítulo anterior, está a segunda versão do “Manifesto caranguejos com cérebro”. Nele há também uma espécie de história em quadrinhos (cujas ilustrações foram feitas por Helder Aragão e texto escrito por Hilton Lacerda, conforme créditos no encarte), em preto e branco, que narra as razões e consequências para o nascimento dos *Chamagnathus Granulatus Sapiens* – “mistura de crustáceo decápode e *Homo Sapiens*”, segundo a definição do próprio texto. A fictícia história

muito lembra a do personagem kafkiano Gregor Samsa¹⁴: as pessoas simplesmente acordavam com transformações no corpo, passando a possuir características que as faziam parecer caranguejos. Um cartão postal no topo da ilustração, endereçado a Dolores & Morales, mas sem remetente, mostra a suposta situação trágica em que se encontra uma família afetada pelo “mal”. A descrição das mudanças no relacionamento com o pai é bastante interessante para ilustrar esta similaridade entre o *mangucartoon* e a novela de Kafka:

Muita coisa está mudando. Depois do deslocamento dos bairros, agora enfrentamos esses mutantes. De longe a cidade parece normal, mas chegando perto... Aqui em casa papai foi o único que sucumbiu ao mal. A família está em polvorosa. Nem levamos ele para o casamento de Joanatória, mas já o aceitamos na mesa.

O texto informa que tais transformações teriam surgido nos cidadãos por conta da ingestão de cerveja:

O relatório da OMS apontou o verdadeiro motivo dessas transformações. Segundo a respeitada instituição, tudo começou quando uma grande fábrica de cerveja resolveu se instalar sobre o aterro de um manguezal. A água utilizada no fabrico da bebida estava contaminada com resíduos tóxicos, provenientes da baba do caranguejo. O referido crustáceo decápode produziu tal substância por ficar exposto aos raios ultravioletas do sol, sem protetor.

Note-se que nem a Organização Mundial de Saúde escapa aos comentários ácidos dos caranguejos com cérebro: a expressão “respeitada instituição” torna-se bastante irônica quando os supostos motivos para a epidemia de mutações aparecem. Além disso, o adendo “sem protetor” simboliza a piada que o texto deseja fazer: a não utilização do filtro solar por parte dos caranguejos faz deles um pouco culpados (do mesmo modo que os humanos são instruídos a utilizarem filtro ao se exporem ao sol para não terem doenças de pele) pelo surgimento da toxidade em sua baba. Assim, a não observância deste preceito básico (!) efetivou todo um problema para a população consumidora de cerveja da região.

¹⁴ Gregor Samsa é o protagonista de *A metamorfose*, do escritor Franz Kafka.



Figura 3 – “Manguecartoon” encartado no encarte de *Da lama ao caos*.

Já com relação à música, a última faixa do disco, “Côco dub (afrociberdelia)” é bastante significativa, representando e sintetizando muito do que a estética scienciana deseja mostrar e provar. “Côco dub” parte da associação do caos com a inteligência e a diversidade étnica e utiliza-se desta Teoria para chegar à noção de “música quântica”: a “música universal” almejada por Science.

Sua letra fala em “multicoloridos cérebros” que “sintonizam, emitem longe”; ou seja, funcionam como antenas, captando informações diversas. Tais cérebros estariam nas cabeças

de “multicoloridos homens” que “andam, sentem, amam, acima, embaixo do mundo”: seres humanos de quaisquer partes do globo. Atente-se para a insistência na condição da “multicolor”, referência não apenas à etnicidade, mas ao respeito à diversidade de pensamentos: segundo a teoria afrociberdética (que será estudada adiante) é a convivência com a diversidade que efetiva a riqueza cultural almejada pelos mangueboys.

Conforme comentado no capítulo anterior, em pesquisa já desenvolvida, dediquei especial atenção à faixa, dada a sua importância para a compreensão dos propósitos sciencianos. Em minha análise, percebi que

Esta Teoria [do Caos] parte da análise de partículas cuja direção do movimento é praticamente impossível prever. Usando esta analogia, temos que, os homens, por possuírem cérebros e ideias diferentes, possuem comportamentos imprevisíveis, caóticos. Já a “música quântica” faz referência à Física Quântica, que se ocupa em tentar explicar, ou prever, aproximadamente, o percurso caótico dessas partículas. Analogamente, a “música quântica” [...] denota uma maneira de tentar representar as formas imprevisíveis que a música assume, bem como o comportamento imprevisível das pessoas e suas reações àquela. No verso “O leito não linear segue para dentro do universo” a entonação também tem papel primordial: ela é decrescente, denotando tranquilidade, no intuito de demonstrar que “seguir para dentro do universo” é algo natural e inevitável, como o curso de um rio (daí a referência ao leito). A não linearidade está diretamente relacionada ao caos (das partículas, dos homens, da música) que acaba por convergir a um ponto dentro do universo. A referência à Teoria Quântica aplicada à música questiona se seria possível compor uma música quântica, capaz de explicar esses fenômenos. Ou ainda, se tudo isto estaria nos levando à criação de uma música quântica, universal, em referência ao Efeito Borboleta. Este, uma das bases da Teoria do Caos, recebe esse nome exatamente por utilizar como imagem a hipótese de que o bater de asas de uma borboleta em um ponto da Terra poderia ocasionar uma tormenta no hemisfério oposto; o que implica que as ações em um lugar provocam reações em outro. Havendo infinitas variáveis influenciando os fenômenos, chegamos à impossibilidade de previsão dos mesmos (por isso, um simples bater de asas de uma borboleta brasileira poderia provocar um furacão no Canadá: dados os inúmeros fatores que acabam por influenciar esta pequena corrente de ar). Aplicando-se essa noção à canção, temos que a ideia é fazer uma música que dê conta desses fenômenos universais: bater um tambor aqui pode causar efeitos inimagináveis do outro lado do mundo. Principalmente se levarmos em conta as idiosincrasias dos povos, também apontadas na canção: essas são as variáveis que acabam por influenciar os fenômenos. (SILVA, 2007, p. 30)

A citação explica com minúcia toda a concepção da ideia de partir da fertilidade da lama para chegar ao almejado caos musical, que está presente desde o título do disco. Caos aqui visto e entendido como algo extremamente produtivo e enriquecedor, não apenas dentro da concepção Mangue de cultura, mas para quaisquer manifestações artísticas. Essa noção de caos, ou seja, de imprevisibilidade na criação musical, continuará norteando os trabalhos de CSNZ, tanto quanto um preceito a ser utilizado em suas composições, quanto uma marca de liberdade criativa: eis a almejada “música universal” de Chico Science. Para ele, a chave, tanto para sair da inércia criativa como para a constante renovação e enriquecimento cultural,

é, precisamente, a “conversa” entre ritmos (ou *beats*) distintos. É neste sentido que Silva (2007, p. 30) frisa que bater um tambor no Recife pode fazer (e fez) grande parte do Brasil e diversas pessoas pelo mundo repensarem o seu jeito de fazer arte. A começar pelos próprios artistas pernambucanos.

3.1.2 *Afrociberdelia*

Em 1996 é lançado o trabalho *Afrociberdelia*, cuja capa (projetada pelo *web designer* H. D. Mabuse e por Jorge Du Peixe) conta com uma foto da banda, sobre um fundo branco e detalhes em laranja (em oposição à anterior, onde o cartão de visitas era o caranguejo, em fundo preto).

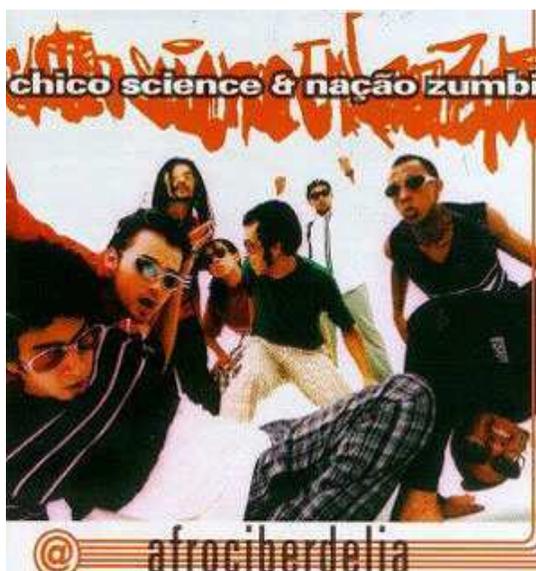


Figura 4 – *Afrociberdelia*

A ideia é apresentar CSNZ, além de fazer referência à afrociberdelia do título, que aparece representada pelo símbolo @. Enquanto o conceito do álbum anterior girava em torno da figura do caranguejo com cérebro prestes a sair do mangue e invadir a *manguetown*, neste momento a noção de “afrociberdelia” é que rege o projeto. Este termo já aparecera nos quadrinhos do encarte de *Da lama ao caos* e no subtítulo da canção “Côco dub (afrociberdelia)”, conforme mencionado anteriormente. Neste novo trabalho, um verbete escrito por Bráulio Tavares, no encarte do disco de 1996, explica do que se trata:

(Extraído da ENCICLOPÉDIA GALÁCTICA, volume LXVII, edição de 2102) AFROCIBERDELIA (de África + Cibernética + Psicodelismo) – s.f. – A arte de cartografar a Memória Prima genética (o que no século XX era chamado “o inconsciente coletivo”) através de estímulos eletroquímicos, automatismos verbais e intensa movimentação corporal ao som de música binária.

Praticada informalmente por tribos de jovens urbanos durante a segunda metade do século XX, somente a partir de 2030 foi oficialmente aceita como disciplina científica, juntamente com a telepatia, a patafísica e a psicanálise.

Para a teoria afrociberdética, a humanidade é um vírus benigno no software da natureza, e pode ser comparada a uma árvore cujas raízes são os códigos do DNA humano (que tiveram origem na África), cujos galhos são as ramificações digitais-informáticas-eletrônicas (a Cibernética) e cujos frutos provocam estados alterados de consciência (o Psicodelismo).

No jargão das gangs e na gíria das ruas, o termo “afrociberdelia” é usado de modo mais informal:

a) Mistura criativa de elementos tribais e high-tech:

“Pode-se dizer que o romance *The Embedding* (sic), de Ian Watson, é um precursor da ficção-científica afrociberdética”.

b) Zona, bagunça em altoastral, bundalelê festivo:

“A festa estava marcada pra começar às dez, mas só rolou afrociberdelia lá por volta das duas horas da manhã”.

O verbete, extraído ficticiamente de uma enciclopédia ainda a ser escrita e publicada, mostra que a teoria afrociberdética procura, então, mapear o inconsciente coletivo utilizando-se de “‘estímulos eletroquímicos’ (o pensamento, a inteligência), ‘automatismos verbais’ (o canto) e ‘intensa movimentação corporal’ (a dança), ‘ao som de música binária’, que tanto pode ser rock, quanto ritmos tradicionais nordestinos; ou melhor, a mistura deles” (SILVA, 2007, p. 34). O foco norteador da ideia de Manguê se faz presente nesta concepção sob dois aspectos. Primeiramente, através do modo pelo qual o termo “afrociberdelia” está representando, utilizando-se @, notadamente um símbolo pertencente à linguagem da informática, em referência a uma palavra que, em seu cerne, remete à África (o berço da civilização, de acordo com o verbete). E, também, principalmente, pela própria concepção da ideia, de mescla da origem dos povos à cibernética, e da psicodelia que isso provoca. Notadamente a síntese da afrociberdelia é essa mistura, conforme foi visto na análise de “Côco dub (afrociberdelia)”: a marca da multicolor, representando as diversas etnias, modos de pensar, culturas etc.

Afrociberdelia, do mesmo modo que *Da lama ao caos*¹⁵, conta com uma vinheta introdutória de apresentação, intitulada “Mateus enter”: “eu vim com a Nação Zumbi / ao seu ouvido falar / quero ver a poeira subir / e muita fumaça no ar [...] / Pernambuco embaixo dos pés / e minha mente na imensidão”. Mateus é um dos personagens do maracatu rural. Utiliza-se, então, novamente, um termo da informática para expressar o início da “celebração”,

¹⁵ Na seção seguinte, a vinheta introdutória de *Da lama ao caos*, “Monólogo ao pé do ouvido”, será objeto de análise.

juntamente com uma figura típica do folclore de Pernambuco. Esta noção de mescla entre moderno e tradicional, folclórico e contemporâneo, em um movimento de mútua complementação, continuará sendo a tônica do disco, bem como do trabalho de CSNZ como um todo, já que é o cerne da concepção Mangue de cultura. Veja-se, por exemplo, o título dado à quarta faixa: “Quilombo grooves” é uma faixa instrumental, tensa, que transporta o ouvinte para uma cena de fuga e/ou esconderijo, tal qual o título sugere. Mais uma vez, encontra-se a utilização do termo “grooves” fazendo a junção entre a temática local (do quilombo) com a não local, visto que um *groove* pode vir de qualquer lugar, ou de qualquer tipo de canção.

3.1.3 CSNZ

De 1997 é *CSNZ*, disco duplo lançado pelos companheiros de banda em homenagem a Chico Science, que falecera em fevereiro daquele ano. Contando com canções bastante experimentais, divididas entre dois discos, “Dia” e “Noite”, apenas cinco, das 21 faixas, são inéditas.

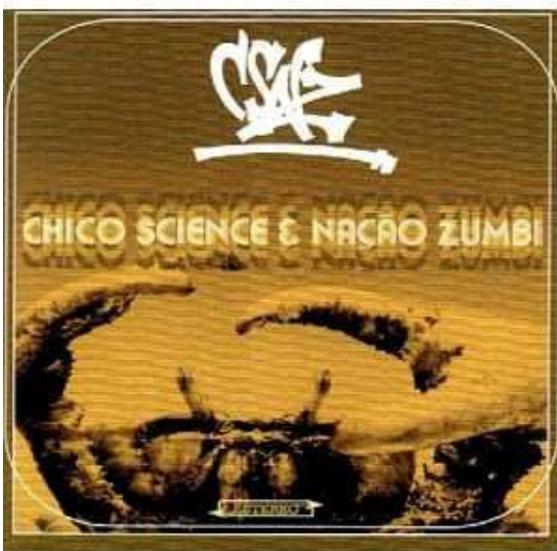


Figura 5 – CSNZ

Neste ponto, o projeto gráfico (assinado novamente por Jorge Du Peixe, além de Valentina Trajano e Sonaly Macedo) retorna às origens, voltando a trabalhar com a imagem do caranguejo. Desta vez, sem estilização, a capa traz a foto de um crustáceo verdadeiro, do mesmo modo que as imagens impressas nos CD e nos encartes. De luto, no encarte, a Nação

Zumbi aparece de costas, tocando já com Jorge como substituto de Chico Science. E, é claro, deixa a dedicatória: “Este álbum é inteiramente dedicado a Francisco de Assis França (Chico Science). Sem sua inspiração, suporte, e entusiasmo, nada disso seria possível”.

O disco “Noite” traz dez remixes de diversas canções da banda feitos por DJs do Brasil e do exterior. As cinco canções inéditas estão localizadas no disco “Dia”, seguidas de cinco canções ao vivo, gravadas pela própria banda, além de uma regravação de “Samba makossa”, feita por Planet Hemp. “Malungo”, canção que abre o trabalho e conta com a participação de Jorge Ben Jor, Marcelo D2, Falcão (O Rappa) e Fred Zero Quatro, é uma homenagem explícita a Chico, visto que “malungo”, na gíria do Mangue, significa “companheiro de luta, camarada”. A letra enfatiza a importância do trabalho pioneiro de Science, frisando que “a ciência conseguiu juntar / O mangue com o mundo / e de lá saiu / o mangueboy malungo”. “A ciência”, certamente, faz referência a Chico e ao seu *insight* de unir a produção artística local às diversas manifestações musicais existentes no planeta.

Os versos iniciais da quarta canção do álbum, “Dubismo”, anunciam o que depois viria a ser o título do quarto disco da banda: “Mais uma intervenção do / Serviço Ambulante da Afrociberdelia / Rádio S.Amb.A”.

3.1.4 *Rádio S.Amb.A*

Após a morte do líder Chico, acreditou-se que a Nação Zumbi tivesse encerrado suas atividades, apesar de o refrão de “Malungo” repetir insistentemente: “tamo aí mandando brasa”. Porém, em 2000, aparece *Rádio S.Amb.A*, disco com uma estrutura bastante semelhante à encontrada em *Da lama ao caos*, seja na capa sem fotos, nas cores sóbrias ou mesmo na presença do ex-vocalista, ainda muito sentida.

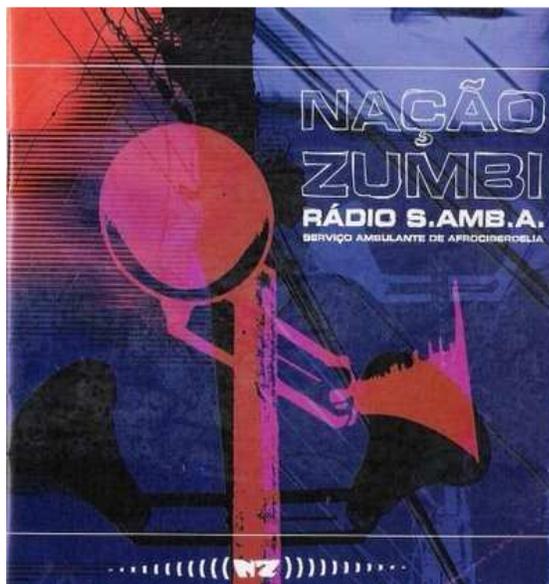


Figura 6 – Rádio S.Amb.A

A ideia, já lançada em “Dubismo”, como mencionado, é a de levar a afrociberdelia adiante, em todas as direções, dando continuidade ao trabalho iniciado nos discos anteriores. Todo o projeto gráfico (de Ricardo Fernandes e MZK), então, é feito com desenhos (de Jorge Du Peixe) de pessoas com alto-falantes e rádios no lugar da cabeça, além da capa com megafones. Note-se que não há fotos dos integrantes, somente desenhos dos mesmos, também de Jorge, na contracapa do encarte.

Nesse trabalho, a reverência a Chico Science ainda é muitíssimo forte. A vinheta introdutória volta a aparecer, precedendo a primeira canção do disco, ambas ocupando a mesma faixa, tal qual em *Da lama ao caos*. Seu título, “Do mote do Doutor Charles Zambohead”, ou seja, “do bando de Chico Science”, já inicia a obra homenageando o mentor do conceito de Mangue. “De novo o trovão em zuada descamba / sou Zumbi com a ciência que veio da lama / Rádio S.Amb.A / Rádio S.Amb.A”, diz a letra, antes de começar a apresentar os novos pseudônimos de seus integrantes: “Tocaia, Mocambo, Amaro Satélito, Pixel 3000, Fortrex, Djeik Sandino, Jackson Bandeira”, respectivamente Toca Ogan, Gira, Gilmar Bola 8, Jorge Du Peixe, Pupillo, Alexandre Dengue, Lucio Maia. Note-se que a ideia de “ciência que veio da lama” permanece e faz referência tanto ao pensamento de Science de transpor a fertilidade do manguezal para a música quanto à própria origem dos músicos que partiram da periferia musical do país (da lama) para tomar as grandes rádios com sua “ciência” cancionística.

Neste disco, encontram-se participações de duas figuras emblemáticas da cultura pernambucana. Mestre Salustiano toca rabeca na segunda parte de “O carimbó / Coco Assassins (Bailado capenga)”. Por sua vez, a diva da ciranda Lia de Itamaracá marca presença cantando na faixa “João Galafuz”, que será analisada posteriormente neste trabalho. Note-se que é a primeira vez que artistas da tradição pernambucana participam de discos de CSNZ.

3.1.5 *Nação Zumbi*

A partir do disco de 2002, *Nação Zumbi*, o título do trabalho já mostra a necessidade de cunhar o novo nome da banda, em um movimento de afastamento da fase anterior. Não que os músicos tenham abandonado o conceito de Mangue, mas, agora, é necessário mostrar que a fase “heróica” já passou, e a expansão da ideia começa a ser feita com muito mais ênfase. Quer-se dizer com isso que os temas e as sonoridades trabalhados pela Nação Zumbi serão cada vez mais inusitados (do ponto de vista da estética inicial) e estarão se aproximando incessantemente da noção de “música universal” comentada anteriormente. Ou seja, os elementos locais e os não locais estarão cada vez mais imbricados e distribuídos entre as canções, de modo que a ideia de música quântica ou caótica, apontada em “Côco dub (afrociberdelia)” continua, sim, guiando o trabalho dos músicos. Tanto é assim que o próprio projeto gráfico (também de Jorge Du Peixe e de Valentina Trajano) é inspirado nos grafites urbanos – presentes em qualquer cidade brasileira.

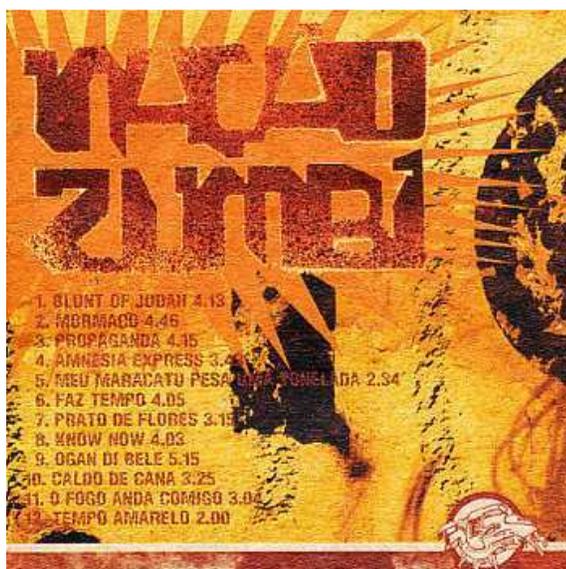


Figura 7 – *Nação Zumbi*

Outro indício desta guinada no trabalho da Nação Zumbi é o desaparecimento da vinheta introdutória de celebração que abria os trabalhos anteriores: *Nação Zumbi* inicia com a faixa “Blunt of Judah”, não havendo mais razão para “explicar” metodicamente a função do disco. Desse modo, a obra passa a ser entendida muito mais como um objeto estético e artístico do que como um documento que resume, ou concretiza ideais sociais explicitamente. É verdade que canções de apelo à conscientização (como “Propaganda”) e metacanções¹⁶ (como “Meu maracatu pesa uma tonelada”) estarão presentes, pois a concepção estética do grupo requer a discussão destes temas. Porém, a necessidade de utilizar o disco como “palanque” para a propagação de suas ideias desaparece, dando lugar a uma análise menos focada naquela visão de mundo e mais preocupada com as demais vertentes da cultura.

3.1.6 Futura

“Psicodelia em preto e branco” é o conceito desenvolvido, novamente, por Jorge Du Peixe e Valentina Trajano, em *Futura*, de 2005: “É como uma psicodelia em preto-e-branco, porque não remete à psicodelia colorida dos anos 70; é psicodélico olhando para a frente [...]. É como 'futurar' em cima de toda essa palidez” (NEY, 2005), explica Jorge. O design é uma colagem de figa, alto-falantes e demais equipamentos, além de instrumentos (na foto de dentro do encarte), sobre uma foto do Recife, às margens do Capibaribe.

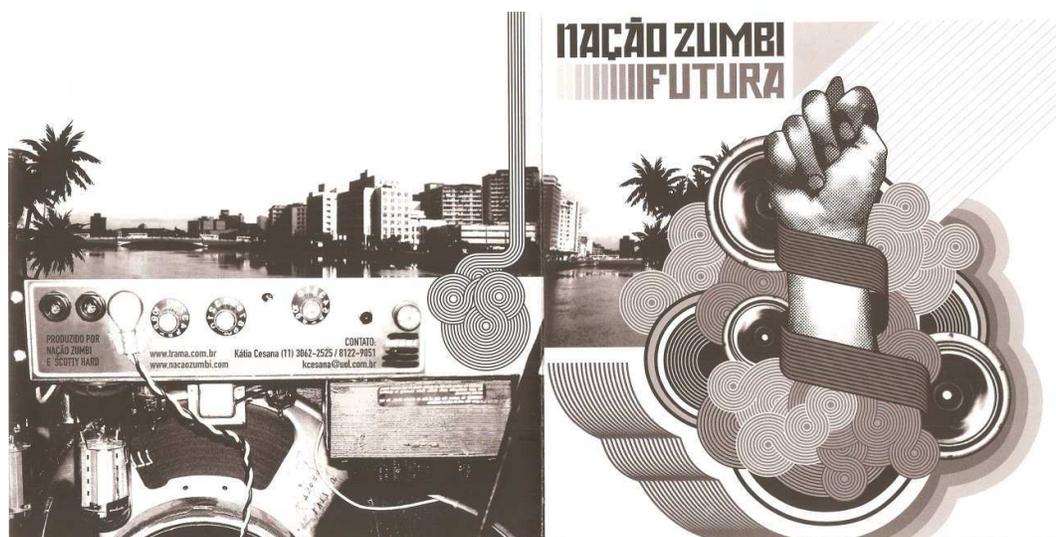


Figura 8 – *Futura*

¹⁶ Para a definição de *metacanção*, vide nota 24 à página 66.

A diferença na sonoridade é bastante visível: desde *Rádio S.Amb.A.*, nota-se uma modalização no uso dos tambores, que eram as estrelas dos primeiros discos de CSNZ. Já aqui, como assinala Vargas (2007, p. 177), “os tambores tornaram-se cada vez mais dissimulados, misturando-se cada vez mais com o rock, o funk e o soul. Em vez de ser algo exótico, como ‘macumba para turista’, vinculou-se organicamente aos ritmos inventados pelo grupo”. Em outras palavras, o som se torna cada vez mais familiar para o ouvinte: os tambores e os ritmos pernambucanos estão lá, mas perfeitamente imbricados com as influências não locais. Isto dá a sensação de que o que se está ouvindo é novo e conhecido ao mesmo tempo, ao invés de chamar a atenção por entrar em choque com o conhecimento musical do ouvinte, como acontecera com os primeiros trabalhos. É certo que tal exotismo gerou uma repercussão inicial positiva. Porém, o amadurecimento do trabalho efetuado pela Nação Zumbi tem sido fundamental para que a arte criada por Chico Science tenha-se consolidado. De outra maneira poderia, até mesmo, ter desaparecido. A necessidade de atenuamento da vanguarda é vital para que sua arte permaneça atuante, em diálogo com as demais expressões artísticas, visto que o gesto vanguardista é efêmero por definição, como visto no primeiro capítulo.

Ainda a respeito de *Futura*, um dado interessante é que o título do trabalho refere-se ao verbo manguebeateano “futurar” (NETO, 2001, p. 138): “Futura é um neologismo, do verbo futurar, são ideias futuras, comportamento futuro. A gente pretende que nossa música, daqui a 30 anos, continue fresca, atualizada”, declara o guitarrista Lúcio Maia (TELES, s/d). Logo, “futura” é sua forma imperativa, dirigida à segunda pessoa do singular. Seria possível especular, então, que todo o trabalho seria dedicado, oferecido a um tu: uma solicitação, um pedido, ou mesmo uma imposição para que este tu “future”.

3.1.7 *Fome de tudo*

O disco de 2007, *Fome de tudo*, é permeado de referências literárias e musicais diversas, mostrando o lado verdadeiramente antropofágico da Nação Zumbi, que aparece desde o título do trabalho. A mesma sensação de familiaridade com as melodias das canções é mantida, além de uma grande expansão dos temas trabalhados. Estas referências serão motivo de maior comentário adiante. Por ora, como alguns exemplos, podem ser citadas a leitura contemporânea de um tema da mitologia greco-romana (em “No Olimpo”) e a citação de

Joseph Conrad sobre a base de um tema judaico-cristão, em “Inferno” – “**no coração das trevas** estou / e já não tenho mais direção”.

O projeto gráfico, feito novamente por Jorge Du Peixe e Valentina Trajano traz uma “Senhora Fome” (NOGUEIRA, 2007): uma mulher, com as entranhas à mostra, faca em punho e a estilização de um cabo USB no lugar da língua e outro que é a extensão de suas vísceras. A fome que a consome deve saciá-la de todas as maneiras: é uma fome física, mental, espiritual, cultural – de tudo.



Figura 9 – *Fome de tudo*



Figura 10 – Contracapa de *Fome de tudo*

3.2 Os temas

Como mencionado, a análise a ser aqui empreendida com vistas a demonstrar que a obra scienciana possui em seu cerne um ideal vanguardista partirá da noção de “música universal”, lançada por Chico Science. Decidiu-se que uma maneira produtiva de demonstrar de que modo essa ideia perpassa e consolida-se no trabalho do grupo seria acompanhando diacronicamente a mudança no tratamento de temas recorrentes em sua obra. Deste modo seria possível verificar que, gradativamente, os músicos de CSNZ aproximam-se cada vez mais da ideia, seja na escolha dos assuntos a serem abordados em suas canções, seja no modo pelo qual o fazem.

Os temas escolhidos para essa análise, certamente, não o foram por acaso. Alguns deles representam várias temáticas urgentes no que concerne à estética Manguê. Outros mostram tópicos comuns nas obras cancionísticas em geral e pareceu ser interessante verificar a leitura dada a eles por CSNZ em seus trabalhos. Os sete temas são: *Personagens*, *A manguetown*, *O baque de arroteio*, *A fome*, *Autorretrato*, *O eu e o mundo* e *O amor Manguê*.

3.2.1 Personagens

Nesta categoria deseja-se verificar de que modo a citação a personagens revolucionários, folclóricos, míticos e/ou bandidos sociais é importante na visão cultural, estética e social do eu da canção Manguê e em quais aspectos ela vai mudando ao longo do tempo e nos diferentes trabalhos. Para isso, serão analisadas as canções “Monólogo ao pé do ouvido”, “Banditismo por uma questão de classe” (*DLAC*¹⁷), “Sangue de bairro” (*A*), “João Galafuz” (*RS*) e “Memorando” (*F*). A vinheta de abertura “Monólogo ao pé do ouvido” pode ser considerada um manifesto introdutório, não somente ao disco onde se encontra, mas a todo o trabalho dos músicos. A letra¹⁸, entoada sobre uma base de percussão, convoca o ouvinte a tomar parte na revolução pretendida pelos manguéboys.

¹⁷ No intuito de evitar repetições, durante todo este capítulo, e sempre que for necessário, os títulos dos discos de CSNZ serão informados de acordo com a seguinte legenda: *Da lama ao caos* = *DLAC*; *Afrociberdelia* = *A*; *Rádio S.Amb.A* = *RS*; *Nação Zumbi* = *NZ*; *Futura* = *F*; *Fome de tudo* = *FT*. CSNZ já denota uma forma concisa, logo, não há a necessidade de fazer quaisquer alterações neste caso.

¹⁸ As letras de todas as canções aqui transcritas, tanto na íntegra quanto em trechos, foram retiradas dos encartes dos respectivos CDs, à exceção de *Futura*, que não as traz em seu encarte. Neste último caso, as letras foram transcritas pela autora. Quando necessário, a autora tomou a liberdade de efetuar algumas alterações, como em casos de erros de pontuação ou ortografia que não causassem dano à poeticidade da composição; ou mesmo no

Modernizar o passado
 É uma evolução musical
 Cadê as notas que estavam aqui
 Não preciso delas!
 Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos
 O medo dá origem ao mal
 O homem coletivo sente a necessidade de lutar
 O orgulho, a arrogância, a glória
 Enche a imaginação de domínio (sic)
 São demônios os que destroem o poder
 Bravio da humanidade
 Viva Zapata!
 Viva Sandino!
 Viva Zumbi!
 Antônio Conselheiro
 Todos os panteras negras
 Lampião sua imagem e semelhança
 Eu tenho certeza, eles também cantaram um dia.

“Modernizar” é palavra-chave para o Mangubeat. Silva (2007, p. 25), ao analisar essa canção, comenta que

à primeira vista ‘modernizar o passado’ pode soar redundante, já que só é possível modernizar o que não é novo. Porém, o passado (aqui, referindo-se à música tradicional de Pernambuco [...]) continuava sendo visto como algo perfeitamente atual, ou melhor, atemporal, para os tradicionalistas. Assim, modernizá-lo seria evoluir musicalmente [...].

A seguir há uma explícita louvação aos bandidos/heróis Zapata, Sandino, Zumbi, Antônio Conselheiro, Panteras Negras e Lampião (Lampião, juntamente com Zumbi, reaparecerá no trabalho da Nação Zumbi, no disco *Futura*, na faixa “Memorando”, a ser analisada a seguir). Além de representar a abertura para a canção seguinte, “Banditismo por uma questão de classe”, essas citações mostram a identificação dos manguboys para com tais figuras, por considerarem-nas revolucionárias e admirarem sua atuação junto às comunidades que representavam/protegiam. Tanto é assim que os últimos versos concretizam esta relação, dizendo “eu tenho certeza / eles também cantaram um dia”. Ao colocar esse gesto em linha com as ações das figuras citadas, o eu da canção mostra que o cantar é o seu modo de promover a revolução.

A canção que segue, “Banditismo por uma questão de classe”, como mencionado, aprofunda a questão apresentada na vinheta que a precedia¹⁹, colocando em cheque a

intuito de evitar repetições desnecessárias ou de adequar a referência àquilo que é efetivamente dito na gravação quando houve discrepância entre esta e a letra veiculada no encarte.

¹⁹ “Monólogo ao pé do ouvido” e “Banditismo por uma questão de classe” ocupam a mesma faixa no disco.

denominação “bandido” para certas figuras históricas, como as citadas, bem como a atuação violenta e ineficiente da polícia nas periferias.

Há um tempo atrás se falava de bandidos
 Há um tempo atrás se falava em solução
 Há um tempo atrás se falava em progresso
 Há um tempo atrás que eu via televisão

Galeguinho do Coque não tinha medo, não tinha,
 Não tinha medo da perna cabeluda
 Biu do Olho Verde fazia sexo, fazia,
 Fazia sexo com seu alicate

Oi sobe morro, ladeira, córrego, beco, favela
 A polícia atrás deles e eles no rabo dela
 Acontece hoje, acontecia no sertão
 Quando um bando de macaco perseguia Lampião
 E o que ele falava outros hoje ainda falam
 "Eu carrego comigo: coragem, dinheiro e bala"
 Em cada morro uma história diferente
 Que a polícia mata gente inocente

E quem era inocente hoje já virou bandido
 Pra poder comer um pedaço de pão todo fodido

Banditismo por pura maldade, banditismo por necessidade
 Banditismo por uma questão de classe!

O maior questionamento encontrado nessa canção está presente em seus dois últimos versos, procurando fazer com que o ouvinte reflita sobre a questão da banditagem: os bandidos o são meramente por má índole ou por motivos de força maior, como a fome?

Para ilustrar essa pergunta, há a citação de duas figuras históricas da cultura pernambucana: Galeguinho do Coque e Biu do Olho Verde, ambos bandidos perseguidos pelas autoridades, por volta da década de 1980. A diferença é que Galeguinho era aclamado no Morro do Coque por ser uma espécie de Robin Hood, roubando dos “ricos” e distribuindo comida para os necessitados de sua comunidade. Em contrapartida, Biu do Olho Verde atacava e feria suas vítimas – na maior parte mulheres – com um alicate. Segundo os relatos, o agressor as perguntava sadicamente se preferiam receber um tiro ou um beliscão... Neste caso, suas ações geravam somente pânico na população, que o temia terrivelmente.

Note-se, também, a menção à Perna Cabeluda, uma entidade sobrenatural, como a Mula sem Cabeça ou o Boi da Cara Preta. Segundo a lenda, a tal Perna aparecia subitamente, chutava as pessoas, e ia embora, pulando, sem maiores explicações.

O uso dessas figuras populares vai ao encontro da proposta Mangue de trazer para a contemporaneidade o que é folclórico, ressemantizando os elementos da cultura local e

ligando-os, de algum modo, à situação presente. Veja-se, ainda, a utilização do palavrão “fodido” adjetivando “pão”, alimento mais comum e universal. O uso da palavra de baixo calão remete à fala popular, legitimando-a dentro do contexto da obra de arte, além de aproximar a questão ainda mais do cotidiano do ouvinte.

Tem-se, então, que, nas duas canções do disco da *Lama ao Caos*, as figuras históricas e os bandidos sociais aparecem de forma explícita, sendo reverenciados como objeto de inspiração para a luta que Chico Science e seus colegas pretendem empreender contra o conservadorismo de seu contexto artístico. Já no disco seguinte, *Afrociberdelia*, haverá uma modalização bastante contundente desse dado.

O já citado Lampião volta a aparecer indiretamente em “Sangue de bairro”, faixa que também faz parte da trilha do filme *Baile Perfumado*, que será objeto de comentário no próximo capítulo. A canção, um xaxado “envenenado” (praticamente um *hardcore*) pela guitarra de Lúcio Maia e pela intensidade áspera empregada na interpretação de Chico Science, coloca em discussão a essência do instinto de sobrevivência.

Besouro, Moderno, Ezequiel
 Candeeiro, Seca Preta, Labareda, Azulão
 Arvoredo, Quina-Quina, Bananeira, Sabonete
 Catingueira, Limoeiro, Lamparina, Mergulhão, Corisco!
 Volta Seca, Jararaca, Cajarana, Viriato
 Gitirana, Moita-Brava, Meia-Noite, Zambelê
 Quando degolaram minha cabeça
 Passei mais dois minutos vendo meu corpo tremendo
 E não sabia o que fazer
 Morrer, viver, morrer, viver!

Os nomes enumerados são os de alguns dos cangaceiros do bando de Lampião. Depois de uma pausa, onde a instrumentação remete a um crescente suspense, o narrador, até então indeterminado, toma a forma de um eu; este é uma cabeça recém-degolada, incrédula, olhando em desespero para seu (ex-)corpo, enquanto o mesmo agoniza. Por fim, a dúvida entre agarrar-se ao instinto de sobreviver ou deixar-se desaparecer.

Como mencionado, a interpretação de Science, aos gritos, além do peso da guitarra e da percussão, dá maior dramaticidade à cena que, apesar de inverossímil, diz muito da essência humana: o apego à (própria) vida manifestado em um membro vital extirpado mostra a relevância que este bem insubstituível detém junto ao homem. Mais do que isso: esta cabeça, ainda que separada de seu corpo, ainda possui a capacidade de pensar, de se questionar, de se dar ao direito de “não saber o que fazer”. Quer-se dizer com isso que a poética de Science deseja mostrar (ampliando um pouco o foco da análise) que apesar de toda

a violência sofrida por um ser humano, sua mente, teoricamente, ainda seria capaz de trabalhar por si só, independentemente do estado de seu corpo. A questão Mangue, como visto, gira em torno da ideia da necessidade de tomada de consciência por parte do povo, da importância do pensamento enquanto mola propulsora para a resolução dos problemas.

Note-se, então, que esta questão altamente universal, por assim dizer, é retratada em meio ao contexto do sertão e junto à questão do cangaço: tem-se aí a junção daquilo que não possui localização fixa com o localizado, respectivamente. Diz-se que não possui localização porque acredita-se que qualquer pessoa seria capaz de sensibilizar-se com a temática apresentada. E não é somente na letra que isso aparece: como mencionado, a canção é composta pela releitura de um ritmo tradicionalmente nordestino à luz das distorções e peso do rock; ou seja, é um exemplo fortíssimo da estética do Mangue.

É importante frisar que, ao contrário das canções do disco anterior, em que as citações eram explícitas, agora, a referência a Lampião é tangenciada, visto que é necessário que se conheça o contexto onde a canção se apresenta, ou mesmo que se saiba a origem desses nomes. Também é notável que o local onde a cena se passa é indefinido, ao contrário, por exemplo, de “Banditismo por uma questão de classe”, onde a ação ocorre em “morro, ladeira, córrego, beco, favela”, lugares identificados com as periferias das cidades. A ausência da identificação espacial deixa margem para que a ação ocorra em qualquer lugar, especialmente por seu caráter ficcional e fantasioso. Assim, há um forte descolamento entre a questão do cangaço, altamente localizada, e o sentimento universal da autopreservação.

Já em *Rádio S.Amb.A*, a faixa “João Galafuz” volta a falar de elementos do folclore pernambucano. Em uma visita bastante forte à tradição, o compositor Jorge Du Peixe baseia sua canção na lenda pernambucana²⁰ que a intitula: Cascudo (2001) explica que João Galafuz ou Galafoice seria, segundo a superstição popular, “uma espécie de duende, que diz aparecer em certas noites, emergido das ondas ou surgindo dos cabelos de pedras submersas, como um facho luminoso e multicolor, prenúncio de tempestade e naufrágios” (p. 1996). De acordo com o folclorista, acreditam que este ente seria “a alma penada de um caboclo, que morreu pagão, acaso conhecido por João Galafuz” (*idem, ibidem*).

Segundo o folclorista, essa crença é comum entre pescadores do norte de Pernambuco e, principalmente, da Ilha de Itamaracá. Assim, a banda convida a cirandeira Lia para interpretar a canção junto ao vocalista. A participação de Lia de Itamaracá é um dado

²⁰ Note-se que a utilização de uma lenda do folclore pernambucano é outro indício da similaridade entre os trabalhos com Chico Science e *Rádio S.Amb.A*, como já havia sido comentando. Lembre-se que, em *Da lama aos caos*, a faixa “Banditismo por uma questão de classe” já havia falado da Perna Cabeluda, por exemplo.

importante na história dos músicos, visto que é uma figura emblemática da música pernambucana e, como foi comentado, nos discos anteriores a *Rádio S.Amb.A*, somente artistas não locais e/ou contemporâneos haviam emprestados suas vozes aos trabalhos de CSNZ: Gilberto Gil, Marcelo D2, Falcão, Jorge Benjor e Fred Zero Quatro.

A canção mostra este eu que pensa no momento da morte, tornando-a mitificada.

Eu já me disse uma vez
Minha jangada vai voar

Eu já me disse isso uma vez
Eu já disse uma vez
Minha jangada vai voar
Ouvi isso uma vez
Eu vou morar depois do mar
Eu vou morar
Deixo a saudade pra vocês

Eu vou morar depois do mar
Eu vou morar pra lá do mar

Eu já me disse uma vez
Minha jangada vai voar

Eu me vi nisso uma vez
Eu já vi isso uma vez
Num banho, a consciência se afogar de uma vez
De cor e cheiro as águas mudarão
Eu sei
Mais estarei longe demais

Eu vou morar depois do mar
Eu vou morar pra lá do mar

E a novidade assustou
Já não é mais assim por mês

Eu vou morar depois do mar
Eu vou morar do mar pra lá

Note-se a melancolia, revestida de resignação, que assola o eu da canção. Ele repete a si mesmo que reconhece seu destino, já tendo, inclusive, visualizado sua “consciência se afogar de uma vez”. A interpretação de Lia, alongando as sílabas poéticas quando repete “eu já me disse uma vez”, traz a sensação de devaneio, corroborada pelo refrão metafórico que, por sua vez, concretiza o pensamento do eu.

A lenda aparece quando o eu comenta que sabe que as águas tomarão outro aspecto quando nelas se afogar, mas ele, João, não estará por perto para ver isso acontecer, deixando a saudade com os que ficam; somente sua alma sem descanso aparecerá para perturbar os vivos.

Do mesmo modo que em “Sangue de bairro”, a canção requer um certo conhecimento prévio por parte do ouvinte para que ele possa identificar todos os elementos que estão em jogo: é necessário conhecer o título da canção antes de escutá-la para verificar a citação à lenda, por exemplo. Sem mencionar que o contexto apresentado em nada remete a uma localização em específico, visto que, além do alto nível de metaforização da imagem de “morar depois do mar”, existem oceanos por toda a parte. Apesar de óbvia, a observação se justifica pelo fato de que se deseja aqui frisar que a necessidade de caracterizar o local onde a cena se passa desaparece. Somente com bastante conhecimento prévio (da história por trás da lenda, da relevância da figura de Lia, dos conceitos da estética Mangue etc.), o ouvinte é passível de compreender o jogo empreendido pelo cancionista. Assim, veja-se a diferença existente entre as duas primeiras canções analisadas e “João Galafuz” no sentido do afastamento do contexto nordestino e da aproximação com as sensações não localizadas.

A repetição na letra de “Memorando”, de *Futura*, gira em torno das similaridades encontradas pelos músicos da banda entre seus dois maiores heróis, Zumbi e Lampião, concretizando a ideia expressa no título da canção.

Rápido Brasil
Santa antena da transmissão
Da alma pura

No pé do ouvido
No olho do mundo
No canto da boca

Zumbi era lampião
Lampião era zumbi

Sambo no jazzo
Frevo na sombra
Quente no som

“Memorando fala de Zumbi e Lampião. É só o refrão o tempo inteiro: ‘Zumbi era Lampião / Lampião era Zumbi’. Acho que é uma certa reclamação por conta da falta de falar-se a respeito”, diz o compositor Jorge Du Peixe durante o *Programa Ensaio Nação Zumbi*. Os versos citados são ditos oito vezes durante a canção, denotando o que o próprio Du Peixe chama de “uma questão de lembrar”. E completa: “por isso que é ‘Memorando’, não é? E mexer na memória e dizer que os dois têm... acho que o mesmo peso ali” (*idem*). Ou seja, para os músicos de CSNZ tanto Zumbi quanto Lampião foram heróis nacionais, apesar de, ainda segundo a declaração de Jorge Du Peixe, a escola não ensinar isso. Para o músico, o mito de Lampião traz consigo somente a marca do banditismo quando, na verdade, o famoso

cangaceiro também possuía grande preocupação com o lado social. E isso o colocaria em linha com Zumbi, uma das maiores referências para os mangueboys.

O que é determinante aqui é o uso que se faz das duas figuras. A aparente simplicidade na reiteração da alta semelhança entre os dois personagens esconde, todavia, uma complexidade bastante intrigante. Se um é o outro, o primeiro assume as características do segundo e vice-versa, em um movimento circular infinito. Logo, é como se não houvesse mais Lampião e Zumbi separadamente, mas apenas uma figura: a união dos dois. Unindo-se o ideal libertador de Zumbi à disposição para a luta de Lampião, o resultado seria o herói Manguê absoluto.

E apesar de a temática da canção voltar a fazer uso explícito do nome das figuras que discute, a letra, altamente sintética, exime-se de qualquer explicitação acerca daquilo que afirma. Quer-se dizer com isso que o cancionista escolhe dizer o mínimo necessário para se fazer entender, quase que propondo um enigma.

Através da análise das cinco canções depreende-se que a citação a personagens folclóricos ou históricos dentro da obra de CSNZ aparece, em um primeiro momento, como modo de ação. Eles servem como inspiração e ilustração para seus ideais. Com o passar do tempo, sua função passa a ser a de servir como enriquecimento para esta ilustração. Ou seja, eles são a âncora que mantém o trabalho ligado à sua raiz regional, visto que os temas deixam de ser localizados. É interessante verificar que no último disco lançado pela banda, *Fome de tudo*, os personagens desaparecem, dando lugar a citações artísticas e literárias diversas. Um exemplo é a canção “Bossa nostra” e seu verso “e nessa **insustentável leveza de ser** / eu gosto mesmo é de vida real”, em referência ao livro de Milan Kundera²¹. Outro exemplo, já comentado, está na faixa “Inferno”, onde o livro de Joseph Conrad²² é citado. Em “Onde tenho que ir”, há menção à *Bíblia* (“deixou cair em tentação”) e ao filme de Danny Boyle (“**por uma vida menos ordinária** pintamos o chão”). “Toda surdez será castigada” (que será analisada adiante) brinca com o título da peça de Nelson Rodrigues enquanto, finalmente, “No Olimpo” fecha o disco atualizando o tema grego ao gosto Manguê: “Todos os dias nascem deuses / alguns melhores e outros piores do que você”. Isso mostra que há uma ampliação bastante grande do dos personagens aqui trabalhado, visto que as citações a outras obras artísticas passam a fazer o papel até então exercido pelas figuras históricas. Porém, não mais

²¹ O livro *A insustentável leveza do ser* (*The unbearable lightness of being*), do escritor tcheco Milan Kundera, foi publicado em 1984.

²² O livro de Joseph Conrad, *No coração das trevas* (*Heart of darkness*), é de 1902.

são o foco da discussão: estão presentes nas canções de forma secundária, mas não irrelevante, efetivando o almejado diálogo entre o local e o não local.

3.2.2 A *manguetown*

A *manguetown* sempre foi um objeto bastante importante na obra dos manguelboys visto que, para eles, era necessário enxergar os problemas causados pela desigualdade social e pela estagnação cultural da cidade. Segundo sua visão, ambos os problemas estariam imbricados, como será comentado, primeiramente, em “A cidade” (*DLAC*). A seguir será analisada “Quando a maré encher” (*RS*) e, por fim, “Carnaval” (*FT*). Nesta categoria interessa verificar como é feita a descrição da cidade natal através dos olhos do eu. Deseja-se saber quais são as suas visões acerca de sua cidade, de que modo(s) ele é capaz de descrevê-la e como o faz.

Em “A cidade”, de *Da lama ao caos*, o foco da canção é o do crescimento excessivo e desordenado da *manguetown*, Recife, às custas do sacrifício da massa trabalhadora.

O sol nasce e ilumina as pedras evoluídas
Que cresceram com a força de pedreiros suicidas
Cavaleiros circulam vigiando as pessoas
Não importa se são ruins, nem importa se são boas

E a cidade se apresenta centro das ambições
Para mendigos ou ricos e outras armações
Coletivos, automóveis, motos e metrô
Trabalhadores, patrões, policiais, camelôs

A cidade não para, a cidade só cresce
O de cima sobe e o de baixo desce

A cidade se encontra prostituída
Por aqueles que a usaram em busca de saída
Ilusora de pessoas de outros lugares
A cidade e sua fama vai além dos mares (*sic*)

No meio da esperteza internacional
A cidade até que não está tão mal
E a situação sempre mais ou menos
Sempre uns com mais e outros com menos

Eu vou fazer uma embolada, um samba, um maracatu
Tudo bem envenenado, bom pra mim e bom pra tu
Pra a gente sair da lama e enfrentar os urubu (*sic*)

Num dia de sol Recife acordou
Com a mesma fedentina do dia anterior

As imagens escolhidas pelo cancionista, tais como “pedras evoluídas” (os grandes edifícios), “pedreiros suicidas” (os que os construíram à custa de seu próprio sacrifício), “cavaleiros” (a polícia) que vigiam a todos e prostituição da cidade criam um quadro metafórico para efetivar toda a denúncia social que Science deseja empreender.

O famoso refrão “a cidade não para, a cidade só cresce / o de cima sobe e o de baixo desce” mostra esta noção de crescimento descontrolado sentida pelos cidadãos recifenses, conforme a descrição de Fred Zero Quatro e Renato L. no *Manifesto Caranguejos com Cérebro*, que fez com que a cidade se tornasse, como visto, uma das piores do mundo em condições de vida. Tal informação é corroborada pelos versos “num dia de sol Recife acordou / com a mesma fedentina do dia anterior” que mostram, de forma irônica, a inércia neste quadro. Do mesmo modo que “sempre uns com mais e outros com menos” explícita a denúncia deste panorama de grande desigualdade social. A proposta do eu da canção, então, é a de “fazer uma embolada, um samba, um maracatu / tudo bem envenenado”, ou, em outras palavras, aplicar a noção de Manguê à realidade social: misturar um ritmo tradicional (embolada, samba, maracatu) a ritmos contemporâneos, “envenenando”, assim, a canção, de modo que o resultado seja agradável a todos. Unindo-se em torno de uma cultura não excludente, que reconheça o valor e a legitimidade de toda e qualquer manifestação cultural, será possível aos cidadãos saírem da má situação em que se encontram, tanto no âmbito musical quanto social.

Já em Rádio *S.Amb.A*, a faixa “Quando a maré encher”²³ descreve uma paisagem de periferia, usando como mote uma brincadeira comum entre a população pobre da região.

Fui na rua pra brincar
Procurar o que fazer
Fui na rua cheirar cola
Arrumar o que comer
Fui na rua jogar bola
Ver os carro correr (*sic*)

Tomar banho de canal
Quando a maré encher

Quando a maré encher, quando a maré encher
Tomar banho de canal, quando a maré encher (*sic*)

É pedra que apoia tábua
Madeira que apoia telha
Saco plástico, prego, papelão

²³ “Quando a maré encher” não é uma composição de qualquer dos integrantes da Nação Zumbi. Contudo, reconhece-se sua importância na obra da banda, visto que a simples escolha de gravá-la denota a identificação sentida por parte dos integrantes para com a temática da canção. Deste modo, decidiu-se que seria interessante analisá-la nesta pesquisa como uma obra de arte que faz parte do trabalho da Nação Zumbi.

Amarra corda, cava buraco barraco (*sic*)
Moradia popular em propagação

Cachorro, gato, galinha, bicho-de-pé
E a população real convive em harmonia normal
Faz parte do dia a dia
Banheiro, cama, cozinha no chão
Esperança fé em deus (*sic*)
Ilusão

Quando a maré encher, quando a maré encher
Tomar banho de canal, quando a maré encher

Veja-se que o inocente ato de sair à rua para brincar é permeado de questões negativas, como o uso de entorpecentes. O eu da canção, assumindo o ponto de vista de uma criança, inicia seu relato informando que saíra de casa para encontrar uma ocupação – brincar. Porém, o que encontra é a imagem da miséria, exposta nas terceira e quarta estrofes; praticamente um resumo do relato de Josué de Castro. Convivem, lado a lado, animais domésticos e parasitas, e o mesmo local em que se come é utilizado, igualmente, como quarto e banheiro.

O interessante aqui é que a paisagem descrita pelo eu da canção poderia apresentar-se em qualquer favela ou bairro extremamente pobre brasileiro. Sabe-se que o cancionista refere-se ao contexto pernambucano por conta da já citada brincadeira de tomar banho de canal, o que não é possível em qualquer cidade. Porém, o restante do quadro não se mostra fixado em um espaço definido, podendo aparecer em qualquer lugar do Brasil. Lembra muito, também, a descrição da miséria encontrada na Aldeia Teimosa, de *Homens e caranguejos*. É notável então que a Nação Zumbi passa a visualizar a pobreza em toda e qualquer cidade, e não somente em sua cidade natal. O problema não é mais localizado, mas generalizado.

E o que mais inquieta é a inércia da população com relação a este quadro, o que está expresso no último verso da quarta estrofe, onde o eu da canção demonstra o seu desprezo pela crença excessiva em entidades metafísicas (note-se que a palavra “deus” está grafada em minúsculas, mesmo denotando a entidade maior da Igreja Católica), quando isto, segundo o seu ponto de vista, não passa de ilusão. Do mesmo modo em que o narrador de *Homens e Caranguejos*, o eu da canção acredita que só haveria alguma possibilidade de melhora em sua situação se a própria população tomasse algum tipo de atitude.

O disco *Fome de tudo* também apresenta a sua visão da cidade. É, porém, a primeira vez que há uma celebração de algum aspecto dessa *manguetown*. “Carnaval” é uma canção alegre, leve, como um frevo deve ser – e algo bastante raro no trabalho de CSNZ, onde as

canções são pesadas, críticas e, muitas vezes, bastante soturnas, como no disco anterior, *Futura*.

Já apertaram o botão da folia
Terreno de alegoria maior
E as avenidas já fervendo suadas
Que gigante tentação enfeitada

Multi-cor
Ultra-som
Multi-cor
Ultra-som

Carnaval vem sempre
Vai tremer a terra
Pra tremer a terra
Carnaval tem sempre

E no meio de tudo
Seu pecado lhe encontra
Solto na buraqueira Olinda-Recife
De ponte pula
Sobe e desce ladeira

Sem cair
Mestre-chão
Sem cair
Mestre-chão

E todos os vulcões já querendo entrar em erupção

Os mangueboys decidem, nessa canção, celebrar a diversidade cultural do carnaval pernambucano. Durante este período festivo, há apresentações das nações de maracatu e dos passistas e orquestras de frevo, os maracatus rurais fazem suas celebrações na zona da mata e há festivais de música de todos os tipos. Assim, o carnaval pernambucano apresenta-se como uma excelente metáfora para a proposta Mangue de celebração das diferentes culturas.

O eu da canção mostra-se “solto na buraqueira”, subindo e descendo ladeiras, observando e interagindo com a paisagem. A citação às ladeiras de Olinda e aos bonecos “gigantes” de seu carnaval mostra esta interação entre o eu e o ambiente que o cerca. Do mesmo modo, o adjetivo “tentação”, apesar de estar relacionado com o boneco, pode também estar-se referindo a uma bela moça que passa fantasiada, despertando a atenção deste eu – o “pecado” que lhe tenta. Assim, “Carnaval” mostra uma visão bastante positiva, e não menos realista da *manguetown*.

A escolha por descrever uma face alegre da cidade, em vez de permanecer reiterando seus aspectos negativos, mostra que o cancionista percebe que problemas sociais não são um “privilegio” de Recife e arredores. Isso significa que os artistas percebem e reconhecem que

muitas cidades brasileiras sofrem com a desigualdade social: todas as nossas grandes metrópoles possuem pobres e miseráveis que esperam pela intervenção divina para salvá-los – como visto em “Quando a maré encher”. Assim, a ideia de que a *manguetown* é um lugar ruim perde força, pois não é diferente dos demais. Desse modo, há espaço para tratar de seu cotidiano sem abordar seus aspectos negativos somente.

3.2.3 O baque de arroteio

Explica Jorge Du Peixe, em entrevista à edição *online* do jornal *Estadão*, em 2006, o significado da expressão que aparece pela primeira vez em “Lo-fi Dream”, de *Rádio S.Amb.A*: “temos um baque **nosso**, o baque de arroteio, que faz uma brincadeira com a palavra loop em inglês. Brincamos com o maracatu de uma maneira orgânica, uma perspectiva nossa” (grifo meu). Nessa categorização serão tratados o fazer e a execução da canção e sua importância dentro do trabalho da banda. Deseja-se mostrar a necessidade encontrada por CSNZ de cunhar um “baque” próprio, através do uso de metacanções²⁴, e de que modo a visão que os artistas possuem desta sonoridade vai mudando ao longo de seus trabalhos. Para tanto, serão analisadas “Samba Makossa” (*DLAC*), “Samba do lado” (*A*), a própria “Lo-fi dream (Los Sebosos Postizos)” (*RS*), “Meu maracatu pesa uma tonelada” (*NZ*) e, finalmente, “Toda surdez será castigada” (*FT*).

O foco de “Samba Makossa” é a cobrança do eu da canção frente ao seu interlocutor que se demora em tomar parte na roda de samba.

Samba maioral!
 Onde é que você se meteu antes de chegar na roda, meu irmão?
 A responsabilidade de tocar o seu pandeiro
 É a responsabilidade de você manter-se inteiro
 Por isso chegou a hora dessa roda começar
 Samba Makossa da pesada, vamos todos celebrar
 Cerebral, é assim que tem de ser
 Maioral, é assim que é, bom da cabeça e um foguete no pé
 Samba Makossa, sem hora marcada, é da pesada
 Samba, samba, samba, samba, samba, samba, samba

Note-se que a exigência vai além da necessidade de acompanhar a execução musical, mas perpassa, também, todo um posicionamento social que o eu demanda do tu. Para aquele,

²⁴Para os fins deste trabalho, considera-se metacanção aquela composição que fala sobre o fazer, a execução, a interpretação ou sobre como deve(ria) ser a recepção da mesma pelo público. A base da metacanção é a autoconsciência, ou seja, é o pensar e teorizar sobre si mesma.

tocar o pandeiro é mesmo que manter-se íntegro, “inteiro”. Além disso, o samba a ser feito deve ser “cerebral”, ou seja, deve fazer com que seus compositores e ouvintes pensem, teorizem, dialoguem acerca de seus temas. Assim, participar da execução da canção é mais do que saber tocar seu instrumento de modo satisfatório, mas, principalmente, demonstrar comprometimento para com a música que está sendo feita.

Do mesmo modo, em *Afrociberdelia*, a questão cancionística também será perpassada pela necessidade de uma literal tomada de posicionamento – esta é a ideia que rege “Samba do lado”.

Faminto e calmo o samba chegou
 Domingo, de todos os lados
 Daqui pra ali, de lá pra cá
 Pode-se escutar um som aqui no Brasil
 Lembro quase tudo que sei
 E organizando as ideias
 Lembro que esqueci de tudo
 Mas, eu escuto o samba

E você samba de que lado
 De que lado você samba
 Você samba de que lado
 De que lado você samba
 De que lado, de que lado, de que lado, de que lado
 Você vai sambar

O problema
 São problemas demais
 E não correr atrás da maneira certa de solucionar

Olha o samba de teu lado
 Do teu lado olha o samba
 Olha o samba do teu lado
 Do lado olha o samba
 Do teu lado, do teu lado,
 Do teu lado, do teu lado, o samba chegar.
 Olha o zambo do teu lado
 Do teu lado olha o zambo
 Olha o zambo do teu lado
 Do teu lado olha o zambo
 Olha o zambo, olha o zambo

Assim como na canção anteriormente analisada, o ritmo discutido é o samba. Assim, o samba, representando a música brasileira, chega faminto – desejoso de incorporar outras manifestações cancionísticas à sua tradição. O eu da canção, por sua vez, afirma que, ao organizar suas ideias, esquece-se de tudo e escuta o samba, ou seja, deixa de lado aquilo que já tinha em mente – o tradicional, ultrapassado – e passa a escutar este novo ritmo que se apresenta. Aparece, então, a pergunta que é o foco da canção: “de que lado você vai sambar?” Dizendo de outra maneira, o eu da canção indaga o interlocutor acerca do seu posicionamento

perante a (nova) canção que se produz: ele permanecerá ao lado da ordem tradicional, ou passará a “sambar” junto à novidade?

Veja-se que nas duas canções analisadas o fazer da canção está atrelado à atitude daquele que a interpreta frente questões de ordem social e cultural. Na primeira, a discussão recai não apenas na necessidade da presença do sujeito que tocará seu instrumento, mas que o faça com atenção, esmero. É necessário que o samba (utilizado apenas como referência, podendo, na verdade, denominar qualquer outro ritmo) seja feito com consciência, tanto no que concerne ao tema quanto à execução da canção: consciência da importância de fazê-lo e do quanto este gesto pode ser relevante para a sociedade. Já em “Samba do lado”, a questão é a escolha do lado ao qual o sujeito deve filiar-se: ele deve escolher entre o samba tradicional e aquele contaminado por referências contemporâneas, tal qual a teoria de Chico Science apregoa.

Deixando de lado o convite ou a chamada para tomar parte nesta nova maneira de fazer música, “Lo-fi dream”, de *Rádio S.Amb.A*, cuja letra possui trechos em português e em inglês, fala a respeito de um som agradável, um novo estilo de música feito pelo eu da canção. Assim, ele não mais convida seu interlocutor a fazer parte daquilo que está propondo, mas, em uma nova abordagem, tenta mesmo seduzi-lo através da curiosidade.

Mas eu levei uma pernada
De um morto-vivo
Embaixo dum arvoredado
Em cima do limo
Eu tava sem assunto
E eles foram embora
Quando me veio um assunto
Encontrei a caipora
Calculadora na mão
Contando as sugestas
Que aplicava todo dia
Essa era a sua função

Lá, lá, lá

A joyful noise
Came into my window
Something like a new Brazilian style
Bringing this explosion
Around me head
It was a great moment
Fat beats, dry and strong
My room is so high now
Like a nightmare

Lá, lá, lá

E são colagens de imagens vivas

Estou dançando enquanto sonhando
 Cheguei numa esquina toda colorida
 Estava tudo tão claro
 Aceso, tão vivo
 Cheirando a tinta fresca
 Era coisa nova
 Só que no baque arroteio
 Disfarço, reparto, completo, arrumo
 Desmancho, recorto e sampleio, sampleio...sampleio

Lá, lá, lá

Somebody makes me favorite beats
 Last night what we're trying to do
 Was build a new sound
 And now we are hungry for listen this
 We are not responsible for damage speakers
 Another level, other flavor
 Do the androids dreams with eletric tropics?
 Baptize the beat
 In a Brazilian sambadelic excursion

Can you hear me?

When the beat is side by side of the rhyme
 From the underground of the mud
 To play your mind, to talk inside
 Then I show you what you want to find

It's a frantic situation

It's a mad, mad maracatu

Son Los Sebosos Postizos
 Que controlan la radio en el mundo

Lo-fi dream²⁵

Esse “joyful noise” ao qual o eu da canção se refere, certamente, faz referência ao próprio Manguê. A seguir, na quinta estrofe, o ouvinte é informado de que se trata o tal som: a ideia de “coisa nova” permanece, acompanhada da intenção do eu em mexer no padrão musical existente, recortando-o, completando-o, sampleando-o etc. Por fim, uma provocação ao ouvinte, na nona estrofe, fazendo referência, é claro, ao *beat* que vem do manguêzal e que irá causar-lhe impacto: quando essa batida estiver lado a lado com a rima que vem do fundo

²⁵ Tradução livre dos trechos em inglês: Um barulho alegre / Chegou em minha janela / Algo como um novo estilo brasileiro / Trazendo esta explosão/ Ao redor de minha cabeça / Foi um momento ótimo / Batidas gordas, secas e fortes / Meu quarto está tão alto agora / Como um pesadelo [...] / Alguém faz minhas batidas favoritas / Na noite passada o que estávamos tentado fazer / Era construir um som novo / E agora estamos famintos por escutá-lo / Não somos responsáveis por alto-falantes danificados / Outro nível, outro sabor / Os androides sonham com trópicos elétricos? / Batize a batida / Em uma excursão sambadélica brasileira / Você pode me ouvir? / Quando a batida está lado a lado com a rima / Do subsolo da lama / Brincar com a sua mente, falar internamente / Então eu lhe mostro o que você quer encontrar / É uma situação frenética / É um louco, louco maracatu / São Los Sebosos Postizos / Que controlam a rádio no mundo / Sonho Lo-fi.

da lama, o eu da canção mostrará ao seu interlocutor aquilo que ele supostamente deseja encontrar. E finaliza dando uma pista do que o ritmo novo vem a ser: “a mad maracatu”.

Note-se que o eu da canção deixa de conclamar o ouvinte a participar de sua “revolução musical” e passa a descrevê-la apenas, no intuito de seduzi-lo a participar, não por achar que deve fazer parte de alguma movimentação ideológica, mas por acreditar que aquele som lhe será agradável. A canção deixa de ser concebida como algo que descreve a demarcação de algum posicionamento social, passando a significar um objeto estético com fim em si mesmo: o próprio ato de fazer esse tipo de canção demonstra em seu cerne qual é a concepção artística de seu cancionista, não mais sendo necessário que ele se utilize de seus versos para explicar isso.

“Meu maracatu pesa uma tonelada” traz uma reflexão acerca do fazer da canção. Se até há pouco era necessário explicar o porquê de fazer canções desse modo e, a seguir, a explicação desaparece, aqui a questão é definir esse som perante o ouvinte.

Carrego pr'onde vou
O peso do meu som
Lotando minha bagagem
Meu maracatu pesa uma tonelada de surdez
E pede passagem

Meu maracatu pesa uma tonelada

Sempre foi atômico
Agora biônico, eletro-soulsônico
Alterando as batidas
No azougue pesado
Em ritmo crônico
Tropa de todos os baques existentes
De longe tremendo e rachando os batentes
Mutante até lá adiante
Pois a zoadá se escuta distante
Levando o baque do trovão
Sempre certo na contramão

Como mencionado no início desse subitem, a necessidade de cunhar um baque próprio é uma das marcas do trabalho de CSNZ, e procuram fazê-lo através do uso de metacanções. Isso é importante porque o modo de fazer sua canção é o reflexo de toda a base teórica de seu trabalho.

Aqui, o eu precisa frisar que o peso da canção feita por ele o acompanha aonde quer que vá. Mais do que isso: quer mostrar o quanto este som se fortaleceu ao longo dos anos – citando um dos maiores sucessos da fase com Chico Science, “Maracatu atômico” –, tornando-se indestrutível. Autodenominando sua banda “tropa de todos os baques existentes”,

o eu da canção está afirmando, mais uma vez, a importância da utilização de influências diversas como base para a feitura de sua música.

Por fim, a vitória sobre os tradicionalistas que, além de não acreditar, não aceitavam o “baque” cunhado por eles. Assim, estar “certo na contramão” faz referência a esta noção de estar indo de encontro àquilo que se espera da banda, tanto no momento do surgimento do Manguebeat (fazer música tradicional pernambucana) quanto na contemporaneidade, já que acaba sendo difícil prever o que farão a seguir, dado o caráter híbrido de sua canção e, especialmente, a noção de liberdade musical que rege seu trabalho.

A última canção a ser analisada neste item, “Toda surdez será castigada”, do disco *Fome de tudo*, se centra nas noções de sutileza e abstração para falar do fazer da canção.

Lalalala
Lalalala

Faz tempo
Esse som vem zunindo bem longe
Além dos suspiros
Até nos ouvidos que escutam
As conversas das torres
Já soltaram as bombas em alto volume
Mesmo assim nem fizeram sombra
Na zuada o silêncio gira
Vagueia e acaba matando a manhã

Lalalala
Lalalala

Vou escutar sua música inteira
Venha dançar você até o fim
A sonora madrugada
Voada distante do amanhecer

Vem o meu grito vai dormir
Na falta surda que cala os olhos e a flor
Nas janelas soltas no espaço
E outras escutas caladas também
Pra quem perdeu o sono na velocidade do vento
Desarma e cala
Toda surdez será castigada
No meio da grande mata de dizer adeus

Vou escutar sua música inteira
Venha dançar você até o fim
A sonora madrugada
Voada distante do amanhecer
Até você...

O foco da canção é o som – um som que ninguém consegue escutar, mas que foi detectado pelo eu. O “lalalala” é a materialização desse som que se ouve ao longe, conforme a

informação do quarto verso. Essa vocalização passará a acompanhar a percussão a partir da última estrofe, tal qual um eco, ou, mais precisamente, como se o som em questão finalmente aparecesse e tomasse forma.

O problema todo reside no silêncio que impera e que tem tirado a vida (“matado”) da manhã. Assim, o eu da canção informa a este tu que irá se calar (seu grito dormirá) para “escutar sua música inteira” e o convida a dançar a “sonora madrugada”, que se encontra bem longe da manhã inanimada. É deste modo que declara que “toda surdez será castigada”; ou seja, o ato de não escutar está terminantemente proibido pelo eu.

Enquanto nas canções iniciais, especialmente em “Risoflora”, como será visto adiante, o eu e o tu apareciam de modo muito concreto, exercendo uma função e tendo uma figura que os representava – no exemplo citado, o caranguejo e a flor –, em “Toda surdez será castigada”, a abstração é total. A primeira estrofe apresenta diversos índices de indeterminação, seja com relação à forma verbal (“soltaram”, “fizeram”), seja nas ideias expressas de ouvidos que simplesmente ouvem e em um silêncio que se desloca e acaba por assassinar uma parte do dia. Todo esse contexto traz o ouvinte para um momento de completa abstração, que culmina com a oferta do eu exposta no refrão: “vou escutar sua música inteira”.

Veja-se, então, o quanto a atitude dos cancionistas de CSNZ vai mudando com o passar do tempo e com a sucessão de trabalhos lançados com relação ao modo como encaram o fazer e a execução de sua canção. Nas primeiras canções analisadas, o fazer da canção estava intimamente ligado ao posicionamento social. Compor ou executar uma canção era o mesmo que tomar um dos lados da discussão acerca da maneira mais produtiva de produzir esta arte. Depois, a ideia de ligar o tema da canção à noção ideológica do cancionista desaparece para dar lugar à necessidade de cunhar uma batida sua – o baque de arroteio. Assim, o eu passa a descrever o modo de fazer e executar sua canção de modo a batizá-la e fortalecê-la. Por fim, o som apresentado é indefinido. Não se sabe de onde vem e nem quem o produz. Mas isso não é importante para o eu, que promete escutar esta canção com toda a atenção merecida.

De posicionamento ideológico ou social a objeto estético abstrato, a noção de como fazer a canção para CSNZ toma rumos bastante distintos daqueles inicialmente lançados e cada vez mais se aproxima da ideia de música universal.

3.2.4 A fome

Tem-se aqui a temática da miséria nordestina, brasileira e mundial personificada na imagem da fome. Como foi visto, esse tema faz parte da estética Mangue via Josué de Castro e suas teorizações acerca da relação entre a pobreza da população de sua região e o ciclo do caranguejo. Já foi comentado que, na visão de CSNZ, a fome pode, por exemplo, levar à exclusão social via bandidagem. Assim, nas canções da banda, a questão será tratada de modo a procurar identificar relações entre a pobreza social e a cultural, que é o que mais interessa à estética Mangue. Assim, serão objeto de análise aqui as canções “Da lama ao caos” (*DLAC*) e “Fome de tudo” (*FT*).

A primeira, uma das canções mais emblemáticas do trabalho de CSNZ, inclusive nomeando seu primeiro disco, mostra a necessidade de organização por parte da população para sair do momento ruim em que se encontram. “Da lama ao caos” é uma resposta direta à tese de Josué de Castro, apresentada em *Homens e caranguejos*: conforme o que foi comentado, para o narrador do romance o povo jamais sairia daquele círculo de atraso e fome, apesar de detectar a tomada de consciência, a instrução, como uma das armas para a melhoria daquela situação. Chico Science, por sua vez, utiliza, como visto, um tom mais otimista; insistindo, é claro, na conscientização, mas procurando mostrar que não seria tão difícil chegar a ela.

Posso sair daqui para me organizar
 Posso sair daqui para desorganizar
 Posso sair daqui para me organizar
 Posso sair daqui para desorganizar

Da lama ao caos, do caos a lama
 Um homem roubado nunca se engana
 Da lama ao caos, do caos a lama
 Um homem roubado nunca se engana

O sol queimou, queimou a lama do rio
 Eu vi um Chié andando devagar
 E um aratu pra lá e pra cá
 E um caranguejo andando pro sul
 Saiu do mangue, virou gabiru

Oh Josué eu nunca vi tamanha desgraça
 Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça
 Peguei o balaio, fui na feira roubar tomate e cebola
 Ia passando uma veia, pegou a minha cenoura
 Aí minha veia, deixa a cenoura aqui
 Com a barriga vazia não consigo dormir

E com o bucho mais cheio comecei a pensar
 Que eu me organizando posso desorganizar

Que eu desorganizando posso me organizar
 Que eu me organizando posso desorganizar

Da lama ao caos
 Do caos à lama
 Um homem roubado nunca se engana.

Os quatro primeiros versos mostram esta visão otimista frente aos desafios que são colocados perante o eu. Como comentado, a canção scienciana assume uma direção contrária a da perspectiva apresentada no romance de Josué de Castro, procurando mostrar que a tomada de consciência por parte da população explorada é possível e palpável. Por conta dessa ideia, Science faz uso do verbo modalizador – “posso” –, no intuito de demonstrar sua tese a um virtual Josué, que é invocado na canção pelo eu que, em um monólogo, a ele se queixa da situação que enfrenta.

Essa canção também trabalha com a noção de caos, já mencionado oportunamente. Assim, note-se que o projeto do eu é o de sair de onde está, para poder vir a organizar-se ou desorganizar o que encontrará: ambas as possibilidades são, na verdade, uma, visto que se organizar, para ele, seria o mesmo que desorganizar o lugar para onde vai. Ele sairá da lama para fazer o caos e, desse caos, fazer a lama. Ou seja, ele levará a fertilidade da lama para onde ela não existe e, então, do caos formado, fazer lama novamente. Os versos da primeira estrofe, deste modo, também podem ser interpretados como a deflagração desta movimentação, desta vanguarda que se organiza e se solidifica no momento em que desorganiza o contexto do qual discorda.

A temática da fome aparece na cena da feira, onde uma figura feminina e idosa procura tomar aquilo que o eu da canção já havia roubado de outrem. Aí aparecem suas teorizações sobre a necessidade de se alimentar adequadamente para conseguir dormir e da relação entre os nutrientes vindos dos alimentos e a clareza de raciocínio. Ou seja, Chico Science deseja frisar em sua composição que a fome e a inércia mental das pessoas estão ligadas indiscutivelmente. Portanto, o eu de sua canção inicia o movimento de combate a essa condição no momento em que luta para alimentar-se e, com isso, ter condições para pensar em sua situação e no que pode fazer para mudá-la. Ao mesmo tempo, reforça este dado ao invocar a fala e o humor popular ao fazer uso de uma imagem sexual e de duplo sentido ao referir-se à “velha que pega a sua cenoura”.

Sete discos depois, “Fome de tudo” voltará a tratar do tema, porém, de forma mais direta. Em “Da lama ao caos”, a questão da fome é um dos aspectos da canção, que focaliza prioritariamente a necessidade e possibilidade de tomada de consciência. Na canção de 2007,

o foco é a fome em si, vista como a personificação de toda a pobreza e desigualdade encontrada não somente no Brasil, mas em qualquer lugar.

Passando por cima de tudo e de todos
 A fome universal sempre querendo tudo
 E com o tempo inteiro a seu favor
 Um pulo nessa imensidão de famintos
 Sem leite nem pra pingar no expresso do dia
 Não vejo a hora de comer já salivando
 O estômago fazendo a festa em alto volume
 Daqui da fome dá pra ver o que acontece

A fome tem uma saúde de ferro
 Forte, forte como quem come

Sem fastio
 Com fome de tudo

A única verdade debaixo desse sol
 Em carne viva se apresenta
 Ninguém quer comer agora
 Pro gosto chegar depois
 Daqui dá fome dá pra ver

A fome tem uma saúde de ferro
 Forte, forte como quem come

Note-se que a “fome” aparece adjetivada: ela é “universal”, ou seja, assola o mundo inteiro, passa “por cima de tudo e de todos” e quer “tudo”. Nada escapa ao apetite devastador dessa fome que, paradoxalmente, é extremamente saudável.

A fome é analisada sob dois aspectos. O primeiro é aquele em que ela aparece humanizada, querendo algo, tendo saúde etc. Quase como um monstro gigantesco a assustar o mundo inteiro. O segundo mostra a fome enquanto uma localização espacial, as pessoas estão na fome, moram na fome e, de lá, observam a devastação que ela proporciona. Seria possível associar este “viver na fome” com a vida no mangue, descrita por Josué de Castro. Porém, o contexto da canção refuta tal hipótese, já que não há qualquer dado que efetive esse tipo de relação. A referência é concreta quando estendida a todos os habitantes do mundo que sofrem com esse problema.

Ao contrário de “Da lama ao caos”, aqui não há qualquer proposta de solução ou sugestão de melhoria. O eu da canção apenas apresenta a situação e a analisa, sem tomar um posicionamento ou sugerir que algo seja feito para que este quadro mude. A preocupação é em mostrar o quão devastadora é esta fome e de que modo ela se apresenta perante a sociedade.

Apesar da importância do tema para a estética Mangue, a primeira canção tangencia o tema, associando a falta de alimentação com a ausência de consciência social. O contexto no qual este quadro se insere é, claramente, o das periferias recifenses: basta atentar-se para o vocabulário utilizado (“chie” é gíria para designar um menino que nasce e cria-se no mangue; aratu é uma espécie de caranguejo; e gabiru é regionalismo nordestino para designar o rato preto, associado à peste bubônica, sendo também gíria para indivíduo de má índole), o contexto do mangue e a importância dada à lama.

“Fome de tudo”, por sua vez, personificada todo este quadro de pobreza e desigualdade na figura da “fome”. Contudo, em oposição à canção anterior, ela não é mais localizada: por ser “universal”, conforme o comentado, ela é capaz de afligir a quaisquer pessoas no mundo. Assim, o problema da fome deixa de ser matéria para discussão somente no âmbito do mangue a partir do momento em que ele se torna apenas mais um local atingido por ela. A indeterminação que caracteriza o eu da canção reforça este índice de falta de raiz, por assim dizer: não se sabe quem está enunciando tais observações, somente que faz parte da massa que está na fome abstratamente geográfica.

Desse modo, o problema da fome que, a princípio, fazia referência somente ao contexto do mangue passa a ser visto de forma abrangente, globalizada, denunciando a desigualdade social presente em todo o mundo.

3.2.5 Autorretrato

O modo como o eu da canção descreve a si mesmo é muito importante, pois revela a imagem através da qual deseja ser visto pelo mundo. As duas canções que serão analisadas neste subitem – “Manguetown” (A) e “Infeste” (FT) – mostram com bastante clareza a diferença entre a abordagem inicial e atual na concepção de trabalho de CSNZ.

Em “Manguetown”, o eu da canção fala das péssimas condições em que vive e de como interage com esse meio:

1. Estou enfiado na lama
 É um bairro sujo
 Onde os urubus têm casas
 E eu não tenho asas
 5. Mas estou aqui em minha casa
 Onde os urubus têm asas
 Vou pintando, segurando as paredes no mangue do meu quintal
 Manguetown

Andando por entre os becos
 10. Andando em coletivos
 Ninguém foge ao cheiro sujo
 Da lama do Manguetown
 Andando por entre os becos
 Andando em coletivos
 15. Ninguém foge a vida suja
 Nos dias da Manguetown

Esta noite sairei
 Vou beber com meus amigos
 E com asas que os urubus me derem ao dia
 20. Eu voarei por toda a periferia
 Vou sonhando com a mulher
 Que talvez eu possa encontrar
 Ela também vai andar
 Na lama do meu quintal.
 25. Manguetown

Fui no mangue catar lixo
 Pegar caranguejo, conversar com urubu

“Manguetown”, como já fora mencionado, é uma referência a Recife, visto que a capital pernambucana foi construída sobre manguezais – uma das queixas no *Manifesto Caranguejos com Cérebro* era, precisamente, sobre a destruição dos manguezais em prol do crescimento da cidade. Aqui o eu da canção fala a respeito de si e do ambiente que o cerca, bem como de seus planos, anseios e desejos. Na primeira estrofe há a contextualização do meio onde se encontra o eu: nota-se que é um local bastante desagradável graças à associação com a sujeira. Além disso, veja-se o lamento do eu, desprovido das características animais necessárias para viver neste ambiente não propício aos seres humanos, invejando os urubus que, além de serem dotados de asas, aparecem humanizados ao possuírem casas.

Porém, os mesmos urubus que trazem a sensação de inferioridade, por assim dizer, presenteiam o eu com as asas que desejara, num movimento de aproximação do eu com relação àquilo que o inquieta e incomoda, como se os urubus, na verdade, fossem seus iguais – o que fica corroborado pelos últimos versos, em que a conversa com tais aves é vista como algo corriqueiro. Com isso, ele passa a devanear, imaginando tudo o que fará com as asas recebidas. Esse eu necessita de uma figura feminina para completar sua existência, mas ela deve, necessariamente, participar de sua experiência de vida. Assim, a mulher com que o eu sonha irá compartilhar com ele da sensação de andar pela lama do manguezal. No refrão sinestésico, há o reforço da imagem de sujeira e podridão na cidade, que vai desde o seu cheiro até tomar toda a vida de um cidadão.

Em uma volta de 180 graus, o retrato do eu de “Infeste” não se sente derrotado, nem diminuído, ou mesmo resignado com uma vida ruim. Ao contrário, esse eu se mostra

confiante, preparado e, o mais importante, não informa de onde vem, pois isso não mais é importante.

Eu venho de todas as partes
 Por todas as vias
 Trazendo as vontades de todas as crias
 Eu sou
 Uma couraça pros dias de fúria
 Nervos de aço pra cada aventura
 Corpo fechado até sua altura
 Estou

Costas quentes
 Dentes acesos
 Olhos de espelho
 Cabeça de leão
 Lançando o perigo na ponta do enfeite
 Estica o caminho quem manda no chão

Costas quentes
 Dentes acesos
 Olhos de espelho
 Cabeça de leão
 Livrando o perigo na ponta do enfeite
 Estica o caminho quem manda no chão

Já que fui ontem
 Estarei no amanhã
 Brincante de outra pessoa
 Invadindo outro mundo
 Eu vou
 Eu vou

O eu de “Infeste” faz questão de mostrar que não possui raiz. Ao contrário, como o título, derivado do verbo “infestar”, apresenta-se fluido, chegando, metaforicamente, de todos os lugares, como uma inundação. Sua autodescrição, também metafórica, mostra-o forte, quase biônico (como o maracatu que pesa uma tonelada).

Expressões como “nervos de aço”, “corpo fechado”, “costas quentes” e “cabeça de leão” são de uso corrente e metáforas bastante utilizadas, seja na arte cancionista, seja em quaisquer outros contextos. Porém, o citado “enfeite” faz parte das peças da indumentária dos caboclos do maracatu rural. Entre elas estão fitas que são colocadas em suas lanças (note-se o parentesco morfológico entre as palavras “lançando” e “lança”, efetuando uma escolha de vocábulos muito feliz por parte do cancionista) para o momento da batalha. Assim, o “perigo” a ser lançado é, precisamente, essa cultura que carrega consigo e que é capaz de interagir com as demais – algo muito perigoso na visão purista. De mesmo modo, o mesmo enfeite que lança o perigo, também o livra do que quer que o eu da canção venha a temer. Especialmente

porque ele é confiante, otimista. Ele não somente acredita no futuro, como se enxerga continuamente a invadir “outras” culturas.

Veja-se, então, o grande afastamento existente nas duas formas de o eu da canção mostrar-se ao mundo. Na primeira, esse eu se mostra fragilizado, “enfiado na lama” do manguezal, na sujeira, na pobreza, em uma curiosa negação da visão otimista empreendida pelo próprio Science. Seu único meio de, por alguns instantes, estar longe desse quadro, é através da ajuda de urubus, animais agourentos e carniceiros. Sua ausência será para, talvez, encontrar uma companheira que com ele compartilhe desta péssima experiência; jamais para deixar de lado este contexto. O próprio refrão afirma que dele é impossível fugir (como anunciara Josué de Castro).

Na segunda canção, o eu não possui nacionalidade, ou mesmo naturalidade. Não se sabe ao certo de onde vem, pois vem de todos os lugares. Em vez de se assumir uma atitude pessimista e inerte com relação àquilo que o incomoda ou prejudica, mostra-se otimista e ciente da importância de seu papel.

3.2.6 O eu e o mundo

O eu da canção teoriza, sente, observa e interage com o mundo, seja ele concreto ou, com maior incidência, abstrato. Quer-se verificar neste item de que modo esse eu se coloca perante o mundo, o que pensa dele e como interage com ele. Suas observações acerca do contexto no qual está inserido são as informações necessárias para que o ouvinte compreenda a leitura que o eu está fazendo sobre aquilo que vê e sente. É o espaço para o eu pensar a respeito de temas que afligem e perpassam o cotidiano de todos, como a passagem do tempo, medos, desejos, anseios, angústias etc. Quatro canções serão analisadas nesta categoria: “O cidadão do mundo” (*DLAC*), “Caldo de cana” (*NZ*), “Futura” (*F*) e “Onde tenho que ir” (*FT*).

O vocabulário, as imagens, as situações e sensações narradas em “O cidadão do mundo” remetem diretamente a elementos da paisagem e do cotidiano recifenses. Paradoxalmente, seu título faz menção àqueles indivíduos que, teoricamente, não possuem raiz, que moram em todos os lugares e em nenhum ao mesmo tempo.

A estrovenga girou
 Passou perto do meu pescoço
 Corcoviei, corcoviei
 Não sou nenhum besta seu moço
 A coisa parecia fria

Antes da festa começar
 Mas logo a estrovenga surgia
 Rolando veloz pelo ar
 Eu pulei, eu pulei
 E corri do coice macio
 Só queria matar a fome no canavial na beira do rio
 Jurei, Jurei
 Vou pegar aquele capitão
 Vou juntar a minha nação
 Na terra do maracatu
 Dona Ginga, Zumbi, Veludinho e segura o baque do Mestre Salu
 Eu vi, eu vi
 A minha boneca vodú
 Subir e descer do espaço
 Na hora da coroação
 Me desculpe, senhor, me desculpe
 Mas esta aqui é a minha nação
 Daruê Malungo, Nação Zumbi
 É o zum, zum, zum da capital
 Só tem caranguejo esperto
 Saindo deste manguezal
 Eu pulei, eu pulei
 E corria no coice macio
 Encontrei o cidadão do mundo no canavial na beira do rio
 Josué!
 Eu corri saí no tombo
 Se não ia me lascá
 Segui a beira do rio
 Vim pará na capitá
 Quando vi numa parede um pinico anunciá
 É liquidação total
 O falante anunciou
 Ih! tô liquidado
 Pivete pensou
 Conheceu uns amiginhos e com eles se mandou
 Aí meu velho
 Abotoa o paletó
 Não deixe o queixo cair e segura o rojão
 Vinha cinco maloqueiro
 Em cima do caminhão
 Pararam lá na Igreja e conheceram uns irmãos
 Pediram um pão pra comer com um copo de café
 Um ficou roubando a missa
 E quatro deram no pé
 Chila, Relê, Domilindró!

O início da canção faz referência ao maracatu rural, manifestação do folclore pernambucano, famosa pelos caboclos de lança, que trajam fantasias e perucas coloridas. A “estrovenga” citada é uma ferramenta, similar a uma foice, muito utilizada na Zona da Mata pernambucana. O eu segue citando a paisagem e a necessidade que a fome traz, ao desejar, simplesmente, “matar a fome no canavial na beira do rio”.

Note-se a referência aos capitães do mato, responsáveis por capturar e devolver aos senhores os escravos fugidos, seguida da citação de figuras reconhecidas pela sua luta contra o tráfico negreiro e, ainda a presença de Mestre Salustiano, já mencionado nesta pesquisa,

servindo para corroborar o que já havia sido lançado em “Monólogo ao pé do ouvido”: a utilização da música enquanto arma na luta pela revitalização da cultura pernambucana.

O eu da canção passa por diversas experiências relacionadas à cultura recifense, como a interação com os participantes do maracatu rural, além da citação ao maracatu nação e suas cerimônias. Também descreve a ida à cidade e as dificuldades que lá encontra, invocando a figura de Josué de Castro, em uma referência a esta fome de que se queixa o personagem e sua vontade de deixar a miséria (“saí no tombo, senão ia me lascá”), migrando para a cidade.

Assim, a narração, que acompanha de perto as desventuras do sujeito, mostra sua interação com os ambientes por onde passa, altamente vinculados à paisagem pernambucana. Cheia de citações a personagens e elementos culturais caros à região, a canção é uma forte referência à necessidade de falar dos problemas sociais, enfrentados pelas comunidades carentes de Recife e arredores, uma das grandes preocupações do Movimento Mangue.

A banda segue revisitando a tradição ao convidar Dona Cila do Coco, famosa coqueira de Olinda, para participar de seu quinto disco, *Nação Zumbi*, dividindo os vocais e a composição da faixa “Caldo de cana”, com Jorge Du Peixe.

Eu decido é agora
Feito caldo de cana
Eu vou admirar
Admiral mundo novo
Eu vou admirar, eu vou, eu vou

Eu decido é agora
Feito caldo de cana
Eu decido é agora
Feito caldo de cana
É a cana caiana

Meu destino é agora
Feito caldo de cana
Meu destino é agora
Feito caldo de cana

Eu nunca fui comprado
Nem tão pouco vendido
Nunca fui pré-datado
Ainda não tô vencido
A ilusão vem de fora
O sujeito se engana
Quando o tempo demora
A saudade lhe chama
Eu nunca fui comprado
Nem tão pouco vendido
Nunca fui pré-datado
Ainda não tô vencido
A ilusão vem de fora
O sujeito se engana
A mentira é certa

E a verdade insana

Eu fui premiada de novo
 Meu destino é agora
 Feito caldo de cana
 Meu destino é agora
 Admiral mundo novo

O eu da canção conversa consigo a respeito do que pensa de seu destino. Para ele, o agora é urgente, rápido e irreversível, como a cana que é espremida e, em segundos, dá origem à saborosa bebida. A associação da urgência ao destino do eu é refletida no ritmo da canção, um coco cadenciado, cheio de intervenções de *scratches*, com uma interpretação que, muitas vezes, aproxima-se do rap, forte referência do vocalista Jorge.

Esse eu pensa em sua vida e em seus princípios, lembrando que nunca fora “comprado” por ninguém e nem se “vendera”. A citação de (cheque) pré-datado e a de (data de) vencimento, ambas sendo marcas temporais comuns no cotidiano de qualquer pessoa, mostram o quanto o tema da passagem do tempo é caro ao eu; do mesmo modo que este momento de meditação prenuncia uma vitória, o recebimento de um prêmio (marcado pela aguda exclamação “uhuuuu!” de Dona Cila). Compreende-se, então, que toda essa reflexão dá-se por conta da espera (e, provavelmente, da angústia que ela geralmente traz) pela confirmação ou refutação da expectativa de premiação.

Note-se que a temática da canção perpassa sensações universais, apesar de o ritmo (coco), a convidada (Dona Cila) e o próprio mote (o caldo de cana) serem bastante ligados às tradições pernambucanas, promovendo a mescla de influências preconizada pela estética Manguê.

Em algumas das canções da Nação Zumbi, devido à técnica de “colagem de frases”, identificada por Neto (2009, p. 298), a referência onírica é bastante forte, como vê-se em “Futura”. Sua letra (aparentemente) desconexa, aliada à melodia psicodélica, leva o ouvinte a um estado quase de transe, se não de sonho:

Esse pedaço de chão
 Esse pedaço de céu
 Comendo a imensidão
 Tinta nova no papel

Com o sorriso quente na mão
 O sol, vassalo do céu
 Se anuncia presente
 Antigo pra escuridão

Quando o melhor momento chegar
 Vai entrar sem bater

E o chão vai tremer
Alto como trovão

E se perguntar ao coração
Quanto o tempo lhe emprestou
E pulsando
Ladeira do limiar do gosto pelo infinito
Já querendo o depois

Aqui, o devaneio do eu toma forma por conta da letra abstrata e indefinida, onde céu e terra confundem-se (veja-se a indefinição no sujeito de “comendo”, que pode tanto se referir a chão quanto a céu, ou mesmo aos dois) e a “imensidão” é devorada. Tudo isso para anunciar o amanhecer, em um quadro altamente metafórico em que “o melhor momento” para o eu (a morte, como “A indesejada das gentes”²⁶ de Bandeira?) entra desavisadamente e gera, por consequência, trovoadas. Veja-se também o sorriso quente na mão do sol, e o contraponto deste à escuridão; o frescor da tinta recém-jogada ao papel; a oposição entre o estrondo causado pelo trovão e o silêncio do não bater da porta. Todo esse conjunto sinestésico embriaga o eu e emoldura suas reflexões acerca de, mais uma vez, passagem do tempo e angústia pela espera: o gosto pelo infinito, pelo que não tem fim, e o desejo pelo que vem depois disso; ou seja, um desejo de maneira alguma alcançável, e, ao mesmo tempo, do qual o eu não pode fugir, dada a metaforização da ladeira que o obriga a transpor a fronteira por conta da força da inércia.

Afastando-se um pouco do contexto onírico de “Futura”, “Onde tenho que ir”, de *Fome de tudo*, mostra o eu da canção analisando seu cotidiano de forma um pouco mais concreta, mas não menos teórica.

Deixou cair em tentação
Não lhe custava o sacrifício
Aprendendo com os erros
E às vezes acertando em cheio
Por uma vida menos ordinária pintamos o chão
Por isso você é o lugar pronde sempre vou e fico

²⁶ O poema “Consoada” é do livro *Opus 10*, aqui transcrito das poesias completas do poeta, *Estrela da vida inteira*:

Quando a indesejada das gentes chegar
(Não sei se dura ou caroável),
Talvez eu tenha medo.
Talvez sorria, ou diga:
- Alô, iniludível!
O meu dia foi bom, pode a noite descer.
(A noite com os seus sortilégios.)
Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
A mesa posta,
Com cada coisa em seu lugar.

Limitando a esperança de ver
O meu mundo fazendo sentido de vez, de vez

Incompletos desejos
Aos pedaços lhe faço existir
Um dia aqui e outro ali
E com fome de tudo
Esperando a hora que diz onde tenho que ir

Deixou cair em tentação
Não lhe custava o sacrifício
Planejava fazer o batente o dia inteiro
Pra lembrar que estica o caminho
Quem manda no chão
Não atrasava mais nada além do que o tempo lhe deu
Limitando a esperança de ver
O seu mundo fazendo sentido de vez, de vez

Fazendo largo uso de metáforas e de expressões de uso corrente, sejam elas populares ou de ordem artística, o cancionista expressa sua visão da vida, mostrando a necessidade do eu da canção de possuir uma companhia que o complemente. A reflexão acerca de sua condição humana expressa-se pelo reconhecimento de erros e acertos, pela noção de incompletude daquilo que deseja e, especialmente, pela possibilidade de “cair em tentação”, também trazendo consigo a ansiedade e a angústia da existência. Este sujeito fragmentado encontra-se assolado, precisamente, por uma “fome de tudo”, acreditando que, se for capaz de saciá-la, a sensação de incompletude desaparecerá e seu mundo passará a fazer sentido.

A construção da canção apresenta um grande índice de indeterminação, visto que, em diversos momentos, não se sabe quem é o sujeito do verbo, ou mesmo o objeto que sofre a ação. É como se o eu estivesse falando de si e de outrem, sem fazer uma distinção clara desses papéis. Dizendo de outra maneira, é visível que aquele que sofre as experiências narradas não é um sujeito definido, mas qualquer um. E a razão para isso é a necessidade de construir uma canção capaz de abordar temas e sensações que sejam comuns e aflijam a quaisquer pessoas, e não a uma comunidade específica. Por isso, então, a utilização de expressões como “por uma vida menos ordinária”, título de filme hollywoodiano, conforme comentado anteriormente, ou mesmo do trecho modificado da oração “Pai nosso”.

Nas quatro canções analisadas procurou-se verificar de que modo o eu vê, sente, pensa e interage com o mundo, no intuito de procurar determinar o percurso de suas reflexões na busca pelos sentimentos e impressões “universais”. Nota-se que a primeira canção, “O cidadão do mundo”, aparece carregada de elementos regionais e expressa situações bastante localizadas, pertinentes ao contexto recifense, desde a paisagem até personagens.

“Caldo de cana” modaliza essa característica no momento em que se utiliza da imagem do ato de moer a cana para ilustrar sensações que perpassam a existência de todos. Esta angústia na espera do que está, inevitavelmente, por vir, bem como o medo do desconhecido, passará a ser um tema recorrente nas canções que abordam reflexões do eu. É o que mostra “Futura” e seu quadro de forte devaneio. O contexto da canção afasta-se radicalmente das duas anteriores por não apresentar qualquer elemento que possa dar uma localização do eu, seja ela espacial ou mesmo temporal. O sujeito que efetua as reflexões expressas não se refere, em nenhum momento, a um lugar definido, ou mesmo a alguma expressão que defina sua origem: suas ideias e anseios podem ser atribuídos a pessoas de qualquer lugar.

Do mesmo modo, “Onde tenho que ir” mostra um eu não localizado e ainda mais fragmentado. Ele se afasta do espaço onírico de “Futura” e traz suas reflexões para o seu cotidiano de forma mais concreta. Note-se, porém, que essa noção de cotidiano continua longe de uma localização espaço-temporal, ou seja, tais impressões e comentários do eu, seja a respeito dele mesmo ou de outras pessoas, já que, como visto, não há clareza na definição dos papéis, são pertinentes em qualquer contexto, não se reduzindo a uma comunidade ou grupo específico de pessoas.

3.2.7 O amor Mangue

Essa temática abarca as expressões de lírica amorosa e o modo pelo qual o eu da canção é capaz de dar conta desse tema escorregadio aos caranguejos com cérebro. Diz-se isso porque a canção feita por CSNZ é bastante vinculada a temas de ordem racional, longe da subjetividade das questões ligadas aos sentimentos. Há apenas três canções que tratam desse tema em toda a obra de CSNZ. Dentre essas serão aqui analisadas “Risoflora” (DLAC) e “Prato de flores” (NZ). A razão para tal escolha é o fato de as duas efetivarem um monólogo entre o eu da canção e um interlocutor definido, um tu, motivo das atenções do eu.

“Risoflora”, como é bastante comum nessa primeira fase do trabalho de CSNZ, está permeada de termos regionais: *Rhizoflora mangue* é uma planta comum na vegetação ribeirinha dos manguezais recifenses. Ao trazer, então, a temática amorosa (universal) para a lama (o local), surge a expressão do “amor-caranguejo” por excelência:

Eu sou um caranguejo e estou de andada
 Só por sua causa, só por você, só por você
 E quando estou contigo eu quero gostar
 E quando estou um pouco mais junto eu quero te amar
 E aí te deixar de lado como a flor que eu tinha na mão
 E a esqueci na calçada só por esquecer
 Apenas porque você não sabe voltar pra mim

Oh Risoflora! Vou ficar de andada até te achar
 Prometo meu amor vou me regenerar
 Oh Risoflora! Não vou dá mais bobeira dentro de um caritó
 Oh Risoflora, não me deixe só

Eu sou um caranguejo e quero gostar
 E quando estou um pouco mais junto eu quero te amar
 E acho que você não sabe o que é isso não
 E se sabe pelo menos você pode fingir
 E em vez de cair em tuas mãos preferi os teus braços
 E em meus braços te levarei como uma flor
 Pra minha maloca na beira do rio, meu amor!

De acordo com Neto (2009, p. 51), “o papel da mulher na obra scienciana é, de certa forma, passivo. É como se ela fosse afastada ou, pelo menos, transformada em objeto: ‘que menina bonitinha / pra poder ficar comigo / tem que saber de cozinha’ (“Macô”, de Chico e Jorge Du Peixe)”. No exemplo dado pelo crítico, a mulher é apreendida por conta de sua função na sociedade (machista). De forma análoga, em “Risoflora”, a mulher é praticamente desumanizada, vista e abordada enquanto flor: quando o eu da canção afirma que permanecerá de andada²⁷ até encontrá-la, constrói a imagem de que caminha pelo manguezal tentando localizar essa flor; seu objetivo ao finalmente deparar-se com ela é fazer-lhe promessas de regeneração e fidelidade, no intuito de obter o perdão do amor perdido. O índice máximo de passionalização²⁸ na canção (mais ainda do que no refrão, em que a utilização da interjeição “Oh” denota um pedido lamentoso), encontra-se, compreensivelmente, no 17º verso, onde o eu concretiza a comparação entre a amada e a planta do manguezal: “em meus braços te levarei **como uma flor**”.

À mesma página citada, Moisés Neto comenta que “a pareceria – *brodagem* – entre os mangueboys nos remete à milenar prática de cumplicidade entre os homens que exclui a mulher de certas diversões. [...] O Mangue, de maneira casual, *revisita* o passado machista pernambucano” (grifo do autor). Com efeito, as demais canções de Science em que uma figura feminina aparece mostram que a observação do crítico é plausível. Em “A prairieira” (*DLAC*), ela dança na roda de ciranda (“você está girando melhor, garota”); em “Da lama ao

²⁷ Na gíria do mangue, quando se diz que os caranguejos estão “de andada” significa que estão na época de acasalamento: os animais tornam-se mais “elétricos”, correndo pela vegetação do manguezal.

²⁸ “A passionalização melódica é um campo sonoro propício a tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo” (TATIT, 2002, p. 22).

caos”, ela o rouba (“vinha passando uma veia / pegou a minha cenoura); em “Macô”, ela precisa saber cozinhar, como visto acima; em “Manguetown”. o eu sonha com a mulher que vá compartilhar da sua experiência (neste caso, o de ser caranguejo); por fim, em “Amor de muito”, ela, aparentemente, é uma prostituta (“aí ela disse – vai querer?”). Com isso, os dados mostram que há, sim, certo índice de “coisificação” da figura feminina, exposto na necessidade de colocá-la em paralelo com elementos culturais ou de acordo com a função que venha a exercer.

Se a poética de Science “coisifica” e desumaniza a mulher, em “Prato de Flores”, a letra composta por Jorge Du Peixe faz uma celebração à fertilidade do ventre feminino. Na canção que segue há também uma aproximação com elementos da natureza. Porém, a sutileza e o nível de abstração encontrados marcam fortemente a diferença entre uma fase do trabalho e outra:

Mais perto da essência
 O Sentido respira
 Mas nem sempre
 O ar mais puro
 Se tem
 Mais perto da essência
 O sentido respira
 Consumido
 No perfume
 Que vem
 Eu vou lhe dar
 Um prato de flores
 E no seu ventre
 Vou fazer o meu jardim
 Que vai florir, que vai florir
 Quando os espinhos
 Lançarem as dores
 No cheiro forte
 Do jardim que não tem fim
 Que não tem fim, que não tem fim

E o seu umbigo ainda em flor
 Vai mexer com o tempo
 Vai matar a dor de novo
 E o seu umbigo ainda em flor
 Vai mexer com o tempo
 Vai matar a dor de novo

E os espinhos
 São pra quem pensa em enganar a flor
 A beleza rende a prosa da dor
 E os espinhos
 São pra quem pensa em enganar a flor
 A beleza rende a prosa da dor

E o seu umbigo ainda em flor
 Vai mexer com o tempo

Vai matar a dor
De novo

Eu vou lhe dar
Um prato de flores
E no seu ventre
Vou fazer o meu jardim

A mencionada técnica de “colagem de frases”, ou, pode-se dizer, de ideias, marca a estrutura da canção. Assim, o eu inicia o seu relato com o comentário geral de que estando perto de um cheiro, o sentido falha, “consome-se” perante o perfume que lhe é apresentado. A seguir, informa ao seu interlocutor que vai lhe presentear com um prato de flores e em seu ventre semear um jardim; ou seja, que pretende lhe cultivar.

A crença no florescimento desse jardim, na fertilidade de sua “terra” também é a crença de que tal ventre florido irá, mais uma vez, matar a dor da qual se queixa o eu. Aqui, também, assim como em “Risoflora”, aparece a transformação da imagem da mulher em “flor” e sua ligação àquilo que traz esperança e aconchego. Porém, a metáfora mostra-se muito mais sutil do que na canção anteriormente analisada. Outra diferença aparece quando se atenta para o fato de que, em “Risoflora”, o modo como a canção é construída leva o ouvinte a um contexto realístico, naturalista, dados os vocábulos utilizados e o próprio posicionamento do eu: “**eu** sou um caranguejo e estou de andada” é uma afirmação plausível no contexto mangue, visto que o eu efetivamente identifica-se com tal animal. No caso de “Prato de flores”, a arquitetura da canção torna possível que o cultivo do ventre do interlocutor estabeleça-se; porém, sabe-se, de antemão, que tal imagem é puramente metafórica.

Para Moisés Neto, “Prato de flores” é “uma construção psicodélica, espiritualista [...]. A junção de prato (objeto, materialista, que atende às necessidades básicas de suporte para comida, que mata a fome) e flores (alimento do espírito) provoca um efeito sinestésico” (p. 299). De fato, tal apelo aparece desde a primeira estrofe, ao mencionar “sentido”, “perfume”. Além disso, a associação da beleza à dor vem mostrar esta busca pelo transcendente, pelos sentimentos universais, comuns a quaisquer seres humanos, e não a uma comunidade específica.

O nível de abstração e delicadeza aqui atingido mostra que o ideal Mangue, cada vez mais, concretiza-se com a mistura de um elemento natural com um sentimento universal. O mesmo dá-se, por consequência, com relação à sonoridade: encontram-se elementos de percussão e componentes eletrônicos no mesmo patamar, em um diálogo tão dinâmico quanto poderia prever Chico Science e sua noção de “música universal”.

* * *

Como foi comentado na introdução, “Risoflora e “Prato de Flores” são, de certo modo, a razão para a escolha do tema para esta dissertação. Elas também são responsáveis para a definição do modo como ele seria abordado – dividindo a obra de CSNZ por temas. A comparação entre as características de ambas e seus efeitos no ouvinte (neste caso, eu...) fez com que eu me perguntasse se isso seria efeito do lapso temporal existente entre elas e o consequente amadurecimento do trabalho da banda neste período. E mais: se isso ocorreria nas demais canções e temas existentes na obra de CSNZ. Pelo que foi visto, parece que sim: a busca pela universalidade vai se fazendo cada vez mais presente na obra da banda, que não abandona completamente suas raízes regionais, mas, ao mesmo tempo, não se sente presa a elas. O “ideal de universalidade” aparece na escolha dos temas a serem trabalhados e no peso que eles terão dentro da canção: se serão o foco ou apenas o mote para a teorização acerca de algo maior ou mais abstrato. Também se apresenta na presença de convidados, no ritmo a ser utilizado para dar vida à canção, ou mesmo na definição (ou indefinição) da paisagem onde ocorrem as ações etc. Há, enfim, uma série de características que vão mostrando a aproximação de CSNZ à universalidade presente no conceito de Mangue, que rege todo o seu trabalho. Apresenta-se, assim, o seu ideal vanguardista.

4 MANGUEBEAT (OU O MANGUE *LATO SENSU*)

Surgido das experimentações musicais de Chico Science, o movimento Manguê, inicialmente, focalizava a cultura no âmbito musical. Porém, com a disseminação das ideias do grupo de caranguejos com cérebro, artistas de diversos outros segmentos passaram a compartilhar da estética do Manguê: “o Manguê foi um processo de produção e divulgação de novas criações em música *pop* – com ecos no cinema, moda, artes plásticas, dança e literatura” (VARGAS, 2007, p. 17. Grifo do autor).

Se a questão central deste trabalho é verificar as características vanguardistas na obra de CSNZ que, como visto, é pautada por uma estética definida e pelo ideal de universalidade, é importante ressaltar que seus conceitos tenham atingido outras áreas artísticas – o que ocorre com grande parte dos movimentos de vanguarda.

Como comentado, acredito que é interessante e mais produtivo analisar a estética Manguê sob duas perspectivas diferentes. A primeira é simbolizada pela obra de CSNZ, já aqui trabalhada. A segunda, ou o Manguêbeat propriamente dito, seria esta comunhão de artistas em torno de objetivos comuns, tais como o do rompimento com o tradicionalismo, a busca por espaços para todos os tipos de manifestações artísticas e, especialmente, a celebração da diversidade cultural pernambucana. Com isso, cineastas, estilistas, escritores e outros artistas também reinterpretaram o conceito scienciano e, a partir dele, criaram suas obras de arte.

Este capítulo será dedicado ao comentário e breve análise de algumas destas obras e artistas que se identificaram com a estética Manguê e deram diferentes leituras para esta influência.

4.1 A canção – Mundo Livre S/A

Como fora comentado ao longo deste trabalho, a canção foi o ponto de partida para toda a movimentação Manguêbeat, por conta do conceito de Manguê, inventado por Chico Science. Este conceito, baseado nas premissas de fertilidade e diversidade da cultura pernambucana, primava pela liberdade na criação artística e pela possibilidade de exposição destas expressões, não importando sua procedência. Com isso, diversas bandas que já

existiam passaram a ter maior visibilidade para mostrar seus trabalhos, fossem eles vinculados a algum gênero regional ou não.

Deseja-se aqui tratar especificamente do trabalho de Mundo Livre S/A., banda que divide com Chico Science & Nação Zumbi o posto de fundadoras do movimento. Seu líder e vocalista, o jornalista Fred Zero Quatro, conforme visto, foi um dos redatores do “1º Manifesto Mangue Bit” – que posteriormente viria a ser conhecido como “Caranguejos com cérebro” – e um dos mais ativos participantes da cena Mangue. Zero Quatro também escreveu o “Segundo manifesto Mangue”, chamado “Quanto vale uma vida”, com a colaboração de Renato L. O texto, publicado no *Jornal do Comércio*, em 21 de fevereiro de 1997, constitui uma homenagem a Chico Science (que falecera no dia 2 do mesmo mês) e promove uma reflexão acerca do legado do Manguebeat e do que representara para a produção cultural pernambucana e brasileira. Vargas (2007, p. 72) ressalta que “sua importância está apenas no fato de ser uma resposta à nova situação imposta pelo falecimento de Chico, nada acrescentando ao suposto ideário Mangue”.

Como comentado no capítulo 2, a música feita pela banda liderada por Fred Zero Quatro é pautada pelas influências do samba, especialmente de Jorge Ben Jor. Seu primeiro disco, *Samba esquema noise* (note-se que o título faz referência ao também primeiro trabalho lançado por Jorge Ben Jor, *Samba esquema novo*, de 1963), foi lançado em 1994 e traz diversas canções relacionadas ao movimento.

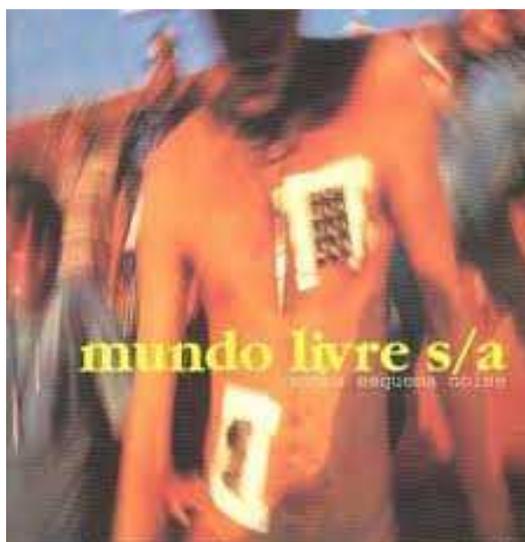


Figura 11 – *Samba esquema noise*

“Manguebit” abre o álbum e apresenta toda uma teorização a respeito do tema.

Sou eu transistor
 Recife é um circuito
 O país é um chip
 Se a terra é um rádio
 Qual é a música?

Manguebit (Mangue)

Um vírus contamina pelos olhos, ouvidos
 Línguas narizes fios elétricos
 Ondas sonoras, vírus conduzidos a cabo
 UHF, antenas agulhas
 Antenas agulhas

Manguebit (Mangue)

Eletricidade alimenta
 Tanto quanto oxigênio
 Meus pulmões ligados
 Informações entram pelas narinas
 E a cultura sai mau hálito

(Mangue)
 Manguebit
 Ideologia

Tanto o vocabulário quanto as imagens apresentadas criam uma atmosfera explicitamente vinculada à proposta do título da canção. O eu se posiciona enquanto um “transistor” e coloca sua manguetown, seu país e o mundo no diálogo que aponta para o tema de seu debate.

O Manguebit (para usar a grafia de Zero Quatro) aparece descrito como um vírus, do mesmo modo como foi caricaturado na história em quadrinhos presente em *Da lama ao caos*. Assim, ele contamina quem com ele entra em contato utilizando quaisquer de seus órgãos sensoriais. Note-se que o cancionista coloca, em paralelo, órgãos do corpo humano e elementos eletrônicos e de comunicação, tais como cabos e antenas. Essa analogia ganha força na quinta estrofe quando eletricidade e oxigênio são colocados no mesmo patamar: ambos seriam indispensáveis ao indivíduo que procura esta interação com outras culturas. Com isso, percebe-se que o foco da canção é mesmo a imagem da parabólica fincada na lama, procurando captar as diversas influências que os caranguejos com cérebro desejam celebrar. Portanto, os cabos e os fios são tão importantes quanto os olhos e ouvidos, pois ambos são cruciais para essa captação de informação.

Outra canção que merece destaque está no disco *O outro mundo de Manuela Rosário*, de 2004: “Muito obrigado” volta a mexer com a questão Armorial, porém, dando ênfase à relação destes com artistas espontâneos, tais como Dona Selma, citada no segundo

capítulo. A letra apresenta-se como uma fábula e, apesar de longa, sua transcrição é bastante relevante para as questões que se deseja discutir aqui.

Quem precisa de ordem pra moldar
 Quem precisa de ordem pra pintar
 Quem precisa de ordem pra esculpir
 Quem precisa de ordem pra narrar

Agora uma fabulazinha
 Me falaram sobre uma selva distante
 Onde uma história triste aconteceu no tempo em que os pássaros falavam
 Os urubus bichos altivos mas sem dotes para o canto
 Resolveram mesmo contra a natureza que havia de se tornar grandes cantores
 Abriam escolas e importaram professores
 Aprenderam dó ré mi fá sol lá si
 Encomendaram diplomas e combinaram provas entre si
 Para escolher quais deles passariam a mandar nos demais
 A partir daí criaram concursos, inventaram títulos
 Cada urubuzinho aprendiz sonhava um dia se tornar um ilustre urubu titular
 A fim de ser chamado por vossa excelência

Quem precisa de ordem pra escrever
 Quem precisa de ordem pra rimar
 Quem precisa de ordem

Passaram-se décadas arte que a patética harmonia dos urubus maestros
 Foi abalada com a invasão da floresta por canários tagarelas
 Que faziam coro com periquitos festivos e serenatas com sabiás
 Os velhos urubus encrespados entortaram o bico e convocaram canários e periquitos
 Para um rigoroso inquérito
 Cadê os documentos de seus concursos? indagaram
 E os pobres passarinhos se olharam assustados
 Nunca haviam frequentado escola de canto pois o canto nascera com eles
 Seu canto era tão natural que nunca se preocuparam em provar que sabiam cantar
 Naturalmente cantavam
 Não, não, não assim não pode, cantar sem os documentos devidos é um desrespeito
 a ordem
 Bradaram os urubus
 E em uníssonos expulsaram da floresta os inofensivos passarinhos
 Que ousavam cantar sem alvarás
 Moral da história: em terra de urubus diplomados não se ouvem os cantos dos sabiás

Quem precisa de ordem pra dançar
 Quem precisa de ordem pra contar
 Quem precisa de ordem pra inventar

Gonzagão, Moringueira
 precisa o que??
 Dona Selma, Adoniran
 precisa não!
 Chico Science, Armstrong
 precisa o que??
 Dona Ivone, Dorival
 precisa não!

A “fabulazinha” de que fala o eu da canção centra-se na absurda proibição imposta aos pássaros naturalmente cantores por aqueles pássaros desprovidos do dom do canto: os

“velhos urubus diplomados”, claramente uma alusão aos tradicionalistas pernambucanos, decidiram que os sabiás, periquitos e demais pássaros “tagarelas” estariam impedidos de cantar por não possuírem autorização ou formação teórica para tal. A importância do “alvará” ou dos devidos “documentos” para a prática do canto é uma crítica explícita ao posicionamento radical dos puristas que, além de procurarem defender a cultura pernambucana de quaisquer vícios estrangeiros, determinavam o que seria arte de valor e o que estaria fora de seu conceito de verdadeira expressão artística.

Como mencionado, a estética Armorial interessava-se por arte vinculada às raízes folclóricas, mas para, a partir dela, produzir uma arte culta. Manifestações pop, ligadas ao mercado, ou arte espontânea, tal como a produzida por artistas populares como Dona Selma do Coco, não fazem parte da arte “autorizada”. (Veja-se que o exemplo de correção no trato à cultura popular citado por Suassuna, no segundo capítulo, é Villa-Lobos.)

Assim, Zero Quatro, ao final da canção, cita a própria Dona Selma, além de Luiz Gonzaga, Dona Ivone Lara, Adoniran Barbosa, Dorival Caymmi, entre outros, como exemplos de artistas espontâneos, sem diplomas de cantores ou instrumentistas, e que se apropriaram da arte popular e deram a sua leitura da mesma. A menção a Chico Science é, sem dúvida, importante, visto que a ideia do mangueboy foi fortemente rejeitada pelos puristas, apesar de sua intenção ser a de exaltar a cultura popular pernambucana, e não a de destruí-la, como aqueles preferiam acreditar.

A irônica “moral da história”, “em terra de urubus diplomados não se ouvem os cantos dos sabiás” é, acima de tudo, uma reflexão acerca dos rumos da cultura popular pernambucana: se somente a arte acadêmica puder aparecer, a arte verdadeiramente popular irá, como detectou Science, desaparecer.

Ao contrário de CSNZ, onde a temática dificilmente desliga-se de questões ligadas à estética Mangue, a Mundo Livre S/A. sempre deu atenção a temáticas relacionadas ao cotidiano, especialmente à celebração da beleza e charme femininos. Assim, em *Samba esquema noise*, há canções como “Musa da Ilha Grande”, em que o eu da canção recusa-se a deixar a praia antes de a moça de biquíni branco sair da água:

Ela entrou de biquíni branco
Deixou a blusinha na areia
Jogou um sorriso para trás
Me deixou com a cabeça cheia de ideia
Lá em casa tão chiando
Onde é que o mané se meteu
Disse que voltava logo
Será que o burro se perdeu
O almoço tá esfriando

Sei que já perdi a hora
Mas hoje eu não saio daqui, antes de ela ir embora

Note-se o quanto a cena, bastante cotidiana, carrega em si, ao mesmo tempo, certa dose de poeticidade: o eu da canção deseja ardentemente reter em sua memória a visão da moça que sairá da água com o biquíni molhado, talvez transparente; uma imagem quase onírica, pela qual valeria a pena da ausência junto ao núcleo familiar, além de prováveis repreensões por parte do mesmo. Além disso, a expectativa não está somente em vê-la, mas, especialmente, nas emoções causadas pelo sorriso deixado ao sujeito que narra a sua espera: receberá ele outro sorriso? Talvez uma palavra? Quem sabe um gesto de afeto da moça que admira?

“Uma mulher com W... maiúsculo”, do mesmo disco, por sua vez, descreve, de forma bastante sucinta, a busca do eu pela mulher ideal:

Eu quero uma mulher com W maiúsculo [...]
Uma mulher assim, como Wania
Mulheres são quase todas muito iguais
Algumas são menos que outras
Wania por exemplo tinha um W imenso
Wania tinha um W, mas um W enorme
Wania por exemplo tinha um W maiúsculo
Um W formidável bem maior que a minha testa.

Percebe-se que para o eu da canção o maior atributo feminino seria possuir um grande “w”, que pode, é claro, ter diversas significações para o ouvinte, enquanto para o enunciador representa uma característica em especial. Ou seja, a letra “w” está substituindo “x”, comumente utilizada para designar incógnitas. A escolha pelo “w” está, certamente, relacionada ao nome da escolhida: Wania, que seria uma representação muito bem-sucedida da mulher idealizada pelo eu. Na verdade, então, o que o eu da canção deseja é uma mulher como Wania e suas características – representadas pelo “w maiúsculo”.

Nas duas canções, além da temática cotidiana e centrada em figuras femininas, é notável a simplicidade no vocabulário, muito próximo da fala popular e diária. Sente-se, assim, a influência de Jorge Ben Jor, como já comentado, reforçada ainda pela naturalidade da narração, que apesar de singela, é poética e gera uma grande identificação por parte do ouvinte.

É importante ressaltar que a Mundo Livre S/A. também se ocupou de temas sociais, como interessa à questão Mangue. Assim, “A bola do jogo” (também do disco *Samba esquema noise*) é canção que fala sobre um trabalhador que tem sonhos: “Mas como já dizia

um velho casca / A alma de um trabalhador / É como um carro velho só dá trabalho”. Do mesmo modo, a canção “O africano e o ariano” (do disco *Carnaval na obra*), por exemplo, discorre sobre a importância dos ritmos africanos disseminados pelas Américas, trazendo um questionamento inusitado: “Mas é o ariano que ignora o africano / Ou é o africano que ignora o ariano?”.

A banda também trabalha com interesse a metacanção, como é possível depreender desde o título de seu último disco lançado: *Combat Samba: e se a gente sequestrasse o trem das onze?*, de 2008. A canção de abertura da obra se chama “O mistério do samba”²⁹ e explica, entre outras impressões, que o samba, na verdade, seria “uma grande invenção”: “O samba não é carioca / O samba não é baiano / O samba não é do terreiro / O samba não é africano / O samba não é da colina / O samba não é do salão / O samba não é da avenida / O samba não é carnaval / O samba não é da tv / O samba não é do quintal / Como reza toda tradição / É tudo uma grande invenção”.

É possível notar nas canções de Mundo Livre S/A. uma forte mescla entre o samba benjorniano e o rock e o hip-hop. Mais do que isso, há uma considerável carga de ironia, vestida de humor – completamente ausente na seriedade das canções de CSNZ – em seus trabalhos que se faz possível, talvez, pela descontração típica do samba. De qualquer maneira, é importante ressaltar que a leitura da noção de Mangue efetuada pela Mundo Livre S/A. se difere da de CSNZ pela não utilização de instrumentos e ritmos regionais pernambucanos: ao optar pelo samba, a banda mostra que pode afastar-se do modo regional de fazer música sem deixar de tratar das questões inerentes ao seu contexto cultural. Dizendo de outra maneira, a interpretação de Fred Zero Quatro e de seus colegas de banda alinha-se diretamente com as ideias de liberdade criativa, necessidade de pensar o fazer da canção e de tomada de consciência social para que a consciência cultural se estabeleça. O trabalho de Mundo Livre S/A. complementa o de CSNZ no que concerne a apresentação e difusão dos ideais da estética Mangue, e a banda se constitui como uma das mais criativas e interessantes do cenário musical brasileiro.

²⁹ “O mistério do samba” já havia sido lançada no disco *Por pouco*, de 2000.

4.2 O cinema

Uma das expressões que mais chamaram a atenção na repercussão do Mangubeat foi o cinema. O filme *Baile Perfumado*, lançado oficialmente em 1997, teve direção de Lício Ferreira e Paulo Caldas, e é tido como uma das leituras mais interessantes para o conceito da estética Mangu. O longa-metragem conta a história do mascate libanês Benjamin Abraão que, nos anos 1930, filma Lampião e seu bando. O título da obra faz alusão ao modo como o cangaceiro mais famoso do Nordeste é retratado em algumas cenas, diferindo bastante das usuais caracterizações de herói dos pobres ou bandido cruel: Lampião encanta-se com a tecnologia da máquina fotográfica, regala-se bebendo uísque importado e banha-se em perfume francês. O filme recebeu prêmios no Festival de Brasília, em 1996 (melhor filme, melhor cenografia e melhor ator coadjuvante), da Associação Paulista de Críticos de Arte, em 1998 (melhor trilha sonora e melhor ator coadjuvante)³⁰, entre outros.

A premiada trilha sonora contou com participações de Fred Zero Quatro, Lúcio Maia e Chico Science, além de outros artistas, como Mestre Ambrósio. As canções “Sangue de bairro” (já aqui analisada) e a instrumental “Salustiano song” (homenagem a Mestre Salustiano) estão no disco *Afrociberdelia* de Chico Science & Nação Zumbi³¹.

4.3 A literatura

Uma das expressões da estética Mangu nas letras é o texto do jornalista e publicitário Paulo Costa, *Balada para uma serpente*, romance ambientado entre Recife e Olinda, onde personagens fictícios e figuras importantes da cena Mangu interagem.

O texto acompanha Silva, publicitário que se envolve amorosamente com Elga, maior cliente da agência aonde trabalha, sem saber que, na verdade, ela, juntamente com o dono da agência e o dono de um grande jornal local, superfatura o valor das veiculações e das produções dos comerciais pagas por Beter, esposo de Elga. A trama envolve assassinatos – o do próprio Silva, por exemplo – e muito dinheiro.

³⁰ Informações obtidas no site da International Movie Database – IMDb.

³¹ Vargas (2007) cita ainda o documentário *O rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas* (2000), dirigido por Paulo Caldas e Marcelo Luna, com trilha sonora de DJ Dolores, e comenta que “há outros filmes de outros diretores, o que nos faz pensar em um forte momento do cinema pernambucano” (p. 60).

Alguns capítulos do texto são mais informativos do que propriamente literários: o autor interrompe a narrativa para dar notícia de como surgira e se desenvolvera toda a movimentação Manguê, o que gera um forte estranhamento no leitor. É o que ocorre, por exemplo, no segundo capítulo, dedicado a descrever a infância do personagem Pedrão, jornalista e grande amigo de Silva, ao lado de seu amigo Chico – que mais tarde viria a se tornar Science:

Surpresa foi sacar a mesma intimidade entre Chico e Fred, amigo de telejornal, que estava à mesa ao lado de Renato – outro parceiro inseparável – e uma pilha de garrafas. O grupo andava junto feito corda de caranguejo. Bebiam, ouviam rock, hip-hop, reggae e bolavam revoluções que libertariam o mundo do capitalismo e, principalmente, dos caretas. [...]

De repente Chico ficou sério, inclinou o corpo sobre a mesa em direção a Renato e Fred.

- Peguei a batida do maracatu, misturei com hip-hop e umas guitarras pesadas.

- São os impulsos via satélite da globalização se mixando com o manguêzal. Podes crer, Chico. Que viagem!

Fred sacou uma caneta e começou a rabiscar no guardanapo. [...]

Na manhã seguinte, Fred chegou à TV com uma fita cassete na mão, embrulhada em folha de caderno. Mostrou o som a Negrão que achou esquisito, mas gostou. Havia na química sonora ingredientes do rock, que ele adorava, e a batida do maracatu que lhe acompanhava desde os tempos de moleque.

Na folha de caderno, redigido à mão, o Primeiro Manifesto Manguê: “Caranguejos com Cérebro”.

O embrião do Manguê Beat estava em gestação nos subúrbios recifenses e logo em seguida ganharia adeptos no interior de Pernambuco e pelo Brasil afora, com os pés, ou as patolas de caranguejo, fincados no amálgama da cultura popular e do universo pop, escreveu Pedrão anos depois, em matéria especial sobre o Manguê. (COSTA, 2000)

À cena mencionada encontram-se os maiores expoentes e grandes articuladores do Manguêbeat: Fred Zero Quatro, Renato Lins e, é claro, Chico Science. O autor dá a sua versão³² de como surgira o movimento e faz referência ao embrião da redação do que depois viria a ser conhecido como Manifesto Caranguejos com Cérebro. Veja-se que a intenção de libertação dos “caretas”, em alusão aos tradicionalistas, está presente.

Durante o texto também são citados os trabalhos de outras bandas e artistas que participaram da cena Manguê, bem como a repercussão do trabalho de Chico Science & Nação Zumbi e de Mundo Livre S./A. pelo Brasil e pelo mundo:

Dia destes, durante show de várias bandas da cena pernambucana, Pedrão lembrou a Renato da primeira apresentação de Chico, em um boteco chamado Espaço Oásis. [...]

- Negão, naquela época, acho que ninguém imaginava que o Manguê fosse detonar.

³² Diz-se isso porque há diversas “lendas” de como o movimento tomou forma.

- Sei, não, brother, o pique sempre foi muito grande. Desde aquele show fiquei com uma pulga atrás da orelha me dizendo que a sacada de juntar maracatu, hip-hop, embolada, techno e rock daria o que falar.
- Pois é, e a mistura não tem fim, nem limite. O Mangue Beat se espalhou. Lembra da Soparia?
- A Sopa foi o templo da galera. O Cavern Club dos caranguejos com cérebro.
- Quase todo mundo tocou na Sopa, fazendo um som da pesada. E de lá ganhou o mundo.
- Por falar em mundo, Renatão, Fred Zero Quatro já voltou da excursão.
- Já vai sair de novo.
- Porra! A banda decolou. Lembro, como se fosse hoje, a primeira vez que foram pra Sampa de ônibus, só com a grana da ida.
- Muita batalha, Negão.
- Legal é que dá incentivo pra galera que vem detonando. É banda pra tudo que é banda. Tem o pessoal do Alto José do Pinho com muito hard core e mais uma porrada de bairro agitando seu som. [...]
- Tem Mangue até na Escócia.
- Qual é, Renatão, pirou?
- Lembra dos caras no carnaval, que saíram com a gente no Maracatu Nação Pernambuco?
- Os gringos?
- Eles têm uma banda, a Bloco Vomit. Depois daquele carnaval, piraram com o som daqui. Gravaram um CD independente que tem até música do The Clash e Sex Pistols com batida de maracatu. [...]
- Depois que Chico arrasou no Central Park eu disse que a gente não parava mais. Não disse?
- Até os portugas já estão fazendo o Tejo Beat, Pedrão!
- Cara, a parabólica que plugaram na lama do mangue vem ligando os doidos do planeta inteiro. Que viagem, Renatão!

O suposto diálogo entre Pedrão e Renato L., apesar de bastante artificial, tem a intenção de expressar o pensamento dos mentores da cena à época de sua explosão. Notem-se as citações ao Bloco Vomit e ao festival Tejo Beat, que serão comentados posteriormente neste trabalho, ilustrando a repercussão internacional atingida pela movimentação cultural empreendida pelos mangueboys.

A estranheza causada pelos trechos citados, entre outros, se acentua, especialmente, porque a questão Mangue nada acrescenta ao conflito central, que culmina, como já assinalado, pela morte do personagem principal e da consequente reaproximação de sua ex-esposa, Guta, e Pedrão, que haviam sido namorados durante a faculdade. O que o autor procura fazer é utilizar seu texto como veículo para atestar a existência e importância do Manguebeat, dando, assim, o seu ponto de vista para o modo como ocorreu a movimentação Mangue.

É interessante reparar que todos os 14 capítulos vêm acompanhados de uma indicação musical. O primeiro, chamado “Blues”, sugere “Since I’ve been loving you”, da banda britânica Led Zeppelin. O segundo, já comentado, intitula-se “Moleques do mangue” e indica “A cidade” de Chico Science & Nação Zumbi, que será citada novamente no capítulo 12, com “Lixo do Mangue”. Dentre os demais capítulos serão encontradas indicações como

“Laguna Sunrise” (Black Sabbath), “It’s only Rock and Roll” (Rolling Stones), “Maybe” (Janis Joplin) e “Samba pa Ti” (Santana). As referências ao rock são bastante fortes, como se pode perceber pela seleção musical empreendida por Paulo Costa. O texto, porém, perpassa as manifestações culturais típicas de Recife, tais como as nações de maracatu, como se pode perceber pelo trecho abaixo transcrito:

Os olhos de Chico, arregalados, brilhavam e não conseguiam vislumbrar mais nada em volta. Nem o bago de jaca mole que Pelé lhe ofereceu foi notado. O cortejo passava, rei e rainha faziam evoluções. Brilho, muito brilho e cores fortes. A Calunga, boneca negra carregada pela rainha louvando os ancestrais, rodopiava na marcação sincopada dos instrumentos de percussão. O vermelho e o amarelo das roupas brilhavam exuberantes, evocando a coroação dos reis das nações africanas. Tambores repercutiam no peito de Chico. Este ritmo, tal qual cicatriz sorridente, ficaria engravado em sua memória. (*Idem*)

Paulo Costa também sublinha a influência da estética Mangue em outras áreas artísticas e o quanto isso contribuiu para a autoestima da população da região com relação a sua própria cultura, dando-se o direito de se apropriar dela e reinterpretá-la ao seu modo, visto que o Manguebeat reivindicava, precisamente, esta liberdade para fazê-lo:

Enquanto bebem e conversam, bandas dos mais variados estilos se apresentam, no lançamento de uma coletânea independente, do selo Gaiamum Records. No palco o mestre de cerimônias, vestido de Mateus, diz que a música tirou a periferia das Páginas Policiais e a estampou nos Cadernos de Cultura. Alguém na mesa bota novos ingredientes na confusa salada de vozes e ideias, dizendo que o cinema está com todo o pique. Rolos e mais rolos de celuloide registram loucuras e sonhos dos renitentes cineastas, jogando nas telas Baile Perfumado, Simeão Martiniano, Clandestina Felicidade. Cada um na mesa aponta novas tendências também na moda e nas artes plásticas. Do outro lado, um cara que tem o cabelo espetado para o alto, mas parecendo um unicórnio, dispara que o Mangue e a nova cena cultural jogaram nas ruas a cultura sem sobrenomes de Pernambuco. (*Idem*)

Finalmente, é interessante ressaltar que *Balada para uma serpente* também utiliza-se do preceito estético mais importante do conceito de Mangue: o da mescla entre elementos locais e não locais. Basta atentar-se para o fato de que os personagens, com profissões bastante urbanas e cosmopolitas, circulam por entre os meios de sua cidade, interagindo com o ambiente e seus componentes. Veja-se, por exemplo, a descrição do trajeto empreendido por Silva, em mais uma bebedeira, perambulando pelas ruas da cidade, encontrada no primeiro capítulo:

Silva sai da Rua da Moeda, onde o Mestre dos Maracatus ensaia a abertura do Carnaval com um mar de batuqueiros que enche a rua de uma ponta à outra. O som das alfaias ecoa por todo Recife Antigo. Meio cambaleante passa pela enésima vez

pela Rua Tomazina, só para ver se cruza com alguém para tomar a saideira. [...] Dylan, Beatles e Stones dançam na noite, misturados ao som do maracatu.

Note-se que o narrador coloca elementos da cultura de Recife em diálogo com o rock internacional, de modo que a mescla entre as duas vertentes soa habitual e natural ao leitor.

Apesar dos problemas na construção, o texto propõe uma reflexão interessante a respeito da movimentação Mangue e procura recontar esta história como uma testemunha ocular o faria, reafirmando a importância e o impacto positivo que o movimento teve em Recife e arredores, especialmente no que concerne a valorização da cultura local.

4.4 Dança e moda

Em 1997, o Grupo Experimental, companhia de dança recifense, lançou o espetáculo *Zambo*³³, inspirado nos conceitos do Movimento Mangue e guiado pela “ideia de uma produção artística que fosse ao mesmo tempo local e universal” (Grupo Experimental). Ainda segundo palavras do próprio *release* encontrado na página da Web do grupo, “o acústico regional da forte percussão típica dos maracatus e outros ritmos tradicionais do manancial cultural popular pernambucano se uniram aos elementos eletrônicos do rock e outras referências importadas” (*idem*) no intuito de ligar a música e as coreografias, de Sonaly Macedo e Mônica Lira, ao ideal estético Mangue.

Jorge Du Peixe participou do projeto: a música de abertura do espetáculo, executada ao vivo, é de sua autoria. Mais um dado: o nome “Zambo” é uma homenagem à criação de Chico Science, Dr. Charles Zambohead, já aqui mencionado a propósito da análise de *Rádio S.Amb.A*. O personagem é definido como “um cientista do groove” (*idem*).

O estilista pernambucano Eduardo Ferreira, criador da chamada *Mangue Fashion*, é conhecido pela utilização de elementos do artesanato regional em suas criações. Seus modelos são reconhecidos e admirados em todo o país e encontram-se à venda em lojas de alto luxo, como a Daslu.

Em seu trabalho, tem feito largo uso

³³ Encontra-se disponível no site Youtube um trecho do espetáculo através do endereço eletrônico <http://www.youtube.com/watch?v=6C644-SOIH8>.

das ideias que uniam herança cultural regional e antenavam-se com o pop mundial, fez inúmeras coleções, mas, oficialmente, até 1998, havia três carros-chefe em sua carreira: a **Mangue Fashion** (*onde trabalhou com a religiosidade e os folguedos nordestinos*), a **Influência Moura na Cultura Popular e Os Movimentos Brasileiros** de maior importância neste século, a saber: o *Regionalismo*, o *Modernismo*, o *Armorial*, a *Tropicália* e o *Mangue*. ‘*Observando as ruas do Recife encontrei tipos e ícones característicos e singulares que refletem nossa variedade cultural, referências e temas inesgotáveis*’, disse Eduardo (NETO, 2001, p. 67. Grifos do autor).

Um de seus projetos, a grife-escola Alto-Falante, é uma experiência desenvolvida com adolescentes da periferia de Recife: as oficinas oferecidas, contemplando moda, *marketing*, corte e costura, entre outras matérias, têm por objetivo gerar renda para os jovens da comunidade do Alto José do Pinho e descobrir novos talentos no mundo da moda, em uma área onde a população carente teria pouca chance de mostrar o seu trabalho. Suas criações mesclam o despojamento do jeans com o requinte dos bordados, camisetas *street wear* com pinturas típicas de cordel, *tops* com imagens de santos católicos e alusões ao maracatu rural; são peças que caracterizam a moda urbana recifense³⁴.

Note-se, então, que a ideia de unir local e universal, contemporaneidade e tradição – neste caso, alta-costura e artesanato – está presente no trabalho de Eduardo Ferreira. Mais do que isso, a noção da responsabilidade social também o alinha diretamente à estética Mangue, pois persegue o ideal de que fazer arte (neste caso, moda) pode fazer a diferença para a comunidade.

4.5 Repercussão e influência

No terceiro capítulo deste trabalho, a propósito da análise da canção “Côco dub (afrociberdelia)”, comentou-se que a atitude Mangue foi responsável por diversas experimentações artísticas, não somente no cenário pernambucano, mas pelo Brasil e restante do mundo. A visão inclusiva de Chico Science efetivou uma rica mistura de elementos diversos e inusitados em sua canção e, do mesmo modo, influenciou outros artistas a fazerem o mesmo.

Inicialmente, pode-se frisar o que se procurou explicitar no presente capítulo: o conceito de Science foi relido e reinterpretado de diferentes maneiras, pois sua teoria proporciona liberdade de criação aos artistas que se apropriam dela. Assim, cineastas,

³⁴ O vídeo *Alto José do Pinho* traz maiores informações a respeito do trabalho desenvolvido.

escritores, estilistas etc. aplicaram Mangue às suas criações e passaram a expressar a sua reverência à cultura pernambucana utilizando novos pontos de vista.

Citado em *Balada para uma serpente*, o Bloco Vomit, grupo escocês de “samba punk”, conforme definição dos próprios integrantes, mescla ritmos como hip-hop, reggae, ska, maracatu e, é claro, punk e samba. Em entrevista à edição online da revista *Isto é gente*, os integrantes explicam que começaram a se interessar por percussão na Escola de Samba de Edimburgo; porém, foi em 1997, quando foram convidados para tocar no carnaval de Olinda, que decidiram aproveitar a oportunidade para estudar os ritmos brasileiros com maior afinco.

Seu primeiro disco, *Nevermind the bossa nova – here’s Bloco Vomit*, lançado em 1997, é dedicado a Chico Science, conforme indicação no encarte. Suas performances³⁵ contam com diversos instrumentos de percussão como surdo, repenique, chocalho e ganzá, ao lado de baixo e guitarras elétricos, necessários a toda a banda que desejar tocar punk.

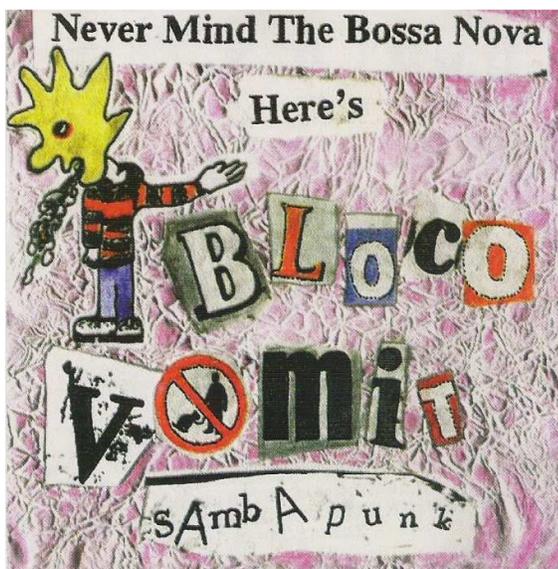


Figura 12 – *Nevermind the bossa nova – here’s bloco vomit*

A canção “Metal postcard (mitageisen)” (gravada originalmente pela banda Siouxsie & the Banshees) mostra a clara influência da música de Science no trabalho dos escoceses. Outro momento interessante do disco é a gravação de “Gabimda Nova”, pertencente à tradição do folclore pernambucano, com arranjo do Maracatu Nação. A versão para “Should I stay or should I go”, da banda inglesa The Clash, também é muitíssimo interessante e inusitada.

³⁵ No site YouTube, há uma apresentação da banda intitulada “Bloco Vomit live at the Wee Red Bar”.

O também citado festival Tejo Beat ocorreu durante a Expo98, exposição de conteúdo artístico realizada em Lisboa em 1998, no intuito de compilar a nova música feita em Portugal. A partir dele houve a gravação do CD *TejoBeat*, disco que reúne várias bandas portuguesas que se apresentaram no festival. O nome do trabalho é homenagem ao movimento recifense, que inspirou a criação do mesmo.

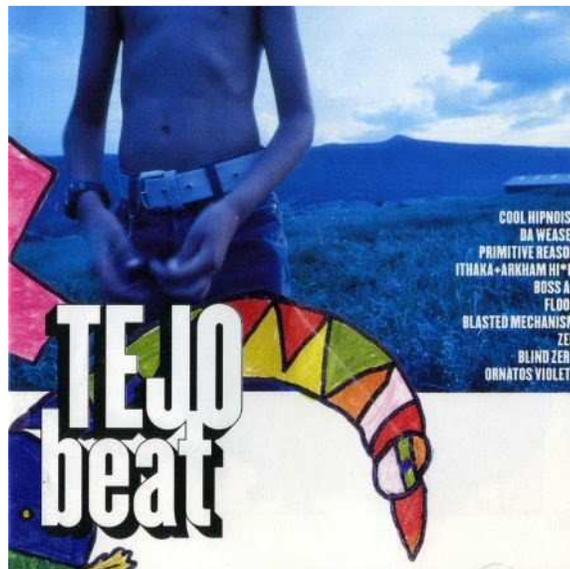


Figura 13 – CD *Tejo Beat*

CSNZ foram e têm sido os artistas mais celebrados e influentes da cena Manguê. Mostras de reverência e constante homenagem aos seus trabalhos estão nas regravações para suas canções por artistas de diversos outros gêneros. São dignas de nota as versões em formato acústico para a MTV nos discos de Paralamas do Sucesso (“Manguetown”), Cássia Eller (“Quando a maré encher”, com direito à exclamação “eu vim com a Nação Zumbi!” que inicia a faixa “Mateus Enter” em *Afrociberdelia*) e Charlie Brown Jr. (“Samba Makossa”, com a participação de Marcelo D2). Tais apresentações são muito importantes porque, em geral, são discos de grande vendagem e, desde o seu surgimento, os *Acústicos MTV* têm auxiliado vários artistas a revitalizarem carreiras. Assim, a escolha das canções a serem interpretadas é de suma importância.

Como mencionado anteriormente, o disco “Dia” de CSNZ conta com uma versão de “Samba Makossa” por Planet Hemp. Além disso, Gilberto Gil participa da faixa “Macô”, de *Afrociberdelia*. Arnaldo Antunes canta “Inclassificáveis”, juntamente com Chico Science em seu disco “O silêncio”. A última canção deixada por Chico, “Scream Poetry”, parceria com Herbert Vianna, está registrada no disco de 1998 de Paralamas do Sucesso, *Hey na na*.

Note-se, então, que artistas de gêneros musicais diversos identificaram-se com o trabalho efetuado por CSNZ, procurando trazer essa influência para seus próprios trabalhos, seja adaptando a questão estética proposta pelos mangueboys para o seu ponto de vista, seja efetuando novas leituras para suas canções, ou mesmo participando dos discos da banda de Recife. A constante busca por uma mistura musical eclética e rica, encontrada nas criações de Chico Science e dos demais integrantes da Nação Zumbi, coloca sua obra no hall das mais relevantes e criativas da música brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo primordial desta pesquisa foi o de apontar características vanguardistas no trabalho de Chico Science & Nação Zumbi. Também procurou-se mostrar a diferença entre o trabalho efetivado por CSNZ frente às demais leituras dadas ao conceito cunhado por ele, baseado na fertilidade dos manguezais recifenses. Foi possível, então, identificar a existência de um Manguê *stricto sensu*, ou propriamente a estética Manguê de Chico Science, e um Manguê *lato sensu*, o Manguêbeat enquanto movimento generalizante de “pesquisa e produção de ideias pop”, como descrito em seu manifesto.

Para chegar a essa teorização, foi necessário, primeiramente, desenvolver uma formulação mínima acerca do conceito de “vanguarda”, buscando ensinamentos em críticos e teóricos que trabalharam o tema. Compreendeu-se que a primeira característica que rege uma vanguarda seria a proposta de instituição de uma estética nova; não necessariamente inédita, de acordo com a opinião de Gonzalo Aguilar (2005), mas de rompimento com a arte de sua contemporaneidade. Notou-se também que a vanguarda procura o afastamento das tradições e heranças culturais e a busca pelo diálogo universal – o “antitradicionalismo” e “internacionalismo” de Torre (1970). Além disso, frisou-se a efemeridade do gesto vanguardista, bem como a sua necessidade de transgressão e de ruptura, fortemente sublinhada por Bürger (1984), além de configurar-se como um movimento de libertação, retirando a arte do jugo da tradição.

Pensando-se, então, nas características de vanguarda angariadas, descreveu-se o surgimento do Manguê, conceito cunhado por Chico Science no intuito de explicar o seu modo de encarar a cultura: antropofagizando-a. Os preceitos que regem o funcionamento de Manguê, basicamente, seriam: mescla de ritmos e influências de diversas vertentes musicais, no intuito de enfatizar a diversidade e riqueza artística pernambucana e brasileira; celebração das manifestações artísticas populares de Pernambuco, com vistas a reaproximar a juventude de sua cultura local; necessidade de fazer frente a um contexto cultural opressor e elitista, de modo que outras manifestações artísticas, especialmente ligadas a fenômenos pop, pudessem se legitimar. Para Science, a mistura de elementos culturais locais e não locais seria a chave para fugir da estagnação artística por ele detectada. Desse modo, como o próprio Science frisa (vide sua declaração no capítulo 2), a juventude iria identificar-se com os ritmos “modernos” e, em algum momento, também voltaria a sua atenção para os sons regionais ali presentes.

Formulou-se, então, um *corpus*, constituído de diversas canções de CSNZ. Este foi analisado para que se pudesse mapear o que haveria de vanguarda em seus trabalhos. A característica que serviu de baliza para esta análise foi o que ficou identificado como um “ideal de universalidade”, presente no substrato do conceito de Mangue; ou seja, uma ativa necessidade de afastar-se da raiz (sem jamais esquecer-la ou abandoná-la) e procurar debater temas “universais”. Organizando o capítulo em temas, foi possível percorrer essa característica com maior detalhamento.

Assim, notou-se que, com o passar do tempo, está havendo um maior equilíbrio entre os elementos locais e não locais na obra de CSNZ. Esse balanceamento entre as duas vertentes estava no cerne da questão scienciana de busca pela “música universal”: ao mesmo tempo em que é interessante valorizar a riqueza da arte que lhe é familiar, não é obrigatório ao artista trabalhar com folclore. Ele deve ter o direito de reler a tradição ao seu modo e, assim, enaltecê-la e contribuir para a sobrevivência destes elementos populares de que ela se compõe.

Conforme ensinamento de Guillermo de Torre (1970), esta necessidade de afastamento do local para dialogar com o todo, ou a noção de “internacionalismo” por ele sublinhada, é uma das características mais importantes da vanguarda. E percebeu-se, mediante as análises das canções de CSNZ, que é precisamente essa noção que rege o seu trabalho: a busca pela discussão do conflito capaz de tocar e trazer à reflexão pessoas de quaisquer nacionalidades e provenientes de qualquer cultura. É nesse sentido que CSNZ buscam a universalidade: procurando o diálogo artístico sem barreiras sociais e culturais, longe de rotulações ou preconceitos. Ao contrário, sua pesquisa musical baseia-se, graças à ideia de Mangue, na mistura de elementos distintos, até mesmo inusitados, com vistas a alcançar esta conversa entre *grooves* que têm alimentado a canção brasileira desde sempre.

Apesar de, como mencionado ao longo deste trabalho, a destruição da cultura popular pernambucana nunca ter figurado nos preceitos do Manguebeat, o contexto pernambucano do final dos anos 80 e início dos 90 estava propício a um choque cultural. Havia músicos interessados em produzir arte contemporânea, em trabalhar com música pop – lendo-se pop enquanto ritmos desatrelados a tradições localizadas, ou que ganharam popularidade fora dos contextos de onde emergiram, tais como o rock, rap, hip-hop, música eletrônica, samba etc. – sem conseguir, porém, espaço para mostrar suas criações. Do outro lado da conversa, despontavam os mantenedores da cultura local, desejosos de que a tradição cultural pernambucana permanecesse a salvo de quaisquer influências estrangeiras, em

especial Ariano Suassuna, para quem Chico Science estava muitíssimo equivocados em suas ideias.

Science procurou efetuar uma fusão entre a música que os jovens desejavam escutar e os elementos da cultura popular pernambucana de modo a chamar a atenção para as duas faces da questão. A ideia era a de fazer uma música que fuja dos rígidos padrões estéticos impostos pela elite cultural da região e que buscasse a aproximação e o diálogo com influências não localizadas.

A inventividade no trabalho, porém – e eis outra característica primordial da vanguarda –, recai na paradoxal negação da tradição para que ela permaneça atuante. Em outras palavras, o objetivo dos mangueboys partia da necessidade de abandono da pesada carga de tradicionalismo existente em seu contexto cultural para que as gerações seguintes pudessem celebrar a riqueza de sua cultura com interesse e entusiasmo. O embate para com Ariano Suassuna e os demais estandartes da manutenção da cultura pernambucana fez-se necessário para que os músicos e artistas que desejavam inspirar-se no folclore de seu estado para produzir arte contemporânea tivessem espaço e oportunidade para isso. Além disso, essa relação conflituosa para com seus combatentes atesta com veemência o caráter vanguardista da estética Mangue: ao escolher trabalhar com um pensamento abrangente, em vez de primar pela exclusão, como preferiam os armoriais, o Manguebeat foi capaz de revitalizar a cultura de seu estado, especialmente no que concerne à arte não acadêmica, tal como a música pop e a moda, além de revigorar o cinema pernambucano.

Apesar de Chico Science ser, reconhecidamente, o mentor do conceito Mangue, foram utilizados como objeto de estudo nesta pesquisa tanto os trabalhos realizados sob sua liderança quanto aqueles lançados após o seu falecimento. A razão para isso é o fato de eu acreditar que o conceito de Mangue e a estética sob este rótulo cunhada são levados adiante e vêm sendo constantemente aprimorados e relidos pelos integrantes da Nação Zumbi. A banda, com o passar do tempo, deixou de apenas reverenciar Chico (como ocorre em *Rádio S.Amb.A*) (o que não significa, sob qualquer hipótese, o seu esquecimento) e passou a fazer muito mais experimentações a partir de sua ideia inicial. Assim, de manifestação periférica, vanguardista e, inicialmente, bastante exótica, o trabalho consolidado pela Nação Zumbi caracteriza-se atualmente como um dos mais respeitados e criativos do Brasil.

Isso se tornou possível por conta da atenuação do posicionamento vanguardista inicial: como comentado no primeiro capítulo, de acordo com os ensinamentos de Candido (2002) e Moisés (2004), o gesto da vanguarda é necessariamente efêmero. Com isso, à Nação Zumbi coube a missão de levar adiante o trabalho iniciado por Science, porém, modalizando o

exotismo das composições iniciais, aproximando-se cada vez mais, com isso, da noção de música universal. Esta, contida na própria formulação do conceito de Mangue, permite que o trabalho efetivado pela Nação Zumbi ao longo desses anos continue seguindo o ideal de vanguarda presente na teorização de Chico Science.

Note-se que a ideia de “música universal”, apesar de ser a pedra fundamental do conceito de Mangue, na verdade, é a consolidação e o ponto de chegada de todo o trabalho idealizado e efetivado por CSNZ. Dizendo de outro modo, e levando-se em consideração que o gesto vanguardista, como comentado, é efêmero e súbito, nota-se, por mais paradoxal que possa parecer, que a vanguarda scienciana realiza-se com maior plenitude quando atenua seu gesto vanguardista: é assim que a música “com um pé no local e um pé no universal” toma forma.

Conforme o comentário de Herom Vargas (2007), citado na seção 3, a partir do disco *Rádio S.Amb.A*, a Nação Zumbi inicia a busca deste enxugamento musical, fazendo uso de algo muito próximo de um gesto de triagem (TATIT, 2004), apesar de o conceito de Mangue ser claramente concebido enquanto mistura (*idem*). Nesse sentido, é notável o quanto o elemento mais local, por assim dizer – as alfaias –, dentro da instrumentação utilizada pelo grupo, passa a ter um papel menos extravagante, chegando, em alguns momentos, a confundir-se com os demais elementos de percussão. Por outro lado, o peso de seu som, como anunciado em “Meu maracatu pesa uma tonelada” permanece e é marca registrada da Nação Zumbi.

Neste trabalho, desejou-se mostrar que uma prova concreta deste avanço – jamais atingível, já que o “universal”, em sua plenitude, é impossível de ser alcançado – em busca da universalidade são, conforme pôde-se verificar a partir das análises das canções de CSNZ, as diferentes maneiras de discutir temas recorrentes e relevantes em se tratando da estética Mangue. Notou-se que a busca pela universalidade faz-se através da escolha do modo pelo qual o assunto será abordado, modalizando vocabulário, instrumentação, ritmo, convidados etc.

A ideia que rege cada disco, e que se faz presente desde, como foi visto, o projeto gráfico, cada vez mais afasta-se das questões inerentes ao contexto pernambucano e aproxima-se da abstração necessária à teoria Mangue. Assim, a partir de *Rádio S.Amb.A*, a banda deixa de lado os caranguejos e a excentricidade e passa a pesquisar outros temas, sem abandonar por completo, é claro, as temáticas que deram origem ao seu trabalho. Assim, no disco de 2000, em vez de referência a homens-caranguejo, o que se vê no encarte são pessoas com alto-falantes e rádios no lugar das cabeças. A vida urbana toma forma em *Nação Zumbi*

com seus grafites, mensagens contra a propaganda e imagens do cotidiano nas grandes cidades. *Futura* prefere a questão onírica, desde o sonho da capa, em que o Capibaribe e os equipamentos eletrônicos confundem-se em uma inimaginável psicodelia em preto e branco, até a grande “viagem” interna da canção título, que fecha o disco depois de diversas outras conversas do eu da canção consigo mesmo. *Fome de tudo* aparentemente passa a trabalhar com temas mais concretos. Porém, verificando-se atentamente, percebe-se que a própria fome de que trata o título é uma fome totalmente abstrata – há algo menos concreto do que “tudo”?

Outra questão a ser aqui avaliada, como visto no capítulo 2, foi a de que os fundadores e principais participantes negam o rótulo de movimento ao Mangubeat. É notável, porém, que a estética criada por Science e a movimentação decorrida da disseminação da mesma tenham influenciado diversos artistas, inclusive de outras vertentes além da musical. Assim, de outro ponto de vista, é possível dizer que o Mangubeat caracteriza-se como um movimento porque efetiva a reunião de pessoas em torno de um mesmo ideal estético, buscando objetivos comuns. Conforme os dados desta pesquisa procuraram mostrar, o Mangubeat comportou manifestações artísticas diversas, todas procurando apropriarem-se das noções de fertilidade da cultura local e liberdade criativa lançadas por Chico Science.

Conforme foi comentado no segundo capítulo, Herom Vargas é um dos críticos que rejeita a ideia de que o Mangubeat seja um movimento ou uma vanguarda. Porém, ele admite a relação entre a Cena Recifense e o Tropicalismo:

Polêmicas à parte, e a despeito do que alguns *manguemoys* comentam, a cena Mangu tem uma dívida importante com o Tropicalismo passível de ser medida pelo caráter experimental e antropofágico de ambos. Mesmo que os sentidos e determinados aspectos das propostas sejam distintos, na linguagem da canção suas marcas estão muito próximas e continuam a tradição da música brasileira de fusionar elementos alheios, provocando sínteses contínuas e ressemantizando códigos, instrumentos, ritmos, cantos e gêneros. (VARGAS, 2007, p. 85)

Como dito anteriormente, o Mangubeat caracteriza-se pela reunião de artistas em prol de objetivos similares, guiados por uma estética libertadora que serve de baliza para a feitura de trabalhos de qualquer natureza. A ruptura para com o conservadorismo da cultura local e a busca pelo diálogo entre o pop e o folclórico, buscando o afastamento do meramente localizado, como visto, estão presentes nos trabalhos do Mangubeat e configuram, desse modo, um tipo de vanguarda. Talvez, e muito provavelmente, um pouco diferente das vanguardas que Torre, Bürger, Aguilar e outros dos críticos e teóricos aqui citados imaginaram e teorizaram. Uma vanguarda menos pretensiosa, que não emerge de uma elite

cultural, como é comum; que fala do povo para o povo; e de efeitos estéticos e sociais muito bastante duradouros. Um movimento que não pretende destruir nada, nem mesmo a mentalidade conservadora de Suassuna (a declaração de Jorge Du Peixe à página 36 deste trabalho aponta esse dado) e seus colegas, pois acredita que todas as ideias são legítimas e devem ter liberdade para se expressar.

Como foi visto ao longo deste trabalho, o Manguebeat apresenta-se como um movimento de grande importância para a cultura brasileira e pernambucana, a partir da figura de Chico Science e de seu encanto pela diversidade dos manguezais recifenses. Isso fica evidente devido à grande repercussão nacional e internacional da Cena Mangue. O desejo de fazer arte de modo diferente, não por mera rebeldia, mas por acreditar em um ideal, indo contra todo um contexto opressor, faz com que minha admiração por este tema e estes artistas seja muito grande. Através da realização desta pesquisa, não apenas foi possível verificar que o Manguebeat, sob diversos aspectos, configura-se, sim, como uma vanguarda, mas também me permitiu responder a outras questões que me intrigavam, iniciando pela inquietação acerca das diferenças e semelhanças entre “Risoflora” e “Prato de Flores”, pergunta que deu origem a todo este questionamento.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira**: as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Edusp, 2005.

ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002.

BANDEIRA, Manuel. Consoada. In: **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. 254.

BRITO, Maíra. Dona Selma do Coco. In: **Música de Pernambuco**. Disponível em: <<http://www.musicadepernambuco.pe.gov.br/release.php?idArtista=15>>. Acesso em: 10 de novembro de 2010.

BÜRGER, Peter. **Theory of the avant-garde**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

CANDIDO, Antonio. Vanguarda: renovar ou permanecer. In: **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades, 2002.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10ª Ed. Edição ilustrada. São Paulo: Global, 2001.

CASTRO, Josué de. **Geografia da fome**: o dilema brasileiro: pão ou aço. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1984. (Edição eletrônica).

_____. **Homens e caranguejos**. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COSTA, Paulo. **Balada para uma serpente**. Recife: Bagaço, 2000. Disponível em <<http://www.baladaserpente.blogspot.com>>. Acesso em: 28 de setembro de 2010.

CUNHA, João Flores da. Cada vez mais popular. In: **Jornal da UFRGS**. Cultura, p.13, Jan-Fev/2011.

Eduardo Ferreira em planos de futuro. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/modabrazil/acontece/recife_link/eduardo_ferreira/index2.htm>. Acesso em: 27 de setembro de 2010.

Eduardo Ferreira: O estilista Manguê Fashion. Disponível em: <<http://modabembrasileira.blogspot.com/2010/03/eduardo-ferreira-o-estilista-manguê.html>>. Acesso em: 27 de setembro de 2010.

Fundação Joaquim Nabuco. Patrimônio vivo de Pernambuco. In: **Pesquisa escolar Fundaj**. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=607&Itemid=195. Acesso em: 26 de fevereiro de 2011.

Brasil. Governo Federal. "Geografia da fome", de Josué de Castro, faz 60 anos. In: **Fome Zero**. Disponível em: <http://www.fomezero.gov.br/noticias/geografia-da-fome-de-josue-de-castro-faz-quarenta-anos>. Acesso em 20 de março de 2011.

GRUPO EXPERIMENTAL. Zambo. In: **Grupo Experimental**. Disponível em <<http://www.grupoexperimental.com.br/>>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2011.

GULLAR, Ferreira. Vanguarda e subdesenvolvimento. In: **Vanguarda e subdesenvolvimento**: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

International Movie Database. **Baile Perfumado**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0118674/>>. Acesso em: 27 de setembro de 2010.

Mombojó e Nação Zumbi em grande encontro no Citibank Hall. In: **Estadão.com.br**. Caderno 2 – música, 25 de agosto de 2006. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2006/not20060825p4558.htm>>. Acesso em: 15 de novembro de 2010.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12^a ed., revista e ampliada. São Paulo: Cultrix, 2004.

NERCOLINI, Marildo. **A construção cultural pelas metáforas**: A MPB e o Rock Nacional Argentino repensam as fronteiras globalizadas. 2005. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura). Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Rio de Janeiro: UFRJ/LETRAS, 2005.

NETO, Moisés. **Chico Science**: a rapsódia afrociberdéllica. Edição eletrônica. Recife: Edições Ilusionistas, 2001.

_____. **Chico Science**: a rapsódia afrociberdéllica. Edição especial. Recife: Edições Ilusionistas, 2009.

NEY, Thiago. Hoje o mangue beat não passaria de duas comunidades no Orkut. In: **Folha de São Paulo**. Caderno Ilustrada, p. E4, 18 de setembro de 2009.

_____. Nação Zumbi respira psicodelia em P&B. In: **Folha.com**. Caderno Ilustrada, 25 de outubro de 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u54400.shtml>>. Acesso em: 13 de dezembro de 2010.

NOGUEIRA, Lígia. "Nunca suprimos a falta de Chico Science", diz Nação Zumbi. In **G1**. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL165336-7085,00.html>>. Acesso em: 13 de dezembro de 2010.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas**: polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Edusp, 1995.

SILVA, Leticia Batista da. **Parabólicas na lama**: uma descrição do Movimento Manguebeat. 2007. Trabalho de conclusão de curso. Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, RS.

TATIT, Luiz. **O cancionista**. São Paulo: EDUSP, 2002.

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

TELES, José. **Do frevo ao mangubeat.** São Paulo: 34, 2000.

_____. Nação Zumbi sabe para onde o vento sopra em *Futura*. In: **NordesteWeb**. Disponível em: <http://www.nordesteweb.com/not10_1205/ne_not_20051015f.htm>. Acesso em: 13 de dezembro de 2010.

TORRE, Guillermo de. **História das literaturas de vanguarda.** Lisboa: Presença, 1970. v. 1.

TV Jornal. **Alto José do Pinho.** Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=_k_2EQlv3iw&feature=player_embedded>. Acesso em: 27 de setembro de 2010.

VOMIT, Bloco. **Bloco Vomit live at the Wee Red Bar.** Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=9LRrYsXo_Ec. Acesso em: 02 de março de 2011.

ZINCONE, Renata. Bloco Vomit faz samba punk. In: **Isto é gente.** Disponível em <http://www.terra.com.br/istoegente/42/divearte/musica_vomit.htm>. Acesso em: 02 de março de 2011.

ZUMBI, Chico Science & Nação. **Afrociberdelia.** Rio de Janeiro: Chaos / Sony Music, 1996. 1 disco (66 min.)

_____. **CSNZ.** Rio de Janeiro: Chaos / Sony Music, 1997. 2 discos (105 min.)

_____. **Da Lama Ao Caos.** Rio de Janeiro: Chaos /Sony Music, 1994. 1 disco (49 min.)

ZUMBI, Nação. **Fome De Tudo.** São Paulo: Deckdisc, 2007. 1 disco (46 min.)

_____. **Futura.** São Paulo: Trama, 2005. 1 disco (40 min.)

_____. **Nação Zumbi.** São Paulo: Trama, 2002. 1 disco (44 min.)

_____. **Nação Zumbi parte 2.** Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Zb1Xhwx6Wg0&feature=related>>. Acesso em: 20 de novembro de 2010.

_____. **Programa Ensaio Nação Zumbi parte 6.** Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ZuJZySCYeBg&feature=related>>. Acesso em: 14 de novembro de 2010.

_____. **Rádio S.Amb.A.** São Paulo: YB Music, 2000. 1 disco (52 min.)

APÊNDICE A – Lista de canções citadas e respectivos compositores

Com o objetivo de deixar o texto menos carregado com informações técnicas, porém relevantes, a autora decidiu organizar todas as canções citadas e respectivos compositores neste Apêndice. Decidiu-se colocar as canções em ordem alfabética, e não na ordem em que aparecem no texto, para que o leitor possa facilmente efetuar a consulta. As informações aqui transcritas foram retiradas dos encartes dos discos e/ou das páginas dos grupos na internet. Os nomes dos discos serão informados, ao lado dos títulos das canções, também para tornar a consulta mais útil. No caso dos trabalhos de CSNZ e Mundo Livre S/A., para evitar repetições, eles aparecerão de acordo com a seguinte legenda: *Da lama ao caos* = DLAC; *Afrociberdelia* = A; *Rádio S.amb.A* = RS; *Nação Zumbi* = NZ; *Futura* = F; *Fome de tudo* = FT; *Samba Esquema Noise* = SEN; *Carnaval na obra* = CA; *O outro mundo de Manuela Rosário* = OMMR; *Combat Samba: e se a gente sequestrasse o trem das onze?* = CS. CSNZ já denota uma forma concisa, logo, não há a necessidade de fazer quaisquer alterações neste caso. Os nomes dos discos dos demais artistas foram mantidos.

Canção	Compositores	(Sub)Capítulo	Página
Africano e o ariano, O (CA)	Fred Zero Quatro	4.1	96
Amor de muito (A)	Letra: Chico Science; música: Chico Science & Nação Zumbi.	3.2.7	87
Antene-se (DLAC)	Chico Science	2.2	31
Banditismo por uma questão de classe (DLAC)	Chico Science	3.2.1	9, 54, 55, 56.
Blunt of Judah (NZ)	Letra: Jorge Du Peixe; música: Jorge Du Peixe, Lúcio Maia, Dengue, Pupillo.	3.1.5	51
Bola do jogo, A (SEN)	Fred Zero Quatro	4.1	95
Bossa nostra (FT)	Letra: Jorge Du Peixe; música: Dengue, Lúcio Maia, Pupillo.	3.2.1	61
Caldo de cana (NZ)	Letras: Jorge Du Peixe, Dona Cila; Música: Lúcio Maia, Dengue, Pupillo.	3.2.6	79, 80, 85
Carnaval (FT)	Letra: Jorge Du Peixe; música: Dengue, Gilmar Bola 8, Lúcio Maia, Pupillo, Toca Ogan.	3.2.2	62, 65
Cidadão do mundo, O (A)	Letra: Chico Science; música: Chico Science	3.2.6	79, 85

	& Nação Zumbi.		
Cidade, A (<i>DLAC</i>)	Chico Science	3.2.2	23, 62, 99
Côco dub (afrociberdelia) (<i>DLAC</i>)	Chico Science	3.1.2	9, 33, 40, 41, 43, 45, 46, 50, 102
Coco para Berlim (<i>Minha História</i>)	Dona Selma do Coco	2.4	38
Da lama ao caos (<i>DLAC</i>)	Chico Science	3.2.4	25, 32, 73, 74, 75, 87
Do mote do doutor Charles Zambohead (<i>RS</i>)	Letra: Pixel 3000, Amaro Satélito; música: Djeiki Sandino, Jackson Bandeira, Fortrex, Pixel 3000, Tocaia.	3.1.4	49
Dubismo (<i>CSNZ</i>)	Letra: Jorge Du Peixe, Gilmar Bola 8; música: Lúcio Maia, Dengue, Pupillo.	3.1.3	48, 49
Fome de tudo (<i>FT</i>)	Letra: Jorge Du Peixe; música: Dengue, Gilmar Bola 8, Lúcio Maia, Pupillo, Toca Ogan.	3.2.4	73, 74, 76
Futura (<i>F</i>)	Letra: Jorge Du Peixe; música: Lúcio Maia, Dengue, Pupillo, Jorge Du Peixe.	3.2.6	79, 82, 83, 85
Gabimda Nova (<i>Nevermind the Bossa Nova...</i>)	Tradicional	4.5	103
Inclassificáveis (<i>O silêncio</i>)	Arnaldo Antunes e Chico Science	4.5	104
Inferno (<i>FT</i>)	Letra: Jorge Du Peixe; música: Dengue, Gilmar Bola 8, Lúcio Maia, Pupillo, Toca Ogan.	3.1.7	53, 61
Infeste (<i>FT</i>)	Letra: Jorge Du Peixe; música: Dengue, Lúcio Maia, Pupillo.	3.2.5	76, 78
It's only rock'n'roll (<i>It's only rock'n'roll</i>)	Mick Jagger; Keith Richards.	4.3	100
João Galafuz (<i>RS</i>)	Letra: Pixel 3000; música: Nação Zumbi.	3.2.1	50, 54, 58, 59
Laguna Sunrise (<i>Black Sabbath Vol. 4</i>)	Tonny Iommi; Geezer Butler; Ozzy Osbourne; Bill Ward	4.3	100
Lixo do Mangue (<i>DLAC</i>)	Lúcio Maia.	4.3	100
Lo-fi dream (<i>RS</i>)	Letra: Pixel 3000; música: Nação Zumbi.	3.2.3	66, 68
Macô (<i>A</i>)	Letra: Chico Science, Jorge Du Peixe; música: Chico Science, Jorge Du	3.2.7	86, 87, 104

	Peixe, Eduardo Bidlovski.		
Malungo (CSNZ)	Letra: Jorge Du Peixe, Gilmar Bola 8, Fred Zero Quatro, Marcelo D2, Falcão; música: Nação Zumbi.	3.1.3	48
Manguebit (SEN)	Fred Zero Quatro		91,9 2
Manguetown (A)	Letra: Chico Science; música: Lúcio Maia; Dengue.	3.2.5	76, 77, 87, 104
Maracatu atômico (A)	Jorge Mautner, Nelson Jacobina.	3.2.3	71
Mateus enter (A)	Letra: Chico Science; música: Chico Science & Nação Zumbi.	3.1.2	46
Maybe (<i>I Got Dem Ol' Kozmic Blues again Mama!</i>)	Richard Barrett	4.3	100
Memorando (F)	Letra: Jorge Du Peixe; música: Lúcio Maia, Dengue, Pupillo, Jorge Du Peixe.	3.2.1	54, 55, 60, 61
Metal postcard (mitageisen) (<i>Nevermind the Bossa Nova...</i>)	Sioux, Severin, Mckay, Morris.	4.5	103
Meu maracatu pesa uma tonelada (NZ)	Letra: Jorge Du Peixe; música: Nação Zumbi.	3.2.3	51, 66, 70, 109
Mistério do samba, O (CS)	Fred Zero Quatro	4.1	96
Monólogo ao pé do ouvido (DLAC)	Chico Science	3.2.1	9, 54, 81
Muito obrigado (OMMR)	Fred Zero Quatro	4.1	92
Musa da Ilha Grande (SEN)	Fred Zero Quatro	4.1	
No Olimpo (FT)	Letra: Jorge Du Peixe; música: Dengue, Gilmar Bola 8, Lúcio Maia, Pupillo, Toca Ogan.	3.1.7	52, 62
Onde tenho que ir (FT)	Letra: Jorge Du Peixe; música: Dengue, Lúcio Maia, Pupillo.	3.2.6	61, 79, 83, 85
Praieira, A (DLAC)	Chico Science	3.2.7	87
Prato de flores (NZ)	Letra: Jorge Du Peixe; música: Jorge Du Peixe, Toca Ogan, Lúcio Maia, Dengue, Pupillo.	3.2.7	10, 11, 85, 87
Propaganda (NZ)	Letra: Jorge Du Peixe, Rodrigo Brandão, Gilmar Bola 8; música: Nação Zumbi e Marcos Matias.	3.1.5	51

Quando a maré encher (<i>RS</i>)	Letra: Fábio Trummer; música: Fábio Trummer, Rogerman, Bernardo.	3.2.2	26, 62, 63, 66, 104
Quilombo grooves (<i>A</i>)	Música: Chico Science & Nação Zumbi.	3.1.2	47
Rios, Pontes e overdrives (<i>DLAC</i>)	Chico Science, Fred Zero Quatro.	2	24
Risoflora (<i>DLAC</i>)	Chico Science.	3.2.7	10, 72, 85, 86, 87, 88, 89, 111
Salustiano Song (<i>DLAC</i>)	Lúcio Maia, Chico Science.	4.2	98
Samba do lado (<i>A</i>)	Letra: Chico Science; música: Chico Science & Nação Zumbi,	3.2.3	66, 67, 68
Samba Makossa (<i>DLAC</i>)	Chico Science,	3.2.3	66, 104
Samba pa Ti (<i>Abraxas</i>)	Santana	4.3	100
Sangue de bairro (<i>A</i>)	Letra: Chico Science, Ortinho; música: Chico Science & Nação Zumbi,	3.2.1	54, 57, 60, 97
Scream Poetry (<i>Hey na na</i>)	Chico Science	4.5	104
Should I stay or should I go (<i>Nevermind the Bossa Nova...</i>)	Strummer; Jones.	4.5	103
Since I've been loving you (<i>Led Zeppelin III</i>)	Jimmy page; Robert Plant, John Paul Jones	4.3	99
Toda surdez será castigada (<i>FT</i>)	Letra: Jorge Du Peixe, Junio Barreto; música: Dengue, Lúcio Maia, Pupillo.	3.2.3	61, 66, 71, 72
Uma mulher com W... maiúsculo (<i>SEN</i>)	Fred Zero Quatro	4.1	95

**APÊNDICE B – Lista de canções de Chico Science & Nação Zumbi e de Nação Zumbi
citadas organizadas por disco (em ordem cronologia)**

Da lama ao caos (1994)

- (faixa 1) Monólogo ao pé do ouvido
- (faixa 1) Banditismo por uma questão de classe
- (faixa 2) Rios, Pontes e overdrives
- (faixa 3) A cidade
- (faixa 4) A praia
- (faixa 5) Samba Makossa
- (faixa 6) Da lama ao caos
- (faixa 8) Salustiano Song
- (faixa 9) Antene-se
- (faixa 10) Risoflora
- (faixa 11) Lixo do mangue
- (faixa 13) Côco dub

Afrociberdelia (1996)

- (faixa 1) Mateus enter
- (faixa 2) O cidadão do mundo
- (faixa 4) Quilombo grooves
- (faixa 5) Macô
- (faixa 7) Samba do lado
- (faixa 8) Maracatu atômico
- (faixa 12) Manguetown
- (faixa 15) Sangue de bairro
- (faixa 19) Amor de muito

CSNZ (1999)

- (faixa 1) Malungo
- (faixa 4) Dubismo

Rádio S.amb.A (2000)

- (faixa 1) Do mote do doutor Charles Zambohead
- (faixa 3) Lo-fi dream
- (faixa 8) Quando a maré encher
- (faixa 11) João Galafuz

Nação Zumbi (2002)

- (faixa 1) Blunt of Judah
- (faixa 3) Propaganda
- (faixa 5) Meu maracatu pesa uma tonelada
- (faixa 7) Prato de flores
- (faixa 10) Caldo de cana

Futura (2005)

- (faixa 3) Memorando
- (faixa 12) Futura

Fome de tudo (2007)

(faixa 1) Bossa nostra

(faixa 2) Infeste

(faixa 3) Carnaval

(faixa 4) Inferno

(faixa 6) Onde tenho que ir

(faixa 8) Fome de tudo

(faixa 9) Toda surdez será castigada

(faixa 12) No Olimpo

ANEXO A – CD

Este anexo compõe-se de dois CDs que contêm algumas das canções apresentadas ao longo do trabalho. O CD 1 traz todas as canções analisadas nas 6 primeiras categorias, na ordem em que aparecem no texto. O segundo, além de trazer as duas canções da última categoria, mostra um pouco do trabalho dos demais artistas comentados aqui. Por fim, algumas outras canções de CSNZ que foram mencionadas durante o trabalho e que ilustram mais alguns comentários efetuados durante a pesquisa.

CD 1

1. Monólogo ao pé do ouvido / Banditismo por uma questão de classe
2. Sangue de bairro
3. João Galafuz
4. Memorando
5. A cidade
6. Quando a maré encher
7. Carnaval
8. Samba Makossa
9. Samba do lado
10. Lo-fi dream (Los Sebosos Postizos)
11. Meu maracatu pesa uma tonelada
12. Toda surdez será castigada
13. Da lama ao caos
14. Fome de tudo
15. Manguetown
16. Infeste
17. O cidadão do mundo
18. Caldo de cana
19. Futura
20. Onde tenho que ir

CD 2

1. Risoflora
2. Prato de flores
3. Coco para Berlim (Dona Selma do Coco)
4. Manguebit (Mundo Livre S/A.)
5. Muito obrigado (Mundo Livre S/A.)
6. Musa da Ilha Grande (Mundo Livre S/A.)
7. Uma mulher com W... maiúsculo (Mundo Livre S/A.)
8. A Bola do jogo (Mundo Livre S/A.)
9. O Africano e o ariano (Mundo Livre S/A.)
10. O Mistério do samba (Mundo Livre S/A.)
11. Metal postcard (mitageisen) (Bloco Vomit)
12. Gabimda Nova (Bloco Vomit)
13. Should I stay or should I go (Bloco Vomit)
14. Salustiano Song (Chico Science & Nação Zumbi)
15. Côco dub (afrociberdelia) (Chico Science & Nação Zumbi)
16. Quilombo grooves (Chico Science & Nação Zumbi)
17. Maracatu atômico (Chico Science & Nação Zumbi)
18. Sangue de bairro (Chico Science & Nação Zumbi)
19. Malungo (Nação Zumbi)
20. Inclassificáveis (Arnaldo Antunes e Chico Science)