

Trabalho apresentado ao Núcleo de Pesquisa 07 – Comunicação Audiovisual, do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Brasília, 6 a 9 de setembro de 2006.

## As canções do mangue-beat (bit) nas trilhas do cinema: Dois tempos<sup>1</sup>

Marcia Carvalho<sup>2</sup>

Doutoranda em Multimeios, pela UNICAMP.  
Professora do curso de Comunicação Social, da UNICSUL.

**Resumo:** Este trabalho propõe investigar o diálogo entre música e cinema. Para isso, buscamos mapear a presença de canções no cinema brasileiro, elegendo para uma primeira pesquisa o movimento musical mangue-beat (bit) e a sua participação na produção cinematográfica a partir de uma análise da função expressiva do uso de canções em dois filmes: *Baile Perfumado* (1997) de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, e *Amarelo Manga* (2002) de Cláudio Assis.

**Palavras chave:** Cinema brasileiro, trilha musical, canção, mangue beat (bit).

### 1- As canções do tempo verde

“Sou eu um transistor? /  
O Recife é um circuito? / O país é um chip? /  
Se a Terra é um rádio, / qual é a música? /  
Mangue-bit – mangue-bit”.

Canção “mangue-bit”, de Zero Quatro (letra) e Mundo Livre S/A (em Samba Esquema Noise)

Uma das canções mais marcantes do chamado Cinema Brasileiro da Retomada<sup>3</sup> é sem dúvida “Sangue de Bairro” de Chico Science e Nação Zumbi, presente na trilha musical do filme *Baile Perfumado* (1997) dirigido por Paulo Caldas e Lírio Ferreira. Este filme pernambucano é baseado em fatos reais, e mostra a saga de Benjamin Abrahão (interpretado por Duda Mamberti), imigrante libanês que chegou ao Brasil no final dos anos 10. Abrahão, fotógrafo e homem de confiança de padre Cícero, filmou Lampião e seu bando com o auxílio de coronéis da região,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Núcleo de Pesquisa 07 – Comunicação Audiovisual, do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Brasília, 2006.

<sup>2</sup> Marcia Regina Carvalho da Silva é Radialista formada pela UNESP, Mestre em Comunicação e Estéticas do Audiovisual pela ECA-USP, e doutoranda em Multimeios na UNICAMP com um projeto de pesquisa sobre “As canções da Música Popular Brasileira nas trilhas do cinema brasileiro contemporâneo”, sob a orientação de Ney Carrasco. É também professora do curso de Comunicação Social, da Universidade Cruzeiro do Sul (UNICSUL). Contato: [marciarcs@hotmail.com](mailto:marciarcs@hotmail.com)

<sup>3</sup> Com as leis de incentivo, e principalmente a Lei do Audiovisual foi possível o que se convencionou rotular de “retomada” ou “renascimento” do cinema brasileiro. Esta idéia de “retomada” destaca o fato de uma quase paralisação da produção no cinema brasileiro nos primeiros anos da década de 90, devido principalmente a extinção decretada pelo ex-presidente Fernando Collor de Mello da Embrafilme e da Fundação do Cinema Brasileiro, órgãos federais que apoiavam a produção cinematográfica brasileira. Assim, estes termos enfatizam uma efetiva melhora quantitativa, que vale como expressivo marco histórico de retomada de realização cinematográfica. Para se compreender este período, ver, por exemplo, a consagração de um panorama de tendências desta “retomada”, que se define entre os anos de 1994 até 1998, apresentado pela professora Lúcia Nagib, em sua “Introdução” e matizado em seu valioso trabalho de organização de uma série de depoimentos de realizadores, em *O cinema da retomada. Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*, 2002. Ou ainda, o meu artigo “Pequeno panorama do cinema brasileiro contemporâneo”. In: *Anais do XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2004, (disponível em <http://www.intercom.org.br>).

incomodando o governo de Getúlio Vargas. No filme há a retomada das imagens originais captadas por ele, trecho que constitui o núcleo da história contada e que revela a atitude marota deste cineasta estrangeiro de filmar Lampião e seu bando sonhando em ganhar muito dinheiro com isso.

O filme, então, conta a história do encontro entre Abrahão e Lampião voltando-se para a questão do sertão e a história do cangaço, temas muito filmados durante a história do cinema brasileiro. Entretanto, *Baile Perfumado* carrega em seus desdobramentos formais uma maneira diferente de se narrar esta história. Para tanto, o espaço do sertão percorrido não indica mais uma metáfora do intolerável como em outros filmes brasileiros, principalmente do período do Cinema Novo, mas sim apresenta um sertão repleto de circuitos de troca e conexões com o litoral, vistos a partir das imagens dos bailes nos acampamentos de Lampião e seu bando, com destaque para a imagem de um Lampião seduzido pelos perfumes e o uísque, adquiridos com o dinheiro extorquido ou originário de alianças com fazendeiros locais que marcavam o jogo de poder na região; ou ainda, com as imagens de Lampião e Maria Bonita numa sala escura de um cinema.

O filme, portanto, mostra um outro olhar para a história e para o Nordeste, com imagens de um sertão verde e de Lampião como um bandido refinado, características destoantes das imagens recorrentes na história do cinema de um Nordeste sem cor, seco, árido e sem vida; e da figura romântica e sanguinária de Lampião.

Além disso, o maior destaque deste filme parece ser a sua trilha sonora que dialoga com o seu estilo visual por meio de uma interação entre o tratamento realizado para a música - com a performance instrumental e a mistura de ritmos regionais com ritmos importados, característica que sintetiza o movimento musical pernambucano mangue-beat (bit), que teve seu auge entre 1993 e 1997 - com os movimentos estranhos experimentados pela câmera. Em muitas cenas, destaca-se uma câmera que se movimenta seguindo um pouco as batidas sonoras inseridas no filme, o que parece colaborar para a criação de uma visão singular para este evento histórico narrado.

A trilha musical possui uma mistura de guitarras pesadas com batidas puxadas para o baião e para a música tradicional nordestina, presentes em samplers (enxertos feitos em estúdio de gravações alheias numa música) de maracatus sintonizados com as propostas do movimento musical "mangue-beat (bit)", que possuía como principal divulgador o compositor Chico Science (Francisco Assis França) à frente do grupo Nação Zumbi, e a banda Mundo Livre S/A, liderada por Fred Zero Quatro.

O manguê beat (bit) - os dois termos são usados, mas a primeira forma é mais generalizada - tem como pontapé inicial o manifesto “Caranguejos com Cérebro”, escrito por Zero Quatro e o jornalista Renato Lins. A principal “bandeira criativa” deste movimento musical é a mistura de elementos tradicionais e regionais com elementos contemporâneos. Esta provocante mistura é dada na sua própria definição que condensa a idéia regional do “manguê” embolado com a batida (beat) e com a modernidade eletrônica dos computadores (bit), usando uma justaposição proposital de palavras em inglês e português.

A música do manguê beat (bit) contagiou os artistas locais que incorporaram em suas manifestações um diálogo aberto com a idéia de se articular a arte popular tradicional e a cultura pop, ultrapassando um ideário temático regionalista e folclórico, ou da pura exaltação dos valores e da riqueza da arte popular ao revitalizar e ampliar a sua sonoridade e performance. Ritmos tradicionais pernambucanos tais como o maracatu (ritmo binário rural de Pernambuco, de forte caráter percussivo, cuja origem é, predominantemente, africana); o coco (ritmo binário tradicional do nordeste brasileiro, que se acredita que sua origem esteja nos cantos e batuques dos escravos negros), e o baião (canto e dança de ritmo binário, originário do interior do nordeste brasileiro, popularizado em âmbito nacional por Luiz Gonzaga), que em geral estavam à margem do cenário da Música Popular Brasileira, são reinventados a partir da mistura com diferentes sonoridades e influências contemporâneas da cultura pop internacional, do rock’n’roll, funk, hip-hop, e hard-core, quase sempre combinados com emboladas (forma poético-musical nordestina em que o cantor quase declama os versos – muito rapidamente-, fazendo as palavras soarem “emboladas”, que ocorre sob ritmos variados).<sup>4</sup>

Nesta mesma sintonia das idéias do movimento musical manguê-beat, os cineastas da região também lançaram uma “bandeira” para a sua produção intitulada de “árido movie”, uma brincadeira aliada à tentativa de revitalização na maneira de se fazer cinema. Assim, para afinar estas novas propostas culturais, a trilha musical deste “manguê movie” foi elaborada por Chico Science, Fred Zero Quatro, Siba, Lucio Maia e Paulo Rafael. As músicas foram gravadas entre julho de 1995 e setembro de 1996, em Recife. Chico Science tem papel fundamental nessa trilha sonora, pois sua performance é a tradução mais exata da mistura de elementos tradicionais com a cultura pop. Ele foi responsável pela música “Angicos”, inspirada no local onde morreu Lampião (no cd da trilha sonora, a música aparece na versão original e em dois remixes: uma versão mais roqueira feita por Paulo Rafael; e outra mais dançante realizada pelo produtor musical Suba); e a

---

<sup>4</sup> Sobre o movimento musical Manguê-beat (bit), sua história, suas características e principais artistas, ver TELES, José, (2000). *Do frevo ao manguêbeat*, São Paulo: 34.

instrumental “Salustiano Song”, ambas em parceria com Lúcio Maia, guitarrista da Nação Zumbi; além da inesquecível, e já mencionada no início do artigo, “Sangue de Bairro” (música também com duas versões: uma instrumental, que é tocada no início do filme; e a outra cantada, que se destaca em suas cenas finais, que serão comentadas a seguir), ao lado da Nação Zumbi – que surgiu em 1991 e reuniu Gilmar, Toca, Gira e Canhoto, percussionistas do bloco de samba-reggae Lamento Negro, a Jorge do Peixe, Lucio e Dengue, companheiros nos grupos Orla Orbe, Bom Tom Rádio e Loustal.

Fred Zero Quatro, líder da banda Mundo Livre S/A, criou o “hard tango” “Baile Perfumado” com seu cavaquinho acompanhado pela voz de Stela Campos, canção esta que, infelizmente, só é cantada durante os créditos finais; e a música “Terente Lindalvo”, interpretada junto a sua banda. Fred Zero Quatro também faz uma participação especial no filme interpretando um jornalista que entrevista Benjamim Abrahão para o jornal local, o qual divulga a história do “*árabe que filmou Lampião*”.

O compositor Siba foi responsável pela maioria dos temas; como intérprete tocou rabeca, viola e até monocórdio. Siba junto a Eder (o Rocha) criaram a banda Mestre Ambrósio, que apresenta ritmos nordestinos como maracatu, baião e coco e ritmos dos terreiros de umbanda e candomblé, com instrumentos tradicionais como a rabeca, zazumba e fole aliadas à guitarra e o baixo. Siba é compositor e rabequista com formação erudita, Eder é percussionista-zabumbeiro, e tocou na Sinfônica do Recife. Eles juntaram Sérgio Cassiano, outro músico erudito que integrou o Maracatu Nação Pernambuco; o baixista Mazinho Lima; Maurício Alves que é percussionista e capoeirista; e, Helder Vasconcellos, percussionista e tocador de fole.

Para a trilha sonora de *Baile Perfumado*, Siba compôs o forró pé-de-serra “Baile Catingoso” com seu grupo Mestre Ambrósio, participando de uma cena do filme ao tocar esta música para Lampião. Siba também criou “Mamede”, “Chico Rural” e a música tema do personagem Benjamim Abrahão intitulada “Benjaab”, em parceria com Lenine. Ele também interpretou o tema de domínio público “Fulo de Junco”. Já Paulo Rafael foi o diretor musical e o responsável pela “vinheta” do filme (que comentaremos mais adiante), além das composições “DIP” e “Abertura 1900”, esta última composta por guitarras variadas com samplers de maracatus, e com a voz de Alceu Valença (forrozeiro de intensa produção cancionista sem rótulo definidor, que sempre misturou rock com frevo e zabumba com guitarra).

Para entendermos o trabalho da trilha sonora deste filme torna-se importante destacarmos algumas seqüências que parecem trazer imagens visuais que nasceram através desta sonoridade

proposta. É exemplo a seqüência em que se apresenta à figura de Lampião, nela vemos entre cortes rápidos um tiroteio envolvendo Lampião e o seu bando, e o ambiente sonoro é composto por sons secos de correria e tiros. A trilha sonora se alia aos movimentos ágeis da câmera, que quase participa da ação. Lampião se esquivava entre a mata verde do sertão e atira para o alto. Insere-se, então, um som de tiro que ecoa na transposição das imagens para uma seqüência de panorâmicas aéreas de um canyon, formado pelos barrancos do rio São Francisco. A música “Sangue de bairro” (versão instrumental) cria ritmo com suas batidas para a mobilidade da câmera que perfura o céu.

Esta seqüência torna-se um exemplo emblemático da estranha e relevante postura gestual entre câmera, atores e trilha sonora que se cria ao longo do filme. Estas cenas parecem compor uma espécie de vídeo-clipe, ou seja, nota-se a elaboração de uma maneira de inserir no filme uma espacialidade para a música, que ganha uma existência amplificada e independente. O que chama a atenção é que esta música descontextualizada da época da narrativa com guitarras distorcidas e uma batida vigorosa, se associa à figura de Lampião pela correspondência entre o ritmo da música e o ritmo como é filmado o tiroteio. E com isso, sugere-se uma postura livre e gestual na representação visual e sonora desta estória.

Dessa forma, o desenrolar do filme reverbera de um impacto sonoro, como se as imagens fossem a própria espacialização da música, como se a música abrisse os olhos do espectador para as imagens subseqüentes do filme. Curiosamente, esta audibilidade da música no filme nos remete a idéia de uma configuração de um estilo pop que nos leva a pensar sobre uma particular sintonia com a linguagem do canal americano MTV e de sua filial no Brasil. Na MTV quase toda a sua programação se baseia na agilidade e na fragmentação proposta pela linguagem do videoclipe, como podemos perceber nos sons e nas imagens gráficas dos programas ou dos flashes de informação, os quais atualmente, em tempos de convergência digital, tornaram-se extensões da visualidade estética e gráfica da Internet – ou do chamado *web-design*.

Segundo Frederic Jameson, a MTV é um exemplo peculiar de pós-modernidade nos meios audiovisuais:

“A relação mais crucial da música com o pós-moderno certamente passa pelo próprio espaço (em minha análise, uma das características distintivas ou constitutivas da nova “cultura” ou dominante cultural). A MTV pode ser considerada como uma espacialização da música ou, se preferirmos, como a revelação clara de que a música já tinha se tornado, em nossa era, profundamente espacializada. As tecnologias musicais, certamente, quer seja de produção, reprodução, recepção ou de consumo, já tinham contribuído para armar um novo espaço sonoro em torno do ouvinte individual ou coletivo: também na música a “representacionalidade”- no sentido de sentar-se em uma *fauteuil* contemplar um espetáculo que se desenrola diante de nossos olhos - já teve sua crise e sua desintegração histórica específica. Não se oferece mais um objeto musical à contemplação e degustação; faz-se uma instalação sonora e se transforma em musical o espaço em torno do consumidor. Nessa situação, a narrativa oferece múltiplas mediações proteiformes entre os sons no tempo e o corpo no espaço, coordenando um fragmento visual narrativizado”. (Jameson 1997: 304)

Nesse sentido, é interessante observar no filme esta afinidade com a linguagem televisual ou com esta linguagem condensada da MTV que nos é apresentada com esta criação de uma espécie de vídeo-clipe na seqüência em que se apresenta a figura de Lampião, ou mesmo com o uso de uma vinheta para mostrar o título do filme (com a imagem do chapéu de Lampião) em suas cenas iniciais. O uso deste recurso sonoro-visual nos remete ao valor e à fundamental característica das vinhetas utilizadas na televisão com ênfase em um som que marca ou especifica a sua produção. A vinheta televisual apresenta logotipos e marcas, identificando produtos e empresas. No caso do filme, o uso desta vinheta nos chama a atenção como uma espécie de atrativo para um maior número de receptores do código televisual já habituados a uma abordagem do fenômeno sonoro neste meio de comunicação, que é fundamentalmente híbrido e nos faz "escutadores" por excelência.

Também é preciso comentar a presença do silêncio que muitas vezes faz ecoar a experiência sonora do filme, destacando-se como mais um recurso dentro da trilha sonora. São exemplos as cenas em que se inserem trechos do filme original, captados por Benjamim Abrahão, nos quais o silêncio parece enfatizar a importância deste registro documentado e a petulância verídica do ato de Abrahão filmar Lampião. Entretanto, nas cenas finais do filme estas mesmas imagens em branco e preto são retomadas para integrar uma montagem paralela com as novas imagens do filme - uma série de tomadas entrecortadas da mata verde e dos barrancos do rio São Francisco. E a opção estética do som neste momento configura-se de maneira oposta ao emprego do silêncio. Dado que estas imagens são inseridas com uma batida vigorosa e amplificada pela "vocalidade" de Chico Science ao interpretar sua canção "Sangue de bairro". Nesta seqüência, podemos ver imagens de Luís Carlos Vasconcelos interpretando Lampião nas alturas ao caminhar pelos barrancos do rio São Francisco. A câmera sobrevoa este percurso de Lampião, e fragmenta as cenas em inúmeros cortes que acompanham o ritmo da música, rodopiando em torno da figura de Lampião. No final, a câmera torna-se lenta e quase congela a imagem quando a música termina, compondo um dos mais belos momentos do filme, se levarmos em conta a proposta estética do trabalho sonoro-visual e seu entrosamento com a narrativa.

É importante destacar que esta é a única canção, isto é, pequena peça formada por melodia e letra que aparece no filme. Podemos encontrar, como já foi dito, três canções no disco da trilha sonora: "Sangue de bairro" de Chico Science e Ortinho, com a voz de Chico, fonograma cedido pela Sony Music Brasil, já que esta canção pertence ao segundo disco de Chico Science e

Nação Zumbi, “Afrociberdelia”, que foi considerado por alguns críticos o trabalho de maior maturidade e repercussão do movimento mangue-beat, já que nele o conjunto emplacou uma série de sucessos além de “Sangue de bairro”, tais como “Manguetown” e a regravação de “Maracatu Atômico”.<sup>5</sup> E também a canção de Fred Zero Quatro “Baile Perfumado” que podemos ouvir apenas nos créditos finais com a voz da paulistana Stela Campos; e a canção “Angicos” na voz de Chico Science, a qual não foi inserida no filme.

No entanto, a canção “Sangue de bairro” se mostrou como uma intervenção bastante expressiva na elaboração das cenas finais do filme, a partir da força da voz e da embolada de Chico Science ao cantar:

“Besouro, Moderno, Ezequiel/ Candeeiro, Serra 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 de dois minutos vendo o meu corpo tremendo/ e não sabia o que fazer/ morrer, viver, morrer, viver!”.

Letra aliada à sonoridade pungente e rigorosa da Nação Zumbi, com as intervenções do guitarrista Lúcio Maia, que nos faz elevar a figura de Lampião, rodopiar com a câmera ao seu redor sentindo sonoramente com os ouvidos, com os olhos e com o corpo a construção de seu mito, e de sua inclusão na História.

## 2 – As canções do tempo amarelo

“Hoje o chão passa rápido e perto do futuro /  
Me distancio daqui pra lembrar que estarei no amanhã, se precisar/  
A memória resiste ao que o tempo insiste em acabar /  
Quem se lembra, quem se lembra onde queria chegar? /  
Ninguém sabe, ninguém sabe onde tudo vai dar”.  
Canção “Faz tempo”, de Jorge Du Peixe (letra) e Nação Zumbi (em Nação Zumbi)

A edição rápida das imagens visuais e sonoras de *Amarelo Manga* desperta a memória do mangue-beat. O filme de Cláudio Assis parece narrar o cotidiano de um dia que se repete num giro infinito, marcado pela fala e pelos gestos de Lígia (interpretada por Leona Cavalli). Personagem solitária que vemos desde a primeira cena do filme, deitada nua numa cama de casal. A cena é vista de cima: ela se levanta, se veste com um vestido azul, passa batom e perfume em frente a um espelho. Lígia sai do cômodo conjugado, abre as portas do bar. Escutamos, então, a sua voz em off: “às vezes eu fico imaginando de que forma as coisas

<sup>5</sup> Ver, por exemplo, DOMINGUES, André, *Os 100 melhores cds da MPB*, São Paulo: Sá editora, 2004, pp.40-41.

acontecem. Primeiro vem o dia, tudo acontece naquele dia, até chegar à noite que é a melhor parte, mas logo depois vem o dia outra vez e vai, vai, vai, e é sem parar”.

Assim, a personagem apresenta o filme que em um dia enreda a sua estória de solidão em seu bar Avenida, onde é assediada por um necrófilo chamado Isaac (vivido por Jonas Bloch), que circula pela cidade com o seu carro amarelo. Também a estória de Wellington Kanibal, um açougueiro brucutu (Chico Dias) que é flagrado com sua amante por Kika, sua mulher crente (Dira Paes), situação tramada pelo homossexual Dunga (Matheus Nachtergaele) que declara “Bicha quer, bicha faz”, e é o cozinheiro do Hotel Texas, repleto de outros personagens marginalizados e atolados na paisagem feia do Recife.

O desconforto do olhar sobre um dia na cidade com a sua paisagem física e humana degradada presente no estilo do filme parece ter batido nas telas tardiamente, principalmente se pensarmos nos filmes mais ousados da retomada do cinema. Dado que vemos no filme um painel de pessoas insignificantes e abandonadas que é construído a partir de uma espécie de colagem de situações banais e personagens clichês que se deslocam pela margem da cidade recifense, e conversam com o espectador ao olhar em direção a câmera para confessar os seus pecados ou tramar artimanhas.

Dessa maneira, o filme busca o espírito da inquietação com a intenção poética de se registrar as paisagens enlameadas de Recife, encadeando o abjeto e a alma suburbana provinciana do recifense de uma maneira pouco provocativa, sintonizada com a narração dramatizada e sensacionalista das “notícias matinais” que ouvimos pelas ondas do rádio do carro amarelo de Isaac, e bem diferente das imagens finais do filme que investigam o espaço público e os rostos tristes de pessoas que comem, bebem, trabalham e transitam pelas ruas sem nada dizer.

No entanto, *Amarelo Manga* apresenta uma sonoridade bem trabalhada, principalmente com o uso de canções, o que nos incita a investigar a sua trilha musical produzida por Lúcio Maia e Jorge du Peixe (integrantes da banda Nação Zumbi), com a participação de Fred Zero Quatro, Otto (que saiu da banda Mundo Livre S/A), o rapper BNegão e o produtor Apollo 9.

Lúcio Maia e Jorge du Peixe foram responsáveis pelas canções “Acordando” e “A entidade” que não foram colocadas no filme, mas que estão presentes no disco da trilha sonora. Os dois músicos também criaram as músicas instrumentais “Defunkt”, “Dollywood”, “Kanibal”, “...e o boi deitou”, “Nebuliza” e “O fim”. Já a canção “Tempo Amarelo”, fonograma extraído do disco “Nação Zumbi” (2002), gentilmente cedido pela Trama, foi inserida no final do filme quando se destaca o seu título, o nome de seu diretor, e se iniciam os créditos finais. Ainda durante os créditos finais escutamos novamente duas canções que aparecem em diferentes cenas

do filme, que comentaremos adiante, são as canções “Lígia”, composição e voz de Fred Zero Quatro e “Gafieira na Avenida” de Lúcio Maia, Jorge du Peixe (voz) e Jr Areia. Também há a canção “Amarelo Manga” com Otto, Bnegão e Apollo 9, música que aparece no filme na voz do personagem Dunga, interpretado por Matheus Nachtergaele.

Não é por acaso que “Amarelo Manga” é a primeira canção que ouvimos, cantada por Dunga (trecho que no disco é cantado por Otto) enquanto varre o chão do hotel Texas: “Mangou de mim, amarelou/ Não vai ficar de graça/ E dentro desta caixa(casca)/ Um corpo indigente, um corpo que não fala, um corpo que não sente”. Esta música já dá o tom da trama que irá se desenvolver a partir deste personagem, que apaixonado por Kanibal, irá articular o flagrante de traição.

Outra canção que notamos no filme é a canção-tema da personagem Lígia, na voz de Fred Zero Quatro. No disco a canção se inicia assim: “Dia vai, noite vem/ Todo dia é a mesma cena/ Foca luz na cerveja/ Checa o som/ Fecha o zoom/ Olha fixo e fala/ Silêncio”. Mas na cena ouvimos apenas o que vem seguida: “Chegou, chegou, chegou, chegou, chegou/ Lígia/ Falou, falou, falou, falou/ Lígia/ A santa mal comida”. Este trecho da canção marca a cena em que Isaac conhece Lígia no Bar Avenida. A canção descreve a personagem com algumas outras frases que não foram inseridas no filme, são elas: “A musa desbocada”, “A dona desprezada” e “A carne apodrecida”.

Mais tarde, também no bar ouvimos a canção “Gafieira na Avenida”: “Quis viver você e não me fazer sofrer/ quem disse que eu vivi por mim/ foi por você/ que eu sempre respirei”. Trata-se de uma música diegética (que diz respeito ao mundo representado) já que podemos ver alguns frequentadores do bar dançando, enquanto Isaac provoca Lígia a mostrar toda a sua cor amarelo manga. Ainda no bar, há também a curiosa participação de Fred Zero Quatro (que também apareceu no filme *Baile Perfumado*, como mencionamos acima), o músico comparece com o seu cavaquinho no bar Avenida para cantar o seguinte: “Isso é o que dá viver/ catando lixo/ que falta de educação, mané/ que tal criar vergonha/ Deixar de ser/ transportadora de bicho-do-pé”.

Entretanto, a canção mais instigante “Tempo amarelo” só foi colocada para acompanhar os créditos finais do filme desprezando as possíveis intervenções que sua letra poderia proporcionar ao filme, como podemos notar em suas frases:

“Amarelo do papel que embrulha a viagem/ Amarelo, amarelo/ Amarelo como o canário do antigo império/ Amarelo, amarelo/ Amarelo do cabo da enxada/ Vivendo no chão já cansado e antigo/ De cara rachada/ Do sorriso encardido/ No rosto de um povo fudido e sofrido/ Com a

carapaça cansada/ Amarelo, amarelo/ Amarelo, amarelo da Oxum/ Tempo amarelo, tempo amarelo/ Amarelo que todos os dias/ Fazem da poeira/ O calo do tempo, em vão/ Amarelo do fosfato/ Que aduba a cana de açúcar no chão/ Que até a cegueira enxerga/ De longe ou de perto/ No claro ou na escuridão/ Amarelo, amarelo/ Amarelo da Oxum/ Amarelo da guia de Oxum/ Amarelo.”.

Esta forte letra e percussão de “Tempo amarelo” não teve lugar na narrativa, ficando com a função de nos embalar para casa, ainda seguida de trechos das canções que compareceram no filme “Lígia” e “Gafieira na Avenida”, comentadas acima.

### **3 – O mangue-beat (bit) das telas do cinema**

A morte de Chico Science no dia dois de fevereiro de 1997 em um acidente de carro em Olinda não significou a morte do movimento mangue-beat, mas sim de sua fase inicial, e talvez mais inventiva. Ainda hoje é possível notar muitos desdobramentos deste movimento que continua a se revitalizar na continuidade do trabalho da Nação Zumbi, e de novas bandas como Cordel do Fogo Encantado, Mombojó e outros. Segundo José Teles (2000: 339), a rigor, o som e a terminologia “mangue-beat” somente podem classificar os primeiros cds de Chico Science e Nação Zumbi e Mundo Livre S/A. Os vários discos lançados após a eclosão do movimento têm em comum com as duas bandas o fato de serem uma consequência do caminho desbravado por elas.

No entanto, é impossível não falar em mangue-beat quando nos deparamos com uma nova geração de músicos e compositores instigantes e experimentais que surgiram após os seus tempos verdes. Afinal de contas, é difícil classificar as várias manifestações culturais e musicais surgidas no Recife que receberam influências diretas e indiretas do ideário do mangue-beat, tal como as críticas de Chico Science ao subdesenvolvimento brasileiro a partir dos caranguejos, urubus e demais formas de vida dos manguezais, que representam a periferia, a área desprezada da cosmopolita Recife. Entre a riqueza de um ecossistema fértil, de cores regionais, o compositor queria fincar uma parabólica, partilhando os bens tecnológicos com a pungente mistura dos tambores com as guitarras distorcidas e os remixes dos computadores.

Nesse sentido, a banda Nação Zumbi talvez seja o melhor exemplo de amadurecimento e afirmação musical do período atual, já que desde a perda de seu líder, a banda partiu para novos vôos com Jorge du Peixe nos vocais, sem esquecer ou deixar de lado a sua história. Com isso, a participação desta banda nas trilhas musicais de *Baile Perfumado* e *Amarelo Manga* parece evidenciar no cinema a existência de dois tempos do mangue-beat: o verde do surgimento, da

repercussão e reconhecimento; e o tempo amarelo do amadurecimento. Mudou a voz que canta, de Chico Science para Jorge du Peixe, entretanto, não houve mudança no modo de dizer.

Torna-se, então, importante frisar que *Baile Perfumado* e *Amarelo Manga* possuem em comum uma rara comunicação sonora que se constrói por meio de uma narrativa mais atenta à criação de imagens sonoras, na qual a música deixa de ser inaudível ou alegórica, para constituir junto às imagens visuais a matéria-prima de elaboração de sentido e manipulação sónica.

Desse modo, a trilha musical de *Baile Perfumado* cria ritmo e força dramática ao filme dando o “tom” do encontro entre o cineasta Benjamim Abrahão e o “rei do cangaço” Lampião. Já em *Amarelo Manga*, a trilha musical volta a ganhar importância dentro da proposta estética do filme, e com ousadia inclui canções com letras que descrevem as personagens, as situações e anunciam a ação do filme de uma maneira pouco usual.

Isto evidencia que as propostas estéticas destes dois filmes nos provocam a sintonizar os ouvidos em direção a tela do cinema para escutar e compreender como as canções do mangubeat (bit) interagem com os filmes quando inseridas ou compostas para as suas trilhas musicais. Afirmando com as suas próprias resoluções de linguagem que a música no cinema pode contribuir na construção da narrativa e na configuração do estilo particular de cada filme, revitalizando a sua sonoridade e a sua concepção audiovisual.

#### 4 – Referências Bibliográficas

CANCLINI, Nestor García. (1999) *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão). São Paulo: Edusp.

CARRASCO, Ney. (1993) Trilha musical: música e articulação fílmica. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: ECA-USP.

\_\_\_\_\_. (2003) *Sygykhronos: A formação da poética musical no cinema*. São Paulo: Via Lettera/ Fapesp.

CARVALHO SILVA, Marcia. (2004) “Pequeno panorama do cinema brasileiro contemporâneo”. In: *Anais do XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Porto Alegre.

\_\_\_\_\_. (2005) “De olhos e ouvidos bem abertos: uma classificação dos sons do cinema”. In: *Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Rio de Janeiro.

DIAS, José Humberto. (1984) “Benjamin Abrahão, o mascate que filmou Lampião”. In: *Cadernos de pesquisa*, Belo Horizonte: CPCB/Embrafilme, n. 1, pp. 25-38.

FIGUEIRÔA, Alexandre. (2000) “A produção cinematográfica em Pernambuco nos anos 90: tradição e ruptura”. In: *Estudos de Cinema*, São Paulo: Educ, n. 3, pp. 175-189.

\_\_\_\_\_. (2005) “O mangubeat cinematográfico de *Amarelo Manga*: energia e lama nas telas”. In: *Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Rio de Janeiro.

GORBMAN, Claudia. (1987) *Unheard Melodies, narrative film music*. London-Bloomington: BFI, University Press.

- JAMESON, Fredric. (1997) *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio* (trad. Maria Elisa Cevalco). São Paulo: Ática.
- MÁXIMO, João. (2003) *A música do cinema – Os 100 primeiros anos, vol. 1 e 2*. Rio de Janeiro: Rocco.
- MEDAGLIA, Júlio. (1988) “Trilha sonora: a música como (p) arte da narrativa”. In: *Música Impopular*. São Paulo: Global.
- NAGIB, Lúcia. (org.) (2002) *O cinema da retomada. Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: 34.
- NESTROVSKI, Arthur (org.). (2002) *Música popular brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha.
- RAMOS, Fernão. (2003) “Má-consciência, crueldade e narcisismo às avessas no cinema brasileiro contemporâneo”. In: *Estudos Socine de cinema*. São Paulo: Panorama, pp. 371-379.
- RAMOS, Lécio A. (2000) “Trilhas sonoras”. In: MIRANDA, L.F. E RAMOS, F. (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, p. 548.
- TATIT, Luiz. (2004) *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial.
- TELES, José. (2000) *Do frevo ao mangubeat*. São Paulo: 34.
- WEIS, Elisabeth e BELTON, John (orgs). (1985) *Film Sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press.
- XAVIER, Ismail. (2000) “O cinema brasileiro dos anos 90”. In: *Praga*, n. 9 , São Paulo, pp. 97-138.