

## Manguetown: a cidade de Recife nas canções de Chico Science & Nação Zumbi<sup>1</sup>

Herom VARGAS<sup>2</sup>

Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS), SP

### RESUMO

Este artigo tem como objetivo a análise de canções do grupo pernambucano Chico Science & Nação Zumbi (CSNZ) a partir da forma com que descrevem e problematizam os elementos urbanos de Recife (PE). O grupo CSNZ foi um dos principais e articuladores do manguebeat, cena musical e artística que tomou corpo nessa cidade no início dos anos 1990. As canções analisadas são dos discos *Da lama ao caos* (1994, Chaos/Sony Music) e *Afrociberdelia* (1996, Chaos/Sony Music), trabalhos lançados antes da morte do cantor e compositor Chico Science, ocorrida em fevereiro de 1997. Serão discutidas as formas de apropriação e de narração, pelas canções, dos espaços urbanos, cenários, situações socioeconômicas e personagens citadinos.

**PALAVRAS-CHAVE:** cidade; Chico Science & Nação Zumbi; manguebeat; Recife; música popular.

### 1. Introdução

“A cidade não para/ A cidade só cresce/ O de cima sobe/ E o de baixo desce”. Os versos criados por Chico Science para a letra de *A cidade* são conhecidos e bastante citados para descrever o interesse de alguns músicos de Recife (PE), no início dos anos 1990, pela realidade de onde viviam, tanto no que se refere à metrópole, quanto aos vários aspectos ligados à sua produção cultural. A movimentação desses jovens deu origem à cena cultural conhecida como manguebeat, que, partindo da música *pop*, ampliou seus conceitos para cinema, artes plásticas, moda, entre outras, e deixou marcas até hoje.

O manguebeat incrementou o cenário musical recifense com o que existia de mais contemporâneo na música *pop* internacional, mas sem deixar de lado as fortes tradições musicais da região. Os jovens músicos, antenados com o que ocorria na cena alternativa local e no exterior, em especial o *punk*, o *rock*, o *hip hop*, a *funky music* e a música eletrônica, propuseram criar um novo estado de ânimo musical na cidade. As ferramentas usadas foram o próprio trabalho de divulgação, a rica tradição regional, a música *pop* (*rock*, *rap*, eletrônica etc.), as novas possibilidades da cultura digital e os procedimentos

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, do XIII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Professor doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Municipal de S. Caetano do Sul (PPGCOM-USCS), e-mail: [heromvargas@terra.com.br](mailto:heromvargas@terra.com.br)

experimentais de seleção e mistura. Essa postura radical criticava o que consideravam a inércia dos poderes públicos e dos agentes culturais da região e a mesmice das programações de emissoras de rádio, contrapondo-se a duas tendências que consideravam danosas à criatividade. Uma se referia aos artistas, nominalmente do movimento armorial<sup>3</sup>, que tentavam defender certa “pureza” ou “autenticidade” da cultura musical regional frente à “invasão” das músicas “impostas” pelas mídias de São Paulo e Rio de Janeiro, onde se concentravam os principais agentes do mercado musical. A segunda frente criticada pelos jovens músicos eram as emissoras de rádio e TV com suas programações viciadas que não se abriam à diversidade da música local e não divulgavam novos trabalhos.

Vários grupos e artistas de Recife vincularam-se ao manguebeat interessados em dinamizar a circulação das informações musicais da região: desde criadores provenientes das culturas tradicionais, líderes festeiros, cantadores populares, blocos, até jovens vinculados ao *punk*, ao *rap*, ao *rock* e à música eletrônica; músicos pobres ou da classe média, agentes culturais como empresários, produtores, jornalistas e artistas de outras áreas, como cinema, teatro e literatura.

As propostas do movimento cultural surgiram ainda como adaptação de ensinamentos que vieram do *punk rock* e seu lema “*do it yourself*”: se as condições não são propícias, deve-se criar um estado de ebulição cultural para que sua música seja conhecida. Assim, os jovens se propuseram a criar tais condições, incluindo os contatos com canais das mídias locais e outras de maior abrangência. Também realizaram apresentações em Recife para atrair público e buscaram apoio de jornalistas que, como mediadores culturais, divulgavam o que acontecia na cidade, casos de Marcelo Pereira, editor de cultura do *Jornal do Commercio*, e de José Teles, que assinava uma coluna nesse jornal e dava notícias sobre a cena local. Uma terceira ação se deu com uma mídia nova para todos em meados dos anos 1990: a Internet. Membros da cena mangue criaram *sites* e rádios *online* para amplificar a movimentação. Ao mesmo tempo, algumas produtoras foram criadas para dar suporte à nova produção que crescia em Recife, mesmo à revelia dos poderes públicos e

---

<sup>3</sup> A proposta dos armoriais (artistas plásticos, escritores e músicos), desenvolvida nos anos 1970, era a de produzir uma arte brasileira fundamentada nas raízes culturais populares sertanejas para fazer frente ao crescente apelo das influências estrangeiras tidas como obstáculos à construção de uma identidade para a arte nacional. A arte armorial significou uma retomada, no âmbito erudito, de elementos artístico-culturais (musicais, visuais, orais, plásticos e simbólicos) provenientes da Península Ibérica e mantidos quase inertes no sertão árido do Nordeste, com as influências cristãs e mouras, e das culturas indígenas. Segundo esse movimento, os aspectos que se mantiveram – instrumentos musicais, certos tipos de canto, estruturas poéticas, a iconografia dos brasões etc. – são tidos como mananciais de origem e definidores de uma essência da arte brasileira, uma vez que são traços profundos e longínquos do que primeiro se sintetizou em terras brasileiras. Na música, destacam-se os trabalhos do Quinteto Armorial. Ver a respeito Moraes (2000), Santos (1999), Soler (1978), Vargas (2007) e o próprio Suassuna (1977).

das mídias locais. Um caso importante foi o de Paulo André Pires, criador do festival Abril Pró-Rock (abril de 1993) e primeiro empresário do grupo CSNZ<sup>4</sup>.

Dentre os grupos mais importantes na época estavam Mundo Livre S.A., Mestre Ambrósio, Comadre Florzinha, Faces do Subúrbio, Cascabulho, Querozene Jacaré, Devotos, Eddie, Via Sat, entre outros. Junto deles, em festivais e em gravações, estavam ainda alguns artistas mais tradicionais e antigos de Pernambuco, como Selma do Coco, Lia de Itamaracá, Mestre Salustiano e vários grupos de maracatu nação e rural.

Ao mesmo tempo, a criação musical atenta a essas duas bases foi também produto de certas sensibilidades individuais capazes de materializar na arte esses dois grandes vetores do movimento. É o caso grupo Chico Science & Nação Zumbi (CSNZ). Mais do que isso, pela envergadura de suas experimentações, a banda liderada pelo cantor e compositor Chico Science acabou por se tornar símbolo desse renascimento da música *pop* recifense. Infelizmente, um trágico acidente automobilístico ocorrido em fevereiro de 1997, levou Science à morte, pouco tempo depois de chegar ao sucesso com o lançamento dos CDs *Da lama ao caos* (1994) e *Afrociberdelia* (1996), ambos pelo selo Chaos/Sony Music.

Fortemente experimental, a característica básica do trabalho do grupo foi a mescla de elementos musicais dos folguedos de Pernambuco (maracatu, ciranda, embolada) com a música *pop* globalizada. Incorporando as metáforas de “raiz” e “antena”, sua postura de dupla atenção às tradições locais e ao que soava fora dali revelou dois aspectos importantes: por um lado, se contrapôs àqueles que pensavam a cultura local como repositório inerte de tradições perenes, calcificada no passado idílico; por outro, a propensão ao hibridismo retomou a dinâmica simbólica da cultura brasileira baseada nas misturas e hibridismos.

Além dessas, outras características que marcaram o trabalho do grupo CSNZ foram a fina atenção de seu principal compositor para os elementos urbanos da cidade de Recife e sua forma original de narrar cenários, situações e personagens. Como um cronista atento, as letras, as formas do canto e os gêneros musicais reconstróem, de maneira singular, o entorno urbano de Recife dando-lhe novas significações. A análise desta visão crítica e criativa sobre a cidade, seus personagens e cenas, é o objetivo deste artigo.

## **2. A cidade na canção e a canção da cidade**

A cidade física, área urbana limitada, é conhecida há tempos em diferentes formas. Fruto do desenvolvimento capitalista, data de meados do século XIX e se desenvolve em

---

<sup>4</sup> Sobre as relações do manguebeat com as mídias em geral, ver Vargas (2007, p. 98-104).

ritmo acelerado ao longo do século XX, por conta da emigração de pessoas, da expansão das indústrias e das transações comerciais. Tal qual uma rede, é cortada por vias de acesso que dela chegam e saem mobilizando pessoas e equipamentos, ideias e riquezas. Sua conformação é dinâmica, pautada no movimento incessante e intenso, como um sistema de múltiplos centros que se desloca ao sabor das relações internas e dos ajustes com o exterior. É onde transitam as pessoas que a construíram, que por ela passam ou que dela se servem para prover a vida, tanto material como espiritual. Ela é produto sempre instável dos interesses da população que nela habita, que dela extrai sua sobrevivência, mas que não a vivencia de forma igualitária.

Cidades são núcleos dinâmicos, desiguais e assimétricos para onde confluem e, ao mesmo tempo, de onde saem pessoas e informações. Não é à toa que é polo de atração, ponto de descanso e de trânsito num mesmo espaço. Isso permite

conceber a cidade não só ou prioritariamente como um processo de sedentarização, mas envolvendo um nomadismo. Ela precisa ser um ímã para estranhos de toda sorte que vão povoar esse espaço de constante movimento, esse campo atravessado por trajetórias e em expansão horizontalmente (CAIAFA, 2005, p. 4).

Sendo campo tenso de atração, estadas e passagens, também encerra relações dinâmicas entre identidade e estranhamento. Se essa espécie de ímã prolonga a ação cidadina para fora de seus limites ao atrair estranhos, é porque emana determinadas ideias ou signos de reconhecimento, de definição e, por consequência, de certo pertencimento. Para quem vem de longe, há o desejo de pertencer à determinada cidade, que encerra uma plêiade de comunidades. A cidade é lugar de circulação e dispersão, ao mesmo tempo em que traduz signos que apontam para características comuns entre seus habitantes meio sedentários, meio móveis e nômades (CAIAFA, 2005).

Em especial nas metrópoles, os polos de atração são suas riquezas e seu dinamismo centrados em imagens espetaculares. Sobretudo a propaganda e o turismo demonstram o quanto espetacular é o ambiente, um “teatro de impactos que ocorrem em velocidades distintas e de ambíguas dimensões” (FERRARA, 2008, p. 43). Sua visualidade espetacular é o que produz a intermediação do desejo para quem a vê de fora. Ao entrar, o sentimento de pertencer à cidade aproxima-se da sensação de viver seu espetáculo feérico de luzes, velocidades e ruídos. Quanto mais cosmopolita for, maiores serão a diversidade e a mobilidade de seus transeuntes.

Se tensões, diversidades e movimentos caracterizam as grandes metrópoles, são também marcas do que se define por cosmopolitismo: o fato de uma cidade ter em si as marcas de muitas outras e seus habitantes serem de muitos lugares. A área metropolitana não é apenas a indicação de um lugar; mais do que isso, traz as indicações de muitos lugares ao mesmo tempo devido às origens diversas de seus habitantes, “[...] um lugar que pressuporia todos os outros lugares: uma cidade ‘universal’, uma metrópole ideal” (PRYSTHON, 2004, p. 36). Por ser lugar de muitos lugares, a cidade é desterritorializada, ou seja, não contém em si a raiz única original. Sua dinâmica de gestação e existência se encontra nas misturas e na mobilidade, o que impossibilita ser definida pela origem. Seu território é marcado pela diferença, pela diversidade e por sua constante construção. Como nada se estabiliza nela, suas imagens e identidade sempre se redefinem, conforme a mobilidade de seus habitantes e de seus interesses individuais e coletivos.

A cidade é de todos e todos a utilizam, de uma forma ou de outra: a partir dos centros decisórios ou das periferias, no respeito à ordem jurídica ou nos questionamentos às normas, no dia a dia de trabalho, no vai e vem de máquinas, nos lazeres ou na aparente falta de perspectiva de mendigos e desempregados, na alegria das comemorações cívicas ou na tristeza dos desastres. A cidade não é única, mesmo que o espaço físico que a engendra seja definido e limitado. Se ela é usada de múltiplas formas, cada uma delas se cria e se estabelece a partir de determinados discursos sobre o urbano que, por sua vez, emergem de cada experiência concreta e subjetiva dos atores sociais que a constroem. Além da área urbana, a cidade é feita de discursos, de metáforas e textos que lhe traduzem os múltiplos sentidos. Pensar, vivenciar e produzir o espaço implica montar imagens e discursos sobre a região que, de outro lado, não são unívocos, mas plurais e negociam suas respectivas legitimidades na cartografia tensa da *urbe*. Em última instância, definir a cidade significa mapear os discursos que lhe dão sentido. Ao discutir as maneiras criadas para se definir o Nordeste brasileiro, enquanto região sociocultural, o historiador Durval Albuquerque Junior (2001, p. 24-25) indica a complexidade da problemática:

Definir região é pensá-la como um grupo de enunciados e imagens que se repetem, com certa regularidade, em diferentes discursos, em diferentes épocas, com diferentes estilos e não pensá-la uma homogeneidade, uma identidade presente na natureza.

[...] Em nenhum momento, as fronteiras e territórios regionais podem se situar num plano a-histórico, porque são criações eminentemente históricas e esta dimensão histórica é multiforme, dependendo de que perspectiva de espaço se coloca em foco [...], ou seja, o espaço regional é produto de uma série de

relações entre agentes que se reproduzem e agem com dimensões espaciais diferentes.

Os enunciados, imagens e discursos aos quais se refere o autor são construções históricas produzidas pelos agentes que vivenciam a região. A cidade é pensada como o resultado sempre móvel dessas instabilidades geradas pelos discursos produzidos e pelas formas múltiplas de narrar o urbano. Quando lembramos que “não há espaços sem as práticas que lhes conferem sentido” (BARBOSA; MACIEL, 2012, p. 70), notamos que as ações humanas, além de construir fisicamente as cidades, dão-lhes sentidos à medida que criam seus discursos sobre elas.

Ressalta-se, então, um aspecto. Cada ator social narra a cidade de formas particulares e essas simbolizações traduzem, em certa medida, suas posições sociais, porém, tais discursos não são apenas produtos mecânicos das posições sociais. Mais do que isso, há ingredientes subjetivos que revelam formas específicas da traduzir a experiência cidadina em determinadas construções semióticas. Isso nos interessa, pois é o referencial para o compositor de canções que, como um cronista, observa seu entorno e o traduz a partir de suas experiências estéticas, de sua idiossincrática percepção, dos materiais que possui para seu trabalho criativo e dos seus repertórios culturais. As maneiras de o compositor recriar a cidade em sua obra revelam não apenas sua percepção, mas também as contradições do mundo urbano, seu nomadismo pelas vias de entrada e saída e suas instabilidades. Um dos canais para essa recriação está na memória pessoal do artista e em sua imaginação poética. Conforme M. Amélia Neta (2007, p. 32), ao tratar dos poetas e a cidade, os “elementos do mundo exterior somente interessarão e aparecerão no poema quando interiorizados, ou como áreas específicas em que o ‘eu’ se projeta, como que à procura da própria imagem, refletida na superfície do mundo físico”.

As escolhas temáticas, as metáforas construídas e as projeções subjetivas do artista são a matéria de análise para a observação de como os compositores recriam a cidade, seus espaços, cenas e personagens simbólicos. Na reflexão aqui proposta, a canção (o complexo híbrido que envolve letra, canto, música, instrumentação e *performance*) será pensada como uma espécie de canal perceptivo e um dos instrumentos de recriação da cidade, forma de discurso que traduz o universo urbano. Refiro-me à canção massiva (ou midiática), aquela fundada nas mídias de massa ou digitais, envolvendo desde a gravação até a divulgação e consumo no meio urbano. Por intermédio do compositor e do músico, a *urbe* penetra a canção e se metaforiza em sons e palavras. A cidade está dentro da canção. Esta, por sua

vez, refaz a metáfora subjetiva do espaço e a oferece ao consumo público por meio das mídias. Ao ouvi-la, reintegram-se os sentidos da cidade na fruição conforme os repertórios culturais dos ouvintes. Vem daí o fato de a cidade estar na canção, na materialidade de seus códigos híbridos, e de a canção ser da cidade, na medida em que permite as relações entre os sujeitos e os discursos urbanos.

Daí vem a questão deste artigo: como é a narrativa construída por Chico Science & Nação Zumbi sobre Recife nos anos 1990?

### **3. O universo urbano em CSNZ**

#### **3.1 Sons urbanos**

Na produção musical do grupo CSNZ, é possível detectar criativas apropriações de elementos tradicionais dentro do universo da música popular. As características são o uso heterodoxo de vários gêneros musicais e festivos de Pernambuco – maracatu, coco, ciranda, embolada e alguns instrumentos de percussão –, mesclados a elementos contemporâneos do *rock*, do *funk* e do *rap*, e sua inserção no âmbito da música *pop* e de sua estrutura de produção e divulgação (gravadora, presença em trilhas de telenovelas, relativo sucesso nas emissoras de rádio, apresentações na Europa e EUA), um típico percurso dentro das estruturas de consagração do mercado de bens culturais.

Esse trabalho estritamente musical do grupo CSNZ é seu primeiro índice de urbanidade, em especial na escolha que os músicos fizeram dos gêneros musicais, instrumentos e timbres. Praticamente todos os parâmetros acústicos implícitos nas canções traduzem em profundidade a experiência de vida na cidade. No documentário *Mapas Urbanos*, o percussionista e cantor pernambucano Otto (que tocou nas bandas Mundo Livre S/A e CSNZ) dá seu testemunho: “A gente começou a fazer a nossa própria fantasia em torno desses lugares maravilhosos que as pessoas não estavam mais enxergando. A gente estava lá, enxergando e vivendo aquilo ali” (*apud* SOUZA, 2001, p. 9). A frase demonstra uma atenção especial àquilo que não era muito bem ouvido ou visto pela população local. O pesquisador Cláudio Souza (2001) explica a escolha dos jovens músicos: era necessário mostrar a cidade por meio de seus ritmos festivos e, sobretudo, por conta de sua força histórica. Em outras palavras, gêneros como maracatu nação, embolada, ciranda, caboclinho e baião já eram signos sonoros e culturais do Nordeste e da cidade do Recife há tempos, mas pouco eram entendidos efetivamente como tal. Retomar esses ritmos, suas formas de

canto e seu instrumental, sem esquecer a cultura e a história que os envolvem, era a maneira sensível de rever a cidade e entendê-la com maior profundidade social e cultural. No caso de CSNZ, no discurso construído em suas canções havia ainda os hibridismos com gêneros da música *pop* globalizada, em especial aqueles em que a crítica social já se fazia presente, como no caso do *rap*, por exemplo. A percepção sobre as diferenças sociais em Recife ecoam na rusticidade grave dos timbres das alfaias do maracatu, nas guitarras agudas e estridentes e no canto que mescla as cadências do *rap* e da embolada.

Não foi à toa que as estruturas musicais usadas nos arranjos pelo grupo em muitas canções remetem ao cenário urbano um tanto degradado. Não só as letras tratam dessas cenas, mas também as músicas. A intensa sonoridade da percussão e dos instrumentos elétricos e a mistura dos gêneros tradicionais e os globalizados traduzem iconicamente a turbulência urbana, o vai e vem de veículos e pessoas, os prédios, a miséria e a riqueza. Essa espécie de *assemblage* acústica reconstrói a imagem do caos citadino, da aparente falta de ordem e dos movimentos policêntricos.

Por exemplo, um arranjo musical que indica isso é o da canção *Maracatu de tiro certo*. Nela, como onomatopeias sonoras, a guitarra mimetiza os tiros de uma arma de fogo e, com o som grave das percussões no ritmo sincopado do maracatu, enquadra pelo som o tema da violência visto na letra.<sup>5</sup> Outra faixa em que essa relação aparece claramente é *Banditismo por uma questão de classe*. A estridência do timbre distorcido da guitarra, somada à marcação grave da percussão e do baixo, traduzem a ambiência de violência de que trata a letra.

Aqui, o caráter intersemiótico da canção se destaca. Não há como entendê-la apenas pela letra. É na relação entre sons e palavra cantada, permeada pela *performance* expressiva da interpretação dos músicos, que os sentidos se encontram.

### **3.2 Espaços, cenas e personagens urbanos**

O primeiro disco de CSNZ – *Da lama ao caos* – é pleno em exemplos de narrativas sobre a cidade. Dentre as temáticas urbanas mais imediatas, as canções de CSNZ descrevem certos lugares e cenas de Recife. Dois espaços são recorrentes nas narrativas: o mangue e o cenário de ruas e prédios.

O primeiro é metáfora da situação de pobreza e, ao mesmo tempo, libertação do recifense: se, por um lado, é o cenário da pobreza por conter o sustento de pessoas pobres e

---

<sup>5</sup> Uma análise mais aprofundada das canções discutidas neste artigo está no capítulo 3 do livro *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi* (VARGAS, 2007).

ser espaço de trabalho humilde, por outro, é a imagem alegórica da riqueza cultural. É no mangue, em meio à lama e ao mau cheiro, que os catadores de caranguejo buscam sua sobrevivência. O mangue aparece em muitas letras e é cantado de várias formas. Já o segundo espaço, tipicamente urbano, formado por prédios, casas, ruas e bairros traduz tanto uma motivação descritiva como uma postura crítica.

Vemos ambos na letra de *Rios, pontes e overdrives*. Há citações da lama do mangue (como no coro “*Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue*”), dos catadores de caranguejo (as já citadas “impressionantes esculturas de lama”), do mocambo (termo antigo usado para designar habitações populares simples) e molambo (pedaço de pano velho, trapo) que designa na letra os habitantes pobres da cidade: “*Rio, pontes e overdrives - impressionantes esculturas de lama/ Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue/ E a lama come mocambo e no mocambo tem molambo/ E o molambo já voou, caiu lá no calçamento bem no sol do meio-dia/ O carro passou por cima e o molambo ficou lá/ Molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu*”.

Na segunda parte, cantada numa mescla de embolada e rap, a letra enumera bairros de Recife, dos ricos aos pobres, dos centrais aos periféricos: “*É Macaxeira, Imbiribeira, Bom Pastor, é o Ibura, Ipsep, Torreão, Casa Amarela, Boa Viagem [...]*”. Essa configuração vocal que enumera os fragmentos da cidade reforça a complexidade e a diversidade urbana e demonstra uma forma peculiar de narrar o ambiente em que se vive.

Outra citação dos mangues aparece na faixa *Antene-se*. Nessa letra, equilibram-se um viés crítico sobre Recife (“quarta pior cidade do mundo”) e outro romântico sobre as músicas que vêm dos mocambos à beira do rio Capibaribe: “*É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo/ Escutando o som das vitrolas, que vem de mocambos/ Entulhados à beira do Capibaribe/ Na quarta pior cidade do mundo/ Recife, cidade do mangue/ Incrustada na lama dos manguezais/ Onde estão os homens caranguejos*”.

Já em *A cidade*, famosa canção do grupo, as relações de poder e a exclusão social ficam evidentes. A letra narra a situação urbana de Recife com metáforas que se referem à violência da polícia (“*Cavaleiros circulam vigiando as pessoas*”), às péssimas condições de trabalho de pedreiros, ao crescimento descontrolado, à sua prostituição criada “*aqueles que a usaram em busca de saída*”, ao glamour do local conhecido internacionalmente como turístico (“*Ilusora de pessoas de outros lugares/ A cidade e sua fama vai além dos mares/ No meio da esperteza internacional/ A cidade até que não está tão mal*”) e às diferenças sociais (“*O de cima sobe e o de baixo desce*”). Na letra, Recife é metrópole que cresce com

riqueza, mas que exclui boa parcela de sua população; é local de trabalho e de pobreza e violência; é cidade famosa internacionalmente, mas que não vive sem um forte controle social; é fluxo de riquezas e interesses, mas que concentra renda e deteriora a vida da população. Essas contradições se instauram no discurso da letra pela crueza da voz rouca de Chico Science.

Ao final, o compositor propõe fazer uma música “*envenenada*” para a sociedade vencer os seus inimigos (“*urubus*”) apesar da “*fedentina do dia anterior*”. Aqui aparece uma metáfora curiosa: o tradicional odor dos mangues ganha conotação negativa pelo uso da palavra “*fedentina*” para caracterizar o cheiro ruim que infesta a cidade. Porém, tal utilização remete o discurso da canção à deterioração da própria condição de vida urbana:

uma alusão a tudo que há de podre em seu jogo social: a desigualdade crescente de renda, as precárias condições de trabalho e de vida de parcela da população seriam, portanto, fruto da detenção de poder nas mãos de poucos, de quem a ação cruel e cotidiana seria representada pela *mesma fedentina do dia anterior* (NETA, 2007, p. 35).

A faixa *Da lama ao caos* indica situações de miséria na cena urbana a ponto de fazer com que as pessoas saiam de Recife a caminho do Sul do país, região mais desenvolvida: “*O sol queimou, queimou a lama do rio/ E eu vi um chié andando devagar/ Vi um aratu pra lá e pra cá/ Vi um caranguejo andando pro sul/ Saiu do mangue, virou gabiru*”. Chico Science utiliza palavras de trânsito local para designar alguns personagens: “*chié*”, um caranguejo pequeno que vive grudado nas pedras da praia e, na acepção popular, significa menino pobre de rua; “*aratu*”, também um tipo de caranguejo e, na música, refere-se à pessoa ingênua sempre passada para trás por algum malandro; e “*gabiru*”, um tipo de rato que vive na sujeira e designa popularmente um mendigo de rua. Essas figuras são citadas porque, de alguma forma, deixam o mangue por conta de sua destruição e aumentam o exército de miseráveis no ambiente urbano.

A letra cita o médico e geógrafo Josué de Castro (1908-1973), importante pesquisador a investigar a fome na cidade, para lembrar a situação de desgraça: “*Oh, Josué, eu nunca vi tamanha desgraça/ Quanto mais miséria tem mais urubu ameaça*”. A letra constrói, ainda que de forma inusitada, uma cena de roubo numa feira por quem tem fome, crime comumente realizado por menores pobres, porém, com uma conscientização de organização e luta ao final: “*Peguei o balaio, fui na feira roubar tomate e cebola/ Ia passando uma véia e pegou minha cenoura/ Aí minha véia 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*". Aqui se coloca a ideia de revolução para aqueles que sempre foram controlados, sujeitos à exploração e à violência. A cena urbana parte de uma situação corriqueira para se encerrar no binômio dialético organização-desorganização que gera a mudança consciente das condições de vida na cidade. A tensão da letra e do cenário que ela descreve se adensa com o tom distorcido das guitarras, mais próximo do *heavy metal*, e o solo ruidoso e pouco melódico.

A violência é tema também de *Banditismo por uma questão de classe*, retratada na letra pela ótica do bandido que não vê saída para sua condição de marginalizado social. Redimensionando a marginalidade, Science cita, comparando-os a Lampião, dois criminosos de Recife da década de 1970 que já viraram lenda: *Galeguinho do Coque* e *Biu do Olho Verde*. Ambos praticavam crimes sexuais, sendo que o segundo costumava torturar suas vítimas com um alicate. Já a *Perna Cabeluda* era um folclore urbano da mesma época, apesar de ter sido criado pelo radialista J. Ferreira e espalhado pelo então jornalista, hoje escritor, Raimundo Carrero. Segundo relatos fictícios, era literalmente uma perna peluda que assombrava as pessoas da cidade. Por conta de seu sensacionalismo, o caso foi aproveitado por emissoras de rádio e jornais locais criando situações de pavor e se configurando como lenda urbana. Um trecho da letra diz: "*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 o morro, ladeira, córrego, favela/ A polícia atrás deles e eles no rabo dela/ Acontece hoje, acontecia no sertão/ Quando um bando de macaco perseguia Lampião*".

O trecho também cita os espaços urbanos necessitados de infraestrutura e colocados em situação de violência (morros, ladeiras, favelas). Nessas áreas, a polícia nem sempre age de forma honesta, daí o fato de o banditismo ganhar outras conotações, como a sobrevivência, por exemplo: "*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!*". Enquanto personagem urbano, o bandido é aqui apresentado na relação que tem com a polícia e com a sociedade, seja como fugitivo difícil de ser apanhado, seja como herói às avessas, ao conseguir sobreviver na marginalidade, ou ainda ao inverter a ação da polícia que "*mata gente inocente*". A violência é retratada de três

formas distintas: a psicológica, como maldade individual; outra social, como única salvação do pobre e oprimido pela sociedade urbana que não lhe dá apoio; e, ainda, de acordo com a antiética do bandido-herói, que rouba do rico para dar ao pobre.

O segundo disco de CSNZ – *Afrociberdelia* – amplia o leque de temáticas das canções e a cidade de Recife já não ocupa um lugar de destaque como ocorreu no primeiro. Três faixas podem ser colocadas para a análise. Servindo como abertura, há a curta *Mateus enter*, que traduz em sua linguagem a festa do maracatu nas ruas de Recife. Além de citar Mateus, personagem mítico do maracatu rural<sup>6</sup>, a letra indica um tipo de chamamento do povo para a festa, comum em algumas toadas de maracatu: “*Eu vim com a Nação Zumbi / Aos seus ouvidos falar / Quero ver a poeira subir / E muita fumaça no ar*”. O contato do grupo de maracatu com seu público na rua é elemento importante para o funcionamento do festejo e para a produção de sentido cultural. Quase da mesma maneira que os grandes mestres do folguedo e suas respectivas nações, a banda CSNZ se vincula ao povo, que é sua plateia, por meio da música e da alegria da festa.

Na segunda faixa, *Cidadão do mundo*, ligada à primeira na gravação, temos na letra a reconstrução de duas cenas de violência e fuga que se aproximam de narrativas fílmicas pelos aspectos visuais que denotam, pelas falas intercaladas às cenas e pelas frases curtas:

- 1) “*A estrovenga girou, passou perto do meu pescoço/ Corcoviei, corcoviei/ Não sou nenhum besta, seu moço/ A coisa parecia fria antes da luta começar/ Mas logo a estrovenga surgia girando veloz pelo ar/ Eu pulei, eu pulei/ E corri no coice macio, só queria matar a fome no canavial da beira do rio*”;
- 2) “*Eu corri, saí no tombo se não ia me lascá, desci a beira do rio fui pará na capitá/ Quando vi numa parede um pinico anuncia/ É liquidação total o falante anunciou, ih, tô liquidado/ O pivete pensou/ Conheceu uns amiguinhos e com eles se mandou/ Aí meu velho abotoa o paletó/ Não deixe o queijo cair e segura o rojão/ Vinha cinco maloqueiro em cima do caminhão/ Pararam lá na igreja/ Conheceram uns irmãos/ Pediram pão pra comer/ Com um copo de café/ Um ficou roubando a missa/ E quatro deram no pé*”.

Além de várias expressões e palavras de uso e sentido locais, com sotaques e pronúncias características, a violência se percebe nos personagens (pivete), nas ações de roubar a missa e na situação de fome que leva ao crime. A letra cantada, acompanhada pelo

---

<sup>6</sup> Mateus e outros personagens – Catirina, Burra e Caçador – fazem parte da origem mítica do maracatu rural enquanto folguedo.

estridente e pesado arranjo musical, reconfigura a narrativa e lhe confere nova dinâmica: a cadência rítmica do canto e a sequência das frases simulam cenas de um filme de ação e constroem uma narrativa dinâmica desenhada por entre feiras, ruas e becos de Recife.

Outra canção de CSNZ que traduz a cidade é *Manguetown*. Em tom crítico, a letra de Chico Science mistura aspectos negativos da cena urbana com ações positivas dos jovens. De um lado, o manguezal e seu cheiro, a sujeira, os urubus, os becos e o transporte coletivo precário (*Estou enfiado na lama/ É um bairro sujo/ [...]/Andando por entre os becos/ Andando em coletivos/ Ninguém foge ao cheiro sujo da lama da manguetown*) e, de outro, o otimismo jovem de sair à noite, beber com amigos, encontrar uma mulher (*“E com as asas que os urubus me deram ao dia/ Eu voarei por toda a periferia/ Vou sonhando com a mulher/ Que talvez eu possa encontrar”*). Como bem observa M. Amélia Neta (2007, p. 38), aqui se tem a construção de uma identidade forte e consciente, pois o autor se relaciona ora crítica, ora positivamente com o local que habita e onde construiu sua própria vida. Esse local foi por ele recriado e a lama e a sujeira não são apenas pontos críticos da vida urbana na periferia, mas elementos de construção da identidade das pessoas e do próprio lugar.

#### **4. Cidade, narrativa e subjetividade**

A análise das canções do grupo CSNZ demonstra a atenção dos compositores para a reconstrução poética do entorno em que vivem. Cada lugar citado, cada cena construída e cada personagem que fala ou é indicado nas canções mostra para o ouvinte/observador uma faceta da cidade. Essas percepções às vezes corroboram o entendimento mais comum sobre o espaço urbano e, noutras, desvendam sensações inusitadas. Nas letras e músicas, o ambiente se traduz em ritmo, fluxo, sons e contradições. Nas canções, Recife pulsa suas veias (rios) em seu corpo sólido (ruas, becos, prédios) e em sua alma de lama (mangue).

É sintomático que o viés subjetivo das composições seja forte e determinante. A rigor, alguns locais ganham conotação simbólica por legitimarem determinados sentidos caros ao manguebeat e à obra do grupo. O movimento dialogou com seu entorno espacial e, assim, construiu seus sentidos para alguns locais, cenas, personagens e sons de Recife visando legitimar simbolicamente uma área física e cultural e a narrativa deles sobre ela. Daí a criação de um texto poético-musical que se apodera especificamente da dimensão simbólica dos espaços da *urbe* para recriar a cidade, mesmo que tal narrativa, construção subjetiva de jovens, negocie e tensione certos conceitos calcificados pela tradição. Essa nova subjetivação da cidade teve de romper com visões idílicas do próprio Recife para

chamar a atenção das mídias, dos críticos, da academia (de certa forma, instâncias consagradoras da cultura contemporânea) e de parte da juventude local para a própria cultura sonora pernambucana em contato com a cultura *pop*.

Um desses espaços (social, econômico e cultural) é o do mangue com a imagem da antena nele enterrada: do mangue tem-se o caranguejo, a lama rica de sedimentos, os mocambos e os homens; da antena tem-se suas conexões com o que está do lado de fora. O outro (eminentemente social) é a própria metrópole com seus prédios, ruas, becos, morros e feiras, onde a violência dos centros de poder é exercida para a exploração dos excluídos. Nesses locais, estão os homens que os criam e recriam no trabalho cotidiano, na exploração e na violência que sofrem. Nas cenas urbanas, a vida se processa entre a sobrevivência e a putrefação, e os poderes constituídos demarcam o que é e o que não é permitido, na tentativa de construir a metrópole de acordo com seus interesses. Aqui, a noção de progresso dos dominantes não é a mesma de quem tenta sobreviver na cidade.

As canções denunciam personagens, situações cotidianas e tensões de Recife. O discurso dos compositores mostra como é a alegria da cidade, ao mesmo tempo em que traduz o gosto amargo da exclusão. Os corpos estão na lama para o trabalho e para a vida e o caranguejo é aquele que nutre o mangue e que se alimenta dele. As imagens de Recife que surgem das canções de CSNZ têm outras conotações. Não se trata mais da visão romântica da cidade conhecida como “Veneza brasileira” nem aquela dos imponentes casarões dos senhores de engenho de açúcar. As composições do grupo trazem uma Recife de aparência caótica em que ricos e pobres se antagonizam e onde a pobreza convive com a alegria dos folguedos de rua. Seus personagens estão longe das figuras oficiais e históricas. Ao contrário, é o moleque de rua, o catador de caranguejo, o molambo, os mestres da cultura popular e o jovem que deseja curtir a cidade com seus amigos.

O discurso indica o Recife do caos urbano traduzido nos ruidosos acordes distorcidos e nas percussões graves do maracatu, aquilo que Jorge Du Peixe, atual vocalista da Nação Zumbi, chama de “o som dos trovões”.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR., D. M. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2. ed. Recife/ São Paulo: FJN-Massangana/ Cortez, 2001.

BARBOSA, D. T.; MACIEL, C.A.A. Pontes imaginárias sob o céu da manguetown: O mangubeat e os novos olhares sobre o Recife. **Para onde?**, v.6, n.2, 2012, p. 69-80.

CAIAFA, J. Produção comunicativa e experiência urbana. In: **Anais do 28º Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação – Intercom. Núcleo de Pesquisa “Comunicação e Culturas Urbanas”**. Rio de Janeiro, Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Setembro de 2005. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1589-1.pdf> Acesso em: jan. 2013.

FERRARA, L. D’A. Cidade: meio, mídia e mediação. **Matrizes**. n. 2, 2008, p. 39-53.

MORAES, M. T. D. **Emblemas da sagração Armorial: Ariano Suassuna e o movimento Armorial (1970-76)**. Recife: UFPE, 2000.

NETA, M. A. V. A dimensão espacial do movimento manguê e a construção de uma identidade territorial: Visões sobre o urbano e os locais de moradia. **Terr@ Plural**, v. 1, n. 2, 2007, p. 29-40.

PRYTHON, A. Diferença, pop e transformações cosmopolitas no Recife a partir do movimento manguê. **Fronteiras – estudos midiáticos**, v. 6, n. 1, 2004, p. 33-46.

SANTOS, I. M. F. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o movimento Armorial**. Campinas: Unicamp, 1999.

SOLER, L. **As raízes árabes na tradição poético-musical do Sertão nordestino**. Recife: UFPE, 1978.

SOUZA, C. M. **“Da Lama ao Caos”**: diversidade, diferença e identidade cultural na cena Manguê do Recife. 2001. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20101111074817/morais.pdf> Acesso em: jan. 2013.

SUASSUNA, A. O movimento Armorial. **Revista Pernambucana de Desenvolvimento**. Recife, Condepe (Instituto de Desenvolvimento de Pernambuco), v. 4, n. 1, jan-jun/1977, p. 39-64.

VARGAS, H. **Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi**. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2007.

### Referências em áudio

Chico Science & Nação Zumbi. **Da lama ao caos**. (CD) Brasil, Chaos/Sony Music, 1994.

Chico Science & Nação Zumbi. **Afrociberdelia**. (CD) Brasil, Chaos/Sony Music, 1996.