



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E
LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA

KARINE LYRA CORRÊA DE CASTRO

**ERA UMA VEZ UMA PARABÓLICA ENFIADA NA LAMA: A
NARRATIVA POÉTICO-MUSICAL DE “DA LAMA AO CAOS”**

BRASÍLIA
2024

KARINE LYRA CORRÊA DE CASTRO

**ERA UMA VEZ UMA PARABÓLICA ENFIADA NA LAMA: A
NARRATIVA POÉTICO-MUSICAL DE “DA LAMA AO CAOS”**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do grau de doutora em Literatura. Área de concentração: Literatura e Outras Artes.

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa

BRASÍLIA
2024

LC355e Lyra Corrêa de Castro, Karine
Era uma vez uma parabólica enfiada na lama: a narrativa poético-musical de "Da lama ao caos" / Karine Lyra Corrêa de Castro; orientador Sidney Barbosa. -- Brasília, 2024.
206 p.

Tese(Doutorado em Literatura) -- Universidade de Brasília, 2024.

1. Literatura. 2. Música. 3. Relações interartísticas. 4. Narrativa . I. Barbosa, Sidney, orient. II. Título.

Para Nino, com muito amor.

KARINE LYRA CORRÊA DE CASTRO

**ERA UMA VEZ UMA PARABÓLICA ENFIADA NA LAMA: A NARRATIVA POÉTICO-
MUSICAL DE “DA LAMA AO CAOS”**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do grau de doutora em Literatura. Área de concentração: Literatura e Outras Artes.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Sidney Barbosa (Orientador e Presidente da Banca)

Departamento de Teoria Literária e Literaturas-UnB

Profa. Dra. Beatriz D’Angelo Braz Gorla (Membro externo)

Pesquisadora independente

Prof. Dr. Ricardo Araújo (Membro interno)

Departamento de Teoria Literária e Literaturas-UnB

Profa. Dr. Paulo Custódio de Oliveira (Membro externo)

PPG LETRAS - UFGD

Profa. Dra. Beatriz Schimidt Campos (Membro interno)

Pós-Lit/UnB

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Sidney Barbosa, por tudo que me ensinou desde que iniciei minha jornada no Programa. Minha trajetória não teria sido a mesma sem a sua presença bondosa e compreensiva. Deixo aqui registrado minha admiração, carinho e sincera gratidão.

Aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação em Literatura, que sempre me auxiliaram.

A Nino, meu grande incentivador na conclusão desta tese e que esteve ao meu lado dando todo o apoio que eu precisei.

A Christiane, que nunca teve dúvidas que eu conseguiria.

A papai e mamãe, simplesmente por serem papai e mamãe.

Ao meu sogro, grande carnavalesco, que me emprestou tantos livros.

À pequena Gabriela, que teve paciência para esperar tantas vezes titia terminar de escrever para brincar com ela.

Eu vim com a Nação Zumbi
Ao seu ouvido falar
Quero ver a poeira subir
E muita fumaça no ar
Cheguei com meu universo
E aterrizo no seu pensamento
Trago as luzes dos postes nos olhos
Rios e pontes no coração
Pernambuco embaixo dos pés
E minha mente na imensidão

Mateus Enter do álbum Afrociberdelia (1996)
de Chico Science e Nação Zumbi

RESUMO

O álbum “Da lama ao caos” (1994) de Chico Science e Nação Zumbi é um marco do movimento manguebit. Ele inaugura um novo ritmo, caracterizado pela mistura da música popular pernambucana, como o maracatu e a embolada, com o rock, funk e rap. Seu impacto no Recife, cidade que viu surgir o movimento manguebit, foi imenso, perdurando até a atualidade, trinta anos após o seu lançamento. Busco, nesta tese, compreender onde reside a força desta obra de arte. Para isto, é relevante entender o que ela comunica, como realiza semelhante comunicação, para quem ela se dirige, e o que ela oferece de importante ao seu receptor. Naturalmente, nesta empreitada é preciso estar atento às diversas artes que, juntas, formam o produto final: música, literatura e pintura, além do elemento externo da performance, mistura de dança e teatro, que se acopla à experiência de consumo da obra de arte. A pesquisa conclui que o álbum “Da lama ao caos” (1994) comunica uma mensagem política, em especial para os jovens periféricos do Recife e da sua região metropolitana. Esta mensagem é comunicada por meio de uma narrativa poético-musical, dotada de enredo, personagens, narrador e um espaço e tempo determinados. A inusitada narrativa oferece aos seus receptores, em especial o seu público-alvo, os jovens de periferia, uma oportunidade de somar às suas identidades híbridas mais uma característica: podem eles ser, também, caranguejos com cérebro.

Palavras-chave: Manguebit. Da lama ao caos. Música. Literatura. Pintura. Performance. Narrativa poético-musical.

ABSTRACT

The album 'Da lama ao caos' (1994) by Chico Science e Nação Zumbi, is a landmark in the manguebit movement. It creates a new rhythm, characterized by a mix of traditional music from Pernambuco, such as maracatu and embolada, with rock, funk and rap. Its impact on Recife, the city that saw the emergence of the manguebit movement, was immense, lasting to this day, thirty years after its launch. In this thesis, I seek to understand where this work of arts strength lies. For this, it is important to understand what it communicates, how it carries out such communication, who it is aimed for and what important legacy it offers to its public. Naturally, in this endeavor it is necessary to be aware of the different arts that, together, form the final product: music, literature and painting, in addition to the external element of performance, a mixture of dance and theater, which is coupled with the experience of consuming this kind of work of art. The research concludes that the album 'Da lama ao caos' (1994) communicates a political message, especially to young people from the poor neighborhoods of Recife and its metropolitan area. This message is communicated through a poetic-musical narrative, equipped with a plot, characters, narrator and a determined space and time. The unusual narrative offers its public, especially its target audience, young people from poor neighborhoods, an opportunity to add another characteristic to their hybrid identities: they can also be 'caranguejos com cérebro'.

Key words: Manguebit. Da lama ao caos. Music. Literature. Painting. Performance. Poetic-musical narrative.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa de Olinda e Recife.....	20
Figura 2 – Fotografia de Benício Dias.....	31
Figura 3 – Mapa dos eixos de urbanização do Recife.....	46
Figura 4 – Mapa dos assentamentos precários do Recife e suas décadas de ocupação.....	47
Figura 5 – Fotografia de maracatu nação.....	55
Figura 6 – Fotografia mostrando os surrões do caboclo de lança.....	60
Figura 7 – Fotografia do banco do Cavalo Marinho.....	69
Figura 8 – Fotografia de passista de frevo de Mário de Carvalho.....	72
Figura 9 – Reprodução do primeiro registro na imprensa da palavra frevo.....	73
Figura 10 – Mapa do índice de vulnerabilidade social dos bairros do Recife.....	79
Figura 11 – Fotografia de caboclo de lança do maracatu rural.....	110
Figura 12 – Fotografia de Chico Science.....	119
Figura 13 – Fotografia da capa do álbum “Da lama ao caos”.....	140

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Maracatus nação com suas localidades e anos de fundação.....	77
Tabela 2 – Localidades dos maracatus rurais.....	81
Tabela 3 – Cavalos marinhos, suas localidades e seus mestres.....	83

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 A CIDADE DO RECIFE.....	17
1.1A cidade em construção.....	17
1.2O mangue na cidade.....	33
1.3A Manguetown.....	39
2 A MÚSICA POPULAR NA CIDADE.....	50
2.1O maracatu nação.....	50
2.2O maracatu rural.....	57
2.3O cavalo marinho.....	64
2.4O frevo.....	70
2.5Espaços da música na cidade.....	76
2.5.1 Maracatu nação.....	76
2.5.2 Maracatu rural.....	80
2.5.3 Cavalo marinho.....	83
2.5.4 Frevo.....	85
3 A CENA MANGUEBIT.....	88
3.1Caranguejos com cérebro.....	88
3.2Ritmo Movimento Cena.....	100
3.3Mangue Manguebit Mangubeat.....	106
3.4Música popular e o manguebit.....	109
3.5Artistas fazem dinheiro.....	115
3.6Outros mangues.....	119

4 ERA UMA VEZ... DA LAMA AO CAOS COMO NARRATIVA POÉTICO MUSICAL E SUA CONTRIBUIÇÃO NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DOS JOVENS PERIFÉRICOS.....	128
4.1 A canção como texto poético-musical.....	128
4.2 O espaço das canções.....	140
4.3 O entrelaçamento do verbal e do musical no álbum ‘Da lama ao caos’ e a construção do sentido.....	153
4.4 As canções e as mensagens políticas.....	168
4.5 O álbum ‘Da lama ao caos’ como narrativa poético-musical.....	176
4.6 A contribuição da lama e do caos na construção da identidade.....	190
CONCLUSÃO.....	197
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	199

INTRODUÇÃO

Os homenageados do carnaval do Recife de 2024 foram duas pessoas bem diferentes, mas cujas vidas, de algum modo e em algum ponto do tempo, cruzaram-se, ainda que imaterialmente, e transformaram-se por esse encontro. São elas Chico Science e Lia de Itamaracá. Chico Science foi um cantor e compositor que criou um ritmo chamado mangue e, junto com outros jovens músicos, fundou o movimento manguebit. Ele nasceu em uma família de classe média baixa em Olinda em 1966 e faleceu em um acidente de carro na divisa entre Olinda e Recife em 1997. Lia de Itamaracá é uma cantora, compositora e cirandeira e o principal nome da ciranda no Brasil. Ela nasceu em uma família pobre em Itamaracá, na região metropolitana do Recife, em 1944 e, 80 anos depois, ainda vive na mesma ilha em que nasceu. Em que pesem as diferenças de gênero, geracional, de classe social e de estilos musicais, a história de ambos termina se tocando e se modificando por força desse encontro.

Chico Science teve contato com as manifestações populares tradicionais produzidas no Recife, como maracatu, embolada, coco, ciranda, manifestações essas pouco valorizadas à época, restritas que estavam às localidades mais humildes da cidade e, algumas delas, saindo dos seus redutos apenas no período momesco. Ele utilizou a cultura popular da cidade para realizar suas performances, compor o vestuário das suas apresentações e, principalmente, para criar um novo ritmo, que ele batizou de mangue e que pode ser definido como a mistura do rock, do funk e do rap com os ritmos populares pernambucanos.

Chico Science inspirou-se na cultura popular e utilizou-a para sua criação artística. Neste processo, colocou em evidência artistas populares como a cirandeira Lia de Itamaracá, entre tantos outros, que terminaram valorizados e festejados, beneficiando-se do movimento mangue. Nesta estrada de mão dupla, após o contato de Chico Science com a cultura popular, nem a vida dele foi a mesma e nem a vida de tantos artistas populares: tanto Chico Science deixou de ser Francisco quanto Lia de Itamaracá deixou de ser Maria Madalena: entraram ambos na história musical do Estado e da cidade.

O marco da virada de chave desse processo é o álbum “Da lama ao caos”, de Chico Science e Nação Zumbi, lançado em 1994. Gravado no estúdio Nas Nuvens, no Rio de Janeiro, pelo selo Chaos da Sony Music, o álbum foi produzido por Liminha, tem capa e encarte

elaborados por Dolores e Morales, que são os artistas Hilton Lacerda e Helder Aragão e treze faixas¹ gravadas por Chico Science e os sete integrantes do Nação Zumbi.

O álbum vendeu mais de cem mil cópias, foi colocado em décimo terceiro lugar entre os discos mais importantes da música brasileira pela Revista Rolling Stones Brasil e, recentemente, foi eleito por enquete com especialistas promovida pelo jornal “O Globo” o melhor disco de música brasileira dos últimos quarenta anos. Suas canções ainda são entoadas com frequência nas rádios, nas festas e no carnaval do Recife e Olinda. Algumas, como “A praieira”, “Da lama ao caos” e “A cidade” tornaram-se verdadeiros hinos. E Chico Science, o artista mais conhecido do grupo, tornou-se um símbolo da cidade. Está grafitado nos muros, possui uma estátua na Rua da Moeda e um memorial no Pátio de São Pedro, dá nome a um manguezal no Complexo Salgadinho, na divisa entre Olinda e Recife, perto de onde ele morreu. Neste ano de 2024, um holograma seu abriu o carnaval do Recife no palco instalado no Marco Zero da cidade.

Uma obra assim tão impactante levanta alguns questionamentos sobre o seu poder e força de comunicação. O que ela comunica? Como comunica? Para quem comunica? Como ela passa a mensagem que se propõe? O que ela deixa de legado? É a busca das respostas a essas perguntas o que move esta pesquisa.

Optei por aproximar-me vagarosamente na pesquisa do nosso objeto de estudo: o álbum “Da lama ao caos” (1994). Acredito que a obra de arte, embora fruto da imaginação dos homens e dotada de parcela impalpável, quase mágica, sempre recebe a contribuição concreta do tempo e lugar em que foi gestada. No caso presente, o álbum foi elaborado na cidade do Recife no início da década de 1990. O Recife, sua história, geografia, seus problemas e desafios econômicos, sociais e ecológicos naqueles últimos anos do século passado estão impregnados no álbum: são ditos em palavras e expressos pela música. São também referidos pelas imagens da capa e do encarte. Acredito que a compreensão do espaço e do tempo da obra de arte é essencial para que se possa dar início a sua análise propriamente dita.

Tendo isso em vista, utilizei o primeiro capítulo desta tese para estudar alguns aspectos da cidade do Recife que julguei importantes para a compreensão da obra de arte. Este capítulo primeiro foi dividido em três subcapítulos. No primeiro, intitulado “A cidade em construção”, desvelo um pouco da história e da geografia da cidade do Recife, destacando acontecimentos

¹ As faixas do álbum são as seguintes: 1 – Monólogo ao pé do ouvido/Banditismo por uma questão de classe 2 – Rios, pontes e overdrives 3 – A cidade 4- A praieira 5 – Samba Makossa, 6 – Da lama ao caos 7 – Maracatu de tiro certo 8 – Salustiano song (instrumental) 9 – Antene-se 10 – Risoflora 11 – Lixo no mangue (instrumental) 12 – Computadores fazem arte e 13 – Coco dub (Afrociberdelia).

que me parecem ecoar, de alguma forma, no movimento manguebit e no álbum “Da lama ao caos” ou que são relevantes para a compreensão de ambos. No segundo subcapítulo, “O mangue na cidade”, detenho-me no ecossistema dos manguezais, dada a sua presença tão ostensiva no álbum, a começar pelo seu nome: “Da lama ao caos”, que faz referência direta à lama dos mangues da cidade do Recife. No terceiro subcapítulo, “A manguetown”, procuro expor como era a cidade que viu surgir o movimento manguebit, descrevendo seus problemas mais tangíveis e o que havia de tão imperfeito na realidade que precisou ser dito por meio da arte.

Em seguida, dada a ligação visceral entre a música popular tradicional da cidade e o álbum “da lama ao caos” (1994), utilizei o segundo capítulo para tratar daquela. Não se pretende esgotar o tema – e nem isso seria possível – mas apenas exemplificar algumas das manifestações culturais pernambucanas e que tem lugar no Recife e na sua Região Metropolitana, contando um pouco da sua história, dos seus brincantes, do seu espaço físico e imaterial. Também este capítulo foi dividido em subcapítulos. O primeiro é dedicado ao maracatu nação, o segundo ao maracatu rural, o terceiro ao cavalo marinho e o quarto ao frevo. Em seguida, um quinto subcapítulo é aberto para detalhar os espaços ocupados por cada uma das manifestações culturais anteriormente destacadas.

No terceiro capítulo, começo a penetrar mais claramente no objeto de estudo. Princípio pela análise do todo do qual ele faz parte: o movimento manguebit. Sendo o disco “Da lama ao caos” (1994) um dos principais produtos da “fábrica mangue”, falar do movimento é, de certa forma, falar do álbum de estreia de Chico Science e Nação Zumbi. Dividi o terceiro capítulo, que se chama “A cena manguebit” em seis subcapítulos. No primeiro, denominado “Caranguejos com cérebro”, analiso o Manifesto “Caranguejos com cérebro”, que é o manifesto do manguebit e que está, inclusive, impresso no encarte do álbum “Da lama ao caos” (1994), sendo parte da obra e elemento relevante para a sua compreensão. No segundo subcapítulo, “Ritmo, movimento, cena”, detenho-me na discussão sobre a amplitude do manguebit, demais de esclarecer que a nova sonoridade inaugurada por Chico Science e Nação Zumbi, o novo ritmo criado, não é compartilhado pelas demais bandas identificadas com a cena mangue. O terceiro subcapítulo, “Mangue Manguebit Manguebeat” esclarece as dúvidas a respeito do vocábulo e explica a escolha por utilizar neste trabalho o termo manguebit. No quarto subcapítulo “Música popular”, esmiuço as relações do manguebit e de Chico Science e Nação Zumbi com a música popular. No quinto subcapítulo, “Artistas fazem dinheiro”, título extraído da letra de “Computadores fazem arte”, décima segunda faixa do disco, trato da trajetória do manguebit, do caminho não tão suave ao sucesso, centrando, especialmente, nas duas bandas mais destacadas do movimento: Chico Science e Nação Zumbi e Mundo Livre S.A. Por fim,

utilizo o último subcapítulo, “Outros mangues”, para demonstrar como o manguebit ultrapassou o campo da música, para abrigar outras artes, como o cinema e a moda.

No quarto capítulo, já de posse de todas as ferramentas necessárias, vou aos poucos encontrando as respostas às perguntas que me propus responder. O capítulo chama-se “Era uma vez... “Da lama ao caos” como narrativa poético-musical e sua contribuição na construção da identidade dos jovens periféricos”. No seu primeiro subcapítulo, “A canção como texto poético-musical”, começo por esclarecer se canções podem ser tidas como textos poéticos. A resposta é positiva: a canção pode ser, sim, texto poético, mas um texto poético diferente, porque também composto pela música. Em seguida, no subcapítulo “O espaço das canções”, localizo em que espaço o álbum se perfaz, quais ruas, bairros e regiões da cidade real ou imaginária suas canções – música e letra – percorrem. No subcapítulo “O entrelaçamento do verbal e do musical no disco “Da lama ao caos” e a construção do sentido”, busco descobrir o tipo de mensagem que as canções do álbum comunicam e como o verbal e o musical – e o seu entrelaçamento – contribuem para o significado total da obra. O quarto subcapítulo é intitulado “As canções e as mensagens políticas” e explora como esse tipo de mensagem - tão ligada ao real – pode ser veiculada com tanta eficácia em uma obra de arte. No quinto subcapítulo, “O disco “Da lama ao caos” como narrativa poético-musical” demonstro como o álbum como um todo – música, letra, imagens e mesmo a performance dos artistas, que se acoplam à obra de arte quando da sua recepção – podem ser vistas como uma narrativa que se desenvolve em um determinado tempo e lugar, que possui enredo, personagens e um narrador. Trata-se, naturalmente, de uma narrativa diferente, pois utiliza não apenas a linguagem e se desenvolve em um encadeamento mais solto, mas nem por isso deixa de ser uma narrativa, que podemos chamar de poético-musical. No último subcapítulo, chamado de “A contribuição da lama e do caos na construção da identidade”, demonstro que essa narrativa poético-musical oferece aos jovens periféricos do Recife material suficiente para somarem às suas identidades híbridas mais um aspecto que os pode caracterizar e identificar.

Por fim, concluo o trabalho com uma pequena narrativa: a narrativa da viagem que fiz, e que o leitor deste trabalho fez junto comigo, os passos que trilhamos e como descobrimos as respostas às perguntas que propus no início da pesquisa.

A pesquisa será empreendida por meio da análise direta do álbum “Da lama ao caos” (1994) tendo por norte o substrato teórico de autores que estudam as relações da música e da literatura e aqueles que pesquisam o próprio movimento manguebit.

Convido-os a iniciar a viagem. Partamos agora para a cidade do Recife.

1. A CIDADE DO RECIFE

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

A cidade, do álbum “Da lama ao caos” (1994)

1.1 A Cidade em Construção

A construção de uma cidade é um projeto perene, que pode – e muitas vezes tem – uma data de início, mas que não finda enquanto homens e mulheres habitarem aquele território. O Recife é uma cidade que vem sendo construída há 486 anos. Neste período, como em tantos outros lugares, inúmeros eventos históricos moldaram sua configuração espacial – sua geografia mesmo -, além de fazer e desfazer suas edificações e marcar a memória coletiva dos seus habitantes.

Não se busca neste capítulo esgotar os eventos históricos que construíram a cidade do Recife. Vai-se, antes, explicar a história da cidade por meio da seleção dos principais acontecimentos históricos que tiveram lugar em seu território ou que lhe influenciaram diretamente.

Embora os eventos que serão aqui desvelados sejam parte relevante da historiografia da cidade, não se pode afastar completamente a subjetividade da escolha de cada um deles. De fato, o pesquisador não é um autômato, mas um ser humano com uma determinada bagagem cultural, a qual termina por influenciar a sua pesquisa, mesmo quando essa se pretende objetiva.

Selecionei os eventos históricos deste capítulo tendo em vista a importância deles para a construção da cidade, de acordo com a minha perspectiva, como buscarei explicar ao tratar de cada um deles. Mas não somente isso: procurei descrever aqui os episódios históricos que – me parece – influenciaram o movimento manguebeat.

Pretendo também, neste capítulo, deter-me um pouco na geografia da cidade: geografia que é dada, mas que se modifica, seja pelas forças naturais, seja pela constante empresa humana.

Começemos a viagem.

Estamos nos primeiros anos do século XVI e nenhum povoamento se distingue no que viria a ser a cidade. É que ao “descobrimento” do Brasil pelos Portugueses seguiu-se um período de trinta anos de sonolência. Mais interessados na Índia e no litoral africano, o Brasil foi deixado estar como estava. Dois fatores fizeram Portugal voltar os olhos – e recursos – para a Terra de

Vera Cruz, futuro Brasil: a crise do comércio com as Índias e as expedições de corsários franceses nas terras recém-descobertas (SILVA,1990, 54-55 in LINHARES, 1990).

Foi assim que, em 1530 teve início a colonização do Brasil. Para tanto, o rei português promoveu a distribuição de terras com vistas a exploração agrária. Segundo SILVA (1990, 56 in LINHARES, 1990), os imensos trechos de terras denominados *capitanias* foram distribuídos entre fidalgos da pequena nobreza, pois os figurões mais poderosos do Reino ainda concentravam seu interesse nas Índias, ou mesmo nas ilhas portuguesas, como a Madeira.

Entre os contemplados com terras está Duarte Coelho, a quem coube a Capitania de Pernambuco, por ele batizada de Nova Lusitânia. SILVA (1990, 57 in LINHARES, 1990) atesta seu sucesso na empreitada, anotando que o seu projeto de colonização agrária² com o plantio da cana de açúcar teve grande êxito. Somente as Capitanias de Pernambuco e São Vicente tiveram sucesso, combinando a cultura açucareira com um contato menos agressivo com os índios (FAUSTO, 2006, 19).

Em 1548, após o assassinato do Donatário da Bahia pelos índios Tupinambás, o Rei de Portugal compra aquela capitania, que se torna real, e nomeia Tomé de Souza como Governador Geral, instituindo um poder centralizado na infinidade de terras que se propunha a colonizar.

Nessa época, supõe-se, o Recife já existia, embora não se possa ter absoluta certeza. O que se sabe é que em 12 de março de 1537 a cidade de Olinda recebeu a categoria de *vila* por meio do Foral de Doação redigido por Duarte Coelho³. Nesse mesmo documento em que o Donatário confere o título de Vila à povoação de Olinda e descreve seu patrimônio, encontra-se menção a um certo “arrecife dos navios”, que se acredita ser o porto do Recife, naturalmente formado por um muro de arrecifes que protege os navios.

O que me parece mais importante a ser ressaltado nesses primeiros dias da cidade – em especial tendo em vista o objeto desta pesquisa –, é o entrelaçamento de Olinda e Recife desde seus aparecimentos. A extrema proximidade faz com que uma seja parte da outra, fundindo suas histórias e confundindo seus destinos. O grupo Chico Science e Nação Zumbi é oriundo de Olinda, estando, todavia, associado à cidade do Recife. É importante, neste ponto, ter em vista não apenas o entrelaçamento histórico de ambas as cidades, aqui referido, mas também o fato de que a distância geográfica que as separava nesses primeiros dias desapareceu: Recife e

² Nem todas as capitanias dedicaram-se à exploração agrícola. Algumas, como a Bahia, dedicaram-se à exploração do Pau-Brasil e à busca por metais preciosos, não gerando a riqueza esperada (SILVA, 1990, p. 58 in: LINHARES, 1990).

³ O Foral de Doação pode ser encontrado em <https://www.olinda.pe.gov.br/a-cidade/foral-de-olinda/>, acessado em 24/02/2023.

Olinda formam hoje – e formavam na década de 1990, quando o disco “Da lama ao caos” (1994) foi produzido - uma conurbação. Ao fim e ao cabo, a cidade cantada no disco são duas cidades.

Mas voltemos à história. Em 1548 instalou-se, na Bahia, o Governo Geral do Brasil. Dois importantes fatos para a formação do país surgem nessa época: a intensificação do tráfico negreiro, introduzindo forçadamente o africano nas terras brasileiras e a chegada dos Jesuítas (SILVA, 1990, 61 in: LINHARES 1990), com a sua política de imposição cultural aos indígenas. A escravidão do negro e o genocídio indígena são dois eventos de extrema importância para a história do Brasil e, conseqüentemente, do Recife. Citamos aqui esses fatos porque o movimento manguebit apresenta uma ligação intrínseca com essa importante face da história brasileira, à medida em que resgata ritmos de origem afro-brasileira e indígena como o maracatu nação e o maracatu rural.

Em 1580 teve lugar a União das Coroas Ibéricas, quando Filipe II da Espanha tornou-se também Rei de Portugal. Sendo Espanha e Países Baixos inimigos, a união das coroas terminou por gerar conseqüências no Brasil: as invasões holandesas (FAUSTO, 2006, p. 44-45). Esse fato histórico viria modificar completamente a história do Recife e da sua irmã Olinda.

Antes, todavia, de penetrar nesta nova página da história, é importante ressaltar aqui a geografia distintiva da localidade em que foi construída a cidade. O mapa abaixo⁴ mostra a região em que se localizam as cidades de Olinda e Recife no ano de 1639. O território, como é possível observar, é abundante em água: além do mar banhando a costa, percebe-se uma grande quantidade de cursos d’água e terrenos alagados.

⁴O mapa foi extraído do sítio eletrônico do Laboratório Topográfico de Pernambuco – LABTOPOPE. O LABTOPOPE é vinculado ao Laboratório de topografia da Universidade Católica de Pernambuco. O mapa pode ser acessado no seguinte endereço eletrônico: <https://www.labtopope.com.br/cartografia-historica/>. Acessado em 24/02/2023.



Figura 1 – Mapa do Recife e Olinda de 1639.

O território retratado no mapa, percebe-se, é formado por diversas ilhas, umas maiores e outras menores, circundadas por dois rios maiores: o Capibaribe e o Beberibe, ademais de outros tantos cursos d'água menores. A água condicionou a construção da cidade: o porto natural exigiu que aquele fosse o território escolhido. E a água continuou a condicionar o seu crescimento, pois seu desenvolvimento nos séculos seguintes fez-se, no mais das vezes, acompanhado do roubo de terra à água dos rios e dos manguezais.

As inúmeras ilhas que pontilhavam o território em 1639 foram visivelmente reduzidas, com o espaço alagado diminuído por meio de aterros: a ocupação da cidade vinculada, em boa parte, ao domínio das suas águas. Cidade que, como pontuado por Carlos Pena Filho, “serena, flutua, metade roubada ao mar, metade à imaginação” (PENA FILHO, 2000, p. 100).

Esse breve desvio pela geografia e hidrografia do Recife fez-se necessário neste momento porque a partir da invasão holandesa a pequena povoação do Recife conhecerá grande expansão geográfica, vencendo as águas, manejando-a por meio de diques e canais, erguendo pontes e conquistando outras ilhas além da primeva ilha do Recife. A peculiar geografia do Recife é importante para compreender também outros momentos da sua história que serão aqui

mencionados, inclusive está bastante vinculada ao objeto desta pesquisa, o disco “Da lama ao caos” (1994), com suas metáforas tão ligadas aos alagados da cidade. Mas voltemos à história.

A invasão holandesa em Pernambuco data de fevereiro de 1630. O Recife, à época, extensão ou porto de Olinda, era conhecido pelos holandeses como aldeia Povo (LIRA NETO (2021, p. 151) e em pouco consistia: “anteporto de Olinda, com seus trapiches de açúcar e sua pequena comunidade de pescadores e mareantes habitando em torno da igreja do Corpo Santo” (MELLO, 2006, p. 56). O Recife, há época, resumia-se ao que hoje é o Bairro do Recife (MELLO, 2006, p. 56), a pequena ilha que encara a imensa murada de arrecifes e que da análise dos mapas da época se percebe bem menor do que a ilha contemporânea, aterrada e assoreada.

Nos primeiros anos do domínio holandês, o Recife permaneceu fechado nessa ilha, na qual habitavam duas mil almas e onde uma miríade de novas ruas abriam-se a olhos vistos preenchendo as transversais do antigo arruamento português. Não é difícil imaginar que a expansão da cidade limitada pelo espaço de uma pequena ilha começou a causar problemas: a superpopulação e o aumento vertiginoso dos aluguéis demandavam a ocupação da ilha vizinha de Antônio Vaz (MELLO, 2006, p. 56). Assim, do outro lado do rio, foi erguido o *Groot Kwartier*, ou grande alojamento, como era então chamado pelos portugueses (MELLO, 2006).

Em janeiro de 1637 o Conde Maurício de Nassau chega ao Recife, designado como Administrador da colônia holandesa. Foi à época da chegada de Nassau que a cidade realmente cresceu para a Ilha de Antônio Vaz, e o fez de forma surpreendente para a época.

A ilha foi submetida a um projeto urbanístico, que incluía tanto o antigo *Groot Kwartier* quanto o seu exterior. O *Groot Kwartier* foi a primeira área a ser urbanizada na Ilha de Antônio Vaz, com a abertura de ruas e a inauguração de praças públicas, tendo ali sido construídas “belas e luxuosas moradias” (MELLO, 2006, p. 100). Essa parte da cidade passou a ser denominada de “*Mauritstadt*” ou Cidade Maurícia e, posteriormente, Velha Cidade Maurícia, pois uma outra cidade, na mesma ilha, fora dos muros do *Groot Kwartier* viria a ser erguida.

De fato, entre o *Groot Kwartier* e o Forte das Cinco Pontas, espaço antes desocupado, Nassau erigiu a Nova Cidade Maurícia, separada da velha por um dique. Sendo a luta contra as águas uma constante na história da cidade, Nassau promoveu a sua drenagem, realizando diversas obras voltadas a domar as águas.

É natural que, em uma cidade erguida sobre duas diferentes ilhas, o demorado transporte de balsas prejudicasse a circulação de pessoas e mercadorias. Diante disso, logo se mostrou necessária a construção de uma ponte. A construção da ponte pela administração de Maurício de Nassau foi um sem-fim de problemas e dispêndio de recursos, tendo sido concluída a duras

penas com o patrimônio pessoal do próprio Nassau. Enfim concluída, foi inaugurada em 28 de fevereiro de 1644 com uma grande festa em que se fez um boi voar de uma ilha a outra, para espanto do povo⁵. A ponte só viria a ser demolida e substituída por outra em 1862 (MELLO, 2006, p. 103). A urbanização da cidade, que antes não passava de uma vila, assim como a notável ponte, foi um legado holandês ao Recife⁶.

Mas as mudanças implantadas pelos holandeses na cidade não se resumem à urbanização. Nassau desembarcou no Recife com uma comissão etnográfica que incluía o retratista Albert Eckhout⁷ e o paisagista Frans Post⁸. Coube a eles retratar, pela primeira vez, a natureza, as paisagens e os tipos humanos do Brasil e, mais especificamente, do Brasil Holandês. Além deles, vários cartógrafos e médicos integravam a comitiva⁹.

A religião católica já não era imposta, a Inquisição foi debelada e os Jesuítas expulsos das terras recém conquistadas. A liberdade de culto foi estabelecida e grande número de judeus sefarditas, fugidos da Portugal e abrigados em Amsterdam afluíram à Nova Holanda, ante a oportunidade de recomeçar a vida mais uma vez, e tendo em conta os benefícios concedidos pela Companhia das Índias Ocidentais para estimular a migração para o Brasil, como custeio de passagens, promessa de terras e benesses tributárias (LIRA NETO, 2021, p. 158).

A comunidade judaica no Recife foi fecunda à época, sendo erguida na ilha do Recife a primeira sinagoga das Américas, a *Kahal Zur Israel*, a qual veio se juntar uma segunda, a Magen Abrahan, na Cidade Maurícia. Com o fim da Nova Holanda, todavia, sua presença não seria mais tolerada: a autoridade portuguesa concedeu três meses, a partir da capitulação, para os judeus liquidarem seus negócios e abandonarem o Brasil (LIRA NETO, 2021, p. 283).

A Guerra de Restauração devolveu a Nova Holanda à Portugal, e com ela o Recife, que sofreu à época um cerco que a isolou. A reconquista do território não se fez sem seus mitos.

⁵ “Á hora combinada, levou-se um boi muito manso, pertencente a um morador de nome Melchior Álvares, ao alto de uma plataforma, armada junto à ponte. Lá, o bicho foi colocado no interior de um compartimento, para então ser substituído, de modo velado, por um segundo animal, em tudo idêntico ao primeiro – só que empalhado. Preso a uma gambiarra de cordas e roldanas, o “boi voador” recheado de palha flutuou pelos ares. (LIRA NETO, 2021, p. 225).

⁶ Cumpre anotar, todavia, que grande parte da Cidade Maurícia foi destruída por ordem dos próprios holandeses quando da Guerra de Restauração, tendo seus habitantes sido transferidos à Ilha do Recife, para que as edificações não servissem para abrigar o inimigo no caso de se concretizar a invasão portuguesa. (LIRA NETO, 2021, p. 252)

⁷ Os retratos de Eckhout mostram os índios tapuias, inclusive em cena de dança, homens e mulheres africanos, o mulato, a mameluca e, em segundo plano, a flora e a fauna brasileiras, tudo isso, naturalmente, interpretado pelo olhar europeu. A impressionante coleção de pinturas está exposta em destaque, em uma sala exclusiva, no Museu Nacional de Copenhague, na Dinamarca.

⁸ As paisagens de Frans Post estão espalhadas por diversos museus, mas a maior coleção encontra-se no Instituto Ricardo Brennand, no Recife.

⁹ MELLO (2006, p. 51) explica que o grupo de cientistas e pintores que acompanharam a expedição foram remunerados por Maurício de Nassau, pessoalmente, pois a Companhia das Índias não promovia semelhante iniciativa científica e cultural.

Diversos documentos da época atestam que as tropas portuguesas contavam com indígenas e negros em suas frentes (BOXER 1961, p. 341), sendo indígena Felipe Camarão e negro Henrique Dias, ambos importantes nomes na guerra travada. A partir disso, fundou-se o mito da união das três raças na construção do Brasil:

Branços, negros e índios lutando, lado a lado, contra um inimigo estrangeiro e protestante, portanto, herege. Ingredientes sob medida para fabular uma cruzada santa, que a futura historiografia irá canonizar como um ato fraternal de afirmação católica, mito fundador do nativismo no Brasil, embrião do sentimento nacionalista (LIRA NETO, 2021, p. 239)

FAUSTO (2006, p. 47) rejeita a comparação das forças de restauração com um exército democrático de união das três raças, pois a mobilização das tropas dos indígenas e dos negros não teria sido, de fato, relevante, em números¹⁰. Além disso, em um território em que se praticava a escravidão e no qual o colonizador subjugava os indígenas nativos e o africano, dificilmente se poderá falar em democracia ou mesmo em união fraternal.

Mas o que Boris Fausto ressalta de interessante do Movimento de Restauração foi a criação de um sentimento de “nativismo pernambucano” que teve reflexos em inúmeras revoltas nos duzentos anos seguintes, “muitas vezes coloridas com tintas de reivindicação social”, mantendo-se como “referência básica no imaginário social pernambucano” (FAUSTO, 2006, p. 48).

Esse fato merece aqui ser destacado, pois esse nativismo pernambucano, com suas revoluções, ao se impregnar no “imaginário social”, termina por penetrar no disco “Da lama ao caos” (1994), com sua forte crítica social e, inclusive, expressa referência à Revolução Praieira na faixa “A Praieira”.

Outro ponto que me parece relevante evidenciar deste momento histórico é a urbanização do Recife, já que vamos tratar nesta pesquisa de um movimento cultural essencialmente urbano. Como vimos, holandeses ampliaram e melhoraram a cidade que já existia na Ilha do Recife e construíram uma cidade nova na Ilha vizinha, Antônio Vaz, com traçado geométrico, jardins e palácios, buscando emular nos trópicos uma Amsterdam. É neste momento que emerge, de fato, a cidade, que para FREIRE (2006, p. 299) foi “o primeiro ponto no Brasil colonial a amadurecer em cidade moderna”, experimentando, desde essa época, por exigências do comércio e da própria topografia, uma urbanização vertical.

¹⁰ A tropa dos negros comandados por Henrique Dias possuía, por exemplo, 300 soldados, apenas 10% do total do exército de restauração (FAUSTO, 2006, p. 47).

Passada a página da ocupação holandesa, o Recife mergulha na era das revoluções¹¹. O tal “Recife das revoluções libertárias” que Manuel Bandeira aprendeu a amar depois (BANDEIRA, 2001) ou a “noiva da revolução”, de que falava Carlos Pena Filho (PENA FILHO, 2000). Tudo começou em 1817. A rigor, a insatisfação vinha de antes, mas foi em 1817 que o caldo entornou e eclodiu nas ruas a revolta que entrou para a história como a Revolução Pernambucana.

A fuga da Corte portuguesa para o Brasil em 1808 representou uma mudança drástica na história do Brasil. De colônia apequenada, senão em território, mas em importância; isolada de si, visto que o transporte e as comunicações entre as regiões eram precários, quando não inexistentes; isolada também do mundo, fechada que estava às nações estrangeiras; o Brasil se transformou, em tempo curto, no centro do Império: a inusitada interiorização da metrópole. Abertos os portos, estimulada a construção de estradas, instaladas escolas seculares, fundados cursos superiores, autorizada a impressão de livros e periódicos, o Brasil conheceu, repentinamente, o progresso¹².

O Recife da época, e sua irmã Olinda, possuíam, juntos, quarenta mil habitantes, o que era considerado um número relevante para os padrões da época no Brasil¹³. Tratava-se, pois, de uma cidade de grande porte e que detinha um dos portos mais movimentados do país (GOMES, 2014, p. 247). E se é verdade que a cidade viria a se beneficiar de muitas medidas tomadas pela Corte, como a abertura dos portos e a derrubada da proibição da implantação de indústrias, também é verdade que inúmeros problemas surgiram desse fato.

Com efeito, a explosão de desenvolvimento não se fez sem revezes. Estando a Corte instalada no Rio de Janeiro, era naquela cidade que se concentravam os investimentos e o dispêndio de dinheiro público. Os recursos para garantir o bem-estar dos recém-chegados ao Rio de Janeiro vinha de impostos cobrados nas outras províncias, tributos que eram criados amiúde, gerando imensa insatisfação.

Mas não era apenas a tributação que gerava insatisfação em Pernambuco. Era toda a amplificação da ingerência da Corte na política da província (VILLALTA, 2016, p. 203). Junte-se a isso os ideais iluministas, as ideias liberais francesas e americanas (GOMES, 2014, p. 249) e tem-se a receita da insurreição que teve início no Recife em 06 de março de 1817.

¹¹Antes de ter início a aludida era das revoluções na cidade, Recife e Olinda envolveram-se em 1711 em um conflito fratricida: a Guerra dos Mascates, tendo de um lado os “mascates”, ou comerciantes recifenses e, de outro, os senhores de engenho de Olinda (FAUSTO, 2006, p. 35). Como resultado do confronto, Recife passou a ser a sede administrativa da capitania.

¹²Vide GOMES (2014).

¹³A título de comparação, o Rio de Janeiro contava na mesma época com 60 mil habitantes.

As tais ideias iluministas, depois da abertura dos portos, circulavam muito mais livremente pelo Brasil e COSTA (1999, p. 27) bem ressalta sua influência nas revoltas do período, afirmando que “apesar do caráter implacável da repressão, os “abomináveis princípios franceses” reapareciam a cada passo como argumentos justificadores de novas sublevações”. Segundo a autora, Cruz Cabugá, um dos líderes da revolução Pernambucana de 1817, ornava as paredes da sua casa com retratos dos líderes das Revoluções Francesa e Americana¹⁴.

Os insurretos tomaram o poder, constituíram um governo provisório e proclamaram a República. GOMES (2014, p. 250) resume as principais ideias da nova república¹⁵ lembrando que se convocou uma assembleia constituinte, formada por representantes eleitos em todas as comarcas da província, que se estabeleceu a separação entre os poderes Legislativo, Executivo e Judiciário, que se manteve o catolicismo como religião oficial, mas concedendo liberdade às demais igrejas cristãs, que se proclamou a liberdade de imprensa, grande novidade no Brasil, mas que se manteve a escravidão, para não ferir os interesses dos senhores de engenho que apoiavam o movimento.

A República Pernambucana durou até o dia 20 de maio, quando as tropas portuguesas invadiram o Recife. Com a debelação da insurreição, foi imediatamente ordenada a execução dos revolucionários. O recado era claro para as demais províncias: o Rei não admitiria contestação. A derrota ainda teve um custo adicional para Pernambuco: a perda territorial de Alagoas. Primeira de muitas perdas, as grandes revoluções ocorridas em Pernambuco arrancaram-lhe grande parte do território: de 278 mil quilômetros quadrados, a província foi reduzida a 98 mil quilômetros quadrados (GOMES, 2015, p. 221).

Segundo GOMES (2014, p. 247) a revolução, embora derrotada, contribuiu para acelerar o processo de independência. Além disso, teria afetado as fundações do sistema, pois dela participaram também elementos identificados com a Coroa, como a elite agrária da província.

Para FAORO (2001, p. 304), ela “definiu um ideário, que se prolonga no curso de todo o Império, com o liberalismo forrado de energia republicana”. Mas ressalta o autor que as

¹⁴ COSTA (1999, p. 30), todavia, ressalta que apenas os líderes do movimento se inspiravam nas novas ideias. A massa, pouco educada, não tinha acesso às doutrinas que vinham de fora.

¹⁵ Como curiosidade, ressalta-se que a revolução Pernambucana aboliu todos os pronomes de tratamento que indicassem hierarquia. Foram também enviados embaixadores para o exterior. Desenhou-se uma bandeira para a nova república, bandeira essa que, desde 1917, no centenário da revolução, passou a ser a bandeira do Estado de Pernambuco. (GOMES, 2014, p. 251)

classes mais baixas não abraçaram o movimento por perceberem que esse não lhes pertencia. O povo só adotará como sua a revolução que ocorreria em 1824.

Poucos anos depois nova revolução tomou conta da cidade. Trata-se da Confederação do Equador de 1824.

Entre 1817 e 1824 muita coisa aconteceu: em 1822 o Brasil tornou-se independente do Reino de Portugal, convertendo-se em império e formou-se uma Assembleia Constituinte para elaborar a primeira Constituição do Brasil, a qual terminou dissolvida, com o Imperador outorgando a Constituição de 1824.

A mais vigorosa resistência ao ato autoritário do Imperador “proveio de Pernambuco, onde eclodiu, no mesmo ano, uma grande revolta, a Confederação do Equador” (BASILE, 1990, p. 214 *in* Linhares, 1990). Os revolucionários, entre os quais destaca-se Frei Caneca, temiam que a Constituição outorgada inflasse os poderes imperiais, enfraquecendo as províncias. A insídia do Imperador despertou os antigos desejos republicanos: ansiavam os revolucionários, mais uma vez, proclamar a república. Ademais disso, buscavam implantar o federalismo, o sistema representativo e abolir o tráfico negreiro para o porto do Recife (BASILE, 1990, p. 214 *in* Linhares, 1990).

FAUSTO (2006, p. 82) ressalta um aspecto notável da Confederação do Equador: o seu caráter urbano e popular. Aliás, BASILE (1990, p. 214 *in* Linhares, 1990) credita a esse forte envolvimento popular o próprio fracasso da revolução, pois isso teria assustado as elites locais.

Em novembro de 1824, quatro meses após a sua proclamação, foi derrubada a Confederação do Equador e punidos com a morte os revolucionários, inclusive Frei Caneca, que terminou fuzilado ante a recusa do carrasco de levar a cabo a ordem de enforcamento (FAUSTO, 2006, p. 83). A punição, mais uma vez, estendeu-se ao território pernambucano. Após o fim da Confederação do Equador, a província perdeu a Comarca do São Francisco, que correspondia a 60% da sua área (GOMES, 2015, p. 222), incorporando-se à Província da Bahia.

Poucas décadas depois, Recife desposa mais uma revolução. O ano da Praieira foi 1848, e não foi esse um ano qualquer, pois nele eclodiram revoluções liberais e socialistas em diversos países europeus, como bem lembra FAUSTO (2006, p. 95), insinuando a influência dos recentes movimentos da Europa nos trópicos, afirmando que em “Olinda e Recife respirava-se o que um autor anônimo, adversário das revoluções, chamara muitos anos antes de “maligno vapor pernambucano” (FAUSTO, 2006, p. 95).

O cerne da controvérsia que faria eclodir a revolução eram disputas provinciais entre o Partido Conservador e o Partido Liberal e a intervenção do Governo Imperial na questão local. Reivindicavam os praieiros “medidas como: a absoluta liberdade de Imprensa, o direito ao trabalho, o fim do sistema de recrutamento vigente, a extinção do Poder Moderador, o federalismo, a nacionalização do comércio *a retalho* e, uma novidade, o sufrágio universal” (BASILE, 1990, p. 243 *in* Linhares, 1990), embora haja historiadores que defendam que as proposições mais radicais não chegaram a ser encampadas pela direção praieira (BASILE, 1990, p. 243 *in* Linhares, 1990). Se for seguida essa linha de pensamento, a Praieira não teria o impulso revolucionário de suas irmãs de 1817 e 1824.

Mas FAUSTO (2006, p. 95-96) parece discordar de tal corrente, ressaltando a crítica social e as ideias socialistas presentes na revolução Praieira, mas tendo o cuidado de informar que não se tratava esse socialismo daquele de Marx, mas do de Proudhon, Fourier e Owen. Seja como for, com a Praieira encerram-se as revoluções de Pernambuco, ou o seu ciclo revolucionário, como denomina-o FAUSTO (2006, p. 96).

Um interessante *insight* sobre as revoluções no Brasil vem de COSTA (1999, p. 30) ao afirmar que no Brasil os princípios liberais não surgiram da luta da burguesia contra a aristocracia e a realeza, como se deu na Europa, sendo importados já prontos e acabados daquele continente. A autora pontua que a transposição daqueles ideais para a realidade brasileira não se fez sem dificuldades, pois os liberais brasileiros pertenciam à categoria rural, que se empenhava em conquistar a liberdade de comércio e a autonomia administrativa e judiciária, mas não admitiam, por outro lado, abrir mão do latifúndio e da propriedade escrava (COSTA, 1999, p. 30).

Neste aspecto, CARVALHO (2013, p. 274) pontua que a Revolução Pernambucana de 1817, por exemplo, em completa contradição com seus ideais de justiça e liberdade, manteve como sagrado o direito dos proprietários de escravos. Assim, a observação de COSTA (1999) é precisa: o liberalismo no Brasil tinha espaço mais reduzido do que o europeu. O Recife revolucionário que se enraizou no imaginário popular, com efeitos em movimentos culturais séculos à frente, como o movimento manguebit, não deixava de ser, também, conservador.

Aliás, na música “a Praieira” do álbum “da lama ao caos”, Chico Science parece compreender essa questão, quando ao falar da Revolução Praieira ressalta que “há fronteiras nos jardins da razão”, o que pode apontar para a insensatez de um movimento inspirado por ideias iluministas, pela razão, e que se funda na igualdade entre os homens, encontrar limites para essa igualdade, à medida que não luta pela abolição da escravidão.

A trajetória da cidade do Recife nos tempos imperiais não pode deixar de mencionar o movimento abolicionista. O Brasil tinha suas bases, desde os primeiros tempos coloniais, no trabalho do escravo africano. No século XIX, contudo, o mundo repudiava essa prática, o que tornou anacrônico e repulsivo o sistema de exploração brasileiro.

GOMES (2013, p. 211) ressalta que o movimento abolicionista foi a primeira campanha de dimensões nacionais com participação popular, tendo contado com multidões atendendo comícios, com a publicação de artigos inflamados em jornais e discussões públicas, nas ruas e no Parlamento. Não se tratou o abolicionismo de decisão isolada de gabinete, alheio à sociedade e ao povo, mas de decisão gestada na rua, na imprensa, nas faculdades, nos parlamentos. Foi, segundo CARVALHO (2013, p. 322), o primeiro movimento popular autêntico no Brasil. Note-se, todavia, que o movimento era, essencialmente, urbano (COSTA, 1999, 330). O Brasil rural, porém, permanecia “agrário, isolado, analfabeto, sem comunicações e conservador” (GOMES, 2013, p. 221)

No Recife, como nas demais capitais brasileiras, o movimento abolicionista floresceu. E nem poderia ser diferente, sendo o Recife, conforme os dados do Censo de 1872, a terceira cidade brasileira em número de escravos: dos seus 57 mil habitantes, 10 mil eram escravos (GOMES, 2022, p. 171).

Joaquim Nabuco e José Mariano eram as lideranças do movimento abolicionista pernambucano, promovendo comícios e debates públicos. Joaquim Nabuco defendia a abolição imediata da escravidão, sem indenização, mas dentro da legalidade (GOMES, 2022, p. 353). Mas parte do movimento acreditava na necessidade de ações mais radicais, como a promoção de fugas e de revoltas de escravos (BASILE, 1990, p. 286 *in*: Linhares, 1990). Essa vertente mais radical do movimento abolicionista era representada no Recife, principalmente, pelo Clube do Cupim, organização fundada em 1884, comprometida a roer em silêncio o sistema escravista (SALES, 1990, p. 108). Suas atividades não se faziam apenas no campo da legalidade: seu objetivo era “roubar, esconder e remeter escravos ao Ceará e a outras regiões do Nordeste onde ficassem a salvo das perseguições dos capitães do mato (GOMES, 2022, p. 410).

O movimento abolicionista recifense foi aqui mencionado por ser o primeiro movimento que, realmente, mobilizou a sociedade como um todo, gerando amplo debate, inclusive entre as classes menos abastadas. O exercício da cidadania na cidade e no país é um marco que deve ser lembrado e cujos ecos, acredito, se fazem ouvir em qualquer movimento cultural de forte

vertente social, como é o caso do movimento manguebit, que mais de cem anos à frente aparecerá no Recife.

Outro fato que cumpre ser mencionado é a decadência da cultura da cana de açúcar e o seu reflexo na ocupação e urbanização da cidade. FRAGOSO (1990, p. 144 in: LINHARES, 1990), ao comparar a estimativa populacional em 1819 com os dados do censo de 1872, aponta para a transferência, no período, do eixo econômico do Nordeste açucareiro para o Sudeste cafeeiro, salientando, ainda, que a partir de 1831-40 as rendas da exportação de café ultrapassam as do açúcar.

A decadência da cultura do açúcar em Pernambuco foi um processo longo, mas levou, pouco a pouco, a perda de importância política da província e sua derrocada econômica, com efeitos diretos na cidade do Recife e em sua população empobrecida.

Barbosa Lima Sobrinho, segundo afirma VISCARDI (2001, p. 28), dividia os Estados na República Velha em três classes: Minas Gerais, São Paulo e Rio Grande do Sul seriam os Estados de primeira grandeza, Rio de Janeiro, Pernambuco e Bahia os de segunda grandeza e os demais agrupavam-se em um terceiro grande grupo. Nesse esquema, os Estados dominantes davam as cartas, enquanto os demais, em maior ou menor grau, “caminhavam ao reboque da História”. Embora a autora conteste a passividade dos chamados Estados de segunda grandeza, em fundamentada tese revisionista, fato incontestável é que o Estado de Pernambuco – e conseqüentemente a cidade do Recife – perderam importância política.

A crise dos engenhos em Pernambuco, atuou como mais um fator a impulsionar a crescente urbanização do Recife¹⁶. Como recorda Gilberto Freire, “o patriarcalismo urbanizou-se” (FREIRE, 2006, p. 126), “a praça venceu o engenho” (FREIRE, 2006, p. 135).

À República Velha seguiu-se a Revolução de 1930, em que se destaca a figura de Getúlio Vargas e posterior implantação do Estado Novo. O Estado Novo foi um regime autoritário de inspiração fascista implantado em 1937. Escolhemos tratar aqui deste momento histórico dada a sua ligação com eventos importantes da história do Recife, especialmente no que concerne a sua urbanização e a exclusão das classes populares.

Desde o princípio do século XX a cidade passa a viver uma rápida, desordenada – mesmo irracional – remodelação. Como afirma SANTOS e SILVEIRA (2006, p. 287), “a

¹⁶ Importante ressaltar que o processo conta com diversas fases, reviravoltas, não podendo ser definido como um movimento constante e homogêneo de decadência do setor. Cite-se, por exemplo, a substituição dos engenhos pelas usinas, que deu um respiro à cultura da cana de açúcar no início do século XX.

metrópole é o lugar em que se dão sucessivas adaptações ao moderno sem atenção ao preexistente”. O Recife parece ter seguido esse destino à risca.

A remodelação da cidade não tem início com o Estado Novo e bom exemplo é a demolição dos dois únicos arcos do Recife, erguidos em 1643 e demolidos um em 1913 e outro em 1917. Mas a modernização abrupta das grandes cidades acentuou-se durante o Estado Novo em todo o país, geralmente em um processo violento como salienta ARIAS NETO (2008, p. 227 *in*: FERREIRA e DELGADO, 2008): os espaços foram reordenados conforme uma racionalidade técnica e higienista, que não poucas vezes descambou para a pura e simples destruição do antigo e exclusão das classes populares.

A transformação urbana vai se fazendo, e se por um lado ela reforça a metropolização, por outro ela representa uma “desmetropolização”, ou “involução metropolitana” (SANTOS, 2006, p. 286).

No Recife, esse processo doloroso foi levado à cabo pelo interventor federal Agamenon Magalhães e culminou com o plano da reforma do Bairro de Santo Antônio no final da década de 1930. O Bairro de Santo Antônio situa-se na antiga Ilha de Antônio Vaz, ocupada pelos holandeses, e possuía muitas edificações – casas, sobrados, igrejas – ruas, becos e praças antigos. O bairro ainda existe e muitas das suas ruas e edificações sobreviveram à modernização do Estado Novo, mas outras tantas sucumbiram e se perderam para sempre.

Joaquim Cardozo, poeta recifense, bem captou a triste perda vivenciada pela cidade na primeira metade do século XX. Depois de comparar os andaimes à “patíbulos erguidos”, o poeta assim conclui o poema Recife Morto (CARDOZO, 2007):

(...)

Recife,

Ao clamor desta hora noturna e mágica,

Vejo-te morto, mutilado, grande,

Pregado à cruz das novas avenidas.

E as mãos longas e verdes

Da madrugada

Te acariciam.

A destruição foi imensa e terminou testemunhada pelo fotógrafo Benício Dias, que documentou em imagem a reurbanização do antigo Bairro de Santo Antônio, reurbanização hoje quase centenária, mas ainda não completamente assimilada pela sociedade, talvez pelo tamanho da demolição empreendida: quarteirões inteiros, seus sobrados, ruas e igrejas. A perseguição desordenada do progresso gerou uma cidade nova, mas como os registros de Benício Dias atestam, uma cidade que não soube se fazer moderna preservando o seu passado.



Figura 2 – Fotografia de Benício Dias¹⁷

O Recife crescia e modernizava-se, mas também se enchia dos mocambos de que fala FREIRE (2006). Mas nem os mocambos escaparam à sanha modernizadora do Estado Novo. Em 1939 foi criada a Liga Social contra o Mocambo, voltada a eliminar essa habitação pobre do solo recifense (MALTA e ARAUJO, 2015, p. 20).

Tratando-se de política higienista como era, buscava apenas erradicar o mocambo, que era visto “como causa, e não como consequência, de uma situação de desigualdade econômica” (PANDOLFI, 1984, p. 63). O resultado prático da política, todavia, longe de erradicar o mocambo, foi espalhá-lo para pontos mais extremos da cidade, como os morros da zona norte

¹⁷ Fotografia extraída de MALTA e ARAÚJO (2015, p. 76)

(PANDOLFI, 1984, p. 65-67), sem prejuízo do seu retorno aos mangues mais centrais, arrefecido o ímpeto inicial da política. É dessa época a intensificação da ocupação dos morros de Casa Amarela, ao longo da Avenida Norte, assim como da Zona Oeste do Município (CAVALCANTI *et all.*, 2016, p. 316). O disco “Da lama ao caos” (1994), como detalharemos melhor ao longo do trabalho, fala desses espaços pobres da cidade: tanto aqueles situados nos manguezais, como aqueles surgidos das políticas higienistas do Estado Novo: os bairros humildes e as favelas situados nos morros do Recife.

Na década de 1970 a situação deteriora-se ainda mais: a difícil adaptabilidade das antigas vias e construções às exigências da modernidade, levam ao paulatino abandono e degradação do centro antigo da cidade – fenômeno experimentado em muitas capitais brasileiras – com a mudança das classes mais abastadas e do comércio para outros bairros mais novos e mais equipados. Esse fenômeno vem acompanhado do aumento do preço dos terrenos e da especulação imobiliária, o que é reforçado pelo incentivo dado ao setor da construção civil pela política habitacional implantada por meio do Sistema Financeiro de Habitação - SFH, que fez crescer o número de habitações no Recife, mas beneficiando, principalmente, a população de alta e média renda, dificultando ainda mais o acesso à moradia na cidade (CAVALCANTI *et all.*, 2016, p. 316). Como consequência do fenômeno, seguiram-se numerosas “invasões urbanas com caráter de luta organizada”, com repercussões na configuração do espaço urbano:

Esta situação repercutiu de forma expressiva no espaço metropolitano, ao ampliar os assentamentos pobres no Recife e chegar a quase duplicar a área por estes ocupada, entre meados dos anos 1970 e final da década de 1980.

Excluídas de oportunidades habitacionais geradas pelas políticas governamentais, as famílias de baixa renda autoconstruíram suas moradias em locais inadequados: os alagados da planície e as vertentes de colinas (CAVALCANTI *et all.*, 2016, p. 316)

Os assentamentos precários ficaram assim divididos geograficamente: nas planícies do Recife e da sua região metropolitana as ocupações fazem-se, com grande frequência, às margens de rios, em alagadiços e manguezais, e nas áreas mais acidentadas, fincam-se em morros e colinas, ambos expostos a riscos, em especial na época das chuvas (CAVALCANTI *et all.*, 2016, p. 313). Aproximam as duas formas de ocupação a falta de infraestrutura, segurança, alta densidade populacional e os baixos indicadores sociais.

O Recife chega à década de 1990 do século passado, década em que surgiu o movimento manguebit e na qual foi produzida o disco “Da lama ao caos”, extremamente empobrecido e atormentado por problemas urbanos de toda ordem. Mas é precisamente nessa cidade em crise – e talvez justamente porque essa crise fosse tão imensa e palpável - que o movimento manguebit surge e se desenvolve. O manguebit tem uma relação íntima com essa cidade que

foi construída ao longo dos séculos – a cidade física e a imaginária – e o seu espaço é central para a configuração do movimento e dos seus produtos culturais. O manguebit reconhece no Recife a Manguetown. Mas que Manguetown é essa?

1.2 O Manguê na Cidade

A manguetown é a cidade do mangue. No contexto do movimento manguebit é a cidade do Recife da década de 1990. Mas antes de desnudar que Recife é esse que viu surgir a cena manguebit, é importante, antes, se deter sobre os mangues que envolvem a cidade. Convido-os a, brevemente, tirar os sapatos e enfiar os pés na lama.

O mangue é, na verdade, a vegetação dos manguezais. São os manguezais os ecossistemas de que, tecnicamente, estamos tratando neste trabalho, uma vez que nem só de vegetação são compostos esses espaços, mas também de solo e de vida. Apesar disso, tendo em vista o uso popular da palavra *mangue* para designar o todo – e não sendo este um trabalho de biologia, mas de literatura - tomamos a liberdade de usar, indistintamente, os termos *mangue* e *manguezal* para significar o todo do ecossistema. Mas o que é exatamente um manguezal?

Os manguezais são sistemas complexos e resistentes, situados numa zona de transição entre os ambientes terrestres e aquáticos (SILVA, SILVA e ARAÚJO, 2020, p. 729-730). Não se trata, pois, de ambiente apenas líquido ou apenas sólido. O mangue é ora líquido, ora sólido, possuindo ainda partes mistas, pois mudam de estado conforme o vai e vem da maré – sólido na maré baixa e líquido na maré alta.

SCHAEFFER-NOVELLI, em capítulo do Atlas dos Manguezais do Brasil, editado pelo ICMBIO (2018, p. 18)¹⁸, faz um apanhado de extensa bibliografia para deslindar a origem da palavra *mangue*. Segundo se colhe da sua pesquisa, o termo tem origem duvidosa. Há sugestões de que a palavra em português derive do termo “mangle” de raiz caribenha ou aruaque. Também existem pesquisas relacionando a palavra com o termo malaio “manggi-manggi”, nos dias de hoje não mais utilizado na Malásia, mas apenas na Indonésia ocidental. VANUCCI (2002, p. 34), ao se debruçar sobre a etimologia da palavra, reconhece os citados aparecimentos do vocábulo, mas conclui que sua origem é africana, da língua Wolof, comum no Senegal, Gâmbia, Casamansa e Guiné, tendo sido apreendida pelos portugueses naquele continente. A palavra,

¹⁸ Disponível no sítio eletrônico do Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade: <https://www.gov.br/icmbio/pt-br/centrais-de-conteudo/atlas-dos-manguezais-do-brasil-pdf>

portanto, é estranha ao sistema linguístico europeu, como também é estranho a ele o ecossistema: roubada a terra, foi preciso também roubar as palavras para nomeá-lo.

SHAEFFER-NOVELLY (ICMBIO, 2018, p. 18) adverte que desde os primeiros anos da “descoberta” do Brasil pelos navegadores portugueses, a palavra mangue foi registrada em cartas, mapas e descrições da costa brasileira, com a grafia manguez, mangues, manglares ou, simplesmente, mangues. Apesar disso, os colonizadores não possuíam familiaridade com esse ambiente grafado nos seus mapas de forma levemente diversa. LIMA (2017, p. 192-193) pontua que os portugueses não se preocupavam em o descrever e conhecer. Ao contrário, dele se distanciavam: os manguezais eram espaços insalubres. Eram os negros e os indígenas que o exploravam, convivendo com os terrenos alagados dos manguezais: “havia um certo medo, acreditava-se que os terrenos lamosos eram cheios de bichos asquerosos” e somente “negros e índios conheciam muito bem a terra dos manguezais”. Para a autora, os manguezais seriam espaços vinculados às culturas marginalizadas (LIMA, 2017, p. 195).

Na verdade, a aversão não ao mangue especificamente, mas aos pântanos e terrenos alagados em geral é antiga. O medo dos miasmas, emanções perigosas e malcheirosas que se supunha vindas do solo, capazes de provocar doenças e até a morte, acompanhou a humanidade por um longo período histórico, como bem pontua CORBIN (1987). Os pântanos, pelo cheiro que exalavam, eram, naturalmente, território perigoso para a saúde do indivíduo. CORBIN (1987, p. 317) cita testemunho do ano 1789 que bem evidencia o horror às regiões pantanosas: “o viajante que atravessa uma região pantanosa, uma vez chegado ao hotel, mandará queimar enxofre em seu quarto, absorverá infusões de ervas odorantes, fumará tabaco "ou qualquer outra substância aromática" e se esforçará para não engolir a própria saliva”.

Em que pese o horror ao alagado, ao pântano, ao mangue, muitas pessoas neles vivem e deles extraem a sobrevivência. Essas são, normalmente, pessoas de classe social mais baixa, que habitam as regiões pantanosas por falta de opção. O mangue, portanto, desde os primeiros anos da colonização, como pontua LIMA (2017, p. 195), são espaços associados ao pobre, ao marginalizado, espaços que se evita, que se busca apagar.

Mas em que, exatamente, consiste esse ecossistema? O ecossistema é, na verdade, dividido em três feições ou espaços diversos: o lavado, o bosque de mangue e o apicum. O lavado é o começo do manguezal: o banco de lama exposto apenas na maré baixa. O bosque de mangue é a parte seguinte ao lavado, onde se situam as árvores do manguezal e o apicum é a parte mais interna, onde a água só penetra nas marés-altas. (SHAEFFER-NOVELLY in: ICMBIO, 2018, p. 24-25). O ecossistema está sempre associado à água, normalmente à água

dos estuários, situados na transição do rio com o mar, ora mais para dentro do rio, ora mais na zona costeira, estando, portanto, sujeito à flutuação das marés.

A importância ecológica dos manguezais não é pequena. SHAEFFER-NOVELLY e COELHO JUNIOR (ICMBIO, 2018, p. 30) salientam sua relevância como “produtor primário do ambiente marinho, transformando nutrientes minerais em matéria orgânica vegetal (fitomassa), sustentando a base de teias alimentares costeiras”. É o mangue, portanto, área fértil, geradora de vida, como bem ressaltam SILVA, SILVA e ARAÚJO (2020, p. 728-730) ao afirmar que os manguezais estão entre os ecossistemas mais produtivos do planeta. As autoras pontuam que, além de servir de zonas de abrigo e habitat para animais – não somente peixes, mas também mamíferos, os manguezais filtram as águas, adubam as costas, e protegem-nas contra a erosão costeira. É nesse ecossistema que se exportam nutrientes que vão enriquecer as águas dos estuários e da costa e é essa sua particular função que vai influenciar a escolha dos locais de desova para os animais, tornando-o um berçário natural para diversas espécies (SILVA, SILVA e ARAÚJO, 2020, p. 728). Além disso, por estar exposto ao subir e descer das marés, as sementes e larvas nele depositadas são dispersadas diariamente pelo fluxo das águas moventes, espalhando a vida (SILVA, SILVA e ARAÚJO, 2020, p. 730).

Mas a riqueza dos manguezais não se limita ao seu aspecto ecológico, de estuário de vida, filtro das águas e fertilizante dos solos. Os mangues também têm função social, servindo de subsistência a diversas comunidades. ALMEIDA E COELHO JUNIOR (ICMBIO, 2018, p. 86) relatam que, na virada deste século, estimativas apontavam que cem milhões de pessoas no mundo viviam há até dez quilômetros de significativas áreas de mangue, “todas se beneficiando de uma variedade de produtos e serviços, como pesca e produtos florestais, água potável e proteção contra erosão e eventos climáticos extremos”.

Esse aspecto de dependência do homem com o manguezal é ressaltado por SILVA, SILVA e ARAÚJO (2020, p. 736), que alertam para as atividades de pesca artesanal realizadas nos mangues, atividades essas que geram renda para o sustento de comunidades inteiras. Mas se, por um lado, o homem beneficia-se, depende mesmo da fertilidade e riqueza dos manguezais, por outro lado, funciona como poderoso fator de aniquilamento desse importante ecossistema.

Segundo SCHAEFFER-NOVELLI, VALE e CINTRÓN (2015, p. 65), o desenvolvimento normal de um manguezal depende de fatores externos que nele incidem, fatores esses que podem ser atmosféricos, hidrográficos, oceanográficos e geológicos. Os autores citam a energia do sol, a ação das marés, as precipitações, os aportes de água doce e

salgada, os sedimentos fluviais e marinhos que vão sendo ali depositados. Trata-se, portanto, de uma soma de agentes externos que vão garantir a sobrevivência e a evolução do ecossistema.

Mas há um outro fator a influenciar o desenvolvimento desse rico ecossistema, um fator que vem sendo extremamente destrutivo: o homem. A ação humana tem sido elemento relevante de destruição dos manguezais, em especial daqueles situados em áreas urbanas.

A supressão do ecossistema em terras brasileiras é antiga. SCHAEFFER-NOVELLI (ICBIO, 2018, p. 21), concatena a exploração dos manguezais com a chegada dos portugueses ao litoral brasileiro. Segundo a autora, já no final do século XVI, há registros de forte exploração dos manguezais no Brasil para produção de lenha, carvão, extração de tanino, pesca e produção de sal.

De fato, como bem aponta SILVA, SILVA e ARAÚJO (2020, p. 730), o crescimento urbano desordenado, com suas alterações ambientais e climáticas, tem levado à degradação e mesmo ao desaparecimento das áreas de mangues. Segundo se colhe do Atlas dos Manguezais do Brasil (ICMBIO, 2018, p. 5), 25% dos manguezais brasileiros sobreviventes foram destruídos entre o começo do século XX e o ano de 2018, quando foi publicado o estudo. Nas regiões Nordeste e Sudeste, contudo, estima-se que o percentual de destruição alcance 40% da área de mangues no mesmo período.

A degradação dos manguezais tem impactos sérios no meio ambiente, dada as mencionadas funções de berçário de vida, filtro de águas e fertilizante do solo nele exercidas. Mas não é só a natureza que se ressentido do dano aos manguezais e, ainda mais grave, da sua eliminação. A população em geral sofre com a sua degradação, pois perde-se a proteção natural que os manguezais proporcionam em eventos de enchentes e tempestades e ficam as áreas adjacentes mais vulneráveis à erosão. Igualmente, não pode ser esquecido o efeito econômico de semelhante destruição: sendo fonte de vida, a supressão dos mangues impacta a vida marinha, inclusive de espécies de valor comercial, reduzindo a atividade pesqueira de larga escala, com o conseqüente aumento dos preços dos pescados para a população.

Mas são as comunidades ribeirinhas que dele extraem seu sustento os grupos diretamente impactados pela redução das populações de caranguejos, mariscos e peixes que habitam os mangues ou proliferam por sua causa, com graves conseqüências sociais. Além de perder renda, as pessoas que retiram seu sustento dos mangues podem adquirir doenças devido ao contato com as águas e a lama contaminadas por esgotos, lixo e poluição em geral. A supressão do mangue é, para essas pessoas, causa direta de problemas sociais e de saúde pública, capaz de afetar sua dignidade e sua qualidade de vida.

Feita essa breve explanação sobre o ecossistema dos manguezais, cumpre agora deter-nos sobre os mangues do Recife. O Recife é cortado por seis rios maiores, o Capibaribe, o Beberibe, o Tejipió, o Jiquiá, o Afogados e Jordão¹⁹ e uma infinidade de riachos, muitos desses pequenos cursos d'água já extintos. Sendo o Recife uma cidade litorânea brasileira atravessada por tantos rios, é natural que nela vicejem os manguezais que, como visto, são ecossistemas extremamente comuns no litoral brasileiro, ocupando áreas de estuários, de transição de rio e mar. O convívio da cidade com seus manguezais, todavia, nunca foi pacífico. O Recife fez-se em luta contínua contra as águas e contra os mangues.

O Recife é cidade erigida em manguezais, cidade que durante séculos – em processo ainda não findo - roubou das águas dos rios e dos mangues espaço para crescer, para ir além das pequenas ilhas fluviais que a geografia lhe ofereceu. GUSMÃO FILHO (1995, p. 16), empreendeu pesquisa cartográfica para demonstrar o quanto a área dos bairros mais antigos da cidade aumentou ao longo dos séculos. O autor concluiu que nos 275 anos anteriores ao início do século XX, isto é, de 1625 até 1900, o Bairro do Recife cresceu 316% e o Bairro de Santo Antônio cresceu 276%. Ainda demonstrou o autor que o Bairro da Boa Vista, em 145 anos, de 1755 até 1900, cresceu 118%.

Isso significa dizer que “2/3 da área atual desses bairros foi tomada do rio, mangue e mar, mobilizando para aterro um volume de 4 a 5 milhões de metros cúbicos, até o início deste século” (GUSMÃO FILHO, 1995, p. 16). O autor, naturalmente, refere-se ao século XX, uma vez que o seu estudo foi publicado em 1995. Mas essa área ainda aumenta mais ao longo do século. Conforme o autor, o volume “dobrou com o aterramento dos mangues e alagados da planície durante o século XX” (GUSMÃO FILHO, 1995, p. 16), o que leva, inclusive, a cidade a afundar em alguns pontos.

Os primeiros aterros consolidam-se em um contexto de luta por espaço. Tendo a primeira povoação surgido em uma pequena ilha, o aumento populacional exigiu a conquista de mais espaço na ilha fundadora e nas ilhas vizinhas. Com o tempo, todavia, outras motivações somam-se a essa no processo de drenagem, assoreamento e aterro dos manguezais recifenses.

É assim que os aterros na cidade, que se fazem desde os primeiros tempos coloniais, ganham impulso com as políticas higienistas do século XIX e XX. Já vimos que as áreas pantanosas eram associadas à odores pútridos, miasmas que, supostamente, causavam doenças (CORBIN, 1987). O Recife, cidade construída entre manguezais, teria muito trabalho pela

¹⁹ O termo “maiores” é utilizado para diferenciá-los dos inúmeros riachos que cortam a cidade. Deve-se ter em vista, todavia, que não se trata de grandes rios, como é o caso do Rio Amazonas ou do Rio Nilo.

frente para eliminar os tais miasmas. MIRANDA (2012, p. 147-148) relata que em 1845 foi criado na cidade pela Assembleia Provincial o Conselho de Salubridade Pública, voltado a melhorar as condições sanitárias e combater os focos de epidemias, e cujas medidas incluíam o “aterramento de áreas pantanosas e de águas estagnadas”. Por falta de pessoal e recursos, todavia, os projetos do Conselho de Salubridade Pública tiveram pouca efetividade e esse acabou extinto.

Extinto o Conselho, não se extinguiu, porém, a vontade de livrar a cidade dos pântanos²⁰. Segundo MIRANDA (2012, p. 149) em 28 de agosto de 1855, Aquino Fonseca publicou em jornal recifense o artigo “Bases para um Plano de Edificação da Cidade”, formulado pela Comissão de Higiene Pública e baseado na obra do alemão Johann Peter Frank (1754-1821), que defendia que “os terrenos pantanosos e a proximidade de águas estagnadas (...) eram prejudiciais ao homem”, pelo que, “fazia-se necessário sanear os pântanos e aterrar as valas urbanas inúteis”. A política oficial adotava discurso explícito contra os manguezais.

No início do século XX a luta contra os manguezais avoluma-se. ANDRADE (2019, p. 73) recorda que em 1917 o engenheiro Saturnino de Brito publicou um estudo denominado “Saneamento de Recife: Descrição e Relatórios”, que teria baseado as reformas urbanas do Recife a partir de então. O plano incluía a construção de novas ruas, praças e canais, com o concomitante aterro e drenagem dos manguezais. Nos anos de 1920, ainda segundo ANDRADE (2019, p. 77), a cidade foi fortemente aterrada: o bairro do Derby teve grandes áreas drenadas, inclusive para a construção do Quartel do Derby, sendo edificado um extenso canal na localidade. Na mesma época foi construída a Avenida Beira Mar, tomando o espaço dos manguezais e impulsionando o aterro de variadas áreas do bairro do Pina.

Dos anos vinte do século passado em diante o discurso sanitarista, a urgência médica de eliminar os manguezais, associados à sujeira e às doenças, encontra um forte aliado: os interesses do capital na especulação imobiliária. O aterro dos mangues, alguns situados em áreas nobres da cidade, geram novos terrenos saídos direto da água, terrenos que puderam ser utilizados pela indústria da construção civil para construção de edifícios com a sua posterior comercialização a altos preços.

No final dos anos de 1930, já durante a ditadura do Estado Novo, consolida-se no Recife a já mencionada Liga Social contra o Mocambo (PANDOLFI, 1984). Os mocambos são habitações precárias, construídas muitas vezes na lama dos manguezais, único local encontrado

²⁰Tendo, todavia, constatado que as árvores dos manguezais supostamente arrefeciam os vapores emanados da lama, a preservação da vegetação dos mangues foi determinada pela Comissão de Higiene Pública, o que acabou preservando os manguezais que não foram aterrados (MIRANDA, 2012, p. 149).

pelos pobres e miseráveis para fixar residência. A política higienista voltada aos mocambos afeta, naturalmente, os manguezais. Segundo ANDRADE (2019, p. 98) as atividades da Liga Social contra o Mocambo acabaram “por intervir nos alagados recifenses com aterros, drenagens, construções de canais e retirada dos mocambos”. Pelo bem do progresso, o Estado Novo varria para longe o mocambo, as pessoas e os manguezais.

Atualmente, portanto, a maior parte dos manguezais do Recife foram suprimidos. Naturalmente ainda existem inúmeros manguezais, mas não mais com grandes extensões como outrora. Conforme relata VALE e SCHAEFFER-NOVELLI (ICMBIO, 2018, p. 42-43), o Recife não detém mais os bosques de mangues extensos que um dia possuiu, exceto por aqueles do Parque Natural Municipal dos Manguezais, unidade de conservação localizada no complexo estuarino dos rios Capibaribe, Jordão, Pina e Tejipló. É ainda, contudo, fisicamente e espiritualmente, uma cidade de mangue, um mangue persistente e atrevido que se agarra às encostas dos rios, decidido a participar da vida da cidade.

1.3 A Manguetown

A cidade que viu surgir o movimento manguebit era pobre, inchada de gente, atormentada por problemas sociais, ecológicos, urbanísticos e econômicos. A urbanização desordenada não é um privilégio do Recife, sendo essa uma característica de todas as grandes cidades brasileiras. SCARLATO (2014, p. 413 in: ROSS, 2014) ressalta que o crescimento desordenado dos centros urbanos brasileiros vem desde seus primórdios, sendo uma característica da colonização portuguesa no Brasil.

É evidente que essa mácula original apenas foi agravada com o passar do tempo, em especial com o advento da economia capitalista e o desenvolvimento tecnológico e industrial, que impulsionou o movimento de migração do campo para as cidades. Os trabalhadores recém-chegados às cidades, sem moradia ou recursos, terminaram ocupando o solo por meio de invasões a terrenos públicos e privados com a posterior construção de habitações precárias, gerando uma urbanização ilegal (SCARLATO, 2014, p. 401 in: ROSS, 2014). No Recife, a cidade ilegal era a cidade dos mocambos, seja nos mangues, nos morros, ou nos terrenos mais afastados.

Embora a cidade em que o movimento manguebit emerge seja a Recife da última década do século XX, é importante trazer a lume algumas observações de Josué de Castro sobre a miséria da cidade nas décadas anteriores, mais especificamente nas décadas de 1940, 1950, 1960 e 1970. Isso porque o quadro descrito nessas décadas por Josué de Castro, falando da

miséria no Recife, da fome, dos mocambos, dos homens-caranguejos, foi absorvido e revisitado pelo movimento mangue e, conseqüentemente, pelo disco “Da lama ao caos” (1994). Décadas depois da denúncia de Josué de Castro, a miséria por ele descrita ainda assombrava o Recife.

Em “geografia da fome” CASTRO (2008, p. 124) pontuava que dos então 700 mil habitantes do Recife na década de 40, 230 mil viviam em mocambos fincados nos mangues e nos arredores da cidade. Era gente vinda do meio rural, ora fugida da seca, ora dos baixos salários das usinas, gente que cumpria o roteiro severino que uma década depois João Cabral de Melo Neto descreverá poeticamente em “Morte e vida severina” (MELO NETO, 2006).

O autor conclui que grande parte dessa população dos mocambos passava fome, morria mesmo de fome, fadada que estava a consumir uma dieta pobre, monótona, com deficiência calórica e poucas proteínas. Inquéritos realizados por ele na cidade do Recife apontaram que sua população mais pobre vivia com fome crônica (CASTRO, 2008, p. 122).

As populações do litoral que se podiam valer das águas para extrair alguma proteína para os seus corpos, são observadas por CASTRO (2008, p. 133) como “verdadeiras populações anfíbias, nem da terra nem da água, mas de uma zona de solo instável, formado pela permanente mistura dos dois elementos.” No Recife, cidade naturalmente fundada entre rios e deitada em manguezais, essas “populações anfíbias” vicejavam, pois “os mangues eram uma verdadeira terra da promessa que atraía os homens vindos de outras áreas de mais fome ainda” (CASTRO, 1967, p. 2020).

No romance “homens e caranguejos” (CASTRO, 1967, p. 12-13), Josué de Castro define no prefácio à obra o tipo de vida dos habitantes dos mangues do Recife, os homens caranguejos:

a lama dos mangues do Recife, fervilhando de caranguejos e povoada de seres humanos feitos de carne de caranguejo, pensando e sentindo como caranguejo. Seres anfíbios - habitantes da terra e da água, meio homens e meio bichos. Alimentados na infância com caldo de caranguejo: este leite de lama. Seres humanos que se faziam assim irmãos de leite dos caranguejos. Que aprendiam a engatinhar e a andar com os caranguejos da lama e que depois de terem bebido na infância este leite de lama, de se terem enlambuzado com o caldo grosso da lama dos mangues e de se terem impregnado do seu cheiro de terra podre e de maresia, nunca mais se podiam libertar desta crosta de lama que os tornava tão parecidos com os caranguejos, seus irmãos, com as suas duras carapaças também enlambuzadas de lama.

Ressalta CASTRO (1967, p. 13) a desesperança dessa vida anfíbia, enfiada nos mangues, em que essa população se atolava cada vez mais, sem dela jamais sair, nem mesmo na morte:

É por isso que os habitantes dos mangues, depois de terem um dia saltado para dentro da vida, nesta lama pegajosa dos mangues, dificilmente conseguiram

sair do ciclo do caranguejo, a não ser saltando para a morte e, assim, se afundando para sempre dentro da lama.

Nesse cenário, a miséria e a fome paralisavam até mesmo a humanidade dos habitantes dos mangues. Os homens-caranguejos eram pessoas animalizadas pela pobreza, pela luta diária para sobreviver:

Qual seria então o significado de homem-caranguejo? No âmbito sociológico ou mesmo filosófico, o homem-caranguejo encontra-se mergulhado na particularidade ou vida cotidiana, comprometido fundamentalmente com a conservação/reprodução de sua vida, não mantendo uma relação consciente com a genericidade. Nesse caso, não poderia ser considerado um indivíduo (...). (MELO FILHO, 2003, p. 514)

João Cabral de Melo Neto, no triste poema “O cão sem plumas” (MELO NETO, 2007), percebe a desumanização destas pessoas:

Na paisagem do rio
 difícil é saber
 onde começa o rio;
 onde a lama
 começa do rio;
 onde a terra
 começa da lama;
 onde o homem,
 onde a pele
 começa da lama;
 onde começa o homem
 naquele homem.

De início, era no solo alagado dos mangues que se fixavam os mocambos desta gente pobre e esquecida. O contraste violento do espaço urbano no Recife dava-se entre o solo enxuto dos sobrados, de um lado, e o solo úmido dos mocambos, de outro (FREIRE, 2006, p. 351). Mas como visto anteriormente, as políticas higienistas do Estado Novo terminaram por espalhar os mocambos para pontos mais extremos da cidade, como os morros do Recife (PANDOLFI, 1984, p. 65-67). Os chamados *homens-caranguejos* passam, então, a conviver com seus irmãos, os *homens-gabirus*.

A expressão *homem-gabiru* surge em reportagem do jornal *Folha de São Paulo*. O trabalhador rural Amaro João da Silva, habitante da cidade de Amaraji, a 89 km do Recife, ganhou fama em 1991 após a publicação de uma reportagem do jornal sobre ele: “com 1m35 de altura, [Amaro] transformou-se num símbolo da miséria do Nordeste, vítima do nanismo

provocado pela desnutrição. Gabiru é uma espécie de rato e passou a ter, na linguagem comum, o significado de pessoa de baixa estatura devido à desnutrição.”²¹

O movimento manguebit resgata não apenas a obra de Josué de Castro e sua referência aos homens-caranguejos, mas também a então recente história do homem-gabiru, o homem expulso dos mangues, que passa a habitar outros espaços, mas que continua a compartilhar a fome e a miséria que assustam os homens-caranguejos:

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
 Ô Josué eu nunca vi tamanha desgraça
 Quanto mais miséria tem mais urubu ameaça²²

É que a pobreza e a fome de que nos falava Josué de Castro não desapareceu do Recife nas décadas seguintes. Tratando do Brasil da década de 1970 e consecutivas, ROSS (2014, p. 216 In: ROSS, 2014) acentua a incapacidade das cidades de absorver os imigrantes rurais, o que gerou “uma massa de desempregados e subempregados crônicos, formando populações marginalizadas social e economicamente” vivendo “em barracos de favela, cortiços e habitações precárias nas periferias das cidades”.

De fato, o “milagre econômico” do princípio da década de 1970, como é sabido, se por um lado fez o Brasil crescer economicamente como nação, por outro lado gerou revezes sociais, como o achatamento dos salários dos trabalhadores de baixa qualificação, a acentuação do processo de concentração de renda e o avanço lento ou abandono dos programas sociais (FAUSTO, 2006, p. 268-269).

A década de 1980 só fez a pobreza acercar-se ainda mais da cidade. Entre 1981 e 1983 o Brasil entrou em recessão e os setores mais penalizados foram as indústrias de bens de consumo durável e de capital, o que gerou desemprego, especialmente, nas áreas urbanas (FAUSTO, 2006, p. 279). A isso se seguiu o crescimento galopante da inflação e o aumento da dívida externa, o que não se atenuou com a redemocratização e os planos econômicos que caracterizaram o Governo Sarney, inefetivos para conter a inflação e direcionar o Brasil para o crescimento econômico e para a melhora dos seus índices sociais.

²¹Extraído de <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/3/19/brasil/17.html>.

²² SCIENCE, Chico. *in*: Chico Science & Nação Zumbi. da lama ao caos. Rio de Janeiro: Sony-BMG Music Entertainment, 1994, FAIXA 6.

A eleição de Fernando Collor de Mello em 1989 aponta, pela primeira vez, para a adoção de uma política neoliberal e que iria piorar visivelmente a situação das classes marginalizadas pelo processo econômico. O presidente eleito privatizou empresas estatais, abriu o país ao comércio exterior e reduziu o número de funcionários públicos (FAUSTO, 2006, p. 291). Ocorre que, com a adoção das políticas neoliberais e a adoção das teses do FMI, o Brasil experimentou mais recessão econômica ainda, desemprego e arrocho salarial (OLIVEIRA, 2014, p. 315 in: ROSS, 2014). OLIVEIRA (2014, p. 324 in: ROSS, 2014), inclusive, aponta que “os trabalhadores brasileiros durante o governo Collor e Itamar Franco receberam (...) os mais baixos salários-mínimos dos últimos cinquenta anos”.

Não é difícil imaginar, neste cenário, a difícil condição de vida da parcela mais pobre da população. O fantasma da fome, denunciado por Josué de Castro décadas atrás, permanecia assombrando os brasileiros. No início da década de 1990 o sociólogo Herbert José de Souza, conhecido como Betinho, revelava ao país, em ruidosa campanha nacional, que havia brasileiros passando fome, milhares deles, no campo e nas cidades. A campanha foi amplamente divulgada na mídia, tendo, efetivamente, sensibilizado a sociedade e motivado os cidadãos a combater esse mal que, no estertor do século ainda atingia tantos brasileiros.

De fato, dados extraídos do sítio eletrônico do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada - IPEA²³ demonstram que, em 1990, 27.659,557 brasileiros se encontravam abaixo da linha de extrema pobreza²⁴, o que representava 19,9% da população na época, enquanto 58.119,827 brasileiros se encontravam abaixo da linha de pobreza²⁵, 41,92% da população.

Não encontramos dados semelhantes para a cidade do Recife. Alcançamos, porém, obter o percentual de pobres na cidade em 1991²⁶, percentual esse que considera as pessoas com renda

²³ Extraído do sítio eletrônico do IPEA: <http://www.ipeadata.gov.br/Default.aspx>

²⁴ Número de pessoas em domicílios com renda domiciliar per capita inferior à linha de extrema pobreza (ou indigência, ou miséria). A linha de extrema pobreza aqui considerada é uma estimativa do valor de uma cesta de alimentos com o mínimo de calorias necessárias para suprir adequadamente uma pessoa, com base em recomendações da FAO e da OMS. São estimados diferentes valores para vinte e quatro regiões do país. Série calculada a partir das respostas à Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD/IBGE). (Extraído do sítio eletrônico do IPEA: <http://www.ipeadata.gov.br/Default.aspx>).

²⁵ Número de pessoas em domicílios com renda domiciliar *per capita* inferior à linha de pobreza. A linha de pobreza aqui considerada é o dobro da linha de extrema pobreza, uma estimativa do valor de uma cesta de alimentos com o mínimo de calorias necessárias para suprir adequadamente uma pessoa, com base em recomendações da FAO e da OMS. São estimados diferentes valores para vinte e quatro regiões do país. Série calculada a partir das respostas à Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD/IBGE). (Extraído do sítio eletrônico do IPEA: <http://www.ipeadata.gov.br/Default.aspx>).

²⁶ Extraído do sítio eletrônico do IPEA: <http://www.ipeadata.gov.br/Default.aspx>

familiar *per capita* inferior a 50% do salário-mínimo em 1º de setembro de 1991. No Recife o percentual de pobres é de 43,61%²⁷ da sua população.

De braços dados com a pobreza caminha a concentração de renda. ARAÚJO (2005) atesta o tamanho da concentração de renda especificamente para a cidade do Recife nos anos 1991 e 2000²⁸, anos que compreendem, aproximadamente, o momento de advento e consolidação do movimento manguebit.

Os dados são bastante assertivos, apontando para a extrema concentração de renda na cidade, inclusive no comparativo com outras capitais brasileiras. Em 1991 os 20% mais ricos detinham 71,66% da renda, enquanto os 20% mais pobres respondiam por apenas 1,64% da renda. Nos anos 2000 a situação piora ainda: os 20% mais ricos passam a deter 72,58% da renda e os 20% mais pobres reúnem 1,43% da renda.

A concentração de renda no Recife tem efeito também nos péssimos índices de longevidade e educação verificados ao longo daquela década. De fato, enquanto o Recife, em 1991, encontra-se em 8º lugar entre as capitais pesquisadas no que concerne ao IDH Renda²⁹, sua posição cai para 11º lugar, a penúltima posição, no IDHM Longevidade³⁰ e 10º no IDHM Educação³¹ (vide BITOUN, 2005).

SANTOS e SILVEIRA (2006, p. 305) chamam a atenção para o resultado das políticas neoliberais na sociedade brasileira e no seu uso do espaço. Ressaltam os autores, entre outros, a tendência à concentração econômica, o que pode gerar, inclusive, êxodo para as grandes cidades e a redução da atenção ao mercado interno, com o possível efeito de recessão econômica. MIRANDA (2005) aponta sério déficit habitacional na Zona Metropolitana da cidade no ano 2000 e espetacular carência de infraestrutura nas habitações existentes.

Além disso, MIRANDA (2005) alerta que a falta de infraestrutura caracteriza quase metade das habitações do Recife e 68% das habitações da sua região metropolitana. É a

²⁷ A título de ilustração, Olinda possui um percentual de pobres de 45,02% e Jaboatão dos Guararapes de 51,56%, sendo ambas cidades localizadas na Região Metropolitana do Recife em conurbação.

²⁸ Em 1991 e 2000 foram realizados Censos pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE.

²⁹ Índice usando uma função côncava da renda, normalizada usando valores extremos. (Extraído do sítio eletrônico do IPEA: <http://www.ipeadata.gov.br/Default.aspx>)

³⁰ Sub-índice do IDH relativo à dimensão Longevidade. É obtido a partir do indicador esperança de vida ao nascer, através da fórmula: (valor observado do indicador - limite inferior) / (limite superior - limite inferior), onde os limites inferior e superior são equivalentes a 25 e 85 anos, respectivamente. (Extraído do sítio eletrônico do IPEA: <http://www.ipeadata.gov.br/Default.aspx>)

³¹ Sub-índice do IDH relativo à Educação. Obtido a partir da taxa de alfabetização e da taxa bruta de frequência à escola, convertidas em índices por: (valor observado - limite inferior) / (limite superior - limite inferior), com limites inferior e superior de 0% e 100%. O IDH-Educação é à média desses 2 índices, com peso 2 para o da taxa de alfabetização e peso 1 para o da taxa bruta de frequência. (Extraído do sítio eletrônico do IPEA: <http://www.ipeadata.gov.br/Default.aspx>)

mocambópolis de que nos fala Josué de Castro (CASTRO, 2008, p. 124-125) citando Mário Lacerda de Mello. A *mocambópolis* que, segundo salientado por MIRANDA (2005), acaba sendo necessária, funcional mesmo, uma vez que falta habitação para boa parte da população, que termina buscando moradia nos assentamentos irregulares como favelas, vilas e loteamentos clandestinos. É a ocupação ilegal referida por SCARLATO (2014, p. 401 *in*: ROSS, 2014), fazendo surgir, dentro de uma mesma cidade dois espaços bem definidos: o legal e o ilegal. Esse último, carente de infraestrutura, condições sanitárias, segurança e dignidade para os seus habitantes, verdadeiro acinte contra o Estado Republicano de Direito.

A pobreza da cidade, mais especificamente a de seus homens-caranguejos e homens-gabirus, é expressa também na frieza dos números. Essa é uma questão que será bastante explorada pelo movimento manguebit. Na faixa “A cidade”, do álbum “Da lama ao caos” (1994), recorda-se que o crescimento da cidade se dá com a acumulação de ainda mais riqueza pelos ricos e com o aumento da miséria dos mais pobres: “a cidade não para, a cidade só cresce/ o de cima sobe e o de baixo desce”³².

Outro aspecto da Manguetown que precisa ser ressaltado é a grande concentração populacional no seu território. No Censo de 2010³³ a densidade demográfica do Recife foi de 7,039,64 habitantes por km², o que o coloca no 12º lugar entre os 5.570 municípios brasileiros³⁴. Trata-se de uma massa urbana contínua, que se vai espalhando para os outros Municípios da Região Metropolitana, como será visualizado na figura seguinte³⁵ Nela também será possível observar que Recife, Olinda e Jaboatão dos Guararapes formam uma conurbação sem praticamente contar com qualquer área de respiro. Além disso, percebe-se que praticamente a totalidade da área do Recife é urbanizada³⁶: a mancha acinzentada da cidade cortada apenas pelo azul dos rios:

³² SCIENCE, CHICO. In: Chico Science e Nação Zumbi: da lama ao caos. Rio de Janeiro: Sony-BMG Music Entertainment, 1994, *Faixa 3*.

³³ O presente trabalho foi construído quando ainda não havia sido divulgado o novo censo, finalizado apenas em junho de 2022.

³⁴ Dado extraído do sítio eletrônico do IBGE: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pe/recife/panorama>

³⁵ Figura extraída de MIRANDA (2005)

³⁶ De fato, como é possível extrair do sítio eletrônico do IBGE, a área urbanizada do Recife é de 142,99 km, sendo o 22º município do país com maior área urbanizada: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pe/recife/panorama>



Figura 3 – Eixos de urbanização do Recife

É evidente que uma tal concentração urbana gera inúmeros problemas, como circulação de pessoas, tratamento do lixo, poluição do ar, sonora e visual, disponibilização adequada dos serviços públicos, entre tantos outros. Cria-se um caos urbano.

Outra característica importante do Recife é que a sua divisão centro/periferia não se faz em espaços geográficos bem separados. Os bolsões de pobreza encontram-se espalhados por toda a área urbana da cidade, como bem demonstra a figura seguinte³⁷, que inclusive detalha as décadas em que se deu a ocupação de cada área:

³⁷ Figura extraída de CAVALCANTI *et al* (2016)

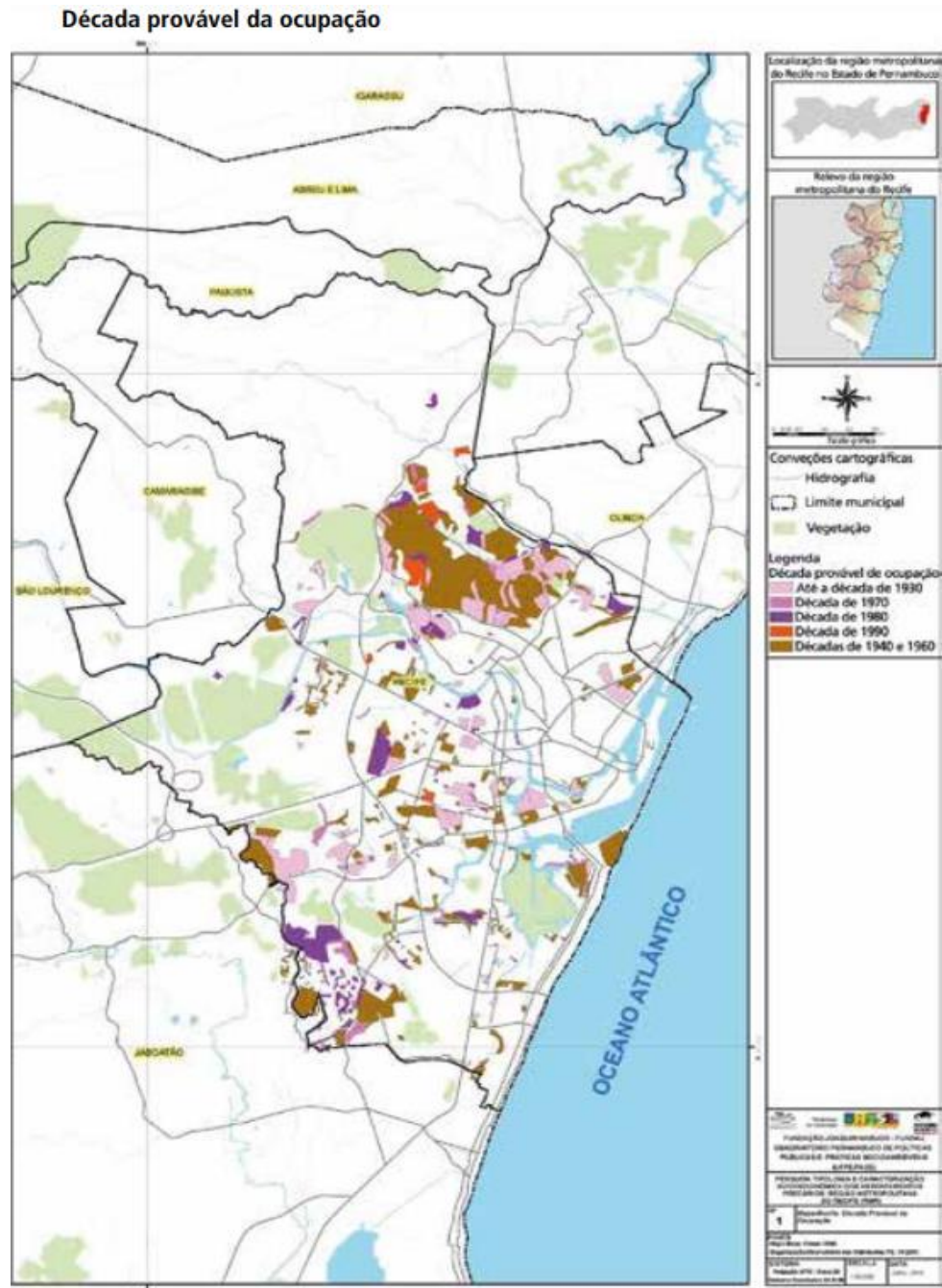


Figura 4 – Décadas de ocupação dos assentamentos precários do Recife

A permeabilidade da pobreza no território, inclusive nos bairros ricos, determina uma estranha convivência entre a cidade legal e ilegal anteriormente referidas, não apenas no mesmo município, mas nos mesmos bairros. O mapa acima bem dimensiona a precariedade da ocupação da cidade na década de 1990, com seus conhecidos efeitos ambientais e sociais deletérios. É essa cidade que o movimento manguebit e o álbum “Da lama ao caos” (1994) irá traduzir e denunciar.

Outro ponto interessante a ser mencionado é que no início da década de 1990 o centro do Recife – em especial o bairro do Recife, situado na antiga Ilha do Recife, mas também os

bairros vizinhos de Santo Antônio e São José, e mesmo, em menor grau, o bairro da Boa Vista -, encontrava-se envelhecido, e a depender da área, fortemente deteriorado.

O envelhecimento dos centros antigos das cidades brasileiras é um fenômeno bastante comum e que se intensificou com o processo de industrialização da década de 1950 (SCARLATO, 2014, p. 416 in: ROSS, 2014). A velha cidade vai se expandindo para outras áreas e o seu centro, considerado obsoleto, vai sendo transformado, com o surgimento ou exacerbação “do congestionamento do trânsito, da poluição ambiental e da concentração populacional”, divisando-se, ainda, “um intenso processo de encortiçamento das antigas habitações” (SCARLATO, 2014, p. 436 in: ROSS, 2014).

No Recife, LACERDA (2007, p. 623) situa na década de 1970 a intensificação do processo de mudança de localização tanto da população mais rica quanto dos estabelecimentos de comércio e serviços considerados nobres do centro da cidade para seus bairros periféricos. O processo atingiu toda a região central da cidade: o Bairro do Recife e os Bairros de Santo Antônio e São José. Mas foi o Bairro do Recife que sofreu a mais grave degradação ambiental. Segundo aponta LACERDA (2007, p. 624), a deterioração do Bairro do Recife acabou por transformá-lo em uma “periferia da cidade”, uma curiosa “periferia na centralidade”.

O Recife do início da década de 1990 encontrava-se com seu centro decadente e deteriorado. Nele ainda pululava a vida urbana, todavia, pois ali se localizava o comércio mais popular, com circulação da gente menos abastada. Exceção talvez fosse o bairro do Recife, que segundo LACERDA (2007, p. 624) deixou de ser um espaço de convivência. Este ponto é importante de ser mencionado porque é nessa década que o bairro do Recife sofrerá um processo de revitalização³⁸, em um curioso paralelismo com o desenvolvimento do movimento manguebit, como se o despertar cultural afastasse o torpor, o silêncio e o esquecimento do núcleo primeiro da cidade.

A cidade emerge na década de 1990 como um cenário urbano extremamente denso: com uma larga população vivendo em uma conurbação que extrapola os limites da cidade, sofrendo com problemas de infraestrutura, ambientais e sociais. É uma cidade pobre, a despeito de seus bolsões de riqueza, tendo quase metade da sua população vivendo com menos de 50% de um dos menores salários-mínimos da história. É também uma cidade caótica, cheia demais, engarrafada, suja, cansada. Em 1991 Recife foi eleita a quarta pior cidade do mundo para se

³⁸ Em 1992, é desenvolvido o Plano de Revitalização do Bairro do Recife, o qual foi implantado em quatro etapas, estando consolidado em 1996 (LACERDA, 2007).

viver por um órgão das Nações Unidas (TELES, 2019, p. 23) É neste panorama desolador que uma novidade surpreende o Recife: um movimento que se propunha a lhe devolver o “ânimo, deslobotomizar e recarregar as baterias”³⁹. Um movimento voltado a “injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife”⁴⁰. Nascia a Manguetown.

³⁹ Trecho do Manifesto Caranguejos com cérebro.

⁴⁰ Trecho do Manifesto Caranguejos com cérebro.

2. A MÚSICA POPULAR NA CIDADE

“É povo na arte, é arte no povo, e não o povo na arte, de quem faz arte com o povo”

Etnia, do álbum Afrociberdelia (1996)

Para falar da música na Manguebeat e focar no movimento manguebit e no disco “Da lama ao caos” (1994) é importante, antes, traçar um panorama da música popular na cidade do Recife. A necessidade de traçar um quadro da cultura musical popular da cidade emerge da intensa ligação entre o movimento manguebit e a cultura popular.

Embora a música (ou músicas) que caracteriza o movimento manguebit seja mundializada, podendo ser definida, a depender da banda, como rock, pop, rap ou punk rock, algumas bandas, entre essas Chico Science e Nação Zumbi, utilizam na sua criação a música popular pernambucana. Demais disso, a partir do advento do movimento manguebit instaura-se na cidade – e no Estado – uma dinâmica de valorização e reconhecimento da cultura popular. Figuras como o caboclo de lança do maracatu rural, esquecidos ou ignorados pela população urbana, tornam-se símbolo da cultura do Estado de Pernambuco. Artistas populares, como Mestre Salustiano, Selma do Coco e Lia de Itamaracá, ganham fama e passam a apresentar-se em festivais nacionais e internacionais. Inaugura-se um sentimento de cumplicidade e pertencimento da população urbana recifense com as manifestações culturais do Estado. Por esses motivos, entendeu-se necessário tratar mais detalhadamente da música popular na cidade, traçando suas características e definindo seus espaços.

Não se pode abordar a questão da música na cidade sem fazer referência aos maracatus. Há dois tipos de maracatus: o maracatu de baque virado, ou maracatu-nação, mais presente na Região Metropolitana do Recife e o maracatu de baque solto, ou maracatu-rural, mais vinculado à Zona da Mata pernambucana, mas que por força da migração do trabalhador da cana de açúcar, em busca de uma vida melhor na cidade, está presente também no Recife e na sua região metropolitana. A música na cidade transita também pelo cavalo marinho e, como não poderia deixar de ser, pelo frevo. Preparemo-nos, pois, para penetrar no universo fascinante da cultura popular.

2.1 O Maracatu Nação

O maracatu de baque virado, ou maracatu nação, tem origem nos festejos de coroação do rei e da rainha do Congo. As festas de coroação dos reis do Congo eram comuns no Brasil

colônia e deram origem, além do maracatu, a outras manifestações culturais ainda presentes na atualidade, como a congada, todas de origem africana.

Mário de Andrade, em artigo recolhido por CASCUDO (2003, p. 302) pontua que as eleições de reis e rainhas pelos negros brasileiros no período colonial, longe de ser uma imitação dos costumes europeus, era tradição africana, vinda daquele continente com a população cativa transportada para essas terras. O costume espalhou-se por vários Estados brasileiros e, conforme Mário de Andrade ressalta, há relatos de reis negros também em Cuba e nas Antilhas.

Os negros forçadamente transportados ao Brasil uniam-se em irmandades que se ligavam, normalmente, a um santo de devoção católica, uma vez que suas crenças nos orixás não eram toleradas. As irmandades dos pretos erguiam igrejas, promoviam o sepultamento dos seus associados e buscavam auxiliar, em geral, os negros que a integravam. Eram essas irmandades que promoviam a coroação dos reis do Congo, coroação de representantes eleitos pelos negros e que costumavam ocorrer no dia dos santos das irmandades dos pretos (RABELLO, 2019, p. 102-103).

Segundo RABELLO (2019, p. 108) os reis eleitos por cada irmandade gozavam de prestígio na sua comunidade, sendo respeitados durante todo o reinado e não apenas na data festiva. Ela pontua, citando Rezende, que a coroação era “uma maneira dos negros rejeitarem a autoridade dominadora e imposta dos brancos, e de afirmarem seu desejo de liberdade, escolhendo, pelo voto, suas próprias autoridades”.

Já Mário de Andrade os chama de “reinados de fumaça” por não enxergar na eleição dos reis do Congo no Brasil utilidade para os negros. Ele acredita que tais reinados eram estimulados pelos brancos como uma forma de controle social: “esses reis eram bons instrumentos nas mãos dos senhores, e excelente para-choque entre o senhorio revoltante do senhor e a escravidão revoltada (mais revolta que revoltada) do escravo” (ANDRADE In: CASCUDO, 2003, p. 302).

Embora possa parecer contraditório, parece-me que ambos estão, em parte, corretos. Não se pode negar que a eleição de um rei por seus pares e o reconhecimento da sua autoridade pelos demais negros da irmandade fosse um acontecimento político. A coroação exprimia, pois, um ato de revolta e de afirmação de liberdade. Mas isso não significava rejeição e, muito menos, ruptura com a autoridade estabelecida. Se por um lado a coroação valorizava o africano, garantindo aos negros um rei negro, de sua escolha, por outro lado implicava em submissão parcial à cultura do colonizador, seja na devoção religiosa, seja no trajar ou no cortejo. Além disso, ao aceitar a coroação e chancelar a celebração dos negros, a autoridade colonial arrefecia

o descontentamento daquela parcela da população, o que poderia, sim, como afirmava Mário de Andrade, funcionar como uma forma de controle social dos pretos pelos brancos.

Não se pode, ainda, deixar de mencionar que, além da carga política, a coroação dos reis do Congo era, também, um acontecimento religioso e lúdico. Era, enfim, um evento cheio de significados, tensões, contradições e compromissos, como não poderia deixar de ser no contexto de uma manifestação cultural de escravos e negros alforriados em uma sociedade escravista. Seja como for, não se pode refutar que, naquele contexto extremamente adverso, negros e negras encontraram um meio legalizado de celebrar abertamente representantes ou líderes de origem africana por eles escolhidos.

No Recife era comum que a coroação se desse no dia da procissão de Nossa Senhora do Rosário, quando os negros participavam da festa com seus batuques. SOUZA (2006, p. 205) afirma que há registro da eleição de reis negros em Olinda desde 1666, e no Recife desde 1674, na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, o que mostra como a prática era antiga nas duas cidades.

Mas como estes festejos de coroação dos reis do Congo do Brasil colonial transformam-se em maracatus? As festas de coroação dos reis do Congo foram, aos poucos entrando em declínio, especialmente diante das pressões das autoridades do Estado. Isso não significa que as coroações tenham deixado de ocorrer, inclusive em frente às igrejas, como aponta o Dossiê do Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu Nação – INRC produzido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN (IPHAN, 2013)⁴¹. Nesse documento, que traça um panorama bastante amplo dessa manifestação cultural, há registro de notícia de jornal de 03 de março de 1922, segundo a qual a rainha do maracatu Dois de Ouro foi coroada em frente à Igreja de Nossa Senhora do Rosário no Recife (IPHAN, 2013, p. 146-147). Ora, em 1922 os festejos de coroação dos reis do Congo já se tinham extinguido, mas a coroação em si, persistia aqui e ali, como bem demonstra a reportagem coletada pelo IPHAN. Os maracatus, portanto, são manifestações surgidas dos festejos de coroação dos reis do Congo, mas a eles sobrevivem: desaparecida a festa de coroação das irmandades negras, ficam os maracatus nação.

⁴¹O Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) é uma metodologia de pesquisa desenvolvida pelo Iphan para produzir conhecimento sobre os domínios da vida social aos quais são atribuídos sentidos e valores e que, portanto, constituem marcos e referências de identidade para determinado grupo social. Contempla, além das categorias estabelecidas no Registro, edificações associadas a certos usos, a significações históricas e a imagens urbanas, independentemente de sua qualidade arquitetônica ou artística. (Extraído de: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/685/>)

O maracatu nação, todavia, não possui uma descendência única e direta dos festejos de coroação dos reis do Congo das irmandades negras. O maracatu se origina dessas festas, mas unido a batuques específicos que soavam na cidade no século XIX e à tradição da festa de Nossa Senhora do Rosário (IPHAN, 2013, p.39).

É importante ressaltar que as irmandades dos pretos, que promoviam as coroações do rei e da rainha do Congo, terminavam agrupando indivíduos provindos da mesma região da África, ou “nação africana”. Daí surgiu o termo “nação” acoplado aos maracatus de baque virado: as irmandades dos pretos congregavam nações e os maracatus que, posteriormente, delas surgiram, foram denominados maracatus nação, cada um vinculado a uma “nação” africana.

É relevante pontuar, como faz SOUZA (2006, p. 187), que *nação* e *etnia* não se confundem neste contexto. As nações decorrem das divisões geográficas impostas pelo colonizador e não das divisões étnicas que congregavam os povos africanos no seu continente de origem. As irmandades dos pretos reuniam, normalmente, negros da mesma nação e não da mesma etnia, embora tenha havido também irmandades unidas principalmente por laços étnicos.

A verdade é que, para o colonizador não era interessante permitir a associação dos negros por etnia, pois o compartilhamento de costumes levaria a criação de fortes laços de solidariedade, do que poderia advir contestações e revoltas. Assim, a congregação em nações era vista como uma forma de controle pela autoridade colonial. Mas apesar das irmandades terem por base a proveniência geográfica e não a etnia, que é o verdadeiro elo entre os indivíduos, SOUZA (2006, p. 187) acredita que, no contexto da diáspora, a “nação” acabou se tornando um fator importante na criação de vínculos entre os escravizados:

Sem negar que as identidades étnicas, quando possíveis de ser acionadas, eram importantes nos reagrupamentos que se davam entre os africanos recém-chegados ao Novo Mundo, quero frisar que os parâmetros atribuidores de identidades não eram os mesmos que vigoravam quando as pessoas estavam em suas terras natais. Assim, similaridades linguísticas entre línguas diferentes, mas compreensíveis entre si, ou o sentimento de pertencer a uma mesma geografia básica, levavam à identificação de pontos comuns entre pessoas escravizadas em diferentes pontos da África, percorridos pelas rotas comerciais. Essas identidades, mais ou menos tênues, eram valorizadas num mundo onde todos eram estrangeiros e buscavam reconstruir laços sociais a partir do que trouxeram da África e o escravismo permitia.

Na origem do maracatu, portanto, está a criação desta identidade africana no novo mundo, identidade ligada à “nação”, ao território de origem dos povos escravizados. A nação

não reproduzia a identidade étnica ou tribal desses indivíduos, mas a identidade possível na sociedade escravista para onde eles foram transplantados.

O termo nação, portanto, ficou acoplado ao maracatu de baque virado, nominando-o. Aqui importa recordar que Chico Science e Nação Zumbi tomam emprestado do maracatu a palavra nação para denominar o grupo, estabelecendo a primeira conexão da sua arte com a cultura popular, ligando-a, ao mesmo tempo, ao maracatu e à identidade negra. Aliás, a conexão do grupo com a cultura negra é ainda reforçada pela alusão à Zumbi dos Palmares, herói negro. Feita essa observação, retornemos à história do maracatu.

Com o passar dos séculos, a “nação” dos maracatus deixou de fazer referência à origem dos indivíduos que os integram, e passou a aludir ao compartilhamento de práticas culturais entre eles, como tradições ligadas ao cortejo, à forma de bordar as roupas ou construir as alfaias, além das importantes práticas religiosas abraçadas por aquela comunidade (IPHAN, 2013, p. 14). Assim, promovem os maracatus hoje, como produziram antes, um laço identitário entre o grupo, uma sensação de pertencimento à comunidade.

Este ponto, inclusive, é um traço distintivo da prática cultural do maracatu nação para outras práticas culturais a ela relacionadas e que se popularizaram desde a década de 1990, como os grupos formados por jovens de classe média no Brasil e no exterior que se reúnem para tocar os batuques do maracatu de baque virado e, eventualmente, desfilar em cortejo, mas sem que reproduzam os laços comunitários, o aspecto religioso e a memória compartilhada. Os maracatus livres de tais liames, não são classificados como maracatu nação. LIMA (2014, p. 320) ressalta esse ponto, classificando os grupos sem tais liames não como maracatus, mas como grupos percussivos, apenas. Além disso, acrescenta o autor dois aspectos característicos dos maracatus nação, que é a negritude de quase todos os seus componentes e sua sede em comunidades de baixa renda.

O maracatu nação é uma prática bastante vinculada às religiões de matriz africana, como a religião dos orixás, a umbanda e a jurema (LIMA, 2014, p. 321). Nisso encontra-se importante transformação da manifestação cultural, que nos tempos dos festejos coloniais de coroação dos reis do Congo, possuía raízes cristãs e, mais especificamente, católicas. Como os cortejos vinculados aos santos de devoção das irmandades dos homens pretos modificou-se, refez-se, e virou coisa outra, abraçando as religiões africanas?

A transformação decorre das perseguições religiosas do século XIX, quando a opinião pública e os jornais condenavam as religiões africanas, especialmente o denominado “catimbó”, que se aproxima, na atualidade, da jurema, religião afro-indígena. A condenação popular das

práticas religiosas de matriz africana descambou para a perseguição policial, com invasão de terreiros e admoestação aos praticantes da religião, cenário que foi acentuado no Estado Novo durante o governo de Agamenon Magalhães (IPHAN, 2013, p. 43-44).

Para fugir às perseguições, tentando ludibriar as forças policiais, as casas religiosas buscavam licenças com as autoridades públicas para ensaiarem maracatus que desfilariam no carnaval. Assim agindo, justificavam as reuniões de fundo religioso dos negros nos terreiros. Ao mesmo tempo, como possuíam a licença para tal fim, os terreiros terminaram desfilando maracatus no carnaval, criando uma vinculação dessa manifestação cultural com a religião de matriz africana ou indígena que persiste até os dias atuais (IPHAN, 2013, p. 40-43).

Importante ressaltar, como fez SILVA (2019, p. 74) que os antigos cortejos dos reis negros não saíam no carnaval, mas apenas por ocasião das festas religiosas. O aparecimento de reis do Congo no carnaval brasileiro data, segundo o autor, do final dos anos 50 do século XIX, quando ele recolhe diversas notícias de jornais mencionando desfiles dos reis do Congo por ocasião das festividades momescas.

Mas em que consiste, especificamente, o maracatu? Trata-se de uma manifestação híbrida, que mistura música, dança, canto e performance. Seus integrantes saem em cortejo pelas ruas da cidade, cada um representando um determinado personagem que anuncia a chegada do rei e da rainha (IPHAN, 2013, p. 18).



Figura 5 - Fotografia de maracatu nação⁴²

⁴²Extraída do sítio eletrônico vermelho: <https://vermelho.org.br/2016/02/01/noite-para-os-tambores-silenciosos-e-celebrada-em-olinda/>

A música é a percussão dos tambores, mais especificamente, das alfaias, que são “grandes tambores revestidos de peles dos dois lados, que utilizam um sistema de amarração de cordas responsável por sua afinação. Variam em tamanho, função e sonoridade, podendo ser confeccionadas com diferentes materiais, a exemplo do compensado e da macaíba” (IPHAN, 2013, p. 20). As alfaias do maracatu nação, inclusive, são os instrumentos percussivos utilizados no álbum “Da lama ao caos” (1994). Mas além das alfaias, ainda participam da percussão dos maracatus o gonguê, caixas de guerra e taróis, mineiros ou ganzás (IPHAN, 2013, p. 20).

LIMA (2014, p. 311), pontua que os maracatus possuem batuques diferentes, que são denominados estilos, sotaques ou baques. Ele alude a seis tipos de batuques. Não há, portanto, uma sonoridade única no maracatu de baque virado, mas vários sotaques. Para o ouvido treinado, é possível identificar o maracatu nação apenas pelo seu som.

É importante também destacar que essas manifestações culturais se concentram na Região Metropolitana do Recife, mais especificamente nas cidades de Recife, Olinda, Jaboatão dos Guararapes e Igarassu (FERREIRA e ANJOS, 2016, p. 24.). No Recife, onde a imensa maioria dos maracatus tem sua sede, estão presentes principalmente na zona norte, em localidades mais pobres. Lá se encontram sediados o Centro Grande Leão Coroado, Cambinda Estrela, Sol Nascente, Elefante, Encanto da Alegria, Estrela Brilhante do Recife, Encanto do Dendê, Cambinda Africano, Gato Preto, Encanto do Dendê, Linda Flor, dentre outros (LIMA, 2014, p. 316).

O maracatu nunca foi manifestação cultural popular entre as classes abastadas. SILVA (2019, p. 81) menciona que compositores como Capiba, Irmãos Valença, Ascenso Ferreira, Miro Oliveira e Sebastião Lopes levaram “o ritmo e a dança dos maracatus aos salões, por vezes com notáveis arranjos orquestrais”. Deve-se ter em vista, contudo, que o transplante do maracatu para ambientes de classe média e rica, além de nunca ter se feito em larga escala e nem ter contado com a calorosa recepção concedida ao frevo pela população abastada, parece ter se feito por meio de intermediários: não pelos maracatuzeiros negros e pobres dos xangôs recifenses, mas por famosos compositores como Capiba e Nelson Ferreira.

É certo que, como será discutido mais à frente neste trabalho, o movimento manguebit, a partir da década de 1990, difundiu o maracatu, entre outras manifestações culturais, também pela classe média pernambucana. O espaço social e físico do maracatu, antes restrito aos ambientes populares, indubitavelmente se alargou, embora se possa tecer alguns questionamentos sobre o tamanho desse alargamento, como se verá adiante.

2.2 O Maracatu Rural

O maracatu rural é uma expressão cultural cercada de mistérios. Suas influências são africanas, indígenas e ibéricas, como as de tantas outras manifestações culturais brasileiras. Suas apresentações envolvem música, dança e poesia e são bastante apreciadas também pela beleza visual, pois as vestimentas dos brincantes possuem cores e brilhos hipnotizantes. O maracatu rural é expressão cultural do homem do campo, dos caboclos das plantações de cana da Zona da Mata pernambucana e junta elementos de várias outras manifestações culturais: maracatu nação, caboclinho, cavalo marinho, entre tantas outras. Assim, embora tenha sido o maracatu rural incluído no presente capítulo, que trata da música na cidade, a verdade é que sua presença no Recife é estranha. O maracatu rural foi transplantado para o Recife e sua região metropolitana pela migração dos brincantes, trabalhadores rurais do corte da cana que vêm à capital buscar melhores condições de vida, trazendo consigo sua cultura. Assim, embora fisicamente presente no Recife, espiritualmente o maracatu rural continua na Zona da Mata pernambucana, em meio aos canaviais e à gente pobre que neles labuta.

REAL (1990, p. 75), em pesquisa empreendida no início da década de 1960, constatou que nos maracatus rurais presentes no Recife à época, praticamente todos os integrantes eram oriundos da zona canavieira do norte do Estado: Nazaré da Mata, Tracunhaém, Goiana, Timbaúba, Carpina e Vicência, entre outros. Mais do que isso, eram eles, em sua terra natal, trabalhadores da cana, ou da “enxada”, que emigraram para o Recife para fugir do odioso e sofrido trabalho nos canaviais.

O Dossiê do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC do Maracatu Rural, produzido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, após intensa pesquisa de campo, encontrou, no ano de 2013, cento e quinze maracatus rurais ou de baque solto em atividade, distribuídos em vinte e quatro cidades. O dossiê situa o território do maracatu rural, principalmente, na Zona da Mata Pernambucana, mais especificamente, na Zona da Mata Norte do Estado (IPHAN, 2013, p. 35).

A Zona da Mata Pernambucana tem como atividade econômica tradicional a plantação de cana de açúcar. As grandes plantações de cana cobrem essa região do Estado desde os primórdios da colonização, caracterizando a paisagem por um interminável e monótono verde cujo plantio e colheita cabe a homens e mulheres locais empregados em péssimas condições e em troca de baixíssimos salários. São esses trabalhadores da cana que criaram e que mantêm vivo o maracatu rural:

O latifúndio e a exploração da mão-de-obra, as condições sub-humanas de emprego e de vida, os altos índices de analfabetismo, a sazonalidade das ofertas de trabalho no corte da cana, caracterizam a região onde se originou e desenvolveu a complexidade cultural do baque solto, onde ainda hoje estão mergulhados muitos dos protagonistas desse folguedo, em sua maioria trabalhadores da cana (IPHAN, 2013, p. 37).

MEDEIROS (2003, p. 178) recorda que a monocultura da cana sempre esteve atrelada a uma estrutura de poder político perversa para os trabalhadores rurais, que ia além da luta de classes tradicional, pois o “senhor de engenho”, historicamente, detinha poderes amplos nas suas terras, possuindo grande autonomia, estrutura que embora tenha sido atenuada no decorrer dos séculos, não desapareceu por completo. Para ela, essa estrutura de poder dos engenhos de cana de açúcar está na raiz dos maracatus rurais, que teriam nascido como uma forma de contestar a realidade opressora: “o maracatu rural foi criado numa região onde, historicamente, sempre reinou a violência: colonizadores *versus* indígenas, senhores de engenho *versus* escravos e proprietários de engenhos e usinas *versus* trabalhadores rurais. (MEDEIROS, 2003, p. 217). Os maracatus surgem neste contexto de violência perene, como um instrumento de luta e de autoafirmação.

O disco “Da lama ao caos” (1994), como veremos mais à frente, embora se centre no território urbano, fala da miséria e da violência que afligem os mais pobres, e assim como um maracatu de baque solto, almejam passar uma mensagem de reconhecimento e autoafirmação, incitando, ainda, à luta contra a miséria e à opressão.

Essa luta contra a opressão vivenciada, expressa por meio dos maracatus rurais, encontra-se na figura dos guerreiros, nas armas portadas por eles – lanças, facas, flechas e armas de fogo - na religião professada, religião condenada pelas classes mais abastadas, como a Umbanda e a Jurema (MEDEIROS, 2003, p. 218) na atitude dos seus integrantes, na violência e agressividade do seu desfile, no garbo das roupas, no barulho da música:

Quando os maracatus desfilam, as pessoas têm receio, eles vêm com muita agressividade. Constata-se logo que eles se sentem muito poderosos e cheios de si, querendo respeito. É evidente que se trata de uma tentativa de se apropriar materialmente do que a sociedade injusta lhes nega, ser o alvo das atenções. É o momento que eles penetram no mais profundo de si mesmos, na busca daquilo que lhes é subtraído. Todo o colorido de suas roupas, o exagero de brilho pode muito bem ser compreendido ao se deter na situação de carência e miséria. Trata-se de uma compensação simbólica de suas insatisfações econômicas. Por trás dessa violência, do barulho dos sinos, das vestimentas luxuosas, estão os impulsos reprimidos na vida social. Daí a necessidade de exibir força física, coragem e capacidade de estar sempre pronto para se defender. (MEDEIROS, 2003, p. 263)

O maracatu é composto por baianas, índias, caçador, burra, mateus, catita, arreamás, cabocos (AMORAS, 2020, 3), ou caboclos. À frente, segue a catita ou catirina, o mateus, a

burra e o estandarte do maracatu. A catita ou catirina é o primeiro personagem do cortejo. Ela segue “roubando” comida para o maracatu e anunciando a sua passagem ou o encontro com outro maracatu (IPHAN, 2013, p. 44). É preciso ter em vista que no passado todos os trajetos do maracatu para suas apresentações eram realizados a pé em meio às estradas e aos canaviais da Zona da Mata pernambucana e a catita, um homem vestido de mulher, tinha a função concreta de obter comida para o grupo nessas viagens pedestres e avisar da eventual passagem de outro maracatu, o que poderia gerar confronto. Hoje, além da catita, o mateus, a burra e o caçador vão à frente do cortejo, conferindo um toque lúdico e cômico ao brinquedo. O mateus pede dinheiro ao público e faz palhaçadas (MEDEIROS, 2003, p. 229). A burra segue o par caricato. Esses, aliás, são personagens importantes em outra manifestação cultural, o cavalo marinho, e parece terem sido acoplados ao maracatu rural, talvez por sua popularidade. No maracatu, todavia, ao contrário do que ocorre no cavalo marinho, ocupam uma posição periférica.

O comandante do cortejo é o mestre do apito. Trata-se de um poeta que conduz o maracatu, ordenando as manobras, ao tempo em que desfia os poemas: “o mestre de maracatu modula a expansão dos folgazões com o fascínio dos versos, palavras aladas que alcançam o corpo cênico do folguedo e atingem a todos os que rodeiam a cena e nela se envolvem” (IPHAN, 2013, p. 44).

No meio do cortejo ainda vêm as baianas, os caboclos de pena e a corte real (IPHAN, 2013, p. 44) e, eventualmente, os índios. O caboclo de pena usa um cocar de penas de ema e de pavão. MOURA (2018, p. 93) explica que o caboclo de pena ou arrea-má, que significa “o que tira o mal”, é uma figura oriunda do catimbó, sendo responsável pela proteção espiritual do grupo. Ele realiza danças rituais e seus passos assemelham-se aqueles do caboclinho.

A corte real, elemento bastante importante no maracatu nação, possui uma importância menos central no maracatu rural, mas também se encontra presente, com o seu rei, rainha e demais personagens. Cabe destacar a presença da Dama da Boneca, responsável por conduzir a calunga, uma divindade afro-brasileira a quem são tecidas loas na saída do maracatu. A calunga é retirada do altar pela Dama da Boneca e passa de mão em mão entre todos os integrantes do maracatu, até retornar à Dama da Boneca, que a irá carregar durante o desfile (MOURA, 2018, p. 91-92).

Mas o grande destaque das apresentações é mesmo dos caboclos de lança, que seguem enfileirados dos dois lados do cortejo. E não poderia deixar de ser assim, tendo em vista o

fascínio de cores e brilhos das suas vestimentas, a força das suas armas e o som forte e inconfundível dos sinos ou surrões que carregam acoplados às suas roupas:

Os cabocos vestem grandes golas bordadas de lantejoulas e miçangas, que lhes cobrem dos ombros aos pés, e manuseiam as guidas, pedaços de madeira de quase dois metros de altura decoradas com fitas de pano e utilizadas tanto em suas manobras (“performances coreográficas”) quanto ao baterem pau (embates físicos entre dois ou mais cabocos). Na cabeça levam seus chapéus coloridos e nas costas carregam os surrões, pesado conjunto de sinos que sinalizam, já de longe, um caboco pelas redondezas, caminhando solitariamente ou em pequenos grupos. (AMORAS, 2020, p. 03)



Figura 6 - A fotografia mostra os sinos (surrões) acoplados à roupa dos caboclos de lança e que incorporam um som alto e frenético ao folguedo à medida que os caboclos se movem⁴³.

Reforçando ainda mais a ligação do manguebit e, especificamente, de Chico Science e Nação Zumbi, com a cultura popular, Chico Science apresentou-se diversas vezes com a roupa do caboclo de lança do maracatu rural, com todos os seus brilhos, cores e significados. Trouxe, assim, para o grupo e suas músicas, a força desse personagem e do maracatu de baque solto.

As vestimentas e os objetos dos caboclos são feitos em casa, em segredo e sem exposição, atentando “para possíveis feitiços que podem ter neles seus veículos e que, caso utilizados, muito provavelmente farão com que o caboco caia, fique desorientado ou adoença” (AMORAS, 2020, p. 09). Há, sem dúvida, um elemento mágico envolvido nessa manifestação

⁴³ Fotografia retirada do Dossiê do INRC do Maracatu Rural (IPHAN, 2013, p. 127)

cultural, de que é exemplo também as relatadas batidas involuntárias dos surrões dos caboclos que deixam de desfilar por um tempo.

Quando um caboclo deixa de sair, temporariamente, no maracatu, ele pendura o seu surrão em casa e é comum, conforme relatos do povo colhidos por AMORAS (2020), ouvi-lo tocar sozinho por anos a fio. Mas quando o caboclo morre ou deixa de brincar definitivamente, sua arrumação ou vestimenta precisa ser destruída. “Quando a destruição definitiva da roupa não é feita, em certa medida ela permanece existindo no sentido de que tanto ela quanto seu falecido dono podem assombrar os familiares do folgazão” (AMORAS, 2020, p. 12).

O trajaz das roupas do caboclo para o desfile é chamado de *arrumação*, primeira etapa a ser cumprida pelos guerreiros. Em seguida eles saem às ruas para fazer a *chegada* à sede, exibindo-se para o povo que lhe abre passagem. Na ocasião da chegada à sede, fazem suas manobras, mostrando o seu talento, e arriam aos pés do mestre, que lhes apresenta ao público fazendo suas loas. Depois que todos os caboclos são apresentados, um a um, o maracatu sai às ruas em desfile (AMORAS, 2020, p. 07).

O maracatu rural, assim como o maracatu nação, possui um forte liame com as religiões afro-brasileiras e indígenas, mas nesse tipo de maracatu as relações com a religião não costumam ser reveladas, constituindo o “segredo do maracatu”, mas sabe-se que “o preparo inclui resguardo sexual, banhos à base de ervas, orações, aguações, fumaçadas de cachimbo e charuto, matança de animais, velas etc” (IPHAN, 2013, p. 75) e é realizados por padrinhos ou madrinhas espirituais, que são, normalmente, pais ou mães de santo.

Em suas pesquisas de campo na década de 1960, REAL (1990, p. 77) verificou que os caboclos de pena eram frequentemente “catimbozeiros” na vida real, embora o fato não fosse admitido por eles, que preferiam guardar suas crenças como um mistério, pelo menos para os estranhos.

O mistério que cerca a marca espiritual dos maracatus não permite individualizar que religião africana ou mesmo ameríndia se liga a cada um desses folguedos. Alguns falam em Umbanda, outros em Candomblé, Jurema, Toré ou uma espécie de catolicismo penetrado por simbolismos afro-indígenas. São mistérios mais ou menos guardados, senão completamente ocultos, pouco e mal comentados. REAL (1990, p 81) ficou bastante impressionada com os mistérios que envolvem o maracatu rural, tendo chegado a afirmar que esses grupos pareciam sociedades secretas masculinas influenciadas por religiões africanas e indígenas.

Certo é que desfilar no maracatu envolve uma transformação física e espiritual. Segundo MEDEIROS (2003, p. 259) o caboclo de lança, guerreiro do maracatu, recorre tanto às armas

quanto à religião para lutar contra as injustiças às quais está exposto. Os caboclos colocam a *arrumação*, um processo demorado em que trajam a vestimenta pesada e luxuosa que os caracteriza. Trajar a vestimenta de caboclo não é o mesmo que ostentar um adorno ou fantasia, mera brincadeira de carnaval, mas adotar uma identidade diversa, que lhe concede certas forças e poderes (AMORAS, 2020, p. 06). E tanto é assim que, durante os dias de festa ele deixará de ser referido pelo seu nome, passando a ser o caboco ou caboclo (AMORAS, 2020, p. 07).

Muito fala-se sobre feitos extraordinários relacionados aos brincantes de maracatu rural. AMORAS (2020, p. 12) recolheu na literatura dois tipos de explicações para tanto: a possessão por entidades espirituais e o consumo do azougue, bebida alcóolica misturada com pólvora. Ele entende, contudo, que ambas as explicações situam as transformações experimentadas pelos caboclos em externalidades. Para ele, “forças, características e relações são produzidas e elicitadas no ato da brincadeira. Diferente de uma acepção externalista (...), algo que já está ali de maneira latente é produzido e externalizado em novos termos”. (AMORAS, 2020, p. 15). O caboclo muda quando brica o maracatu: fica mais introspectivo e praticamente irreconhecível e pronto para o enfrentamento, para *bater pau* ou se *estranhar* (AMORAS, 2020, p. 14-18). Ao vestir-se de caboclo, o indivíduo torna-se caboclo, e deixa vir à tona o que estava interno e oculto.

Ainda é importante destacar a música do maracatu rural, que não se confunde absolutamente com aquela do maracatu nação. Os instrumentos musicais são de percussão e sopro. Os de percussão são cinco: gonguê, ganzá, tarol, cuíca, bombo ou surdo. Já os de sopro podem variar entre trombone, trompete, saxofone e clarinete (IPHAN, 2013, p. 48). O Dossiê do INRC produzido pelo IPHAN (IPHAN, 2013, p. 48) registra uma estabilidade ao longo do tempo de tais instrumentos. Comparando os instrumentos utilizados em 2012 nos maracatus rurais com aqueles relatados em estudo da década de 1950, apenas um instrumento presente então foi considerado faltante: a buzina, “instrumento de sopro, cônico, produzido artesanalmente em folha de flandres”. Na década de 1950 esse instrumento era tocado pelo próprio mestre tirador de loas, o mestre do apito, e atualmente não se encontra presente na maioria dos maracatus, salvo naqueles das cidades de Vitória e de Glória do Goitá, mas mesmo nesses, a pesquisa aponta uma diferença: ele vem sendo tocado por um dos músicos e não pelo poeta, como se dava outrora.

Apesar disso, em tempos mais remotos os maracatus rurais não utilizavam instrumentos de sopro, mas apenas percussão. A incorporação dos metais à música dos maracatus deu-se, provavelmente, pela influência das bandas marciais que faziam e ainda fazem muito sucesso nas cidades interioranas (IPHAN, 2013, p. 108).

O mestre, como dito, é figura central na apresentação. Cabe a ele reger o cortejo com o seu apito. O Dossiê do INRC do maracatu rural encontrou uma forma clara de explicar o entrelaçamento entre a poesia declamada pelo mestre e música do maracatu, ao dizer que o poeta anuncia a música e a música anuncia o poeta: “há um mestre, posicionado de maneira estratégica entre os brincantes e músicos, a declamar poesias entremeadas por explosões sonoras produzidas por uma percussão aguda a produzir um som sempre frenético” (IPHAN, 2013, p. 98).

A percussão, aliás, não se faz apenas com o som dos aludidos instrumentos musicais, mas também com o som dos sinos ou surrão que se encontra acoplado ao corpo dos caboclos de lança. À medida que os caboclos se movem, produz-se música, gerando “uma cumplicidade profunda entre dança e música – justamente por ser o corpo do caboclo um “corpo musicado” e, ao mesmo tempo, por ser o mestre (também poeta) um sambador e um regente da dança” (IPHAN, 2013, p. 99). Poesia, música e dança encontram-se irremediavelmente entrelaçados nas apresentações do maracatu rural e cabe ao mestre coordenar essas relações: poesia, música e dança, uma penetrando a outra, conforme a regência do mestre maestro e poeta.

A música produzida busca criar uma atmosfera bélica (IPHAN, 2013, p. 101), para acompanhar e instigar a luta, porque os caboclos estão sempre prontos para lutar, ou *bater pau*. Segundo aponta o documento, essa sonoridade bélica provém da mescla dos mais diversos elementos: o som das bandas marciais tão comuns nas cidades do interior do Brasil, as pelepas de repentistas, a percussão dos cultos religiosos de matriz africana, entre outras:

(...) a musicalidade do baque solto também se estrutura como o restante do brinquedo: uma catedral sonora composta por agregados provenientes das mais diversas solicitações – vê-se a musicalidade das bandas marciais a dialogar com a sonoridade das pelepas de violeiros e repentistas; e vê-se tudo isso imerso na carga percussiva típica dos cultos religiosos afro-brasileiros – marchas e sambas caminham lado a lado. E, claro, a música permanece interpelada pelos surrões a sugerirem uma herança ibérica inusitada. Trata-se, afinal, duma suntuosa catedral de sons. E, ante essa diversidade, o mestre, mais uma vez, carrega grande responsabilidade, pois tem a imensa tarefa de propor uma harmonia sempre sugerida pelo toque frenético do apito. (IPHAN, 2013, p. 103).

E é ao som dessa música frenética, entrecortada por poesia, que os caboclos de lança desenvolvem sua dança. Dança que possui uma relação atávica com o trabalho de cultivar a terra e colher seus frutos, que caracteriza a lida diária desses homens do campo nos seus roçados e nos canaviais da Mata Norte (IPHAN, 2013, p. 125). São movimentos que a memória corporal dessas pessoas imprime na dança do maracatu, como se o corpo, antecedendo a mente, fosse apontando o caminho já trilhado e conhecido.

2.3 O Cavalinho Marinho

O cavalo marinho é uma expressão cultural pernambucana que mistura música, dança, poesia e teatro. O Dossiê do INRC do Cavalinho Marinho classifica-o como “forma de expressão”, tão diversas são as artes envolvidas no seu fazer: “mescla a dramaturgia, dança e música” e “possui formas não linguísticas de comunicação associadas a determinado grupo social ou região, desenvolvidas por atores sociais (...) reconhecidos pela comunidade” (IPHAN, 2014, p. 15).

Seu espaço geográfico por excelência, assim como se dá com o maracatu rural ou de baque solto, é a Zona da Mata pernambucana, em especial a Zona da Mata Norte. Apesar disso, a presença de mestre Salustiano em Cidade Tabajara, situada entre Olinda e Paulista, na Região Metropolitana do Recife, e sua imensa influência para essa prática cultural, assim como sua ligação com o movimento manguebit, fez com que o cavalo marinho fosse incluído neste capítulo que trata da música na cidade.

É preciso, todavia, ressaltar que suas raízes não se estendem no solo lamacento da capital e da sua região metropolitana, mas no solo de massapê da Zona da Mata pernambucana, junto ao verdume dos extensos canaviais. MURPHY (2008, p. 87), inclusive, em pesquisa de campo realizada no início da década de 1990, constatou que as apresentações de cavalo marinho no interior congregavam mais brincantes, eram mais frequentes, longas e estruturadas e não eram identificadas como folclore. As apresentações no Recife, ao contrário, possuíam menos brincantes, menor frequência, e eram mais curtas e padronizadas, sendo enquadradas como folclore.

Por ser produto desta específica área, a Zona da Mata Norte pernambucana, o cavalo marinho traz em seu DNA as questões tradicionalmente importantes aos homens e mulheres que habitam essas terras. MURPHY (2008, p. 20) ressalta que “os homens que cantam toadas sobre um boi que dança, morre e ressuscita, nas noites de sábado durante a estação da colheita, trabalham juntos durante a semana – várias vezes ao lado de bois reais – nas plantações de cana de açúcar”. O autor pontua que o ambiente geográfico e histórico da Zona da Mata Norte, assim como a vida dos seus residentes, é dominado pela monocultura da cana de açúcar, com seu histórico de exploração e violência. E é nesse quadro que surge a manifestação cultural do cavalo marinho.

Por sua localização em uma região de canaviais, região historicamente submetida ao poder dos senhores de engenho e caracterizada pela violência e opressão dirigida a sua

população, região ainda hoje caracterizada por indicadores sociais baixíssimos, a brincadeira do cavalo marinho traz em si um componente forte de crítica à realidade social, como bem pontua GRILLO (2011, p. 142), assinalando ainda que o folguedo usa da ironia e do sarcasmo para endereçar as questões que habitam o seu universo cotidiano e imaginário.

MURPHY (2008, p. 25) pontua que o humor é a ferramenta que os brincantes de cavalo marinho encontraram para endereçar suas críticas aos poderosos sem sofrer represálias. O autor cita o caso do sindicalista José Hélio, assassinado em dezembro de 1990 após ser ameaçado por manter um programa de rádio onde os trabalhadores rurais podiam reclamar de práticas que entendiam injustas nas suas relações de trabalho. A Zona da Mata Norte é uma região historicamente caracterizada pela violência: o genocídio indígena, a escravidão do negro e a opressão ao trabalhador rural. Sem a dissimulação do humor, a crítica social seria impossível.

O Dossiê do Cavalo Marinho produzido pelo IPHAN refere-se a ele como um “teatro memória”, que narra “de forma ressignificada e representada, as histórias vividas por seus brincadores”, proporcionando “por meio de personagens, movimentos corporais e religiosidade, a construção de elos identitários entre os seus, uma vez que dá sentido às vivências comuns ao grupo social” (IPHAN, 2014, p. 18).

A brincadeira tem suas motivações psicológicas. MURPHY (2008, p. 47) registra que uma delas seria recapturar a excitação que os brincantes sentiam na infância quando assistiam as apresentações de cavalos marinhos. Sua pesquisa aponta que a imensa maioria dos brincantes entrevistados em sua pesquisa haviam assistido cavalos marinhos quando eram crianças. Outra relevante motivação psicológica, no entender do autor, seria “a necessidade adulta de reconquistar autoestima e dar vazão à frustração depois de semanas de trabalho duro com pagamento baixo”:

No testemunho de um ator do Mateus rural, o ato de pintar o seu rosto e virar um palhaço efetiva uma transformação em sua auto-imagem: “tem feio, feioso e nojento, mas eu sou bonito”. Pintar a cara para brincar no papel de Mateus, nas palavras de Salustiano, “tira a vergonha”. O valor do carnaval e de brincadeiras de cavalo-marinho e semelhantes como válvula de escape para a frustração foi observado amplamente (MURPHY, 2008, p. 48).

O enredo, normalmente, envolve os dois extremos da sociedade canavieira da Zona da Mata: de um lado, senhores de engenho ou usineiros e políticos e, de outro, os trabalhadores rurais (GRILLO, 2011, p. 146). Temas como a negociação do trabalho e a demarcação de terras fazem, normalmente, parte do enredo do cavalo marinho, assim como referências ao passado escravista: “reproduzem-se, através de diálogos, loas e toadas, as históricas relações escravistas

e toda sua estrutura social racista e preconceituosa” (IPHAN, 2014, p. 54). Aliás, nem poderia ser diferente, já que o mesmo documento atesta que o cavalo marinho nasceu nas senzalas. Não se trata, portanto, de manifestação cultural praticada nos quilombos e nas cidades, entre os negros libertos, mas nas senzalas dos engenhos de cana de açúcar da Mata Norte pernambucana.

Foram constatadas diferenças entre os cavalos marinhos de acordo com suas localidades, mas também há “muitas semelhanças estruturais da brincadeira que criam identidades culturais e artísticas entre todos os grupos”, podendo-se falar, portanto, em uma única manifestação cultural (IPHAN, 2014, p. 41).

Mas o que é o cavalo marinho? Trata-se de uma mistura de teatro, música, dança e poesia. O elemento teatral, inclusive, faz GRILLO (2011, p. 146) recordar que alguns pesquisadores o comparam a uma versão brasileira da *commedia dell'arte*⁴⁴. Não se trata, naturalmente, de *commedia dell'arte*, mas como aquela foi em seus primórdios, o cavalo marinho é um teatro popular encenado ao ar livre. Seus personagens, sua música, dança e poesia, todavia, não encontram eco na *commedia dell'arte*, uma vez que essa, nascida na Europa, fala ao europeu, e o cavalo marinho, nascido na Zona da Mata pernambucana, fala aos homens e mulheres pobres que a habitam.

Não se trata, todavia, de um folguedo fácil de descrever, tantos são os seus personagens e as brincadeiras encenadas. Tanto é assim que os participantes do cavalo marinho são bastante estáveis e raramente acolhem indivíduos “de fora”: são trabalhadores rurais habitantes da Zona da Mata pernambucana ou, pelo menos, ali nascidos e, muitas vezes, integrantes da mesma família. Gente que desde o berço convive com a manifestação cultural, tendo a apreendido no seio familiar. A complexidade do brinquedo, com tantos “elementos culturais e artísticos, entre eles, loas, toadas, diálogos, figuras, danças, bailes, bichos, rituais, louvações” torna o cavalo marinho difícil de ser completamente apreendido por pessoas de fora. Assim, termina sendo um folguedo muito ligado à família e à comunidade (IPHAN, 2014, p. 55).

As apresentações ocorrem, normalmente, no período natalino e são muito longas, tomando todo o espaço de uma noite. É comum que a apresentação dure oito horas e, talvez por isso, os músicos permaneçam sentados durante quase todo o espetáculo, levantando-se apenas em dois momentos. Os músicos sentam-se em semicírculo, limitando um dos extremos do

⁴⁴ A *Commedia dell'arte* é um estilo teatral surgido no começo do século XVI na Itália. Suas apresentações ocorriam em espaços abertos nos vilarejos e cidades, sendo acessíveis ao povo. É caracterizada pela improvisação, uso de máscaras e por seus tipos, como Pantalone, Capitão, Arlequim, entre outros (vide POSTAL, 2011, p. 90-111)

“palco”. As personagens apresentam-se na *roda de samba* que se situa em frente aos músicos (IPHAN, 2014, p. 42).

São inúmeros os personagens que tomam parte nas apresentações. O festejo é comandado pelo Capitão, que decide oferecer um baile aos Reis do Oriente. GRILLO (2011) resume tanto quanto possível a apresentação que, como vimos, dura longas horas, nos termos que se seguem:

Ao todo são mais de 70 personagens, que podem ser humanos, animais e fantásticos que se apresentam, por cerca de oito horas, principalmente nos períodos junino e natalino. O Capitão Marinho é quem comanda a cena: é ele quem oferece um baile aos Santos Reis do Oriente. Para isto, contrata dois negros, Mateus e Bastião, personagens cômicos, para tomarem conta do terreiro. Os dois negros são amigos e dividem a mesma mulher, Catirina. No terreiro, os negros passam a se dizer donos do lugar. Então o capitão chama o Guarda da Gurita. Quando a situação é normalizada, surge o Empata Samba interrompendo a festa. Até que aparece Mané do Baile, abrindo terreno para o baile, ponto alto da noite. Outros personagens de destaque são Ambrósio, Valentão, Matuto da Goma, Mané Joaquim, Véia do Bambu. Há também o Caboclo de Arubá, que é uma entidade sobrenatural que canta todas as linhas de Jurema. (GRILLO, 2011, p. 1)

Ainda segundo a Autora, a apresentação finda com entrada do boi. Nesse momento, ela afirma que é tocado o coco e o público se junta aos brincantes em uma roda, dançando e se divertindo em meio aos vivas e agradecimentos (GRILLO, 2011, p. 4).

Igualmente no cavalo marinho, como ocorre com tantas outras manifestações culturais brasileiras, o elemento religioso se faz presente. O folguedo transita entre o material – o dia a dia do homem do campo, as negociações de trabalho, as relações humanas – e o imaterial – os santos católicos, as entidades da Jurema e o aspecto mágico que caracteriza alguns animais, como o cavalo (GRILLO, 2011, p. 4). Trata-se de expressão cultural que se equilibra entre o profano e o sagrado:

Destaca-se o caráter profano e religioso do brinqueado do Cavalo Marinho. Como coloca Maria Acselrad, associações do profano com o sagrado são comuns entre os brincadores, “para quem ‘a brincadeira é coisa de gente safada’, pelo alto teor pornográfico, irônico, grotesco e violento das piadas, ao mesmo tempo em que ‘a brincadeira é coisa divina’, já que ‘o diabo chega até a beirada da roda, mas não entra com medo da rabeça e da bage que rapam em cruz’” (ACSELRAD, 2002) (IPHAN, 2014, p. 113)

Embora “oficialmente” a brincadeira seja uma homenagem a Jesus Cristo⁴⁵, há outra narrativa recôndita, que alguns ainda relutam em revelar, segundo a qual o folguedo se relaciona com o culto da Jurema (IPHAN, 2014, p. 109). Na verdade, o cavalo marinho combina ambos

⁴⁵ O Dossiê explica que, embora seja costumeiramente dito que o cavalo marinho homenageia os reis magos, as entrevistas realizadas revelaram que os brincantes não se referem aos Santos Reis do Oriente, mas ao Santo Rei do Oriente, que seria Jesus Cristo (IPHAN, 2014, p. 107).

os cultos: é principalmente cristão, mas abriga a Jurema. É manifestação cultural sincrética como é sincrética a religiosidade do povo que o produz.

Como os engenhos da região da Zona da Mata Norte pernambucana eram, no geral, menores, menos tecnológicos e menos ricos que os grandes engenhos da Zona da Mata Sul do Estado, eles possuíam menos escravos, razão pela qual, como visto no tópico que tratou do maracatu rural, era comum que trabalhassem no engenho também indígenas e homens negros e mestiços livres. Por esse motivo, o cavalo marinho reúne referências culturais variadas:

Registramos, por exemplo, o Caboclo de Arubá com influência da Jurema, religião indígena; as figuras dos negros Mateus, Catirina, Bastião e Caroca com trejeitos e falas, bem como o uso da cara pintada de preto, próximas à cultura africana e/ou escrava (isso sem contar o uso das máscaras, que pode ser de influência portuguesa ou africana). Todos estes elementos culturais estão, certamente, ligados aos atores sociais, de ontem e de hoje, que foram constituindo o Cavalo-Marinho ao longo dos anos. (IPHAN, 2014, p. 31)

Quanto à música propriamente dita, ela é essencial para manter a brincadeira ativa pelas muitas horas de duração das apresentações rurais. Segundo MURPHY (2008, p. 105), o público rural poderia não ter paciência para acompanhar a brincadeira a noite inteira⁴⁶, “não fosse pelo contraste entre as músicas, letras e conteúdos diferenciados de cada parte”.

A música provém do banco. O banco é o grupo que acompanha o cavalo marinho e seu nome inusitado foi tomado emprestado do banco de madeira comprido em que, tradicionalmente, se sentavam os músicos durante a brincadeira (IPHAN, 2014, p. 94). O banco, demais de produzir o som que anima a brincadeira, ora acompanhando as danças e as falas cantadas, ora regendo a entrada e a saída das figuras, ou mesmo enchendo o vazio entre uma cena e outra, ainda funciona como uma fronteira, um limite espacial da área em que se desenrola a brincadeira: o semicírculo que se forma tendo a partir de cada um dos lados do banco, ao ar livre, nos terreiros da Zona da Mata pernambucana (IPHAN, 2014, p. 94).

A apresentação dá-se voltada ao banco e não ao público, e o capitão move-se entre o lado das figuras e o do banco. Registra-se, inclusive, que embora tal coisa não seja verbalizada pelos participantes, é tentador pensar que o Capitão “pertence” também ao banco, na medida em que exerce uma função musical através do apito” (IPHAN, 2014, p. 95).

O único instrumento melódico é a rabeça ou rebeca, uma espécie de violino. O acompanhamento rítmico varia a depender da localidade, mas o “mineiro” ou “ganzá”, que é um chocalho de metal, e o pandeiro, são de uso geral. Além desses, em alguns locais se toca a

⁴⁶ Recorde-se que, conforme as pesquisas do autor, as apresentações de cavalo marinho no Recife são muito mais curtas. Daí a referência ao público rural.

bage, que é um reco-reco de taboca ou bambu, o triângulo e o bombo. Importante, ainda, fazer referência ao apito do capitão, à marcação rítmica dos pés dos brincantes e à bexiga de boi cheia de ar que Mateus e Bastião batem nas próprias coxas para produzir o ritmo do cavalo marinho (IPHAN, 2014, p. 95-96).



Figura 7 - Fotografia do banco⁴⁷

O cavalo marinho, como visto, é um uma espécie de teatro popular, em que diversas cenas se desenrolam ao longo de horas. Diante disso, há uma certa variedade musical, pois a música – o som e as letras – interagem com cada figura que se apresenta.

Um dos músicos do banco fica responsável por cantar as toadas, que, geralmente, são “respondidas” pelos demais, estabelecendo um diálogo cantado. As toadas costumam relacionar-se com as personagens que se encontram em cena: a toada do cavalo, a toada do Mateus, entre outras, havendo, ainda, toadas mais gerais, feitas para preencher os vazios entre as cenas (IPHAN, 2014, p. 98).

Além das toadas, o coco é tocado no cavalo marinho, em especial na cena final, como pincelado anteriormente, momento em que o público se junta aos brincantes para dançar em uma grande roda. Também é possível identificar uma “incelença”, que é um canto fúnebre comum nas comunidades rurais.

⁴⁷ Fotografia extraída do Dossiê do INRC do Cavalo Marinho produzido pelo IPHAN (IPHAN, 2014, p. 43)

Como fica claro, o cavalo marinho é uma manifestação cultural essencialmente popular. Sua existência no Recife, sempre esteve associada à migração do homem pobre do campo para a cidade. As elites e a classe média recifense permaneceram alheias ao cavalo marinho por longo tempo – e de certa forma, ainda permanece distante do folguedo, embora atualmente as apresentações na Casa da Rabeca de Mestre Salustiano em Olinda tenham dado maior visibilidade à manifestação cultural nas classes mais abastadas da cidade.

2.4 O Frevo

Frevo é palavra recente nos dicionários, como é recente a música e a dança que ela designa. Na Antologia do Folclore Brasileiro de Câmara Cascudo (2003) consta artigo de Basílio de Magalhães, originalmente publicado em 1944, que defende que o vocábulo provém de frevança (fervura). Frevo seria metátese⁴⁸ de fervo (MAGALHÃES *in* CASCUDO, 2003, p. 165-166). Os foliões dançando pelas ruas em rebuliço, evocavam uma água em fervura, borbulhando, pulando, em incessante movimento.

É o frevo, portanto, vocábulo brasileiro e, mais especificamente, recifense. É também vocábulo gestado pela língua do povo. Mas qual seria a origem do frevo? MOURA (2018, p. 84) situa a origem do frevo no surgimento do Clube de Alegorias e Críticas dos Caraduras, criado em 1901 e que desfilava em carros tocando polcas e marchas aceleradas. O autor ressalta que suas apresentações atraíam muitas pessoas de origem pobre, inclusive ex-escravos e capoeiras, provocando aquilo que, nos anos de 1910 se costumava chamar de “frevedouro”. MAGALHÃES (*in* CASCUDO, 2003, p. 170) afirma que, segundo Pereira da Costa (1936), a palavra frevo teria aparecido pela primeira vez no Carnaval de 1909, enquanto Mário Melo (1944) apontaria para um nascimento anterior a 1903.

Mas não somente as polcas desembocaram no frevo. A música do frevo, segundo SILVA (2019, p. 132) foi uma transformação do maxixe, do tango brasileiro, da quadrilha, do galope e, mais particularmente, do dobrado e da polca, sendo esses os ritmos tocados nas ruas pelas bandas militares que acompanhavam os clubes de pedestres.

De fato, na segunda metade do século XIX ainda não se cogitava do frevo, nem enquanto palavra e nem enquanto música ou dança. O que havia eram clubes, normalmente vinculados a categorias profissionais, que desfilavam ao som dos citados ritmos, arrastando o povo atrás, como um alegre séquito (ARAÚJO, 1997, p. 208).

⁴⁸ O próprio autor explica o significado de metátese: troca de letras na mesma sílaba (MAGALHÃES *in* CASCUDO, 2003, p.166)

Os clubes de pedestres floresceram na cidade. REAL (1990, p. 10) recorda que eles saíram incorporando elementos culturais de várias fontes, entre as quais a autora destaca as procissões religiosas das irmandades e confrarias, que atravessavam a cidade com seus belos estandartes cuidadosamente elaborados com luxo e pompa, estandartes que foram generosamente reproduzidos com semelhante ou ainda maior luxo nos clubes pedestres. Demais disso, a autora alude à incorporação nos clubes dos “elementos burlescos” das procissões que a Igreja Católica passou a vetar, como diabos, os sete pecados mortais, morcegos, a morte, bobos e palhaços. Expulsos das celebrações religiosas, esse séquito de desabrigados foi encontrar morada nos clubes pedestres do Recife.

Também os desfiles militares deixaram sua marca nos clubes pedestres. E enorme foi essa marca, pois as bandas que acompanhavam os desfiles dos clubes eram, muitas vezes, bandas militares⁴⁹.

Segundo MAGALHÃES (*in*: CASCUDO, 2003, p. 171), a linha divisória entre a marcha-polca e o frevo foi traçada por um certo mestre Zuzinha, regente da banda do 40º Batalhão de Infantaria, aquartelado no Forte das Cinco Pontas. O autor, que conhecia tanto a música quanto o maestro Zuzinha, que se chamava José Lourenço da Silva e que em 1944 era já Capitão do Exército, não registrou que composição é essa que inaugurou o frevo, apenas citando a sua autoria. TELES (2012, p. 37), entretanto, afirma que, posteriormente, Nelson Ferreira gravou este suposto primeiro frevo com a sua orquestra, batizando-o apropriadamente de *Divisor de Águas*.

ARAÚJO (1997, p. 210) desvela esses primeiros respiros do frevo não como a criação de um homem ou mulher, como fez Magalhães, mas como criação coletiva, do povo, por um lado, e das bandas de metais, de outro. O que se dava, segundo a autora, era que o povo, para quem a organização dos clubes de pedestres era por demais formal, interessava apenas seguir suas orquestras na folia dos cantos e das danças:

Trabalhadores braçais, jornaleiros, biscateiros, empregados domésticos e também os capoeiras, vadios, desordeiros, prostitutas e moleques de rua engrossavam os passeios dos clubes carnavalescos pedestres, dando-lhes mais vida e vibração, animando-os com seus gingados, saltos e trejeitos sugestivos e inesperados (ARAÚJO, 1997, p. 210).

Era já a dança criativa, alegre e acrobática do frevo que se insinuava. O povo respondia aos acordes das bandas marciais com coreografias novas, movimentos de corpo incomuns,

⁴⁹ Katarina Real (1990, p. 11) cita ainda outros elementos militares incorporados aos clubes pedestres. Esses teriam buscado inspiração “na luxuosidade das fantasias, nos ricos bordados, no simbolismo, na presença de espadas, plumas, capacetes, tricórnios, etc, das figuras masculinas e dos cordões de lanceiros ou soldados”.

quando não inéditos. As bandas, sentindo-se desafiadas, sopravam sons igualmente inéditos, atijando a ralé a responder à altura, com movimentos ainda mais ousados. E desse desafio, dessa brincadeira entre músicos e foliões, nasceu o frevo: música e dança emergindo ao mesmo tempo nas ruas recifenses.

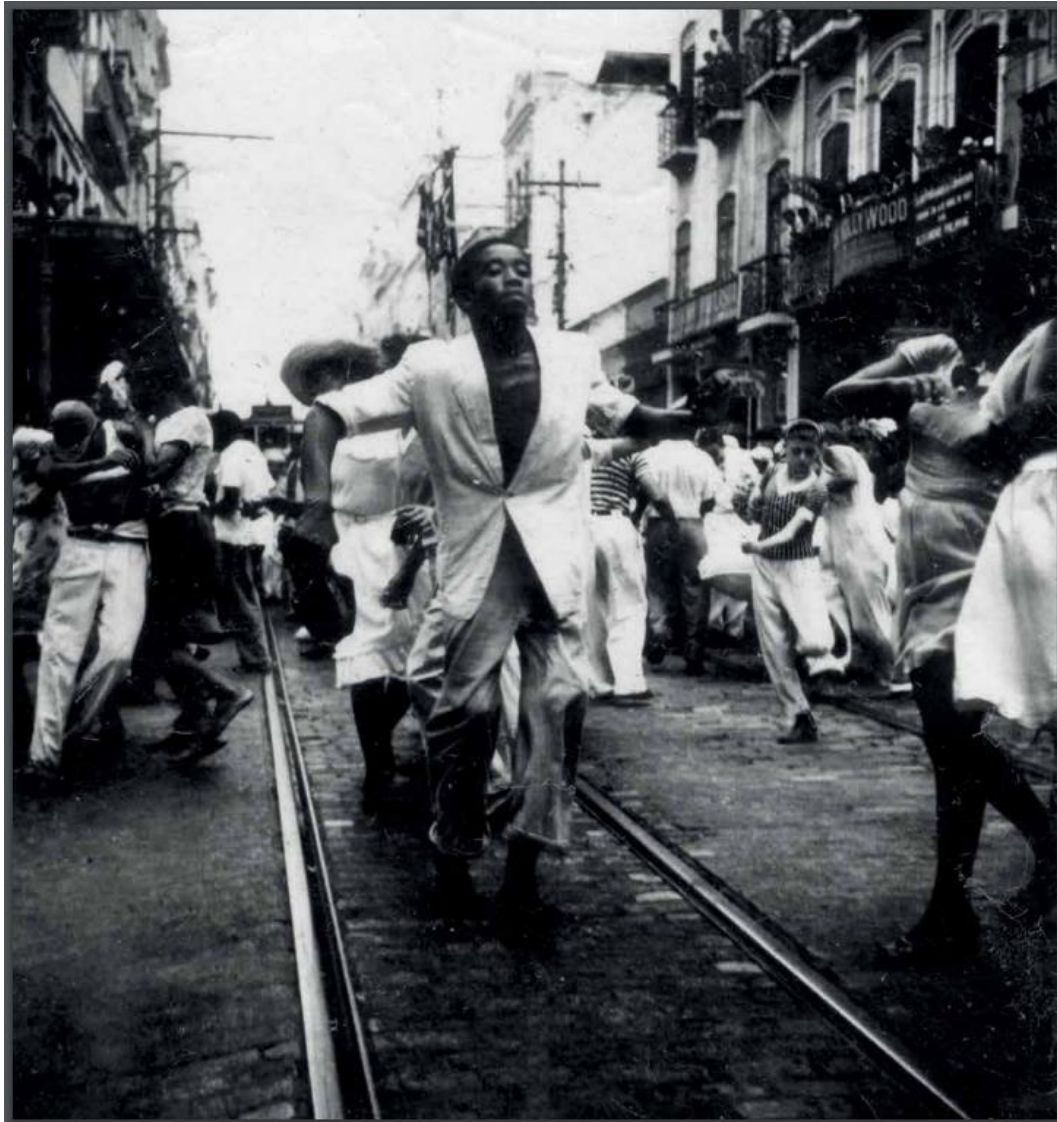


Figura 8 - Fotografia de Mário de Carvalho⁵⁰

OLIVEIRA (1985, p. 11) ressalta a espontaneidade da criação da música e da dança: os músicos buscavam fazer uma música ligeira para animar ainda mais o povo, e esse queria “música barulhenta, impetuosa, viva, que convidasse ao esperneio, no meio da rua”. E assim a música foi ganhando, ano a ano, características únicas, dando-se o mesmo com a dança. Fizeram-se ambas instintivamente, sem mestre nem teoria, sem erudição, sem cartilha, desavergonhadamente nas ruas.

⁵⁰ Fotografia extraída do INRC do frevo produzido pelo IPHAN (IPHAN, 2016, p.8)

SILVA (2019, p. 134) registra que em 1906 a marcha denominada de *Frevo* fazia parte do repertório da Troça Carnavalesca Tome Farofa, conforme colhido de reportagem do Diário de Pernambuco de 11 de janeiro de 1906. Apesar disso, o Dia do Frevo é comemorado em 09 de fevereiro, pois nessa data, em 1907, o *Jornal Pequeno* publicou reportagem da qual constava a marcha Frevo como uma das músicas do repertório do Empalhadores do Feitoza. Imaginava-se, à época, que esse fosse o primeiro registro do vocábulo, pois se ignorava a reportagem do Diário de Pernambuco do ano anterior. Seja como for, não se esclarece se já de frevo se tratava, mas dada a denominação de marcha, é provável que apenas apontasse para um desejo subconsciente de frevo.

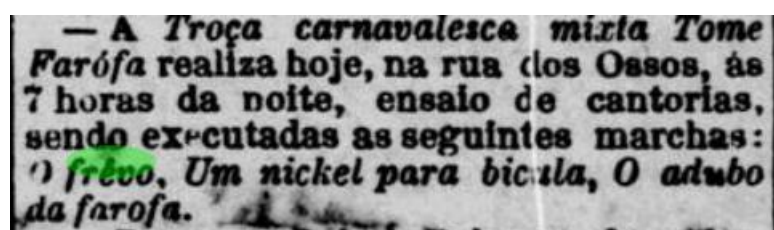


Figura 9 - Primeira referência à palavra frevo na imprensa. Diário de Pernambuco de 11 de janeiro de 1906⁵¹

O mesmo autor recorda que em 22 de fevereiro de 1909 uma xilogravura de autor desconhecido publicada na primeira página do *Jornal Pequeno* estampava a frase *Olha o Frevo*, anunciando o carnaval daquele ano. Tal xilogravura é citada por muitos autores, inclusive o teatrólogo e compositor Waldemar de Oliveira (OLIVEIRA, 1985, p. 12). A partir daí o termo popularizou-se, passando a ser usado com frequência.

A dança individual e livre dos passistas vem de uma gente sem muitas inibições sociais, gente que, por já se encontrar na base da pirâmide social, pouco se importava com o que iriam pensar os passantes, gente que podia inovar como quisesse, lançando seus corpos no ar em malabarismos impensáveis. Os capoeiras, verdadeiros arruaceiros, vinham à frente da banda, e foram essenciais na criação da dança, a ela incorporando os golpes da luta da capoeira (ARAÚJO, 1997, p. 211).

Eram os capoeiras que, à frente do cortejo, incitavam os desafios e criavam os movimentos corporais mais ousados: pernas lançadas ao ar, saltos quase impossíveis. Os golpes da capoeira eram incrementados e transformados com a habilidade dos seus corpos e, com o tempo, o povo imitava, aprendia. Surgiu o *passo*. E surgiu tão amalgamado com a música que OLIVEIRA (1985, p. 11) afirma ser impossível desvendar se foi a música que trouxe o *passo*,

⁵¹ Pesquisa realizada no sítio eletrônico da Biblioteca Nacional (https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_08&pasta=ano%20190&pesq=Fr%C3%AAvo&pagfis=6733)

ou se o *passo* que trouxe a música. DUARTE (1968, p. 45) acrescenta outro elemento importante para compreender esses primeiros passos de dança: os capoeiras, para fugir da perseguição policial, disfarçavam seus golpes de capoeira em dança, criando, assim, os passos de frevo. Não se olvide que a capoeira e os capoeiras foram, em alguns momentos, colocados na ilegalidade.

A dança do frevo é individual e, segundo OLIVEIRA (1985, p. 102), arbitrária e imprevisível, pois depende “da maior ou menor compacidade da massa humana, a irregularidade do calçamento e fanatismo clubístico, o poder do estímulo musical, função do maior número ou melhor qualidade das figuras da orquestra, de sua afinação, de sua homogeneidade, do seu fogo (...)”.

A alegria do passo era acompanhada pela música peculiar nascida desses desafios. Segundo OLIVEIRA (1985, p. 24), os primeiros compositores de frevo, músicos das bandas militares, não buscavam nada de novo, de original. Eles simplesmente aproveitavam “os elementos harmônicos, rítmicos e melódicos das músicas em voga” e acrescentavam ou ressaltavam os instrumentos de metal, demais de apelar para um “aligeiramento dos desenhos melódicos em certas partes da obra, destinadas à dança”. O autor ressalta que o frevo surge do maxixe, da polca, da quadrilha, do dobrado e da modinha, sem, todavia, ser maxixe, polca, quadrilha, dobrado ou modinha, mas tudo isso, “em solução perfeita” (OLIVEIRA, 1985, p. 33).

REAL (1990, p. 17) fazendo referência à ensaio de Valdemar de Oliveira, descreve a música como uma composição binária com andamento em *allegro* e duas partes:

a introdução, na qual o compositor procura movimentar ao máximo a melodia, usando e abusando das colcheias, das semicolcheias, das síncope e dos deslocamentos dos tempos fracos e fortes; - e a segunda parte, que apresenta menos movimentação e até certos compassos de “descanso” ou breque.

Além disso, haveria entre as duas “uma passagem que constitui peculiaridade de nota” (REAL, p. 17), que só o frevo tem. Mas a descrição acima, com suas referências musicais, talvez não alcance o leigo, para quem a música será melhor explicada por Mário Sette, citado por MAGALHÃES in CASCUDO (2003, p. 172), e que oferece uma esclarecedora – e deliciosa - descrição da música do frevo:

A marcha é, ao mesmo tempo, cutucadora e arisca, lúbrica e esquiva, abandonante e fugidia, brincalhona e astuciosa. Tem arrancos e tetanizações. Promete e furta-se. Beija e morde. Avizinha-se e foge. Oferece-se e esconde-se. Tem carícias de veludo e coceiras de papel picado. Enfarofa os acordes como sabe enfarofar as pernas dos foliões.

Os clubes pedestres, então, com sua música e dança recém-criadas, entenderam por bem abandonar o nome “pedestre” que os caracterizava e adotar a alcunha de clubes de frevo. Mas o vocabulário do frevo evoluiu e passou a distinguir entre os clubes⁵², as troças⁵³ e os blocos⁵⁴.

Os blocos, aliás, apresentam uma música que é denominada de frevo de bloco e que é diferente dos seus irmãos frevo canção, que é o frevo cantado e frevo de rua, que é o frevo instrumental e veloz que incendeia as multidões. No frevo de bloco os instrumentos são de corda, o ritmo é mais lento e há um toque lírico e um saudosismo dos carnavais antigos que vêm expostos nas letras cantadas por um coro que é, principalmente, feminino.

Também a dança é diferente daquela registrada nos clubes e nas troças. Não se “faz o passo”, como naqueles, mas evoluções aproximadas das dos cordões de pastoril. São movimentos mais lentos de braços e pernas, permitindo ao folião guardar fôlego suficiente para cantar as canções que se vão tornando conhecidas da multidão.

SILVA (2019, p. 205) ressalta que os blocos ofereciam um ambiente mais tranquilo e familiar do que aquele dos clubes pedestres, o que permitiu que as mulheres tomassem parte no festejo. As mulheres podiam, finalmente, participar do carnaval, e participavam com grande destaque, vestidas em roupas luxuosas e formando o coro que entoava as canções.

Outra peculiaridade sua é a presença, desde os primórdios, de indivíduos de classe média nas suas fileiras. Os clubes pedestres e as troças, no mais das vezes, eram integradas nos seus primeiros anos por elementos das classes populares: estivadores, lenhadores, carvoeiros, entre outras tantas profissões que deram nome a tantas agremiações. Os blocos mistos, ao contrário, saem das classes médias que habitavam bairros então abastados ou, pelo menos, remediados, como Boa Vista, São José e Santo Antônio, demais de bairros outros como Torre, Tejipió, Afogados, Encruzilhada, Beberibe, Madalena e Rosarinho (SILVA, 2019, p. 171).

O frevo inaugurou no Recife uma forma diferente das elites relacionarem-se com a cultura popular. Até então, os ricos viam com desgosto as festas dos pobres. Os maracatus, por

⁵² Os clubes são troças mais bem organizadas. Para REAL (1990, p.31), a linha divisória entre ambas é mais de natureza psicológica: os clubes carregam consigo uma responsabilidade de fazer bonito, de mostrar-se ao público e mesmo às câmeras de televisão.

⁵³ Troças são os clubes de frevo que saem às ruas durante o dia, tradição surgida das “manhãs de sol”, que são as “festas ao ar livre com orquestra tocando frevo e todo mundo dançando, bebendo, comendo, rindo, se divertindo até meio dia” (REAL, 1990, p. 25).

⁵⁴ Blocos são grupos assemelhados aos ranchos cariocas. REAL (1990, p. 36) esclarece que amigos que gostavam de serenata saíam no carnaval tocando instrumentos de corda e cantando modinhas. Estas modinhas evoluíram e passaram a ser denominadas de frevo de bloco. Já SILVA (2019, p. 168) alude à influência dos pastoris e ranchos de reis.

exemplo, eram tidos como manifestação primitiva, fonte de arruaças, perto dos quais os brancos, os ricos, os bem-postos, não ousavam chegar. Não se tocava maracatu nas festas da elite, não se aproximavam os tambores dos salões e dos clubes. Isso, naturalmente, refletia-se na forma como o Estado, dominado pelas elites, encarava essas manifestações populares. À época, a polícia encarava os ajuntamentos festivos com desconfiança e, muitas vezes, truculência. Os desfiles carnavalescos eram mais combatidos do que protegidos pela força pública.

ARAÚJO (1997, p. 211) registra que a partir de 1904 esse cenário foi se transformando. A autora colheu diversas notícias de jornais que demonstram uma postura mais aberta da sociedade aos folguedos populares. Os periódicos passaram a noticiar os desfiles dos clubes de pedestres e mesmo a retratar negros e indígenas tomando parte nos festejos carnavalescos, ao lado dos já populares europeus Pierrot e Colombina.

A postura da polícia também se foi modificando. Se antes avançavam violentamente contra os foliões, naquele começo de século passaram a proteger os desfiles. Muito significativo é o discurso colhido por ARAÚJO (1997, p. 213) do Chefe de Polícia no Primeiro Congresso Carnavalesco em Pernambuco realizado em novembro de 1910: o povo deveria ser respeitado e tratado sem violências. O que se deu foi que o povo passou a ter reconhecido o seu direito de se divertir nos dias de carnaval, sem que a polícia interviesse, salvo quando fosse necessário preservar a paz ameaçada pelas rivalidades dos clubes.

O frevo, que nasceu das ruas, fundado pelo povo, terminou conquistando as classes sociais mais abastadas. Com a fundação dos primeiros blocos mistos, a classe média passa a adotar o frevo como seu. Posteriormente, o espaço do frevo vai se alargando e alcança os salões dos palacetes e dos clubes sociais.

2.5 Espaços da Música na Cidade

2.5.1 Maracatu Nação

Os grupos de maracatu nação, como foi pontuado anteriormente neste trabalho, são expressão viva da cultura negra e possuem vínculos profundos com a religião de matriz africana.

Disso se vê, em primeiro lugar que os maracatus nação possuem um espaço imaterial, espiritual, conectado ao negro. É na vivência dos negros brasileiros e, especialmente, recifenses,

já que se trata de uma manifestação cultural majoritariamente concentrada na Região Metropolitana do Recife, que o maracatu encontra sua residência imaterial.

Mas esses mesmos maracatus também partilham um espaço físico. Os grupos de maracatu nação encontram-se sediados em comunidades pobres da Região Metropolitana do Recife, mais especificamente nas cidades de Recife, Olinda, Igarassu e Jaboatão dos Guararapes (IPHAN, 2013, p. 28). O Parecer 83/2014-DPI, produzido pelo IPHAN⁵⁵ especifica onde encontram-se atualmente os maracatus nação:

MARACATUS NAÇÃO IDENTIFICADOS DISTRIBUÍDOS POR LOCALIDADES

LOCALIDADE	GRUPO	FUNDAÇÃO
RECIFE	Maracatu Nação Elefante (extinto)	1805
	Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife	1910
	Maracatu Nação Porto Rico	1916
	Maracatu Nação Sol Nascente	1920
	Maracatu Nação Almirante do Forte	1931
	Maracatu Nação Cambinda Estrela	1935
	Maracatu Nação Encanto do Pina	1980
	Maracatu Nação Linda Flor	1984
	Maracatu Nação Lira do Morro da Conceição	1986
	Maracatu Nação Gato Preto	1989
	Maracatu Nação Estrela Dalva	1990
	Maracatu Nação Leão da Campina	1997
	Maracatu Nação Encanto da Alegria	1998
	Maracatu Nação Encanto do Dendê	1998
	Maracatu Nação Raizes de Pai Adão	1998
	Maracatu Nação Tupinambá	1998
	Maracatu Nação Rosa Vermelha	2001
	Maracatu Nação Oxum Mirim	2002
Maracatu Nação Centro Grande Leão Coroado	2010 (1863)	
OLINDA	Maracatu Nação Leão Coroado	1863
	Maracatu Nação de Luanda	1997
	Maracatu Nação Axé da Lua	1998
	Maracatu Nação Tigre	2009
	Maracatu Nação Estrela de Olinda	2003
IGARASSU	Maracatu Nação Estrela Brilhante de Igarassu	1824
JABOATÃO DOS GUARARAPES	Maracatu Nação Aurora Africana	2001

Tabela 1 – Maracatus nação, com suas localidades e anos de fundação

O levantamento feito pelo IPHAN dá conta de que os maracatus nação ou manifestações semelhantes eram bastante presentes na Zona da Mata pernambucana no século XIX, mas entre

⁵⁵ Tabela extraída do sítio eletrônico do IPHAN. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Parecer%20DPI_MARACATU_NA%C3%87%C3%83O.pdf

meados do século XIX e o início do século XX migraram para a zona urbana da Região Metropolitana do Recife.

Ainda segundo o levantamento referido, ao fixarem-se no Recife, ocuparam, inicialmente, os bairros de São José e Boa Vista, que são bairros centrais. Com as transformações urbanas de valorização do solo que tiveram lugar no início do século XX, entretanto, acabaram, aos poucos, migrando para áreas mais periféricas da cidade, em especial os bairros de Casa Amarela, Campo Grande, Água Fria, Ponto de Parada, Mangabeira e Afogados, expandindo-se mais tarde também para o Bairro do Pina, Joana Bezerra e Coelhos (IPHAN, 2013, p. 29).

No Recife, portanto, os maracatus não situam-se na Zona Norte, principalmente, como nos bairros de Casa Amarela, Campo grande, Ponto de Parada e Água Fria, mas também em bairros mais centrais como a Ilha de Joana Bezerra e os Coelhos, demais do Pina na Zona Sul. São bairros que congregam baixos índices de desenvolvimento e concentram população carente, havendo, ainda, pouca presença do Estado (IPHAN, 2013, p. 10). O mapa abaixo⁵⁶ retrata o índice de vulnerabilidade social dos bairros do Recife no ano de 2010:

⁵⁶Extraído do Plano Diretor da Cidade do Recife, produzido no ano de 2018 e disponível no sítio eletrônico da Prefeitura do Recife: <https://planodiretor.recife.pe.gov.br/sites/default/files/inline-files/Desenvolvimento-Econo%CC%82mico-Sustenta%CC%81vel-e-Inclusa%CC%83o-Social.pdf>

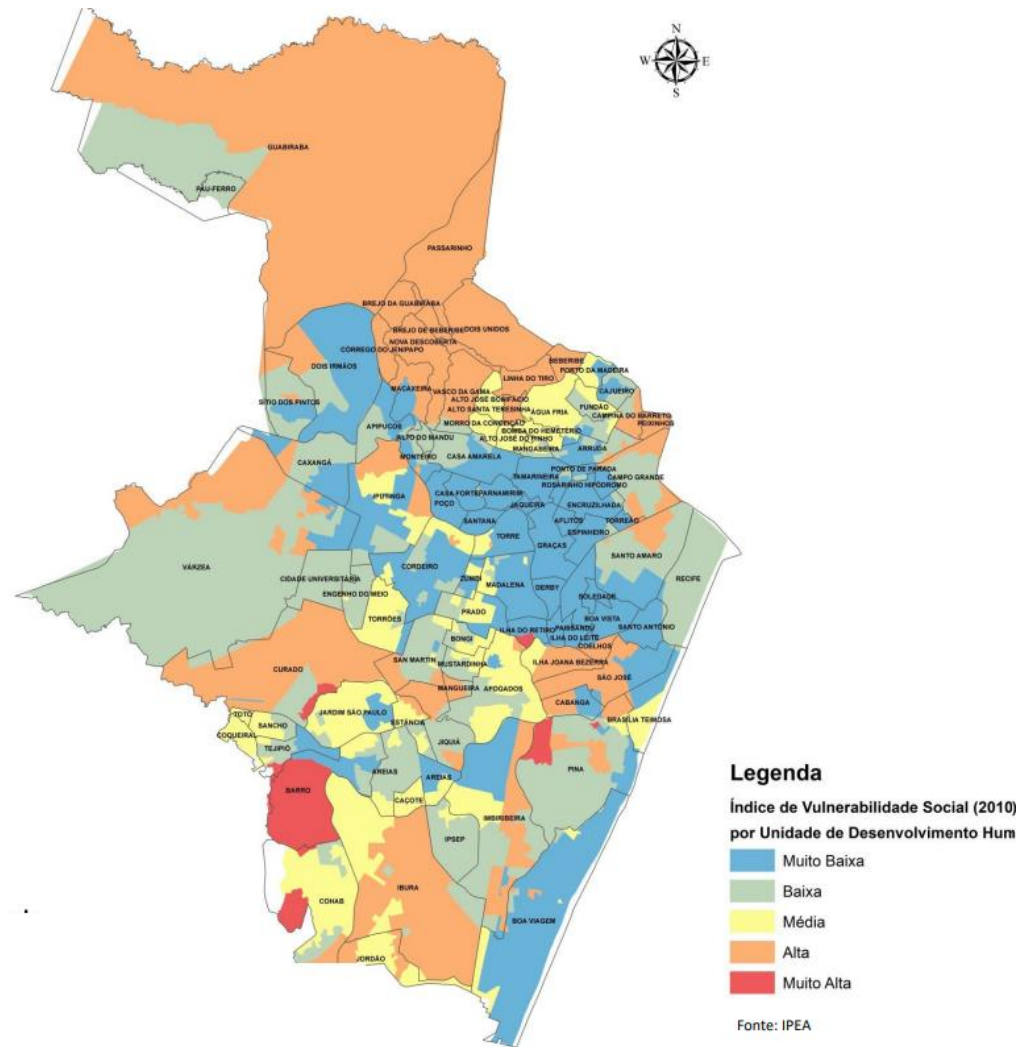


Figura 10 – mapa que retrata o índice de vulnerabilidade social dos bairros do Recife no ano de 2010

Observando o mapa acima, nota-se que boa parte dos territórios que sediam maracatus nação detém índices de vulnerabilidade social insatisfatórios. O bairro do Pina, embora em grande parte tenha um índice de vulnerabilidade social baixa, possui bolsões de alta e muito alta vulnerabilidade social. O mesmo se dá no bairro de Campo Grande e Afogados. A Ilha de Joana Bezerra, por seu turno, possui índice de vulnerabilidade social alta na maior parte do seu território, assim como o bairro de Coelhos. Água Fria e Mangabeira ostentam índice de vulnerabilidade social médio. Casa Amarela e Ponto de Parada, felizmente, oscilam entre índices baixos ou muito baixos.

Também em Olinda, os maracatus de baque virado, embora costumem desfilar na cidade alta, que concentra o sítio histórico e possui índices de desenvolvimento superiores, estão sediados nos bairros periféricos de Peixinhos e Águas Compridas (IPHAN, 2013, p. 29). São ambos bairros pobres, repetindo-se em Olinda o padrão encontrado no Recife: os maracatus nação situam-se em bairros pobres, em meio a comunidades pobres.

O maracatu nação, portanto, tem um espaço imaterial ligado aos homens e mulheres negros pobres do Recife e da sua região metropolitana, estando ainda ligado às religiões afro-brasileiras. Seu espaço físico situa-se em bairros pobres e periféricos, no mais das vezes caracterizados por alta ou média vulnerabilidade social.

2.5.2 Maracatu Rural

No ano de 2013, foram encontrados cento e quinze maracatus rurais em atividade. Esses localizavam-se em 24 cidades, a imensa maioria delas na Zona da Mata Norte do Estado de Pernambuco. Assim é que o território por excelência do maracatu rural é a Zona da Mata Norte Pernambucana: dos 19 municípios da região, 16 abrigam maracatus rurais: Aliança, Buenos Aires, Carpina, Condado, Chã de Alegria, Ferreiros, Glória do Goitá, Goiana, Itambé, Itaquitinga, Lagoa do Carro, Lagoa de Itaenga, Nazaré da Mata, Paudalho, Tracunhaém, Vicência”. (IPHAN, 2013, p. 35).

Os maracatus rurais também foram localizados na cidade de Vitória de Santo Antão, na Zona da Mata Sul do Estado, na cidade de Feira Nova, no Agreste pernambucano e na cidade de Caaporã, no Estado da Paraíba (IPHAN, 2013, p. 36). Os três exemplos, que parecem constituir exceção, pois apontam para a ocorrência de maracatus rurais fora da Zona da Mata Norte pernambucana, na verdade confirmam essa região como o território próprio da manifestação cultural. É que as três cidades fazem divisa com a Zona da Mata Norte de Pernambuco, o que, possivelmente, explica o transbordamento da manifestação cultural para além do seu principal torrão.

Maracatus rurais também estão presentes no Recife e na sua região metropolitana. Em 2013 foram encontrados maracatus rurais na Região Metropolitana do Recife, nas cidades de Recife, Araçoiaba, Igarassu, Camaragibe e Olinda (IPHAN, 2013, p. 35-36). Essa extensão da manifestação cultural além da Zona da Mata Norte pernambucana explica-se pelo processo de migração dos integrantes de maracatus para o Recife e cidades próximas em busca de melhores condições de vida.

A tabela seguinte nomina as vinte e quatro cidades em que são encontrados maracatus rurais, ademais de apontar quantos maracatus estão sediados em cada uma delas:

Cidades que sediam maracatus rurais	Número de maracatus rurais
1 – Aliança	6
2 – Araçoiaba	8
3 - Buenos Aires	5

4 – Camaragibe	2
5 - Caaporã – PB	1
6 – Carpina	7
7 - Chã de Alegria	3
8 – Condado	2
9 - Feira Nova	2
10 – Ferreiros	2
11 - Glória do Goitá	8
12 – Goiana	2
13 – Igarassu	1
14 – Itambé	2
15 – Itaquitinga	2
16 - Lagoa do Carro	3
17 - Lagoa de Itaenga	7
18 - Nazaré da Mata	21
19 – Olinda	1
20 – Paudalho	7
21 – Recife	4
22 – Tracunhaém	8
23 – Vicência	2
24 - Vitória de Santo Antão	1

Tabela 2 – localidades dos maracatus rurais⁵⁷

O território principal do maracatu rural é uma região que abriga população extremamente empobrecida: “na Zona da Mata Norte o Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) é de 0,650, inferior ao do Estado de Pernambuco como um todo (0,705), e o mais baixo IDH estadual encontra-se exatamente na Mata Norte, em Itambé (0,357), um dos redutos dos maracatus” (IPHAN, 2013, p. 37). MEDEIROS (2003, p. 184) registra que a região sofre com “altos índices de desemprego, subemprego, violência, desnutrição, fome, nanismo, doenças endêmicas, analfabetismo, evasão e repetência escolar”.

⁵⁷ Tabela construída a partir de dados extraídos do Dossiê do INRC do Maracatu Rural (IPHAN, 2013, p. 296-322)

MURPHY (2008, p. 24) define a Zona da Mata como uma das áreas mais pobres do Brasil, comprovando sua afirmação com os seguintes e assustadores dados:

A seguinte estatística dá uma ideia da pobreza da região: 138 de cada 1000 crianças morrem antes dos cinco anos de idade; 22% dos adultos não lêem ou sequer escrevem o próprio nome; a expectativa de vida é de 47 anos, enquanto no Brasil é de 65; nos últimos dez anos 58 líderes rurais foram mortos em conflitos armados, e a união dos trabalhadores rurais registrou 118 casos de ameaça contra trabalhadores que evocam seus direitos.

Ocupa o maracatu de baque solto um espaço físico e social ligado aos trabalhadores rurais da monocultura canavieira. Sendo o seu espaço físico a Zona da Mata Norte pernambucana e arredores, é integrado por indivíduos pobres que habitam a região. Não estando o maracatu rural ligado aos cortejos dos reis do Congo e nem sendo ele tão caracterizado pelas ligações com as religiões de matriz africana quanto o seu irmão maracatu nação, seu espaço espiritual e imaterial não é tão claramente conectado ao negro, como é do maracatu de baque virado, mas à cultura do homem do campo, do trabalhador rural dos canaviais, que pode ser, ele também, negro, mas que inclui elementos indígenas e mestiços.

Já se viu, todavia, que o maracatu de baque solto também se encontra no Recife e em sua região metropolitana, fenômeno que se caracteriza pelas migrações dos trabalhadores rurais em busca de melhores condições de vida.

No Recife, pelo menos na década de 1960, as sedes dos maracatus rurais situavam-se nos morros mais afastados, o que aponta para a origem social pouco favorecida dos seus integrantes. De fato, conforme aponta REAL (1990, p. 80), as sedes desses maracatus não passavam de mocambos de taipa, construídos em mutirão pelos seus caboclos.

Atualmente, o Recife abriga quatro maracatus de baque solto: o Cruzeiro do Forte, situado no bairro do Cordeiro; o Águia de Ouro, sediado no Morro da Conceição, no bairro de Casa Amarela; o Leão do Norte da Várzea, localizado no bairro de Iputinga; e o Gavião Misterioso, do Ibura de Baixo.

Se retornarmos algumas páginas (p. 79) ao mapa que retrata a vulnerabilidade social nos bairros recifenses (Figura 10) veremos que os maracatus rurais se situam em localidades caracterizadas por alta e média vulnerabilidade, como Ibura, Iputinga e Morro da Conceição e de bairro como o Cordeiro que mistura áreas de alta, média, baixa e muito baixa vulnerabilidade. Também aqui, percebe-se que as sedes dos maracatus rurais estão situadas em localidades pobres. No Recife repete-se a fórmula encontrada na Zona da Mata Norte: o espaço físico do maracatu rural é pobre e são pobres os homens e as mulheres que o integram.

2.5.3 Cavalo Marinho

O cavalo marinho, como visto, tem por território a Zona da Mata Norte pernambucana, tal qual se dá com o maracatu rural. São ambas as manifestações culturais oriundas do mesmo espaço físico: terras pernambucanas situadas ao norte do Recife, nas quais, historicamente, planta-se cana de açúcar em engenhos e usinas que se estendem monotonamente, um após o outro, no que outrora foi uma grande mata.

O Dossiê do INRC do Cavalo Marinho identifica doze grupos de cavalo marinho divididos em 09 cidades, sendo uma localizada na Paraíba: Pedras de Fogo⁵⁸:

Localidade	Município/Distrito	Cavalo-Marinho	Mestre/Responsável
LOCALIDADE 1 Extremo Norte e limítrofes	Camutanga (PE)	Cavalo-Marinho Estrela do Oriente	Mestre Inácio Lucindo
	Pedra de Fogo (PB)	Cavalo-Marinho Boi de Ouro	Mestre Araújo
LOCALIDADE 2 Norte-Centro e Paulista	Condado (PE)	Cavalo-Marinho Estrela de Ouro	Mestre Biu Alexandre
	Condado (PE)	Cavalo-Marinho Estrela Brilhante	Mestre Antônio Telles
	Condado (PE)	Cavalo-Marinho Boi Brasileiro	Luiz Paixão
	Aliança (PE) – Chã de Esconsio	Cavalo-Marinho Boi Pintado	Mestre Grimário
	Aliança (PE) – Chã de Camará	Cavalo-Marinho do Mestre Batista	Mestre Mariano Telles
	Paulista (PE) - Cidade Tabajara	Cavalo-Marinho Boi Matuto	Mestre Salustiano Pedro Salustiano
	Araçoiaba (PE)	Cavalo-Marinho Boi Corado	Mestre Aicão
LOCALIDADE 3 Sul-Oeste	Glória do Goitá (PE)	Cavalo-Marinho Tira- Teima	Mestre Zé de Bibi
	Lagoa de Itaenga (PE)	Cavalo-Marinho Boi Teimoso	Mestre Borges Lucas
	Feira Nova (PE)	Cavalo-Marinho Boi Ventania	Mestre Pisica

Tabela 3 – Cavalos marinhos, suas localidades e seus mestres⁵⁹

⁵⁸ O Dossiê do INRC do cavalo marinho (IPHAN, 2014, p. 40) registra que há grupos de cavalo marinho em outras cidades da Paraíba, mas que esses carregam “outros aspectos culturais e outras linhagens de referência, ainda que esteja inserida numa cultura tradicional nordestina comum (Bumba meu Boi, Reisado, Boi de Reis)” e por isso optou-se por não os incluir na pesquisa.

⁵⁹ Tabela extraída do INRC do Cavalo Marinho produzido pelo IPHAN (IPHAN, 2014, p. 34)

Do espaço físico da Zona da Mata Norte pernambucana já se tratou no tópico anterior, não cabendo fazer maiores comentários. O espaço difere daquele apenas no fato de que engloba menos municípios, demais da inclusão do Município paraibano de Pedra de Fogo, o qual faz divisa com o Município pernambucano de Itambé, compartilhando com a Mata Norte pernambucana características históricas e sociais. Assim como as cidades pernambucanas, Pedra de Fogo possui IDHM baixo, de 0,590 em 2010, ano do último censo, valor abaixo da média brasileira e mesmo da média do Estado da Paraíba⁶⁰.

O espaço do cavalo marinho também difere daquele do maracatu rural por outro motivo: exclui o Recife propriamente dito, estando presente apenas na sua região metropolitana e, mesmo assim, apenas com uma ocorrência, que o Dossiê do cavalo marinho produzido pelo IPHAN situa em Paulista, mas que, na realidade, está localizado em Olinda. De fato, o bairro de Cidade Tabajara encontra-se na divisa entre os Municípios de Paulista e Olinda. Em consulta ao sítio eletrônico do espaço do cavalo marinho, assim como ao *google maps*, constatou-se que a sede do brinquedo está situada em Olinda, embora muito próximo à Paulista. Trata-se da famosa Casa da Rabeca de Mestre Salustiano.

Mestre Salustiano nasceu na cidade de Aliança, na Zona da Mata Norte pernambucana, tendo trabalhado na juventude no corte da cana. Sua origem e sua história confirmam a forte ligação do folguedo do cavalo marinho com a região dos canaviais ao norte do Recife e com o trabalhador rural do corte da cana. A história de Mestre Salustiano, relatada por MURPHY (2008) dá conta de que, anteriormente, existiam mais cavalos marinhos no Recife e na sua região metropolitana. Quando o mestre migrou para o Recife em 1965, aos 20 anos, para buscar melhores condições de vida longe dos canaviais, foi brincar no cavalo marinho de Joaquim Felipe no bairro de Casa Amarela pois sentia saudade do folguedo de que participava desde a infância. Quando esse cavalo marinho deixou de existir, o jovem Salustiano foi brincar em um cavalo marinho no bairro de Peixinhos, bairro que se encontra na divisa entre Olinda e Recife. Por fim, decidiu fundar o seu próprio cavalo marinho, tornando-se mestre (MURPHY, 2008, p. 39).

Importante destacar que Cidade Tabajara é um bairro de periferia, contando com inúmeros problemas sociais e de urbanização, o que parece confirmar o local pouco privilegiado do cavalo marinho na pirâmide social. Apesar disso, a Casa da Rabeca de Mestre Salustiano emerge como um espaço de exceção, uma vez que, nela, a cultura popular do cavalo marinho, mas também do maracatu rural, do forró pé de serra, do coco e do caboclinho é comercialmente

⁶⁰ Informação extraída do sítio eletrônico do Instituto de Desenvolvimento Estadual e Municipal – IDEME/PB. Disponível em: https://ideme.pb.gov.br/servicos/perfis-do-idhm/atlasidhm2013_perfil_pedras-de-fogo_pb.pdf

explorada por meio de apresentações voltadas aos recifenses e olindenses de classe média e aos turistas.

Além das semelhanças de espaço físico entre o cavalo marinho e o maracatu rural, o povo que toma parte em ambas as manifestações culturais é o mesmo: o trabalhador do campo, mais especificamente da cana de açúcar. REAL (1990, p. 80), inclusive, nas suas pesquisas de campo na década de 1960, descreveu que muitos maracatus rurais têm fortes ligações com o cavalo marinho e que alguns caboclos de lança “brincam no boi, no cavalo, no Mateus, em tais autos folclóricos”.

É evidente que o brinquedo engloba outros trabalhadores, mas a cultura da cana de açúcar, demais de se situar na origem do cavalo marinho, moldou a sociedade da Zona da Mata Norte pernambucana, razão pela qual o espaço social, espiritual e imaginário do folguedo é inseparável daquele que o formou: o espaço da gente pobre do interior canavieiro cuja vida foi marcada pelas relações injustas e ainda não resolvidas entre “senhores” e trabalhadores de enxada.

2.5.4 Frevo

O espaço ocupado pelo frevo é o mais complexo de todas as manifestações populares mencionadas no capítulo. É que seu ambiente é amplo, aberto e identificado com toda a cidade. É claro que é possível lhe traçar um certo mapeamento, umas demarcações de espaços iniciais, uns fluxos de movimentações mais ou menos definidos – o que faremos a seguir – mas o resultado final será difícil de delimitar porque o espaço do frevo é tão amplo quanto a cidade. Ele é, aliás, maior do que a cidade: é o espaço da sua região metropolitana inteira: Recife, Olinda, Jaboatão dos Guararapes, Paulista, Igarassu, Itamaracá, e tantas outras localidades que a cercam.

Mas o frevo nasceu em endereço mais restrito e em classe social bem específica: o frevo é criação da gente pobre urbana do fim do século XIX e começo do século XX e engloba, principalmente, o proletariado urbano: carvoeiros, estivadores, caiadores, espanadores, ferreiros, talhadores, entre tantos outros. Eram eles que se uniam em clubes pedestres e proporcionavam a folia. Nos trajetos esses clubes iam arrastando outros tantos proletários, desempregados ou subempregados, vadios, capoeiras e prostitutas. Era, portanto, em seu início, diversão dos pobres urbanos recifenses.

Aliás, registre-se que quando Katarina Real empreende sua pesquisa que resultou no livro *O folclore no carnaval do Recife*, em 1966, o cenário não era assim tão diferente: afirma

ela que, pelo menos no que tange aos associados dos clubes, eram eles naquela data “quase todos operários urbanos e pequenos comerciantes, com alta predominância de portuários, estivadores, vendedores ambulantes, sapateiros, açougueiros, jornaleiros, lavadeiras, domésticas, costureiras humildes, etc” (REAL, 1990, p. 17-18). E conforme conta-nos a autora, naqueles anos de 1960 ainda existiam clubes que eram verdadeiras corporações de proletários urbanos, como os Toureiros de Santo Antônio, que abrigava apenas jornaleiros, as Lavadeiras de Areias, da Vila das Lavadeiras, no bairro de Afogados, o Vassourinhas, situado perto do mercado de São José, com grande parte dos seus associados exercendo a profissão de açougueiros (REAL, 1990, p. 18).

As troças, como os clubes, abrigavam, pelo menos até a década de 1960, segundo REAL (1990, p. 30), integrantes oriundos das classes pobres, havendo, contudo, variação social entre esses indivíduos menos favorecidos: integravam as troças, desde funcionários públicos mais humildes até desempregados e subempregados.

O frevo, como visto, é natural do povo e somente incorpora a classe média no idos dos anos de 1920, com o surgimento dos blocos mistos. Incorporam, então, não apenas a classe média, mas também as mulheres, que naquela década, após a luta dos movimentos feministas e sufragistas, sem mencionar o acaso da guerra, finalmente vão ganhando as ruas e a liberdade, o que tem reflexo em todos os aspectos da vida social, inclusive no carnaval.

Aos poucos, o frevo vai invadindo os salões – algo inédito, que não tinha ainda ocorrido com as demais manifestações culturais. Seu espaço social, portanto, é amplo e envolve todas as classes da pirâmide social.

Estabelecido o espaço social do frevo, passa-se a tratar do seu espaço físico. O frevo é urbano, e tem local quase preciso de nascimento: os bairros centrais do Recife. TELES (2012, p. 35) situa o espaço primevo do frevo no Recife, nos bairros de São José, Boa Vista e Santo Antônio. De fato, conforme o Dossiê do frevo (IPHAN, 2016, p. 25), foi nos bairros centrais do Recife que o frevo teve início e, apesar das transformações desses bairros, do deslocamento de suas populações e mesmo das mudanças das sedes dos clubes e blocos, o espaço central da cidade permanece como o espaço principal do frevo. No bairro de São José o Dossiê menciona a Rua da Concórdia, o pátio do Terço, a rua Direita, a rua da Horta e o pátio de São Pedro, como cenário dos desfiles das agremiações e recorda que os blocos Batutas de São José, Donzelos, Traquinas de São José, Prato Misterioso, Pão Duro, entre outros, e os Clubes das Pás Douradas, dos Vasculhadores e Vassourinhas tiveram todos sede no bairro de São José (IPHAN, 2016, p. 25).

Com o passar do tempo, a inflação e o conseqüente aumento de preços, somado à organização sindical dos músicos - que passaram a exigir um pagamento mínimo para tocar - e à valorização de diversos espaços centrais, os clubes de frevo, as troças e os blocos passaram a ter problemas para manter as suas sedes no centro da cidade. Na década de 1960 Katarina Real (1990) relata as dificuldades das agremiações para manter as suas sedes, contando que muitos estavam ameaçados de despejo e precisavam sair do centro em direção à periferia – e mesmo assim a duras penas, pois os preços dos terrenos estavam altos mesmo nos bairros mais afastados.

Atualmente, as sedes dos clubes, blocos e troças estão espalhados pela cidade. Algumas ainda permanecem nos bairros centrais, mas a maioria se encontra nos subúrbios, sediadas também nas demais cidades da região metropolitana do Recife. Seria impossível contá-las, pois troças formam-se e desfazem-se todos os anos.

Não se pode olvidar, todavia, que o frevo alcançou tanta popularidade que seu espaço não pode ser resumido às sedes das agremiações. O espaço do frevo por excelência é a rua, ao menos nos dias de carnaval e nos meses que o antecedem: ruas centrais do Recife e o centro histórico de Olinda, mas também as ruas dos bairros ricos e pobres onde desfilam agremiações menores. Situa-se o frevo também nos clubes e nas festas privadas, nas casas, nos prédios, nas escolas. A verdade é que o espaço de frevo é tão amplo quanto a cidade.

3. A CENA MANGUEBIT

“Modernizar o passado/É uma evolução musical/Cadê as notas que estavam aqui?/Não preciso delas!/Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos”

Monólogo ao pé do ouvido, do álbum “Da lama ao caos” (1994)

3.1 Caranguejos com Cérebro

Quando se fala no movimento manguebit, é natural debruçar-se sobre o manifesto “Caranguejos com cérebro”. O manifesto é importante, em primeiro lugar, por sua imensa popularidade, especialmente depois que foi impresso no encarte do primeiro disco de Chico Science e Nação Zumbi, “Da lama ao caos”. A popularidade, naturalmente, levou ao grande alcance dos conceitos nele contidos. Mas além da popularidade, o manifesto é significativo por apresentar um resumo das ideias da cena mangue, delineando, didaticamente, primeiro o conceito de “mangue”, depois da “manguetown” e, por fim, da cena mangue surgida na manguetown. Tudo isso com um vocabulário específico, inclusive recheado de neologismos, muitos deles barbarismos.

Fred 04, segundo relata CALABRIA (2019, p. 45-46), elaborou o texto do que viria a ser conhecido como o Manifesto Caranguejos com Cérebro ou o Manifesto Manguebit com a intenção de apresentar um *release*⁶¹ para uma coletânea a ser gravada pelas bandas Loustal, Mundo Livre S.A. e o grupo que viria a ser conhecido como Chico Science e Nação Zumbi.

Não era, portanto, intenção do autor elaborar um manifesto, mas como costuma ocorrer, posta a obra no mundo, coube a esse a interpretar, e como manifesto o *release* ficou e assim se perpetuou.

Foi a imprensa que, inicialmente, apresentou o texto como um manifesto (CALABRIA, 2019, p. 46). Veio dos cadernos culturais dos jornais locais, portanto, a primeira interpretação de que aquele texto feito sem grandes pretensões resumia o movimento que começava a tomar a cidade do Recife. Posteriormente, com a sua impressão no belo encarte do disco “Da lama ao

⁶¹ O *release* é o lançamento de um trabalho, que pode ser um trabalho musical. O *press release* é um comunicado à imprensa de um determinado lançamento. No caso, Fred 04 usou o *release* da coletânea que estava sendo preparada, para traçar “o diagnóstico, plano de ação, objetivos e interesses” (CALABRIA, 2019, p. 45) da cena que se inaugurava na cidade.

caos” (1994) de Chico Science e Nação Zumbi, a ideia do texto como manifesto engrenou, sendo assim conhecida a composição “Caranguejos com cérebro”.

Um manifesto – e aqui recorremos ao dicionário (AURÉLIO, 2004) – é “uma declaração pública ou solene das razões que justificam certos atos ou em que se fundamentam certos direitos”. O texto “Caranguejos com cérebro” é uma declaração pública das razões do movimento manguebit, quer tenha sido elaborado com esse propósito, quer não.

Basta uma lida do seu texto para perceber que o manifesto não era um amontoado de palavras soltas, mas uma linha, um trilho a guiar aquele acontecimento cultural. Isso é facilmente perceptível ao escutar a discografia de Chico Science e Nação Zumbi e do Mundo Livre S.A. TELES (2012, p. 274), inclusive, ressalta que o próprio Fred 04 afirmou em entrevista que quase todas as músicas feitas depois da redação do manifesto continham palavras dele extraídas.

Antes de nos debruçar sobre o conteúdo do manifesto, é importante destrinchar o seu título: Caranguejos com cérebro. Neste ponto da pesquisa, já se fez referência à obra de Josué de Castro e à palavra por ele usada para nomear os homens e mulheres que vivem nos alagados do Recife, habitando em mocambos fincados nos manguezais, se alimentando do que lhe oferece a lama e o mangue. Josué de Castro (1967), identifica nos habitantes dos mangues do Recife pessoas que, pela fome e pela miséria, vão se desumanizando, até se tornarem “seres anfíbios - habitantes da terra e da água, meio homens e meio bichos” (CASTRO, 1967, p. 12):

“cedo me dei conta deste estranho mimetismo: os homens se assemelhando, em tudo, aos caranguejos, arrastando-se, agachando-se como os caranguejos para poderem sobreviver. Parados como os caranguejos na beira d’água ou caminhando para trás como caminham os caranguejos” (CASTRO, 1967, p. 13)

Ao ler o manifesto, concluimos que os caranguejos com cérebro são os jovens diretamente envolvidos com a construção do manguebit e o público que consome a música e que adota a estética proposta. De fato, o manifesto descreve seus interesses, exalta suas ações e aplaude suas conquistas. Mas não são só eles os caranguejos com cérebro.

Não se pode esquecer que ao escolher o título “caranguejos com cérebro”, o manguebit retoma a construção dos homens-caranguejos de Josué de Castro, aponta sua atualidade e a denuncia. Mas vai além, ele humaniza-os, dá-lhes um cérebro e, com isso, uma esperança de cidadania, dignidade e mudança. O título do manifesto, ao traçar uma ponte entre o movimento e Josué de Castro, já anuncia essa humanização, que é aprofundada nos produtos culturais criados: a música, as letras, o vestuário. Os homens e mulheres da periferia do Recife – e por

que não do mundo, sendo a arte universal – abandonam a alcunha de homens-caranguejos e levantam as cabeças e o olhar para o mundo além do mangue, além da fome e da lida diária pela sobrevivência e vão ocupar um lugar central de destaque e valorização, de onde, como seres pensantes, podem e devem ser responsáveis pela sua luta e pelo seu destino:

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
 Faixa “Da lama ao caos” do álbum “Da lama ao caos” (1994)

O manifesto principia traçando um resumo do conceito de mangue. Trata-se de uma descrição do ecossistema, que minudencia suas características mais notáveis:

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 microrganismos 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 do alagadiço costeiro.

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 são tidos como símbolos de fertilidade, diversidade e riqueza.

O texto tem início definindo mangue como “estuário”, “parte terminal de rio ou lagoa” e “porção de rio com água salobra”. Após, faz referência às plantas dos manguezais e à sua localização em alagados sob influência de marés. Após essa introdução, o texto já expõe uma das suas ideias centrais: o mangue é um dos ecossistemas mais produtivos do mundo.

No segundo parágrafo, a ideia da produtividade ou fertilidade do mangue é aprofundada, inclusive com números: os mangues acolhem duas mil espécies de microrganismos e animais vertebrados e invertebrados, além de ser o local de desova e criação de uma porcentagem imensa de peixes e, mais especificamente daqueles utilizados para alimentação humana. Os mangues, portanto, seriam não apenas área fértil para a criação da vida, mas também possuiriam um papel econômico, comercial, ainda que indireto.

No último parágrafo desta primeira parte do manifesto, sem deixar de lado o humor ao fazer referência a pequenos animais não muito bem quistos pelos recifenses, como “muriçocas, mosquitos e mutucas”, o texto conclui que mangues são símbolos de “fertilidade, diversidade e riqueza”. Fecha-se aqui, portanto, o conceito que já havia sido introduzido no primeiro parágrafo: os mangues são ecossistemas extremamente produtivos, cheios de vida e riqueza. É o mangue nessa acepção que o movimento quer utilizar como metáfora para a cena cultural recifense. O elo entre o mangue e a cena, todavia, somente emerge na última parte do manifesto, pois imediatamente após falar do mangue, o texto passa a falar da cidade do mangue, a manguetown:

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 desordenadamente às custas do aterramento indiscriminado e da destruição de seus manguezais.

Em contrapartida, o desvario 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 setenta. Nos últimos trinta anos, a síndrome da estagnação, aliada a permanência do mito da *metrópole* só tem levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e caos urbano.

Manguetown foi o neologismo criado por Chico Science para denominar a cidade do Recife. Trata-se de um barbarismo oriundo da junção do vocábulo português mangue com a palavra inglesa *town*, que significa cidade. A manguetown é a cidade do mangue, seja porque geograficamente foi erigida sobre ilhas rodeadas de mangue e sobre o próprio mangue aterrado, seja porque é – ou assim pretendiam os integrantes do movimento – uma cidade rica de ideias, arte e cultura, tão rica quanto o ecossistema dos mangues é rico em vida.

A geografia do Recife é a primeira informação dada nessa segunda parte do manifesto: o Recife situa-se em uma planície costeira cortada por seis rios. Em seguida, o manifesto faz uma digressão histórica para aludir ao período holandês no Recife. Como visto no Capítulo “A Cidade”, o tempo que os holandeses dominaram o Recife é caracterizado por um grande progresso urbanístico e cultural. Uma nova cidade é erguida na Ilha de Antônio Vaz, uma cidade planejada, com palácios, jardim botânico, jardim zoológico, observatório, e uma grande ponte conectando a cidade recém-construída com a Ilha do Recife. Também foi nessa época que

pintores, cartógrafos, médicos e urbanistas vieram à cidade, um evento inédito no Brasil colônia, principalmente no que toca à presença dos pintores.

O sentimento de que esse foi um período especial da história da cidade é algo presente no imaginário coletivo. Embora FREYRE (1997) se esmere em exaltar a colonização portuguesa em detrimento de colonizações outras, fato é que a presença holandesa no Recife é admirada pela população, ao menos em tempos mais recentes,⁶² e que estava presente desde antes da década de 1990, como ainda permanece na atualidade.

Nota-se que o manifesto escolhe falar da expulsão dos holandeses e não da invasão holandesa, o que é bastante significativo. Além disso, afirma que foi após a expulsão dos holandeses que a cidade cresceu desordenadamente por meio do aterramento e da destruição dos seus manguezais, como se antes desse evento homem e natureza convivessem em harmonia.

É evidente que isso não é verdade. O homem, por mais integrado que esteja à natureza, maneja os ecossistemas naturais, modificando-os. LOPES (2017, p. 90-91), por exemplo, afirma que antes da chegada de Pedro Álvares Cabral ao Brasil as florestas brasileiras não eram matas virgens e intocadas. Os indígenas brasileiros já as haviam modificado, deixando sua impressão digital. Ele cita alguns fatores que contribuíram para tanto: a abertura de clareiras, que faz com que vicejem plantas que naturalmente não cresceriam na mata fechada, o descarte das sementes das plantas consumidas pelos indígenas, que faz com elas floresçam em maior número do que o fariam sem essa ajuda humana involuntária, as fogueiras, que modificam a composição do solo, favorecendo algumas plantas e prejudicando outras. Isso sem mencionar as tribos indígenas que praticavam a agricultura no Brasil.

Ora, se isso é verdade para os indígenas brasileiros, que dirá para o colonizador português e holandês nos primeiros século e meio após o “descobrimento” do Brasil. À época da chegada dos holandeses, a Ilha do Recife já era uma localidade com algum desenvolvimento, contando com um porto, armazéns e habitações. A chegada dos holandeses expandiu a cidade para a ilha vizinha e isso não se fez sem aterros e destruição da vegetação local. MELLO (2006, p. 102), inclusive, alude especificamente ao aterro de mangues e à construção de diques pela administração holandesa.

⁶²Tendo os holandeses sido expulsos do Recife, pressupõe-se que, à época, havia um sentimento contrário à presença deles na cidade. A questão é complexa, naturalmente, e não pode ser solucionada aqui, mas se imagina que, a partir de certo momento, discursos – espontâneos ou oficiais – levaram a que se passasse a valorizar a presença holandesa no Recife.

O manifesto, todavia, ignora esse fato, o que é revelador, pois deixa transparecer um sentimento coletivo que não é incomum e que identifica o início da decadência da cidade com a expulsão dos holandeses na metade do século XVII.

Ao situar no período após a expulsão dos holandeses o crescimento desordenado da cidade por meio “do aterramento indiscriminado e da destruição de seus manguezais”, o texto parece indicar nisso um processo contínuo, que se perpetuou no tempo, não tendo ainda findado. Isso tanto pela ausência do fim de semelhante processo anunciado no corpo do texto, quanto pela referência, nos parágrafos seguintes, ao tempo histórico mais recente – anos setenta e a data contemporânea aquela em que foi elaborado o manifesto.

O texto segue apontando que, à destruição dos mangues da cidade somou-se “o desvario irresistível de uma cínica noção de *progresso*, que elevou a cidade ao posto de *metrópole* do Nordeste”. O manifesto não indica em que tempo histórico essa “cínica noção de progresso” tomou corpo, elevando o Recife à metrópole do Nordeste. Pode-se, contudo, imaginar que tal se deu já no final do século XIX e na primeira metade do século XX. Isso pelo uso da palavra progresso, termo tão associado ao positivismo de Comte e que teve seu auge no final do século XIX e início do século XX. Além disso, cumpre ter em vista que foi no início do século XX e, um pouco depois, nos anos do Estado Novo, que o Recife foi “mutilado”, “pregado à cruz das novas avenidas”, como denunciou o poeta e engenheiro Joaquim Cardozo.

Foi nessa época que o bairro de Santo Antônio foi reurbanizado e tantos sobrados, ruas e mesmo uma igreja centenária, a Igreja do Paraíso, erguida no século XVII, foi posta abaixo pelo bem do progresso. Quem se opunha à destruição generalizada era tachado de romântico, passadista, contrário ao desenvolvimento e ao progresso.

O manifesto continua, e pontua que a “cínica noção de progresso” não “tardou a revelar sua fragilidade”. O tom negativo que já se revelava no primeiro parágrafo da segunda parte do texto por meio das palavras “desordenadamente”, “indiscriminado e “destruição” somente cresce no segundo parágrafo, com as palavras “desvario” e “cínica” e a conclusão de que o almejado progresso foi um projeto que não se consolidou: revelou-se frágil, fracassou. Esse fracasso é explorado no terceiro parágrafo, que se inicia com uma referência a uma forte crise econômica experimentada pela cidade na década de setenta.

De fato, a década de setenta, embora lembrada pelo “milagre econômico”, não foi acompanhada de uma melhora dos índices sociais (FAUSTO, 2006, p. 268-269). No Recife, a

miséria expandia-se. Homens e Caranguejos, de Josué de Castro, por exemplo, foi publicado em 1967.

O texto do manifesto encerra a sua segunda parte falando da estagnação da cidade, não uma estagnação qualquer, mas uma “síndrome da estagnação”, o que remete à ideia de uma patologia, uma doença da estagnação capaz de paralisar o Recife. Essa doença, junto à “permanência do mito da *metrópole*” somente aprofundaria a miséria e o caos urbano.

Aqui dois pontos críticos da cidade são levantados: a miséria das pessoas - dos homens-caranguejos e dos homens-gabirus – que os índices sociais daquela década bem atestam e o caos urbano: a poluição ambiental e sonora, o trânsito, as construções desordenadas. Emerge uma ideia de entrelaçamento da cidade com os seus habitantes, a degradação de um encontrando eco, coordenando-se, espelhando mesmo a degradação do outro. Em uma triste simbiose a cidade estagnada, caótica e impossível gera a miséria das pessoas e as pessoas, miseráveis, exploradas, famintas e sem perspectivas geram a miséria da cidade.

A terceira parte do manifesto explora a “cena”, o movimento manguebit, seus objetivos, seus interesses e seu vocabulário:

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 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 idéias 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.

Hoje, os mangueboys e manguegirls são indivíduos interessados em hip-hop, colapso da modernidade, Caos, ataques de predadores marítimos (principalmente tubarões), moda, Jackson do Pandeiro, Josué de Castro, rádio, sexo não-virtual, sabotagem, música de rua, conflitos étnicos, midiotia, Malcom Maclaren, Os Simpsons e todos os avanços da química aplicados no terreno da alteração e expansão da consciência.

Bastaram poucos anos para os produtos da fábrica mangue invadirem o Recife e comecem a se espalhar pelos quatro cantos do mundo. A descarga inicial de energia gerou uma cena musical com mais de cem bandas. No rastro dela, surgiram programas de rádio, desfiles de moda, vídeo clipes, filmes e muito

mais. Pouco a pouco, as artérias vão sendo desbloqueadas e o sangue volta a circular pelas veias da Manguetown.

A terceira parte do manifesto começa com um alerta grave e premente: “Emergência! Um choque rápido ou o Recife morre de infarto!”. A triste doença que ameaça a cidade tem uma causa ambiental: a poluição dos rios e o aterro dos mangues impacta a “saúde” do Recife. O texto alude aos rios e aos manguezais como se esses fossem as veias da cidade, por onde circula a água – o seu sangue. Com o entupimento dessas veias por meio da degradação ambiental, a água deixa de fluir, matando a cidade, esvaziando a sua alma.

O problema ambiental levantado pelo manifesto é uma das preocupações do movimento, mas não é a única. As letras das canções dos discos “Da lama ao caos” (1994), de Chico Science e Nação Zumbi e “Samba esquema noise” (1994) de Mundo Livre S.A. trazem uma forte mensagem social de denúncia da pobreza e da desigualdade social na cidade do Recife.

(...)

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

(...)

Faixa “A Cidade” do álbum “Da lama ao caos” (1994)

(...)

Oi, sobe morro, ladeira, córrego, beco, favela

A polícia atrás deles e eles no rabo dela

Acontece hoje e 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

(...)

Faixa “Banditismo por uma questão de classe” do álbum “Da lama ao caos” (1994)

Estes temas, todavia, não são levantados neste momento em que o manifesto explora as causas da doença coronária do Recife, mas terminam referidos mais à frente, quando o texto coloca Josué de Castro como um dos interesses da nova cena pernambucana. Josué de Castro é o autor “geografia da fome” e “geopolítica da fome”, entre outros, demais de ter publicado o romance “homens e caranguejos”, que retrata a luta pela sobrevivência nos mangues do Recife.

É de supor, portanto, que não é a degradação ambiental a única causa da “doença” que acomete o Recife. O manifesto, entretanto, não cita expressamente outra razão além da degradação das águas para o infarto iminente da cidade.

Em seguida, o texto alerta para a depressão crônica, a falta de ânimo e a estupidez que paralisa os cidadãos. A alusão ao marasmo, imobilidade ou apatia dos recifenses é uma alusão à década de 1980, a “década perdida”. É interessante perceber que a referência à apatia dos cidadãos recifenses é feita logo após a alusão à doença que aflige à cidade: o entupimento das suas veias provocado pela degradação dos rios e mangues. A doença da cidade está, no texto, conectada de alguma forma à doença que acomete os seus cidadãos. Há uma estreita conexão entre a natureza e os seres humanos no movimento, a começar pelo seu nome de batismo: manguebit, a junção do ecossistema natural que é o mangue com o bit, uma unidade que é a menor parcela processada por um computador, uma invenção humana, portanto. Essa conexão é bem expressa no manifesto por meio de tantas outras palavras que evocam o mangue, sua vegetação e a vida que em torno dele surge, como mangueboy, manguegirl e manguetown, assim como pelo próprio nome dado ao texto: caranguejos com cérebro.

Mas a conexão não é só expressa na nomenclatura e nos neologismos do manifesto, mas em ideias mais profundas, como a noção de que a degradação do meio ambiente, das águas da cidade, implica na degradação do homem, sua paralização e apatia. Mas o outro lado da moeda também é verdadeiro: a injeção de energia no mangue levando a que “os produtos da fábrica mangue” - criações humanas - se espalhem pelo Recife e pelo mundo.

O movimento não se limita a descrever a desolação da cidade, mas se preocupa em fornecer o antídoto para a enfermidade: a citada injeção de energia na lama, que serviria “para estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife”. A mensagem é clara no que toca aos objetivos do movimento: fomentar a criatividade e fazer o Recife produzir arte e se tornar, como os mangues, um ambiente fértil para a geração de cultura.

Pretendem os mangueboys e manguegirls transformar a cidade, penetrar no ambiente conservador e reacionário para produzir, inovar, criar, mas não somente isso: espalhar essa criação, se apropriando dos meios existentes ou criando novos meios de divulgação, para alcançar públicos mais amplos. O mangue cria a vida e depois oferece-a ao mar e aos rios. O movimento mangue, espelhado nos manguezais, busca criar cultura e espalhá-la pela cidade.

Para exprimir em imagem a buscada fertilidade, o manifesto cria a ideia de uma antena parabólica enfiada na lama. A imagem remete à “conexão entre a lama do mangue – entendida como metáfora do manancial de tradições locais – e a parabólica, símbolo dos fluxos mundializados de cultura pop” (MENDONÇA, 2020, p. 261). A mesma ideia é captada por (CALABRIA, 2019, p. 166) para quem a imagem simboliza “o desejo de captar o que vem de todo o universo e fazer a conexão com a cultura local, com o mangue”, mas também “transmitir essa cultura local para todo o planeta”, em um processo de troca, portanto. Para TELES (2019, p. 24), eles buscavam transformar o Recife em uma cidade “culturalmente efervescente”, afirmando que essa efervescência caracterizou a cidade “nos anos 1960, com uma forte cena de bossa nova e depois MPB até 1967” e, ainda, a partir de 1968, com “um conturbado tropicalismo local, enfrentando as forças conservadoras, com o teatrólogo Ariano Suassuna à frente”.

É também interessante a referência que o manifesto faz à tecnologia, tecnologia que é vista mais com simpatia do que com reservas, como forma de conexão e informação. A antena parabólica é o instrumento capaz de captar sinais de rádio e televisão, espalhando para o cidadão as novidades que vêm de fora e de, posteriormente, transmitir para fora o que se criou na cidade:

É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo

Procurando antenar boas vibrações

Procurando antenar boa diversão

(...)

Faixa “Antene-se” em “Da lama ao caos” (1994)

A própria palavra bit, que veio se unir ao mangue para nomear o movimento, palavra relacionada à criação tecnológica do computador – instrumento ainda não popular no âmbito doméstico nos primeiros anos da década de 1990 no Brasil – reforça o tom positivo dirigido à tecnologia. Isso, naturalmente, não impede a crítica a certos aspectos relacionados à tecnologia, como midiotia, na época mais focada na televisão, já que a rede mundial de computadores, criada em 1989, somente viria a se popularizar quase uma década depois.

Aliás, a alusão à tecnologia presente no manifesto continua em “afrociberdelia”, o segundo disco de Chico Science e Nação Zumbi, lançado em 1996, já em um cenário de popularização do computador, inclusive para uso doméstico, que assim conceitua “enter” e “del”:

ENTER = Tecnologia subversiva, a grande biblioteca do cyberspace, ótica simbiótica, fractais na cura do stress (plug in and chill out – algo como "plugue e abstraia"), afrociberdelia, teatro do acaso, cinema impressionante, literatura de cópia, poesia fractal, cultura sampleada, telecracia, comunidade interativa, ficção científica, revival sense (algo como "sensação de revival") e musicracia.

DEL = Trapaça, midiotia, riqueza ilícita, falsa doutrina, miséria, área de sinistro, comércio religioso para fins pessoais, fanatismo, grandes corporações empenhadas em deformação cerebral, racismo, exploração da mão de obra infantil, pena de morte e fome, envergonham o planeta.

Em “enter”, colocado como conceito positivo, entram tecnologia, quando subversiva, assim como o cyberspace. A tecnologia tem, portanto, uma característica positiva, de comunicação, interação e troca.

Também pode ser encontrada na própria definição de afrociberdelia constante do encarte do disco homônimo⁶³. Afrociberdelia surgiria da junção das palavras África, cibernética e Psicodelismo e para a teoria afrociberdética a humanidade seria um vírus no software da natureza:

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*, de Ian Watson, é um precursor da ficção-científica afrociberdética”.

b) Zona, bagunça em alto-astral, bundalelê festivo: “A festa estava marcada pra começar às dez, mas só rolou afrociberdelia lá por volta das duas da manhã.”

(Extraído da Enciclopédia Galáctica, volume LXVII, edição de 2102)

⁶³ O texto foi escrito por Bráulio Tavares.

Após enunciar a ideia da parabólica enfiada na lama, o manifesto elenca os interesses dos “mangueboys” e “manguegirls”: hip-hop, colapso da modernidade, Caos, ataques de predadores marítimos (principalmente tubarões), moda, Jackson do Pandeiro, Josué de Castro, rádio, sexo não-virtual, sabotagem, música de rua, conflitos étnicos, midiotia, Malcom McLaren, Os Simpsons e todos os avanços da química aplicados no terreno da alteração e expansão da consciência.

A miscelânea de interesses enunciados no manifesto vão desde o ídolo da música popular brasileira Jackson do Pandeiro até o ritmo afro-americano hip hop, o que fala da abertura da cena tanto para o local, quanto para o mundial. Também passa pelos Simpsons, desenho animado que se transformou em símbolo da cultura pop e a música de rua, manifestação popular. Ainda há espaço para temas políticos, como os conflitos étnicos e Josué de Castro, cuja obra aborda a fome e a miséria, em especial, aquelas dos homens-caranguejos.

O movimento também é atraído pela moda, esta criação do vestir que se equilibra entre a arte e o objeto banal, entre o encantamento e consumo impensado. Circula ainda por fatos que podem soar incompreensíveis, mas que devem ser vistos na perspectiva histórica da época e lugar em que se deu o advento do manifesto: o Recife da década de 1990. É o caso dos ataques de predadores marítimos, como tubarões. Na época de lançamento do manifesto as notícias de ataques de tubarões nas praias da região metropolitana do Recife dominavam a mídia. Recorde-se que foi em 1992 o primeiro ataque de tubarão no Recife e que em 1994, ano de lançamento do álbum “Da lama ao caos” (1994) de Chico Science e Nação Zumbi e no qual o manifesto foi publicado, 10 pessoas foram atacadas na região metropolitana do Recife⁶⁴. A preocupação da cena com fato tão atual era apenas natural.

Menos natural para o recifense da época era o interesse por caos e colapso da modernidade e embora seja de supor que o cidadão comum cultivasse algum interesse pelo sexo, não se tem notícia de que a oposição do sexo virtual e não virtual ocupasse os seus pensamentos.

É também interessante a alusão ao rádio como objeto de interesse da cena. O manguebit surge no limiar de uma revolução tecnológica, que foi o surgimento da internet. A internet levou a uma mudança radical da indústria fonográfica e da forma de consumir música. No início da

⁶⁴Informação extraída de reportagem do correio brasiliense, disponível em: <https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/brasil/2018/06/04/interna-brasil,686033/ataques-de-tubarao-25-anos-de-medo-nas-praias-em-recife.shtml>

década de 1990, a música era consumida por meio do rádio, além de discos e fitas cassete, logo depois substituídas pelo CD.

Chama atenção no manifesto, ainda, a menção à Malcolm McLaren como um dos interesses dos mangueboys e manguegirls. Malcolm McLaren é o idealizador da banda punk Sex Pistols. O manguebit como um movimento, ou uma cena, teve inspiração no movimento punk, como MENDONÇA (2020, p. 50) esclarece por meio de depoimento de Renato L. MELO NETO (2022) explica que Malcolm McLaren ofereceu uma solução ao mundo empresarial do rock: o “faça você mesmo”⁶⁵, o que foi assimilado pelo movimento mangue, com o surgimento de vários selos independentes, rádios comunitárias e propagandas alternativas. Além disso, segundo o autor, assim como no punk, qualquer um poderia produzir o seu trabalho, sem precisar enquadrar-se em um roteiro pré-determinado. Neste aspecto, MENDONÇA (2020, p. 194) afirma que Chico Science transformou o faça você mesmo em “faça o que você é”, abrindo a possibilidade para que diferentes sons pudessem se agregar ao movimento.

O manifesto fecha-se com menção aos seus frutos, frutos colhidos cedo, poucos anos após o início da cena: noticiava-se o surgimento de mais de cem bandas, assim como de programas de rádio para levar aos ouvidos das pessoas o novo som produzido na cidade. Também se apontava para a abertura da cena para outras formas de arte: moda, vídeo clipes e filmes. A mensagem final é otimista, retomando o tema posto no início da terceira parte do manifesto, mas apontando para um milagre, para a cura: o Recife não vai, afinal, morrer de infarto, “as artérias vão sendo desbloqueadas e o sangue volta a circular pelas veias da Manguetown”.

3.2 Ritmo Movimento Cena

Não é incomum que as pesquisas e publicações sobre o manguebit discutam em que ele consiste, se um ritmo, um movimento ou uma cena. A questão, de fato, é importante, uma vez que disso depende a sua configuração, o seu tamanho, a quantidade de bandas e de propostas musicais que ele é capaz de abrigar e, mais do que isso, a sua possibilidade de abertura para outras artes além da música.

⁶⁵ O “faça você mesmo”, como característica do movimento punk assimilada pelo manguebit também é mencionado por MENDONÇA (2020, p. 43)

MENDONÇA (2020, p. 29) bem resume a discussão, explicando as três possíveis acepções da palavra *manguebit*, ou *manguebeat*, como designado por ela:

1. Um ritmo ou uma batida criada por Chico Science e pelos percussionistas da Nação Zumbi, caracterizado pela transposição para as alfaias (tambores de maracatu) da batida do hip hop, sentido normalmente rejeitado pelos principais atores da cena;
2. Um movimento musical com alguma unidade estética (embora bastante , frouxa), formada em torno da criação de expressões híbridas, resultantes da combinação entre as expressões populares locais/regionais e a tematização lúdica e crítica da cidade do Recife nas letras, por um lado, e o pop/rock mundializado, por outro;
3. Uma cena, caracterizada pelo hibridismo e pelo “faça você mesmo”, que articulava vários setores de produção artística, tendo a música como carro-chefe, mas incluindo o cinema, as artes plásticas, a moda, a produção textual e o design.

A maioria das pesquisas e publicações conclui que o *manguebit* não é um ritmo ou movimento, mas uma cena, um universo amplo, elástico, que acolhe um sem-número de bandas e de sons por elas produzidos, além de outras artes. MENDONÇA (2020, p. 37) afirma que, à despeito da criação inicial, por Chico Science, de um novo ritmo mesclando maracatu, funk e rap, o *manguebit*, desde o seu nascedouro, foi se abrindo para outros ritmos e significados, configurando-se como “um ecossistema cultural, que comporta a mesma riqueza e diversidade que o ecossistema dos manguezais”.

Apesar disso, não se pode ignorar que o *manguebit* inaugurou, de fato, um novo ritmo. Chico Science, com suas incursões aos ensaios do grupo Lamento Negro no Daruê Malungo, centro de fortalecimento da cultura negra localizado no bairro pobre de Peixinhos, teve a ideia de usar as alfaias do maracatu nação na música que ele fazia na banda Loustal. Com isso, criou um ritmo que “era o resultado da mistura do maracatu de baque virado com o funk e o rap, ou uma transposição para as alfaias ou bombos e outros instrumentos típicos do maracatu, de uma batida de funk” (MENDONÇA, 2020, p. 37). Chico Science reprocessou os ritmos da periferia do Recife e da Zona da Mata pernambucana e estabeleceu uma conexão deles com o hip hop, funk, afrobeat, punk e metal (TELES, 2019, p. 58). TELES (2019, p. 60) reproduz trecho de uma entrevista de Chico Science ao jornal Folha de São Paulo na qual o artista explica o aludido reprocessamento dos ritmos locais, dizendo que nunca foi sua intenção mudar a maneira de tocar maracatu, mas “pegar o bagaço daquilo que se faz no Recife e misturar com a visão pop”. Não se trata, pois, de mescla pura e simples do ritmo local com o universal, mas de um reprocessamento do ritmo local fundida com a música estrangeira.

O *manguebit*, portanto, seja qual for a acepção segundo a qual ele seja compreendido – ritmo, movimento ou cena – criou um novo ritmo. A questão é que esse novo ritmo não resume o que se fazia no Recife à época sob o guarda-chuva do termo *mangue*.

O ritmo inicial criado por Chico Science e que se encontra presente no álbum “da lama ao caos” (1994), portanto, era tão mangue quanto o punk rock das bandas do Alto José do Pinho, como a Devotos do Ódio ou a interessante mistura de samba e rock da Mundo Livre S.A. Apesar disso, muitos, como MENDONÇA (2020, p. 48) concordam que, pela posição de liderança de Chico Science, passou-se a identificar a sonoridade da Nação Zumbi com o mangue ou manguebit. E é justamente por essa identificação presente no inconsciente coletivo que é importante esclarecer que o mangue é muito maior e mais diverso que a mistura dos tambores com a música norte americana de Chico Science e Nação Zumbi.

Cite-se, inclusive, que quando as gravadoras voltaram os olhos para o Recife e iniciaram as negociações para contratar as bandas da nova cena recifense, sua intenção era padronizar a sonoridade manguebit tomando como modelo Chico Science e Nação Zumbi. Quando das negociações para a gravação do primeiro disco da Mundo Livre S/A, as gravadoras propuseram retirar Fred 04 dos vocais, inserir mais percussionistas e replicar a mistura das alfaias com a música estadunidense feita por Chico e seu grupo, proposta sonora bem distante do som da Mundo Livre S/A (MENDONÇA, 2020, p. 48-49). Fred 04 e sua banda conseguiram escapar da tentativa de homogeneização do manguebit e gravar sua própria proposta musical. O episódio, todavia, bem demonstra que, em que pese a existência de um ritmo gestado no movimento manguebit, ele não define a cena: há muitos outros sons vinculados ao manguebit além da invenção de Chico Science, como bem demonstra a mistura de samba e rock, com grande influência de Jorge Ben Jor da Mundo Livre S/A.

Neste ponto, para demonstrar o tamanho da diversidade da cena, cumpre fazer referência as bandas do Alto José do Pinho, morro da periferia do Recife, que se transformou em um fértil criadouro de bandas do Recife da década de 1990. TELES (2012, p. 243) recorda que foi a Egoesmo a primeira banda a despontar no Alto José do Pinho em 1985. A partir daí o morro se tornou um verdadeiro celeiro de bandas, chamando a atenção da imprensa nacional, embora essa, segundo TELES (2012, p. 252) estivesse mais interessada no exótico do que na música propriamente dita. Buscava a imprensa retratar o inusitado que era a produção de rock em uma comunidade pobre, focando nos instrumentos feitos de sucata muito mais do que na arte em si, o que irritava os músicos. Apesar disso, a atenção dada ao morro terminou por divulgar as bandas do Alto José do Pinho, tendo algumas, inclusive, alcançado sucesso nacional.

Entre as bandas do Alto José do Pinho, e bem exemplificando a pluralidade de sons mesmo na cena do morro, TELES (2012, p. 249) cita o punk rock do Devotos do Ódio, o reggae roots do Nanica Papaya, o pop do BU, o guitarband do Aostenta e o “anarcopunk” do Matalanamão, além do rap do Faces do Subúrbio. Um detalhe interessante é que, segundo o

autor, dessas, somente o Faces do Subúrbio mistura ritmos regionais no seu som, no caso, a embolada, e mesmo assim “em doses homeopáticas”. MENDONÇA (2020, p. 57) relata que o Faces do Subúrbio tem uma proposta de valorização das influências locais e cita uma frase de Brown, integrante do grupo, como bastante elucidadora desta atenção à cultura nordestina: “a embolada é o rap do Brasil”. Essa postura do Faces do Subúrbio, todavia, não se estendia às demais bandas, que embora convivessem com as manifestações culturais nordestinas desde a infância, não se propunham a fazer música utilizando esses ritmos.

Isso não significa que a cena do Alto José do Pinho não estivesse inserida na cena mangue. Em primeiro lugar, tal qual Chico Science e Nação Zumbi e as demais bandas gestadas fora do morro, as composições concebidas no Alto José do Pinho tinham um forte conteúdo de crítica social, e nem podia deixar de ser assim, dada a realidade que esses jovens músicos viviam diariamente morando em uma comunidade pobre da quarta pior cidade do mundo. MELO NETO (2022) ressalta que essas bandas, assim como as demais ligadas ao manguebit, denunciaram o avesso do cartão postal da cidade buscando sustentar seus discursos e driblar a exclusão e a repressão, embora, segundo o autor, a crítica social oriunda do Alto José do Pinho fosse mais assertiva. Essa maior assertividade, pode-se cogitar, decorreria não somente da escolha do rap por algumas bandas, como o Faces do Subúrbio, com suas letras extensas e longa tradição de oposição à injustiça social e ao racismo, como também pela dura vivência dos músicos em uma sociedade excludente e racista.

Os mais famosos representantes do bairro são mesmo a banda de punk rock Devotos do Ódio e o grupo de rap Faces do Subúrbio. A origem humilde dos integrantes das bandas somada ao racismo estrutural faz com que ambos relatem um sem-número de experiências com a polícia. TELES (2012, p. 244-246) descreve diversos desses episódios de confronto entre a polícia e os integrantes das bandas, incluindo revistas pessoais, apreensão de discos e escrutínio dos instrumentos em busca de drogas. Essas experiências, naturalmente, têm reflexo nas letras das músicas, como a composição “Homens Fardados” do Faces do Subúrbio, um protesto contra a violência policial. A música de protesto, aliás, terminou gerando mais confronto: como se não fosse suficiente a violência dirigida aos músicos fora do palco, a polícia passou a incomodar os artistas no palco. TELES (2012, p. 253) relata que a polícia chegou a invadir um show do Faces do Subúrbio, agredindo e prendendo os integrantes da banda quando esses tocaram a aludida faixa “Homens Fardados”, apesar do evento ter patrocínio do Governo do Estado de Pernambuco, ao qual a polícia militar está subordinada.

Os músicos do Alto José do Pinho estavam inseridos na cooperativa que se formou no Recife na época: Chico Science e Fred 04, por exemplo, convidavam os músicos do alto para

participar de programas de televisão ou matérias jornalísticas (MENDONÇA, 2020, p. 53). Demais disso, as bandas do alto participavam dos festivais junto com as demais e voluntária ou involuntariamente, terminaram identificadas com a cena que tomou conta da cidade. Era uma cena dentro da cena, conforme relata MENDONÇA (2020, p. 51).

Do que se disse até aqui, nota-se que é impossível reduzir o manguebit ao ritmo criado por Chico Science. Não é possível, nem mesmo, caracterizar toda a produção do manguebit como híbrida, definida por uma mistura de ritmos regionais com ritmos internacionais. Embora o hibridismo seja uma característica presente em muitas bandas, como em Chico Science e Nação Zumbi, do que é exemplo tanto o álbum “Da lama ao caos” (1994) quando o álbum “Afrociberdelia” (1996), outras tantas não misturam ritmos locais e universais. O mangue é múltiplo, diverso.

Outra grande confusão, diz respeito ao uso da palavra movimento para designar o manguebit. Segundo se colhe do Dicionário Aurélio (2004), movimento, no sentido aqui tratado, é uma “série de atividades organizadas por pessoas que trabalham em conjunto para alcançar determinado fim” ou “evolução ou tendência em determinada esfera de atividade”.

Nesta acepção, acreditamos que o manguebit pode, sim, ser tratado como um movimento. Afinal, havia um conjunto de bandas e de agitadores culturais que promoviam festas, shows, festivais, procuravam gravar discos e aparecer para um público maior. Promoviam, pois, “atividades organizadas” para “alcançar determinado fim”.

A questão é que, como visto, não havia uma unidade de ritmo, mas isso não é motivo para afastar a existência de um movimento. Para TELES (2019, p. 51) a questão era outra: ele defende que movimento carrega consigo a ideia de formalidade e academicismo, o que não existia. Esse ponto é ressaltado também por CALÁBRIA (2019, p. 48) que, citando Renato L., menciona a espontaneidade que o termo “cena” carrega em detrimento do termo “movimento”. Já MENDONÇA (2020, p. 29) rejeita o termo movimento porque ele excluiria as outras formas artísticas além da música.

Seja como for, seus participantes preferiam definir o manguebit como uma cena, um ecossistema cultural (MENDONÇA 202, p. 37). A inspiração, como ressaltado por vários músicos, foi da cena punk e, em especial, da figura de Malcolm McLaren, idealizador do Sex Pistols (MENDONÇA, 2020, p. 50), o qual, inclusive, é citado no Manifesto Caranguejos com Cérebro. Malcolm McLaren criou o grupo Sex Pistols e, com ele, a cultura do “faça você mesmo”. O movimento punk valia-se de rádios piratas para tocar suas músicas, criava suas próprias roupas, fazia sua própria arte para cartazes e divulgação e gravava em gravadoras

independentes. Em outras palavras, não esperava auxílio, mas fazia acontecer. O manguebit seguiu esse modelo, senão por convicção, certamente por necessidade. A apatia da cidade, o desinteresse das rádios e o desprezo das gravadoras não deixavam alternativa. Para MENDONÇA (2020, p. 29), inclusive, esse faça você mesmo é uma das principais características do movimento manguebit. De fato, esse é um traço que lhe é comum, que caracteriza toda a cena: a vontade de fazer arte e a consciência de que para isso era preciso criar os meios para tanto, porque o sistema posto, de rádios, televisão e gravadoras não estava ao seu serviço.

Essa característica, aliás, fez com que alguns fossem além da dicotomia entre movimento e cena e compreendessem o manguebit como uma cooperativa cultural, dado o intenso intercâmbio entre os músicos (CALABRIA, 2019, p. 48) (MENDONÇA, 2020, p. 36), que se ajudavam com frequência. A inicial falta de apoio e o desprezo do mercado fonográfico e dos meios de entretenimento, como rádios e televisão, fez com que os músicos e os demais envolvidos na cena criassem uma rede de apoio. Os músicos emprestavam instrumentos aqueles que precisavam, contratavam artistas locais, divulgavam uns aos outros quando surgia a oportunidade. A escassez dos meios gerou a necessidade de união, de atuação coletiva para alcançar os objetivos de todos.

Seja como for, acreditamos que, embora inicialmente não se organizasse intencionalmente um movimento e, muito menos, nas proporções que tomou, certo é que, popularizado o manguebit, grande número de bandas, ainda que com sons diversos, assim como outros artistas: cineastas, estilistas, fotógrafos, artistas plásticos, engajaram-se em um movimento cultural voltado a produzir, criar, tendo como pano de fundo a cidade do Recife.

Para MENDONÇA (2020, p. 40), a palavra diversidade é fundamental para compreender a cena do manguebit, a qual seria um “grande guarda-chuva para uma variedade de formas musicais e artísticas preexistentes”. A autora insiste neste ponto e ressalta que tem sido comum associar o movimento com Chico Science e Fred 04, o que é bastante pertinente, mas que isso não afasta a presença e a atuação dos demais participantes, seus sons e ritmos particulares. A cena englobaria todos e a todos era dado criar e dar a sua contribuição, mas cientes da presença marcante das duas importantes figuras de Chico e 04:

Uma das melhores definições a respeito do movimento e do seu mapeamento no que se refere às relações entre as bandas foi a de Marcelo Pereira (1999), que o compara a uma espiral ou uma cadeia de DNA. Nessa cadeia de DNA, Chico Science e Fred Zeroquatro, com suas respectivas bandas, são os eixos centrais ao redor do qual giram as outras bandas. As informações vão se cruzando e os códigos, se recombinando” (MENDONÇA, 2020, p. 49)

Essa cadeia de DNA com suas combinações e recombinações de códigos, por sua abrangência e diversidade, e sua clara inspiração no faça você mesmo de outra cena, pode, sem dúvida, ser denominada de cena. Parece-nos, contudo, que apesar da espontaneidade, havia também uma organização informal de artistas – músicos, principalmente, voltados a alcançar um fim: a gravação de discos, a realização de shows, a divulgação do som produzido nas mídias e a agitação cultural na cidade do Recife. É por isso que nos permitimos, neste trabalho, além do termo cena, usar também a palavra movimento para denominar o manguebit. O novo ritmo criado por Chico Science, por seu turno, que chamamos de mangue porque assim o seu criador o denominou, não pode, de nenhuma maneira, reduzir o manguebit. Neste trabalho, manguebit é o todo e o mangue um dos ritmos que o caracteriza.

3.3 Mangue Manguebit Manguebeat

A palavra “mangue” tem importância central no advento do movimento. Para TELES (2012, p. 258), o nome “era tão óbvio para um movimento artístico no Recife que até se estranha ninguém ter pensado nisso antes”. Seja como for, o nome veio à tona somente no início da década de 1990 e pela boca de Chico Science.

MENDONÇA (2020, p. 37) afirma, baseada em entrevista de Renato L, que foi Chico Science quem criou o termo mangue para designar um novo som que ele havia “inventado” em uma *jam session* com as bandas Lamento Negro e Loustal, na qual teria mesclado o rap com os tambores do maracatu. Ao anunciar aos amigos a criação em um encontro informal em um bar no bairro das Graças, esses teriam pedido que ele emprestasse o nome para todos, sem limitar o termo ao som de uma batida ou de uma banda. TELES (2012, p. 260) repete a mesma história, mas acrescenta que há outra versão, de Jorge du Peixe, segundo a qual Chico teria comunicado ao amigo que chamaria de mangue o som que eles estavam fazendo durante um trajeto de ônibus da linha Rio Doce – Centro.

Seja qual for a versão verdadeira – se uma das duas ou mesmo as duas -, o fato é que Chico Science teve a ideia de batizar de *mangue* o som que ele havia criado e assim o novo som foi batizado, para depois virar um termo mais elástico, capaz de abrigar a produção cultural recifense da época.

Os manguezais são ecossistemas. O Dicionário Aurélio (2004) define ecossistema como “conjunto dos relacionamentos mútuos entre determinado meio ambiente e a flora, a fauna e os microrganismos que nele habitam e que incluem os fatores de equilíbrio geológico, atmosférico,

meteorológico e biológico. O ecossistema é, portanto, o todo: a cadeia de entrelaçamentos entre vegetação, solo, animais e clima: um mundo dentro do mundo.

Já se viu anteriormente neste trabalho que nos manguezais a vida pulula, seja por ser ele um berçário da vida marinha, seja por sua característica de filtro das águas, o que termina por, indiretamente, gerar vida. Essa fertilidade dos manguezais foi, sem dúvida, uma das características que os incentivadores do movimento buscaram ressaltar no manguebit. Assim como os manguezais, o manguebit pretendia ser fértil. Isso é facilmente perceptível pela leitura do manifesto “Caranguejos com Cérebro”, que evoca, justamente, essa qualidade dos manguezais: “os mangues estão entre os ecossistemas mais produtivos do mundo” (...) “para os cientistas são tidos como símbolos de fertilidade, diversidade e riqueza”.

Ora, o que pretendia o manguebit era, precisamente, tirar o Recife do marasmo em que esse se encontrava, transformando a cidade em um lugar aberto para a criação artística e para a cultura da juventude: “basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife” (Manifesto Caranguejos com Cérebro). Como CALABRIA (2019, p. 116) salienta, ao fazer referência à admiração da turma do manguebit à banda paulista Fellini, diante da necessidade de “mudar de lugar ou mudar o lugar”, optou o movimento por mudar o lugar.

Ainda é importante recordar que os mangues se situam em uma área de transição entre os ambientes terrestres e aquáticos (SILVA, SILVA e ARAÚJO, 2020, p. 729-730), sendo, pois, uma área híbrida: ora sólida, ora líquida, conforme o vai e vem das marés. E foi como uma cena híbrida que o manguebit acabou se perfazendo. Como visto, nele cabem as mais diversas sonoridades, além de abrigar outras manifestações artísticas além da música, como o cinema, a moda e as artes plásticas.

O mangue é, de fato, um ecossistema muito presente na cidade do Recife e arredores. O bairro de Rio Doce, em Olinda, onde Chico cresceu, era até 1966, ano do seu nascimento, um sítio chamado Melões de Baixo, no qual se localizavam manguezais que foram aterrados quando a Companhia de Habitação Popular do Estado de Pernambuco – COHAB-PE adquiriu o terreno para construir habitações populares. A rua em que Chico Science morou, inclusive, terminava em um manguezal (TELES, 2019, p. 29), onde ele ia com frequência, “catar lixo, pegar caranguejo, conversar com urubu” (Manguetown, Afrociberdelia, 1996).

Já se viu neste trabalho que o Recife era um grande manguezal em que despontavam pedaços de terra. Sendo os manguezais ecossistemas comuns no litoral brasileiro, presentes na

transição de terra e mar e, em especial, nas áreas de estuário, é natural que o Recife, cortado por seis rios e inúmeros riachos, abrigasse tão largas extensões de manguezais. E embora a cidade tenha se feito com a destruição de tantas porções de mangue, aterrados para a expansão urbana, quase cinco séculos depois da ocupação dessas terras pelos colonizadores estrangeiros, os manguezais, surpreendentemente, ainda resistiam, caracterizando a paisagem do Recife da década de 1990. E tão teimosos e obstinados eram esses mangues que sua associação à cidade era, ainda, naquela década, natural. E pela familiaridade que o ecossistema provocava e sua associação à cidade, Chico Science encontrou neles a inspiração para denominar, primeiro, o ritmo por ele criado e, depois, o movimento gestado pelo coletivo de artistas envolvidos na cena recifense.

TELES (2012, p. 263), resgatou a primeira vez que a palavra “mangue” apareceu na imprensa para designar o novo ritmo recém-criado: um texto de 1º de junho de 1991 publicado no *Jornal do Comércio* anunciando uma festa de música negra em Olinda. O texto é breve – e nem poderia ser diferente, já que o ritmo e os artistas eram praticamente desconhecidos – mas já introduz algumas das características marcantes do movimento.

Chico Science, que na ocasião, ainda segundo TELES (2012, p. 263), teve a sua primeira fotografia publicada em um jornal, proclama: “O ritmo chama-se Mangue. É uma mistura de samba-reggae, rap, ragamuffin e embolada”. Mais adiante, afirma: “é nossa responsabilidade resgatar os ritmos da região e incrementá-los junto com a visão mundial que se tem. Eu fui além”. Após essa última frase, o repórter fecha aspas e acrescenta: “comenta, sem modéstia”.

Se o “mangue” foi criação de Chico Science, o “bit”, que depois teria virado “beat” foi cunhado por Fred 04 (TELES, 2012, p. 258). CALÁBRIA (2019, p. 46) recorda que foi Fred 04 quem inventou o nome manguebit ao batizar assim uma das faixas do disco “samba esquema noise”. O manguebit, segundo conta CALÁBRIA (2019, p. 46), citando Fred 04, seria um “revide” à criação do termo e da música “manguetown”⁶⁶ por Chico Science, a qual, para ele, tinha tudo para virar um hino.

O bit foi escolhido por ser a menor parcela de informação processada por computador, mas como CALÁBRIA (2019, p. 46) ressalta, a expressão terminou substituída por beat pela imprensa, termo que foi mais popularizado. Embora manguebit e manguebeat possam ser ambos utilizados para designar a cena recifense, escolhi a forma manguebit para a designar neste trabalho, por ter sido essa a sua forma original, gestada no próprio movimento.

⁶⁶ Manguetown só viria integrar o disco “Afrociberdelia” (1996), segundo disco de Chico Science e Nação Zumbi, mas já existia antes da gravação de “Da lama ao caos” (1994).

3.4 Música Popular e o Manguebit

Uma interessante inovação do manguebit é revelada por TELES (2012, p. 274): a cena mangue teria quebrado um paradigma ao receber em suas hostes todos os estratos sociais. O Lamento Negro, que se uniu posteriormente a Chico Science para formar o Chico Science e Nação Zumbi, é oriundo da comunidade carente de Chão de Estrelas, situada na divisa de Olinda e Recife e ensaiava no bairro vizinho de Peixinhos, localidade pobre de Olinda. Os integrantes do Lamento Negro não tinham muitos recursos e provinham das camadas mais pobres da sociedade (TELES, 2012 – p. 266-269).

Um ponto interessante levantado por MENDONÇA (2020, p. 59) é que a juventude pernambucana pobre se viu representada pelo movimento mangue e, em especial por Chico Science. Uma das razões para isso, segundo ela, foi o vocabulário muito particular utilizado por ele, vocabulário que evocava o ecossistema do mangue, a lama, os urubus, o molambo. Além disso, não é difícil inferir que a presença de músicos de origem humilde na banda tenha contribuído para a citada identificação.

Muito se fala da mistura entre música popular e música internacional no movimento manguebit. Na verdade, como apontado anteriormente, a cena manguebit era ampla, diversa e não cabe em semelhante moldura. O que unia o movimento não era o estilo musical, mas a vontade criar, de movimentar a cena cultural da cidade.

Chico Science e Nação Zumbi, especificamente, sempre estiveram associados à mistura da música popular com a música internacional, embora o hibridismo da música do grupo não possa ser referido como uma mistura pura e simples, como será mais esclarecido adiante. De qualquer forma, recorde-se que na primeira vez que o termo mangue apareceu na imprensa, foi a mistura de ritmos o que Chico Science primeiro pontuou: “o ritmo chama-se Mangue. É uma mistura de samba-reggae, rap, ragamuffin e embolada” (TELES, 2012, p. 163).

Para melhor compreender o amálgama musical de Chico Science e Nação Zumbi é preciso fazer referência ao Lamento Negro, pois foi o som desse grupo que fez Chico Science se aventurar por novos caminhos, criando uma mistura diferente que em pouco tempo iria se popularizar na cidade. Além disso, foi do Lamento Negro que saíram os percussionistas do Nação Zumbi.

O Lamento Negro era um grupo que fazia música de matriz africana no bairro de Peixinhos, em Olinda. Peixinhos é um bairro pobre de Olinda, distante do casario colonial da cidade alta. Os garotos do Lamento Negro buscavam fazer um som parecido com o samba-

reggae do Olodum ou do Araketu. A ONG Daruê Malungo, por meio do mestre Meia-Noite, capoeirista e dançarino, convidou o grupo para ensaiar na sua sede e emprestou alfaias de maracatu para os ensaios. Com a influência do mestre Meia-Noite, o grupo somou ao samba-reggae outros ritmos como o maculelê, afoxé, coco e maracatu (TELES, 2019, p. 46). Foi neste momento que Chico Science conheceu o grupo. Fascinado pelo som que eles faziam, quis introduzir guitarra e baixo naquela percussão. A partir daí, o resto é história.

É comum associar o som de Chico Science e Nação Zumbi ao maracatu. Muito dessa associação vem do vestuário adotado em inúmeras ocasiões por Chico Science, tomado emprestado dos lanceiros do maracatu rural, ou maracatu de baque solto. O maracatu rural é uma manifestação cultural popular na Zona da Mata Norte pernambucana, manifestação gestada pelos trabalhadores das plantações de cana de açúcar e que mistura a cultura africana e indígena, além de elementos ibéricos. Os caboclos de lança possuem vestimenta colorida e elaborada, na qual são pendurados os surrões, uma espécie de sino que soam de forma alarmante enquanto eles se movem.



Figura 11 – Fotografia de caboclo do maracatu rural⁶⁷

⁶⁷ Imagem extraída de reportagem do jornal Diário de Pernambuco, disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2019/09/maracatu-rural-cruzeiro-do-forte-celebra-90-anos-com-programacao-espec.html>

Além disso, algumas faixas gravadas pelo grupo carregam o maracatu no nome, como “Maracatu de Tiro Certoiro”⁶⁸ e “Salustiano Song”⁶⁹, essa última em referência ao mestre Salustiano do Maracatu Piaba de Ouro, ambos do álbum “Da Lama ao Caos” (1994), ou ainda “Maracatu Atômico”⁷⁰, regravação de música de Nelson Jacobina e Jorge Mautner do Álbum “Afrociberdelia (1996).

Outra associação decorre do fato do Nação Zumbi fazer referência, em seu nome, ao maracatu nação. O maracatu nação ou de baque virado é uma manifestação que envolve música e dança e que teria origem na coroação dos reis do Congo, uma celebração religiosa afro-brasileira ligada às irmandades de Nossa Senhora do Rosário e ao culto de São Benedito. Os cortejos dividem-se em nações, cada uma com seu rei e rainha e são acompanhados por instrumentos de percussão, como as alfaias.

Mas não é apenas isso. Além da referência ao maracatu no nome, a Nação Zumbi utilizava como instrumento de percussão as alfaias do maracatu de baque virado, levando as pessoas a relacionarem o instrumento do maracatu com o ritmo do maracatu. TELES (2019, p.49), contudo, é de opinião que Chico Science e Nação Zumbi, a despeito do uso das alfaias, não tocava maracatu:

É comum se definir a música de CSNZ como uma mistura de funk, rock, hip hop com ritmos regionais como o maracatu. A rigor, não tem maracatu no que a banda gravou no álbum da “da lama ao caos”. Os batuqueiros se valem de alfaias, mas não do ritmo, da levada autêntica do maracatu, que é muito mais complexa do que um leigo pode imaginar (TELES, 2019, p. 49)

Muito esclarecedor, nesse sentido, é o depoimento de Maureliano, integrante do Lamento Negro e que chegou a fazer parte de Chico Science e Nação Zumbi. TELES (2019, p. 49) afirma que Chico Science pedia à Maureliano para ele arranjar “os tambores de uma maneira que eles cumprissem o mesmo papel na Nação Zumbi que os metais no soul de James Brown, ou seja, preenchendo os espaços vazios, reforçando o suingue, ou o groove”.

No decorrer desta pesquisa, constatamos, tanto da oitava propriamente dita dos álbuns “Da lama ao caos” (1994) e “Afrociberdelia” (1996), quanto da opinião de outros autores, como VARGAS (2007) e MENDONÇA (2020), que Chico Science e Nação Zumbi, em inúmeras composições, mistura, sim, os ritmos locais, como o maracatu nação, com os ritmos

⁶⁸ SCIENCE, Chico. PEIXE, Jorge du. Maracatu de tiro Certoiro. In: Chico Science e Nação Zumbi. Da lama ao caos. Rio de Janeiro: Sony-BMG Music Entertainment, 1994.

⁶⁹ SCIENCE, Chico. MAIA, Lucio. Salustiano Song. In: Chico Science e Nação Zumbi. Da lama ao caos. Rio de Janeiro: Sony-BMG Music Entertainment, 1994.

⁷⁰ JACOBINA, Nelson e MAUTNER, Jorge. Maracatu Atômico. In: Chico Science e Nação Zumbi. Afrociberdelia. Rio de Janeiro: Sony-BMG Music Entertainment, 1996.

estrangeiros. Diante disso, compreende-se a afirmação de TELES (2019) como um lembrete de que as alfaias nos álbuns mencionados não reproduzem ritmo idêntico aquele dos maracatus, que como ele pontua, é bastante complexo. Não se trata, pois, do ritmo autêntico do maracatu, mas do seu reprocessamento para caber na proposta do grupo. Apesar disso, não se pode afirmar que não há maracatu nos álbuns de Chico Science e Nação Zumbi – ou embolada, ciranda, etc – esse está presente, mas não com a pureza transmitida nos cortejos de maracatu: o mangue não é música popular tradicional, mas música moderna.

A só utilização das alfaias, todavia, já é suficiente para apreender na música novidadeira a música popular. A alfaia não é somente um símbolo da manifestação cultural, como reproduz o seu som, ainda que desvinculado do seu ritmo. O maracatu, portanto, está presente na música de Chico Science e Nação Zumbi também como um índice.

Além disso, em muitas faixas do álbum “Da lama ao caos” (1994) a música popular está materialmente presente, por meio de *samplers*. São inserções de trechos de músicas populares em meio ao som do Nação Zumbi, gerando uma obra mista, que acolhe dois sons diversos.

A intenção de unir a música popular pernambucana com a música internacional – aliás, não somente a música popular, mas as manifestações culturais como um todo, o que inclui também a dança, o vestuário, a temática, a simbologia - é uma ideia expressa no Manifesto Caranguejos com Cérebro por meio da metáfora da parabólica enfiada na lama. A lama do mangue representando o local e a antena parabólica o instrumento capaz de captar e trazer para os manguezais as novas tendências da música pop. A antena que vai “captar o que vem de todo o universo e fazer a conexão com a cultura local, com o mangue”, mas também “transmitir essa cultura local para todo o planeta” (CALABRIA, 2019, p. 166). Embora nem todas as bandas da cena manguebit realizem musicalmente ou imgeticamente a conexão do local e do universal, mesclando música e símbolos da cultura popular com música internacional, esse é um traço bastante difundido nas mais diversas expressões artísticas ligadas ao manguebit e foi adotada por Chico Science e Nação Zumbi, um dos principais representantes do movimento.

TELES (2012, p. 275) ressalta que diversas bandas e artistas haviam, anteriormente, bebido na fonte da música popular, nela se inspirando, quando não se apropriando, sem gerar reconhecimento e algumas vezes nem mesmo direitos autorais para os artistas do povo. Aqui o autor tece crítica direta ao Movimento Armorial e ao Quinteto Violado.

O movimento armorial foi idealizado no Recife por Ariano Suassuna na década de 1970. O movimento “busca as raízes europeias e eruditas da cultura popular” (MENDONÇA, 2020, p. 152). Seu objetivo é fazer uma arte erudita, mas tendo por base a cultura popular: “seus

produtos são refinados e, com poucas exceções, ligados à alta cultura” (MENDONÇA, 2020, p. 163). Especificamente sobre a música armorial, MENDONÇA (2020, p. 163) assim resume a combinação erudito/popular do movimento:

(...) os grupos que foram criados sob influência armorial, desde 1969, vêm privilegiando instrumentos acústicos (flautas, violinos, violoncelos, pífano, percussão etc) e um repertório baseado na pesquisa sobre a música tradicional ou composições por ela inspiradas. Algumas composições soam como aquilo que imaginariamente se pode associar a uma música medieval; outras como formas recriadas e refinadas de música popular. Esses músicos podem ser situados nas fronteiras entre a cultura popular e a cultura erudita, tomando a música popular, especialmente a do sertão, como fonte para a elaboração de uma música erudita nordestina.

Sua postura em relação à indústria cultural, à cultura de massas e à influência norte americana é bastante crítica, condenando tudo o que não decorra diretamente da arte popular (MENDONÇA, 2020, p. 163). Dentro desta perspectiva, era inevitável o choque entre Ariano Suassuna e o movimento manguebit na década de 1990. Ariano não aceitava a junção da música norte-americana com o maracatu, a utilização das guitarras elétricas e o vocabulário dos mangueboys, recheado de barbarismos, em especial anglicismos.

Apesar das visões aparentemente díspares sobre a cultura, Ariano Suassuna, então Secretário de Cultura do Governo do Estado de Pernambuco encontrou Chico Science no seu casarão no bairro de Casa Forte. O encontro foi intermediado pela jornalista Ivana Moura, do jornal Diário de Pernambuco, que publicou em 13 de janeiro de 1995 uma reportagem sobre a aludida reunião intitulada “O Armorial e o Mangueboy Selam a Paz”. MELO NETO (2022) reproduz trechos da reportagem, na qual nem Ariano nem Chico arredaram pé de suas convicções, mas aceitaram e saudaram o incompreensível outro. Ariano foi chamado de mestre e aliado por Chico Science e esse ouviu do professor que se ele mudasse a sua alcunha para Chico Ciência ele subiria no palco com o mangueboy. No fim das contas, Ariano Suassuna, por pressão ou convicção, acabou apoiando o manguebit, inclusive liberando verbas para os grupos vinculados ao movimento (MELO NETO, 2022), de que é exemplo as passagens de avião da famosa excursão de Chico Science e Nação Zumbi para os Estados Unidos e a Europa em 1995.

A crítica de TELES (2012) ao movimento armorial e a outros tantos movimentos culturais brasileiros que buscam inspiração na cultura popular, parece se dirigir tanto a figura do intermediador entre o popular e o erudito, a quem é dada a tarefa de “civilizar” a cultura popular, a tornar mais aceitável para as classes abastadas, como também à falta de reconhecimento do artista popular que, ao fim e ao cabo, serve de inspiração e cede material para a criação posterior.

O manguebit não seguiu esse caminho, tendo Fred 04 em trecho de artigo reproduzido por TELES (2012, p. 275), chamado de pilhagem semelhante apropriação:

Você pode se aproximar daqueles músicos e não resistir à tentação de se apropriar de sua herança e sabedoria, tentando reproduzir com todos os detalhes sua técnica e copiando descaradamente o seu som, em benefício próprio mas em nome da tradição, é claro. Enfim, difundindo mundo afora uma versão mais ‘educada’ do que a original – pouco importando que os ‘mestres’ permaneçam ignorados, isolados em sua ingenuidade, desinformação e miséria. É o que eu chamo – sempre chamei – de pilhagem. Quem quiser que vista a carapuça.

O manguebit teria sido inovador também neste aspecto: a sua aproximação com a arte do povo e a consequente absorção dessa arte não se fizeram sem o reconhecimento dos artistas populares, que foram incorporados ao movimento em shows e festivais (TELES, 2012, p. 276). A cena não almejava apenas representar a arte do povo, referi-la, apontá-la, apropriar-se dela, mas no processo de assimilação e criação render loas ao povo, colocar o povo como protagonista da arte, como fonte viva e pródiga da cultura. A faixa “Etnia”⁷¹ do álbum “Afrociberdelia” (1996) de Chico Science e Nação Zumbi traduz a ideia de forma concisa e esclarecedora: “É povo na arte/É arte no povo/E não o povo na arte/De quem faz arte com o povo”.

Aliás, TELES (2012, p. 276-277) bem pontua que foi o manguebit que despertou a curiosidade para esses artistas populares, que estavam esquecidos, relegados a criar e compartilhar sua arte em suas pequenas comunidades, fazendo com que muitos alcançassem sucesso nacionalmente e mesmo fora do Brasil⁷². Ele recorda que “Chico Science, mais do que todas as teorias e pesquisas intelectualizadas surgidas antes dele, fez com que o coco e a ciranda voltassem à tona e passassem a ser curtidos” (TELES, 2012, p. 279) processo que se fez sem intermediários e sem adaptações, diretamente dos artistas populares para o público.

As apresentações de Chico Science vestido de caboclo de lança, por exemplo, serviram para popularizar o maracatu rural, que andava esquecido, sendo, inclusive, questionado se deveria o ritmo ser chamado de maracatu. As performances de Chico Science vestido de lanceiro terminaram por conferir tanta popularidade ao maracatu rural que os caboclos de lança da Zona da Mata pernambucana foram elevados a símbolo da cultura do Estado de Pernambuco (TELES, 2019, p. 39).

⁷¹ SCIENCE, Chico. MAIA, Lucio. Etnia. In: Chico Science e Nação Zumbi. Afrociberdelia. Rio de Janeiro: Sony-BMG Music Entertainment, 1996.

⁷² TELES (2012, 276-277) cita Selma do Coco, Tavares da Gaita, Mestre Salu, a Banda de Pifanos Cultural de Caruaru e o Maracatu Nação Erê como exemplos de artistas que se beneficiaram da exposição dada pelo manguebit para gravar discos e realizar shows no Brasil e no exterior. MENDONÇA (2020, p. 142) ainda lembra de Lia de Itamaracá e cita o relançamento dos discos de Jackson do Pandeiro.

A verdade é que o manguebit trouxe uma revalorização/valorização da cultura popular na sociedade pernambucana. O recifense passou a perceber os maracatus – nação e rural -, o coco, a ciranda, o caboclinho, o cavalo marinho, a embolada, como expressões culturais suas, incitando sua curiosidade para melhor conhecê-las, levando-o ao encontro delas, fazendo-o orgulhar-se delas, tê-las como algo seu e, conseqüentemente, acolhê-las com o sentimento amoroso que reservamos para as coisas nossas.

E se os artistas populares foram beneficiados pela cena mangue, não menos verdade é que o movimento se beneficiou da cultura popular. TELES (2019, p. 36) relata que Chico Science sempre viveu na periferia, onde manifestações culturais como pastoris, cavalos-marinhos e maracatus são comuns, fazendo parte da vida das pessoas. O autor acredita que a influência do “véio” ou bedegueba dos pastoris é subestimada na cultura pernambucana, mas que artistas como Chacrinha e Alceu Valença se inspiraram em vestimentas ou gestuais dos “veios” dos pastoris. Chico Science também teria incorporado essa influência, sendo seu gestual muito semelhante ao dos pastoris (TELES, 2019, p. 30), constando, inclusive, da música “a cidade”, abertura retirada da canção “Boa noite do Velho Faceta” do álbum “Pastoril do Velho Faceta”.

Chico Science também absorveu a cultura popular por meio do contato direto com os artistas, como é o caso de Mestre Salustiano, fundador do Maracatu Piaba de Ouro, de quem Chico se aproximou, passando, inclusive, a frequentar a casa (BEZERRA e REGINATO, 2017, p. 35), tendo composto em sua homenagem a faixa “Salustiano Song” do álbum “Da Lama ao Caos” (1994).

A parabólica enfiada na lama mudou tudo na manguetown. De um lado, criou-se uma música moderna e vibrante, de outro, resgatou-se a rica cultura popular que ia se esvaindo, diminuindo seus espaços, desaparecendo aos poucos da memória coletiva. Essa passou a ser conhecida e percebida, novamente, como algo que pertence a todos e importante na criação e manutenção da identidade de um povo.

3.5 Artistas Fazem Dinheiro

O início da trajetória, seja das bandas, seja dos demais artistas envolvidos na cena mangue, não foi fácil. Para os músicos, especificamente, faltava o básico: equipamentos, instrumentos, local para ensaiar e para tocar. MENDONÇA (2020, p. 45) recorda que a maioria das bandas só conseguiram instrumentos de boa qualidade quando assinaram com alguma gravadora.

Chico Science juntou o som da sua banda de rock, a Loustal, com o batuque do grupo Lamento Negro, que ensaiava na comunidade de Chão de Estrelas, em Olinda, no Centro de Educação e Cultura Daruê Malungo. A percussão da banda surgida dessa mistura, Chico Science e Nação Zumbi, vinha dos músicos que integravam, originalmente, o Lamento Negro. Músicos pobres, que se sustentavam com outros empregos, formais ou informais, e que por esse motivo terminavam tendo que se revezar com grande frequência nos ensaios e nos shows, o que fez que a banda, por muito tempo, não tivesse músicos definidos na percussão (TELES, 2012, p. 269).

Sobre a Mundo Livre S/A, TELES (2012, p. 271) afirma que o grupo se vestia com roupas compradas em camelô, usava “aparelhagem artesanal, guitarras baratas, e tocava onde desse”. Criado em 1984, o autor pontua que o grupo teve que esperar dez anos para lançar o primeiro disco, “Samba Esquema Noise”, em 1994. Desde o princípio, a banda pretendia misturar estilos, tendo já nos primórdios juntado a guitarra baiana com o punk rock, tendo em Jorge Bem Jor sua maior inspiração (TELES, 2012, p. 272).

Ninguém, todavia, abria espaço nas rádios para tocar a música que eles ou as outras bandas de rock locais faziam. Aliás, nem a que eles faziam e nem a que eles gostavam. Isso motivou-os a criar um programa na Rádio Universitária FM que tocava a música moderna que os fascinava e que era ignorada pelas rádios locais: o programa Décadas (TELES, 2012, p. 282). Posteriormente, surgiu no Recife a rádio 89 FM, a rádio rock, assim como passou a ser transmitida na cidade a programação da MTV. É bastante provável que esses acontecimentos tenham preparado os ouvidos recifenses para o movimento que viria se instalar na cidade, moldando o gosto musical da população para algo diferente e alternativo à música que, normalmente, tocava nas rádios.

A iniciativa da criação do programa de rádio Décadas, embora ainda não fomentasse a música produzida localmente, já era um primeiro sinal de que a cidade passaria a adotar o lema do movimento punk do “faça você mesmo”. E foi o “faça você mesmo” que motivou a produção de festas e shows com as novas bandas que surgiam aqui e ali na cidade, na sua irmã Olinda e em Jaboatão dos Guararapes: em Candeias, Rio Doce, Peixinhos, Alto José do Pinho, e tantos outros bairros tão diversos como os citados.

No dia 25 de abril de 1993 um evento canalizou a atenção da mídia, podendo ser compreendido como uma virada de chave. Trata-se do festival “Abril pro Rock”. Nele tocaram as mais diversas bandas da cena local, incluindo Chico Science e Nação Zumbi e Mundo Livre S/A, além do Maracatu Nação Pernambuco. Segundo TELES (2012, p. 287), o festival tornou-

se um marco porque foi a partir dele que a imprensa nacional passou a cobrir a cena recifense, antes divulgada apenas nos jornais locais, em especial o Jornal do Comércio. Com a realização do festival, em abril de 1993, “foi como se, de supetão, um redemoinho pegasse a todos – músicos, jornalistas, produtores” e “as coisas foram acontecendo numa rapidez estonteante”.

Ainda assim, a primeira turnê para o sudeste foi realizada no mesmo espírito do “faça você mesmo”. Diversos shows, como o “Da Lama ao Caos” e o “Mangue Trip” foram produzidos para arrecadar dinheiro para a viagem. Além disso, a Fundação de Cultura do Governo de Pernambuco – FUNDARPE forneceu a verba necessária para as passagens de ônibus (TELES, 2012, p. 287-289). Nenhum outro apoio foi dado pelo Governo do Estado, a Prefeitura do Recife ou a iniciativa privada neste primeiro momento (MENDONÇA 2020, p. 48). A viagem, apelidada de “Mangue Tour” fez-se com muito pouco dinheiro e imenso cansaço e desconforto, mas foi muito importante para o futuro do manguebit e alcançou seu objetivo de atrair a atenção da imprensa, do público e das gravadoras. Chico Science e Nação Zumbi e Mundo Livre S/A passaram por São Paulo, Belo Horizonte e Salvador. O jornalista Xico Sá, que à época trabalhava na Folha de São Paulo, hospedou em sua casa Chico Science e Fred 04, este último seu amigo do curso de jornalismo da UFPE. Ele conta que durante o tempo em que os dois estiveram na sua casa essa se tornou o escritório do mangue: o telefone não parou: eram jornalistas, alguns do próprio jornal em que ele trabalhava, representantes de gravadoras e programas de televisão (CALÁBRIA, 2019, p. 64). TELES (2012, p. 292) conta que os mangueboys foram convidados a participar de alguns programas de televisão, como o “Fanzine” e o “Metrópolis” da TV Cultura e o “Programa Livre” do SBT.

Ao final da excursão, os frutos foram colhidos: em agosto de 1993 Chico Science e Nação Zumbi assinaram contrato com o selo Chaos da Sony Music para produzir o disco “Da Lama ao Caos”, que foi lançado em abril de 1994. Mundo Livre S/A, por seu turno, assinou com o selo Banguela da Warner Music Brasil e lançou o disco “Samba Esquema Noise” no mesmo ano.

Em meados de 1995 Chico Science e Nação Zumbi partiram em turnê internacional. A primeira parada foi em Nova York, onde apresentaram-se no festival Summer Stage no Central Park. A recepção da crítica foi excelente, tendo o grupo sido elogiado, inclusive, no jornal de prestígio New York Times. TELES (2012, p. 298) contabiliza cinco apresentações nos Estados

Unidos e dez na Europa. No velho continente teriam ido à Bélgica, Itália, Alemanha e Suíça, nesse último país tocando no consagrado Festival de Montreaux⁷³.

No retorno da turnê internacional, Chico Science e Nação Zumbi passaram a gravar o segundo disco, “Afrociberdelia”, lançado em 1996. TELES (2012, p. 314) explica que a soma das experiências musicais acumuladas entre a feitura do primeiro disco e do segundo, inclusive com a excursão aos Estados Unidos e à Europa, tiveram o condão de abrir os horizontes musicais da banda inteira. Assim, enquanto em “Da Lama ao Caos” (1994) Chico Science assinava sozinho quase todas as faixas, em “Afrociberdelia” (1996) ele ainda assina as letras, mas as músicas são parcerias dele com outros integrantes. O disco é considerado, pelo próprio Chico Science, superior ao primeiro, em especial pela tecnologia nele aplicada, que permitiu melhor captar o som da banda, em especial dos tambores. A Nação Zumbi ainda viria a lançar CSNZ (1998), Rádio SAmb A. (2000), Nação Zumbi (2002), Futura (2005), Propagando ao vivo (2006), Fome de Tudo (2007), Ao Vivo no Recife (2012), Nação Zumbi (2014) e Radiola NZ (2017).

A Mundo Livre S/A também gravou o segundo disco, “Guentando a Ôia”, lançado no mesmo ano de 1996. Em seguida vieram Carnaval Na Obra (1998), Por Pouco (2000), O Outro Mundo de Manuela Rosário (2004), Novas Lendas da Etnia Toshi Babaa (2011), Mundo Livre S.A. vc. Nação Zumbi (2013), A Dança dos Não Famosos (2018) e Walking Dead Folia (Sorria Você Teve Alta) (2022).

Depois do lançamento do segundo disco, ambas as bandas se mudaram para o Sudeste do Brasil: Chico Science e Nação Zumbi para o Rio de Janeiro e Mundo Livre S/A para São Paulo. Lá estariam mais perto das gravadoras e dos grandes eventos musicais. Haviam alcançado um nome, tinham boas críticas, inclusive em jornais e revistas internacionais e figuravam em inúmeras listas de melhores discos de diversas publicações. O futuro sorria. Mas o destino ou o cruel acaso mudaram os planos dos caranguejos com cérebro: em 02 de fevereiro de 1997 Chico Science faleceu em um acidente de carro em Olinda. Saiu da vida e entrou na história da música e da estética brasileiras.

⁷³Informação extraída de reportagem de junho de 1995 publicada no jornal Folha de São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/6/19/folhateen/15.html>



Figura 12 - Fotografia de Chico Science⁷⁴

3.6 Outros Mangues

Como o próprio Manifesto Caranguejos com Cérebro já anunciava, a cena manguebit não se limitava à música, abrangendo outras artes, como o cinema e a moda. Movimentos culturais, a despeito do seu impulso criativo dirigido a uma determinada arte, terminam resvalando para outras. Postas as ideias no mundo, abre-se caminho para que outros se apropriem delas, as aplicando onde lhes pareça melhor.

Com o manguebit não foi diferente. Inicialmente gestado para promover a música, logo suas ideias expandiram-se para outras artes. Como o mangue, ecossistema de terra e de água, era o manguebit, também ele, híbrido.

O cinema foi uma das artes fortemente influenciadas pelo movimento. A influência dá-se, principalmente, pela efervescência da cena, pela constatação de que algo especial acontecia na cidade e que era possível fazer, criar arte. É claro que este desejo de criar, este momento de fertilidade cultural da cidade não poderia, sozinho, produzir os grandes filmes que a cidade abrigou na década de 1990 e seguintes. Além do ambiente cultural propício e da vontade de criar é preciso recursos para a concretização de um filme⁷⁵. Em uma feliz coincidência, em

⁷⁴ Fotografia de Chico Science extraída de reportagem do jornal Folha de Pernambuco, disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/chico-science-25-anos-sem-o-cidadao-do-mundo-catalizador-da-cultura/214668/>

⁷⁵ Para demonstrar a necessidade de dispor de recursos financeiros para produzir filmes, traz-se a lume o orçamento de alguns filmes pernambucanos produzidos na década de 1990 e seguintes, conforme extraído de SANTOS (2019, p. 137): “Afora Amarelo Manga, que custou R\$ 800 mil, os demais longas metragens do grupo ultrapassaram o valor de R\$ 1 milhão. Baixo das Bestas (Cláudio Assis, 2006), Big Jato (Cláudio Assis, 2016) e Árido Movie (Lírio Ferreira, 2006) foram selecionados pelo Edital de Baixo Orçamento do Minc, e custaram em torno de R\$

1991, o mesmo ano da publicação do manifesto caranguejos com cérebro, veio a lume a previsão legal do incentivo financeiro necessário para a produção cinematográfica com a criação do Programa Nacional de Apoio à Cultura – Pronac, criado pela recém-publicada Lei nº 8313/1991, a lei Rouanet. Na sequência, em 1993, é editada a Lei nº 8685/1993, a chamada Lei do Audiovisual, voltada a fomentar as produções de cinema. Ao mesmo tempo, incentivos estaduais vieram somar-se para propiciar as criações cinematográficas.

Foi um casamento frutífero e que gerou uma larga e festejada produção cinematográfica no Recife, denominada por Amin Stepple de “árido movie”. A denominação “árido movie”, aliás, remete ao manguebit, com seus neologismos oriundos da junção de palavras em português e inglês, conectando o local ao mundial.

A música e o cinema produzidos na cidade na década de 1990 e na primeira década do século XXI compartilham algumas características. A ideia acalentada pela cena mangue de que o Recife, em particular, e o Nordeste, em geral, com sua parabólica enfiada na lama, é capaz de captar e depois usar ou reproduzir as novas tendências e tecnologias mundiais, influenciou deveras o “novo cinema pernambucano” ou “árido movie”. NOGUEIRA (2009, p. 41) reforça esse aspecto, além de mencionar outras influências das ideias do manguebit no cinema pernambucano, como a fragmentação de códigos culturais, a multiplicidade de estilos, a oposição entre tradição e modernidade, a alusão a lendas e histórias locais e o uso de locações, personagens e figuração da região.

Havia também no âmbito da produção cinematográfica o mesmo cenário de auxílio mútuo e apoio coletivo observado no campo musical. Segundo SANTOS (2019, p. 110) essa característica do cinema pernambucano na última década do século XX e na primeira década do século XXI decorre da ausência de um sistema de produção cinematográfica estruturado na cidade do Recife. Havia escassez de recursos financeiros, materiais e humanos. Havia também a distância dos grandes centros brasileiros – o Rio de Janeiro e São Paulo. Para viabilizar os projetos, portanto, o grupo ligado ao cinema no Recife precisou se unir, criando um ambiente colaborativo. A união que se fazia dentro do grupo, estendia-se para fora dele: músicos, de um lado, e diretores e produtores, do outro, também colaboravam uns com os outros: os músicos faziam a trilha sonora dos filmes e os diretores e produtores criavam os videoclipes dos músicos (SANTOS, 2019, p. 55).

1,5 milhão. Cinema, aspirinas e urubus (Marcelo Gomes, 2005) custou R\$ 2,2 milhões, Tatuagem (Hilton Lacerda, 2013) R\$2,5 milhões e Joaquim (Marcelo Gomes, 2017) R\$ 2,6 milhões”.

O cinema que surge sob a influência do manguebit no Recife da década de 1990 com o longa-metragem “Baile Perfumado”⁷⁶ (1995) de Paulo Caldas e Lírío Ferreira, e que termina se perpetuando até os dias atuais, com os filmes mais recentes “O Som ao Redor”, “Aquarius” e “Bacurau”, todos de Kleber Mendonça, para citar alguns, é um cinema que se vê como independente, independência esta referida como oposição ao cinema de massas (SANTOS, 2019, p. 24).

Além das características compartilhadas, já mencionadas, a cena musical do manguebit e o cinema que lhe é contemporâneo se interpenetram por meio da inserção da música mangue como trilhas sonoras de filmes. NOGUEIRA (2009, p. 41) menciona os seguintes curtas-metragens com trilha sonora composta pelos músicos da cena mangue: Cachaça (1995), de Adelina Pontual (Fred Zero Quatro); Maracatu, Maracatus (1995), de Marcelo Gomes (Chico Science e Canibal); Texas Hotel (1997), de Cláudio Assis (Lúcio Maia e Jorge Du Peixe); Simião Martiniano – o camelô do cinema, (1998) de Hilton Lacerda e Clara Angélica (Dj Dolores e Fred Zero Quatro); Clandestina Felicidade, (1998), de Marcelo Gomes e Beto Normal (Fred Zero Quatro e Dj Dolores); O Pedido (1999), de Adelina Pontual (Otto, Fred Zero Quatro e Dj Dolores), Vitrais (1999), de Cecília Araújo (Otto e Pupillo); O Mundo é uma Cabeça (2005), de Bidu Queiroz e Cláudio Barroso (CSNZ, MLSA, Ortinho, Hélder Vasconcelos, Siba).

Em relação aos longas-metragens com trilhas sonoras de músicos ligados ao manguebit nos dez primeiros anos após o lançamento do primeiro longa conectado à cena mangue, “Baile Perfumado” (1995), de Paulo Caldas e Lírío Ferreira; encontramos diversas produções com essas características, como “O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas” (2000) de Paulo Caldas e Marcelo Luna; “Amarelo Manga” (2002) de Cláudio Assis; “Árido Movie” (2005), de Lírío Ferreira; “Baixio das Bestas” (2006) de Cláudio Assis; “Deserto Feliz” (2007) de Paulo Caldas. Nos anos seguintes, citamos à título de exemplo “Febre do Rato” (2011), de Cláudio Assis.

Por ser o primeiro longa-metragem lançado no Estado de Pernambuco em mais de 20 anos, Baile Perfumado (1995), dirigido por Paulo Caldas e Lírío Ferreira, é considerado um marco na produção cultural do novo cinema pernambucano. A influência do manguebit na sua produção é ressaltada pelo próprio Lírío Ferreira (SANTOS, 2019, p. 107) que dá conta da

⁷⁶ Antes de 1995 foram produzidos alguns curtas-metragens, mas “Baile Perfumado” (1995) é o primeiro longa-metragem desta nova safra.

relação entre o manguebit e a produção cinematográfica pernambucana surgida na década de 1990:

A nossa geração tem uma dívida imensa com o manguebeat. A influência é direta e justaposta. Independente da sua estética propositiva baseada nos arroubos da nossa juventude, da brodagem que estava por trás de tudo, dos excessos de um frescor de estreante – eu não saberia dizer se o filme teria tanta relevância e penetração se não estivéssemos inebriados por aquela música maravilhosa, pelo que acontecia no caldeirão cultural da cidade naquele instante.

O filme conta a história de um imigrante libanês chamado Benjamin Abrahão, que depois de conviver com Padre Cícero, sai pelo sertão em busca de Lampião e seu bando para registrá-los em filme. Benjamin Abrahão de fato existiu e são dele as únicas imagens conhecidas de Lampião e seu bando, imagens essas que são reproduzidas em “Baile perfumado”, um filme dentro do filme, a tradição do cangaço e a modernidade do cinema, o que bem traduz a estética da obra.

“Baile perfumado”, de fato, retoma a tradição do cangaço do Cinema Novo, mas o faz com uma intenção e linguagem diversa. A intenção, segundo SANTOS (2019, p. 108) é a de “modernizar o passado”, abrindo” o diálogo com a cultura global sem abandonar as raízes locais” e, assim, “estranhar o familiar”, no caso, a figura de Lampião, não um mito, mas um homem, e do sertão, não um árido e isolado chão rachado, mas um cenário verde, com conexão estabelecida com o urbano.

A linguagem do filme, por seu turno, é moderna e vibrante: “linguagem de videoclipe” que enfatiza “as músicas de modo a quase paralisar a narrativa” e que mescla “o velho e o novo, o moderno e o tradicional” (SANTOS, 2019, p. 108).

Outro filme importante que pode ser inserido na cena é Amarelo Manga (2002) de Cláudio Assis. O filme traz para a tela uma série de histórias passadas na cidade do Recife. Não no Recife turístico, nem no Recife elegante das classes altas, e ainda menos no Recife poético, das pontes, das velhas igrejas e das antigas construções, mas no Recife da periferia, no Recife sujo e sombrio que se quer ignorar, esquecer. Recife esse, aliás, que o álbum “Da lama ao caos” (1994) bem retrata por meio da música.

FIGUEIRÔA (2006, p. 8), acredita que “Amarelo Manga” (2002) transfere para a tela o projeto estético do manguebit, ao fugir do regionalismo e do pitoresco normalmente ligados ao Nordeste, ao dar voz a camadas excluídas da população, sem paternalismo ou redenção: “não almeja um coco-de-roda sinfônico e nem é a redenção dos fracos e oprimidos” (FIGUEIROA,

2006, p. 5). Além disso, ressalta o autor a linguagem utilizada, o hibridismo, o inusitado, características presentes na música do manguebit e no cinema influenciado pela cena:

Há, por um lado, desordem na articulação dos planos (alguns deles explorando enquadramentos inesperados para ações não menos inusitadas dos protagonistas), e por outro, harmonia nos recursos fotográficos na câmera de Walter Carvalho. Existe também uma boa dose de hibridismo – mistura proposital de elementos ficcionais com tratamento peculiar da linguagem documental –, emprestando ao filme uma impressão visual que o torna, ao mesmo tempo, sujo e sofisticado, melódico e atonal, e que, por consequência, encanta e desconcerta. (FIGUEIROA, 2006, p. 3-4)

Há, pois, uma série de ideias, valores e objetivos compartilhados pelos músicos e pelos diretores e demais envolvidos no cinema pernambucano da época. Além desse compartilhamento, que tem reflexo no estilo, na linguagem dos filmes, nos temas escolhidos e na forma de os contar, o cinema produzido na década ainda alberga a música da cena mangue em suas trilhas sonoras. Segundo NOGUEIRA (2009, p. 41-42), dos sete longas-metragens produzidos em Pernambuco entre 1997 e 2007, somente um, “Cinema, Aspirinas e Urubus” (2005) não possui trilha sonora vinculada ao movimento manguebit.

O que ocorre entre o cinema e a música da cena manguebit é uma típica relação intermediária que se desenvolve em dois níveis. Por um lado, o cinema produz filmes combinados com a música mangue, filmes com trilha sonora manguebit. Por outro lado, produz filmes que remetem à música mangue, pois reproduzem na obra cinematográfica características daquela música.

Nos filmes ligados à cena manguebit, percebe-se dois tipos de relação intermediária com a música mangue: a intermedialidade no sentido de combinação de mídias e a intermedialidade no sentido de referências intermediárias, dois entre os três tipos de intermedialidade aventados por RAJEWSKY (2012).

A combinação de mídias é bem evidente nos filmes com trilhas sonoras de músicas da cena mangue. O filme, sequência de imagens, que já é, em si, um produto de combinação da fotografia com o teatro, se mescla com a música para dar um significado diferente às imagens. A música produz sensações físicas, corpóreas, capaz de gerar emoções (SMITH, 2016). Essas emoções são, naturalmente, um meio de criação de significado. De fato, uma música pode gerar medo, ansiedade, alegria, entre tantos outros sentimentos. Ao mergulhar a imagem fílmica na música, o seu significado é enriquecido pelas emoções geradas pelo som: as imagens captadas pelos olhos são acrescidas de sensações corpóreas geradas pela música, impactando o todo da obra, o seu significado. De fato, na combinação de mídias, como ressalta RAJEWSKY (2012), o foco está no resultado: não importa tanto a produção, isto é, não importa como a combinação

pode ser feita, mas o que ela gerou, como ela será percebida, como a junção das mídias afeta o resultado final da obra de arte.

Mas como visto, os filmes aqui tratados também reproduzem característica das músicas da cena manguebit, enquadrando-se, também, como fenômenos da intermedialidade no sentido de referências intermediáticas. Isso significa que, mesmo nas cenas em que a música mangué ou ligada ao movimento manguebit não está presente, os filmes – ainda que sem esse explícito objetivo – emulam características daquela música, fazendo o espectador estabelecer uma conexão entre as duas formas de arte.

As citadas referências intermediáticas dão-se por meio de alguns artifícios. Nota-se, por exemplo, tal como ocorre na música, um olhar voltado ao local, aos seus espaços, aos seus personagens e às suas histórias, seja do Nordeste em geral, como no caso de “Baile Perfumado” (1995) e de “Cinema, Aspirinas e Urubus” (2005), seja da cidade do Recife, como em “Amarelo Manga” (2002), “O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas” (2000) e Deserto Feliz (2007).

Além dessa característica, os filmes, assim como a música manguebit, vão buscar temática, espaços e histórias ligadas ao popular. “O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas” (2000), por exemplo, conta a história dos jovens Helinho e Garnizé, ambos moradores de Camaragibe, cidade da Região Metropolitana do Recife. Helinho é um matador, um justiceiro, que é considerado um herói na sua comunidade. Garnizé, por seu turno, é um artista: o percussionista do grupo de rap “FACES do Subúrbio”, além de ser uma espécie de líder na sua comunidade. O filme retrata ambos os personagens e discute a violência urbana e todos os problemas sociais enfrentados por aquele grupo de pessoas, como acesso à educação e emprego, racismo, entre outros. “Deserto Feliz” (2007) e “Amarelo Manga” (2002) também retratam a vida de personagens populares e utilizam como locação espaços periféricos da cidade.

É também importante ressaltar que esses filmes como a música manguebit, pretendem-se modernos, antenados com a cultura global. Para isso, valem-se de uma linguagem cinematográfica moderna, como a mencionada linguagem de vídeo clip de “Baile Perfumado” (1995) ou a “desordem na articulação dos planos”, os “enquadramentos inesperados para ações não menos inusitadas dos protagonistas” (FIGUEIRÔA, 2006, p. 3-4) de “Amarelo Manga” (2002).

Com esses artifícios, a conexão dos filmes com a música da cena manguebit é reforçada e, por esta alusão, que é referenciada e não material, aquelas músicas e o que elas representam – o local, o híbrido, o resgate da cultura popular, a valorização do povo e não somente a

apropriação de sua cultura, a mistura do moderno com a tradição – vai influenciar a recepção da obra cinematográfica.

Outras artes também se inserem na cena manguebit, como é o caso da moda, que utiliza fartamente as referências intermediáticas de que fala RAJEWSKY (2012), para fazer alusão à música na materialidade do vestuário.

A moda, na realidade, foi instrumento e produto da cena mangue. Instrumento porque, ao criar um vestuário que de alguma forma se vincula à cena, engendra-se uma marca capaz de gerar significado, facilitando, assim, o reconhecimento da estética que se convencionou chamar de mangue por aqueles de fora do grupo. É importante ter em vista que, no início, o acesso aos meios de divulgação cultural era difícil: não havia gravadora interessada em apoiar as bandas, não se cogitava de revistas e periódicos publicando reportagens sobre a cena e muito menos programas televisivos interessados em mostrar o que se estava produzindo na cidade. Neste cenário, o corpo era o mais acessível meio de divulgação da cena.

Ao mesmo tempo, a moda foi produto do mangue: organizada a cena em torno de ideias compartilhadas por um grupo – bem anunciadas em um manifesto – era natural que os integrantes desse grupo partilhassem uma estética que, prontamente, se refletiu no vestuário, como já havia se dado com outros movimentos culturais, como o punk.

O vestuário não possui apenas a função prática de proteger o corpo da natureza ou de cobrir a carne que as religiões associam ora ao sagrado, ora à malícia ou ao pecado. É também uma forma de expressão e de distinção – seja individual, seja de um determinado grupo. LIPOVETSKI (2009) traça uma arqueologia da moda desde o início da modernidade, quando os rígidos padrões de vestimenta legitimados pela lei, cultura e religião são abrandados pela revolução burguesa até desaguar na alta costura, quando a mudança na moda foi naturalizada, mesmo esperada, como uma forma de distinção social que alimentava uma indústria crescente.

A alta costura evolui com o tempo para a “moda aberta” do *pret-a-porter*, quando a indústria se abre a um maior número de consumidores, “colocando a novidade, o estilo e a estética na rua” (LIPOVETSKI, 2009, p. 126). LIPOVETSKI (2009, p. 133) faz um apanhado da evolução da moda *pret-a-porter*, que não nos cabe aqui detalhar, por não ser esse o objeto de estudo, mas dos conceitos por ele ressaltados, um deve ser aqui referido: a crescente aproximação da moda da audácia da juventude, fenômeno que se acentua a partir da década de 1960. A “cultura juvenil” já surge de mãos dadas com a moda, que precisa buscar espontaneidade e originalidade para atender a demanda desse novo público.

Os movimentos culturais da juventude da segunda metade do século passado retomaram também na moda. Híppies, punks e skinheads compartilhavam, cada qual com o seu grupo, uma determinada estética relacionada ao vestuário. As ideias e os valores importantes para aquele grupo moldavam sua forma de ver o mundo, com reflexo também na indumentária: “o parecer não é mais um signo estético de distinção suprema, uma marca de excelência individual, mas tornou-se um símbolo total que designa uma faixa de idade, valores existenciais, um estilo de vida deslocado, uma cultura em ruptura, uma forma de contestação social” (LIPOVETSKI, 2009, p. 147).

Os jovens criavam a moda nas ruas, uma moda compartilhada pelo grupo, e a indústria corria atrás da novidade. O jovem, portanto, abandonou a necessidade de se prender às tendências sazonais da moda propostas pela indústria. Podia ele buscar sua singularidade mesclando diferentes modelos de roupas e mesmo de estilos, ainda que aparentemente incompatíveis: não havia mais limites ao desejo de expressão do indivíduo e do seu grupo social: o vestuário de moda tornava-se “cada vez mais um instrumento de distinção individual e estética, um instrumento de sedução, de juventude, de modernidade emblemática” (LIPOVETSKI, 2009, p. 177).

O manguebit, como outros movimentos da juventude, também se expressou por meio da moda. Chico Science foi pioneiro em anunciar a estética mangue no vestuário. Ele usou as mais diversas referências de moda para criar um estilo próprio, lúdico, teatralizado mesmo, tanto que terminou por se transformar em um personagem, um símbolo da cena. Ele vestia-se de um modo particular, misturando o vestuário regional e o universal, no que CALABRIA (2019, p. 56) vê como a própria tradução visual do conceito de mangue por ele criado:

Os óculos escuros à moda cibernética em contraste com a bermuda de chita ultra colorida, herança do maracatu. Enfiada no bermudão, vinha a camiseta básica, branca com as meias, estas esticadas até a altura do joelho. Chapéu de palha na cabeça, modelo coco, abas dobradas e um par de tênis nos pés. Pode-se dizer que Chico Science aplicou no figurino o mesmo método de que se valia para criar música: o diálogo entre regional e universal.

Se a moda é um meio de expressão, Chico Science soube dela se aproveitar para melhor expor os conceitos da sua música e da cena recém-inaugurada. A moda mangue, todavia, não se fechava na proposta de Chico Science. MENDONÇA (2020, p. 50) relata que nas festas promovidas pelos integrantes da cena mangue o visual dos frequentadores era ousado e criativo. Antes dos estilistas e do mercado, portanto, a moda manguebit, assim como a moda punk ou dos demais movimentos da juventude, surgiu nas ruas.

Aos poucos, foi-se estabelecendo o Mercado Pop (MENDONÇA, 2020, p. 50), um projeto que unia música, exposição de arte, artesanato e desfiles de moda. Entre os estilistas, destacava-se Eduardo Ferreira, que pensava suas coleções unindo o regional com a moda mundial ligada à juventude.

Segundo SANTOS (2003, p. 10), Eduardo Ferreira produziu uma moda por ele denominada de fashion mangue, cuja linguagem “possui um conteúdo que comunga elementos icônicos representativos do imaginário da cultura pernambucana⁷⁷ com a linguagem característica dos padrões hegemônicos de moda”. Para ela, trata-se de uma forma de representação da nova identidade gestada pelo movimento, que se expressa pela junção do modo de vestir popular com aquele da modernidade global, ou ainda do tradicional com o folclórico (SANTOS, 2003, p. 59).

A autora ressalta que o trabalho de Eduardo Ferreira se vale de uma multiplicidade de signos locais, internacionais e, também, signos da cultura mangue, que previamente já havia feito uma ponte entre ambos por meio de uma parábola enfiada na lama:

Vemos assim, que sua produção resgata, através da tradução, uma variedade de signos, sejam da cultura local, da cultura mangue ou da cultura hegemônica de moda, expressando nos seus vestuários não apenas signos, mas uma pluralidade de “culturas”. Concluímos, com isso, que a linguagem do vestuário é, certamente, um meio de “expressão de culturas” (SANTOS, 2003, p. 68).

Ao unir o local ao universal, ao valorizar a cultura popular, ao utilizar na sua produção símbolos do movimento mangue, como o caranguejo, Eduardo Ferreira externa uma intermedialidade no sentido de referências intermediáticas. O vestuário, a roupa, a moda, enfim, evocam, buscam criar a ilusão da música do movimento mangue, mas faz isso em sua própria materialidade, pois não pode ela se converter em som.

A influência do manguebit ainda se fez sentir em outras artes, como o design, a fotografia e as artes plásticas. Tratou-se, pois, de um acontecimento cultural, uma cena capaz de envolver toda a produção artística da cidade. Tendo a música como centro, ou ao menos, ponto de partida, uma série de produtos artísticos foram tomando corpo no solo da Manguetown.

⁷⁷ SANTOS (2003, p. 59) recorda que para o desfile da coleção “Preview Verão 1995/1996” o estilista trouxe personagens tipicamente pernambucanos para a ribalta, como o vendedor de literatura de cordel e o caboclo de lança do maracatu de baque solto.

4. ERA UMA VEZ... “DA LAMA AO CAOS” COMO NARRATIVA POÉTICO-MUSICAL E SUA CONTRIBUIÇÃO NA CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE DOS JOVENS PERIFÉRICOS

“Oi, minha amada, veja o que eu vou lhe contar”

Boa noite do Velho Faceta em A Cidade, do álbum “Da lama ao caos” (1994)

4.1 A Canção como Texto Poético-Musical

Antes de iniciar a análise do disco “Da lama ao caos”(1994), é importante desenvolver algumas ideias sobre a o tipo de texto de que vamos tratar. A letra de música é, indubitavelmente um tipo de texto. A primeira questão a ser esclarecida é se seria a letra de música um texto literário, um texto poético. Sobre este ponto, encontramos divergências de opiniões, mas muitos pesquisadores convergem para uma resposta positiva. Entre esses, contudo, descobrimos gradações de aceitação de tal possibilidade: enquanto uns enxergam textos poéticos em grande número de letras de música, outros os veem em poucos exemplos.

PERRONE (1996, 88) encontra-se entre os que acreditam que raramente letras de música serão consideradas textos literários, poéticos, pelo menos no mundo ocidental. Embora o autor reconheça a obra de Bob Dylan como uma exceção à regra e recorde que há referência ao gênero rock poético na Enciclopédia de Poesia e Poéticas da Universidade de Princeton, ele aponta que, em geral, o mercado da música, com seus interesses comerciais, limita a criação de poesia nas letras de música.

Para o autor, todavia, no Brasil há uma maior produção de letras de música que podem ser classificadas como textos poéticos do que em países como os Estados Unidos e a Inglaterra, pelo menos no que concerne às décadas de 1960 e 1970. Ele acredita que a poética da música popular brasileira deriva da necessidade de usar linguagem figurativa como estratégia para expressar sentimentos e ideias proibidas pela censura do período ditatorial (PERRONE, 1996, p. 91).

O autor recorda, inclusive, que Augusto de Campos afirmava que na década de 1960 no Brasil a poesia mais inventiva estava sendo produzida não em obras literárias, mas em canções, ideia que teria sido destacada também por críticos literários como Antônio Cândido, Haroldo de Campos e Afrânio Coutinho (PERRONE, 1996, p. 87).

Ao contrário de PERRONE (1996), RENNÓ (2003) acredita que não é tão incomum que as letras de músicas irrompam como textos poéticos. O autor ressalta que a poesia apresenta

propriedades musicais que lhe são intrínsecas, sendo “a sonoridade (...) uma das principais propriedades musicais da poesia, ao lado do ritmo”. Para ele, portanto, é tão grande a semelhança entre ambas, que as letras de música, com alguma frequência, nascem como textos poéticos. No seu entendimento, isso acontece quando a letra da música extrapola os limites entre a cultura erudita e popular, transitando entre as duas:

O que ocorre é que, quando a letra de música se sofisticada, extrapolando os limites entre alta e baixa cultura e confundindo as distinções usualmente feitas entre cultura erudita e popular, ela alcança um plano esteticamente superior e pode então ser tomada como uma modalidade de poesia: poesia cantada.

Note-se que RENNÓ (2003) ressalta, ao final do trecho reproduzido, a qualidade desse tipo de poesia: não apenas poesia, mas poesia cantada, o que já aponta para uma característica fundamental desse texto poético, que é a presença da música. E talvez neste ponto resida a diferença entre o seu pensamento e o de PERONE (1996): enquanto um analisa a letra da música isoladamente, o outro extrai o caráter poético do todo da canção.

Há ainda autores, como RIBEIRO NETO (2000), para quem a poesia, com ainda mais frequência, pode ser encontrada nas letras de música. A poesia do livro é feita para a boca, também. Ela partilha com a letra da música esse desejo pela voz, pela oralidade, pela musicalidade e pelo ritmo. Diante disso, o autor não enxerga diferença fundamental entre ambas. Assim, alerta que de pouco adianta “o poeta João Cabral declarar que não gosta de música e o músico João Donato retrucar que odeia poesia”. Isso porque, na sua perspectiva, ambos, independente da sua intencionalidade, transitam entre a música e a poesia: “os dois continuam cruzando seus desafetos estéticos com a força da realidade: poesia é música e música é poesia. Há muita música na poesia de Cabral. Como há muita poesia na música de João Donato”. E ao falar desse emaranhado entre música e poesia na canção brasileira, surge inevitavelmente o nome de Vinícius de Moraes, que se destacou como poeta dos livros e das canções, sabendo unir com maestria ambas as artes.

Vê-se, portanto, que para a doutrina não é estranho que a literatura abrigue em suas fileiras também as letras de música. Autores contemporâneos têm aceitado semelhante inclusão com maior ou menor amplitude, como exemplificado acima, mas reconhecendo que não há uma fronteira impermeável entre a poesia e a letra de música. Aliás, na atualidade, parece-me que a defesa de uma semelhante impermeabilidade, seria vista como uma posição de rebeldia contra o status quo – o que é sempre bem-vindo nas ciências sociais, embora não partilhemos de semelhante opinião - tendo em vista a recente premiação de Bob Dylan com o Nobel de Literatura em 2016 e, no Brasil, a eleição de Gilberto Gil para a Academia Brasileira de Letras.

Mesmo entre os que aceitam que as letras de música têm a capacidade de carrear poesia, entre os quais nos filiamos, percebemos, como nos exemplos acima, que há um certo consenso de que nem toda letra de música seja um texto poético, mas sim que algumas letras de música podem ter essa característica. Os autores, todavia, diferem sobre o que irá determinar a inclusão da letra de música no campo poético. Segundo PERRONE (1996, p.89) a poesia na letra das canções depende de uma série de fatores, como “qualidade, técnica, transmissão, inclusive a impressão da letra, e a recepção pelo público e pela crítica”.

A citada qualidade é, indubitavelmente, um conceito aberto e difícil de ser definido, quando não elencamos os parâmetros para identificá-la. O autor, entretanto, estabelece algumas características que levam uma letra de música a aproximar-se do texto poético. A poesia das letras de música, segundo ele, está muitas vezes ligada a intertextualidade com fontes literárias. Intertextualidade essa que pode se dar por meio de simples alusões ou mesmo de homenagens, reescritas, paródias, entre outros recursos (PERRONE, 1996, p. 91). O autor desvela alguns exemplos: a letra da música “Sabiá”, de Chico Buarque e o poema “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias. Algumas vezes, as referências literárias fazem-se em relação não a textos poéticos específicos, mas a estilos literários, como composições de Caetano Veloso que por meio de “justaposições de fenômenos primitivos e modernos em canções paródicas ou visionárias revivem o cubismo tropical de Oswald de Andrade” (PERRONE, 1996, 92).

MELLER (2010, p.13), em sua tese de doutoramento, elenca diversos elementos que têm o condão de identificar a canção popular com a poesia:

(...) um tema inusitado, o tratamento original de um assunto já utilizado, a capacidade de construir imagens poéticas (por meio de figuras de linguagem) ou o apuro em se manipular os constituintes formais da canção, nomeadamente a letra e o seu substrato musical, dando um tratamento igualmente original aos seus muitos elementos, como melodia, harmonia, ritmo, andamento, tessitura, arranjo, interpretação e mesmo a performance (um elemento que escapa ao poema literário – salvo nas ocasiões em que é declamado).

Note-se que MELLER (2010), ao elencar os elementos capazes de identificar a poesia nas letras de músicas, não se restringe ao elemento verbal: não é a letra da música, apenas, o objeto em destaque, mas a canção, isto é, a junção da letra e da música. O ponto fulcral, portanto, não é a possibilidade da letra de música constituir um texto poético, mas da canção em si sê-lo, pois a letra na canção está atrelada à música e com ela constrói um todo híbrido. É perceptível que PERRONE (1996), ao contrário, pretende buscar na letra da música, isoladamente, o seu caráter poético. Recorde-se que o autor chega ao ponto de elencar a “impressão da letra” como um dos fatores que apontam para o caráter poético das letras de

canções, como se apenas a impressão no papel, emulando um livro de poemas, pudesse conferir a um texto o caráter de poesia. Talvez por isso o autor considere tão raro encontrar letras de canções que sejam textos poéticos.

A necessidade de buscar o valor poético na canção - e não na letra isoladamente – tem ecoado entre diversos pesquisadores. BOSCO (2001) ressalta o aspecto híbrido da canção e a necessidade de que a letra da música seja analisada tendo em vista o todo, que contempla tanto o discurso verbal quanto o musical:

A pré-condição para um juízo estético pertinente sobre a letra de música é a compreensão das diferentes propriedades estruturais do poema e da canção. Essa diferença, em uma palavra, é a seguinte: o poema é autotélico, dirige-se a si mesmo, sua estrutura é “simples” (discurso verbal, apenas), sua tarefa, como a de toda obra de arte, segundo a estética deleuziana, é pôr-se de pé, mas pôr-se de pé sozinho, através de seus próprios recursos; já a letra de música é heterotélica, dirige-se à totalidade estrutural a que pertence – a canção –, e por isso não deve pôr-se de pé, mas antes pôr de pé a canção, o que só será feito no jogo das reciprocidades e sobredeterminações de sentido que se dá no interior da estrutura “complexa” da canção (discurso verbal, linguagem musical).

Por conta desta característica “heterotélica”, que advém da estrutura híbrida da canção, BOSCO (2001) afirma que a letra da música “não foi feita para o papel”, mas para a música. Para ele, se a letra da música “resiste” ao papel, isto é, se ela funciona isoladamente, isso apenas significa que ela é, também, um poema. Mas BOSCO (2001) não vê nisso um valor positivo ou negativo na avaliação estética da canção, no seu caráter poético: “trata-se de um excesso, de um a-mais que, entretanto, não nos deve conduzir a uma hierarquização infundada: as letras-poemas não são melhores que as letras-letras, uma vez que o critério orientador do julgamento é a totalidade estética da canção”.

RENÓ (2003) também ressalta a necessidade de analisar a poética na canção e não na letra, isoladamente. Citando Augusto de Campos, o autor afirma que uma letra de música pode ser banal ou vulgar, mas por estar “perfeitamente aderentes à melodia ou valorizada pela interpretação, se sobreleva e atinge o plano da letra-arte: poesia”. Por fim, ressalte-se que, para ZUMTHOR (1997, p.188) a canção é “a única e verdadeira poesia de massa”.

Diante disso, acreditamos que as canções, e não suas letras, isoladamente, podem expressar textos poéticos. São esses, todavia, textos poético-musicais, pois é o todo da canção que deve ser considerado, com seus componentes linguísticos e musicais. CAMPOS (2017, 29) bem explana o amalgama da música e da poesia na canção, detalhando como se costumam os sons e as palavras nesta forma de arte:

A melodia funde-se com o verso e é recitada na voz do cantor por meio das alturas das notas e de um ritmo (que se define pela duração dessas notas). Além disso, a canção contém uma harmonia, que é formada por acordes ou arpejos, ou seja, por notas tocadas simultânea ou sucessivamente para acompanhar as melodias. Desse modo, o instrumentista executa os acordes ou arpejos para acompanhar o cantor. A melodia poderá ser cantada a capella, porém, neste caso, a harmonia da canção está implícita na melodia

Fixada a importante premissa de que buscaremos na canção o sentido poético, passemos à análise das canções do álbum “Da lama ao caos” (1994). Como elas situam-se nesta discussão? Seriam textos poéticos musicais?

BACHELARD (2014, p. 3) afirma que a imagem poética emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma e do próprio ser dos homens. O receptor do poema lida com as imagens poéticas que dele emergem não como um objeto, e nem como um substituto do objeto. Ele busca na imagem poética sua realidade própria, específica. Essa realidade própria da imagem poética, contudo, não pode ser acessada pela mente, não é produto consciente. Sua verdadeira apreensão vem da alma e é, portanto, mais relaxada, menos intencionalizada.

O autor pondera que o encontro com a poesia é inconfundível. O receptor dos poemas e das suas imagens poéticas simplesmente sabe quando as encontra: a poesia toma o corpo e desperta sentimentos e lugares profundos no ser. Por meio da novidade da imagem poética nós experimentamos ressonâncias, vemos repercutirem sentimentos e passeamos entre lembranças do nosso próprio passado, amoroso passado. A imagem poética, gestada por outro, passa a ser nossa, como se tivéssemos criado-a, como se devêssemos tê-la criado (BACHELARD, 2014, p. 8).

Mas, como visto, a poesia, no caso do álbum “Da lama ao caos” (1994), não deve ser buscada somente no elemento linguístico, mas na canção; e a canção, segundo ZUMTHOR (1997) potencializa a poesia do texto linguístico. O primeiro elemento que contribuiria para essa potencialização seria a voz. A voz, para ele, tem, por si, valor poético. A voz, ao cantar, teria o poder de exaltar a palavra mais como potência do que como linguagem (ZUMTHOR, 1997, p.187). Mas não somente ela: gesto, olhar, expressão corporal, tudo isso integra a poética da oralidade e toca o destinatário, o ouvinte-espectador, que sente em seu corpo a poesia transmitida pelo outro e a deixa escapulir pela dança:

“(…) dinamismo vital que, em todo momento, liga a palavra que se forma ao olhar que se lança e à imagem que nos proporciona o corpo do outro e sua vestimenta. O intérprete, na performance, exibindo seu corpo e seu cenário, não está apelando somente à visualidade. Ele se oferece a um contato. Eu o ouço, vejo-o, virtualmente eu o toco. (...) Entretanto, uma outra totalidade se

revela, interna, sinto meu corpo se mover, eu vou dançar...” (ZUMTHOR, 1997, p. 203-204).

Temos, portanto, na canção, a poesia do texto, a força da voz e a expressão da performance. Mas temos também a música. A música, por si, pode também veicular poesia. Aliás, OLIVEIRA (2021, p.105) faz referência a um tipo de arte denominada de Poesia Sonora, que pode ser definida como uma composição músico-literária que, apagando as distinções entre música e poesia, articula versos sem palavras.

E se a poesia é capaz de emergir da música, por si, é ainda mais capaz de emergir da canção, união da música e da linguagem. A música, assim como a linguagem, também pode se valer da intertextualidade para criar poesia. Além disso, a música transmite poesia quando potencializa o texto poético, quando lhe complementa, ampliando o seu sentido e a percepção de suas imagens poéticas.

Para ZUMTHOR (1997), o elemento musical é essencial na construção do sentido das canções, servindo ainda para intensificar a sua poesia, inseminando o texto com seus “projetos místicos”: “a música desliza nas falhas da linguagem, trabalha sua massa, a insemina com seus próprios projetos míticos; na menor de nossas canções brilha ainda centelha do fogo encantatório muito antigo, o eco dos rituais” dos xamãs. (ZUMTHOR, 1997, p. 189-190).

Por fim, é importante ressaltar que a música detém o poder de despertar emoção e afeto, provocando aquilo que BACHELARD (2014, 3) afirmou em relação ao texto poético-literário: a poesia toma o corpo e desperta sentimentos e lugares profundos do ser. Não devemos olvidar que a emoção e o afeto têm sido associados à música, que seria uma forma de arte bastante propícia a gerar sensações físicas, corpóreas, cuja energia e poder seriam capazes de criar significados (SMITH, 2016), inclusive significados poéticos.

Feitas essas observações, passemos a análise das faixas do disco “Da lama ao caos”, objeto da nossa pesquisa, com a finalidade de definir se suas canções podem ser vistas como textos poético-musicais.

Um dos elementos que faz emergir as imagens poéticas é a intertextualidade. No caso do objeto de estudo, a intertextualidade com o romance “Homens e Caranguejos”, de Josué de Castro (CASTRO, 1967) é muito clara, porque literalmente dada. O romance conta da vida miserável nos mangues do Recife, onde a pobreza extrema leva os homens e mulheres habitantes dos manguezais a desumanizarem-se, comportando-se como criaturas anfíbias: homens-caranguejos.

A referência a homens-caranguejos aparece já no Manifesto manguebit, denominado de “Caranguejos com Cérebro”, em clara alusão à obra de CASTRO (1967). Neste ponto, inclusive, é importante recordar que o manifesto em questão é reproduzido no encarte do disco “Da lama ao caos”. Nas canções propriamente ditas, encontramos referência a homens-caranguejos na faixa “Antene-se”, que afirma que os homens-caranguejos habitam o Recife, cidade erguida na lama dos manguezais:

Recife, cidade do mangue, incrustada na lama dos manguezais
Onde estão os homens-caranguejos
Minha corda costuma sair de andada no meio da rua em cima das pontes

Outra faixa (Da lama ao caos), embora faça referência apenas aos caranguejos, termina sendo ainda mais explícita, pois fala diretamente ao autor do romance, lamentando a situação da população pobre da cidade:

O sol queimou, queimou a lama do rio
Eu ví um chié andando devagar
E um aratu pra lá e pra cá
Vi um caranguejo andando pro sul
Saiu do mangue virou gabiru
Ô Josué, eu nunca vi tamanha desgraça
Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça

Além disso, a referência a caranguejos ainda aparece em outra faixa: “Risoflora”, na qual o narrador afirma ser um caranguejo: “eu sou um caranguejo e estou de andada/só por sua causa, só por você”. Em todos esses exemplos, há uma humanização do caranguejo. Fica claro, a partir da referência aos homens-caranguejos de Josué de Castro que não se está tratando de animais propriamente ditos, mas de homens e mulheres miseráveis, atormentados pela fome.

É importante recordar que Josué de Castro⁷⁸ escreveu apenas um romance, sendo suas demais publicações pesquisas sobre a fome no Brasil. Cite-se, por exemplo, o livro “Geografia da Fome”, que com base em inquéritos de campo concluiu que a população mais pobre do Recife vivia com fome crônica. As referências ao homem-caranguejo feitas nas faixas do disco,

⁷⁸ Josué de Castro foi Presidente do Conselho Executivo da Organização das Nações Unidas para Agricultura e Alimentação – FAO, onde trabalhou com afinco em ações contra a fome no mundo e chegou a ser embaixador do Brasil na Organização das Nações Unidas – ONU. Ele foi indicado a três prêmios nobel, inclusive o da paz, em 1963 e 1970. Quando sobreveio o golpe militar de 1964 no Brasil, ele exilou-se em Paris, onde veio a falecer. Nos seus últimos anos de vida, afirmou que não se morre somente de doenças, mas também de saudade. (informações extraídas do Centro de Estudos e Pesquisas Josué de Castro, disponível em: <https://josuedecastro.org.br/>).

portanto, terminam por tocar também o conteúdo das demais obras de Josué de Casto, ressaltando o aspecto de denúncia da fome e da miséria.

Também é possível encontrar nas faixas do disco referências à obra de João Cabral de Melo Neto. Recorde-se que em “Morte e Vida Severina”, (MELO NETO, 2006) o “Severino de Maria do finado Zacarias”, fugindo da morte severina “de velhice antes dos trinta, de emboscada antes dos vinte, de fome um pouco por dia”, termina sua viagem nos manguezais do Recife, onde encontra mais fome, miséria e morte:

Nunca esperei muita coisa, /é preciso que eu repita. / Sabia que no rosário de cidade e de vilas,/ e mesmo aqui no Recife ao acabar minha descida,/ não seria diferente/ a vida de cada dia:/ que sempre pás e enxadas/ foices de corte e capina,/ ferros de cova, estrovengas/ o meu braço esperariam./ Mas que se este não mudasse/ seu uso de toda vida,/ esperei, devo dizer,/ que ao menos aumentaria/ na quartinha, a água pouca,/ dentro da cuia, a farinha,/ o algodãozinho da camisa,/ ao meu aluguel com a vida./ E chegando, aprendo que,/nessa viagem que eu fazia, /sem saber desde o Sertão,/ meu próprio enterro eu seguia.

E quando já cogitava, saltar “fora da ponte e da vida”, surge em meio à lama, à água turva e aos mocambos tristes, “o espetáculo da vida”, o nascimento de uma criança franzina, “a explosão de uma vida severina”.

Algumas faixas do álbum desenvolvem-se na mesma lama, no mesmo manguezal, no mesmo cenário, enfim, no qual “Severino de Maria do finado Zacarias” circulou quando da sua chegada ao Recife. As personagens a que as canções do disco aludem, por sua vez, são também a mesma gente pobre que Severino cruzou quando da sua chegada ao Recife: irmãos na lida do “Seu José, mestre carpina”.

Na faixa “Rios, pontes e overdrives”, por exemplo, faz-se referência a “impressionantes esculturas de lama”, que são os catadores de caranguejo, que afundam na lama para pescar o seu sustento. Na mesma faixa, diz-se que “a lama come mocambo e no mocambo tem molambo”, ressaltando que as casas miseráveis se situam na lama dos manguezais e que nessas casas habitam pessoas sem recursos, representadas pela palavra molambo, que nada mais é que um pedaço de pano velho e sujo.

Na faixa “Da lama ao caos”, o mangue também é cenário, assim como em “Risoflora”, “Maracatu de Tiro Certeiro” e “Antene-se”, demais da faixa instrumental “Lixo no mangue”. Na faixa “A cidade” há um convite endereçado aos homens-caranguejos, convocando-os a “sair da lama e enfrentar os urubu”. Urubus esses que representam “as grandes famílias espirituais da cidade”, que no poema “Cão sem Plumas”, de João Cabral de Melo Neto (MELO NETO,

2007), habitam as margens do rio, mas de costas para ele, chocando “os ovos gordos da sua prosa” nas suas amplas salas de jantar:

Algo da estagnação
 dos palácios cariados,
 comidos
 de mofo e erva-de-passarinho.
 Algo da estagnação
 das árvores obesas
 pingando os mil açúcares
 das salas de jantar pernambucanas,
 por onde se veio arrastando.
 (É nelas,
 mas de costas para o rio,
 que "as grandes famílias espirituais" da cidade
 chocam os ovos gordos de sua prosa.
 Na paz redonda das cozinhas,
 ei-las a revolver viciosamente
 seus caldeirões

O poema “Cão sem plumas” (MELO NETO, 2007), aliás, pode também ser encontrado nas entrelinhas das faixas do disco “Da lama ao caos”. No poema, o rio atravessa o Recife e tudo conhece da cidade que habita as suas margens. Sabe, inclusive, dos “homens-caranguejos” de Josué de Castro, que no poema são denominados de “homens sem pluma”, mas tão famintos e miseráveis quanto aqueles e quanto o “Severino de Maria do finado Zacarias” e o “Seu José, mestre carpinteiro”:

Mas ele conhecia melhor
 os homens sem pluma.
 (...)
 Na paisagem do rio
 difícil é saber
 onde começa o rio;
 onde a lama
 começa do rio;
 onde a terra
 começa da lama;

onde o homem,
 onde a pele
 começa da lama;
 onde começa o homem
 naquele homem.

Difícil é saber
 se aquele homem
 já não está
 mais aquém do homem;
 mais aquém do homem
 ao menos capaz de roer
 os ossos do ofício;
 capaz de sangrar
 na praça;
 capaz de gritar
 se a moenda lhe mastiga o braço;
 capaz
 de ter a vida mastigada
 e não apenas
 dissolvida (naquela água macia
 que amolece seus ossos
 como amoleceu as pedras).

A intertextualidade presente nas canções do disco “Da lama ao caos” com os poemas “Cão sem plumas” (MELO NETO, 2007) e “Morte e Vida Severina” (MELO NETO, 2006), assim como com o romance “Homens e Caranguejos” (CASTRO, 1967), aviva na memória coletiva as imagens de fome, de pobreza, de injustiça e de desesperança de homens e mulheres desvalidos, fazendo despertar um sentimento de emoção e afeto, tocando diretamente o coração e a alma, como faz a imagem poética, segundo BACHELARD (2014, p. 3).

Mas também a música pode se valer do recurso da intertextualidade e, no caso do disco “Da lama ao caos”, o faz abundantemente. É que em inúmeras faixas das canções é possível ouvir na percussão das alfaias o ritmo de músicas da cultura popular recifense e pernambucana, como maracatus (Monólogo ao pé do ouvido), coco (Maracatu de tiro certo), embolada (Rios, pontes e overdrives) e ciranda (A praieira). Esses são ritmos populares, desde sempre presentes nas festas do povo e que, por isso mesmo, geram lembranças, imagens e sentimentos nos seus

ouvintes. A inserção desses ritmos populares no rock e no rap que animam as faixas do disco, abrem uma fenda no som contemporâneo pela qual penetra um sentimento de reconhecimento, de tradição, de afeto, que contribuem para a construção da imagem poética de uma cidade que anseia por se modernizar, mas que não quer perder sua identidade, identidade que o ouvinte, subitamente, percebe como estimada, querida.

O mesmo se dá com os *samplers* presentes nas faixas do disco. Em “Coco dub” há um *sampler* de sanfona, instrumento que, no Nordeste do Brasil é fortemente identificado com o forró. Em “A cidade” encontramos um *sampler* com um trecho da música de pastoril “Boa noite do velho faceta”, do artista popular Velho Faceta.

Além da intertextualidade, OLIVEIRA (2003, p.22) cita “a assonância, consonância, aliteração, onomatopeias, variações tímbricas, além de elementos relacionais que incluem acentuação tônica, rima, ‘enjagement’ e pausas expressivas” como elementos das canções capazes de provocar reações sensoriais nos leitores, reações que nos parecem capazes de gerar poesia.

No disco “Da lama ao caos”, a faixa “Rios, pontes e overdrives” é rica em assonâncias e aliterações, como é possível observar nos dois trechos abaixo reproduzidos:

“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”

“É Macaxeira, Imbiribeira, Bom Pastor, é o Ibura, Ipsep, Torreão, Casa Amarela / Boa Viagem, Genipapo, Bonifácio, Santo Amaro, Madalena, Boa Vista / Dois Irmãos, é o Cais do Porto, é Caxangá, é Brasilit, Beberibe, CDU / Capibaribe e o Centrão”.

Tais repetições de sons vocálicos e consonantais acrescentam beleza aos versos. Essas assonâncias e aliterações são, ainda, realçadas pela batida da percussão, que marca o ritmo e empresta força e potência aos versos.

Neste entrelaçamento entre texto e música, não podemos olvidar o papel da voz: a voz que transmite a poesia pela musicalidade própria da oralidade, musicalidade própria da “língua errada do povo/Língua certa do povo/ Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil” (BANDEIRA, 2001, 76-78). A voz, segundo ZUMTHOR (1997), possui uma espécie de magia, em especial quando a voz canta, momento em que utiliza “a amplitude e a riqueza do timbre” (ZUMTHOR, 1997, p.187), ressaltando a presença do som no espaço. O canto, assim, pela presença da voz e da sua musicalidade, está, no entendimento do autor, “entre as manifestações de uma prática significativa privilegiada, a menos inapta, sem dúvida, para tocar em nós o cordão umbilical do sujeito, onde se articula nos poderes naturais a simbologia de uma cultura”

(ZUMTHOR, 1997, p.188). A voz cantada, portanto, segundo o autor, é o veículo mais adequado para carrear a poesia.

No disco “Da lama ao caos” a voz de Chico Science conduz a viagem pelo universo mangue. Ela viaja, por exemplo, pelas assonâncias e aliteraões dos bairros do Recife relacionados na faixa “rios, pontes e overdrives” acompanhando o ritmo marcado da percussão, conferindo presença ao corpo que transita entre os espaços da cidade, “em coletivos, automóveis, motos e metrô” (A cidade), ou simplesmente “com as asas que os urubus” lhe “deram ao dia” (Manguetown) e com as quais esse corpo voa “por toda a periferia” (Manguetown). É essa voz, também, que confere aos versos a celeridade de uma embolada, fazendo emergir o reconhecimento e o afeto oriundo da cultura popular, tão entrelaçada no nosso ser.

A performance também contribui para o encontro com a poesia. O gesto, segundo ZUMTHOR (1997, p. 205) pode duplicar a palavra. Assim utilizado, o gesto potencializa o sentido da palavra. À imagem suspensa da palavra une-se a imagem física, corpórea, do gesto. Em suas performances, Chico Science costumava, com os dedos das mãos, emular as patas de um caranguejo. Ao fazê-lo, a poética da imagem dos homens-caranguejos⁷⁹ é exacerbada, complementada: “o gesto gera no espaço a forma externa do poema” (ZUMTHOR, 1997, p.207).

Do todo do disco – música, letra, voz, performance - surge a imagem da manguetown, A manguetown não é somente o Recife, ou um símbolo do Recife, mas uma mistura de sentimentos e percepções. É beleza e feiura, amor e ódio, desejo e aversão. Também o mangue e a lama são imagens poéticas que reverberam na alma do recifense: a repulsa e o desgosto que séculos de construtos sociais negativos plantaram na alma de cada um, surpreendidos por um inevitável reconhecimento amoroso de algo que, de alguma forma, lhe pertence.

Novos sentidos e novos sentimentos emergem da poesia das imagens criadas: antigos referentes transformam-se, revivificam-se e o receptor da poesia do mangue surpreende-se ao constatar que esses velhos conhecidos do dia a dia, os manguezais, a lama e os caranguejos, estavam já há muito carinhosamente abrigados na sua alma, sem que se suspeitasse disso antes da criação da imagem poética.

Diante disso, acreditamos que as canções do disco “Da lama ao caos” (1994) de Chico Science e Nação Zumbi podem, sim, ser entendidas como poesia. Mas por se tratar de canção,

⁷⁹ Não os homens-caranguejos de Josué de Castro, mas o homem-caranguejo que o manguebit ressignifica: forte, politizado e pronto para lutar contra as injustiças.

a poesia não se encontra somente na letra de música. O aspecto poético da canção, da linguagem, não pode ser dissociado da composição musical. Há uma clara interseção entre características musicais como a melodia, a harmonia e o tempo com o texto verbal das canções (PERRONE, 1996, p. 89). Mas não somente isso: a poesia está na voz, no corpo que canta, na sua performance. A imagem poética da canção é das mais ricas possíveis, pois aflora pelos ouvidos, pelo olhar e pelo tato e une a música, a literatura e o teatro. Vejamos agora em que espaço essas diferentes formas de arte assomam no disco “Da lama ao caos” (1994).

4.2 O espaço das canções

No presente tópico pretendemos definir o espaço do disco “Da lama ao caos”, isto é, em que locais físicos ou imateriais ele se enraíza. É importante alertar que o disco é um todo que envolve a letra das suas canções, a música, a capa, o encarte e mesmo as performances que usualmente os artistas realizam, pois o receptor, ao ouvir as canções, tem em mente também a imagem dos artistas.

Começemos pela capa do disco, elaborada por Dolores & Morales. Trata-se de um fundo preto, no qual emerge a imagem de um caranguejo trabalhada com colagens coloridas. As patas do caranguejo e suas antenas destacam-se na imagem, que ocupa aproximadamente dois terços do espaço. Acima dele, vemos o nome da banda e logo abaixo o nome do disco. Acima das palavras, com a coloração mais discreta, marrom, surge uma segunda antena de caranguejo.



Figura 13 – Capa do álbum “Da lama ao caos (1994)

A primeira imagem que o olho capta é a do caranguejo. O caranguejo é um símbolo apropriado e ressignificado pelo movimento manguebit. Como dito anteriormente, ele remonta aos homens-caranguejos de Josué de Castro e faz referência à miséria dos homens que habitam a cidade. O caranguejo é, portanto, antropomorfizado. O manguebit, todavia, ressignifica essa imagem: o caranguejo não é um sujeito passivo, mas um sujeito pronto para a luta. Isso fica claro nas letras das canções, que serão melhor analisadas em tópico mais à frente quando voltarmos nossos olhos (e ouvidos!) ao sentido das composições. O caranguejo é, também, símbolo do mangueboy, imagem criada pelo movimento para identificar os fãs do manguebit.

Salta aos olhos que o caranguejo se mostra repleto de colagens, as quais conferem à imagem um caráter moderno, tecnológico, até. Essa característica traduz a proposta do grupo de modernizar a cultura da cidade, de inovar. Como bem explica o Manifesto “Caranguejos com cérebro”, o qual, aliás, está impresso no encarte do disco, o movimento propõe “injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife”. A primeira canção do disco, “Monólogo ao pé do ouvido”, também não deixa dúvidas quanto ao desejo do grupo de inovação musical: “modernizar o passado/é uma evolução musical”.

É ainda relevante ter em vista a presença das antenas do caranguejo, bem destacadas na imagem principal, mas também na imagem secundária, situada na parte de cima da capa. Neste ponto, é importante recordar que a parabólica enfiada na lama é uma das imagens-símbolo do movimento manguebit. Ela representa o desejo de captar o novo que vem de fora, sem olvidar a cultura local: o homem que se encontra com os pés no chão, ciente da sua cultura, mas que nem por isso deixa de querer conhecer o que se produz no exterior, para de posse desse conhecimento, criar sua própria arte. As antenas do caranguejo parecem apontar para essa característica, um símbolo do símbolo, uma outra forma de representar esse mangueboy ou manguegirl que, consciente das suas origens, procura captar o que se produz em outros lugares na contemporaneidade.

O encarte do disco, como dito, reproduz o “Manifesto Caranguejos com Cérebro”. Assim, toda a ideia do movimento é acoplada ao disco, vinculada às suas canções, não deixando dúvidas a respeito do que os artistas propõem apresentar. Em capítulo anterior - ao qual nos remetemos - já analisamos detidamente o manifesto. Dele extraímos que os manguezais são um dos ecossistemas mais produtivos do mundo, mas que vêm sendo aterrados e destruídos. O Recife, ele também, vem sendo destruído pela miséria, estagnação e caos urbano. O movimento manguebit propõe tirar a cidade da estagnação cultural e produzir arte, tanto quanto os manguezais produzem vida, em especial quando protegidos e valorizados. Também fica clara

no manifesto a crítica à pobreza da cidade e dos seus habitantes. No final das contas, o movimento aponta para um desejo de renovação cultural, ecológica e econômica.

O encarte ainda conta com uma história em quadrinhos, uma espécie de ficção científica, na qual homens e mulheres começam a sofrer mutações que lhes dão características de caranguejos – eles de novo.

A capa e o encarte, como visto, com imagens e texto, apontam para o que chamamos de universo mangue: manguezais, caranguejos, lama, assim como para suas metáforas, os objetivos do movimento e sua crítica cultural, ecológica e social. Deles já é possível extrair a primeira observação sobre o espaço do disco: esse centra-se na cidade do Recife, que é uma mistura da cidade real, caótica e pobre, com a cidade ficcional, na qual o mangue e a lama parecem se agigantar. De fato, o enorme caranguejo na capa, a estranha história em quadrinhos na qual os personagens são mutantes de homens/caranguejos e as constantes referências ao mangue da cidade no Manifesto, tudo isso avoluma os manguezais, criando uma cidade ficcional, que embora se espelhe na real, dela se diferencia.

O Recife é nomeado no “Manifesto Caranguejos com Cérebro”: é a manguetown, a cidade que padece o mesmo destino dos seus manguezais: “Emergência! Um choque rápido ou o Recife morre de infarto!”. O Recife também aparece nomeado em algumas canções:

“Recife, cidade do mangue, incrustada na lama dos manguezais

(...)

Recife, cidade do mangue, onde a lama é a insurreição” (Antene-se)

“Num dia de sol, Recife acordou

Com a mesma fedentina do dia anterior” (A cidade)

Além disso, a cidade é referida por meio das inserções musicais de ritmos pernambucanos no rock e no rap das canções, seja por meio de *samplers* ou, simplesmente, por meio da percussão: maracatus, ciranda, embolada, pastoril, coco, todas tradições culturais híbridas que têm lugar no Recife, ainda que algumas somente no carnaval.

O espaço da cidade do Recife - um Recife ficcional, como explicado anteriormente - portanto, é onde se desenvolvem as ações e por onde se deslocam os personagens das canções: homens-caranguejos, mangueboys e manguegirls, urubus, tocadores de pandeiro, bandidos, trabalhadores, jovens em busca de diversão.

Às vezes o Recife é nomeado, mas em outras é apenas simbolizado pelo mangue, como no trecho seguinte:

O sol queimou, queimou a lama do rio
 Eu vi um chié, andando devagar
 E um aratu, pra lá e pra cá
 Vi um caranguejo, andando pro sul
 Saiu do mangue, virou gabiru. (Antene-se)

Das tantas alusões ao universo dos manguezais, podemos extrair que o espaço do disco se encontra, majoritariamente, nesses alagados, mistura de terra e água, onde o mangue se situa. São 7 faixas nas quais elementos do universo mangue aparecem: o próprio mangue, seus caranguejos, aratus e chiés, a lama, a risoflora⁸⁰. O Recife real é, sem dúvida, uma cidade ligada à água. São 6 rios e inúmeros riachos, demais de manguezais que se agarram aqui e ali, como podem, nas suas margens. Além disso, há uma grande unidade de conservação no complexo estuarino dos rios Capibaribe, Jordão, Pina e Tejipió: o Parque Natural Municipal dos Manguezais, único bosque de mangue verdadeiramente extenso que sobreviveu na cidade. A cidade imaterial, ficcional, fruto do movimento manguebit e a que emerge do disco “Da lama ao caos” é uma cidade ainda mais aquática que a Recife real. As imagens da capa, os textos do encarte, as letras das músicas, onde abundam referências aos manguezais, a performance dos artistas que imitam com o corpo um caranguejo, tudo isso se une para pintar uma cidade ainda mais cercada de lama, de alagados, de manguezais, de água, enfim.

Alcançado este ponto, não podemos olvidar as observações feitas anteriormente quando tratamos do espaço social dos manguezais. É preciso recordar que os mangues e alagados são há muito temidos. Havia um receio de que os miasmas, os cheiros que dele emanavam, pudessem transmitir doenças à população, como bem percebemos das observações de CORBIN (1987). Apesar disso, essas regiões são bastante habitadas, inclusive fornecendo sustento aos seus moradores⁸¹. No Brasil, os manguezais são encontrados em todo o litoral, salvo no Estado do Rio Grande do Sul (VALE e SHAEFFER-NOVELY, ICMBIO, 2018, p.38).

A colonização do Brasil começou pelo litoral, área propícia ao aparecimento de manguezais. O colonizador, todavia, distanciava-se desse ambiente. Eram os negros e os indígenas que o exploravam, convivendo com os terrenos alagados dos manguezais (LIMA, 2017, p. 192-193). Na atualidade, esses terrenos continuam sendo habitados por comunidades pobres. São os homens-caranguejos que na década de 1960 CASTRO (2008) encontrou vivendo no mangue e dele sobrevivendo, sofrendo de fome crônica. São também os caranguejos com cérebro que Chico Science e Nação Zumbi convidam a “sair de lama e enfrentar os urubu” (A

⁸⁰ Risoflora é uma espécie de vegetação típica dos manguezais: *Rhizophora Mangle*.

⁸¹ Vide ALMEIDA E COELHO JUNIOR (ICMBIO, 2018, p. 86).

cidade). Diante disso, LIMA (2017, p.195) afirma que os mangues são espaços vinculados às culturas marginalizadas, espaços associados ao pobre, espaços que se evita, que se busca apagar.

Podemos, portanto, afirmar que quando o disco “Da lama ao caos” escolhe os manguezais recifenses – físicos ou imaginários - como seu espaço central, ele termina por escolher um espaço atual e historicamente ligado às culturas marginalizadas, um espaço em que apenas os mais pobres transitam e do qual extraem seu sustento.

Mas esse não é o único espaço marginalizado a que o disco alude. As letras de algumas canções focam, exclusivamente, no espaço urbano, na terra firme, enquanto outras circulam por ambos os espaços: tendo ora os pés firmes na terra, ora molhados e sujos de lama.

Em “Banditismo por uma questão de classe”, por exemplo, o cenário são os morros recifenses, os mesmos morros para os quais os ribeirinhos foram expulsos pelas ações da famigerada “Liga Social contra o Mocambo”, a que nos referimos anteriormente neste trabalho, quando tratamos da história do Recife. Segundo ANDRADE (2019, p. 98) a política higienista da “Liga Social contra o Mocambo” promoveu aterros, drenagens, construções de canais e retirada de mocambos das áreas de manguezais do Recife. Varridos os mocambos, ficaram as pessoas que, sem escolha, foram construir novos mocambos nas áreas menos centrais da cidade, nos morros da zona norte do Recife (PANDOLFI, 1984, p. 65-67), longe das “salas de jantar pernambucanas”⁸².

É nesse cenário dos morros recifenses que se passam as ações da canção “Banditismo por uma Questão de Classe”: “Oi, sobe morro, ladeira, córrego, beco, favela/A polícia atrás deles e eles no rabo dela”. É nesse espaço que “a polícia mata gente inocente”, e é também aí que circulam bandidos “célebres” da cidade do Recife, como “Galeguinho do Coque” e mesmo assombrações, como a “Perna Cabeluda”.

Também o espaço dos morros recifenses, como o dos manguezais, é um espaço marginalizado. Na página 64 desta tese, reproduzimos um mapa da cidade do Recife que detalha a localização dos assentamentos precários da cidade, com as décadas em que se deu cada ocupação. O mapa demonstra que todo o território da cidade possui assentamentos precários, sendo toda a cidade, portanto, permeável à pobreza. Se observarmos o mapa com atenção, contudo, veremos que a área mais ocupada por esses assentamentos é a zona norte do Recife. Há nela uma grande mancha destacada no mapa: mancha que cobre, entre outros locais, os

⁸² Poema Cão sem Plumas de João Cabral de Melo Neto. (MELO NETO, 2007)

morros da cidade do Recife. São esses locais, portanto, até a atualidade, berço de moradias precárias, de assentamentos formados sem a atuação do Estado ou planejamento. Espaços de pobreza que o disco “Da lama ao caos” apropria como seu.

A faixa “Rio, pontes e overdrives”, por seu turno, circula entre o espaço urbano das pontes e dos bairros do Recife e o espaço híbrido de terra e água dos manguezais, nos quais os catadores de caranguejos “impressionantes esculturas de lama” trabalham pescando o crustáceo. A maioria dos bairros mencionados na canção também não são espaços privilegiados, tal qual os manguezais e os morros. Para comprovar essa assertiva basta procurar cada um desses bairros no mapa constante da página 79 desta tese, que retrata o índice de vulnerabilidade social dos bairros do Recife no ano de 2010. Vejamos os bairros mencionados na canção:

É Macaxeira, Imbiribeira, Bom Pastor, é o Ibura, Ipseb, Torreão, Casa Amarela
Boa Viagem, Genipapo, Bonifácio, Santo Amaro, Madalena, Boa Vista
Dois Irmãos, é o Cais do Porto, é Caxangá, é Brasilit, Beberibe, CDU
Capibaribe, é o Centrão, eu falei (Rios, pontes e overdrives)

De fato, todo o território de Beberibe, do Córrego do Jenipapo e do Alto José Bonifácio possuem vulnerabilidade social alta. Já os bairros do Ibura e da Macaxeira possuem partes com vulnerabilidade social alta. Os Bairros do Caxangá, Imbiribeira, Santo Amaro Dois Irmãos, Torreão e a Várzea, onde se encontra a comunidade de Brasilit, são mistos, mas detêm regiões com vulnerabilidade social alta. IPSEP, por seu turno, tem vulnerabilidade social média, assim como uma parte da Madalena.

Mas o espaço não é definido apenas pela linguagem das letras de cada faixa e pelas imagens constantes da capa e do encarte do disco. Também a música é capaz de demarcar o seu espaço. Já ficou claro que muitas das faixas do disco reproduzem na percussão ou nos *samplers*, ritmos tradicionais recifenses e pernambucanos. A batida do maracatu nação, por exemplo, está presente nas faixas “Monólogo ao pé do ouvido”, “A cidade”, “Da lama ao caos”.

Neste ponto, discordamos de TELES (2012, p.49) quando esse afirma que não há maracatu propriamente dito no disco “Da lama ao caos”. Tal afirmativa somente pode ser tida como verdadeira se estivermos buscando nas faixas o purismo do som dos maracatus, o mesmo ritmo e a mesma levada dos maracatus nação - recordando que, como afirmou LIMA (2014, p. 311), a batida do maracatu não é uma, mas muitas, possuindo cada maracatu sua batida própria. De fato, não se encontra nas faixas maracatu idêntico ao dos cortejos que percorrem as ruas nos carnavais, mas há, claramente, a sua presença, moldado aqui e ali para encaixar na proposta musical do grupo.

Além disso, cumpre recordar tudo o quanto se disse no capítulo 4.1.4. Não é somente a percussão que marca algumas das canções do disco “Da lama ao caos” o que reproduz maracatu de baque virado ou o seu ritmo aproximado. Outras referências apontam para a incorporação do maracatu no disco. Recorde-se que o grupo faz referência no nome Nação Zumbi ao maracatu nação. Além disso, algumas faixas trazem a palavra maracatu no título, como em “Maracatu de tiro certo” ou nas letras, como em “A cidade”.

Mas não é somente isso. Já se viu que Chico Science e Nação Zumbi utilizavam alfaias como instrumentos de percussão. As alfaias, como visto, são o principal instrumento de percussão dos maracatus nação. É o som das alfaias que se ouve ao longe anunciando um cortejo de maracatu. Acreditamos que utilização das alfaias, por si, já é capaz de transplantar para a música de Chico Science e Nação Zumbi a música popular do maracatu. No caso, a música do maracatu nação. É que a alfaia não é somente um símbolo da manifestação cultural, mas reproduz o seu som. O maracatu estaria, pois, presente em todas as faixas do álbum “Da lama ao caos” (1994), mesmo naquelas em que a percussão não reproduz batidas de maracatu. Naquelas em que o ritmo do maracatu é reproduzido, a presença é física e pode ser identificada. Naquelas em que isso não se dá, a presença é como aquela de um índice.

Os índices são traços do real. Assim como a fumaça é indício de fogo, a sombra é indício da presença, a cicatriz é a marca de um ferimento (DUBOIS, 2012, p. 50), também o som das alfaias são indícios do maracatu na música de Chico Science e Nação Zumbi.

DUBOIS (2012, p. 45) usa o conceito de índice para caracterizar a arte fotográfica: essa seria uma representação por contiguidade física do signo com seu referente, visto que a luz toca o objeto fotografado para, depois, imprimi-lo em um papel. Há, portanto, uma contiguidade física entre o objeto retratado e a fotografia. Por isso, antes da semelhança da imagem fotográfica com o real, antes das interpretações que essas imagens evocam, há “uma singularidade existencial primitiva que, num determinado momento e num determinado local, veio se inscrever num papel tão bem qualificado de sensível” (DUBOIS, 2012, p. 79). O autor, inclusive, usa o álbum de retratos para ilustrar o caráter indiciário da fotografia, álbum que é cuidado e amado não porque as imagens que carrega apresentam semelhanças com pessoas reais, mas porque refletem os traços físicos reais, porque são, em suma, um pouco da essência daquelas pessoas eternizadas no papel (DUBOIS, 2012, p. 80).

A música, note-se, é também ela linguagem e refere-se ao mundo, possui significado. O som das alfaias na música do grupo, ainda que sem o ritmo característico do maracatu de baque virado, traz em si um pedaço do maracatu: não se trata de uma representação do som do

maracatu ou de algo que o simboliza, mas do próprio som do instrumento musical típico daquela expressão musical.

Quem ouve Chico Science e Nação Zumbi, mesmo nas faixas em que o ritmo do maracatu está ausente, sente no som que eles produzem um pouco do som do maracatu nação. O som das alfaias, fisicamente presente na música, remete o ouvinte para o cortejo do maracatu nação, para as batidas da percussão, altas e regulares, que parecem penetrar por vibração no corpo inteiro e não apenas no aparelho auditivo. O maracatu, portanto, está fisicamente presente na música de Chico Science e Nação Zumbi. Como as pegadas na areia da praia são indício da passagem de alguém, as alfaias são indício de um maracatu nação, de um rico cortejo em desfile.

Conclui-se, portanto, que o disco sob enfoque possui o ritmo do maracatu nação ou de baque virado em algumas das suas faixas, mas que também possui, em todas elas, o índice desse maracatu, tendo em vista que as alfaias são a base da percussão do grupo.

Mas além do maracatu nação, outros ritmos populares são reproduzidos nas faixas do disco. TELES (2019) aponta para alguns desses momentos: a faixa “maracatu de tiro certo” começa com “uma levada de maculelê” com uso de berimbau (TELES, 2019, p. 112); a faixa “Rio, pontes e overdrives” tem uma embolada muito clara na parte que desfila os nomes de inúmeros bairros da cidade (TELES, 2019, p. 100); a faixa “a cidade” abre com um trecho de uma música gravada pelo Pastoril do Velho Faceta (TELES, 2019, 30). A faixa “A prairieira”, por seu turno não esconde a batida da ciranda. Vê-se que a música popular está presente em toda a sua materialidade, hibridizando o álbum com composições mistas, em que Chico Science e Nação Zumbi fazem o seu próprio som, enquanto intercalam com sons regionais da cultura popular ou simplesmente misturam a batida da música popular com o som das guitarras. Há, portanto, nas faixas do disco “Da Lama ao Caos” (1994) produtos musicais mistos, que apresentam também música popular em sua composição.

Ainda é importante observar a importância da performance, do vestuário, na definição do espaço do disco. A performance dos artistas pode ser observada nos shows, nos videoclipes e nas apresentações em programas de auditório. Os trejeitos, a dança, o gestual, o traje, tudo isso incorpora-se à obra. Ao ouvir o disco, o *mangueboy* ou *manguegirl* sabe como o grupo costuma apresentar-se e chama à memória aquelas imagens, que se unem ao todo das canções, da capa, do encarte, para formar a experiência completa de apreciação do produto.

Tendo isso em vista, não se pode olvidar que Chico Science, em algumas apresentações, vestia-se como um caboclo de lança do maracatu rural, vestimenta demasiado marcante e colorida para passar em branco, tanto que, após a popularização dessas performances, o caboclo

de lança do maracatu rural foi erigido à símbolo do Estado de Pernambuco, figurando inclusive em propagandas institucionais. Além disso, suas performances incluíam passos retirados das sambadas de maracatu e da dança do coco (VARGAS, 2007, p. 134) e nas imitações dos trejeitos e gestuais dos velhos dos pastoris (TELES, 2012, p. 30). O canto de Chico Science mistura a cadência de rap com a da embolada, utilizando, ainda, a entonação e a pronúncia pernambucana, emulando formas de canto típicas de vendedores ambulantes, os camelôs (VARGAS, 2007, p. 135). Por fim, cite-se que alguns títulos das faixas remetem a outros ritmos regionais, além do maracatu, como “Salustiano Song” e “Coco Dub”.

Em resumo, conclui-se que uma pesquisa que procura encontrar o espaço do disco “Da lama ao caos” deve estar atento à presença material da música popular nas composições do grupo: maracatu nação, ciranda, embolada, pastoril, entre outros. Demais disso, é preciso recordar a presença do maracatu nação também como índice do maracatu. Por fim, não se pode olvidar que outros signos não musicais como as vestimentas, os gestuais, a performance, ou mesmo a deliberada intenção de trazer aos palcos das apresentações do movimento manguebit os artistas populares pernambucanos, alarga o espaço do disco, para acolher outras manifestações culturais.

Disso se conclui que, tendo em vista a música e os signos não musicais referidos no parágrafo anterior, o disco partilha também o espaço da música popular pernambucana. Essa, já se viu com mais detalhe no Capítulo 3, é música nascida do povo. Aliás, não música apenas, visto que a música está amalgamada, no mais das vezes, à dança, ao vestuário, à performance, à religiosidade, razão pela qual melhor seria falar em manifestações culturais.

Tais manifestações culturais, nascidas do povo, ocupam normalmente espaços periféricos: não estão nos salões, nos clubes de elite, nas casas abastadas e mesmo de classe média. Estão nos bairros pobres, nas favelas, no chão batido, em sedes modestas cuidadosamente erguidas em localidades humildes à custa de suor e dedicação.

O maracatu nação situa-se em Recife, Olinda, Igarassu e Jaboatão dos Guararapes (IPHAN, 2013, p. 28). No Recife, especificamente, suas sedes ficam nos bairros de Casa Amarela, Campo Grande, Água Fria, Ponto de Parada, Mangabeira e Afogados, expandindo-se mais tarde também para o Bairro do Pina, Joana Bezerra e Coelho (IPHAN, 2013, p. 29). Em capítulo anterior tivemos a oportunidade de verificar que tais localidades possuem índices de vulnerabilidade social altos ou médios em sua maioria, embora alguns sejam bairros mistos, agregando em seu espaço também índices sociais altos. Seja como for, as localidades em que se situam as sedes dos maracatus nação, em sua maioria, congregam baixos índices de

desenvolvimento e concentram população carente, havendo, ainda, pouca presença do Estado (IPHAN, 2013, p. 10).

Os maracatus rurais, por sua vez, situam-se, principalmente, na Zona da Mata Norte pernambucana. Registra-se, todavia, a presença de maracatus rurais no Recife e sua região metropolitana, mais especificamente em Araçoiaba, Igarassu, Camaragibe e Olinda (IPHAN, 2013, p. 35-36). A Zona da Mata norte pernambucana, como mais profundamente analisado no Capítulo 3, é uma área extremamente pobre, contando com IDH baixíssimo (IPHAN, 2013, p. 37). No Recife, os maracatus rurais situam-se nos bairros do Cordeiro, no Morro da Conceição (bairro de Casa Amarela), no bairro de Iputinga e no Ibura de Baixo. São regiões que misturam alta e média vulnerabilidade social, como Ibura, Iputinga e Morro da Conceição, ou bairro extremamente diverso como o Cordeiro que mescla áreas de alta, média, baixa e muito baixa vulnerabilidade.

O cavalo marinho segue o mesmo esquema, ocupando espaços periféricos e empobrecidos. Seu espaço por excelência é a Zona da Mata Norte pernambucana, tal qual se dá com o maracatu rural. O Recife e a sua região metropolitana, atualmente, contam com apenas um grupo de cavalo marinho, embora dos relatos de MURPHY (2008, p. 39) perceba-se que, anteriormente, outros cavalos-marinho tiveram sede no Recife. O cavalo marinho em atividade na região metropolitana do Recife situa-se em Cidade Tabajara, um bairro de periferia de Olinda, detentor de inúmeros problemas sociais e de urbanização.

Deixa-se de fazer referência, aqui, ao espaço ocupado pelo frevo, pois esse pouco ou nada conecta-se ao movimento manguebit. As músicas de Chico Science e Nação Zumbi não carregam índices de frevos e nem reproduzem trechos de frevos. Demais disso, não há alusão nas performances ou no vestuário de Chico Science e dos músicos da nação Zumbi ao frevo. Assim é que, a música e a dança mais tipicamente recifense, mais abraçada pelos recifenses e mais conhecida fora do Recife não tomou parte no manguebit.

O álbum “Da lama ao caos” (1994), apesar da utilização de ritmos populares na percussão, entrega um som moderno, antenado com o que se produzia no mundo. Nele há rock, rap e funk. É precisamente a mistura do local com o universal, da tradição com a modernidade, o que lhe confere inventividade e o que lhe alçou à fama. Se é assim, na busca do espaço do disco, devemos escrutinar, também, o espaço que essas músicas internacionais ocupam.

Chico Science, como Jorge du Peixe, morava no bairro de Rio Doce, em Olinda, bairro de classe média baixa (TELES, 2012, p. 274). Conforme registrado por MENDONÇA (2020, p. 44), Chico Science gostava de funk e rap, sendo fã de “James Brown, Sugar Hill Gang, Kurtis

Blow e Grandmaster Flash, entre outros grandes nomes da *black music*". VARGAS (2007, p. 128) também cita a influência da *soul music*. Uma curiosidade trazida por MENDONÇA (2020, 44) é que Chico Science integrou, em meados da década de 1980, “uma das principais gangues de dança de rua do Recife, a Legião Hip Hop⁸³”.

Embora os nomes em língua estrangeira possam apontar para um gosto musical mais elitizado, a verdade é que essas são músicas surgidas nas comunidades negras pobres norte-americanas. O funk surgiu no sul dos Estados Unidos nas décadas de 1950 e 1960, quando ainda vigorava naquele país a segregação racial.

O rap, meio jamaicano, meio estadunidense, é também originário de comunidades negras pobres e é bastante vinculado à música de protesto a que GARRETT (2019, p. 129) alude. É definido por VARGAS (2007, p. 130) como “uma forma de canto falado, rimado e ritmado de um MC (mestre de cerimônia), ou *rapper*, sobre os ruídos também ritmados produzidos por um DJ (disk jockey) através de um ou dois toca-discos”. Sua principal característica é o canto, o que pode ter uma vinculação longínqua com os *griots*, que seriam contadores de história africanos. A utilização básica do canto, ainda segundo o autor, decorre da condição social dos jovens que produziam a música: sem dinheiro para adquirir instrumentos, valiam-se das suas vozes. Por ser uma música muito entrelaçada com o canto, é importante salientar que suas letras, tradicionalmente, “falam das dificuldades com as questões raciais, da pobreza e de personagens que cruzam os limites tênues da sobrevivência” (VARGAS, 2007, p. 131).

A *soul music*, por sua vez, “ficou marcada por descrever posições ditas autênticas dos negros norte-americanos, por traduzir um senso de negritude, de orgulho racial, numa época de intensas disputas por direitos civis e raciais”, o que, inclusive, a fez ser rotulada como “música de negros”, tendo demorado a sua aceitação pelo público branco (VARGAS, 2007, p. 124).

VARGAS (2007, p. 124) recorda que o funk e o rock descendem do blues, que por sua vez derivam “dos cantos negros do início do século XX, sejam os de trabalho, sejam os religiosos”. Ainda segundo o autor, essa tradição de cânticos surgida entre os escravos negros norte-americanos é um produto das condições a que eles estavam submetidos naquele país: “a eles não foi concedida a oportunidade de tocar os seus instrumentos de percussão e produzir as músicas que trouxeram da África, como ocorreu com os negros na América Latina e no Caribe” (VARGAS, 2007, p. 124).

⁸³ Segundo VARGAS (2007, 129-130) A cultura Hip Hop surgiu “entre as décadas de 1960 e 1970 no South Bronx, bairro pobre e periférico de Nova York”. Seus elementos são o rap, o break dance e o graffiti.

Estas músicas, identificadas com questões sociais e raciais, terminou se espalhando pelo mundo: oriundas de minorias oprimidas – e falando de e para essas minorias, a música foi sendo acolhida e produzida nos mais diversos países – ricos ou pobres – países em que essas minorias existiam e enfrentavam questões semelhantes àquelas experimentadas pelos jovens negros de periferias norte-americanas.

Disso é possível concluir que as influências musicais de Chico Science, que vão afetar diretamente a música que ele irá criar junto com a Nação Zumbi, no disco “Da lama ao caos” (1994), são também oriundas de comunidades pobres e marginalizadas, embora situadas em outros países. Há, contudo, uma diferença importante: enquanto o maracatu, o coco, a ciranda e o afoxé são expressões da cultura popular, regionais, o rock, o funk e o rap são músicas que se internacionalizaram, músicas que falam à juventude de um número cada vez maior de países e culturas.

O que se está a afirmar é que o espaço dessas músicas é mais amplo que o das músicas populares de que temos tratado. Elas, como aquelas, são a expressão de comunidades marginalizadas e, como elas, tem papel na afirmação, identidade e valorização dessas comunidades. Ocorre que o rock, o rap, o funk e *soul music* se expandiram para tocar profundamente outras culturas, outros grupos sociais. Assim, sem perder o seu espaço primevo, que é o espaço da juventude negra e marginalizada, esses ritmos musicais entraram nas casas de classe média, nas escolas, nas festas elitizadas.

Ocorreu com esses ritmos o que no microcosmo do Recife sucedeu ao frevo. Esse também tem suas origens nas camadas mais pobres da população. Apesar disso, o frevo expandiu-se para os salões, passou a falar a toda gente e toda gente empenhou-se em ouvir sua mensagem.

Essa também é a trajetória do manguebit. Os integrantes de Chico Science e Nação Zumbi são oriundos de Peixinho e Rio Doce (MENDONÇA, 2020, p.43). Peixinhos e Rio Doce são ambos bairros de Olinda. Chico Science e Jorge du Peixe, como visto, são oriundos de Rio Doce, bairro de classe média baixa de Olinda. Equilibravam-se na fina corda que o nosso Brasil ergue entre os remediados e a massa miserável. Os demais participantes do Nação Zumbi provinham de Peixinhos.

MENDONÇA (2020, p.45) detalha que o núcleo de Peixinhos aglutinava os músicos que vieram a formar o Nação Zumbi e que antes tocavam no Lamento Negro, como Gilmar Bolla 8, Toca Ogan, Canhoto e Gira. O Lamento Negro, como dito, surgiu no bairro de Peixinhos, na divisa entre Recife e Olinda. É possível verificar no mapa reproduzido na página

79 deste trabalho, ao qual nos remetemos, que o índice de vulnerabilidade social de Peixinhos é alto. Trata-se de uma localidade bastante empobrecida e que enfrenta diversos problemas sociais, demais de ambientais e de infraestrutura. TELES (2012, p. 267), reproduzindo entrevista de Maia, integrante do Lamento Negro, recorda que o grupo fazia um trabalho social no bairro, ora valorizando a cultura negra para os jovens de periferia, ora tirando, efetivamente, alguns jovens das ruas e apresentando-os à música. Alguns desses meninos de rua terminaram integrando as bandas do movimento manguebit, inclusive o Nação Zumbi.

Dentro do “núcleo Peixinhos/Rio Doce”, portanto, havia o subnúcleo de Peixinhos, mais humilde e com uma bagagem musical sua, que incluía o samba-reggae, influenciados que eram pelo Ilê-Ayê e o Olodum. Ao serem acolhidos pela ONG Daruê Malungo, somaram ao samba-reggae o maculelê, o afoxé, o coco e o maracatu, por influência do Mestre Meia-Noite, que trabalhava na citada ONG (TELES, 2019, p. 46). Vê-se, portanto, que o grupo não tem suas raízes na elite pernambucana. Ao contrário, ele abriga em suas fileiras músicos de origem muito humilde e alguns integrantes de classe média baixa.

O espaço do disco - no que incluímos sua capa, encarte, suas canções: música e letra, a performance e vestimenta dos músicos – é um espaço marginalizado, um espaço onde vivem e circulam as pessoas das camadas mais humildes da sociedade. É o espaço dos manguezais, dos mocambos, dos morros, das favelas. O alagado do mangue e sua lama e a terra firme dos morros, dos bairros periféricos.

Há nele, também, um espaço imaterial, quase mágico: um Recife fantástico, muito mais permeável à lama, ao mangue, à água, que o Recife real. Para TODOROV (2017), o fantástico surge em uma narrativa quando se desvela um acontecimento que não se explica pelas leis do nosso mundo. Diante de tal acontecimento, dois caminhos são oferecidos: “ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são, ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso essa realidade é regida por leis desconhecidas para nós” (TODOROV, 2017, 30). O primeiro caminho, segundo o Autor, desemboca no estranho, enquanto o segundo, dirige-se ao maravilhoso (TODOROV, 2017, 48). No caso presente, o Recife real, cidade estuária, não é o mesmo Recife do álbum “Da lama ao caos” (1994). Sem dúvida, ambos os Recifes se comunicam, compartilham seus espaços e suas experiências, mas um deles, o Recife ficcional, é um espaço muito mais cercado de água e lama, tanto que, termina por se descolar do seu corpo primevo, adquirindo existência própria. O Recife real, cidade com mangues, transmuda-se no Recife ficcional, cidade do mangue. O álbum, portanto, oferece-nos um espaço maravilhoso, que não encontra espelho que fielmente lhe reproduza na realidade.

Este é o espaço dado pela obra de arte: Recife, sim, mas Recife maravilhoso. Recife que parte da cidade real, lhe imita as ruas, os rios, as pontes, os morros, mas não a reproduz perfeitamente, inventa-lhe características novas aqui e ali, enche-lhe de água, lama e manguezais, transformando-a, assim, em algo novo, mas que aponta a todo o momento para seu molde, a cidade da sua fôrma original.

Deve-se ainda ter em vista que esse espaço pode ser moldado, acrescido ou diminuído pelos destinatários do disco: seus ouvintes. O disco foi bem recepcionado pela crítica e pelo público. Recebeu o disco de ouro por ter vendido mais de cem mil cópias e terminou, em 2022, eleito por um júri ouvido pelo jornal “O Globo” como o melhor disco da MPB nos últimos 40 anos⁸⁴. Tornou-se um sucesso e Chico Science, a cara do grupo, tornou-se um símbolo após a sua morte: seu rosto grafitado estampa os muros das casas e as paredes dos túneis, uma escultura sua foi posicionada na Rua da Moeda, no Bairro do Recife e um enorme caranguejo ergue-se à beira do Rio Capibaribe, na Rua da Aurora, Bairro da Boa Vista. Chico Science, junto com a cirandeira Lia de Itamaracá, são os homenageados do carnaval do Recife de 2024, ano em que esta tese será defendida. As canções do disco popularizaram-se enormemente: são ouvidas nos shows abertos, são tocadas pelas orquestras de frevo, frequentam as ruas e os salões. O disco “Da lama ao caos” alargou o seu espaço. Sem perder a marca do seu espaço original, ele ganhou a totalidade do espaço da cidade: a totalidade da cidade real, para quem seus ouvintes retornam após a experiência da viagem sonora à cidade imaterial.

Estabelecido o espaço em que transita o disco, passemos a análise do sentido que podemos extrair do mesmo, da profunda relação entre o verbal e o musical presente nas suas canções.

4.3 O Entrelaçamento do Verbal e do Musical no Álbum “Da Lama ao Caos” e a Construção do Sentido

O verbal e o musical atuam juntos na música vocalizada. Não se pode conceber a análise desse tipo de música tendo em vista somente a palavra ou somente o som: o efeito é produzido pela junção de ambos. BROWN (2008) afirma que em uma verdadeira obra de arte que mistura música e letra o todo é sempre maior que a junção das duas partes: se letra e música são percebidas isoladamente, perderá a letra e perderá a música. Se isso não acontecer, algo não vai

⁸⁴Informação extraída do sítio eletrônico da CBN Recife, disponível em: <https://www.cbnrecife.com/revistaeletronica/artigo/da-lama-ao-caos-de-chico-science-nacao-zumbi-original-e-revolucionario>

bem no todo: se música e letra ganham com a separação, a junção foi um erro; se uma das duas ganha com a separação, a perdedora era uma parasita; se a separação não faz qualquer diferença, bem, neste caso, segundo o autor, no fim das contas nenhuma das duas deve ter qualquer importância.

O autor alerta, inclusive, que nos primórdios música e poesia andavam juntas, eram irmãs inseparáveis, pois a poesia era cantada e os instrumentos musicais eram usados para acompanhar as canções. BOAS (2015, p. 274) também salienta esse aspecto. OLIVEIRA (2021, 93), inclusive, situa essa união em um passado tão distante, que se confunde com o próprio alvorecer da linguagem:

A união entre Literatura e Música, gêmeas nascidas da própria fala humana, perde-se nos albores da pré-história. Inseparáveis, teriam dado voz à expressão das paixões e das experiências insondáveis da alma. Em cantos tribais, lamentações coletivas, ou verbalizações pré-linguísticas, geraram mantras, preces, expressões indistintas de vivências comuns.

Essa união pré-histórica de ambas as artes perdura na Antiguidade. Falando sobre a música na Grécia antiga, BROWN (2008) recorda que o poeta, no mais das vezes, recitava com o auxílio da lira. A tradição persistiu na figura dos trovadores⁸⁵, mescla de poeta e compositor. Foi somente com o passar do tempo, alcançado o período renascentista, que a separação moderna da música e da poesia realmente começou.

Mas são ambas, música e poesia assim tão diferentes? Em que elas se assemelham e se distanciam? Qual o significado que elas comunicam? É isso que buscaremos responder adiante. SMITH (2016) aponta algumas importantes similaridades entre a música e a linguagem e, conseqüentemente, entre a música e a literatura. Ela começa por dizer que ambas possuem uma dimensão acústica. De fato, há uma acústica muito evidente e precisa na música, mas também a linguagem implica em som. SACKS (2007, p. 229) recorda que a fala não é somente uma sucessão de palavras em certa ordem: há “inflexões, entonações, andamento, ritmo e melodia”. Aliás, mesmo a literatura, ainda que lida apenas, no silêncio do livro, possui uma faceta acústica em cada palavra.

Também é possível identificar que ambas se situam no tempo. São ambas “filhas do som e do tempo virtual”, como as definiu OLIVEIRA (2020, 93). É conhecida a divisão de LESSING (2011) no clássico *Laocoonte* entre artes do tempo e artes do espaço. A pintura seria arte do espaço e a poesia arte do tempo. De fato, LESSING (2011) acreditava que o pintor

⁸⁵ O trovadorismo surgiu na França, espalhando-se pela Europa, tendo chegado ao Reino de Portugal no século XI. Os trovadores compunham poemas que eram apresentados por meio de cantos ao som de instrumentos musicais (FERREGUI, 2020).

trabalhava no âmbito do espaço, organizando aí os seus corpos, enquanto o poeta trabalhava no âmbito da sequência temporal, nela posicionando suas ações. SMITH (2016) acredita que a música compartilha com a poesia esse ser no tempo, pois assim como a poesia - ou a literatura - é sucessiva, embora ela ressalte que a música tenha uma capacidade muito maior de simultaneidade, visto que é possível assimilar, ao mesmo tempo, diversos tipos de som, o que não se dá na literatura, onde uma palavra é pronunciada – ou lida – necessariamente após a outra.

SMITH (2016) lança mão da semiótica para procurar entender a relação entre música e linguagem, embora reconheça que a semiótica sozinha não consiga desvelar toda a complexidade desse encontro, ainda assim, argumenta que algumas pistas podem ser extraídas de um tal estudo. Nesta perspectiva, música e linguagem seriam ambos sistemas. As palavras possuiriam significantes - sua parte externa, visual e sônica -, e significados, seus conceitos. A música, por seu lado, seria um continuum, com as notas e escalas sendo apenas uma forma de dividir esse continuum. Por isso, segundo SMITH (2016), não é possível apontar onde se encontra o significante na música, se em uma nota, um timbre ou um ritmo, e em que consiste o seu significado ou mesmo como esse significado se relaciona com o significante. Disso, segundo a autora, é possível concluir que o significado é muito menos específico na música do que na linguagem, sendo muito mais difícil o identificar.

Isso não significa que a música não tenha significados. Para SMITH (2016) o significado da música pode ser encontrado na síntese de diversos aspectos dela originários: sua forma, sua capacidade de induzir afeto, seu contexto social e político de produção e recepção e por nossa inerente e biológica forma de percepção do som no ambiente.

A autora resume alguns destes caminhos de busca do significado da música (SMITH, 2016). A forma musical seria a maneira como os elementos da música se combinam, como notas, frases e seções relacionam-se uns com os outros.

A emoção e o afeto, por seu turno, seriam sentimentos comumente associados à música. Sua expressão emergiria por meio de sensações físicas, corpóreas, que deteriam energia e poder capazes de criar significados. Essas emoções reagiriam a certos sons e poderiam estar relacionadas a nossas respostas biológicas aos sons da vida diária, a nossa forma de percepção do som no ambiente. (SMITH, 2016).

GARRETT (2019, p.18) também chama a atenção para esse aspecto e ressalta que a música possui capacidade, *per si*, independente da letra, de estimular sensações e influenciar emoções, humores e motivações. O autor relata que, nos anos recentes, tem crescido a visão de

que o corpo responde à música de forma independente e à frente da percepção consciente e da linguagem, como se o afeto fosse separado do discurso e anterior a ele. O autor, contudo, discorda dessa corrente e aqui ele penetra não apenas no terreno da busca do significado da música, isoladamente, mas da música vocalizada, a música que é acompanhada pela letra. Para GARRETT (2019, p. 19), haveria uma fronteira fluida de interpenetração entre o afeto gerado pela música e a percepção do texto, do discurso contido na letra da música: a apreensão não seria feita pelo afeto apenas, de um lado, e a cognição, de outro: estariam ambas misturadas. Além disso, não se pode olvidar que a letra de música, nos momentos em que evoca imagens poéticas, é ela também geradora de afeto, acrescentando mais um elemento nesta complexa equação.

Estas observações de interpenetração da música e da letra na apreensão do significado é importante, pois como ressaltado por BROWN (2008), quando música e letra se juntam para formar uma verdadeira obra de arte, ambas são essenciais, formando um todo maior do que a soma de uma e outra. É importante, portanto, nas canções, misto de música e texto poético, buscar o significado do todo em ambas as formas de arte. Mais que isso, é preciso buscar o significado na mistura da letra com a música, nos seus entrelaçamentos, no que faz a canção diferente da música, apenas, ou da literatura, sozinha. É que a canção, conforme a classificação de RAJEWSKY (2012), forma o produto final por meio da combinação de mídias.

RAJEWSKY (2012) identifica três grupos de fenômenos intermediáticos: a intermedialidade no sentido de transposição midiática, a intermedialidade no sentido de combinação de mídias e a intermedialidade no sentido de referências intermediáticas.

No primeiro grupo, da intermedialidade no sentido de transposição midiática, encontram-se fenômenos caracterizados pela transformação de um produto de mídia em outro. O principal exemplo desse grupo é a adaptação fílmica, que ocorre quando se adapta ou se transforma um produto de outra arte em filme. É o caso de um romance, um poema ou uma peça teatral que é adaptado para as telas, transformando-se em filme. A autora acredita que nas transposições intermediáticas o foco é sempre na produção, no processo de transformação de uma mídia em outra.

No segundo grupo, por sua vez, o grupo da intermedialidade no sentido de combinação de mídias, tem-se fenômenos caracterizados pela junção de duas ou mais mídias. A combinação ou articulação dessas mídias forma um produto novo, que é constituído por força dessa combinação, mas que também tem seu significado afetado pela junção das mídias. A autora ressalta que a qualidade intermediática dessa subcategoria está no resultado ou no processo de combinar duas mídias. Nesse grupo cada uma das mídias está em sua própria materialidade,

isto é, ambas as mídias e as formas artísticas que elas expressam estão, efetivamente, presentes na obra de arte. Um bom exemplo são os manuscritos com iluminuras, em que na mesma obra artística combina o texto literário com a pintura em miniatura:

Cada uma dessas formas midiáticas de articulação está em sua própria materialidade e contibui, de maneira específica, para a constituição e significado do produto. Assim, nessa categoria, a intermedialidade é um conceito semiótico-comunicativo, baseado na combinação de, pelo menos, duas formas midiáticas de articulação. O alcance dessa categoria vai desde a mera contiguidade de duas ou mais manifestações materiais de mídias diferentes até uma integração “genuína”, uma integração que, em sua forma mais pura, não iria privilegiar nenhum de seus elementos constitutivos. (RAJEWSKY, 2012, p. 24-25)

Por fim, no terceiro grupo a autora reúne os fenômenos da intermedialidade no sentido de referências intermediáticas. Nesse grupo a autora conjuga fenômenos em que uma mídia usa seus próprios meios para se referir a outra mídia. O foco aqui é na estratégia de constituição de sentido. Não há duas mídias combinadas, como na subcategoria anterior, mas uma única mídia que, dentro das suas características e possibilidades, tenta reproduzir as características e possibilidades de outra mídia para contribuir na significação total do produto:

As referências intermediáticas devem, então, ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (o que na tradição alemã se chama Einzelreferenz, “referência individual”), seja para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme), ou a outra mídia como sistema (Systemreferenz, “referência a um sistema”). Esse produto, então, se constitui parcial ou totalmente em relação à obra, sistema ou subsistema a que se refere. Nessa terceira categoria, como no caso das combinações de mídias, a intermedialidade designa um conceito semiótico-comunicativo, mas, neste caso, por definição, é apenas uma mídia que está em sua própria materialidade - a mídia de referência (em oposição à mídia a que se refere). Em vez de combinar diversas formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso dos seus próprios meios específicos. (RAJEWSKY, 2012, p. 25-26)

A autora ressalta que, apesar de uma única mídia se materializar, as referências intermediáticas formam a ilusão de outra mídia: a mídia a qual ela se refere. É como se, por meio de uma referência intermediática, uma fenda fosse aberta na mídia referente, uma fenda que nos transporta a outro código semiótico, a outra mídia, a outra arte, enfim. Mas essa viagem, é preciso recordar, faz-se solta no ar, entre coisas intangíveis, pois a mídia referida não se mostra jamais, não existe materialmente. A mídia referida é uma ilusão criada pela mídia referente e “só pode ser transposta no modo figurativo do “como se”” (RAJEWSKY, 2012, p. 28)

No caso sob estudo, temos o disco como um produto intermediático gerado pela combinação de mídias: a música, as notas musicais, junta-se à linguagem formando a canção. Ao mesmo tempo que as imagens e textos da capa e do encarte se unem ao produto final,

também comunicando significados. A qualidade intermediática do disco, portanto, está no resultado da combinação de mídias e das artes que elas carregam.

O significado, portanto, é formado pelo amálgama do som musical e das palavras, sem olvidar a contribuição das imagens do encarte e da capa, demais dos textos – mais palavras – neles impressos. Não se concebe extração de significado do todo analisando música, letra e imagens isoladamente. Isso não significa que não seja importante procurar compreender como a música gera significado, pois deste prévio entendimento é que poderemos, considerando também o poder das palavras, tentar compreender a força do todo.

Além das já mencionadas forma, afeto e percepção do som no ambiente como caminhos para alcançar o significado da música, SMITH (2016) cita também a importância de atentar para o contexto social e político em que se insere a composição: a referência da música ao mundo. Sua referencialidade, é importante frisar, é mais difícil de ser encontrada do que aquela da linguagem, da literatura. Algumas pistas, todavia, podem levar a ela, como a visão política do compositor, a forma como a música é recepcionada e o que a mídia e o ouvinte associam a ela.

No caso das canções do álbum “Da Lama ao Caos” (1994), de Chico Science e Nação Zumbi, as músicas em si, todas contando com o som das alfaias como percussão, remetem, automaticamente, à batida do maracatu nação e, conseqüentemente, ao maracatu nação propriamente dito, que demais da música, conjuga dança e vestimentas e conta uma história com elementos religiosos, históricos e sociais.

O mais claro exemplo disso é a faixa “Monólogo ao pé do ouvido”, que utiliza apenas dois instrumentos musicais: as alfaias, que realizam a percussão em ritmo de maracatu e a guitarra elétrica, que como bem pontua VARGAS (2007,138), não realiza as funções melódica e harmônica mais a ela associadas. Na faixa em questão, a guitarra repete incessantemente uma única nota, marcando o tempo e funcionando como mais um instrumento de percussão. Em nenhuma faixa do disco, o ritmo do maracatu aparece mais claramente.

A batida das alfaias que permeia todo o disco, e o ritmo do maracatu que se insinua nas suas faixas, em medidas diferentes, constrói por si, um significado. Por remeter ao maracatu nação, ele carrega consigo todo o significado dessa manifestação cultural. O maracatu é música negra e tem raízes na época colonial, sendo os cortejos dos reis do Congo – manifestação da qual emergiu - um dos poucos momentos em que era permitido aos negros se unir e tocar seus tambores publicamente. Demais disso, já em tempos republicanos, o maracatu foi fortemente perseguido por suas ligações com a cultura negra e com a religião africana. É o maracatu,

portanto, uma manifestação que refere, automaticamente, ao negro, a sua cultura, a sua religião e a sua luta.

Além disso, como bem pontuado em capítulo anterior, os diversos maracatus nação do Recife situam-se em bairros pobres, com problemas sociais e de infraestrutura, bairros em que a maioria da população, aliás, é negra.

Ora, neste contexto, ao ouvir as faixas do disco “Da lama ao caos”, o ouvinte é naturalmente conduzido a realizar associações daquele som com a periferia da cidade do Recife e da sua região metropolitana, com a cultura popular e a cultura negra e com a história de luta e coragem da manifestação cultural do maracatu. Para o jovem periférico, tais associações geram um instantâneo reconhecimento, uma sensação de pertencimento e, conseqüentemente, de empoderamento.

Além disso, tais associações geram afeto. Não olvidemos que SMITH (2016) afirma que o significado da música pode ser encontrado na síntese de diversos aspectos, entre os quais a capacidade de induzir afeto. Para ela, nossas emoções reagiriam a certos sons, criando significados. Ora, ao se reconhecer no som musical, ao reconhecer no ritmo da percussão sua história, a história dos seus familiares e da sua comunidade, é natural que aflorem emoções, sentimentos positivos associados àquela música.

Mas não é apenas o som das alfaías – assim como a inserção de outras músicas populares nas canções, como, por exemplo, a embolada do Velho Faceta que abre a faixa “A Cidade” – o que gera significado no som das músicas do disco “Da lama ao caos”. De fato, não se pode olvidar, na busca do significado gerado pelas músicas do disco, o som das guitarras, o rap, as sonoplastias, todos elementos que aludem à cultura jovem e, como tal, que questionam valores morais e sociais. Tais elementos reportam-se ao rock e ao rap, que são músicas de protesto. Essas características, demais de atrair a juventude, pontuam a intenção revolucionária da música e do movimento na qual ela se insere.

Mas para alcançar o significado completo das canções do disco “Da lama ao caos”, não basta analisar a música. É preciso, também, buscar o significado das suas letras. Das 13 faixas do disco, 9 carregam letras de protesto, letras que falam de preconceito social e de cor, de injustiça, de desigualdade de renda, de violência. Recorde-se, todavia, que 2 das faixas do disco são exclusivamente instrumentais, de sorte que apenas 2 canções não explicitam protesto e denúncia em suas letras. Destaquemos um trecho de cada uma dessas faixas para comprovarmos a afirmativa e, ao mesmo tempo, para exemplificarmos que tipo de protesto estamos tratando. Começemos pela primeira faixa, “Monólogo ao pé do ouvido”.

“Monólogo ao pé do ouvido é a vinheta que antecede a canção “Banditismo por uma questão de classe”. Há um contínuo entre ambas, razão pela qual situam-se na mesma faixa do disco. No trecho selecionado, é possível observar um chamamento à luta coletiva:

Monólogo ao pé do ouvido

(...)

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

São demônios os que destroem o poder bravo 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

O homem não é retratado como um homem só, mas como muitos: o homem coletivo. Esse homem coletivo sente a necessidade – e deve – lutar. Mas não pode ele se deixar levar pelo orgulho, a arrogância e a glória, como fazem as classes dominantes. Ele deve manter os laços de solidariedade e afastar qualquer impulso de dominação. Em seguida, tece-se uma ode a figuras históricas marginalizadas, mas que lutaram com as classes dominantes para defender seus ideais: Zapata, Sandino, Zumbi, Antônio Conselheiro, os Panteras Negras e Lampião. Ao final, um alerta: o homem coletivo não pode deixar o ódio que nasce das injustiças endurecer seu coração, pois todas estas figuras históricas teriam cantado um dia. A mensagem, pare-nos, pode ser traduzida com a famosa frase de Ernesto “Che” Guevara: é preciso ser duro, mas sem jamais perder a ternura.

Passemos agora para a canção “Banditismo por uma questão de classe” que, como dito, é uma continuação do “Monólogo ao pé do ouvido”:

(...)

Oi, sobe morro, ladeira, córrego, beco, favela

A polícia atrás deles e eles no rabo dela

Acontece hoje e acontecia no sertão

Quando um bando de macaco perseguia Lampião

E o que ele falava, outros hoje ainda falam

“Eu carreguei comigo coragem, dinheiro e bala”

Em cada morro uma história diferente

Que a polícia mata gente inocente

(...)

O trecho acima, não é difícil perceber, fala de preconceito de classe e de violência policial. Há uma perseguição em curso e sabemos, pela referência ao morro, à ladeira, ao córrego, ao beco e à favela, que essa perseguição se faz contra gente pobre, que é a gente que circula nesses ambientes. Há, também, uma referência aos policiais que perseguiram Lampião, o que demonstraria que a perseguição aos marginalizados, assim como a violência policial, são práticas antigas.

Observemos agora, a segunda faixa do disco: “Rios, pontes e overdrives”:

(...)

E a lama come mocambo e no mocambo tem molambo

E o molambo já voou, caiu lá no calçamento bem no chão do meio dia

O carro passou por cima e o molambo ficou lá

Molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu

(...)

Molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu

Molambo boa peça de pano pra se costurar mentira

Molambo boa peça pra se costurar miséria

Molambo boa peça de pano pra se costurar mentira, mentira, mentira

Molambo boa peça pra se costurar miséria, miséria, miséria

Molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu

(...)

Uma consulta ao dicionário informará que molambo é um pedaço de pano velho e surrado; um trapo. Na canção acima, o molambo parece funcionar como uma metáfora para a população marginalizada da cidade. A lama dos mangues engole os mocambos, as palafitas à beira dos rios Capibaribe e Beberibe. Mas esses mocambos abrigam “molambos”, gente pobre e tão invisível, que “o carro passou por cima e o molambo ficou lá”. O molambo, que ninguém vê e com quem ninguém se importa parece só servir como objeto de mentiras que lhe acoplam e que lhe contam, também, como nas campanhas políticas. É ele, igualmente, destinatário de mais e mais miséria, seja por força da sua invisibilidade, seja do preconceito a ele dirigido. Mas a canção alerta que um tal molambo não é um ser distante e abstrato. O molambo – esclarece a letra – sou eu e és tu. Ora, é evidente que o jovem da periferia se identifica com o molambo da

canção. E ter consciência da realidade é, sem dúvida, o primeiro e necessário passo para posicionar-se contra ela.

Tomemos, agora, trecho da terceira faixa do disco: “A cidade”:

(...)

E a situação, sempre mais ou menos

Sempre uns com mais e outros com menos

A cidade não para, a cidade só cresce

O de cima sobre e o de baixo desce

Eu vou fazer uma embolada, um samba, um maracatu

Tudo bem envenenado, bom pra mim e bom pra tu

Pra gente sair da lama e enfrentar os urubu

(...)

A cidade do Recife, cenário da música, é descrita em trechos aqui não reproduzidos como um local caótico e violento. Essa cidade está em expansão e cresce desordenadamente. No trecho acima transcrito, contudo, ressalta-se que esse crescimento somente faz aprofundar a desigualdade de renda. Enquanto os ricos tornam-se mais ricos, os pobres afundam ainda mais na miséria. A canção, entretanto, não se limita a descrever o estado de coisas. Ela conclama à luta, chamando os excluídos a sair da lama e enfrentar as classes dominantes que lhe oprimem, os “urubu”. Um tal chamado não passa em branco a um jovem de periferia que se identifica como a classe excluída que só perde, que só desce.

Analisaremos agora um trecho da canção “A praieira”. Essa é uma canção em que o elemento de protesto é menor do que aquele presente nas canções anteriores do disco, analisadas até este ponto. De fato, nela abunda o lúdico: a ciranda na beira da praia e uma cerveja tomada antes do almoço “pra ficar pensando melhor”. O lúdico é também importante no significado das canções do disco e emerge aqui e ali, em meio à crítica social. Recorde-se, por exemplo, que desde a primeira faixa, “Monólogo ao pé do ouvido”, esse ponto é ressaltado, quando se afirma que as figuras históricas – Sandino, Zumbi, Lampião, entre outros – também cantaram um dia. Mas mesmo na alegria da brincadeira da ciranda da faixa “A praieira” é possível identificar a fala política que caracteriza o disco:

(...)

Você pode pisar onde quer

Que você se sente melhor

Na areia onde o mar chegou

A ciranda acabou de começar, e ela é

E é praieira, segura bem forte a mão
 E é praieira, vou lembrando a revolução
 Vou lembrando a revolução
 Mas há fronteiras no jardim da razão
 (...)

A Praieira, como visto no capítulo que tratou da história do Recife, foi uma revolução que eclodiu em Pernambuco no ano de 1848 e que reivindicava a liberdade de Imprensa, o direito ao trabalho, o fim do sistema de recrutamento, o federalismo e o sufrágio universal, entre outras exigências. Trata-se, no entender de FAUSTO (2006, p. 95-96) de uma revolução socialista, embora de um socialismo diferente do de Karl Marx: o socialismo utópico de Owen e Fourier. A só referência a palavra revolução na canção, já remete à insurreição. Mas a canção também nomeia uma específica revolução: a Praieira, uma revolução socialista, gravada no imaginário pernambucano. Por último – mas não menos importante - a canção alerta para que os dançantes da ciranda segurem bem forte a mão e isso pode ser interpretado literalmente ou de forma mais ampla: segura bem forte a mão na roda da ciranda, mas também na roda da vida, pois a vitória só se alcança por meio da luta coletiva.

A quinta faixa do disco é “Samba Makossa”. A letra dessa faixa não tem um caráter político e social pronunciado, fala de um tocador de pandeiro, que chegou atrasado na roda de samba. Ela evidencia um elemento lúdico, um momento de diversão das classes menos abastadas, mas não deixa de ressaltar que o pobre depende exclusivamente de si para sobreviver. É o seu trabalho duro que lhe permite se manter inteiro:

(...)
 Samba maior
 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
 É de você manter-se inteiro
 (...)

A faixa seguinte é a que dá nome ao todo do disco: “Da lama ao caos”. Seu conteúdo é, principalmente, de protesto, denunciando a fome e o imperativo que é resolvê-la para só então partir para a luta buscando uma vida melhor:

(...)

Ô Josué, eu nunca vi tamanha desgraça
 Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça
 (...)

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
 (...)

A letra clama à revolução, incitando o indivíduo a se organizar para desorganizar, isto é, para modificar a realidade posta. E assim, tendo alcançado a mudança, ele pode, finalmente, organizar-se, estar bem, em uma nova realidade livre dos problemas sociais que lhe afligiam. Mais uma vez, o jovem periférico parece ser o público-alvo da canção, podendo ele relacionar-se plenamente com a letra, identificando-se, reconhecendo-se e inculcando em si a necessidade de sair da inércia e engajar-se na luta coletiva.

Tomemos, agora, um trecho da sétima faixa do disco: “Maracatu de tiro certo”:

(...)

Porque é de tiro certo, é de tiro certo
 Como bala que já cheira a sangue
 Quando o gatilho é tão frio
 Quanto quem tá na mira, o morto
 Ê foi certo, é se foi
 (...)

Essa é uma letra que fala de violência, a violência que caracteriza todas as grandes cidades brasileiras, mas que é mais proeminente na periferia. O poder letal das armas de fogo é posto em evidência e dele emerge uma brutalidade crua. Trata-se de uma letra que denuncia, indubitavelmente, a violência a que os recifenses e, mais especificamente, aqueles que habitam a periferia da cidade, estão submetidos.

A faixa seguinte é “Salustiano Song”, uma música instrumental e, por isso, não será tratada na análise das letras ora desenvolvida. Passa-se então para a nona faixa do disco: “Antene-se”:

É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo
 Escutando o som das vitrolas, que vem dos mocambos

Entulhados à beira do Capibaribe, na quarta pior cidade do mundo
 Recife, cidade do mangue, incrustada na beira dos manguezais
 Onde estão os homens-caranguejos
 Minha corda costuma sair de andada, no meio da rua, em cima das pontes
 (...)

Aqui vislumbramos mais uma letra que contém crítica social. O trecho acima destacado ressalta o problema de moradia da cidade quando retoma o mocambo de Gilberto Freire, espaço de moradia dos pobres, situando-o à beira do rio Capibaribe, entulhado entre tantos outros mocambos, o que ressalta a falta de condições salubres de vida. Em seguida, alude aos homens-caranguejos de Josué de Castro, homens que vivem no mangue e do mangue. trazendo para a canção toda a triste realidade da miséria recifense contada pelo geógrafo. Ao mesmo tempo, a canção evidencia o desejo da juventude de buscar entretenimento, procurando “antear boa diversão”. Mais uma vez, ressalta-se que o homem não vive só de pão e que a luta social não pode resumir a existência da juventude: é preciso também divertir-se, é preciso rir.

A décima faixa é “Risoflora”, uma canção de amor e que, de fato, não traz em si nenhum elemento de protesto contra a realidade social. Fala a letra da canção de um “caranguejo”, um homem, que está apaixonado pela “risoflora”, uma mulher. Risoflora é um tipo de vegetação dos manguezais e tem sua existência ligada àquela dos caranguejos. Há na canção, além de uma declaração de amor, uma lembrança da delicada ecologia dos mangues: destruída a vegetação, morrem os caranguejos. Ambos estão interligados e de ambos depende o equilíbrio do ecossistema. É interessante, também, ressaltar que a ausência de mensagem de protesto não dota a canção de um significado secundário no todo do disco. O amor também faz parte da vida e é democrático, não é privilégio dos ricos, mas sentimento compartilhado por toda a humanidade. Os personagens que circulam nas faixas do disco são homens e mulheres que “andam, sentem, amam” (Coco Dub), e a presença do amor nas suas relações é natural e, talvez por isso, tenha sido ressaltada em “Risoflora”.

A faixa seguinte é “Lixo no Mangue”, mais uma faixa exclusivamente instrumental. Assim, passemos à faixa 12, “Computadores fazem arte”. A faixa em questão não expõe crítica social, mas discute o entrelaçamento entre arte e tecnologia: “computadores fazem arte/artistas fazem dinheiro” e “computadores avançam/artistas pegam carona/cientistas criam o novo/artistas levam a fama”. Discute-se a crescente dependência dos artistas em relação à tecnologia e, mais especificamente em relação aos computadores, que era a tecnologia que se popularizava no Brasil no início da década de 1990. Nessa faixa fica bastante evidenciada a propensão do disco ao novo, ao uso das tecnologias. Os computadores fazem arte e foram eles,

inclusive, que fizeram o caranguejo futurista da capa do disco. Essa faixa, embora pareça fora do significado político do todo disco, a ele se integra pelo viés do uso da tecnologia.

Por fim, temos a última faixa do disco, a psicodélica “Coco Dub (Afrociberdelia)”. Essa é uma canção que parece penetrar em um mundo de sonhos e delírio em que cérebros e homens multicoloridos “andam, sentem, amam, acima, embaixo do mundo”. Mas mesmo nesta peculiar canção, futurista, alucinante, um *sampler* de uma voz ao final anuncia:

Dona Maria, Maria

Eu tô com fome, eu tô com fome

Dona Maria, Maria

Do que aqui se viu, a maioria das letras vocaliza uma crítica social, mas há também a descrição da vida das classes marginalizadas: que vivem em mocambos, nos morros ou na beira dos rios, que também amam e se divertem, abraçando o lúdico nas cirandas à beira do mar, nas rodas de samba nos morros, no consumo da cerveja.

Na extração de significado das letras, também não podemos olvidar a constante alusão ao mangue e aos seus elementos. As palavras “mangue”, “caranguejo” e “lama” abundam nos textos. A palavra “mangue” aparece 47 vezes nas letras das canções do disco no total de 4 faixas. A palavra “caranguejo” aparece 6 vezes em 3 faixas, enquanto a palavra “lama” aparece 38 vezes em 5 faixas. Mas há também alusão a outros componentes do “universo mangue”, como aratu, chié, caritó, rio, mocambo, mangueboy, risoflora, urubu, corda e andata.

O que se observa é que as letras criam um cenário no qual focam sua crítica social. Como visto anteriormente, quando analisamos o espaço do disco, esse cenário é a cidade do Recife, com seus rios e mangues, os reais e ficcionais. É que a obra – com o auxílio do “Manifesto Caranguejos com Cérebro” - cria uma cidade em que o mangue é tão destacado que ele se adensa, se multiplica, como se a cidade inteira abrigasse manguezais. As constantes alusões aos elementos do universo mangue, também adensam a poesia, por meio de metáforas e intertextualidade, como visto no tópico em que tratamos da canção como texto poético. Tudo isso junta-se para dotar as letras das músicas de ainda mais significados.

Mas é importante recordar que não são apenas as letras das canções do disco que criam sentido. A música também o faz, como explicitado anteriormente neste tópico, em especial quando gera afeto e reconhecimento nos seus destinatários. Mas a música faz mais, ela completa a narrativa, tornando-a mais clara, mais facilmente apreendida, mais bela e lúdica. A música vale-se do som e é por meio dele que ela oferece a sua contribuição. Sendo este trabalho escrito, não será possível demonstrar com tanto detalhe como isso é feito, mas buscaremos descrever

os artifícios utilizados em algumas faixas do disco para demonstrar como a linguagem e a música se entrelaçam e se complementam.

A faixa “Maracatu de tiro certeiro” possui uma letra que descreve situações de violência extrema, com sua “bala que já cheira a sangue” e “que já não atendem ao gatilho”. Toda esta carga de violência é traduzida também pela música. VARGAS (2015, 66) assim descreve os artifícios utilizados pela música para criar a narrativa: “no arranjo da canção (...) há 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”.

VARGAS (2007,139) ainda encontra essa mesma violência expressa no som da faixa “Banditismo por uma questão de classe”, alcançada pela “guitarra distorcida, uma linha de baixo grave, a forte percussão das alfaias de maracatu e um atabaque, tocado por Toca Ogan, produzindo o toque ilu do candomblé”.

Ainda é possível perceber, na faixa “A Praieira”, a reprodução do ritmo da ciranda, complementando a letra da canção, que descreve uma ciranda:

(...)
 E eu piso onde quiser, você está girando melhor, garota
 Na areia onde o mar chegou , a ciranda acabou de começar, e ela é
 E é praieira, segura bem forte a mão
 (...)
 Vai pisando é
 Segurando é
 Arrastando
 É praieira, é praieira, é praieira
 (...)

Enquanto as palavras descrevem a roda, as mãos dadas, as pisadas ritmadas, o arrastado da dança, a música utiliza a percussão para ir e vir como ondas, como a dança da ciranda. VARGAS (2007, 145) assim descreve a música “A praieira” na parte em que procura reproduzir uma ciranda: “na parte musical, a ciranda é rotomada em seus aspectos ritmicos, no toque cadenciado e regular dos tambores – lembrando uma onda ou uma marcha -, no rufo da caixa e na aparente regularidade do ganzá”. É evidente que a esses elementos somam-se outros, pois não se trata de uma ciranda propriamente dita, mas apenas do seu ritmo, mas fica evidente, da descrição acima, que a música complementa a letra, que a ciranda não é apenas referida, mas de alguma forma sentida.

Na faixa “Rio, Pontes e Overdrives”, por seu turno, a canção fala do caos urbano: são rios, pontes, lama, mocambos, catadores de caranguejos (impressionantes esculturas de lama) e diversos bairros cujos nomes são desfiados um a um. A música acrescenta caos à atmosfera criada pela letra e faz isso pelos artifícios da voz que procura reproduzir em certas partes um

ritmo de rap ou embolada: a fala é ligeira, criando uma certa afobação. Os nome dos bairros, por exemplo, são pronunciados com tanta velocidade que mal conseguimos os dizer:

É Macaxeira, Imbiribeira, Bom Pastor, é o Ibura, Ipseb, Torreão, Casa Amarela
Boa Viagem, Genipapo, Bonifácio, Santo Amaro, Madalena, Boa Vista
Dois Irmãos, é o Cais do Porto, é Caxangá, é Brasilit, Beberibe, CDU
Capibaribe, é o Centrão, eu falei

Do que se disse até aqui, podemos concluir que o disco fala de miséria, de pobreza, de opressão e violência, mas também do aspecto lúdico da vida, em um cenário urbano em que os morros, as favelas, as comunidades pobres, enfim, são destacados – e não seriam destacados, também, na realidade das grandes cidades brasileiras? Os manguezais, os caranguejos, a lama, são metáforas que comunicam a dimensão da miséria que aflige a população pobre. As letras, contudo, somadas aos significados carreados pelas músicas, apontam para o desejo de mudança e incitam à luta. Maracatus, com sua história de perseguição pelas classes dominantes e a persistência dos seus membros em manter a tradição histórico, musical e religiosa da manifestação cultural, em manter ecoando o primevo som africano das suas alaias, abrasileirado após tantos séculos, mas ainda consciente das suas origens. Rock, rap e funk, com sua história de revolta, luta e protesto e sua ligação intrínseca com a juventude periférica urbana. Música e letra, complementados pelas imagens dos caranguejos da capa e do encarte e suas metáforas imagéticas, assim como pelo Manifesto nele impresso, gerando mensagens de denúncia, de inconformismo e de luta, mas gerando também o afeto oriundo da identificação, do reconhecimento do jovem periférico no todo do disco.

Podemos, portanto, no caso em tela, extrair significado do disco “Da lama ao caos” tanto pela compreensão da dimensão afetiva quanto cognitiva do som, das palavras e das imagens constantes do disco “Da lama ao caos”, sem olvidar que é o entrelaçamento de todas estas mídias e das artes que elas carregam, o que gera o efeito afetivo e cognitivo referidos, o seu significado, enfim.

4.4 As Canções e as Mensagens Políticas

No tópico anterior verificamos como é latente a mensagem política presente no disco. Música e política são territórios aparentemente distintos. O primeiro situa-se no campo da arte e o segundo no campo da ciência social. Ainda assim, não se pode negar a existência de uma interação entre ambos. Há uma determinada classe de música que é capaz de ressonar no campo político, inspirando, formando, animando as pessoas a atuar politicamente: a música política.

É de amplo conhecimento a ligação de algumas bandas de *heavy metal* com a ideologia neonazista. Jovens mundo afora utilizam esse tipo de música como um fator de radicalização, radicalização essa que pode repercutir no mundo político das mais diversas formas, como a criação de redes e grupos neonazistas, inclusive com braços em partidos políticos e, em alguns casos, com a realização de ações violentas e mesmo atividades terroristas.

Felizmente, a música também pode influenciar positivamente no campo político. É importante mencionar como a música pode atuar como fator relevante para a construção da identidade e para o resgate cultural de certos grupos humanos, como indígenas e quilombolas.

No Brasil a música também foi um dos instrumentos na luta política pela democracia no período da ditadura militar (1964-1985). Veja-se, por exemplo, a canção “Para não dizer que não falei das flores”⁸⁶ de Geraldo Vandré, que incita os cidadãos “nas escolas, nas ruas, campos e construções” a lutar contra o regime ditatorial, mas sem perder a doçura, “com os amores na mente” e as “flores no chão”. Muito interessante é que há, na canção, um reconhecimento de que a música pode embalar a revolução, à medida que todos vão “caminhando e cantando e seguindo a canção:

(...) Nas escolas, nas ruas, campos, construções/Somos todos soldados armados ou não/Caminhando e cantando e seguindo a canção/Somos todos iguais braços dados ou não/Os amores na mente as flores no chão/A certeza na frente a história na mão/Caminhando e cantando e seguindo a canção/Aprendendo e ensinando uma nova lição/Vem vamos embora que esperar não é saber/Quem sabe faz a hora não espera acontecer.

Não se pode também deixar de mencionar a força da música para o movimento negro nos Estados Unidos, como a canção “Mississippi Goddam”, de Nina Simone, sobre um atentado de motivação racista contra uma igreja do Alabama que culminou com a morte de crianças negras em 1963:

Para minha irmã, meu irmão, meu povo e eu/Sim, você mentiu para mim todos estes anos/você disse para eu lavar e limpar minhas orelhas/e falar bem como uma dama/E você pararia de me chamar de irmã Sadie/Oh, mas este país inteiro é cheio de mentiras/ Você todos vão morrer e morrer como moscas/Eu não acredito mais em você/Você continua a dizer “Vá devagar”/Vá devagar! Mas é esse o problema/Faça devagar/Fim da segregação/Faça devagar/ Participação das massas/Faça devagar/Reunificação/ Faça devagar/ Faça as coisas gradualmente/ Mas traga mais tragédia/Faça devagar/ Por que você não vê/Por que você não vê? Por que você não sente?/ Eu não sei/eu não sei/ Você não tem que viver perto de mim/ Mas me dê minha igualdade/ Todo mundo

⁸⁶ VANDRÉ, Geraldo. Pra não dizer que não falei das flores. São Paulo: RGE Discos, 1994 [1968].

sabe sobre o Mississippi/ Todo mundo sabe sobre o Alabama/ Todo mundo sabe sobre o maldito Mississippi/ É isso”⁸⁷

É indiscutível, portanto, a função política que a música pode adquirir. A letra das músicas, embora sejam também arte, texto, e texto com função poética, podem almejar intervir no real, implantar uma agenda política, fomentar mudanças. GARRETT (2019, p. 28), citando estudo de Mieke Bal e Miguel-Hernander-Navarro adverte, contudo, que sendo um objeto artístico, a função política da música é apresentada não de forma direta, como em um texto panfletário, mas introduzindo novas possibilidades, novas formas de ver e interagir com o mundo:

Sem ditar políticas, como a propaganda faria, a arte abre a possibilidade de visualizar situações, assuntos, eventos e pessoas, deixando para os seus receptores a ordenação desta visibilidade; a forma de responder ao seu chamado. A arte não é didática nem evidente, apenas apresentando possibilidades. (BAL e NAVARRO in GARRETT, 2019, p. 28)

A arte, portanto, não vai ditar caminhos, traçar planos e organizar a ação política, mas vai sugerir diferentes formas de ver o mundo, podendo, com isso, modificar a realidade por meio da atuação política daqueles que foram afetados pela mensagem que ela carrega em si.

Essa mensagem, quando presente na letra da música, vem expressa em um texto, sendo, portanto, linguagem. Somente por ser linguagem, a letra da música, como a literatura em geral, já encontra dificuldade em espelhar a realidade política para nela interferir diretamente. PERRONE-MOYSÉS (1990) recorda que a linguagem é, por sua natureza, incapaz de reproduzir a realidade. É que os signos não são as próprias coisas, mas substitutos delas. Como a literatura vale-se sempre da linguagem, mesmo quando o autor acredita estar fielmente reproduzindo a realidade, ele está criando um mundo novo, pois os signos por ele escolhidos substituem a realidade que eles evocam.

Demais disso, como bem apontam BAL e NAVARRO, citados por GARRETT (2019, p. 28), a arte apenas sugere novas formas de ver o mundo. Na mesma linha, COMPAGNON (2014, p. 130) afirma que a *mimesis* de que se vale a literatura “constitui uma forma especial de conhecimento do mundo humano”. Diante disso, a literatura não reproduz a realidade – e nem a letra de música o faz – mas ambas não se encontram completamente insuladas dela.

⁸⁷ For my sister my brother my people and me/ Yes you lied to me all these years/you told me to wash and clean my ears/And talk real fine just like a lady/And you’d stop calling me Sister Sadie/oh but this whole country is full of lies/You’re all gonna die and die like flies/I don’t trust you any more/You keep on saying “Go slow!”Go slow! But that’s just the trouble/ Do it slow/ Desgregation/ Do it slow/Mass participation/Do it slow/Reunification/ Do it slow/Do things gradually/Do it slow/ But bring more tragedy/Do it slow/ Why don’t you see it?/Why don’t you see it?/ why don’t you feel it/I don’t know/I don’t know/You don’t have to live next to me/Just give me my equality/Everybody knows about Mississippi/Everybody knows about Alabama/Everybody knows about Mississippi Goddam/ That’s it! – Trecho de Mississippi Goddam, Nina Simone (tradução da autora)

Assim é que em “A cidade”, composição do disco “Da lama ao caos” de Chico Science e Nação Zumbi, Chico Science critica a constante vigilância das forças policiais voltadas aos mais humildes, diferenciados pela classe social e pela cor da pele, mas a forma como o texto sugere esta realidade vai além da simples denúncia: “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”.

O texto cria um cenário desagradável: uma cidade grande, inóspita, cheia de concreto, que se ergueu às custas das vidas de tantos trabalhadores. Nessa cidade, cavaleiros vigiam as pessoas. A sensação de vigilância é acentuada pelo fato de que essa se faz por cavaleiros, tão mais altos que o ser humano que circula a pé. Além disso, as associações que a palavra cavaleiro traz – os cavaleiros do apocalipse – terminam por conferir uma atmosfera assustadora à essa vigilância. É também notável que o ouvinte tem a impressão de que as pessoas que são vigiadas são iguais aquelas que perderam as vidas erguendo a cidade, o que contribui para a construção de um sentimento de injustiça. O exemplo bem demonstra que o texto aponta para o real, denunciando a vigilância e a violência policial, mas faz com palavras e imagens poéticas que transformam o real e depois o devolvem ao mundo, reconfigurado, enriquecido, revalorado e apresentado de tal forma que pode estimular os destinatários da mensagem a intervir na realidade, buscando modificá-la.

Se a letra de música possui esta evidente capacidade política, a música em si, os sons, os acordes, os tons, também alcançam semelhante desiderato. Já vimos que SMITH (2016) acredita que o significado da música pode ser buscado na sua forma, na sua capacidade de induzir afeto, no seu contexto social e político de produção e recepção e na nossa percepção do som no ambiente. Ao tratar do contexto social e político da produção e recepção, a autora sugere que se procure desvendar a visão política do compositor, a forma como a música é recepcionada e o que a mídia e o ouvinte associam a ela.

Pode-se argumentar que esta arqueologia da política na música proposta por SMITH (2016) se funda na palavra. E, de fato, o título, a recepção da mídia, a posição política do compositor, são todas essas informações extraídas da linguagem. GARRET (2019, p. 15) não concorda com semelhante redução da política às palavras. Para tanto, ele adota a teoria de Crispin Sartwell de que as ideologias são sistemas multimídia, estando presentes tanto no texto quanto em inúmeras outras mídias, inclusive na música:

Ideologias e constituições políticas são sistemas estéticos dos quais o texto forma uma porção, no senso preciso de que sistemas políticos aparecem em diversas mídias, nenhuma das quais é fundamental e sendo todas elas relacionadas... A política é um ambiente estético, e o que mais ela possa ser. Sistemas políticos não são centrados no texto mais do que são centrados nas

imagens, na arquitetura, na música, nos estados de performance e de movimento, roupas e fibras, móveis e artes gráficas (SARTWELL in GARRETT, 2019, p. 15-16)

É diante disso que o autor defende que a ideologia é um sistema estético em que uma miscelânea de criações humanas se encontra, possuindo também uma dimensão afetiva. A música contribuiria para a formação da ideologia política por meio dos seus tons e acordes: tons mais suaves, interagindo repentinamente com acordes ferozes, por exemplo (HECKER *in* GARRETT, 2019, p. 20). GARRETT (2019, p. 21) exemplifica citando anúncios de campanhas políticas de conteúdo negativo que usam a música para produzir um sentimento de ansiedade e anúncios políticos de conteúdo positivo que a utilizam para induzir euforia, êxtase e prazer.

Para ele, o acesso a esta construção política na música faz-se por três caminhos e um deles é a pura experiência estética, referida acima. A música em si, seus tons, seus acordes, a forma como se desenvolve o seu continuum, são capazes de gerar sensações e construir ideologias políticas. Aqui, é claro, vale a mesma advertência feita por GARRETT (2019, p. 28) citando Bal e Navarro: a arte não apresenta sua função política de forma direta, mas sugere novas possibilidades de ver o mundo. Na música, liberta que está da linguagem, não se sabe onde se encontra o significante e qual o seu concreto e exato significado, assim como não se pode dizer como o significado se relaciona com o significante (SMITH, 2016), e por isso é mais fácil compreender que a sua função política é indireta, mostrando novas possibilidades de ver o mundo, do que ocorre com o texto literário.

A busca da função política da música, segundo GARRETT (2019), além da importante experiência estética, também pode se fazer pelos meios citados por SMITH (2016), buscando a intencionalidade do compositor, o seu ânimo político ao produzir a música e nesse exercício não é possível escapar do peso das palavras. Mas haveria também uma terceira forma de acessar a política na música: a capacidade do objeto, da música, de gerar efeitos e mudanças.

O manguebit, como visto, não se encontra insulado da realidade política, social e ambiental da cidade. Ao contrário, trata-se de um movimento bastante conectado à cidade e suas mazelas, não se furtando a denunciar a miséria, a injustiça social e os problemas ambientais da metrópole.

A música como instrumento de protesto – e aqui estamos falando da música vocalizada, da canção, nem somente som e nem somente letra, mas a junção de ambas - foi largamente utilizada no século XX, tendo o termo “música de protesto” origem no movimento trabalhista norte americano da década de 1920, mas a popularização do gênero veio, de fato, na década de 1960 (GARRETT, 2019, p. 128). A música de protesto pode ser direta, impossível de ser

tomada por qualquer outra coisa, ou adquirir uma roupagem mais sutil, “sem endereçar assuntos específicos, mas oferecendo evocações genéricas de emancipação e solidariedade” (GARRETT, 2019, p. 129), como “Blowin in the wind (1962) de Bob Dylan.

O movimento manguebit foi farto na geração de música de protesto, como visto no tópico anterior. Entre essas, a maioria enquadra-se no primeiro caso sugerido por GARRETT (2019), como “a cidade”, “da lama ao caos” e “banditismo por uma questão de classe”, todas do álbum “Da lama ao caos” de Chico Science e Nação Zumbi, para citar algumas.

Na música “a cidade”, Chico Science traça um quadro do crescimento desordenado do Recife que, com suas “pedras evoluídas” – o concreto, as construções, as pontes, características do progresso da urbe - atrai o homem pobre do campo em busca de uma vida melhor, para depois oprimi-lo com seus “cavaleiros” que “circulam vigiando as pessoas” – policiais sempre atentos ao pobre, ao negro, ao marginalizado - e com a falta de oportunidade e o alargamento da sua pobreza na cidade “em que o de cima sobe e o de baixo desce”. A música não se limita a constatar a injustiça social que permeia a cidade, mas convoca as pessoas a “sair da lama e enfrentar os urubus”:

A cidade

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

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

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

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
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

(...)

Note-se que a própria composição se reconhece como música de protesto, ao afirmar que é fazendo “uma embolada, um samba e um maracatu”, músicas populares e com as quais o movimento flerta e se mistura, que o enfrentamento dos poderosos se fará possível.

Na música “da lama ao caos” Chico Science fala da população mais pobre da sociedade, que aparece dispersa na luta por melhores condições de vida: aqui “um chié andando devagar”, ali “um aratu pra lá e pra cá” e mais além “um caranguejo andando pro sul” – provavelmente buscando em uma segunda migração as oportunidades que o Recife lhe negou na primeira. É uma gente miserável, a mesma gente de que falava Josué de Castro, homens-caranguejos que, afastado o fantasma da fome poderiam, finalmente, se organizar para, então, desorganizar:

Da lama ao caos

Posso sair daqui pra me organizar
Posso sair daqui pra desorganizar
Posso sair daqui pra me organizar
Posso sair daqui pra desorganizar

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

Ô Josué, eu nunca vi tamanha desgraça
Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça

Peguei um balaio, fui na feira roubar tomate e cebola
Ia passando uma véia, pegou a minha cenoura
"Aê 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
Que eu me organizando posso desorganizar

(...)

Não pode haver dúvida do conteúdo político dessas e de tantas outras letras de músicas do movimento manguebit. MELO NETO (2022) afirma que os mangueboys colocaram um ponto final na era do eu-lírico melancólico-ufanista e fizeram do manguebit uma causa e uma trincheira de luta política: uma nova cabeça para um mundo melhor.

O conteúdo político verbal das músicas de protesto é muito evidenciado. Mas GARRETT (2019, p. 134), ao analisar como algumas músicas de protesto foram além das

barreiras do idioma e da cultura, animando movimentos sociais diferentes daqueles para os quais foram compostas e em países diversos, falantes de outras línguas, concluiu que não se pode esquecer que “as dimensões gestuais, performativas e afetivas da música de protesto são capazes de comunicar suas próprias camadas de significado, distintas daquelas do texto verbal”⁸⁸.

Isso acontece, por exemplo, na faixa “Monólogo ao pé do ouvido”. Nela, ouve-se apenas dois instrumentos: as alfaias e a guitarra elétrica. Como apontado por VARGAS (2007, 138) as alfaias realizam a percussão em ritmo de maracatu e a guitarra repete uma única nota, marcando o tempo e funcionando como um instrumento de percussão. Essa economia de instrumentos, assim como o abandono, pela guitarra, das funções melódica e harmônica, faz a música focar apenas no ritmo, na constância da batida, que hipnotiza como uma prece, ou um mantra.

Por outro lado, a dimensão gestual ou performática aludida por GARRET (2019, p.134) também pode ser identificada no caso de que estamos a tratar, comunicando a mensagem política. O corpo dos artistas reproduz, na dança, os movimentos de um caranguejo. O público imita esse gestual, e ao fazê-lo, comunica toda a carga política e social que se agregou, no movimento, à figura do caranguejo.

Por fim, a dimensão afetiva, também tratada pelo Autor, surge no caso em foco da própria batida das alfaias e da reprodução dos tradicionais ritmos do maracatu nação, da ciranda e da embolada. Esses sons reverberam nos corpos, mas também nas mentes dos ouvintes do manguebit, acordando lembranças e despertando reconhecimento, pertencimento e afeto.

Por fim, entendemos pertinente fazer uma última observação em relação às músicas de protesto. Segundo GARRETT (2019, p. 133), são dois os aspectos mais importantes desse tipo de música: chamar a atenção para problemas sociais e apresentar soluções para esses problemas. No espaço de uma canção, todavia, dificilmente é possível fazer uma análise mais aprofundada de um problema social e propor caminhos claros de ação. A música de protesto, portanto, costuma funcionar como um meio para expor problemas que afligem a sociedade e encorajar os ouvintes a procurarem engajamento em outras formas mais concretas de luta, funcionando como um tipo ativismo secundário (GARRETT, 2019, p. 133). Como afirma CAMPOS (2017, 30), “a mensagem transmitida pela letra e reforçada pela melodia pode possibilitar ao ouvinte atento uma reflexão mais profunda e conseqüentemente uma mudança de pensamento. As canções, pois, por meio das letras e da música, terminam por oferecer ao ouvinte estímulos para

⁸⁸ “But it also points to how the gestural, performative and affective dimensions of protest music communicate their own layers of meaning, distinct from those of the verbal text” (GARRETT, 2019, p. 134) traduzido pela autora.

que esse influa na realidade. Seu efetivo impacto no mundo, contudo, depende de uma série de fatores. Trouxemos essa última observação neste tópico porque pretendemos, mais à frente, tocar a delicada questão do impacto da obra de arte na realidade. Acreditamos que o disco “Da lama ao caos” oferece uma importante contribuição na construção da identidade dos seus ouvintes, em especial do seu público-alvo: os jovens periféricos do Recife e da sua região metropolitana. Trataremos desse tema no tópico 6.6.

4.5 O álbum “Da Lama ao Caos” como Narrativa Poético-Musical

Arte é uma palavra multívoca. Pode ter o significado de habilidade, ofício, engenho e até mesmo traquinagem. Entre os seus inúmeros significados, um em especial provoca controvérsia, é de difícil conceituação e, também ele, comporta mais de um significado: trata-se da palavra arte entendida como criação humana.

FERREIRA (2014, 22), que usou sua tese de doutorado justamente para investigar os diversos conceitos da palavra arte, apresenta-nos duas definições para o vocábulo: arte como obra de arte, assim entendida como aquilo que é apresentado como tal no mundo da arte, pelos seus canais legitimadores, conceito desenvolvido por Arthur Danto⁸⁹; e arte como qualquer espécie de criação humana em qualquer campo do conhecimento, idéia preconizada por Vilém Flusser⁹⁰. Veja-se como a autora descreve os dois significados da palavra arte:

Em suma, há ao menos dois conceitos básicos significados pela palavra arte na linguagem comum, bem como na linguagem filosófica: arte em sentido restrito, como obra de arte, como aquilo que está no museu, no teatro, nas galerias ou em qualquer contexto teórico, histórico e institucional legitimador; e arte em sentido amplo, como experiência inovadora, criação, originalidade, de modo que qualquer setor das atividades humanas pode ter um núcleo reconhecido como artístico, desde que envolva um ato criativo potente ou uma experiência estética, ou um germe crítico, ou a abertura de um novo modo de habitar o mundo - como se queira chamar. (FERREIRA, 2014, 24)

A segunda definição aludida por FERREIRA (2014, 24), proposta por FLUSSER, que enxerga a arte como o impulso criativo que tem o poder de emancipar a humanidade, impulso criativo que pode ser encontrado tanto em um poema quanto na programação de sistemas computacionais, é bastante ampla e tem a possibilidade de transformar em obra de arte todo e qualquer objeto do cotidiano. Um urinol é, sem dúvidas, uma original invenção humana, mas será que tal é suficiente para o classificar como arte? Na prática, os críticos de arte somente

⁸⁹ Arthur Danto é um filósofo norte-americano.

⁹⁰ Vilém Flusser é um filósofo nascido na Tchecoslováquia e naturalizado brasileiro.

passaram a considera-lo arte quando Marcel Duchamp o expôs como tal e, mesmo assim, passaram a reputar como artístico apenas aquele urinol específico, excluindo todos os outros urinóis do mundo ao anonimato das coisas cotidianas. Cabe questionar se isso acontece apenas porque o mundo da arte, isto é, os canais legitimadores da arte determinaram discricionariamente que fosse assim ou há uma verdade subjacente que separa a arte do ordinário.

A resposta para a pergunta pode ser encontrada em Heidegger, filósofo que FERREIRA (2014, 222) afirma inclusive ter influenciado fortemente as idéias de Flusser sobre a arte. Heidegger diferencia os apetrechos das obras de arte pela sua utilidade.

A coisa, para ele, não possui serventia. O apetrecho, por seu turno, é útil, mas a utilidade não é a sua essência. A essência dos objetos se esconde na sua utilidade e somente a obra de arte pode desvela-la. E quando a arte revela a essência das coisas, ela revela algo novo, algo que se situa além do cotidiano, além da realidade. Isso fica claro no seguinte trecho da obra de Heidegger, quando o filósofo estuda o quadro de Van Gogh intitulado “O Par de Sapatos”, de 1886, no qual o pintor flamengo reproduz um par de sapatos de camponês.

Na escura abertura do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se estendem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro, está a humildade e a fertilidade do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do caminho do campo, pela noite que cai. No apetrecho para calçar vibra o apelo calado da terra, a sua muda oferta do trigo que amadurece e a sua inexplicável recusa na desolada improdutividade do campo no Inverno. Por este apetrecho passa a ansiedade pela certeza do pão, a silenciosa alegria de vencer uma vez mais a miséria, a angústia do nascimento iminente e o tremor ante a ameaça da morte. Este apetrecho pertence à terra e está abrigado no mundo da camponesa. É a partir desta abrigada pertença que o próprio produto surge para o seu repousar-em-si-mesmo. (HEIDEGGER in DUNHOFER, 2010, 37).

E então um par de sapatos deixa de ser apenas um par de sapatos. Como explicou HEIDEGGER (in DUNHOFER, 2010) com tanta sensibilidade no trecho acima reproduzido, o par de sapatos exposto no quadro de Van Gogh deixa de ser um mero apetrecho e revela o mundo da camponesa aquele que o observa. Mas não nos parece que a revelação do mundo da camponesa seja apenas uma informação que será devidamente registrada e, posteriormente, esquecida ou armazenada. É que aquele que olha a pobreza dos sapatos de uma camponesa anônima exposta numa tela, envolve-se momentaneamente com o mundo que a pintura evoca. Aquele que olha os sapatos escapa à realidade e apreende um mundo novo. E quando ele retorna desse outro mundo, dessa outra realidade, ele já não é o mesmo, pois trouxe para sua vida cotidiana uma qualquer coisa da experiência que a obra de arte lhe permitiu vivenciar.

O disco “Da lama ao caos” (1994) é uma obra de arte. É música, literatura, pintura, quadrinho, teatro e artes gráficas, ou melhor é tudo isso misturado em uma forma de arte nova e que embora seja o amálgama daquelas, delas se diferencia, pois o todo é maior que a individualidade das partes. Como arte que é, o disco comunica algo: uma mensagem. Em tópico anterior já vimos que o significado do disco, conforme análise das suas canções – música e letra - com a contribuição das imagens e dos textos da sua capa e encarte, comunica da miséria de uma cidade e incita à luta, transmitindo essas mensagens por meio da cognição e do afeto. Mas por ser arte, faz isso indiretamente, por meio de uma história que pretende descrever o real, mas que termina apresentando coisa diversa: como os sapatos do camponês, terminam comunicando muito mais que a simples existência de um apetrecho, abrindo-se para um mundo de sentimentos, significados e interpretações.

Do que se disse até o momento, podemos concluir que o disco, como um todo, expõe uma narrativa. ANDRADE (2009) já sugeria que canções, por si, são capazes de expor narrativas: seriam produto e produtoras de narrativas. Para ela, “a moderna canção torna-se uma forma narrativa e um fator ativo de elaboração cultural”. No caso sob análise, acreditamos que não apenas as canções, mas o disco “Da lama ao caos” (1994) e tudo a que ele se acopla na experiência frutiva, oferece uma narrativa aos seus ouvintes. Para comprovar o que estamos a dizer, acreditamos ser possível encontrar no disco enredo, personagens, espaço, tempo e um narrador, elementos que GANCHO (2004) elenca como indispensáveis em uma narrativa. Antes de identificar cada um desses elementos no nosso objeto de estudo, cumpre, todavia, fazer algumas observações sobre a narrativa em si. Para tanto, iniciaremos trazendo algumas observações tecidas por Walter Benjamin (BENJAMIN, 2012).

Embora tenhamos escolhido o autor referido para iniciar este breve comentário sobre a narrativa, cumpre advertir que BENJAMIN (2012) é pessimista quanto à persistência do gênero narrativo na modernidade. Para ele, a narrativa é a arte de contar experiências e as experiências, no mundo moderno, estariam “em baixa”, cada vez mais suplantadas pelo reinado da informação (BENJAMIN, 2012, p. 213-240).

O interesse pela informação, detectado por BENJAMIN (2012) em 1936, não poderia ser mais atual. A televisão, o rádio, os jornais, as redes sociais, despejam continuamente todo tipo de informação: política, histórica, científica, cotidiana, entre tantas infinitas outras. Algumas importantes, outras banais, umas profundas, outras rasas, mas sempre discursos capazes de alcançar ou fingir alcançar - observação necessária numa época em que vicejam as chamadas *fake news* - a “verificabilidade imediata” sugerida por BENJAMIN (2012, p. 219).

A narrativa, por outro lado, insiste o autor, não é o campo para a comunicação da informação, mas da experiência. Na narrativa relata-se a experiência própria ou de outros, seja

das terras distantes, do fantástico, seja da própria terra, das suas histórias e tradições (BENJAMIN, 2012, p. 214-215). O álbum “Da lama ao caos” (1994) pode, todo ele, ser apreciado como a comunicação das experiências do narrador, aquele que conta a história, ou das pessoas que o cercam. São as experiências dos homens-caranguejos na cidade do Recife – Recife real ou imaginário – que são contadas ao longo das suas faixas.

Em “Banditismo por uma questão de classe” a realidade violenta dos morros da cidade é narrada. Conta o narrador que homens inocentes são mortos pela polícia e que o ambiente violento, a revolta e mesmo a necessidade, terminam direcionando jovens periféricos ao banditismo. Na faixa seguinte, “Rio, pontes e everdrives”, o narrador explica que a mesma violência, mesclada com indiferença, atinge os homens-caranguejos habitantes das palafitas e mocambos mais integrados ao caos urbano do centro da cidade. E então ele demonstra mais detalhadamente que cidade é essa, detalhando suas injustiças e como elas afetam os homens-caranguejos (A cidade).

Mas na faixa “A praiêira” o narrador conta que os homens-caranguejos também se divertem: dançam, frequentam a praia, bebem cerveja. Mas mesmo na alegria da ciranda, sua mente está funcionando, pensando em como superar a realidade contada nas faixas anteriores. Os momentos de diversão desses mesmos homens-caranguejos são detalhados na faixa “Samba makossa”, mas também nela há um alerta de que a realidade dura penetra teimosamente até no espaço do riso e da dança.

Na faixa “Da lama ao caos” o narrador deixa claro que os homens-caranguejos estão cientes da sua necessidade de mudar a realidade e discutem as condições e a forma em que buscarão a mudança. Mas a luta não será fácil. A violência que cerca as vidas dos homens-caranguejos é relatada de forma crua na faixa “Maracatu de tiro certo”. Mas a faixa seguinte, instrumental, revive a esperança. Em “Salustiano song”, ouvimos o som contínuo da guitarra, que lembra o barulho das temidas muriçocas e remete ao espaço do mangue, com suas águas calmas, paradas, que atraem os temidos insetos. Mas a percussão rápida lembrando um maracatu rural, com sua sonoridade bélica, parece animar o mangue ou os homens-caranguejos para a luta, para “bater pau”, para enfrentar o que quer que se apresente, com a coragem dos caboclos de lança. Já na faixa seguinte, “Antene-se”, o narrador conta que o projeto de luta se mantém firme, assim como a consciência de que homens-caranguejos precisam transformar-se em caranguejos com cérebro, ou mangueboys, jovens que vivem, divertem-se, mas que também são donos da própria história.

Em “Risoflora” o narrador conta do seu amor por uma mulher, mostrando que a humanidade dos homens caranguejos também se reflete na sua capacidade de amar. Mas a paz cotidiana de “Risoflora” rapidamente se esvai com a faixa instrumental “Lixo do mangue”. Os

sons confusos que nos invadem alertam nossos sentidos para algo que espreita e gritos intensos reforçam a atmosfera caótica, o perigo. A música parece reproduzir os sons da batalha, apontando para o desenrolar da luta.

Nota-se que o álbum narra experiências fundamentais na vida da camada social menos favorecida da cidade: a pobreza extrema que impulsiona a luta pela sobrevivência e o medo diário de não conseguir superar a miséria e sucumbir. A violência que ataca por todos os lados, inclusive pelas mãos daqueles que supostamente os deveriam proteger, como as forças policiais. O preconceito social e de raça, a invisibilidade, a indiferença, a injustiça. A graça sublime do amor e o riso solto da diversão, da dança, da música e do canto. A necessidade da união, da solidariedade, da organização, da luta coletiva, da luta, enfim. O narrador circula entre diversas camadas da vida dessas pessoas: algumas profundas e doloridas, outras leves e bonitas, há ainda aquelas quase épicas, representada, por exemplo, pela batalha do bem contra o mal, que convive com outras quase banais em sua existência cotidiana. O narrador do álbum, como os grandes narradores citados por BENJAMIN (2012, p. 232), movem-se com facilidade “para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva (...)”.

As experiências dos homens-caranguejos, naturalmente, somente podem ser contadas por um homem-caranguejo, ou um caranguejo com cérebro. É ele que narra as aventuras e desventuras dos “filhos da lama”, como os chamou Josué de Castro (CASTRO, 1967). É ele que, tendo vivido aquelas experiências, além de ouvi-las da boca de seus irmãos de lama, pôde as contar e as transmitir adiante.

A comunicação, aliás, a transmissão da experiência e do saber que ela carrega, é essencial em qualquer narrativa. Mas nessa forma de arte, nascida da oralidade, a memorização das histórias é parte fundamental na comunicação pretendida. Uma das preocupações de BENJAMIN (2012) é que o modo de vida moderno, com suas novas formas de trabalho e de relacionamentos pessoais, não contribui para formar as condições necessárias à memorização e, conseguinte, reprodução das narrativas:

(...) desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece quando ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje em todas as pontas, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual (BENJAMIN, 2012, 221)

De fato, o modo de vida moderno não estimula a contação de histórias e a sua memorização. Cada tempo histórico oferece as condições para o florescimento de tal ou qual forma de arte. A narrativa oral não encontra mais espaço para a sua transmissão. O frenético ir e vir dos tempos modernos, os infinitos estímulos, o crescente isolamento dos indivíduos, tudo contribui para o fim da narrativa tal qual a conhecemos. Mesmo a narrativa escrita, mais adequada ao indivíduo, esta entidade ilhada em relação aos seus irmãos, vai sendo superada aos poucos. Na atualidade a mensagem precisa ser passada imediatamente: a velocidade é a regra. As imagens e as palavras atravessam-nos freneticamente e não se encontra tempo ou lugar para a arte de narrar.

Neste contexto, a narrativa musical, em especial aquela que se vale da canção, é um veículo interessante para carregar histórias. A canção permanece presente no mundo moderno. Por não ser longa, supera os obstáculos do tempo imposto pela modernidade. Pode ser apreciada na solidão da individualidade, mas também de forma coletiva e – surpresa -, mesmo em um mundo em que as experiências são cada vez mais individualizadas, conservou-se, nas festas, nos shows, nos festivais, o costume imemorial de dançar e cantar coletivamente, junto com os outros. Demais disso, por meio da canção, conserva-se o poder da oralidade. A narrativa assim transmitida não apenas se vale do poder da voz, mas, tantas vezes, da voz coletiva. Mais ainda, vale-se da voz musicada, acompanhada da música e das suas múltiplas camadas de significados.

O álbum “Da lama ao caos” (1994), ao tecer sua narrativa por meio da canção, narrativa poético-musical, termina por superar as dificuldades de transmissão e recepção da arte narrativa na modernidade. Servindo-se da canção, a narrativa encontra forma de perpetuar-se, adaptando-se aos novos tempos, sem abandonar seu propósito ancestral de comunicar ao outro a experiência e o saber daquele que narra.

Também é importante atentar que o narrador de “Da lama ao caos” (1994) não se limita a contar uma história. Da história narrada ele transmite uma mensagem, um conselho, que ele espera vai influenciar aqueles que o ouvem: ele incita a todo momento os homens-caranguejos à luta. Seja quando diz que eles precisam “sair da lama e enfrentar os urubus” (A cidade), seja quando adverte ser importante organizar-se para desorganizar (Da lama ao caos), ou quando avisa ser preciso segurar forte as mãos (A praia), entre tantos outros.

Neste ponto, é importante retornarmos a Walter Benjamin, para quem as narrativas possuem tantas vezes a característica de oferecer aos ouvintes ou leitores uma utilidade: um conselho, uma pérola de sabedoria gestada pela experiência ou pela “vida vivida” (BENJAMIN, 2012, p.217). A informação não oferece conselho e nem poderia, pois o conselho não pode ser empiricamente verificável. Nem mesmo o romance, o autor adverte, é capaz de oferecê-lo, pois a sua origem “é o indivíduo isolado, que não mais pode falar exemplarmente sobre suas

preocupações mais importantes e que não recebe conselhos ou sabe dá-los” (BENJAMIN, 2012, 217). Mas a narrativa, retirada da vida, da experiência do narrador ou daqueles com quem ele convive ou conviveu, quer transmitir um saber, do mesmo modo que fazia o ancião a tantos ouvidos atentos reunidos ao redor de tantas extintas fogueiras.

Voltemos agora aos elementos básicos da narrativa identificados por GANCHO (2004). Como pincelado anteriormente, são eles enredo, personagens, espaço, tempo e um narrador. Começamos por analisar, no álbum “Da lama ao caos” (1994) o elemento enredo. Para tanto, iniciaremos pelo nosso já conhecido Manifesto Caranguejo com Cérebro. Reproduzido no encarte do disco, o manifesto, como afirmado anteriormente, compõe o todo da obra, não devendo ficar de fora de uma análise que se pretende completa. Para GANCHO (2004), em uma definição simples, mas bastante clara, enredo é o conjunto de fatos de uma história.

O Manifesto Caranguejos com Cérebro, dissecado anteriormente neste trabalho, conta-nos a história de uma cidade pobre, caótica, sofrendo com a estagnação econômica e cultural. Uma cidade cujos habitantes já não podem encontrar energia ou ânimo para seguir a vida. Mas o manifesto, ao equiparar essa cidade ao mangue que ela abriga, ao mangue sobre o qual ela foi erigida, termina por lhe oferecer a possibilidade de alcançar o dinamismo que lhe fugiu: é que o mangue está “entre os ecossistemas mais produtivos do mundo”. E assim, como em uma narrativa fantástica, depois que se injeta “um pouco de energia na lama”, “o que resta de fertilidade nas veias do Recife” volta a ser estimulado e a “fábrica mangue” põe-se a funcionar, gera frutos e o “sangue volta a circular pelas veias da Manguetown”.

O movimento manguebit, portanto, cria uma história, uma narrativa, uma forma de ver e de interpretar a realidade. Como afirmado por HUSTON (2010, p.63), as palavras têm o poder de não apenas dizer ou traduzir a realidade, mas de lhe interpretar. Assim, elas terminam por transformar o real em histórias dotadas de sentido.

As letras das faixas do disco “Da lama ao caos” reforçam o enredo criado pelo Manifesto Caranguejos com Cérebro”, acrescentando-lhe elementos. Há nelas uma cidade, uma cidade que não é marginal na história narrada: não é apenas lugar, mas personagem:

O sol nasce e ilumina as pedras evoluídas/Que cresceram com a força de pedreiros suicidas (A Cidade)

E a cidade se apresenta centro das ambições (A Cidade)

A cidade e sua fama vão além dos mares (A Cidade)

A cidade é construída entre mangues e mesmo sobre mangues. Trata-se de uma cidade que roubou o seu espaço urbano das águas dos rios e da lama dos mangues, uma cidade cujos rios que lhe cortam são como veias transportando o sangue de água salobra e de lama:

Recife, cidade do mangue, incrustada na lama dos manguezais” (Antene-se)

A lama chega até o meio da canela (Maracatu de Tiro Certo)

Da lama ao caos, do caos à lama (Da Lama ao Caos)

Rios, pontes e overdrives, impressionantes esculturas de lama” (Rio, Pontes e Overdrives).

A cidade é caótica, suja, injusta:

“É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo/Escutando o som das vitrolas, que vem dos mocambos/ Entulhados à beira do Capibaribe, na quarta pior cidade do mundo” (Antene-se)

“A cidade se encontra prostituída” (A Cidade);

“A cidade não para, a cidade só cresce/ O de cima sobe e o de baixo desce” (A Cidade),

“Num dia de sol, Recife acordou/com a mesma fedentina do dia anterior (A Cidade).

E uma cidade assim explorada, assim miserável, assim poluída, gera uma gente também explorada, também pobre, também suja – suja de lama, suja do lixo do mangue:

E a lama come mocambo e no mocambo tem molambo/E o molambo já voou, caiu lá no calçamento bem no chão do meio dia/O carro passou por cima e o molambo ficou lá/Molambo eu, molambo tu, molambo eu/molambo tu (Rio, Pontes e Overdrives)

Molambo boa peça de pano pra se costurar mentira/molambo boa peça pra se costurar miséria (Rios, Pontes e Overdrives)

Dona Maria, Maria/Eu tô com fome, eu tô com fome (Coco Dub)

Em cada morro uma história diferente/Que a polícia mata gente inocente (Monólogo ao Pé do Ouvido)

Mas não se trata de gente obediente, conformada e submissa. A massa de miseráveis da cidade quer defender-se, ter voz, engajar-se numa luta coletiva:

Recife, cidade do mangue, onde a lama é a insurreição (Antene-se)

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)

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/São demônios os que destroem o poder bravio da humanidade (Monólogo ao Pé do Ouvido)

Vê-se que o disco possui um enredo. Ele conta sobre uma cidade cercada de mangue, com grandes porções afundadas na lama, mas que também se expande em morros nas suas áreas

periféricas. Essa cidade é caótica, suja e pobre, o que faz brotar uma população igualmente pobre. Seus habitantes convivem com os mais diversos problemas sociais e são assombrados pela violência, sofrendo a constante opressão das classes dominantes. Essa população, todavia, não pretende suportar inerte o destino que lhe foi reservado, mas planeja se unir para modificar a realidade posta, engajando-se em uma luta coletiva.

Da descrição do enredo levada a cabo no parágrafo anterior, fica clara a existência de um conflito. Para GANCHO (2004, p. 5), o conflito é o elemento estruturador do enredo, sendo definido como “qualquer componente da história (personagens, fatos, ambiente, ideias, emoções) que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor”. No caso em tela, o conflito situa-se na oposição entre os homens-caranguejos e os urubus. A situação miserável a que os primeiros estão submetidos cria a tensão aludida, a necessidade de lutar e enfrentar aqueles que se beneficiam dessa miséria.

Ainda segundo a autora, é o conflito que determina as partes do enredo, que seriam a exposição ou introdução, a complicação ou desenvolvimento, o clímax e o desfecho (GANCHO, 2004, p. 5). Na nossa narrativa poético-musical podemos, sim, identificar todos os elementos do enredo citados por GANCHO (2004), mas, naturalmente, seu aparecimento na narrativa é menos evidente do que seria em uma narração que se vale da linguagem, apenas.

A exposição ou introdução segundo GANCHO (2004, p. 5) “coincide geralmente com o começo da história, no qual são apresentados os fatos iniciais, os personagens, às vezes o tempo e o espaço. Enfim, é a parte na qual se situa o leitor diante da história que irá ler”. No álbum “Da lama ao caos” (1994) a primeira faixa começa com uma vinheta chamada “Monólogo ao pé do ouvido”, que pode ser reconhecida como uma introdução à obra de arte. Nela o ouvinte é situado naquilo que irá tomar corpo nas faixas seguintes.

A faixa começa por expressar o desejo de modernizar a música, tendo como linha mestra a liberdade. Mas a faixa também expõe a vontade de modernizar a sociedade, o que somente será possível de alcançar por meio da luta coletiva, luta que se faz olhando para o futuro, mas sem esquecer aqueles que, no passado, combateram pelo povo. A faixa ainda adverte que a batalha a ser travada não deve endurecer o coração dos que pejam, o coração deve estar aberto à beleza e à alegria da vida:

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

São demônios os que destroem o poder bravo 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

A complicação ou o desenvolvimento, ao contrário da exposição, não pode ser encontrada no álbum em uma única faixa. Ela está salpicada aqui e ali, na descrição da vida difícil e dos problemas que afligem os homens-caranguejos. O mesmo se dá com o clímax, que surge em mais de uma faixa, sempre que o narrador conclui pela necessidade de lutar. Nos momentos em que o narrador elabora esse plano, a solução ao conflito da narrativa está dado, faltando apenas colocá-lo em prática. E é precisamente no desfecho que o conflito vai se resolver. O desfecho pode ser identificado na última faixa do disco, “Coco dub”. Por se tratar de uma faixa cheia de elementos psicodélicos e difíceis de serem concatenados o desfecho não é fácil de apontar, mas nos parece que a faixa aponta para a vitória dos homens-caranguejos, ressaltando como agora, vencida a batalha e alcançada a plena liberdade que só a dignidade é capaz de oferecer, eles podem, finalmente, andar, pensar, sentir e amar. “Coco dub”, por suas peculiaridades, será mais detalhadamente tratada adiante. Por hora, ficamos com a noção de que suas imagens livres e coloridas solucionam o conflito da narrativa.

Mas além de enredo, o disco possui os outros elementos que caracterizam a narrativa, como, por exemplo, os personagens. O mais importante entre esses é o protagonista da história, um específico homem-caranguejo que é também o narrador. Note-se que é ele que conclui ser necessário “sair da lama e enfrentar os urubu”. Também é ele que, após refletir sobre a situação difícil que enfrenta junto aos outros homens-caranguejos, se convence de que se organizando pode desorganizar. Por ser ele aquele que alcança a solução do conflito posto, podemos caracterizá-lo também como o herói da narrativa.

Opondo-se ao protagonista e herói temos os urubus, que são os representantes das classes abastadas que se aproveitam da miséria dos homens-caranguejos. São os urubus, portanto, os antagonistas nesta específica narrativa.

Além desses, temos uma gama de personagens secundários. Todos homens-caranguejos. Todos homens e mulheres pobres da cidade, sua massa marginalizada, como o tocador de pandeiro (Samba makossa), os bandidos (Banditismo por uma questão de classe), o jovem periférico que escuta “o som das vitrolas que vem dos mocambos” (Antene-se).

Esses personagens, por seu turno, circulam em um espaço determinado, o qual analisamos em tópico anterior. Trata-se do Recife, mas não o Recife real. Trata-se muito mais

de um Recife fantástico, ficcional ou, na classificação de TODOROV (2017), maravilhoso. O Recife do disco é uma massa urbana quase inteiramente penetrada pelo mangue e pela lama. É uma cidade ainda mais aquática que a cidade real. É também uma cidade cujos espaços ressaltados são aqueles pobres e marginalizados – música e letra apontam para esse espaço de marginalidade.

GANCHO (2004) elenca quatro possíveis funções do ambiente em uma narrativa: (i) situar os personagens no tempo, espaço, grupo social, nas condições em que vivem; (ii) ser a projeção dos conflitos vividos pelos personagens; (iii) estar em conflito com os personagens e (iv) fornecer índices para o andamento do enredo. No caso da nossa narrativa poético-musical o espaço deste Recife ficcional presta-se, naturalmente, a situar os personagens nas condições em que vivem, mas também para refletir os conflitos vividos por eles. É que o ambiente dos manguezais, ao mesmo tempo que condena seus habitantes à vida anfíbia dos homens-caranguejos, também funciona como metáfora da libertação: são os manguezais um dos ecossistemas mais produtivos do planeta, filtro das águas e gerador de vida. E o que buscam os homens caranguejos na sua jornada pela narrativa é, precisamente, a renovação, uma nova vida, plena e digna, renovação essa que o manguezal bem representa.

Mas a narrativa, além de enredo, personagens e espaço, também possui um tempo. O tempo do disco “Da lama ao caos” é o início da década de 1990. Recorde-se que o disco foi lançado em 1994, que suas canções foram elaboradas no começo daquela década e que o “Manifesto Caranguejos com Cérebro”, que define o movimento manguebit e que está impresso no encarte do disco, fala da realidade daquela específica época. O tempo da obra de arte, todavia, pode ser moldado pela sua recepção. Se ainda se divisa na cidade real miséria, violência e opressão, o disco atualiza-se para abraçar também a contemporaneidade. Os ouvintes do disco – que em sua maioria ouvem as canções não mais em vitrolas ou aparelhos de CD, mas em *streamings*, assim como o público dos shows do Nação Zumbi, ouvem e cantam a cidade presente e não uma cidade passada, que ficou parada em algum ponto da história. Trata-se, portanto, de um tempo elástico: o disco ofereceu um tempo determinado, mas o ouvinte alargou-o, fazendo-o alcançar o tempo presente.

Por fim, diga-se que o disco possui um narrador. O narrador é aquele que enuncia o discurso. Ele informa sobre o enredo, os personagens, o tempo das ações e o espaço no qual elas se desenvolvem. Sua importância na narrativa é imensa. BENJAMIN (2012, 221), afirma que se imprime “na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”. Vejamos que tipo de narrador imprime sua marca na narrativa do álbum “da lama ao caos” (1994).

GENETTE (1995, p. 244) classifica os tipos de narradores de acordo com a sua participação na narrativa. O narrador ausente da narrativa, aquele que conta uma história da qual não toma parte, é denominado de heterodiegético. Já o narrador presente na história que narra é denominado de homodiegético. Quando o narrador homodiegético conta a sua própria história, ele é classificado como autodiegético. Já vimos que o narrador do álbum “Da lama ao caos” (1994) é também ele personagem, e não qualquer personagem, mas protagonista e herói. Ele não apenas está presente na história, mas narra a sua própria história. Tomando por base a classificação de GENETTE (1995, p.244), podemos afirmar que o narrador do disco é do tipo autodiegético. De fato, verifica-se em inúmeras ocasiões a utilização da primeira pessoa gramatical:

Eu sou um caranguejo e estou de andada
Só por sua causa, só por você (Risoflora)

E eu piso onde quiser, você está girando melhor, garota
Na areia onde o mar chegou , a ciranda acabou de começar, e ela é
E é praieira, segura bem forte a mão
E é praieira, vou lembrando a revolução
Vou lembrando a revolução
Mas há fronteiras nos jardins da razão (A praieira)

Recife, cidade do mangue, incrustada na lama dos manguezais
Onde estão os homens-caranguejos
Minha corda costuma sair de andada no meio da rua, em cima das pontes
(Antene-se)

Observa-se, também, que o narrador, em inúmeras oportunidades, coloca-se como protagonista da história:

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

Peguei um balaio , fui na feira roubar tomate e cebola
Ia passando uma véia, pegou a minha cenoura
“Aê 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
Que eu me organizando posso desorganizar (Da lama ao caos)

E se é verdade que em algumas ocasiões, ele narra situações em que ele, embora presente, não é o protagonista, como na faixa “Samba Makossa”, a verdade é que no todo da narrativa do disco esses momentos terminam existindo para caracterizar um aspecto da realidade que cerca o protagonista. No caso de “Samba Makossa”, por exemplo, evidencia-se tanto um aspecto lúdico da vida do nosso herói, que também se preocupa em “antear boa diversão” (Antene-se), como a realidade dura da vida do tocador de pandeiro – que é também

comum ao nosso narrador e aos demais personagens que habitam os espaços marginalizados do Recife – que dependem do seu corpo, instrumento do seu ofício, para garantir a sobrevivência diária.

Tendo em vista a presença dos elementos referidos, acredita-se que o disco “Da lama ao caos” (1994) oferece ao ouvinte uma narrativa. Não uma narrativa linear, com começo, meio e fim, na qual as ações encadeiam-se em uma linha de tempo fixa: uma após a outra, sequencialmente. Trata-se de uma narrativa moderna, sem amarras de tempo e espaço. As histórias são contadas e o ouvinte vai encadeando-as com os elementos dados pelas próprias canções: a cola é a miséria que une aqueles personagens, suas estratégias de sobrevivência e a necessidade de mudar a situação posta.

Ainda é interessante ter em vista, que duas faixas parecem escapar ao fio condutor da narrativa aqui explicitada: são essas as duas últimas faixas do disco: “Computadores fazem arte” e “Coco Dub”. A faixa “Computadores fazem arte” fala das novas tecnologias - no caso, do computador. Recorde-se que no início da década de 1990 o computador começa a se popularizar nos lares brasileiros. A faixa alerta para questões da arte e do mercado e para uma discussão surpreendentemente atual no ano de 2024, que são as relações entre tecnologia e arte, em especial com o recente desenvolvimento de inteligências artificiais.

A faixa “Coco Dub”, por seu turno, parece falar de uma realidade mágica, psicodélica, de um mundo de sonhos, que parecem abrir-se bruscamente à realidade com o sampler de uma voz que afirma estar com fome:

Cascos, cascos, cascos
 Multicoloridos, cérebros, multicoloridos
 Sintonizam, emitem, longe
 Cascos, cascos, cascos
 Multicoloridos, homens, multicoloridos
 Andam, sentem, amam, acima, embaixo do mundo
 Cascos, caos, cascos, caos, cascos, caos
 Imprevisibilidade de comportamento
 O leito não-linear segue para dentro do universo
 Música quântica
 Dona Maria, Maria
 Eu tô com fome, eu tô com fome

É possível, todavia, fazer uma ligação dessas duas faixas com o restante da narrativa. A canção “Computadores fazem arte” comunica, num âmbito mais geral, da crescente presença

das novas tecnologias no mundo. Recorde-se que o desejo de utilizar a tecnologia como forma de conhecimento e de conexão com o que se produz fora do “mangue” já era enunciado no Manifesto “Caranguejos com Cérebro”, que utiliza a imagem da “antena parabólica enfiada na lama”.

O disco, no primeiro verso da primeira canção, já anuncia a sua proposta de realizar uma experiência musical, a qual vai se concretizar por meio da base musical local com a novidade universal: “Modernizar o passado é uma evolução musical” (Monólogo ao pé do ouvido). A novidade universal, por seu turno, que é a música jovem produzida fora da cidade, precisa ser captada pela tecnologia e manuseada pelos *mangueboys* e *manguegirls* para extrair dela o que lhes interessa e, com as ferramentas sonoras que dispõem, criar uma música nova. O disco propõe uma renovação social e musical e a tecnologia tem papel fundamental na narrativa, como meio de conhecimento – musical, mas também, por que não, das pautas políticas que a juventude têm abraçado em outros locais.

A faixa “Coco Dub”, por seu turno, última faixa do disco, parece representar, nesta narrativa, um final feliz, ainda que surrealista, no qual homens multicoloridos, atingem seu objetivo de “sintonizar” o que vem de fora e “emitir” para fora, para longe, sua própria criação, enquanto vivem: “andam, sentem, amam”, com liberdade, “acima e embaixo do mundo”, como só aquele que conquistou cidadania pode fazer. A canção, parece-me, ainda traz um lembrete: a luta pela cidadania é coletiva. Enquanto ainda houver homens e mulheres com fome, a luta precisa continuar. O narrador, portanto, ainda não pode se misturar à música quântica do universo.

Fechado este ponto e compreendida a totalidade do disco, inclusive as duas últimas faixas, aparentemente díspares, dentro de uma mesma narrativa, cumpre recordar que além dos elementos linguísticos, precisamos também reparar nos elementos musicais. Nos tópicos anteriores – aos quais nos remetemos - já vimos que as músicas também comunicam significados, participando da construção de sentido da canção. A narrativa do disco “Da lama ao caos” é, portanto, uma narrativa poético-musical, híbrida como suas canções. E se é verdade que ela não possui um sequenciamento temporal mais bem estabelecido, perdendo em sentido, também é verdade que a música, com suas características e potencialidades a enriquece de outras formas. Já vimos anteriormente que a música comunica emoções de forma mais efetiva que a própria linguagem. A música afeta diretamente o corpo, fazendo-o vibrar, comunicando afeto de uma forma mais direta que as palavras, que apenas substituem, imperfeitamente, os objetos e as sensações da realidade.

A narrativa, assim contada, pelas palavras e pela música, comunica sentidos e expande a compreensão da realidade. Assim como aquele que olha os sapatos do camponês de Van Gogh

escapa ao mundo, apreendendo um entendimento diferente dele e retornando à realidade com qualquer coisa nova pulsando em si, trazendo para a vida cotidiana algo da experiência que a obra de arte lhe permitiu vivenciar, o ouvinte da narrativa poético-musical do disco “Da lama ao caos” também visita o mundo ficcional da obra e retorna à realidade com algo de novo, plantado pela história narrada, algo que lhe acrescenta sentido ou sentimento na apreensão da realidade. Vejamos a seguir uma das possibilidades que a narrativa do disco oferece em termos de repercussão na realidade.

4.6 A Contribuição da Lama e do Caos na Construção da Identidade

A humanidade possui algo que a distingue de todos os demais seres vivos, algo único e que somente ela é possuidora: a consciência da sua mortalidade. O fato é apontado por diversos autores, vide JAGUARIBE (2001, p. 91) e HUSTON (2010, p. 17), que pontuam que ao se saber mortal, momentâneo, dotado de um tempo determinado para exercer o “ser”, os homens e mulheres lutam por algo impalpável e único, ignorado pelos demais seres que habitam o planeta terra: a busca de um sentido.

Ao contrário de outros animais, a busca da humanidade inclui algo imaterial – forças místicas, deuses, um propósito – que se situa além da realidade do mundo físico. HUSTON (2010, p. 18) reflete que a humanidade, pela consciência da sua mortalidade, cria narrativas. São essas narrativas que formam o sentido da vida humana, tanto para os indivíduos quanto para o grupo. O indivíduo criador e destinatário dessas narrativas, recorde-se, está inserido em um grupo, e sendo, como é, uma espécie social, as narrativas são repetidamente compartilhadas na comunidade, ao longo de gerações.

HUSTON (2010, p. 63) sugere que a fala humana “interpreta a realidade ao mesmo tempo em que a diz”, transformando, assim, o real em histórias dotadas de sentido. A palavra contribui para a perpetuação no grupo do conjunto de crenças que o define (CHRISTIN, 2006, p. 63). A linguagem, portanto, dota o mundo de sentido, interpreta-o, lança-o muito além do real dado, e ao fazê-lo, molda o nosso ser, explica-nos, constrói entre tantas ficções a ficção da nossa identidade.

Para HUSTON (2010, p. 64) o espírito humano poderia ser comparado a um disco de cera onde são gravados sulcos mais ou menos profundos, sendo os mais intensos os primeiros que lhe são marcados. O conjunto dessas primeiras marcas formaria a nossa cultura, que se tornará o nosso próprio mundo:

Impossível superestimar a importância desses sulcos gravados ao longo dos primeiros meses e anos de vida. Visto que o “nós” ainda não existe realmente para estar consciente, esses sulcos se tornarão a sede das nossas emoções mais fortes, moldando essas regiões do cérebro que chamaremos mais tarde de “as nossas entranhas” (HUSTON, 2010, p. 64).

A cultura une o grupo, explica, justifica e fortalece os seus laços. Confere sentido às existências social e individual. Mas não é apenas a linguagem que é capaz de narrar, de transformar o real e fundar a cultura. As imagens e as músicas produzidas pelos humanos também exercem esse papel.

Para CHRISTIN (2006, p. 63), nas suas origens, a imagem capitaneava a comunicação com os deuses, com o invisível. Seriam elas, portanto, uma forma de narrativa mágica, voltada não aos olhos humanos, mas aos olhos do poderoso sobrenatural. As pinturas encontradas nas cavernas, por exemplo, têm sido compreendidas como instrumentos de magia (GOMBRICH, 2015, p. 42), narrativas dirigidas aos deuses:

Uma coisa é evidente: ninguém se teria arrastado por tal distância, até as soturnas entranhas da terra, simplesmente para decorar um local tão inacessível. Além disso, poucas dessas pinturas estão claramente distribuídas pelos tetos das cavernas, exceto um punhado em Lascaux. Pelo contrário, são às vezes pintadas ou entalhadas umas sobre as outras, sem qualquer ordem aparente. A explicação mais provável para essas pinturas rupestres ainda é a de que se trata das mais antigas relíquias da crença universal no poder produzido pelas imagens.

Mas também a música é em si uma narrativa. A música tem acompanhado nossa jornada como seres humanos desde tempos remotos. SACKS (2007, p. 41) defende que o *homo sapiens* é uma espécie musical, além de linguística, sendo a música fundamental em todas as culturas. A canção, especialmente, possui ocorrência universal, tendo sido detectada por BOAS (2015, p. 304) em todas os povos e tribos por ele estudados. Canção é palavra e música. Ele destaca, inclusive, como fez BROWN (2008), que o canto precede a poesia. Essa teria, vagarosamente no curso do tempo se emancipando da música (BOAS, 2015, p. 274). No início, portanto, música e literatura caminhavam juntas.

O canto, que Franz Boas entende presente em todas as sociedades humanas, faz-se, no mínimo, acompanhar por instrumentos percussivos – ainda que rudimentares, como paus e pedras - os quais são responsáveis por conduzir o ritmo (BOAS, 2015, p. 306). Segundo SACKS (2007, p. 362) a percussão comunica-se com níveis muito fundamentais do cérebro: “a música nesse nível, um nível inferior ao pessoal e ao mental, um nível puramente físico ou corporal dispensa a melodia e o conteúdo específico, ou afeto, da canção, mas requer, indispensavelmente, o ritmo”.

O canto e o ritmo marcado pela percussão, no mínimo, juntam-se para oferecer aos ouvidos humanos as primeiras músicas. São o acompanhamento da poesia, das histórias que unem e definem o grupo e sua cultura, mas não acompanhantes passivos, inferiores, pois acrescentam emoção, estimulam sensações, humores e motivações (GARRET, 2019, p. 18). Constrói, também a música, a cultura e as identidades.

No caso sob estudo – e esse deve ser um traço de grande parte das comunidades contemporâneas – é preciso ter cuidado ao se falar em cultura e identidade. Ao contrário das sociedades antigas, menores e mais homogêneas, a sociedade contemporânea é caracterizada por alto grau de diferenças étnicas, religiosas e sociais. O Recife da década de 1990 estava já inserido em um processo de globalização, recebendo pelos livros, jornais, revistas, televisão, rádios e pelo contato com brasileiros de outros estados da federação ou estrangeiros imigrados, toda sorte de informação e influência cultural.

Demais disso, o Recife, como tantas outras cidades brasileiras, foi formado pela junção de culturas diversas. A cultura portuguesa – já ela modificada pela cultura árabe e africana – somou-se à cultura das diversas tribos indígenas autóctones e dos tantos povos africanos escravizados e transportados ao Brasil no período colonial e imperial. Some-se a isso a cultura dos povos estrangeiros que, voluntariamente, fugindo de perseguições ou difíceis condições de vida, vieram abrigar-se no Brasil, como italianos, japoneses e libaneses, entre outros.

A identidade não pode ser um conjunto estanque e imutável, pois a vida humana em sociedade nunca foi estanque e imutável. Mas a mutabilidade da vida, é inegável, acelerou-se com o desenvolvimento da tecnologia até alcançar o processo de globalização que já se experimentava na década de 1990.

VARGAS (2007, p. 92) critica o congelamento da noção de identidade. Para o autor, a impossibilidade de se falar em identidades fixas ou autênticas é ainda mais problemática em sociedades mestiças e híbridas como é a sociedade recifense, em especial e a brasileira, em geral. Ele recorda que nesse tipo de sociedade, os indivíduos buscam “utilizar todos os elementos culturais colocados à sua disposição para sintetizar constantemente novas formas estéticas” (VARGAS, 2007, p. 93):

Parafraseando Nestor Canclini (1990, p. 234) é difícil analisarmos “identidade” em regiões onde convivem tradições ancestrais, modernismos que ainda não se estabeleceram totalmente, e novidades pós-modernas que insistem em chegar. As respostas se confundem ainda mais se está em análise um objeto cultural como a canção popular, com alta porosidade e extrema capacidade de absorção e tradução de informações a partir dos contatos que se dão nas cidades desde o início do século XX. Se a canção consegue, em momentos especiais de maior ebulição criativa, amalgamar elementos tão

dísparos – como o baque sincopado de uma alfaia de maracatu, a textura sonora saturada e distorcida de uma guitarra elétrica, o berimbau e um canto com cadências de embolada e rap dentro de um festival em Recife – é porque sua estrutura, sobretudo no caso brasileiro, carrega uma noção de “identidade” absolutamente fugidia ao que nos foi ensinado pela tradição ocidental (VARGAS, 2007, p. 91)

A identidade pernambucana e recifense, como a brasileira, mestiça e híbrida, não pode ser uma identidade, mas muitas identidades e não pode ser rígida e pura, mas aberta e heterogênea. A música recifense gera e reflete, em um processo duplo, as características dessa(s) identidade(s) múltipla e mutante. O próprio frevo, de que tratamos anteriormente, é um amálgama das músicas contemporâneas a sua criação: a polca, o maxixe, a quadrilha, o galope e o dobrado. Indo ainda mais longe, recordemos que o maracatu rural, como já se viu, engloba elementos do cavalo marinho e do maracatu nação. E esse último, mistura tradições africanas e portuguesas, modificadas e transplantadas para o Brasil colonial e que posteriormente foram acolhidas e transformadas pelos cultos afro-brasileiros.

O manguebit, também ele, ressoa como produto dessas identidades híbridas e mutantes, ao mesmo tempo que as transforma. VARGAS (2007, p. 97-98) ressalta que é mérito do manguebit “chamar a atenção para a produção artística das comunidades regionais e atualizá-las, fazendo-as dialogar com as representações culturais contemporâneas da sociedade”.

A música do manguebit, nova e inventiva, mistura de tradição e modernidade, não solapou as formas musicais e culturais tradicionais: o maracatu – nação ou rural – não deixou de ser maracatu, e nem o cavalo marinho deixou de brincar ou a ciranda deixou de girar. Ao contrário, como registra VARGAS (2007, p. 98) a tradição – não como forma estável, mas como representação atada à comunidade que a produz – terminou valorizada. Já se viu, inclusive, que o manguebit terminou por despertar a curiosidade da sociedade para artistas populares, que estavam esquecidos e desvalorizados (TELES, 2012, p. 276-277) e transformou personagens dessas manifestações culturais em símbolos de todo o Estado de Pernambuco, como se deu com o caboclo de lança dos maracatus rurais.

O que se procura ressaltar neste tópico é como o movimento manguebit e, especificamente, o disco “Da lama ao caos” emerge, por um lado, como produto da cultura e das identidades híbridas e mestiças do brasileiro, no geral, e do recifense, em particular e como, por outro lado representa uma força geradora e modificadora dessa cultura e dessas identidades.

A música é, também ela, narrativa, e narrativa relevante na história humana. O álbum “Da lama ao caos” (1994), como ressaltado no tópico anterior, é uma narrativa poético-musical, sendo ambas as artes relevantes na construção do sentido da obra. Recordemos que, segundo

BROWN (2008), na obra de arte que mistura música e letra o todo é sempre maior que a junção das duas partes. É evidente que as palavras comunicam mais facilmente uma mensagem, mas a música também é capaz de narrar. No caso sob estudo, como visto, tanto música quanto letra contam a mesma história e se completam. Além disso, ambas geram afeto e reconhecimento pelo receptor, o que também carrega significado.

A música conta-nos por meio dos sons das alfaias e das guitarras, das inserções de emboladas, de maculelês, de pastoris, além do rap e do rock, tanto o passado musical da cidade como o seu presente. Suas letras, as palavras – esse veículo primeiro das narrativas –, somam-se à narrativa musical. As letras do disco “Da lama ao caos” (1994) procuram traduzir a cidade e seus desafios e terminam criando uma história ficcional, desvendando “um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer” (PERRONE-MOYSES, 1990). Às músicas e às letras ainda se somam as performances dos artistas e suas vestimentas. Esse conjunto cheio de significado fala tanto ao intelecto quanto à alma dos seus receptores, em especial, aos jovens periféricos da cidade: a narrativa comunica uma história, mas também sentimentos, reconhecimento, identificação e afeto.

De fato, de tudo que se disse sobre o disco até esse ponto, seu espaço, seu significado, o teor da sua narrativa, percebe-se que seu conteúdo, embora aberto e maleável, fala mais alto ao jovem periférico. Como se não bastasse a identificação desse grupo com os espaços marginalizados da narrativa do disco, com o enredo que relata tantas situações por eles vivenciadas, o disco é pródigo em utilizar a linguagem das ruas. Não os urubus, mas os “urubu” (A cidade); e não um bando de macacos, mas de “macaco”; e nem minha velha, mas “minha véia” (Da lama ao Caos). São palavras do dia a dia, da oralidade, saídas da boca do povo, do português que não se interessa em “macaquear a sintaxe lusíada”⁹¹. E assim o disco fala muito mais diretamente e com muito mais desenvoltura ao jovem periférico. Fala na sua voz e fala das suas vidas. Fala de mocambos, de fome, de preconceito, de injustiça, de mangue, temas tão mais comuns nos bairros pobres e favelas que nas localidades ricas.

Uma narrativa deste tipo, e recepcionada como foi pelo público, tem força para interferir na realidade. Como afirma PERRONE-MOYSÉS (1991, 105) “sempre estará faltando, na história, algo do real; e muitas vezes se estará criando, na história, algo que faltava no real. Ou melhor, algo que, ao se produzir na história, revela uma imperdoável falha no real”. A falha no real fica bem evidente: há, na cidade, uma injustiça marcante. Se os jovens ouvintes do manguebit e de Chico Science e Nação Zumbi vão “sair da lama e enfrentar os urubu”, é uma outra história e já foge ao campo da literatura e da música. Mas, no caso presente, a arte,

⁹¹ Referência a um verso de Evocação ao Recife, de Manuel Bandeira.

por seus meios, oferece sua contribuição aos jovens periféricos tanto para a compreensão do real, como para a compreensão de si, das suas identidades.

As canções do disco “Da lama ao caos” oferecem uma narrativa. A história parte da realidade e pretende, de fato, dizê-la. Mas basta olhar para as inúmeras metáforas dos manguezais e dos animais que os habitam, para o elemento lúdico presente⁹², para o antagonismo maniqueísta que, como num filme hollywoodiano, opõe homens caranguejos a urubus, para que se perceba que a realidade foi ficcionalizada. PERRONE-MOYSES (1990), ao tratar das relações entre a literatura e a realidade, já advertia que a literatura pretende dizer o real, mas por se utilizar da linguagem, veículo imperfeito, que utiliza signos para substituir o real, termina dizendo outra coisa, criando um mundo novo. O interessante é que, segundo a Autora, esse mundo novo acaba sendo mais real do que aquele que se procurava descrever. Assim, a literatura, embora ficção, termina por influenciar o mundo real.

No caso sob estudo, observa-se que o manguebit, e mais especificamente, a narrativa criada pelas canções do disco “Da lama ao caos”, objeto do estudo, procuram reverberar na realidade, apontando um caminho, uma estrada para a libertação. Isso porque, suas letras constroem uma identidade coletiva por meio da narrativa lúdica do mangue, dos homens caranguejos e dos urubus, além de instigar o marginalizado para a luta por meio das mensagens políticas que carregam.

De fato, o manguebit, por meio tanto do “Manifesto Caranguejos com Cérebro” quanto das letras das suas canções⁹³ retoma o homem caranguejo de Josué de Castro, mas modifica-o, dando-lhe força e coragem para lutar pelos seus direitos, para enfrentar as injustiças:

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

Da lama ao caos, do caos à lama/Um homem roubado nunca se engana (Da
Lama ao Caos)

Forja-se, assim, uma identidade – o homem caranguejo – agora dotado de novo sentido. Ou melhor, acrescenta-se – ou possibilita-se que se acrescente - um traço à identidade múltipla e aberta dos recifenses, pois como bem ressaltado por VARGAS (2007), a identidade não é una e nem fixa, muito mais em sociedades híbridas e mestiças como a sociedade brasileira e a sociedade pernambucana e recifense, parte daquela.

⁹² “Eu sou um caranguejo e estou de andada/Só por sua causa, só por você” (Risoflora) ou “Uma cerveja antes do almoço é muito bom pra ficar pensando melhor” (A Praieira)

⁹³ Aqui tratamos, especificamente, das canções do disco “Da Lama ao Caos”, de Chico Science e Nação Zumbi.

Mas não são apenas as letras do manguebit, com sua narrativa cheia de metáforas de mangues, caranguejos e urubus que na sua tentativa de dizer a realidade, modificam-na, enriquecendo a cultura da cidade e oferecendo novas possibilidades de construção da identidade dos seus habitantes. Também a música do manguebit alcança esse fim, quando retoma a tradição popular dos maracatus e da embolada, valorizando a música do povo e convidando-o a fazer parte do novo movimento musical.

A música, por meio da mistura das alfaías do maracatu com as guitarras, termina por unir a tradição com a modernidade e o local com o universal. A música, assim, termina por criar sua própria narrativa: a história de uma cidade que conhece, vivencia e valoriza sua cultura, mas que abraça também as influências externas, colhendo delas aquilo que lhe interessa e que lhe serve:

É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo/Procurando antenar boas vibrações/Procurando antenar boa diversão (Antene-se)

E assim esses novos homens-caranguejos, tomados de força e vitalidade, antenados com o novo, com o universal, mas com os pés no chão – ou na lama, para utilizarmos o vocabulário do manguebit – podem se posicionar frente à vida, com orgulho de quem são e sem medo do que pretendem se tornar. A suas identidades híbridas, cheias de significados, podem somar uma nova faceta: podem ser, também, caranguejos com cérebro: *mangueboys* e *manguegirls*.

CONCLUSÃO

Chegamos agora ao final da viagem. Conhecemos uma cidade, sua história, sua geografia e seu quadro econômico e social na última década do século passado. Ouvimos histórias de invasores loiros de olhos claros, de revoluções, de decadência econômica e de equivocadas perseguições ao progresso. Caminhando por suas ruas, percebemos que o duro asfalto se assenta na lama fofa de antigos manguezais. Soubemos que mãos de homens idosos mudaram o curso dos rios, reduziram seus leitos, fizeram surgir da água terrenos sólidos, onde ergueram prédios cada vez mais compridos. Mas avistamos gente ainda habitando na lama dos alagados e soubemos que um dia um geógrafo⁹⁴ os apontou, chamou-os de homens-caranguejos e avisou a todos que eles passavam fome. Ficamos sabendo que pouca gente o ouviu, pois trinta anos depois, eles ainda estavam lá.

Contaram-nos também que um grupo de jovens, seduzidos por uma Euterpe⁹⁵ tropical, talvez a mesma moça que alumbrou Manoel Bandeira no sertãozinho de Caxangá⁹⁶, decidiu criar músicas que traduzissem a cidade. Eles ouviram o som que vinha dos mocambos, dos morros, das ruas da cidade e ouviram o som que vinha das vitrolas em língua estrangeira. Eles acharam por bem misturar tudo, porque o que eles tinham para dizer sobre aquela cidade não podia ser dito nem por um e nem por outro, isoladamente. Para eles, a cidade somente poderia

⁹⁴ Josué de Castro não era geógrafo de formação, mas médico, o que não lhe impediu de ser aclamado por suas obras de geografia, em especial de geografia humana.

⁹⁵ Euterpe é uma das filhas de Zeus. Ela costuma ser representada carregando um instrumento de sopro e era considerada na Antiguidade a musa da música.

⁹⁶ O poema *Evocação do Recife*, de Manoel Bandeira (BANDEIRA, 2001, p.76-78), tem o seguinte verso:

(...)

Capiberibe

— Capibaribe

Lá longe o sertãozinho de Caxangá

Banheiros de palha

Um dia eu vi uma moça nuinha no banho

Fiquei parado o coração batendo

Ela se riu

Foi o meu primeiro alumbramento

(...)

ser contada por uma música híbrida, que eles encheram de palavras tiradas menos da Venezuela e da *Mauritstaad* dos armadores das Índias Ocidentais que da boca do povo⁹⁷.

Esses rapazes também sabiam da lama debaixo do asfalto, mas sabiam que não era a lama o problema da cidade, porque a lama era rica, produtiva e gerava vida. O problema da cidade, eles desconfiavam, era mesmo a invisibilidade dos homens-caranguejos, sua fome e sua miséria, a violência, a omissão, o pouco caso. Mas não havia nisso novidade, havia? Os jovens sabiam que o geógrafo já alertara sobre isso muitos anos antes e ninguém ouvira. Eles, então, acharam por bem avisar aos homens-caranguejos que tudo dependia deles mesmos: o seu destino e o destino da sua cidade. Eles precisavam sair da lama e enfrentar os urubus.

Mas como eles eram artistas, eles não sabiam – e nem queriam – saturar os sons e as palavras que precisavam dizer com o peso insuportável da realidade. Eles decidiram, então, contar uma história por meio de música, de palavras, de imagens e de performances. Ficamos um pouco surpreendidos com isso, já que, tradicionalmente, histórias são contadas com palavras, apenas, e no mais das vezes, palavras escritas em um livro. Mas a música não pode, ela também, contar histórias? Não sabe ela falar de certas coisas até melhor que as palavras? E nossos antepassados não contavam histórias com música? No começo, as artes andavam juntas, não andavam? Percebemos ao longo da viagem que é possível, sim, contar uma história assim, com o auxílio de tantas artes. Algumas pessoas acham até que assim ela fica mais rica e alcança mais pessoas.

A história que os jovens contaram era sobre um lugar parecido com a cidade, um lugar habitado por muitos homens-caranguejos, que eram explorados, maltratados e desprezados por um grupo pequeno de urubus. Os homens caranguejos sofriam violências, passavam fome, mas também tentavam se divertir: faziam música, dançavam, amavam. Eles também pensavam, e se deram conta de que precisavam sair da lama e enfrentar os urubus.

Neste ponto, termina a história, que se chama “Da lama ao caos”. Não sabemos o que os homens-caranguejos fizeram depois de ouvir a história. Talvez alguns tenham mesmo enfrentado os urubus, mas não todos, porque ainda vemos muitos morando na lama. Talvez algum historiador ou sociólogo possa empreender uma nova viagem, com uma bagagem mais adequada, e nos contar se a história mudou a realidade das pessoas que a ouviram.

O que pudemos constatar com nossa bagagem literária é que a história ofereceu aos homens-caranguejos a possibilidade de se conhecerem melhor, de compreenderem sua história,

⁹⁷ Referência a versos do poema *Evocação do Recife*, de Manoel Bandeira (BANDEIRA, 2001, p. 76-78).

sua cultura, seu lugar no mundo e de somar às suas identidades tão ricas e híbridas mais uma característica: a história deu a eles as ferramentas para serem, também, caso queiram, caranguejos com cérebro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORAS, Noshua. Brincar de caboco no Maracatu da Mata Norte de Pernambuco. **Revista Hawò**, Goiânia, v.1, p.1–30, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/hawo/article/view/65532>.

ARIAS NETO, José Miguel. **Primeira República: economia cafeeira, urbanização e industrialização**. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves Delgado (org.). O Brasil republicano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

ANDRADE, Isabella Puente de. **Filhos da lama e irmãos de leite dos caranguejos: as relações humanas com o manguezal no Recife (1930-1950)**. Orientador: Christine Paulette Yves Rufino. 2019. 176 p. Dissertação de Mestrado em História – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/38002>

ANDRADE, Julia Pinheiro. Narrativas de nosso tempo: notas sobre a canção popular como experiência de formação. **Educação em Revista** v. 25, n. 1, p. 15–36, abr. 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-46982009000100002>

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. Carnaval do Recife: a alegria guerreira. **Estudos Avançados**, São Paulo, v.11, n.29, p.203-216, 1997. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8980/10532>.

ARAUJO, Tarcísio Patrício de. **Desigualdade de renda e pobreza**. In: Atlas de Desenvolvimento Humano do Recife. Disponível em: <http://www.recife.pe.gov.br/pr/secplanejamento/pnud2005/5.%20Desigualdade%20de%20Renda%20e%20de%20Pobreza.pdf> 2005

BACHELARD, Gaston. **The Poetics of Space**. New York: Penguin Books, 2014.

BANDEIRA, Manuel. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

BASILE, Marcello Otávio N de C. **O império brasileiro: panorama político**. In: LINHARES, Maria Yedda (org). História Geral do Brasil. 9ª ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BEZERRA, Julia e REGINATO, Lucas. **Manguebeat: guitarras e alfaias da lama do Recife para o mundo**. São Paulo: Panda Books, 2017.

BITOUN, Jan. **O que revelam os índices de desenvolvimento humano**. In: Atlas de Desenvolvimento Humano do Recife. Disponível em:

[http://www.recife.pe.gov.br/pr/secplanejamento/pnud2006/doc/analiticos/O%20que%20revelam%20os%20C3%8Dndices%20de%20Desenvolvimento%20Humano%20\(IDH\).pdf](http://www.recife.pe.gov.br/pr/secplanejamento/pnud2006/doc/analiticos/O%20que%20revelam%20os%20C3%8Dndices%20de%20Desenvolvimento%20Humano%20(IDH).pdf)

BOAS, Franz. **Arte Primitiva**. Tradução José Carlos Pereira. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.

BOSCO, Francisco. Por uma ontologia da canção: poema e letra. **CULT - Revista Brasileira de Literatura**, [S.L.], n° 49, agosto de 2001. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/por-uma-ontologia-da-cancao-poema-e-letra/>

BOXER C. R. **Os holandeses no Brasil 1624-1654**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1961 Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/360/1/312%20PDF%20-%20OCR%20-%20RED.pdf>.

BROWN, Calvin S. **Music and Literature – A comparison of the arts**. Athens, EUA: The university of Georgia Press, 2008.

CALÁBRIA, Lorena. **Chico Science e Nação Zumbi – da lama ao caos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

CAMPOS, Beatriz Schmidt. **Letra, música, performance e memória do racismo na Missa dos Quilombos**. Orientador: Sidney Barbosa. 2017. 132 p. Dissertação de Mestrado em Literatura e Práticas Sociais, Universidade de Brasília – UNB, Distrito Federal, Brasília, 2017. Disponível em: http://www.realp.unb.br/jspui/bitstream/10482/24420/1/2017_BeatrizSchmidtCampos%E2%80%8B.pdf

CANDIDO, Antônio. **Iniciação à literatura brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

CARVALHO, José Murilo de. **A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro das sombras: a política imperial**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Antologia do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global, 2003

CASTRO, Josué de. **Geografia da fome**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. **Homens e Caranguejos**. São Paulo: Brasiliense, 1967.

CARDOZO, Joaquim. **Joaquim Cardozo: poesia completa e prosa**. Recife: Massangana, 2007.

COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à república: momentos decisivos**. 7ª ed. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.

CAVALCANTI, Helenilda, MIRANDA, Lívia, SOUZA, Maria Ângela e NEVES, Norah. **Tipologia e caracterização dos assentamentos precários: região metropolitana do Recife**. In: MORAIS, Maria da Piedade, KRAUSE, Cleandro Henrique, LIMA NETO, Vicente Correia (Org). Caracterização e tipologia de assentamentos precários: estudos de caso brasileiros. Brasília: IPEA - Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/9616/1/Tipologia%20e%20caracteriza%C3%A7%C3%A3o.pdf>

CHRISTIN, Anne-Marie. **A imagem enformada pela escrita**. In: ÁRBEX, Márcia (Org). Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria**. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010

- CORBIN, Alain. **Saberes e odores**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- DORATIOTO, Francisco. **Maldita Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- DUARTE, Ruy. **História Social do Frevo**. Rio de Janeiro: Leitura, 1968.
- DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico. Tradução Marina Appenzeller. 14ª ed. Campinas: Papyrus, 2012.
- DUNHOFER, Gabriela Fagundes. **A Origem da Obra de Arte: Heidegger e a Crítica da Representação**. Orientador: Paulo Cesar Duque-Estrada. 2010. 90 p. Dissertação de Mestrado em Filosofia - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC Rio, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/acesoConteudo.php?nrseqoco=54385>.
- FAORO, Raymundo. **Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro**. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2001.
- FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- FERREGUI, Douglas. **Letra de Música: Literatura ou não?** Rio de Janeiro: Bibliomundi, 2020.
- FERREIRA, Cleison; ANJOS, Rafael Sanzio Araújo dos. A geografia do maracatu-nação de Pernambuco e a expansão de grupos no Brasil e no mundo. **Revista Eletrônica: Tempo - Técnica - Território [S. l.]**, v. 7, n. 2, p. 17-31, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/ciga/article/view/19094/26980>
- FERREIRA, Débora Pazzeto. **Investigação acerca do Conceito de Arte**. Orientador: Rodrigo Antônio de Paiva Duarte. 2014. 318 p. Tese de Doutorado em Filosofia - Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUOS-9RVFC9/1/tese_final_com_ficha.pdf
- FIGUEIRÔA, Alexandre. O mangubeat cinematográfico de Amarelo Manga: energia e lama nas telas. In: Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação, XXVII, 2005, Rio de Janeiro. **Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Rio de Janeiro: Intercom, 2005. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/navegacaoDetalhe.php?id=44013>
- FRAGOSO, João Luís. **O império escravista e a república dos plantadores**. In: LINHARES, Maria Yedda (org). **História Geral do Brasil**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990.
- FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos**. São Paulo: Global, 2006.
- _____. **Casa Grande e Senzala**. São Paulo: Global, 2003.
- GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2004.
- GARRET, James. **Music and Politics: a critical introduction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa : Vega, 1995.
- GOMBRICH, Ernest Hans. **A história da arte**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GOMES, Laurentino. **1808**. 3ª ed. São Paulo, Globo, 2014.

_____. **1822**. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2015.

_____. **1889**. 1ª ed. São Paulo: Globo, 2013.

_____. **Escravidão: da independência do Brasil à lei áurea**. São Paulo: Globo, 2022.

GRILLO, Maria Ângela de Faria. Cavalinho: um folguedo pernambucano. **Revista Esboços**, Florianópolis v. 18, n. 26, p. 138-152, dez 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2011v18n26p138>

_____. Cavalinho: as representações do povo através do folguedo pernambucano. In: Simpósio Nacional de História, XXVI, 2011, São Paulo. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo: Associação Nacional de História, 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300673501_ARQUIVO_Textocompleto.pdf

GUSMÃO FILHO, Jaime de Azevedo. A experiência em encostas ocupadas do Recife: integração técnica, institucional e comunitária. **Revista do Instituto Geológico**, São Paulo, vol. 16, p 9-22. 1995. Disponível em: <https://revistaig.emnuvens.com.br/rig/article/view/608>

HUSTON, Nancy. **A Espécie Fabuladora**. Tradução Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2010.

ICMbio. Atlas dos Manguezais do Brasil. Brasília: Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade, 2018. 179 p.

IPHAN. Dossiê do Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu Rural. Recife: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2013, 167 p. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%c3%aa_MARACATU_RURAL.pdf

IPHAN. Dossiê do Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu Nação. Recife: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2013, 175 p. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSIE_MARACATU_NA% C3%87% C3%83O.pdf

IPHAN, Dossiê do Inventário Nacional de Referências Culturais do Cavalinho. Recife: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2014 178 p. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DOSSIE_CVMARINHO.pdf

IPHAN, Dossiê do Inventário Nacional de referências Culturais do Frevo. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2016 92 p. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DossieIphan14_Frevo_web.pdf

JAGUARIBE, Hélio. **Um estudo crítico da história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

LACERDA, Norma. Intervenções no Bairro do Recife e no seu entorno: indagações sobre a sua legitimidade. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 22, n. 3, p. 621-646. set./dez. 2007

LESSING, Gotthold Ephraim. Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. Tradução Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011

LIMA, Ivaldo Marciano França. Maracatu nação e grupos percussivos: diferenças, conceitos e Histórias. **Revista História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 61, p. 303-328, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/39020/23832>

LIMA, Tania. **Artigo indefinido: crioulo idioma afromangue aos 20 anos sem Chico Science** In: ATAÍDE, Cléber (org.). *Gelne 40 anos: experiências teóricas e práticas nas pesquisas em linguística e literatura*. São Paulo: Blucher, 2017.

LIRA NETO. **Arrancados da terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

LOPES, Reinaldo José. **1499: a pré-história do Brasil**. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2017.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MALTA, Albertina Otávia Lacerda; ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. (Org) **Benício Dias: fotografias**. Recife: Cepe, 2015.

MAGALHÃES, Basílio de. **Frevo e Maracatu**. In: CASCUDO, Luis da Câmara. *Antologia do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2003.

MEDEIROS, Roseana Borges de. **Maracatu Rural: luta de classes ou espetáculo?** Orientador: Luis de la Mola. 2003. Tese de Doutorado em Serviço Social, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/9771/1/arquivo9228_1.pdf

MELLER, Lauro Wanderley. **Poetas ou cancionistas? Uma discussão sobre a canção popular brasileira em sua interface com a poesia da série literária**. Orientador: Melânia Silva de Aguiar. 2010. 257 p. Tese de Doutorado em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUC Minas, Belo Horizonte, 2010. Disponível em: http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_MellerLW_1.pdf

MELLO, Evaldo Cabral de. **Nassau: governador do Brasil holandês**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MELO FILHO, Djalma Agripino de. Manguê, homens e caranguejos em Josué de Castro: significados e ressonâncias. **Revista História, Ciências, Saúde Manguinhos**, vol. 10, nº 2, p. 505-524, maio-ago. 2003.

MELO NETO, João Cabral. **O Cão sem Plumas**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007.

_____. **Morte e Vida Severina e outros poemas para vozes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

MELO NETO, Moisés Monteiro de. **Chico Science e o movimento manguê**. Recife: Paradoxum, 2022.

MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. **Manguebeat: a cena, o Recife e o mundo**. Curitiba: Appris, 2020.

MIRANDA, Carlos Alberto Cunha. O urbanismo higienista e a implantação da Companhia do Beberibe e da Drainage Company Limited na cidade do Recife. **Revista Gestão Pública: Práticas e Desafios**, Recife, v. III, n. 5, p. 144-169, out. 2012.

MIRANDA, Livia. **Desenvolvimento humano e habitação no Recife**. In: Atlas de Desenvolvimento Humano do Recife. Disponível em: <http://www.recife.pe.gov.br/pr/secplanejamento/pnud2006/doc/analiticos/Desenvolvimento%20Humano%20e%20Habita%C3%A7%C3%A3o%20no%20Recife.pdf> 2005

MOURA, Adriano Carlos de. Maracatu Rural: uma representação da cultura popular pernambucana? **Revista Acta Semiótica et Lingvistica**, Vol. 23, nº 2, p. 77-98, jul-dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/actas/article/view/43754/21762>

- MURPHY, John Patrick. **Cavalo Marinho Pernambucano**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **O novo ciclo do cinema em Pernambuco: a questão do estilo**. Orientador: Yvana Carla Fechine de Brito. 2009. 157 p. Dissertação de Mestrado em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009 Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/3013/1/arquivo1879_1.pdf
- OLIVEIRA, Ariovaldo Umbelino de. **A mundialização do capitalismo e a geopolítica mundial no fim do século XX**. In: ROSS, Jurandyr L. Sanches Ross (Org). Geografia do Brasil. São Paulo: Edusp, 2014.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira**. In: Literatura e música. OLIVEIRA, Solange Ribeiro et al. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- OLIVEIRA: Solange Ribeiro de. Literatura e música: união indissolúvel. **Revista Internacional em Língua Portuguesa**, [S. l.], n. 37, p. 93–114, 2021. DOI: 10.31492/2184-2043.RILP2020.37/pp.93-114. Disponível em: <https://www.rilp-aulp.org/index.php/rilp/article/view/94>. Acesso em: 30 jan. 2024.
- OLIVEIRA, Valdemar de. **Frevo, Capoeira e passo**. Recife: Cepe, 1985.
- PANDOLFI, Dulce Chaves. **Pernambuco de Agamenon Magalhães**. Recife: Massangana, 1984.
- PENA FILHO, Carlos. **Os melhores poemas de Carlos Pena Filho**. São Paulo: Global. 2000.
- PERRONE, Charles A. **Seven Faces: brazilian poetry since modernism**. Durham: Duke University Press, 1996.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- POSTAL, Ricardo. A Commedia dell'arte e seus influxos. **Revista Kalíope**, São Paulo, nº 13, p. 90-111, jan/jul, 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/view/7514/5477>
- RABELLO, Kelly. A coroação de Reis Negros e a tradição Congadeira: um elo entre o Velho e o Novo Mundo. **Numen: Revista de Estudos e Pesquisa da Religião**, Juiz de Fora, v. 22, n. 1, p. 97-115, jan./jun, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/numen/issue/view/1268>
- RAJEWSKY, Irina. **Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade**. Tradução Thais Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org). Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- REAL, Katarina. **O Folclore no Carnaval do Recife**. Recife: Massangana, 1990.
- RENNÓ, Carlos. **Poesia literária e poesia de música: convergências**. In: Literatura e música. OLIVEIRA, Solange Ribeiro et al. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p.49 - 71.
- RIBEIRO NETO, Amador. **Uma levada maneira: no ar, poesia e música popular**. In: Conceitos. Revista da Adufpb – JP, João Pessoa – PB, novembro de 2000. p. 21 – 27.
- ROSS, Jurandyr L. Sanches. **A sociedade industrial e o ambiente**. In: ROSS, Jurandyr L. Sanches Ross (Org). Geografia do Brasil. São Paulo: Edusp, 2014.

SACKS, Oliver. **Alucinações Musicais: relatos sobre a música e o cérebro**. Tradução Laura Teixeira Mota. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALES, Maria Letícia Xavier. O Clube do Cupim e a memória pernambucana. **Revista do Arquivo Público**, Recife, v. 40, n. 43, p. 101-115, out. 1990.

SCARLATO, Francisco Capuano. **O espaço industrial** brasileiro. In: ROSS, Jurandyr L. Sanches Ross (Org). Geografia do Brasil. São Paulo: Edusp, 2014.

SCHAEFFER-NOVELLI, Y., VALE, CC., and CINTRÓN, G. **Monitoramento do ecossistema manguezal: estrutura e características funcionais**. In: TURRA, A.; DENADAI, M.R., orgs. Protocolos para o monitoramento de habitats bentônicos costeiros – Rede de Monitoramento de Habitat Bentônicos Costeiros – ReBentos [online]. São Paulo: Instituto Oceanográfico da Universidade de São Paulo, 2015, pp. 62-80 (<https://books.scielo.org/id/x49kz/pdf/turra-9788598729251-05.pdf>)

SANTOS, Geni Pereira dos. **A linguagem do vestuário, expressão de culturas: um estudo da produção do estilista Eduardo Ferreira**. Orientador: Maria Bezerra da Silva Nerivanha. 2003. 102 p. Dissertação de Mestrado em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Recife, 2003. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/3325/1/arquivo4575_1.pdf

SANTOS, Maria Vanessa Malcher dos. **O cinema contemporâneo de Pernambuco**. Orientador: Luiz Carlos Jackson. 2019. 298 p. Tese de Doutorado em Sociologia. Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2019. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-29102019-174428/publico/2019_MarciaVanessaMalcherDosSantos_VCorr.pdf

SANTOS, Milton; SILVEIRA, Maria Laura. **O Brasil: território e sociedade no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira. **Conquista e colonização da América portuguesa**. In: LINHARES, Maria Yedda (org). História Geral do Brasil. 9ª ed. Rio de Janeiro: Elsevier. 1990.

SILVA, Ana Paula da; SILVA, Janaina Barbosa da. e ARAÚJO, Elânia Daniele Silva. Marisma, Manguezal (Mangue E Apicum): Ecossistemas De Transição TerraMar Do Brasil. **Revista Brasileira de Geografia Física**, [S.l.] v.13, n.02, p. 727-742, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/rbgfe/article/view/238388>

SILVA, Leonardo Dantas. **Carnaval do Recife**. Recife: CEPE, 2019.

SMITH, Hazel. **The Contemporary Literature-Music Relationship: intermidia, voice, technology, cross-cultural exchange**. New York: Routledge, 2016.

SOUZA, Marina de Mello e. **Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de rei Congo**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

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

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____. **Da Lama ao Caos: que som é esse que vem de Pernambuco?** São Paulo: Edições SEC, 2019.

_____. **O Frevo rumo à Modernidade**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2008.

VANNUCCI, Marta. **Os manguezais e nós**. São Paulo: Edusp, 2002.

VARGAS, Herom. **Hibridismos Musicais de Chico Science e Nação Zumbi**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

VARGAS, Herom. Hibridismos do mangue: Chico Science & Nação Zumbi. In: ENCONTRO DE MÚSICA E MÍDIA, IV, 2008, Santos. Anais do 4º Encontro de Música e Mídia. Santos, Centro de Estudos em Música e Mídia, 2008. Disponível em: <http://musimid.mus.br/4encontro/files/pdf/Herom%20Vargas.pdf>

VELLOSO, Monica Pimenta. **O modernismo e questão nacional**. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves Delgado (org.). O Brasil republicano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

VILLALTA, Luiz Carlos. **O Brasil e a crise do Antigo Regime português**. Rio de Janeiro: FGV, 2016.

VISCARDI, Cláudia. **O teatro das oligarquias**. Belo Horizonte: C/Arte, 2001.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Maria Lucia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.