

O Maracatu *Afrociberdélíco* de Chico Science e Nação Zumbi

Orlando Brandão Ucella (UFRN/PPgEL)¹
orlandoucella@gmail.com

Tânia Lima (UFRN/PPgEL)²
poemastulipas@yahoo.com.br

Resumo: O presente trabalho terá como pano de fundo o esboço de nossa dissertação (ainda em produção). Nesse sentido, analisamos a poética musical de Chico Science & Nação Zumbi(CSNZ) no álbum *Afrociberdelia* (1996). Para tanto, tomaremos como norteamento teórico as seguintes perspectivas teóricas: a da subalternidade (MIGNOLO 2003; e SPIVAK, 2010) e a da criouliização (GLISSANT, 2005) para analisar a manifestação do ritmo do maracatu como um ritmo poético verbal e sonoro. Esse ritmo, que já não é o mesmo tocado/cantado pelas nações pernambucanas, sugere “múltiplas entradas” (DELEUZE, 2009, p. 22), ou seja, múltiplas relações, leituras, constituindo-se no que chamaremos de “maracatu scienciano”.

Palavras-chave: Chico Science; Música; Literatura; Criouliização.

Abstract: This article will outline the background of our dissertation (still in production). Accordingly, we will analyze the musical poetics of Chico Science & Nação Zumbi (CSNZ) in the album *Afrociberdelia* (1996). We will follow guidelines given by two theoretical perspectives: subordination (MIGNOLO 2003; and SPIVAK, 2010) and creolization (GLISSANT, 2005) to analyze the rhythmic manifestation “maracatu” as a verbal and musical poetic rhythm. This rhythm, which is not the same as the ones played/sung by the “nations” from Pernambuco, suggests “multiple entries” (DELEUZE, 2009, p. 22), i.e., multiple relationships, readings, constituting what we will call “maracatu scienciano”.

Keywords: Chico Science; Music; Literature; Creolization.

[Enter]:

Surgido na década de 90, o movimento ou cena Mangue Beat veio com a proposta de injetar nas veias culturais de Recife (Pernambuco) uma poética sonora que dialogasse com identidades culturais locais e globais³. Em 1994, é lançado o manifesto *Caranguejos com Cérebro*. Nele, podemos ter uma ideia da proposta desse movimento ou cena: “O objetivo era engendrar um ‘circuito energético’, capaz de conectar as boas

¹ Mestrando em Estudos da Linguagem (PPgEL/UFRN) e professor substituto do IFRN.

² Orientadora, professora Adjunta III do Departamento de Letras UFRN/ PPgEL.

³ O local e o global, nesse contexto, está relacionado com a tensão provocada pela interação dos elementos musicais referentes à cultura do Recife (e conseqüentemente afro-brasileira), com a cultura americana, por exemplo. Essa tensão pode ser percebida quando se utiliza do ritmo do maracatu-nação, ritmo afro-brasileiro, como base e da guitarra elétrica, aproximando-se do rock inglês da década de 80.

vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama”⁴.

À frente dessa cena musical, estava Chico Science com a banda Nação Zumbi (CSNZ), que ainda durante a década de 90 lançou os álbuns *Da lama ao caos* (1994) e *Afrociberdelia* (1996), marcando o início desse movimento. Esses álbuns sugerem, através das letras e dos arranjos musicais, uma identidade híbrida. A proposta inicial de CSNZ era conectar os ritmos diversos, como afirma Chico Science em entrevista para o *Jornal do Commercio* (PE) em primeiro de junho de 1991: “O ritmo chama-se Manguê. É uma mistura de samba-reggae, rap, *raggamuffin* e embolada. O nome é dado em homenagem ao Daruê Malungo (que em iorubá significa companheiro de luta)” (SCIENCE, 1991, *apud* TELLES, 2012, p. 263). Essa ideia pode ser percebida também na canção de abertura do primeiro álbum: “modernizar o passado/ é uma evolução musical” (SCIENCE, 1994).

Em meio a essa proposta de hibridização dos ritmos e, como consequência, da “modernização do passado”, Chico Science enfatizou a cultura afro-brasileira por meio dos instrumentos de percussão, como a alfaia, o berimbau, agogô e do ritmo. Além disso, a linguagem da informática, que vinha surgindo no Brasil durante a década de 90, a relação com o ecossistema mangue são incorporadas à linguagem scienciana da obra aqui estudada. Aos poucos, o que começou como um movimento musical foi envolvendo outras manifestações artísticas, como o cinema, a exemplo de *Baile Perfumado* (1996), dirigido por Paulo Caldas e Lírio Ferreira; as artes plásticas, a exemplo de Felix Farfan, *hd mabuse*; moda, como bem aponta a dissertação *Moda Manguê: a influência do movimento Manguêbeat na moda pernambucana* (2006 – PUC/ RJ), de Aline Moreira Monçores.

Os álbuns *Da lama ao caos* (1994) e *Afrociberdelia* (1996) sugerem, através das letras e dos arranjos musicais, uma identidade híbrida que lembra a antropofagia oswaldiana do movimento modernista, em 1920, e a Tropicália⁵ de Gilberto Gil, Torquato Neto, Caetano Veloso, em 1960-70. Estudos como o de Carolina Leão (2002),

⁴ Primeiro manifesto do movimento Manguê beat, escrito por Fred ZeroQuatro e Renato L. Sua primeira publicação foi na imprensa pernambucana e logo mais no encarte do primeiro CD de Chico Science & Nação Zumbi, *Da lama ao caos* (1994).

⁵ Além desses movimentos o Manguê Beat também se assemelha ao movimento de contracultura norte-americano na década de 50, *Beat Generation*, ou com a proposta musical-poética do nigeriano Fela Kuti.

Herom Vargas (2007) e José Telles (2012) apontam para essa relação entre a antropofagia e a tropicália com o movimento Mangue.

A diferença da cena Mangue para os movimentos anteriores (pelo menos os que ocorreram ao longo do século XX) é o lugar de onde surgem as vozes para construir essa cena. Ao mesmo tempo em que buscava uma sonoridade híbrida, Chico Science procurou dar voz a uma identidade cultural suprimida, ou seja, o sujeito subalterno. Segundo José Telles:

Entre tantas outras, uma das diferenças entre o Mangubeat e movimentos anteriores foi a forma que ele (sic) se aproximou da arte do povo. Os mangueboys foram movidos por uma curiosidade natural. Queriam aprender com rabequeiros, coquistas, o que não lhes foi ensinado nas escolas nem entrava nas programações pasteurizadas das FMs. E mais: trazendo esses artistas para a ribalta com eles, dividindo shows, palcos de festivais. (TELLES, 2012, p.276)

Para falar desse sujeito subalterno, tomaremos como pressupostos teóricos as discussões que Spivak, em *Pode o subalterno falar?* (2010) e que Walter Mignolo, em *Histórias Locais Projetos Globais* (2003), trazem sobre a subalternidade. Nesse sentido, compreendemos que a voz subalterna é caracterizada pelo seu lugar cultural, social e geográfico. Spivak (2010) abre uma reflexão sobre a representação do subalterno nos estudos pós-coloniais. A autora afirma “que não há nenhum sujeito subalterno irrepresentável que possa saber e falar por si mesmo” (SPIVAK, 2010, p. 61) e que “a solução do intelectual não é a de se abster da representação” (idem). Avançando nesse tema, Spivak afirma também que “o sujeito subalterno não tem história e não pode falar” (2010, p.67).

No caso do pesquisador, Walter Mignolo (2003) aborda a questão da colonialidade do poder. Segundo ele, uma das propostas dos estudos subalternos é, em primeiro lugar, “*descarrilar a subalternização de culturas de conhecimento acadêmico efetivada pelo orientalismo, e, em segundo lugar, os estudos (de área) latino-americanos*” (2003, p. 259, grifos do autor).

Em sintonia com isso, o presente trabalho dialoga com essa linguagem científica, que por sua vez está atenta a subalternidade. Isso pode ser percebido nos seguintes versos da canção “Etnia”:

é hip hop na minha embolada
é o povo na arte

é arte no povo
e não o povo na arte
de quem faz arte com o povo
(SCIENCE, 1996)

Nos versos acima, podemos observar a proposta de diálogo dos ritmos, tanto do texto verbal, como para nos arranjos musicais: “é hip hop na minha embolada”, assim como sugere essa abertura para voz do sujeito subalterno na arte: “é o povo na arte/ é a arte no povo/ não o povo na arte/ de quem faz arte com o povo”.

No que diz respeito ao ritmo da palavra, a canção relaciona o hip hop com a embolada, pois os dois exploram a musicalidade do texto verbal. No entanto, circulam em esferas sócio-culturais distintas. Neste caso, pode-se perceber que dois elementos colaboram para retomarmos e enfatizarmos a voz do sujeito subalterno expressa tanto pelo *ritmo da palavra*, como na *mensagem*.

Além disso, podemos notar na poética scienciana que essa mistura e essa voz são apresentadas nos neologismos e nos piparotes com as palavras, como: “manguetown”, “mangue beat”, o vulgo “Chico Science”, “Nação Zumbi”, “uma parabólica enfiada na lama”, e, principalmente, na figura do “homem-caranguejo”. No caso da música em questão, temos “maracatu psicodélico”, “capoeira da Pesada”, o “bumba meu rádio”, o “berimbau elétrico” e por fim “frevo, Samba e Cores/ cores unidas e alegria/ nada de errado em nossa etnia”.

Essa antropofagia morfológica ou léxica do português brasileiro com uma língua estrangeira, sugere um ouvido multicultural, como por exemplo nas palavras “manguetown” e “homens-caranguejos”. Com relação a isso, lembramos Frantz Fanon: “Falar é ao mesmo tempo empregar certa sintaxe, possuir a morfologia desta ou daquela língua, mas é, sobretudo, assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização” (FANON, 1983, p. 17).

Nesse sentido, podemos dizer que os neologismos em CSNZ soam como uma *crioulização*⁶ cultural. Segundo Edouard Glissant, em *Introdução a uma poética da diversidade* (2005), a *crioulização* são os elementos culturais heterogêneos que, quando colocados em contato, “se intervalorizam”, sem que “haja degradação ou diminuição do ser nesse contato e nessa mistura, seja internamente, isto é, de dentro para fora, seja externamente, de fora para dentro” (GLISSANT, 2005, p. 22).

⁶ O termo *crioulização* tem influências do pensamento rizomático de Deleuze e Guattari (2009).

Neste ensaio, propomos conectar um modo de escuta do álbum *Afrociberdelia* (1996). Nesse modo de escuta, estudaremos a maneira como Chico Science & Nação Zumbi dão voz ao sujeito subalterno e à cultura subalterna. Apresentaremos, portanto, uma sugestão de escuta ou de leitura do maracatu de CSNZ, que já não é o mesmo do maracatu tocado pelas nações⁷.

O maracatu de Chico Science toma outra forma, nem pior nem melhor, no entanto, mais inclusiva do que o que predominava em Recife na década de 90. Sua preocupação não era salvaguardar os ritmos populares, como propunha Ariano Suassuna com o Movimento Armorial, misturando o coco, a embolada, o maracatu com “uma arte erudita que tivesse as marcas ancestrais e originais da música do sertão nordestino oriunda da música ibérica medieval” (VARGAS, 2007, p.16).

A proposta do movimento Armorial demonstra como a assimilação é positiva enquanto “*enriquecimento* cultural, no sentido de inclusão de valores [...]”; no entanto, isso está “longe de representar uma desobstrução plena das fronteiras raciais socioeconômicas ou mesmo dos limites que separam arte popular e arte de elite” (TATIT, 2004, p. 91). Para Luiz Tatit, “a mistura é na verdade um fenômeno universal que adquire especial notoriedade no Brasil, provavelmente pelo tratamento euforizante que sempre lhe foi dispensado a partir de Gilberto Freyre” (*Idem, ibidem*).

Nas canções de CSNZ há o movimento inverso a essa mistura proposta pelo movimento Armorial. O álbum *Afrociberdelia* (1996), por exemplo, é compreendido aqui como um mosaico poético sonoro, um *corpo de lama*⁸. Enquanto a proposta de Ariano Suassuna era de salvaguardar os ritmos e os instrumentos brasileiros, protegendo-os dos elementos estrangeiros, o Manguebeat buscava tensionar os elementos da cultura popular com essas “invasões globalizadas”, como, por exemplo, unindo em uma mesma música o peso da guitarra elétrica do rock com os graves das alfaias do maracatu-nação.

Em uma entrevista publicada no *Jornal da Poesia*, Suassuna comenta sobre os estrangeirismos nas manifestações culturais da década de 60 e acaba comparando-os

⁷ Segundo Guerra Peixe (1955), “as *nações* eram constituídas por gente de várias procedências, nas quais havia predominância banto – especialmente angôesa, a julgar pelas pesquisas sobre a entrada de negros realizadas em Pernambuco, referentes, pelo menos, ao século XVII” (p. 16, grifos do autor).

⁸ “Corpo de lama” é o título da décima canção CD *Afrociberdelia* (1996), de Chico Science & Nação Zumbi. Neste ensaio, utilizamos o título dessa canção para enfatizar a hibridez que marca o álbum. A lama, neste caso, é a lama do mangue (elemento recorrente nas letras das canções) e o mangue, como já dissemos anteriormente, “é metáfora da diversidade, da identidade fragmentada, do descentramento do sujeito”.

com o Manguebeat: “É que eles [Elba Ramalho e Alceu Valença], mais do que o pessoal do Mangue, exercitaram uma transformação. Eles conseguiram, de certa maneira, até certo ponto, uma incorporação, ao invés de se curvarem diante do rock”⁹ (SUASSUNA, 2005).

“Um passo à frente”¹⁰ às discussões propostas neste trabalho, falaremos a seguir das semelhanças entre o maracatu de Chico Science e o maracatu rural e nação. Em seguida, daremos outro passo para falar da diferença. Mas antes disso comentaremos um pouco sobre os tipos de maracatu para poder entender melhor o que chamamos de maracatu afrociberdelico.

Para Mário de Andrade (1987), o maracatu é classificado como uma dança dramática que os negros criaram “num misto de saudade dos seus cortejos festivos da África e imitação dos autos portugueses. Os Maracatus e os Congos são as que predominaram mais até agora” (ANDRADE, 1987, p. 177). Em outro momento, ele diz que “o cortejo leva à frente um porta-bandeira, um atirador das toadas (‘mestre’), o caboclo ou abre-alas e depois guias que encabeçam as filas ou cordões” (ANDRADE, 1999, p. 305). Como pode ser percebido, Mário de Andrade não deixa muito clara a diferença entre o maracatu rural e o maracatu nação, até porque, como afirma a pesquisadora Ana Valéria Vicente (2005), o maracatu rural começou a migrar da Zona da Mata Norte de Pernambuco para a cidade na década de 30 do século XX (VICENTE, 2005, p. 26).

O maracatu rural é composto por um “desfile de uma corte real, baianas e arria-más ou tuxaus (caboclo com um cocar de penas e de pavão), rodeados pelos caboclos de lança e complementados por personagens como o mateus, a catirina e a burra” (VICENTE, 2005, p. 27). Esse desfile caminha ao som da “orquestra de percussão e metais (cuíca, caixa, surdo, gonguê e trombone) que toca entre os desafios de versos improvisados pelo mestre do grupo” (*Idem, ibidem*).

Podemos relacionar a figura do atirador de toadas ou mestre do grupo presente nos maracatus com Chico Science, pois as canções do *Afrociberdelia* (1996) se configuram como toadas de um maracatu “envenenado”, de um “maracatu atômico”¹¹.

⁹ Entrevista disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ecarvalho02c.html>>, acesso em 28/07/2013.

¹⁰ Primeiro verso da sexta canção do CD *Afrociberdelia* (1996).

¹¹ Título da oitava canção do *Afrociberdelia* (1996), com letra de Jorge Mautner e Nelson Jacobina e arranjo de Chico Science & Nação Zumbi.

Essa relação foi sugerida por Moisés Neto, no livro *Chico Science: A Rapsódia Afrociberdélia* (2010). Com isso, pode-se perceber uma espécie de anúncio de “chegada” dos cortejos de maracatus. Observe-se a primeira canção do CD *Afrociberdelia* (1996), “Mateus Enter”:

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 aterriso no seu pensamento
trago as luzes dos postes nos olhos
rios e pontes no coração
pernambuco em baixo dos pés
e minha mente na imensidão
(SCIENCE, 1996)

A comparação, apresentada por Moisés Neto, dessa canção com os versos “chegada”, das nações de maracatu, acabam comprovando essa semelhança: “Bom dia, seu Amauri/ Tá Galdino aqui de novo/ Pra fazer seu carnaval/ Pra o senhor e pra o seu povo” (*apud* NETO, 2010, p. 28), ou a toada do Maracatu Nação Erê: “Ô lelê Ô lelê Ô lelê Ô lalá/ A Nação Erê acabou de chegar” (*apud* VARGAS, 2007, p. 156). O título da canção, “Mateus Enter”, é a mistura do personagem bastante recorrente na cultura popular, “Mateus”¹², com o comando “Enter”, que serve para iniciar, selecionar uma instrução do usuário para o computador. Nesse sentido, podemos afirmar que essa antropofagia não é só cultural, mas também social, tanto na postura de Chico Science no palco, como nas composições.

O toque de maracatu tocado nessa música é a marcação, cuja célula rítmica¹³ pode se representada por:



Figura 1: Transcrição de Eder "o" Rocha¹⁴

¹² Personagem comum tanto no maracatu rural como no maracatu nação.

¹³ A célula rítmica é o que poderíamos chamar de unidade mínima de um ritmo.

¹⁴ Disponível em: <<http://www.terra.com.br/manguenius/num/ctudo-oficina-maracatu-parte2.html>>, acessado em: 20/01/2013.

Ao ritmo da marcação, são incorporados o som da guitarra distorcida, a bateria fazendo o contraponto da marcação, o baixo, o agogô e a voz. Além dessa incorporação cultural nas composições, podemos notar também que as canções de Chico Science buscaram “estabelecer uma relação diferente com a produção musical popular, dividindo seus espaços com ela e não se importando de deixar cair sobre seus parceiros as luzes dos holofotes, tendo, inclusive alavancado com sua popularidade” (AMARAL, 2005 p.78). Ao abrir espaço para esse diálogo com outros artistas em cima do palco, Chico Science auxiliava o artista a divulgar seu trabalho e lhe dava oportunidade de sair do anonimato.

Com isso, Chico Science conseguiu unir essa *crioulização* de melodias, harmonias, ritmos a diversidade e dar voz ao artista subalterno, “divulgando de forma massiva artistas oriundos de classes populares, como a cirandeira Lia de Itamaracá, Selma do Coco e o próprio mestre Salu” (NASCIMENTO, 2000, p. 190, *apud* VICENTE, 2005, p. 99). Com isso, Chico Science não só representou o grito do subalterno nas canções, como também permitiu que tivessem voz.

Outra canção em que podemos sugerir essa escuta é “Etnia”:

somos todos juntos uma miscigenação
e não podemos fugir da nossa etnia
índios, brancos, negros e mestiços
nada de errado em seus princípios
(SCIENCE, 1996)

Como se pode notar, nos versos acima fica claro esse descentramento, essa fragmentação do sujeito, sugerindo uma fissura no discurso hegemônico da década de 90: “somos todos juntos uma miscigenação/ e não podemos fugir da nossa etnia”. Parafraseando Chico Science: “somos todos juntos uma *crioulização*, índios, brancos, negros e africanos”, a *crioulização* são os choques, as harmonias, as distorções, os recuos, as rejeições ou atrações entre elementos de uma cultura (GLISSANT, 2005, p.23). Nessa canção, notamos a presença do ritmo de maracatu chamado trovão:



Figura 2: Transcrição feita por Marco Antônio Carreço de Oliveira (2006)

Aliado a esse ritmo, ora a bateria faz o contratempo, ora o som *scratches*, muito utilizados por DJs. É importante destacar que essas células rítmicas não são tocadas sempre da mesma forma. No “maracatu psicodélico” de Chico Science & Nação Zumbi, podemos perceber uma série de elementos poético-musicais justapostos, descaracterizando um maracatu tradicional. Essa diferença pode ser percebida no ritmo e nas temáticas das letras. Nesse sentido, por mais que as canções de *Afrociberdelia* (1996) se aproximem do maracatu-nação ou rural, ele guardará distinções. O que pretendemos neste ensaio é sugerir uma escuta que se aproxime, mas que ao mesmo tempo se afaste das semelhanças com o maracatu, além de, nessa trajetória, investigarmos como se dá a voz do sujeito subalterno nas canções de Chico Science. Para isso, vale salientar também que Chico Science, Gilmar Bola 8, Toca Ogam, entre outros membros da Nação Zumbi, vieram da periferia de Recife, seja do Bairro do Rio Doce ou de Peixinhos. Desse modo, podemos perceber, na poética de Chico Science, não só um descentramento do sujeito a partir do elemento híbrido, como também a voz de um sujeito que não tinha voz (subalterno) e que agora, mesmo depois da repercussão que o movimento Mangubeat alcançou, ainda conseguiu representar e dar voz ao sujeito subalterno e à cultura subalterna. Na canção “Corpo de lama”, nota-se um redimensionamento poético do *eu* que se dissolve em um eu-coletivo. Ou seja, o pensamento dualista do mesmo-outro é descentrado, e o sujeito que poderia ser hegemônico, agora é plural. Veja-se os versos a seguir:

este corpo de lama que tu vê
é apenas a imagem que sou
este corpo de lama que tu vê
é apenas a imagem que é tu
(SCIENCE, 1996)

Há um importante jogo de palavras nesse trecho: ora se diz que o corpo de lama que se vê é a imagem que sou, ora se diz esse corpo é a imagem que é tu. Em seguida, ele transfigura esse corpo de linguagem no espaço:

essa chuva de longe que tu vê
é apenas a imagem que sou
esse sol bem de longe que tu vê
é apenas a imagem que é tu
(SCIENCE, 1996)

Essa retomada de um elemento externo ao corpo no primeiro verso “essa chuva de longe que tu vê” é incorporado no verso seguinte: “é apenas a imagem que sou”, e o mesmo acontece na estrofe seguinte:

essa rua de longe que tu vê
é apenas a imagem que sou
esse mangue de longe que tu vê
é apenas a imagem que é tu
(SCIENCE, 1996)

Nesse sentido, compreendemos que o “corpo de lama” pode ser lido/ouvido como um corpo de linguagem, uma linguagem do mangue. Sendo assim, a figura do homem e a do caranguejo, na linguagem scienciana, desdobram-se na imagem do homem-caranguejo; e a figura da cidade, na qual em alguns momentos se pode observar uma referência direta à cidade do Recife, e o mangue, desdobram-se na Manguetown. Para Foucault, a literatura é “uma linguagem desdobrada” que vai além das técnicas retóricas: “na literatura não há encontro absoluto entre a obra e a literatura. A obra jamais encontra seu duplo finalmente dado. Por isso, ela é a distância que há entre a linguagem e a literatura, uma espécie de espaço de desdobramento” (FOUCAULT, 2000, p. 147).

Ao recorrer à imagem do mangue, Chico Science retoma a ideia de um território ambíguo, berço e, ao mesmo tempo, celeiro de restos de animais, encontro entre águas do rio e as águas do mar, terreno pobre em oxigênio e rico em nutrientes. Sintonizados com isso, a canção “Corpo de Lama” nos sugere um corpo de linguagens que se inter-relacionam através do descentramento do sujeito. Segundo Stuart Hall (2001), “dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (HALL, 2001, p. 13). Podemos dizer que esse deslocamento da identidade na canção scienciana cria o que podemos chamar de identidade mangue, agenciada pela antropofagia da linguagem. Deleuze, ao falar do dilema corpos-linguagem em Klossowski, afirma que “a identidade do eu remete sempre à identidade de alguma coisa fora de nós” (DELEUZE, 2009. p. 302).

Essa relação do corpo de lama com a linguagem pode ser vista na canção “Enquanto o mundo explode”: “A engenharia cai sobre as pedras/ um curupira já tem o seu tênis importado / não conseguimos acompanhar o motor da história mas somos

batizados pelo batuque” (SCIENCE, 1996). O corpo de lama é metáfora para esse descentramento, como podemos observar também na canção “O cidadão do mundo”. O título dessa canção remete à indicação de Josué de Castro para compor o grupo dos “Cidadãos do Mundo”¹⁵. Essa relação com Josué de Castro pode ser percebida quando Chico Science sugere em tom de ironia o nome desse sociólogo e romancista no meio da canção: “eu pulei, eu pulei/ corria no coice macio¹⁶/ encontrei o cidadão do mundo/ no manguezal da beira do rio/ Josué!” (SCIENCE, 1996).

Qual a relação dessa ironia com a metáfora do corpo de lama? A imagem do “cidadão do mundo” sugere uma identidade unificada, uma espécie de universalização do “eu”, de uma identidade. A universalização é a morte do diverso (GLISSANT, 2005) e não há essa pretensão de universal no álbum *Afrociberdelia* (1996), bem como na canção em questão, como pode ser visto no trecho a seguir:

eu vi, eu vi
a minha boneca vodu
subir e descer no espaço
na hora da coroação
me desculpe
mas esta aqui é a minha nação
Daruê malungo, Nação Numbi
é o zum zum zum da capital
só tem caranguejo esperto
saindo desse manguezal
eu pulei, eu pulei
corria no coice macio
encontrei o cidadão do mundo
no manguezal da beira do rio
Josué!
eu corri saí no tombo
se não ia me lascá
segui a beira do rio
vim pará na capitá
quando vi numa parede um penico anunciá
é liquidação total
o falante anunciou
ih, tô liquidado
o pivete pensou
(SCIENCE, 1996)

¹⁵ A carteira de “Cidadão do mundo” foi dada a Josué de Castro por volta da década de 1960. Os “Cidadãos do mundo” eram “um grupo de personalidades de reputação internacional” que se reuniam para discutir e tentar resolver problemas determinados mundiais. Veja o verbete disponível em <<http://www.projetomemoria.art.br/JosuedeCastro/verbetes/cidadao.htm>>. Acesso em 15 mar. 2013.

¹⁶ Significa: “Foge sem pisar em falso” (VARGAS, 2007, p. 158).

A canção “O cidadão do mundo” é recortada com a utilização do sampler, sugerindo com isso o descentramento da identidade do sujeito. Segundo Philip Galinsky (GALINSKY, 1999, p. 237, apud VARGAS, 2007, p. 157), nessa canção “ficam nítidas quatro partes em que aparecem mais ou menos misturados aspectos rítmicos, melódicos, harmônicos, instrumentais”. Cada elemento desses é retirado “de cantos típicos de quatro tradições musicais envolvidas nas composições do CSNZ: funk, maracatu, heavy metal e um híbrido de rap, *raggamuffin* e embolada” (*idem, ibidem*).

Na canção “O cidadão do mundo”, também se pode ler/ouvir o que chamamos anteriormente de Marcatu scienciano, que começa com uma espécie de abertura, “Mateus Enter”. Em seguida, vem a canção “O cidadão do mundo”, com elementos rítmicos do marcatu, que acompanham a letra e que anuncia essa relação: “eu vi, eu vi/ a minha boneca vodu/ subir e descer no espaço/ na hora da coroação” (SCIENCE, 1996). Nesse trecho, podemos observar que alguns elementos do maracatu-nação são expressos na linguagem verbal também, como por exemplo: a boneca vodu. Ela, segundo Vargas (2007), “traduz a calunga, símbolo dos maracatus, levada em estandartes e em evolução para a coroação dos reis negros” (2007, p. 158). Para esse autor, ficam evidentes, nessa canção, quatro elementos da música que se misturam: o rítmico, o melódico, o harmônico, o instrumental; “e de canto típicos de quatro tradições musicais envolvidas nas composições do CSNZ: *funk*, maracatu, *heavy metal* e um híbrido de rap, *raggamuffin* e embolada” (p. 157).

As canções do álbum *Afrociberdelia* (1996) são como uma espécie de colagem sonora de breves narrativas, que podem ser lidas separadamente, ou ligadas umas às outras. Essa fragmentação na narrativa evidencia modos de percepção subjetiva de um contexto sociocultural periférico, trazendo à tona uma linguagem coloquial, em que predomina a voz de uma cultura periférica. Nesse contexto de dar voz a cultura que estava à margem, naquela época, percebe-se uma aproximação rítmica e textual do rap e da embolada, como apontam os estudos de Amarino Queiroz (2002):

Chico Science e Nação Zumbi (...) dariam continuidade ao processo de releituras urbanas por que passou o coco de embolada ao longo do século XX, viabilizando uma aproximação mais definida desse estilo com o rap. [...] Em meio a esses experimentos, Science sinalizaria textualmente para uma aproximação com o discurso dos *rappers*, tanto do ponto de vista estrutural quanto na questão temática, sugerindo a fusão do *hip hop* com a cantoria de pandeiro. (QUEIROZ, 2002, p. 85)

A utilização do *sampler*, equipamento muito utilizado no hip hop, permite a introdução da batida eletrônica e de fragmentos de outras canções, assim como é o caso da canção tratada anteriormente, “Cidadão do mundo”, em que foi introduzido um fragmento da canção “Louvação”, de Gilberto Gil e Torquato.

Fazendo uma primeira leitura do álbum *Afrociberdelia* (1996), pudemos observar a *crioulização* de que fala Glissant nos arranjos poéticos musicais, como falamos anteriormente, na crioulização do maracatu com outros estilos musicais, ao ponto de criar um estilo próprio. O maracatu scienciano tem como base o maracatu e a literatura oral, tanto no campo da linguagem musical como no campo da linguagem verbal. “Um passo à frente” e, numa segunda leitura/escuta, dialogamos como o sujeito subalterno e a cultura subalterna estão presentes na cena. Mostramos como a identidade mangue, nas canções do *Afrociberdelia* (1996), pode ser compreendida como uma fissura no discurso hegemônico e na dicotomia dominante-dominado, bem como na linguagem.

[Esc]

Referências

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

_____. *Pequena História da Música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

AMARAL, Liana Viana do. *Da lama e do Caos – Globalização e hibridismo na produção do movimento mangue beat/ Chico Science & Nação Zumbi*. Fortaleza: 2005 (tese) – UFC.

CASTRO, Josué de. *Homens e Caranguejos*. São Paulo: Brasiliense, 1967.

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. *Da lama ao caos*. Rio de Janeiro: Chaos, 1994. Compact Disc. Digital Áudio, 1 CD. Resmaterizado em Digital.

_____. *Afrociberdelia*. Rio de Janeiro: Chaos, 1996. Compact Disc. Digital Áudio, 1 CD. Resmaterizado em Digital.

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Trad.: Adriano Caldas. Rio de Janeiro: Fator, 1983.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 12.ed. Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2005.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GUERRA PEIXE, César. *Maracatus de Recife*. São Paulo: Ricordi, 1955.

HALL, Stuart. *Identidade Cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

NETO, Moisés. *Chico Science: A Rapsódia Afrociberdélia*. Recife: Livro Rápido, 2010.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais, projetos globais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

OLIVEIRA, Marco Antônio Carreço de. *Reflexões Sobre o Maracatu Nação e o seu Desembarque na Ilha de Santa Catarina*. Florianópolis: Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2006.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. *Ritmo e poesia no nordeste brasileiro – confluências da embolada e do rap*. Salvador: Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, 2002.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TELES, José. *Do frevo ao manguebeat*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

VARGAS, Herom. *Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

VICENTE, Valéria Ana. *Maracatu Rural – O espetáculo como espaço social: um estudo sobre a valorização do popular através da imprensa e da mídia*. Recife: Editora Associação Reviva, 2005. (Coleção Maracatus e Maracatuzeiros, volume 3)