
CARTOGRAFIAS CULTURAIS E AFETIVAS DO RECIFE NA DÉCADA DE 1980: NOS PASSOS E NOS TONS DE CHICO VULGO E JORGE DU PEIXE¹

Francisco Gerardo Cavalcante do Nascimento Pesquisador do Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas - DÍCTIS. Doutor em História com ênfase em

¹O presente artigo representa uma parte que compõe minha tese de doutorado defendida na Universidade Federal de Uberlândia no ano de 2019. Especificamente trata-se do segundo capítulo homônimo do presente texto. Para maiores informações ver: NASCIMENTO, 2019.

História Cultural, representações, mediações culturais, hibridismo, juventude, música e cidades. E mail: gereradocavalcante@hotmail.com

**CARTOGRAFIAS CULTURAIS E AFETIVAS DO RECIFE NA DÉCADA DE 1980:
NOS PASSOS E NOS TONS DE CHICO VULGO E JORGE DU PEIXE**

**CULTURAL AND AFFECTIVE CARTOGRAPHS OF RECIFE IN THE 1980'S: IN
THE STEPS AND TONES OF CHICO VULGO AND JORGE DÜ PEIXE**

Francisco Gerardo Cavalcante do Nascimento

RESUMO

A tese procura evidenciar que o ManguêBit se constituiu como um contra espetáculo no Recife em meados da década de 1980 e início de 1990. Seu fio condutor é direcionado para as trajetórias artísticas dos jovens Chico Vulgo (ou Science) e Jorge dü Peixe no período por nós considerado como pré-ManguêBit, numa época em que o Recife atravessava uma profunda crise social e econômica. A capital dos pernambucanos oferecia poucas perspectivas de vida para seus habitantes mais pobres, em especial para a juventude da periferia. A gangue de dança Legião Hip Hop, do bairro de Rio Doce, em Olinda, e as bandas formadas nos anos seguintes (Orla Orbe, Bom Tom Rádio, Loustal, Chico Science e Lamento Negro) serviram de roteiro e foram fundamentais para traçarmos o caminho seguido por uma parcela desses jovens que desenvolveram uma noção de pertencimento e reconfiguraram espacialidades e sociabilidades como Recife. Para tal empreitada, as concepções oriundas das cartografias culturais e afetivas sustentaram nossa ideia de que a música foi responsável pela forma como Chico Vulgo e Jorge dü Peixe percorreram o trajeto da periferia a ao centro, não como coadjuvantes ou mão de obra barata, mas como protagonistas de suas próprias histórias.

PALAVRAS-CHAVE: ManguêBit; Chico Vulgo (Science) e Jorge dü Peixe; Recife: anos 1980e1990; cartografias culturais.

ABSTRACT

This article seeks to show that ManguêBit was constituted as a counterspectacle in Recife in the mid-1980s and early 1990s. We consider it pre-ManguêBit, at a time when Recife was going through a deep social and economic crisis. The capital of Pernambuco offered little prospect of life for its poorest inhabitants, especially for the youth of the periphery. The dance gang Legião Hip Hop, from the Rio Doce neighborhood in Olinda, and the bands formed in the following years (Orla Orbe, Bom Tom Rádio, Loustal, Chico Science and Lamento Negro) served as a road map and were fundamental in tracing the path followed by a portion of these young people who developed a sense of belonging and reconfigured spatiality and sociability with Recife. For such an undertaking, the concepts arising from cultural and affective cartography supported our idea that music was responsible for the way in which Chico Vulgo and Jorge dü Peixe traveled from the periphery to the center, not as supporting actors or cheap labor, but as protagonists of their own stories.

Keywords: ManguêBit; Chico Vulgo (Science) and Jorge dü Peixe; Recife: 1980s and 1990s; cultural cartography.

INTRODUÇÃO

Neste artigo propomos uma análise direcionada às cartografias culturais e suas implicações teóricas, as quais relacionamos às bandas formadas por Chico Vulgo (Science) e Jorge dü Peixe durante as décadas de 1980 e início de 1990, compreendendo como percorreram o Recife de forma afetivo-cultural, subvertendo a ideia de uma cidade estanque em que tudo o que é produzido no cinturão periférico deve ficar restrito a tal espaço, e toda a produção das áreas mais abastadas voltada aos privilegiados.

Este universo citadino foi fomentado por relações sociais a partir de espacialidades e sociabilidades promovidas por jovens suburbanos que extrapassaram a cidade, criaram locais de produção e difusão cultural e, conseqüentemente, desenvolveram uma “sensibilidade coletiva, originária da forma estética, [que] acaba por constituir uma relação ética” (MAFFESOLI, 1987, p. 27). Pensamos essa juventude, ou melhor, uma parte dela como “grupos de estilo jovens” (KEMP, 1993, p.13), à maneira de Kênia Kemp, que considera o estilo é construído sob os auspícios da convivência entre os “iguais”, em um contexto de experiências cotidianas compartilhadas, por intermédio de sonoridades, indumentárias, deslocamentos urbanos e, notadamente, vivências coletivas a partir das quais atribuem um sentido para suas vidas. Daí que toda a vivência do *hip hop* só adquire sentido entre os jovens que o praticam, ao ser, portanto, partilhado pelos mesmos atores sociais urbanos.

No plano teórico, pontuamos que, no âmbito da Geografia Cultural, ao se falar em cartografias culturais, tornou-se habitual vincular certas expressões culturais a determinados espaços geográficos. Indo além dessa visão, concebemos o espaço como algo construído por relações sociais, na esteira de Jorn Seeman, que, ao abordar o assunto, destaca o papel desempenhado pela “produção cultural como formadora do espaço”(SEEMANN, 2001, p. 61)

Por conseguinte, as cartografias culturais servirão para mapearmos e analisarmos os rumos que ambos os *breakers* tomaram após a saída da Legião Hip Hop e que

compreendem a passagem por bandas como Orla Orbe, Bom Tom Rádio, Loustal, Chico Sciencee Lamento Negro e, por último, Chico Science & Nação Zumbi.

Propomo-nos, a partir daqui enveredar pelo estudo da relação entre a música, como uma espécie de vetor, a geografia urbana e certos traços que compõem as cidades contemporâneas, especialmente Recife e Olinda. Há um campo de estudos da geografia cultural em expansão desde meados da década de 1990 que vem se preocupando com a análise da música popular como uma área de investigação geográfica. Nessa esfera, Lily Kong apontou algumas correntes de pesquisa e criticou determinados trabalhos que versam sobre a cultura de elite e que não comportam maiores observações sobre interesses geográficos mais amplos. De toda forma, tal autora destacou contribuições provenientes desses estudos:

Essas investigações não estabelecem quaisquer argumentos teóricos; contudo, são metodologicamente motivadoras, não por introduzirem novas técnicas baseadas em teorias, mas devido às maneiras detalhadas e trabalhosas de os pesquisadores mapearem dados sobre as afiliações aos grupos musicais; de esquematizarem os padrões de participação em concursos de música; de traçarem e mapearem a distribuição dos locais de nascimento de personalidades da música etc (KONG, 2009, p. 135)

Já Rolnik propõe ao cartógrafo o mergulho “na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem”(ROLNIK, 2016, p. 66). Em vista disso, o grande desafio para quem, como nós, objetiva desempenhar, por um momento, a função de cartógrafo sentimental, é justamente este: a construção de uma ponte de comunicação formada por uma narrativa histórica baseada, por um lado, na cidade desses jovens frenéticos, imersos em uma realidade atravessada por desigualdades sociais, com personagens disputando o mesmo espaço em papéis antagônicos; e, por outro, num arcabouço histórico e cultural em que o secular e o contemporâneo se expressam em cada rua, avenida e, principalmente, em cada indivíduo, variando de intensidade.

Nessa perspectiva, levamos em consideração igualmente as contribuições que Fabiana Britto e Paola Jacques nos oferecem em seu estudo acerca das relações que se estabelecem por meio do diálogo entre o corpo e a cidade. Para elas, “a corpografia urbana seria um tipo de cartografia realizada pelo e no corpo, ou seja, a memória urbana inscrita no corpo, o registro de sua experiência na cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria

cidade vivida, que configura o corpo de quem a experimenta”. (BRITTO; JACQUES, 2008, p. 79)

Martín-Barbero define como “mestiça” a abordagem que sua obra *Ofício decartógrafo* realiza acerca da fronteira entre mapa e crônica (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 20). Como, no entanto, não é apresentada uma definição clara do que seja crônica ou mapa, o que pretendemos elaborar como cartografia é fruto das crônicas que resolvemos tecer, tomando como referência básica os passos de Chico Vulgo e Jorge dü Peixe.

Nosso critério para cartografarmos o Recife dos anos 1980 e início da década de 1990 se alicerça na música e nas formas de sociabilidade com que esses sujeitos sociais se envolveram na formação de bandas nesse período. Isso, evidentemente, se conecta, a estratégias de expressão do desejo no campo social.

Chico Vulgo e Jorge dü Peixe encontraram na música uma via para ir da periferia ao centro². Procuramos, então, compreender aspectos relevantes desses deslocamentos. Afinal, mesmo com toda a projeção que eles conquistaram nos anos que se seguiram, sempre é importante salientar um detalhe: “começou na periferia, foi vivenciado por pessoas da periferia, aliás, foi iniciado por pessoas da periferia, mas foi impulsionado pela classe média”³.

Para além do circuito⁴Boa Viagem, Olinda (sítio histórico) e bairros de classe média de ambos os municípios, detectamos em nossa pesquisa um trajeto percorrido por Chico Vulgo e Jorge dü Peixe entre os bairros de Rio Doce e Casa Caiada. Na esteira disso, apoiado em Magnani, indagamos: qual seria a lógica de deixar o seu pedaço para constituir novas redes de sociabilidade por intermédio da música?

²Magnani investigou as redes de sociabilidade dos jovens das periferias de São Paulo. Segundo o autor, a grande questão consiste em compreender a saída desses jovens da periferia para o centro, abandonando, assim, a lógica do “pedaço”. Ele se fixou nas áreas centrais da capital paulista, como cortiços e locais públicos de circulação, no intuito de verificar como essas pessoas se apropriavam desses espaços. Há também outra vertente de análise proposta pelo autor que busca examinar os “pedaços” da cidade apropriados por diversos grupos. (MAGNANI, 2012, pp. 90-93).

³Sandro Pontes foi amigo de infância e adolescência de Jorge dü Peixe e acompanhou a trajetória artística do cantor até sua morte. (PONTES, S. 2006)

⁴Circuito implica “uma categoria que descreve o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial; ele é reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais. A noção de circuito também designa um uso do espaço e dos equipamentos urbanos – possibilitando, por conseguinte, o exercício da sociabilidade por meio de encontros, comunicação, manejo de códigos–, porém de forma mais independente com relação ao espaço, sem se ater à contiguidade, como ocorre na mancha ou no pedaço”. (MAGNANI, 2012, pp. 178-179)

Baseados ainda em Rolnik, nossa reflexão se concentra, em parte, nas estratégias de produção das subjetividades” (ROLNIK, 2016, p. 70), ao propor uma cartografia musical-afetiva que aponta para o modo como Chico Vulgo e Jorge dü Peixe se apropriaram do Recife por meio das características de cada uma das bandas que integraram, bem como de suas composições. Houve nisso uma identificação estética⁵ que ultrapassou as fronteiras das cidades e dos bairros, movida pelo ato de se pensar o espaço coletivo sob a urgência uma partilha cognitiva de sentimentos e afetividades.

A capital de Pernambuco foi, então, cartografada não pela via convencional dos mapas e do ofício clássico de um cartógrafo, mas pelo ir e vir de jovens saídos da periferia em legítimos protagonistas da história do Grande Recife. Não é por outra razão que nosso estudo poderia se iniciar com a canção “A cidade”, composta ainda na época da Bom Tom Rádio (1988) e gravada posteriormente no CD *Da lama ao caos*, em 1994.

O sol nasce e ilumina as pedras evoluídas
que cresceram com a força de pedreiros suicidas
cavalheiros circulam vigiando as pessoas
não importa se são ruins, nem importa se são boas
e a cidade se apresenta centro das ambições
para mendigos ou ricos e outras armações
coletivos, automóveis, motos e metrô
trabalhadores, patrões, policiais, camelôs
a cidade não pára, a cidade só cresce
o de cima sobe e o de baixo desce
a cidade se encontra prostituída
por aqueles que a usaram em busca de saída
ilusora de pessoas de outros lugares
a cidade e sua fama vai além dos mares
no meio da esperteza internacional
a cidade até que não está tão mal
e a situação sempre mais ou menos
sempre um com mais e outros com menos
eu vou fazer uma embolada, um samba, um maracatu
tudo bem envenenado, bom pra mim e bom pra tu
pra gente sair da lama e enfrentar os urubu
num dia de sol Recife acordou
com a mesma fedentina do dia anterior⁶.

⁵ A identificação estética é um termo proposto por Maffesoli para acentuar que as relações coletivas ou comunitárias são atravessadas por uma dimensão estética, o que acarretam uma transfiguração da política ou do social. Para esse autor, é por intermédio da estética que ocorre uma frequente interação entre os indivíduos que experimentam emoções, sentimentos, paixões em comum. (MAFFESOLI, 2005, pp. 187-189)

⁶ “A cidade” (Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*, Chaos/Sony, 1994. 1 CD (4:47 min).

Temos aí uma espécie de crônica musical, que remete ao dia a dia da coletividade. Normalmente, costuma-se tachar a crônica de um gênero menor. Sendo calcada em uma fruição dinâmica (BECKER, 2003, p. 02), ela é identificada como um gênero de circunstâncias, vivaz, em muitas ocasiões diretamente relacionada ao tempo presente do cronista que a escreveu. Tecida por percepções captadas de maneira despreziosa, é subjetiva por excelência, tida como a narração de um mundo visto pelos olhos atentos de um homem.

Há nela uma comunhão linguística entre a escrita e a oralidade. O transitar pela cidade e a observação dela converteram Chico Science em um jovem cronista urbano. As idas e vindas na linha de ônibus Rio Doce-CDU, na qual passava preciosas horas contemplando as avenidas, as pontes, os viadutos e as pessoas comuns, serviram de inspiração para a canção “A cidade”, criada, por sinal, dentro do próprio coletivo. Essa composição nos arremessa para dentro do movimento de passagem de um espectador privilegiado que assiste a tudo e a todos por uma vitrine, numa afluência de situações e de pessoas sem nome, cumprindo com suas funções no emaranhado urbano do Recife em que se vigia, sem ata e se extorpe gente em nome da lei, e onde proliferam camelôs, que se tornaram figuras constantes na paisagem urbana das cidades brasileiras dos anos de 1980 em virtude do desemprego e do aumento do contingente de mão de obra no mercado informal.

Aquí aflora o desencanto do poeta, ao assinalar que o sol brilha apenas para os mais afortunados e suas pedras evoluídas (edifícios erguidos por anônimos). Mais: a fedentina da cidade simboliza o desapontamento e a ilusão dos retirantes oriundos do sertão. E por aí vai “Acidade”, que não deixa de aludir à polícia, um tema recorrente nas composições do poeta do mangue.

Tal canção é emblemática por carregar em si toda uma variedade de elementos que nos transportam para o MangueBit. Vale a pena avançar um pouco mais em sua análise. Em primeiro lugar, “A cidade” foi composta na época da Bom Tom Rádio, com características do *rap*, como a utilização da bateria eletrônica, e com a marcação do contra baixo influenciado pelo *funk*. Já na segunda versão, gravada nos estúdios da Sony Music, a música incorporou mudanças nos versos e um *sampler* de “Boa Noite do Velho Faceta –

Amor de criança”⁷. Quanto à percussão, verifica-se que as alfaias de maracatu são tocadas no ritmo do baque virado, a marcação da caixa é feita de duas maneiras (rufada e contratempo) e, por fim, o caráter híbrido da composição se evidencia mais com a guitarra elétrica alternando *riffs* distorcidos, apresentando em outros momentos uma pegada inspirada no *funk*, com mais balanço e menos celeridade, principalmente na ausência de solos dedilhados.

Que isso sirva como amostragem da nossa tentativa de compreender a maneira como a cidade foi cartografada culturalmente por meio de umas tantas canções e, em particular, pelos grupos que analisaremos individualmente a seguir.

Assim, destacaremos alguns traços característicos que sempre estiveram presentes desde a Bom Tom Rádio e que se agregaram à trajetória de Chico Vulgo e de Jorge dü Peixe quase de modo natural – como a *black music* (*funk*, *soul*, *hip hop*), o *rock* e a cultura secular pernambucana (maracatu, ciranda, coco, afoxé, caboclinhos e cavalo marinho) –, aliadas às inúmeras influências advindas do mercado editorial brasileiro de revistas que se abriu de forma irreversível às publicações estrangeiras no início da década de 1980, dando visibilidade aos quadrinistas Alan Moore, Frank Miller e Hugo Pratt, criadores dos personagens Watchmen, Batman e Corto Maltese⁸, respectivamente.

A POLIFONIA DE RIO DOCE NA FREQUÊNCIA DA BOM TOM RÁDIO

A Bom Tom Rádio, que foi uma experiência basilar na formação musical de Chico Science e Jorge dü Peixe, assentada na vertente da música eletrônica e do *hip hop* que também alimentaria estiveram toda a carreira da Nação Zumbi⁹. Cronologicamente, ela se

⁷“Boa noite do Velho Faceta – Amor de criança” (Velho Faceta), O pastoril do Velho Faceta. LP **O Pastoril do Faceta**, vol. 2. Bandeirantes Discos, 1979.

⁸Corto Maltese, personagem do escritor italiano Hugo Pratt, é um pirata em busca de tesouros. Nada mais trivial. Porém, o que o diferencia dos demais piratas é que em sua história de vida convivem o pirata e o aventureiro explorador do mundo. Sobre o assunto, ver <<https://cortomaltese.com/en/>>. Acesso em 2 dez. 2018.

⁹A banda Nação Zumbi, didaticamente falando, possuiu três vertentes musicais em sua formação. As trajetórias de Chico Science (Vulgo) e Jorge dü Peixe ligam-nos à veia *hip-hop* e à música eletrônica dentro da banda. Com relação ao *rock* e à sua guitarra distorcida, a presença de Lúcio Maia é altamente significativa. A alma africana tradicional dos tambores (alfaia), congas, djembes, ganzás, entre outros instrumentos, é uma característica trazida pelo grupo de samba-*reggae* Lamento Negro. Contudo, o que chamou a nossa atenção foram as experimentações, mesmo que limitadas, obviamente, à utilização de recursos disponíveis na época em questão. (NASCIMENTO, 2011, p. 102).

mescla à Orla Orbe, pois essas bandas estiveram na ativa concomitantemente entre 1988 e 1989.

Como explica Strawl (JANOTTI JÚNIOR; STRAW, 2012, p. 08), as pessoas se reúnem em grupos em razão de suas predileções. Em decorrência disso, tendem à exclusividade, o que torna interessante pensarmos, por exemplo, a relação entre Chico Science, Jorge dü Peixe e Mabus e para compreendermos as relações e as interações musicais estabelecidas entre esses três jovens.

Rapaz, no caso do Bom Tom Rádio como foi, mesmo sem a gente perceber, a gente já sabia que seria um grande laboratório. É muito engraçado; se você me perguntar hoje, eu não lembro de nenhum momento em que ouvir música e fazer música não fosse uma coisa só pra gente, sabe? Vamos lembrar do contexto, que eu acho que isso é muito importante. Final dos anos 80, 87: as primeiras gravações que eu tenho do Bom Tom Rádio são de 87; eu acho que elas vão de 87 a 88, 89, no máximo, pois a banda acaba antes dos anos 90. Era meio como a cidade, era uma situação sócio econômica em que—acho que foi no meio da década—Recife foi pro buraco de vez.. Era uma época em que o que dava dinheiro aqui era você montar uma casa de show de forró elétrico ainda. Era basicamente isso, não tinha espaço pra nada, na época a cultura oficial reconhecida era o frevo e acabou. Não se falava em maracatu. Quando o tipo era muito louco, isso no final dos anos 80 era um símbolo de resistência: você ia lá pro carnaval no Pátio de Santa Cruz, de onde saíam os blocos tradicionais. Era uma coisa entre o underground e a resistência. A melhor coisa era a noite dos tambores silenciosos, aí nesse contexto, todo mundo sem dinheiro também, a coisa mais fácil para fazer e se divertir era comprar uma garrafa de vodca e ir para a casa de alguém para ouvir música. Nesse contexto de ir para a casa de alguém, ir para casa para ouvir música. Aí, porra, vamos ouvir música; foi assim que começou o Bom Tom Rádio¹⁰.

A Bom Tom Rádio, a exemplo de outros experimentos musicais de Chico e Jorge, se formou no embalo de que “ouvir música e fazer música não fosse uma coisa só pra gente” (MABUSE, 2017). Ela foi o projeto mais desprezioso de ambos, que se situou na fronteira entre uma reunião de amigos que escutavam e faziam música nas horas de lazer e uma banda com experimentações, ensaios regulares e repertório definido para *shows*¹¹. Funcionou como

¹⁰ José Carlos Arcoverde, ou simplesmente “Mabuse”, era habitante da região central de Olinda, filho de um executivo do Banco do Brasil. Tornou-se uma grande fonte de informações sobre o meio musical: sua condição financeira favorecia a aquisição de discos importados, revistas, equipamentos eletrônicos e livros. Teve ainda papel-chave nas primeiras incursões de Chico e Jorge pelo mundo da música eletrônica. (MABUSE, 2017)

¹¹ Conforme Mabuse e Jorge dü Peixe, a Bom Tom Rádio não cultivou o hábito de ensaiar regularmente, nem mesmo um repertório definido. O que havia, segundo os depoentes, era o desejo de experimentar os precários recursos eletrônicos da época e gravar tudo aquilo que eles haviam composto e que lhes parecia útil de alguma forma. Outro fator que corrobora a visão dos artistas sobre a Bom Tom Rádio é justamente o número de

uma oficina sonora espontânea de 1988 até 1990, com uma formação que se manteve até o final com Mabuse (contrabaixo e efeitos), Jorge dü Peixe (bateria e *scratches*) e Chico Science (vocal e *scratches*). As sequências musicais eram realizadas em um computador pessoal modelo MSX, um avanço em termos de sistema de áudio para a segunda metade da década de 1980.

Nessa época, a cena cultural para as bandas era algo quase inexistente. A despeito disso, não faltava a uma parcela dos jovens a vontade de produzir uma cultura local, que foi o substrato necessário para surgir um terreno fértil no qual o futuro ManguêBit e as hibridações musicais¹² dos seculares maracatus, afoxés, cirandas e caboclinhos, ressignificados com elementos contemporâneos – como o *funk*, o *soul*, o *rock* e o *rap* – se tornassem algo relevante na música brasileira no final do século XX.

Em meio a esse panorama, a Bom Tom Rádio utilizou elementos e técnicas de decomposição rudimentares para criar uma música inspirada nos DJs jamaicanos dos anos 1960 e 1970. De acordo com Ribeiro, “alguns casos são muito significativos nesta perspectiva. Na virada dos anos de 1960/1970, por exemplo, alguns DJs jamaicanos começaram a desenvolver um tipo de música que consistia na remixagem de faixas pré-gravadas, privilegiando o ritmo e as frequências sonoras mais graves e adicionando efeitos e texturas às músicas como intuito de torná-las dançantes, hipnóticas e ‘psicodélicas’ para serem xibidas em *sound-systems*” (RIBEIRO, 2007, p. 175).

O esforço da Bom Tom Rádio esbarrava, entretanto, na disponibilidade de equipamentos pouco comuns para tal empreitada sonora. Basicamente, a veia eletrônica do grupo restringia-se a um *mixer* para sobrepor e misturar os sons, às *pickups*, essenciais na técnica dos *scratches* e a instrumentos musicais mais habituais, como guitarra e contrabaixo.

apresentações que a banda fez em toda a sua existência, apenas duas, para um reduzido conjunto de expectadores, em sua maioria amigos e companheiras dos músicos.

¹² Aqui usamos o termo hibridações musicais tal como Herom Vargas. Em sua tese de doutoramento ele discute o hibridismo e analisa a produção musical da banda Chico Science & Nação Zumbi, além de abordar a sua relação com o Movimento Armorial de Ariano Suassuna. (VARGAS, 2007)

BOM TOM RÁDIO: A LÓGICA ERA IMPROVISAR

Rapaz, eu sempre tive uma curiosidade muito grande. Desde a infância sempre tive um apreço muito grande pelo conceito da gravação de estúdio, da gravação musical, e eu lia muito, onde eu podia, a Som três, as revistas que tinha na época, e aí eu entendi numa dessas qual era a lógica. A Som três, eu acho que era ela, justamente a Som três, tinha um encarte uma vez sobre como montar um estúdio em casa. Isso faz muito tempo. Eu comprei, eu acho que em sebo, essa Som três. Porra, tu lembra dessa revista? Quem escrevia nela era Roberto Muggiati. [...] Aí eu entendi qual era o conceito do overdub, a lógica de você ter dois gravadores onde você mixa. O negócio era tão tosco, esse manual, ainda queria encontrar [...], a forma como ela explicava como é que você fazia overdub era a seguinte: você tinha dois gravadores de rolo, certo? Aí você gravava em um, aí passava pro outro, no gravador de rolo, e um dos cabeçotes só faz apagar. Aí a dica era você pegar um cotonete e botar em cima do cabeçote pra fita não passar por ele. Só que aí eu fiz uma analogia com o que eu tinha em casa. Eu tinha um equipamento, um desses systems, micro-systems dos anos 80, que tinha uma função karaokê. Aí eu, porra, função karaokê é exatamente o que eu tô querendo; com dois toca-fitas você passa de um para o outro e usa a função karaokê pra colocar um canal a mais e sai. E era assim que a gente gravava: eu comprei uma mesinha de mixagem muito tosca e uma bateria eletrônica feita no Brasil por uma empresa de São Paulo, e eu já tinha um baixo. Aí, pronto, foi o suficiente, e a gente começou a tocar. E tinha uma lógica que era muito de uma liberdade de improviso mesmo [...] a gente gravava mais que ensaiava. (MABUSE, 2017)

Uma palavra-chave no depoimento de Mabuse nos chamou a atenção. Ela exprime algo que durante todo o tempo marcou o processo de composição da Bom Tom Rádio: a improvisação, um ingrediente intrínseco ao ato de compor do grupo. E não se trata, no caso, de improviso no sentido de inesperado, de imprevisto, mas, sim, associado à espontaneidade, à criatividade, características presentes nas batalhas de *freestyle* dos *rappers*, nas quais chavões e rimas deliberadamente impactantes são uma constante. Mais: a improvisação não se restringia apenas às letras na Bom Tom Rádio. Ela contagiava as batidas (*beats*), as linhas de baixo, a mixagem, como salientaram seus próprios integrantes (Mabuse e Jorge), sendo fruto de poucos ensaios e muito mais de experimentações dos poucos equipamentos de que dispunham.

Logicamente, há diferenças fundamentais em relação à condução dos improvisos do *freestyle* e, pois, nas disputas do *rap* a *performance* está recheada de conflitos no desenvolvimento do tema. Em outras palavras, “o recado é direcionado e o tom é assertivo” (OLIVEIRA, 2016,p.104), contudo a essência da improvisação, a vivacidade e a sagacidade se fazem sentir em ambos os casos. De todo modo, a discussão a respeito da improvisação não se resume ao *free style*, evidentemente. Ela se instala, de corpo inteiro, no *jazz*, cujo fazer

musical, ancorado no improviso, se expressa no virtuosismo dos seus praticantes. Daí se dizer que “a sua arte não é reproduzida, mas criada, e existe apenas no momento da criação” (HOBSBAWM, 1990, p. 149). Compreende-se assim por que as mesmas composições de *jazz* executadas em momentos diferentes pelos mesmos músicos e com as mesmas partituras são distintas: “os prazeres do jazz estão, portanto, na emoção gerada [...] primeiríssimo plano é a emoção gerada” (HOBSBAWM, 1990, p. 151), tanto no músico que as interpreta e exprime sua técnica instrumental quanto no público, que é despertado por aquilo que escuta.

O que, além do mais, definiu a singularidade da Bom Tom Rádio dentro do universo de bandas de Chico Vulgo e Jorge dü Peixe era a preocupação em registrar tudo o que se compunha, mesmo que de forma precária e amadora, como Mabuse admitiu. Diante disso, quando pensarmos nas composições gravadas por Chico Science & Nação Zumbi posteriormente na Sony, percebemos a importância desses registros musicais. Por isso, de todas as bandas anteriores da dupla, a Bom Tom Rádio foi a única que emplacou três canções nos registros fonográficos da Sony: “A cidade”, “Maracatu de tiro certo” e “O encontro de Isaac Asimov com Santos Dumont no céu”.

Outro traço interessante evidenciado por Mabuse se relaciona ao processo de escuta musical da Bom Tom Rádio, uma espécie de resposta imediata àquilo que ouviam durante os ensaios escassos e as gravações abundantes, configurando uma receptividade não passiva. Jacques Rancière, ao escrever acerca da noção de espectador emancipado, tem como base de análise o teatro, porém é possível aproveitar suas contribuições e estendê-las para outras ramificações da arte: “emprego aqui essa expressão para incluir todas as formas de espetáculo-ação dramática, dança, performance, mímica ou outras que ponham corpos em ação diante de um público reunido” (RANCIÈRE, 2017, p. 08). Apoiado em Rancière, entendemos que a escuta musical realizada por Mabuse, Chico Science e Jorge dü Peixe na Bom Tom Rádio não era passiva. Havia um trânsito espontâneo de habilidades: “Essas histórias de fronteiras por transpor e da distribuição dos papéis por subverter confluem para a atualidade da arte contemporânea, na qual todas as competências artísticas tendem a sair de seu domínio próprio e a trocar seus lugares e poderes” (RANCIÈRE, 2017, p. 24).

Nesse caso específico, não havia necessariamente lógica para subverter, pois, ao sustentarmos tal ponto de vista, podemos incorrer no erro de imaginar uma situação estanque,

não fluida do espectador e do espetáculo. O que observamos na Bom Tom Rádio foi a relação estreita entre escutar e compor, ou melhor, uma linha tênue entre a escuta e a composição, media da constante mente pela experimentação.

ORLA ORBE: O RAP PLUGADO DE RIO DOCE

A Orla Orbe foi o primeiro palco para Jorge dü Peixe e, principalmente, para Chico Science. A proposta musical do grupo consistiu, a nosso ver, no embrião da formação clássica de guitarra, contrabaixo e bateria da futura Nação Zumbi. A característica predominante na Orla Orbe foi a veia da *rap music* nas apresentações do grupo, o que era perceptível no modo de cantar de Chico Vulgo, na indumentária¹³ que utilizava nos *shows*, nas composições e, especialmente, em sua *performance* no palco, inspirada nos *DJs Kool Herc, Grand Master Flash e Afrika Bambaataa*, símbolos na fomentação, divulgação e consolidação do movimento *hip hop* no mundo, notadamente nos Estados Unidos a partir do final da década de 1960 e começo dos anos 1970.

Como a Bom Tom Rádio, a Orla Orbe cumpriu a função de outro grande laboratório de ideias e exercício daquilo que Chico e Jorge absorveram na Legião Hip Hop como dançarinos de *break* e na Bom Tom Rádio, com experimentações musicais baseadas no *sampler*, no *scratch* e nas mixagens.

Segundo nossas fontes de pesquisa, a Orla Orbe não se destacou tanto no quesito gravações musicais, diferentemente da Bom Tom Rádio. Como mencionamos anteriormente,

¹³ Mais do que uma vestimenta, a indumentária manguê era de fato um ato estético e comunicacional; o popular e o contemporâneo habitavam um só corpo. Marshall Sahlins já afirmou que “há nas roupas vários níveis de produção semântica. A vestimenta como um todo é uma manifestação, desenvolvida a partir da combinação específica de partes de roupas e em contraste com outras vestimentas completas”.²⁵¹ No caso de Chico Science, ela configura uma referência ao verão quase constante do Recife, com os óculos de sol harmonizados com o chapéu de palha, as calças de chita, as meias compridas dos caboclos de lança, o tênis importado e os colares multicoloridos das feiras populares. Nessa composição visual aparentemente esdrúxula, acontece uma espécie de comunhão dos elementos icônicos da cultura popular das ruas do Recife com itens da moda hegemônica dos grandes centros internacionais, uma negociação realizada no campo invisível das simbologias fomentadas e nutridas pelas influências culturais que nossos jovens artistas receberam e traduziram durante suas trajetórias. Em tal reinterpretação promovida pelos manguéboys, nota-se uma relação comunicativa no que tange à construção de significados, com destaque para a incorporação de componentes populares em uma sociedade de consumo efêmero. Refletindo com base em (LIPOVETSKY, 2010) e (SAHLINS, 2003, p.179), constatamos a utilização, em um contexto diverso, de elementos da cultura popular que, por séculos afora, sempre possuíram em sua gênese um caráter marcadamente utilitário e muito menos figurativo, como o chapéu de palha.

a Orla Orbe representou o início das apresentações para um público mais amplo em locais do Recife que não possuíam a tradição de receber bandas de *rock*, porém mantinham suas portas abertas para os grupos que surgiam na cidade na década de 1980. Dois espaços assumiram, então, importância: a Boite Misty, localizada no bairro da Boa Vista, que acolheu uma festa organizada pelos por Chico Vulgo e Jorge dü Peixe, ela que era reduto do público LGBT recifense naquele período; e o Espaço Arte Viva, na praia de Boa Viagem, uma escola de dança para a classe média que, em algumas oportunidades, cedia seu espaço improvisado¹⁴ para as apresentações de bandas.

DO ASSOALHO AO PALCO: DE *BBOY* A MC CHICO SCIENCE

A transição das ruas e dos assoalhos para os palcos da Bom Tom Rádio e, principalmente, da Orla Orbe, foi de certa forma natural, quando pensamos no caminho seguido por outros *bboys* que antecederam Chico Vulgo e Jorge dü Peixe ou mesmo nos *bboys* com carreiras posteriores à época analisada, como Zé Brown.

Assim como na dança *break*, a *rap music* possui um papel importante como manifestação coletiva, constituindo-se em uma expressão poética visceral, crua, direta, performática, um convite a participar de maneira incisiva da complexa teia social urbana por intermédio da palavra cantada. Roberto Camargos de Oliveira enfatiza o que vem a ser uma voz ativa, audível e, mais, que ressoa em várias esferas da sociedade:

“As ideias que giram em torno da noção de se ter voz adquiriram um lugar de destaque no *rap* produzido pelos brasileiros. Isso é uma dimensão da prática do *rap* que transcende qualquer delimitação espacial ou temporal. Ela é continuamente construída e realimentada como estratégia de informação, comunicação, inserção social e de participação menos assimétrica nas complexas relações de poder nas quais estamos todos enredados” (OLIVEIRA, 2016, p. 17)

Frise-se que a voz é uma importante ferramenta no constructo de um lugar social. E é por meio da voz falada, entoada ou escrita que se desenvolve toda uma referência no *rap*,

¹⁴Segundo Jorge dü Peixe, “as apresentações aconteciam no próprio salão de ensaio das danças, comum a parede toda espelhada, sem palco, improvisado mesmo”. Mabuse e Fred 04 confirmaram que a cessão do Espaço Arte Viva era, na realidade, um gesto de boa vontade dos donos da escola de dança, que exigiam, todavia, que se observassem determinadas regras de conduta, que iam desde a proibição de bebidas alcoólicas ao uso de outras substâncias. (PEIXE, 2017) (MABUSE, 2017) (FRED 04, 2009).

e se legitima uma arte que se exprime como uma batalha verbal, uma posição política diante da realidade vivenciada, e que está presente nas composições dos dois discos lançados ainda com Chico Science nos vocais (*Da lama ao caos* e *Afrociberdelia*). Neles a veia *rap* é contundente, o lugar social é evidenciado, o caos urbano é esmiuçado através de uma sonoridade profusa.

Em “Rios, pontes e overdrives”, composta coletivamente, essa percepção se desdobra numa crítica cortante à urbanização desenfreada e desproporcional que atinge o Recife desde os tempos imemoriais de Nassau¹⁵.

Porque no rio tem pato comendo lama 3x
rios, pontes e over drives impressionantes esculturas de lama
mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue
rios, pontes e over drives impressionantes esculturas de lama
mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue
e a lama come mocambo e no mocambo tem molambo
e o molambo já voou, caiu lá no calçamento
bem no sol do meio-dia o carro passou por cima e o molambo ficou lá
molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu
é Macaxeira, Imbiribeira, Bom Pastor, é o Ibura, Ipsep, Torreão, Casa Amarela
Boa Viagem, Genipapo, Santo Amaro, Madalena, Boa Vista, Dois Irmãos,
é o Cais do Porto, é Caxangá, é Brasilit, Beberibe, CDU Capibaribe
é o Centrão eu falei
e a lama come mocambo e no mocambo tem molambo
e o molambo já voou, caiu lá no calçamento
bem no sol do meio-dia o carro passou por cima e o molambo ficou lá
molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu
molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu
molambo boa peça de pano pra se costurar mentira
molambo boa peça pra se costurar miséria¹⁶

A cidade impressiona o poeta; o Recife, com seus mangues invadidos pelo aço e pelo concreto, destoa da pobreza dos mocambos, das palafitas. Essa situação de brutais desigualdades sociais que atravessam a sociedade pernambucana constrói uma imagem degenerada de um tecido velho (molambo), sem valor, descartável, pois o que interessa são suas vias urbanas e edifícios; o ser humano marginalizado é um estorvo nas artérias de asfalto.

¹⁵ Entre 1634 a 1646, o Recife vivenciou uma urbanização sem precedentes sob o domínio holandês com a liderança de Maurício de Nassau, quando, entre outras obras, houve a abertura de ruas e a construção de pontes. (PONTUAL, Virgínia, 2001).

¹⁶ “Rios, pontes e overdrives” (Otto, Fred 04 e Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*, Chaos/Sony, 1994. 1 CD (4:04 min)

Ao atentarmos para o modo de cantar do jovem Chico Vulgo, identificamos aí a aceleração de um sujeito que percorre os bairros recifenses quase ininterruptamente, dando-nos uma ideia de constante movimento. É a poesia construída como uma grande metáfora em torno do espaço.

O compositor dispara seu canto direto, criativo e com frases de efeito entrecortadas, com expressões repetidas por meio da segunda voz com um forte sentido contextual que definem o Recife em sua essência histórica: um manguezal urbanizado durante séculos, em que os habitantes e a própria urbe são metamorfoseados em coisas, nas pulsações de uma música cinemática¹⁷.

Desmistificando aquilo que, em uma concepção mais ortodoxa, consistiria na eternidade de um poema, a composição conjunta de Fred 04, Chico Science e Otto, influenciada diretamente pelo esquema “chamada e resposta” (VARGAS, 2007, p. 137), segundo Vargas, traz consigo a velocidade dos repentistas comum a embolada assentada no ritmo das feiras do Grande Recife, numa poética frenética na qual se ancora a mensagem do *rap* apontada por Shusterman: “Em oposição à ideia comum de que ‘um poema é eterno’, o *rap* evidencia a temporalidade da obra de arte e sua provável efemeridade: não somente pelas desestruturas apropriadoras como pelo desenvolvimento explícito de sua própria temporalidade como tema de suas letras”(SHUSTERMAN), 1998, p. 152).

Torna-se audível uma pluralidade de elementos na gravação, como a apropriação do *rap* por intermédio de um discurso direto, a utilização do *sampler* logo de cara¹⁸, uma dicção lépida, um baião marcado pelo contrabaixo e o compasso do naipe de alfaías da Nação Zumbi, que percorrem a música.

¹⁷ Herom Vargas, lançando mão de depoimento Jorge dü Peixe, explicita essa relação das imagens com a música de Chico Science e Jorge dü Peixe, principalmente quando o Recife é poetizado e cantado de maneira visual, direta, metaforicamente inteligível pelo olhar. “Por conta disso, é corrente nas composições o uso do que Jorge dü Peixe, músico e compositor do grupo, define como ‘música cinemática’: uma letra que se remete constantemente a imagens, como uma trilha poético-sonora de um filme. Esse jogo de montagem, já visto na tradição da canção brasileira em muitos momentos, sobretudo no Tropicalismo, é também um dos aspectos constitutivos de várias letras escritas por Chico Science”. (VARGAS, 2007 p. 137).

¹⁸ Nota-se, nessa canção, uma referência à banda pós-punk britânica surgida na segunda metade da década de 1970, The Fall. Em uma de suas músicas desponta o verso há a expressão “*at nights, over rivers andbridges*”, presente em “Rio, pontes e overdrives”. Disponível em <<https://pitchfork.com/artists/1445-the-fall/>>. Acesso em 20 dez. 2017.

Transparece em outras composições de Chico Science e Jorge dü Peixe a presença constante de recursos preciosos do *rap*, se pensarmos, por exemplo, em seus sentidos possíveis¹⁹ ou em sua forma de se expressar, que remete diretamente ao cotidiano de muitos jovens olindenses. Seu canto é permeado por situações cotidianas que são inteligíveis por seus pares. Como Zumthor expõe:

A voz poética assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver. Paradoxo: graças ao vagar de seus intérpretes – no espaço, no tempo, na consciência de si –, a voz poética está presente em toda a parte, conhecida de cada um, integrada nos discursos comuns, e é para eles referência permanente e segura. Ela lhes confere figuradamente alguma extratemporalidade: através dela, permanecem e se justificam. Oferece-lhes o espelho mágico do qual a imagem não se apaga, mesmo que eles tenham passado. As vozes cotidianas dispersam as palavras no leito do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética os reúne num instante único – o da performance –, tão cedo desvanecido que se cala; ao menos, produz-se essa maravilha de uma presença fugidia mas total (ZUMTHOR, 1993, p. 139).

A *performance* vocal dos *rappers*, oriundos das gangues de dança, percurso trilhados em desvios por Chico e Jorge, foi, na realidade, um aprimoramento das batalhas que aconteciam no centro do Recife na primeira metade da década de 1980. Graças a elas, o corpo se transformou em um lugar de passagem para diversos discursos, constituindo um reduto especial de experimentações sensíveis. Por isso ocupou “uma posição privilegiada para a compreensão e a produção do humano, do social, do político e do simbólico” (PEDRAZA GÓMEZ, 2002, p. 83).

Mas a análise da produção artística de Chico Science e Jorge dü Peixe não para por aí. No exame da obra de ambos, ao adentrarmos mais a fundo no Nordeste, este reaparece em meio à integração ao universo das embotadas e da contemporaneidade da diáspora

¹⁹ Com relação aos sentidos possíveis de uma canção de *rap*, ou, em nosso caso mais especificamente, uma canção que incorpora elementos do *rap*, notadamente na letra, Oliveira afirma: “No caso do *rap*, o compositor e o intérprete geralmente se confundem. De todo modo, [...] é na interpretação que os timbres, a intensidade, o *flow*, os *samplers* e outros elementos da composição vão atuar e colaborar na construção de seus sentidos. Isso reforça a importância da *performance*—seja da voz, do corpo e da seção instrumental—, uma vez que a canção fala mesmo sem recorrer à palavra. É na realização sonora de uma composição, em sua completude, que se criam seus sentidos possíveis”. (OLIVEIRA, 2016, p. 30). Daí Adalberto Paranhos ressaltar que “interpretar implica também compor. Inevitavelmente, quando alguém canta e/ou interpreta uma música sob essa ou aquela roupagem instrumental, atua igualmente, num determinado sentido, como compositor. O agente opera, em maior ou menor medida, na perspectiva de decompor e/ou recompor uma composição”. (PARANHOS, 2004, p. 25).

africana com base na *rap music*, ou seja, numa conjugação mais que de repente faz surgir um *rap*.

“É HIP HOP NA MINHA EMBOLADA”: O VERSO FRENÉTICO NA TROVA URBANA

Somos todos juntos uma miscigenação
e não podemos fugir da nossa etnia
índios, brancos, negros e mestiços
nada de errado em seus princípios
o seu e o meu são iguais
corre nas veias sem parar
costumes, é folclore, é tradição
capoeira que rasga o chão
samba que sai da favela acabada
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
maracatu psicodélico/capoeira da pesada /bumba meu rádio
berimbau elétrico/frevo, samba e cores
cores unidas e alegria
nada de errado em nossa etnia²⁰

“Etnia” é uma das composições remanescentes da época da banda Loustal, sobre a qual falaremos mais adiante. Ela permaneceu engavetada por mais de uma década, sendo gravada somente em 1996. Não por acaso, expõe-se em “Etnia” o leque demiscigenação da música brasileira presente no imaginário desses artistas, uma polifonia realçada pela atualização das tradições da cultura popular nordestina: o “*hip-hop* na minha embolada” é justamente a “antena parabólica enfiada na lama”.

Ouve-se, no seu registro, uma conjugação de *funk*, *xaxado*, *baião*, *scratches*, tambores uníssonos na cadência de um contrabaixo, acompanhados por uma letra de exaltação da cultura popular (entenda-se, aqui, a cultura das classes mais baixas). Nessa composição se volta as costas para a discriminação pelo elemento popular²¹ com um arremate poderoso de

²⁰ “Etnia” (Chico Science & Nação Zumbi), Chico Science & Nação Zumbi. CD **Afrociberdelia**. Chaos/Sony, 1996. 1 CD (2:33 min)

²¹ Ideia semelhante é exposta por Néstor García-Canclini em *Culturas híbridas*, especificamente no quinto capítulo, A encenação popular. O autor afirma que “o popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; os artesãos que não chegam a ser artistas,

expressões pautadas no hibridismo musical, dentre elas “maracatu psicodélico, capoeira da pesada, bumba meu rádio e berimbau elétrico”.

Ao enfocarmos a relação entre a cultura popular nordestina, representada, no caso, pelos emboladores, e a *rap music* advinda do exterior, nós nos damos conta de que ela - que seria propagada futuramente de maneira mais explícita com a expressão “uma parabólica enfiada na lama”-, já se manifestara anteriormente. E a arte da embolada, com suas respostas rápidas e senso de humor aguçado, encontrou nas ruas do Recife dois *bboys* de Rio Doce que cantaram em verso, prosa e repente a caótica cidade-estuário.

Tal fato não ocorreu à toa. Como se sabe, a palavra repente se relaciona diretamente à velocidade com que o improvisado é construído no embate entre os emboladores; já no *rap* se abre campo para o *freestyle*. Essa configuração de disputa se fundamenta em um sistema de métrica previamente pensado; as diferenças estão basicamente nas nomenclaturas propostas por cada segmento. No caso *rap* temos o *flow*²² e, no dos emboladores, o “mote”²³. Nesse duelo de versos e rimas, o vencedor é decidido pelo público, quando ele é realizado em ambientes abertos, ou por uma comissão julgadora, em se tratando de campeonatos comum formato estabelecido pelos organizadores.

Para além das analogias existentes entre os dois gêneros musicais, impõe-se, contudo, reconhecer o que os diferencia, a começar dos locais de exibição desses artistas, ou seja, enquanto o *rap* é um estilo eminentemente urbano, salvo raras exceções, a embolada ainda transita entre o universo rural, as praças públicas e as feiras populares do interior do Nordeste brasileiro. Seja como for, o *rap* e a embolada não se situam em mundos paralelos ou conflituosos, mas, sim, complementares no que tange ao caráter popular de ambas as manifestações. Estamos cômicos de que os dois gêneros foram influências musicais

a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos ‘legítimos’, os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, ‘incapazes’ de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos”. (GARCÍA-CANCLINI, 2000, p. 205).

²² *Flow* designa a maneira como o MC canta os seus *rap* sou o que se relaciona ao seu estilo de *performance* musical.(OLIVEIRA, 2016,p.329).

²³ Chama-se de mote uma frase poética, normalmente de dois versos, com a qual o cantador deve concluir suas estrofes, sendo esse termo estendido também para indicar a estrofe composta nesse contexto. Os motes (no primeiro sentido) são pedidos aos cantadores e determinam tanto o assunto do baião quanto as rimas finais das estrofes – e por isso dispensam a exigência da deixa. (SAUTCHUK, 2009, pp. 28-29).

determinantes na musicalidade de Chico Science e Jorge dũ Peixe, tendo a Orla Orbe funcionado como um grande laboratório inicial, ao operar tal junção.

Nesse sentido, verificou-se a apropriação de uma cultura residual²⁴, a embolada, que não cabe, em princípio, nos moldes da cultura dominante. Ela comporta resíduos de expressões significativas do passado, ainda que sejam incorporadas à cultura hegemônica vigente para possuírem algum sentido.

Ao trilhar, entretanto, novos caminhos, sobretudo a partir do seu engajamento na Orla Orbe, Chico e Jorge não se mantiveram apenas com os pés atados ao passado remoto, eles ensaiaram voos bem mais ousados principalmente por intermédio de outras bandas que extrapolariam o universo do *hip-hop* e adentrando no mundo dos quadrinhos, da *soul music* e do *rock*. Foi o que aconteceu na Loustal.

LOUSTAL: QUADRINHOS IMPORTADOS E ROCK

As influências dos quadrinhos não se resumiram ao período das aspirações e projeções futuristas de jovens suburbanos inspirados em Isaac Azimov, sempre à espera de mais uma publicação importada²⁵. Tais influências alcançaram o próprio visual dos músicos, como era possível observar nas costeletas de Corto Maltes e de Chico Science, ou mesmo na forma de os músicos flanarem pela cidade de forma onírica, quase heroica e meio quixotesca. Eram rapazes que emergiam da lama dos guetos e consumiam a cidade, não atrelados à figura de um justiceiro, mas como sobreviventes do caos urbano.

²⁴“Por residual quero dizer que algumas experiências, significados e valores que não podem ser verificado sou não podem ser expressos nos termos da cultura dominante são, todavia, vividos e praticados como resíduos – tanto culturais quanto sociais – de formações sociais anteriores”. (WILLIAMS, 2011,p.56).

²⁵ Jorge dũ Peixe relatou as dificuldades para a compra de revistas de quadrinhos importadas: “Velho, o Chico cansou de ir lá pro aeroporto quando eu trabalhava na Vasp e dormia lá na sala *vip* me esperando pra gente voltar pra casa e bater um papo. Nesse meio-tempo a gente juntava uma grana a duras penas e comprava uns quadrinhos importados que eram caros pra caralho lá no aeroporto do Recife. E enquanto eu trabalhava o Chico ia lendo e depois socializava com a galera que era vidrada nesses quadrinhos. [...] Esse lance de comprar os quadrinhos na Livro 7 só funcionava porque a gente juntava a grana de um e outro, comprava a revista e, depois que lesse, passava pros outros. Desse jeito todo mundo tinha acesso à revista e lia as novidades importadas”.(PEIXE, 2015)

Jacques de Loustal²⁶ foi um episódio à parte na história de Chico Science e Jorge dü Peixe. A forma como o quadrinista francês marcou a trajetória deles – para não falar da cultura *pop* urbana em geral²⁷ – não se restringiu, longe disso, a uma despreziosa leitura juvenil. Ele deu nome à terceira banda dos nossos protagonistas com uma formação clássica de *rock*, com guitarra, baixo e bateria, e composições *à la ska* e *pós-punk*.

Alguns lugares tornaram-se conhecidos no Recife, conhecidos por agregar em artistas locais e nacionais, acadêmicos das mais diferentes áreas de interesse, lideranças estudantis, imprensa especializada, editores, gravadoras independentes e, em especial, um público ávido por novidades do mercado editorial brasileiro e estrangeiro. Um exemplo disso foi a Livro 7, livraria que durante sua existência, entre 1970 e 1998, se transformou em reduto de intelectuais e do público que buscava livros e revistas importados ausentes em outros locais de venda da cidade.

De todo modo, a Loustal serviu para a entrada de Chico e Jorge no cenário musical do Grande Recife, embora de maneira precária, amadora e insustentável financeiramente. Nesse período, suas práticas culturais foram ampliadas para outras áreas da cidade, sem se limitarem ao bairro de Rio Doce, em Olinda, ou às suas adjacências, se bem que apresentações esporádicas aconteciam muito mais em função das relações de amizade dos músicos do que por convites espontâneos dos empresários.

A Loustal inaugurou, na vida desses dois artistas, uma era de palcos, fitas demo, gravações caseiras de videoclipe²⁸, aparições na imprensa local, além de uma maior maturidade na exposição e utilização das influências acumuladas durante alguns anos, principalmente nas composições e gravações da Bom Tom Rádio e nos vocais e *performances* da Orla Orbe. Em meio a esse panorama, a Loustal teve uma vida breve afetada pela

²⁶ Jacques de Loustal é um quadrinista e ilustrador francês que iniciou sua carreira artística no final dos anos 1970. Entre suas produções destacam-se Heavy Metal, Barneyea Nota Azul, Corações da Areia, Kid Congo Sangue de Bandidos (todas em parceria como editor e *designer* Philippe Paringaux), bem como Os Irmãos Adamov, Sony a Branco, Amor insolentee “BlackDog”. Informações disponíveis em <www.loustal.com>. Acesso em 23 jan. 2017.

²⁷ Sabidamente, o poder de sedução exercido pelos quadrinhos remete às primeiras décadas do século XX, com o êxito emplacado por personagens como Flash Gordon (1934) e Superman (1938), por exemplo. (PAIVA, 2011, pp. 16-24).

²⁸ Ouvir a primeira versão de “Etnia”, gravada pela Loustal em 1989 e mais tarde registrada nos estúdios da Sony no CD *Afrociberdelia*, de 1996. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=1o4koOMZBnE>>. Acesso em 21 nov. 2017.

concomitância com outros projetos de Chico Science e Jorge dü Peixe em 1989, época em que a Orla Orbe ainda se encontrava em atividade e realizava apresentações esporádicas em Rio Doce. Pouco tempo depois, mais precisamente no início de 1990, a Orla Orbe foi extinta e surgiu, então, a banda Chico Science e Lamento Negro, um projeto decorrente da união fusão do músico como grupo de samba-*reggae*²⁹ da comunidade de Peixinhos³⁰, periferia de Olinda.

Chico Science e Lamento Negro: a antena fincada na lama

A gente já tinha feito o Lamento Negro, que era um afoxé. Ele surgiu na Associação de Moradores de Peixinhos num domingo de carnaval. Foi bem antes da Emprel. A gente fez um domingo de manhã de carnaval, e a atração era o afoxé, quando num tinha nome ainda. A gente fez um afoxé e tal, arrumamos um atabaque, eu tinha um, emprestei, então a gente tocou lá e aí deu certíssimo. A turma da comunidade aceitou e todo mundo começou a brincar. Aí tínhamos que botar um nome. Maureliano, um rapaz que cantava Bob Marley e Peter Tosh, falou: “vamos botar Lamento Negro”. Ele também tava no grupo. “Vamo botar o nome de Lamento Negro”; é a tradução do nome da banda de Bob Marley, The Wailers “lamentadores”. Aí ficou Lamento Negro. Aí o Lamento Negro foi tomando conta da comunidade. A gente ensaiava ali no Daruê Malungo³¹ e na associação de Peixinhos. Então a gente começou a descobrir que como Lamento Negro a gente podia mudar a comunidade, conscientizando a comunidade. Os jovens todos gostavam de tá nos ensaios, ali nas festinhas que a gente fazia, ao mesmo tempo que a gente tava fazendo música, tava mandando mensagem e tal, e aí a gente começou a ter uma certa importância dentro da comunidade e dentro também da comunidade negra de Olinda e Recife. A gente começou a existir, e eu depois arrumei um trabalho na prefeitura do Recife, né?, que foi numa empresa chamada Emprel (a Emprel é a empresa municipal de processamentos eletrônicos). Era lá que era feita a contabilidade da prefeitura e tal; é uma empresa de informática. E lá eu conheci

²⁹ De acordo com Cláudia Sigilião, o samba-*reggae* “é um estilo percussivo que recria sonoridades afro-americanas. Em termos conceituais, esse estilo se caracteriza pela apologia do negro. Esse ritmo, que é percussivo, foi criado a partir de um diálogo musical entre instrumentos de percussão e vocais. Enquanto o *reggae* é executado com o uso de instrumentos harmônicos como a guitarra e um baixo, o *samba-reggae* define sua forma de expressão pelo uso de tambores como surdos, taróis e repiques. São elementos de base no grupo uma bateria formada por vários tipos de tambores; as coreografias dos percussionistas; os temas das canções que dizem respeito a problemáticas existentes nas comunidades e as danças criadas a toda hora pelos grupos”. (SIGILIANO, 2009, p.211).

³⁰ Como explica Zuleide de Paula, “segundo maior bairro da cidade de Olinda, Peixinhos se localiza na divisa entre os municípios de Olinda e Recife. O nome do bairro derivou da referência que os primeiros moradores do local faziam a um rio que passava ao lado da comunidade. O rio era muito utilizado pelos moradores tanto para lavar roupas, tomar banho, quanto para pescar os ‘peixinhos’ abundantes no local. Posteriormente, descobriu-se o nome do rio, Beberibe, mas a referência ao ‘rio dos peixinhos’ já fazia parte do imaginário social dos moradores do local”. (PAULA, 2000, pp.15-16).

³¹ O Daruê Malungo atua há mais de 25 anos no bairro de Peixinhos, na periferia de Olinda, investindo na promoção da educação e valorização da cultura negra. Foi no Daruê Malungo que Chico Science travou o primeiro contato musical com o grupo Lamento Negro, de Gilmar Bola Oito, que em pouco tempo viria a compor o naipe de tambores da Nação Zumbi. (NASCIMENTO, 2011, p. 107).

Chico, eu sempre ia na sala de Chico e Chico tava sempre batucando no birô, né?, e eu ficava escutando. E um dia ele perguntou: você gosta de música? Aí eu disse: eu gosto de música, também gosto; eu vejo que você fica escutando aí e tocando aí. Mas aí ele pegou qual era a música que eu gostava e tal. Aí eu falei pra ele que gostava de Afrika Bambaataa, que tocava na Rádio Planeta Rock e tal. Aí ele: “eu gosto de Afrika Bambaataa e num sei o quê”. Ele disse: “eu tenho uma banda”. Eu também tenho uma banda. Ele disse: como é o nome da tua banda? Lamento Negro. “Lamento Negro?”. Ele gostou e disse o nome da dele, que era Loustal. Ele perguntou pra mim: “tua banda toca o quê?” Minha banda toca samba-reggae. (BOLA OITO, 2017)

O Lamento Negro já foi muito mencionado em trabalhos acadêmicos, mas nunca é demais salientar a importância dele na formação da sonoridade (para não falar, aqui, da visualidade) característica da Nação Zumbi. Só assim é possível compreender que o maracatu foi apenas uma das vertentes desse grupo, cujas raízes fincaram em elementos da cultura afro-brasileira como os afoxés³².

Antes de seguirmos adiante, convém sublinhar alguns aspectos marcantes dos afoxés pernambucanos, nos quais se inscreveu a primeira manifestação artística do Lamento Negro. Tais afoxés possuem uma ancestralidade tão antiga quanto o maracatu, como também um viés religioso bem mais aguçado do que seu congênere baiano, com exceção dos Filhos de Gandhi, que conservam uma religiosidade semelhante à encontrada em Pernambuco.

Mais recentemente, no entanto, ele selou uma estreita relação com os negros organizados do estado, como, por exemplo, o Movimento Negro Unificado (MNU)³³, tanto que suas “músicas tinham um cunho muito forte de conscientização, de dizer que o negro é bonito”³⁴. O próprio espaço Daruê Malungo, desde sua fundação, engajou-se na alfabetização e politização dos jovens que frequentavam os ensaios; a música era mais um detalhe no arcabouço artístico do ambiente.

Pensando, então, no significado do Lamento Negro na trajetória de Chico Vulgo (depois Science) e Jorge dū Peixe, desde a Bom Tom Rádio, a Orla Orbe e a Loustal, nota-se

³² Lima defende a ideia de que o afoxé é uma manifestação da cultura afro-brasileira oriunda de Pernambuco, irradiada posteriormente para outros estados do Brasil, como, por exemplo, a Bahia. O afoxé é ao mesmo tempo criação do povo negro pernambucano, irmão gêmeo do maracatu, produto da herança africana, completando a tríade na qual se apoia a existência desses grupos na “terra do frevo”. (LIMA, 2009, p. 156).

³³ O MNU se auto define como um movimento social que se propõe a formar uma cultura política de massa, na busca da conquista de espaço no campo político, apresentando-se como agente de uma nova realidade social para a população negra. (SILVA, 2007, p.138).

³⁴ Depoimento de Gilmar Bola Oito. In: **Chico Science: um caranguejo elétrico**. Dir.: José Eduardo Miglioli. Produção: Globo Nordeste, RTV e Globo Filmes, 2016.

a evolução de ambos, seja quanto ao que envolve a composição das letras e os arranjos das músicas, seja em relação à postura de palco, principalmente do jovem Chico, ou avanços políticos na sua forma de expressão.

O Lamento Negro era justamente a lama que representam os aqui como algo fértil, o húmus³⁵ cultural e social das tradições seculares que faltava para compor o símbolo da movimentação de “uma parábola enfiada na lama”, a renovação que a música pernambucana precisava para se reinventar por intermédio de suas próprias tradições, numa espécie de retorno a si mesma. A lama se integra ao cenário recifense, é parte do fluxo urbano juntamente com os carros e as pessoas, ou melhor, deve ser entendida como um alicerce sobre o qual a capital pernambucana foi assentada, uma “Manguetown:

Tô enfiado na lama
é um bairro sujo
onde os urubus têm casas
e eu não tenho asas
mas estou aqui em minha casa
onde os urubus têm asas
vou pintando segurando parede do mangue do meu quintal
Manguetown
andando por entre becos
andando em coletivos
ninguém foge ao cheiro sujo
da lama da Manguetown
andando por entre becos
andando em coletivos
ninguém foge à vida suja dos dias da Manguetown
esta noite sairei
vou beber com os meus amigos, ha!
e com as asas que os urubus me deram ao dia
voarei por toda periferia

³⁵ Nas palavras de Paula Tesser, a lama está intimamente ligada à literatura de Josué de Castro, destacada no primeiro capítulo, o que nos leva a estabelecer, com base na autora, uma analogia com a função biológica dos manguezais, citada também no manifesto Caranguejos com cérebro, que implica troca de nutrientes, berço de fertilidade na origem da vida marinha: Pensamos a lama como uma alegoria da fecundidade cultural que a cidade estuário produz. “Chico Science reconstruiu um Recife onde os caranguejos saem da lama para se integrarem socialmente através da música. Ele vai buscar a força em meio aos carentes, simbolizados pelo caranguejo. Ele vai se inspirar fortemente no texto (O ciclo do caranguejo) escrito pelo geógrafo Josué de Castro nos anos 60, conhecido por sua obra humanista e política A geografia da fome, um clássico para os estudos sociais. A obra de Josué de Castro será a referência do movimento ManguêBeat. A ideia da lama com o meio sujo mas regenerador que encontramos no brado do geógrafo, por exemplo, vai servir como uma analogia entre a relação de Recife, cidade decadente, e as suas novas impulsões criadoras. A lama será a grande metáfora empregada por Chico Science, ela é a matéria fértil para a criação, representando um instrumento de renovação. O universo do Mangue, com a lama e o caranguejo, está presente em diversas letras de suas músicas. Isso vai servir como um modelo de identificação para os adeptos da nova música feita em Recife”. (TESSER, 2007, p.74).

vou sonhando com a mulher
que talvez eu possa encontrar
e ela também vai andar
na lama do meu quintal
Manguetown³⁶

Novamente o modo como Chico e Jorge percorriam a cidade na fomentação do que viria a se tornar o MangueBit reverbera nessa composição quanto mais nos percebemos envolvidos no mergulho na cultura dos tambores dos afoxés e maracatus. Estabelece-se aí um elo entre as rimas da *rap music* e o repique das alfaias. Se, antes, foi preciso sair de Rio Doce com a Legião Hip Hop, a Orla Orbe e a Loustal, nesse momento, com o regresso à comunidade de Peixinhos por meio do amigo de trabalho Gilmar Bola Oito e das constantes visitas aos ensaios o Lamento Negro no Centro Daruê Malungo, houve o *insight* da busca da batida perfeita³⁷, ou melhor, o *groover*³⁸ naquilo que Chico denominaria “mangue”.

A união musical de Chico e do Lamento Negro rendeu frutos para todos os envolvidos nesse processo. Os jovens do Lamento Negro, notadamente Gilmar Bola Oito, Toca Ogan e Gira, responsáveis diretos pela percussão da banda em apresentações pelo Grande Recife, alimentaram-se, produtivamente, do estreitamento desses contatos.

Essas aproximações resultaram na necessidade de criação de um estilo próprio, que conduziu a uma guinada do local para o global, o que abriu caminho para a projeção nacional e internacional. Isso impulsionou uma nova trilha que, na visão de Michel Zaidan, se conectou a uma “produção cultural urbana, agressiva, experimental, crítica, avessa aos encantos da

³⁶ “Manguetown” (Chico Science, Dengue e Lúcio Maia), Chico Science & Nação Zumbi. **Afrociberdelia**, Chaos/Sony, 1996. 1 CD (03: 15 min)

³⁷ Tais operações têm, inclusive, provocado, nos dias de hoje, um questionamento da posição do próprio “autor” e de sua “autoridade” sobre a obra, questão que não examinaremos aqui, mas que ocupa uma posição central nas atuais relações entre arte e tecnologia. A “originalidade”, dentro desse tipo de produção musical, parece estar bem mais relacionada à capacidade que teria cada “indivíduo”, que seria o próprio “artista”, de construir novos resultados como reagrupamento de sons já existente seja registrado em outras “obras” do que à glorificação daquele artista que logrou produzir a obra mais “autêntica”, imutável, intocável ou “eterna”. A procura da “batida perfeita” traduz-se em um empreendimento coletivo, em uma busca permanente em que cada um participa dando sua própria contribuição “original”, a qual se encontra automaticamente disponível para expropriação por parte de outros criadores engajados nessa mesma busca. De resto, importa frisar que ninguém ainda chegou ao final da linha e, provavelmente, nunca vai chegar. (RIBEIRO, 2007, p. 177).

³⁸ Segundo o glossário contido na tese de doutoramento de Damasceno, a levada ou *groover* denomina-se pela “forma de cantar, ou mesmo de entonar específica do *rap*”, que é “variável de acordo com cada rapper”. (DAMASCENO, 2004, p.386).

‘indústria cultural’, produzida por grupos periféricos e marginais, cheia de sonhos e imagens do desejo, mas profundamente refratária às formas de sociabilidade do Brasil institucional” (ZAIDAN, 2000, p. 24)

O passo adiante consistiu no surgimento da banda Chico Science & Nação Zumbi. Jogou a favor disso, entre outros fatores, o fato de o grupo de batuqueiros do Lamento Negro haver se tornado enxuto e fixo em razão das apresentações que se sucediam conforme os *shows* e o apoio da imprensa local aumentavam. Outro ponto importante foi a definitiva incorporação da Loustal ao grupo, em especial de Lucio Maia e Dengue, além do nome forte escolhido por esses jovens, com referência à cultura africana e às nações de maracatu pernambucanas: Nação Zumbi.

À guisa de uma conclusão, inferimos que aos e organizarem culturalmente como habitantes de um determinado espaço geográfico no interior de uma metrópole, nossos sujeitos sociais, antenados com o mundo globalizado, traduziram seus anseios de modo personalizado, e seus versos nos conduziram a uma cartografia cultural do Recife, ao relacionarmos as características de cada banda com a maneira como a urbe foi sentida, absorvida e, principalmente, percorrida pela música de Chico Vulgo (Science) e Jorge dü Peixe.

Como exemplo disso temos a forma paulatina como os jovens músicos se espalharam pela cidade, deixando traços marcantes nas suas composições, seja pelo *sampler* do Bom Tom Rádio, da Orla Orbe e do Loustal; seja pela africanidade dos tambores de maracatu da comunidade de Peixinhos ou do Lamento Negro, que tornou ainda mais evidente a importância do grupo para o surgimento da Nação Zumbi; e, notadamente, pelos meios utilizados por nossos protagonistas para ocupar lugares esquecidos pela maioria dos recifenses, o que nos permitiu perceber a sensibilidade dos malungos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BECKER, Caroline Valada. A crônica e suas molduras, um estudo genológico. **Estação Literária**, v. 11, Londrina, jul. 2013, p. 02.

BRITTO, Fabiana Dultra e JACQUES, Paola Berenstein. Cenografia Corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. **Cadernos PPG - AU/UFBA**, v. especial, Salvador, 2008, p. 79.

DAMASCENO, Francisco José Gomes. **Sutil diferença**: o movimento punk e o movimento hip hop em Fortaleza – grupos mistos no universo citadino contemporâneo. Tese (Doutorado em História) – PUC-SP, São Paulo, 2004, p. 386.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

HOBBSAWN, Eric. **História Social Do Jazz**. São Paulo: Paz e terra, 1990.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder Silveira. Entrevista-Will Strawe a importância das ideias musicais nos estudos de música e comunicação. **E-compós**, Brasília, v. 15, n. 2, maio/ago. 2012, p. 08.

KEMP, Kênia. **Grupos de estilo jovens**: o “rock underground” e as práticas (contra) culturais dos grupos “punk” e “trash” em São Paulo. Dissertação (Mestrado em Antropologia)– Unicamp, Campinas, 1993, p. 13.

KONG, Lily. Música popular nas análises geográficas. In: CORRÊA, Roberto Lobato e ROPSENDAHL, Zeni (orgs.). **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009, p. 135.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. Afoxés em Pernambuco: usos da história na luta por reconhecimento e legitimidade. *Topoi*, v.10, n. 19, jul. - dez. 2009.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

_____. **A transfiguração do político: a tribalização do mundo.** 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2005, pp. 187-189.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Os circuitos dos jovens urbanos. **Tempo Social**, v. 17, n. 2, São Paulo, nov. 2005, pp. 178-179.

_____. **Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana.** São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura.** São Paulo: Loyola, 2004, p. 20.

NASCIMENTO. Francisco Gerardo Cavalcante do. **MangueBit: diversidade na indústria fonográfica brasileira da década de 1990.** Dissertação (Mestrado em História) – Uece, Fortaleza, 2011, pp. 16, 102, 107.

NASCIMENTO. Francisco Gerardo Cavalcante do. “**É hip hop na minha embolada**”: o salto espetacular do 0 *break* ao mangue dos jovens Chico Vulgo e Jorge *dü Peixe* – Recife, 1984-1994. Tese (Doutorado em História) – UFU, Uberlândia, 2019.

OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Periferia como poder da palavra: apoética dos rappers brasileiros.** Tese (Doutorado em História) – UFU, Uberlândia, 2016, pp. 17, 104, 329.

PAIVA, Fábio da Silva. **Educação e violência nas histórias em quadrinhos de super-heróis: a percepção dos leitores de Batman.** Dissertação (Mestrado em Educação) – UFPE, Recife, 2011, pp. 16-24.

PAULA, Zuleide de. **Peixinhos: um rio por onde navegam um povo e suas histórias.** Recife: Bagaço. 2000.

PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança do sentido: distintas faces do mesmo. **ArtCultura**, n.9, Uberlândia, jul. - dez. 2004, p. 25.

PEDRAZA GÓMEZ, Zandra. Corpo, pessoa e ordem social. **Projeto História**, n.25, São Paulo, dez.2002, p. 83.

PONTUAL, Virgínia. Tempos do Recife: representações culturais e configurações urbanas. **Revista Brasileira de História**, v. 21, n. 42, São Paulo, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

RIBEIRO, Getúlio. **Do tédio ao caos, do caos à lama**: os primeiros capítulos da cena musical mangue, Recife –1984/1991. Dissertação (Mestrado em História)- UFU, Uberlândia, 2007, p. 175, 177.

ROLNIK, Suely. **Transformações contemporâneas do desejo: cartografia sentimental**. 2.ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2016.

SAHLINS, Marshall. **Cultura e razão prática**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SAUTCHUK, João Miguel Manzollilo. **A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino**. Tese (Doutorado em Antropologia) – UNB, Brasília, 2009, pp. 28-29.

SEEMANN, Jörn. Cartografias culturais na Geografia Cultural: entre mapas da cultura e aculturados mapas. **Boletim Goiano de Geografia**, v. 21, n.2, Goiânia, jul.-dez. 2001, p. 61.

SIGILIÃO, Cláudia Couto. **Dois tendências de re-africanização**: Riode Janeiro e Salvador. Tese (Doutorado em Sociologia) – UNB, Brasília, 2009, p. 211.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e estética popular**. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, Maria Auxiliadora Gonçalves da. **Arqueologia da memória**: resgate da mãe África. Tese (Doutorado em Antropologia)–UFPE, Recife, 2007, p. 138.

TESSER, Paula. Mangue Beat: hùmus cultural e social. **Logos: Comunicação e Conflitos Urbanos**, ano 14, n. 26, 1º sem. 2007, p. 74.

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

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ZAIDAN, Michel. **O fim do Nordeste e outros mitos**. São Paulo: Cortez, 2000.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a "literatura" medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Fontes eletrônicas

Corto Maltese. Disponível em: <<https://cortomaltese.com/en/>>. Acesso em 2 dez.2018.

The Fall. Disponível em <<https://pitchfork.com/artists/1445-the-fall/>>. Acesso em 20 dez. 2017.

Jacques de Loustal. Disponível em <www.loustal.com>. Acesso em 23 jan. 2017.

Etnia. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=1o4koOMZBnE>>. Acesso em 21 nov.2017.

Fontes visuais

Chico Science: um caranguejo elétrico. Direção: José Eduardo Miglioli. Produção: Globo Nordeste/RTV/Globo Filmes, 2016.

Fontes jornalísticas

Diário de Pernambuco, 1980-1997.

Jornal do Commercio, 1980-1997 e 9 ago.2015.

Fontes Discográficas

Chico Science & Nação Zumbi. **Da lama ao caos**. Chaos/Sony, 1994. 1 CD (50: 32 min)

Chico Science & Nação Zumbi. **Afrociberdelia**. Chaos/Sony, 1996.. 1 CD (01 h: 10 min)

Velho Faceta. O pastoril do Velho Faceta. **O Pastoril do Faceta vol.2**. Bandeirantes Discos, 1979.. 1 LP (43: 15 min)

Entrevistas

Fred 04. Fortaleza, 1 out, 2009.

Gilmar Bola Oito. Olinda, 27 nov. 2017.

Jorge dü Peixe. Olinda, 12 jan. 2015.

Mabuse. Recife, 28 nov. 2017.

Sandro Pontes. Olinda, 17 jan. 2006.

Artigo recebido em jan. 2022. Aprovado em mar. 2022.