

## Considerações sobre o maracatu *Afrociberdéllico* em Chico Science & Nação Zumbi

Prof. Dr. Tânia Lima (PPgEL UFRN)  
Orlando Brandão (PPgEL UFRN)

### **Resumo:**

*O presente trabalho terá como pano de fundo o esboço dos capítulos 2 e 3 de nossa dissertação (ainda em produção). Seu objetivo é analisar a poética musical de Chico Science & Nação Zumbi (CSNZ) no álbum “Afrociberdelia” (1996), enfatizando a manifestação do ritmo do maracatu como um ritmo poético 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 se chama aqui de “maracatu scienciano”. Nesse sentido, a canção em Chico Science & Nação Zumbi será percebida aqui como um poema sonoro que dialoga constantemente com a cultura afro-brasileira (especificamente o maracatu). Ao longo deste ensaio, desenvolve-se a ideia do que vem a ser o “maracatu scienciano de múltiplas entradas”. Para isso, dialoga-se com a perspectiva do sujeito subalterno, proposta por Spivak (2010) e Mignolo (2003), e com a poética híbrida do mangue, considerando o pensamento de Glissant sobre a “poética da diversidade”, ou, como ele chama, de “crioulização” (GLISSANT, 2005). Tendo em vista isso, este trabalho, inicia-se situando esse álbum em seu contexto de produção, ou seja, na cena musical Mangue beat da década de 1990. Em seguida, apresenta-se a visão de Guerra-Peixe (1955), de Ascenso Ferreira (1986), de Mário de Andrade (1999 e 1987) e Viana Amaral (2005), a respeito do maracatu. Por fim, o presente trabalho trata-se de uma análise voltada para o campo da oralidade, tanto do texto verbal, utilizando algumas transcrições das letras das canções, como do campo musical, utilizando células rítmicas, visto que pode haver variações na execução do ritmo em questão. Por esse motivo, acredita-se ser mais proveitoso utilizar as cifras com mais ênfase do que a partitura para analisar as canções de CSNZ, já que elas tem um caráter fortemente oral.*

**Palavras-chave:** Literatura, música, Chico Science

### **1 Introdução (Faixa 01)**

Há sempre uma grande ponte envolvendo literatura e música. Desde os gregos com as epopeias cantadas pelos rapsodos, para a cultura ocidental. A Grécia antiga a música e a poesia eram quase que inseparáveis dentro desse contexto: “Orfeu, o músico e o poeta que, com seu canto, amansava as feras, animava as pedras, fazia mover árvores e pacificava homens, é símbolo mítico desta profunda união das duas artes” (SILVA, 1990, p. 173).

Além da lírica grega, houve também outras manifestações dessa união poética, como por exemplo, na poesia medieval trovadoresca portuguesa, gualdeza, alemã e até francesa. Essa relação pode ser facilmente percebida com o modo de nomear o fazer poético nesse contexto: cantiga de amigo e cantiga de amor, demarcando, assim, ocorrência do poeta e do músico em um mesmo indivíduo. Há também, ainda nesse período, as canções de gesta, tão bem explorados por Paul Zumthor em *A letra e a voz* (1993), para falar da literatura medieval.

Outros momentos em que podia-se perceber essa relação: no Renascimento ou no Barroco, neles predominavam os gêneros: as cantatas, o drama lírico, a ópera, o melodrama etc. (SILVA, 1990, p. 174). Havia nesses gêneros uma tentativa de dialogar com a música com a literatura, por mais que esse diálogo fosse só para adaptar o enredo de uma obra literária ao gênero musical, ou para por um enredos sem muitos recursos estéticos literários na obra.

Pode-se perceber o movimento inverso também: da literatura para música. Nesse caso, são os recursos estéticos literários que predominam. Isso fica evidente na literatura simbolista do século XIX, alguns desses autores são: Baudelaire, na França; Eugenio de Castro e Camilo Pessanha, em Portugal; Cruz e Souza, e Manuel Bandeira (início do século XX), no Brasil.

Dada a forte relação com a cultura africana, vale-se destacar que nessa cultura não uma sistematização a respeito dos períodos literários ou musicais, como se costuma separar nas culturas ocidentais. Atualmente, alguns estudos já apontam para esse diálogo entre literatura e música, como por exemplo: *The Music of Africa* (1974), de Joseph Hanson Kwabena Nketia; na dissertação *Letras, Sons E Ecos: A musicalidade na Poesia de José Craveirinha* (2012 – UFRJ), de Michelle Chagas. Além de estudos brasileiros, há também estudos africanos nesse viés, como a dissertação: *O Som na Palavra, a Música na Linguagem: A Música na Literatura Cabo-verdiana* (2010), de Dário Osvaldo Dias Furtado da Universidade de Cabo Verde, entre outros.

A música para cultural tradicional africana está fortemente vinculada à literatura oral, ou seja, aos mitos, as lendas etc, bem como a dança também. Estas por sua vez estão “encarregadas de acionar o processo de interação entre os homens e entre o mundo visível (o aiê, em nagô) e o invisível (o orum)” (SODRÉ, 1998, p. 21). Desse modo, “o sentido de uma peça musical tem de ser buscado no sistema religioso ou no sistema de trocas simbólicas do grupo social em questão” (idem). Esse vínculo com a tradição oral pode ser vista no Mali, segundo a tradição bambara do Komo, as canções rituais a fala é a exteriorização da cadência do ritmo, tendo o poder de agir sobre os espíritos “é porque sua harmonia cria movimentos, movimentos que geram forças, forças que agem sobre os espíritos que são, por sua vez, as potências da ação” (HAMPATÉ-BÂ, 2010, p. 186).

Segundo Hampaté-Bâ (2010), nessa cultura africana a palavra falada de uma força simbólica mais expressiva, é ela que “tira do sagrado o seu poder criador e operativo” (idem). Portanto, a fala que tem o poder de agir sobre a vida, podendo operar sobre a cura ou não das pessoas. A fala, nesse sentido, “encontra-se em relação direta com a conservação ou a ruptura da harmonia no homem e no mundo que o cerca” (idem). É por isso que “a maior parte das sociedades orais tradicionais considera a mentira uma verdadeira lepra moral” (idem). Ki-Zerbo na introdução do livro *História Geral da África Metodologia – Metodologia e Pré-História da África* (2010), afirma que “a música encontra-se de tal modo integrada à tradição que algumas narrativas somente podem ser transmitidas sob a forma cantada” (p. XLIII).

Sendo assim, podemos perceber que ao longo dos anos e de acordo com cada cultura, essa relação entre literatura e música ora pode ser observada com mais intensidade, ora com menos, como aponta Souza (2010): historicamente a “relação entre o texto poético e a canção, do ponto de vista dos papéis sociais que cumprem em diversos contextos sociais, se confunde na própria gênese das duas artes” (p. 237). A mesma coisa pode ser dita a partir do ponto de vista cultural, considerando como social as relações internas entre indivíduos de uma mesma cultura, como por exemplo, no repente, em que os indivíduos da

região do nordeste brasileiro compreendem essa manifestação lítero-musical de uma maneira distinta da região sul. Podemos dizer, desse modo, que cada manifestação cultural possui sua peculiaridade, neste caso: cada cultura irá perceber e manifestar a relação literatura e música de formas diferentes. Neste ponto, é interessante observarmos a cultura segundo Bhabha (1998), enfatizando “a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais” (BHABHA, 1998, p. 19-20).

É a partir dessa perspectiva que compreendemos a literatura e a música brasileira, como um “entre-lugar” cultural. Isso pode ser percebido com o Movimento Modernista (1922-1930), pois pode-se perceber que a identidade cultural brasileira, nesse contexto, era como esse “entre-lugar”, fornecendo “o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva” e criando “novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade” (idem). Mas como eram esses terrenos para estratégias de subjetivação? E como isso pode criar novos signos de identidade?

## **2 A cena Mangue – Literatura e música (Faixa 02)**

Uma década depois, no final da década de 80, influenciados pela estética das margens, surge o movimento ou a cena Mangue beat com Chico Science & Nação Zumbi (doravante: CSNZ). Nesse movimento, a distinção entre poeta e músico não se faz necessária. Podemos dizer que o Mangue beat é antes um laboratório experimental. A cena ou movimento Mangue beat surgiu da movimentação despreziosa dos artistas que tocavam em alguns grupos, como Loustal, Daruê Malungo, Mundo Livre S/A. À frente dessa movimentação, estava o cantor Chico Science, que mais tarde formou o grupo Chico Science & Nação Zumbi (CSNZ). Em uma de suas primeiras entrevistas para o Jornal Comercio, em 15 de junho de 1991, Chico Science fala sobre a proposta do grupo:

O ritmo chama-se Mangue. 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). Um núcleo de apoio à criança e a comunidade carente de Chão de Estrelas. (TELES, 1997, p. 263)

E assim, o vocábulo mangue toma a forma de um movimento poético-musical, impulsionado pelos dois primeiros álbuns gravados: *Da lama ao caos* (1994) e *Afrociberdelia* (1996). Pode-se dizer que o que liga os movimentos anteriores à cena Manguebeat é a antropofagia cultural e as suas permanentes atualizações. Na cena Mangue, aliado a essa proposta antropofágica estava a ênfase na cultura afro-brasileira. Não à toa, surge a metáfora Nação Zumbi, palavra múltipla, voz afrodescendente. Nome que reúne leitura ao herói Zumbi dos Palmares uma referência à grande luta dos povos africanos, que aqui habitaram. Nesse sentido, a metáfora mangue surge como uma evocação importante para se pensar o encontro de culturas das mais diversas etnias marginalizadas no Brasil da década de 1990.

Neste momento, talvez alguém pergunte: mas em que ponto a literatura e a música

podem se relacionar? Que o Manguebeat revisitou essa relação explorando os limites estéticos, é verdade. Porém, de onde partir para começarmos a perceber isso? Ou como isso se apresenta no álbum *Afrociberdelia* (1996)? No que diz respeito aos aspectos estruturais, essas duas manifestações artísticas divergem. No entanto, quando vemos essa relação a partir da criação poética, ou seja, da poesia, essa relação converge. Para Octavio Paz, “um soneto não é um poema mas uma forma literária, exceto quando esse mecanismo retórico – estrofes, metros e rimas – foi tocado pela poesia. Há máquinas de rimar, mas não de poetizar” (1982, p. 16), ou seja, “há poesia sem poemas; paisagens, pessoas e fatos podem ser poéticos: são poesia sem ser poemas” (idem). Podemos dizer, portanto, que poesia não é literatura, também não é música. O lugar da poesia é arbitrário.

### **3 A criouliização do marcatu no álbum *Afrociberdelia* (CSNZ)**

Como pode-se notar, é a partir do pensamento de Octavio Paz (1982) sobre poesia e poema que apresentamos como percebemos poeticidade na música scienciana. A cena musical Mangue trouxe consigo uma libertação estética no universo da canção popular, cujo principal mote foi a criouliização (GLISSANT, 2005), expressa nas vestimentas utilizadas por Chico Science, nas letras, nos ritmos, nos gestos etc. A criouliização, segundo Glissant (2005), é o processo pelo qual as culturas em contato umas com as outras se interiorizam de maneira imprevisível e sem degradação ou diminuição umas das outras. Em Chico Science & Nação Zumbi (doravante: CSNZ), essa criouliização é vista a partir do pensamento de Glissant (2005, p. 19-20) chama de pensamento rastro/ resíduo, ou seja, suas canções recompõem através do rastro/ resíduo os elementos culturais, especificamente, os da cultura africana. Um exemplo claro disso são as constantes releituras do maracatu no decorrer do *Afrociberdelia* (1996), que, como veremos mais adiante, tem sua origem africana ou indígena, como apontam os estudos do professor e pesquisador Marco Pereira, em *Ritmos Brasileiros* (2007, p. 74). Nas palavras do cantor e compositor Chico Science, essas releituras, além de ser uma forma de atualização do maracatu, é um dos modos de preservação cultural:

a ideia básica do manguebeat é colocar uma parábola na lama e entrar em contato com todos os elementos que têm para uma música universal, isto fará com que as pessoas futuramente olhem para o ritmo como ele era antes (SCIENCE, 1994, apud TELES, 2012, p. 330).

Nas canções de CSNZ há o movimento inverso a unidade ou a essa diversidade de que fala Tatit (2004, p.91). Podemos observar esse caminho inverso no álbum *Afrociberdelia* (1996), compreendido, neste trabalho, como um mosaico poético sonoro, um corpo de lama. Nesse corpo, as diversas vozes cruzam-se no espaço, une existências: o tambor, o berimbau, o cantor, a guitarra distorcida são instrumentos diferentes, unidos pelos ritmos da diversidade presente nas canções do *Afrociberdelia* (1996).

Nesta pesquisa, começaremos dando “um passo à frente” e falando das semelhanças entre o maracatu de Chico Science e o maracatu rural e nação. Em seguida, daremos outro passo e falaremos da diferença. Mas, antes de falarmos da diferença, falaremos um pouco sobre esses maracatus, rural e nação.

Para Mário de Andrade (1987), o maracatu é classificado como uma dança dramática que os negros criaram “num misto de saudade do seus cortejos festivos da África e imitação dos autos portugueses. Os Maracatus e os Congos são as que predominaram mais até agora” (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 claro 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 arreia-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 trambone) que toca entre os desafios de versos improvisados pelo mestre do grupo” (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”. Essa relação foi sugerida por Moisés Neto, no livro *Chico Science: A Rapsódia Afrociberdélia* (2010). Nesse sentido, pode-se perceber uma espécie de anunciação de “chegada” dos cortejos de maracatus, observe a primeira canção do *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)

E agora observe os versos de “chegada” citado por Moisés Neto: “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, 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 rítmica pode se representada por:



Figura 1: Transcrição de Eder "o" Rocha

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. Devido a sua forte relação com a canção afro-brasileira, essa canção de chegada soa como um anúncio de uma intervenção, de um ritual que irá se iniciar. Para Martins, em *A oralitura da memória* (2000), o processo de intervenção dos rituais no meio e sua “potencialidade de reconfiguração formal e conceitual fazem dos rituais um modo eficaz de transmissão e de reterritorialização de uma complexa pletora de conhecimentos” (p. 78). Essa autora, “no caso brasileiro” afirma que “os ritos de ascendência africana, religiosos e seculares ocupam um lugar ímpar como veículos de transmissão de um dos mais relevantes aspectos da visão de mundo africana, a ancestralidade” (ibidem)

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 outras artistas em cima do palco, Chico Science auxiliava o artista a divulgar seu trabalho e dava-lhe oportunidade de sair do anonimato.

Nesse sentido, 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 silêncio do subalterno nas canções, como também permitiu que tivessem voz.

Outra canção que podemos sugerir esse modo de escuta “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 podemos 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”. Parafraçando 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.22). Nessa canção notamos a presença do ritmo de maracatu chamado trovão:



- Pernambuco.
- 10]NETO, Moisés. *Chico Science: A Rapsódia Afroiberdéliica*. Pernambuco: Livro Rápido, 2010.
- 11]MIGNOLO, Walter. *Histórias locais Projetos globais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- 12]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.
- 13]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.
- 14]SOUZA, Jussamara; FIALHO, Vania Malagutti; ARALDI, Juciane. *Hip hop: da rua para a escola*. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- 15]SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- 16]TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- 17]TELES, José. *Do frevo ao mangubeat*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.
- 18]VARGAS, Herom. *Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- 19]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)
- 20]Disponível em:  
<[http://www.projetomemoria.art.br/JosuedeCastro/cont\\_bio4.htm](http://www.projetomemoria.art.br/JosuedeCastro/cont_bio4.htm)>, acessado em 17/03/2013

#### **GAVETA DE DISCOS**

- 21]CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. *Da lama ao caos*. Rio de Janeiro: Chaos, 1994. Compact Disc. Digital Áudio, 1 CD. Resmaterizado em Digital.
- 22]\_\_\_\_\_. *Afroiberdelia*. Rio de Janeiro: Chaos, 1996. Compact Disc. Digital Áudio, 1 CD. Resmaterizado em Digital.