

Hibridismos do Mangue: Chico Science & Nação

Zumbi

Herom Vargas

1. O hibridismo da canção popular

A canção popular é um rico objeto de estudo, tanto por suas características socioculturais – as profundas relações que mantém com seu contexto –, como pelas questões formais e estéticas suscitadas pela junção de linguagens (música, letra e performance) que, de alguma maneira, também reverberam o entorno cultural. Reproduzida tecnicamente desde o início do século XX, tornou-se trilha sonora dos habitantes das cidades por meio de discos (em vários formatos), emissoras de rádio e de televisão, fitas cassete e vários tipos de aparelhos caseiros de audição coletiva ou portáteis e individuais (toca-fitas portáteis, *walk man*, *ipod*, *MP3 players* etc.).

A canção faz parte do cotidiano mais fugaz. Concretiza-se no assobio desprezioso, no cantarolar lúdico, no embalo do trabalho manual e em praticamente todos os rituais sociais, dos mais alegres aos mais solenes. Funciona, por isso, como passaporte para a sociabilidade, partilhamento social de intenções, entrosamentos e licenças. Como forma ancestral de manutenção da oralidade (Zumthor, 1993), o canto – a letra consubstanciada em melodia pela performance vocal – recupera e operacionaliza alguns códigos culturais e ideológicos, evidentes ou não, fazendo com que imbrique em sua estrutura uma série de elementos da cultura, distantes ou próximos, corporais ou abstratos, subjetivos ou aceitos coletivamente.

Se pensarmos a música popular dentro do complexo contexto sociocultural latino-americano, surgem outros parâmetros importantes. Ao tratar a canção popular da América Latina, devemos levar em consideração o caráter culturalmente mestiço e híbrido que aflora em muitas de suas expressões artísticas, com maior ou menor grau.¹ Nos estudos culturais, o termo hibridização tem sido utilizado para caracterizar uma série de casos em que ocorrem processos de múltiplas misturas de elementos de origens e formas variadas. Alguns teóricos definem seu campo semântico, como faz o

¹ Ver o apêndice “Hibridismo e a música popular na América Latina”, em Vargas (2007: 185-231).

historiador Serge Gruzinski (2001, p.62) ao indicar que hibridismo designa as “misturas que se desenvolvem dentro de uma mesma civilização ou de um conjunto histórico (...) e entre tradições que, muitas vezes, coexistem há séculos”.

Pensar a música popular na América Latina, especialmente no Brasil, demanda uma atenção especial a tal dinâmica histórica de sincretismos, que ocorre também em outras manifestações culturais. Além do caráter híbrido da própria música popular (sua intrínseca qualidade de síntese de linguagens: música, poesia e performance)², o ambiente cultural do continente, tradicionalmente moldado pela mistura, potencializa essa estrutura promíscua da canção, como é possível perceber em muitos momentos das músicas brasileiras, caribenhas e em uma série de outros gêneros.

Ao mesmo tempo em que existe um processo de miscigenação étnica e racial há séculos, há também um forte e contínuo processo de sínteses nos campos cultural e artístico. Em muitos casos, com maior ou menor envergadura, surgiram manifestações produzidas pela conjunção, adaptação, incorporação e combinação de elementos culturais distintos. E tudo acontecendo ao sabor da vida cotidiana, com ou sem violência. Boa parte da produção musical latino-americana carrega, em alguma medida, a característica de ser produto de misturas, metabolismo de constante incorporação da diferença. Tal processo expande-se mais ainda quando a canção é mercantilizada por processos industriais e consumida, maciça e indistintamente, no mercado urbano moderno.

A música popular é um desses produtos híbridos por uma série de peculiaridades. Uma indicação desse aspecto é vista numa pequena e reveladora citação de J. M. Wisnik (1987: 123) a respeito das características transitivas da canção popular:

Originária da cultura popular não-letrada em seu substrato rural, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; deixando-se penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem filia-se a padrões de filtragem, obedecendo ao ritmo permanente aparição/desaparição do mercado, por um lado, e ao da circularidade envolvente do canto, por outro; reproduzindo-se dentro do contexto da indústria cultural, tensiona muitas vezes as regras da standardização e da redundância mercadológica. Em suma, não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora deixe-se permear por eles.

Esse compartilhamento entre os campos culturais e seu caráter sincrético faz da canção popular um objeto de difícil decifração, especialmente a produzida no meio urbano. Constituída desde o final do século XIX (mas, já fruto de constantes misturas),

² Sobre os processos de triagem, assimilação e mistura na canção popular brasileira, ver Luiz Tatit (2001).

a canção popular tornou-se um típico produto híbrido no qual se relacionam tradições e modernidades, fruto dos contatos culturais no universo urbano e do desenvolvimento capitalista na produção, distribuição e consumo das mercadorias culturais.

Nesse território de contatos, a canção popular tem se tornado um privilegiado pólo de convergência de informações culturais. Encontram-se nela elementos de estandardização típicos da estrutura mercantil que envolve os produtos da indústria cultural. As novas tecnologias digitais, inclusive, auxiliam nesse processo ao retirar canções, gêneros, músicos e instrumentos dos ambientes culturais de origem e trazê-los ao novo mercado, urbano e globalizado, para o consumo. Há elementos formais e sonoros oriundos das mais distantes formas da música denominada erudita e até de produtores (músicos, arranjadores e letristas) nitidamente vinculados por formação a esse campo cultural. E há também rastros de manifestações tradicionais de origens ancestrais muitas vezes difíceis de definir, sons provenientes de práticas rituais e coletivas, circundadas pelo conceito conservador de folclore.

No entanto, mesmo recebendo influências de múltiplas matrizes, é impossível reduzir a canção unicamente a qualquer um desses campos da cultura, mesmo que um ou outro tenha maior evidência. Ela é, eminentemente, síntese de equações rítmicas, sonoras e poéticas de vários termos, tempos e espaços. Esse caráter transitivo e permeável da canção popular urbana nos coloca duas questões. Uma, de caráter metodológico, está em saber detectar na canção possíveis marcas de erudição, tradição ou mercantilização, sem nos deixar levar pela mera redução conceitual a esses padrões culturais. Outra, um obstáculo epistemológico, está em conseguir perceber em que graus ou até que ponto esses elementos se misturam e qual o resultado que deles se apresenta. Ou ainda, como se dá a penetração das informações provenientes dos territórios culturais mais tradicionais e mais modernos, respectivamente de alcance local e global, que invadem as músicas massivas consumidas no mercado urbano contemporâneo.

No percurso da canção popular brasileira, é comum compositores serem influenciados pela quantidade e qualidade das canções regionais, sejam dados poéticos, rítmicos ou instrumentais, como percebemos nos casos de Catulo da Paixão Cearense, Pixinguinha, Capiba, Tom Jobim, Baden Powell, João Gilberto e Caetano Veloso. O mesmo também ocorre com as informações musicais modernas provenientes dos gêneros globalizados pela indústria fonográfica e das várias tecnologias de gravação e reprodução que conhecemos há décadas desde o surgimento do disco e do rádio.

Nossa atenção neste trabalho volta-se a outro exemplo de hibridismo. O objetivo é mapear os dados musicais (instrumentos, ritmos, letras e cantos) relativos à tradição musical pernambucana (maracatu, coco, embolada e ciranda) e os referentes às formas modernas do rock e do rap em algumas canções do grupo Chico Science & Nação Zumbi (CSNZ) e avaliar a qualidade desse uso criativo. O que notamos é que não há mera repetição desses gêneros musicais tradicionais e modernos, mas uma nova elaboração, um novo processo de caldeamento cultural dentro da linguagem da canção.

2. *Modernização da tradição*

Nos contextos híbridos, os gêneros tendem a se perder fora de seus limites. Essa fluidez força continuamente a criação de sínteses. São processos em mão dupla: por um lado, a tradição é modernizada, reorganizada em novas sintonias com os elementos da atualidade; de outro, a informação contemporânea globalizada é recontextualizada, contaminada pelo cenário local. O ato de modernização da tradição, presente em muitas manifestações musicais brasileiras, não se resume à simples atualização, ao tornar contemporânea uma manifestação musical ancestral. As noções de *modernização* e *moderno* utilizadas têm a ver com a “consciência do presente” e, em consequência, com um ato de avaliação e incorporação criativa do passado. Segundo Philadelpho Menezes,

(...) o conceito de moderno, qualquer que seja a situação em que apareça, sempre carrega consigo a noção de consciência do presente como momento de substancial distinção com relação aos períodos antecedentes, distinção essa que tanto pode ser de notável desenvolvimento como de ruptura radical com o passado (Menezes, 1994: 11).

Nossa ênfase será na noção indicada de *desenvolvimento* – criação de formatos a partir dos já existentes – que se faz pela seleção de determinados elementos da tradição e sua reorganização com as novas estruturas contemporâneas que, por sua vez, também são alteradas no contato com essa tradição. É o resultado da prática antropofágica dessa “consciência do presente” que, ao incorporar dados de origens diversas e colocá-los em combustão radical, gera novas configurações artístico-culturais.

3. *As canções de CSNZ*

Em fevereiro de 2008, completaram-se 11 anos da morte trágica, em um acidente de carro, do cantor e compositor Chico Science, um dos principais mentores do manguebeat, importante movimentação cultural centrada no Recife (capital de Pernambuco) nos anos 1990.³ Na produção musical de seu grupo – Nação Zumbi –, é possível detectar uma nova apropriação criativa de elementos tradicionais dentro de uma produção musical voltada para o universo da música popular. As características deste trabalho são o uso experimental de várias manifestações musicais e festivas de Pernambuco – maracatu, coco, ciranda, embolada e alguns instrumentos de percussão –, mescladas a elementos contemporâneos do rock e do rap, e a inserção dessa produção no âmbito da canção de massa por meio de gravadora, divulgação, presença em trilhas de telenovelas, relativo sucesso nas emissoras de rádio, apresentações na Europa e EUA, um típico percurso dentro das estruturas de consagração do mercado capitalista de bens culturais.

A principal referência do grupo é o maracatu, um folguedo muito vinculado à cidade do Recife. São agremiações e blocos que saem no Carnaval para comemorar a coroação de Rei e Rainha negros, embalados por uma música de forte ritmo sincopado. Há basicamente dois gêneros. O mais tradicional e conhecido é o maracatu-nação ou de baque virado; o outro, rural, é chamado maracatu-orquestra ou de baque solto.⁴ Sua origem está ligada à extensa gama de tradições afro-brasileiras, formações festivo-musicais de caráter religioso e profano que demonstram o forte sincretismo cultural proveniente da vinda do africano como escravo ao Brasil e sua forte aculturação no contato com o indígena e, sobretudo, com o português arabizado.

O cortejo do maracatu-nação possui personagens como o Rei, a Rainha, Príncipes, Damas, Embaixador como um porta-estandarte, a Dama-de-Paço que segura a Calunga (boneca de pano símbolo religioso que protege o maracatu), dançarinas e o grupo de músicos, todos com roupas muito coloridas ou brilhantes. As toadas ou canções são cantadas em homenagem à agremiação, ao Rei ou à Rainha, ou ainda chamando o povo para a festa. O instrumental utilizado é constituído por instrumentos de percussão. Conforme Guerra Peixe (1955: 58 e seg.), exceto alguma variação, as peças básicas são: o gonguê – formado por duas chapas de metal ligadas lado a lado entre si em formato de cone e tocado com um pedaço de madeira; a caixa ou tarol –

³ Ver Teles (2000: 254 e seg.).

⁴ *virado* significa dobrado, porque é um maracatu tocado com mais de um tambor ou zabumba, dentre outros instrumentos de percussão como caixa e gonguê. *Solto* porque é tocado com apenas um tambor, outros instrumentos de percussão e de sopro e chocalhos.

tambores de metal e esteiras na pele de resposta, com som agudo; os bumbos, zabumbas ou alfaias – tambores maiores de madeira com timbres mais graves e em três variações: o marcante (mais grave), o meia (de timbre mediano) e o repique (menos grave); e, às vezes, o ganzá, um tipo de chocalho.

Há ainda formas peculiares de cada um ser tocado. Apesar das muitas variações, os aspectos mais característicos são: as batidas em síncope do gonguê que dão o andamento à música, uma espécie de “guia”; o rufo da caixa; e os baques das alfaias também em síncope. Vale frisar que, diferente da tradição do samba carioca, não são as percussões de timbres graves que fazem a marcação.

O uso de elementos do maracatu e de outros gêneros e ritmos nordestinos na canção popular não é exclusividade de CSNZ. Desde os anos 1970, vários compositores vêm fazendo experiências.⁵ Mas, foi só no decorrer da década de 1990 que o cantor e compositor Chico Science e os músicos da Nação Zumbi se destacaram pela qualidade dessas misturas, tendo sido reconhecidos no Brasil e no exterior.

Como se pode perceber, já no nome do conjunto está marcada a designação do maracatu-nação. Outra aproximação é o uso da figura simbólica de um animal (tigre, leão e elefante) como uma espécie de *totem*, figura de representação do grupo, muito usado pelos maracatus. Dentro da proposta estética de CSNZ, há a incorporação e a citação simbólica do caranguejo.

Nos dois primeiros discos que o grupo lançou (*Da lama ao caos*, em 1994, e *Afrociberdelia*, em 1996), há músicas cujas letras nos possibilitam reconhecer o uso dessa tradição dentro do território moderno da música popular e que indicam a proximidade com o folguedo.⁶ Um caso é a canção “O cidadão do mundo” (CD *Afrociberdelia*), cuja letra diz: “Vou juntar a minha nação / na terra do maracatu / (...) / Eu vi, eu vi / A minha boneca vodu / Subir e descer no espaço / Na hora da coroação / Me desculpe / mas esta aqui é a minha nação”. Há referências diretas à Nação – grupo do maracatu –, à calunga, às evoluções dos componentes e seus estandartes e à cerimônia da coroação dos reis negros presentes no folguedo. Na canção “Mateus enter” (CD *Afrociberdelia*) há um paralelo interessante. Além de citar Mateus, “um brincalhão,

⁵ Exemplos como Alceu Valença (no disco *Maracatus, batuques e ladeiras*), Zé Ramalho e Lenine já apontaram para criativas soluções sonoras utilizando o Maracatu. Para ser mais exato, talvez a primeira vez que seus tambores foram utilizados na canção popular tenha sido num disco pouquíssimo conhecido do músico recifense Marconi Notaro, de 1973, chamado *Marconi Notaro no sub reino dos metazoários*, porém, a experiência foi única no disco e não teve a esperada repercussão (Teles, 2000: 160). Nos anos 80, Lenine e Lula Queiroga foram “os primeiros músicos de classe média a levar os tambores de Maracatu para os palcos, em shows no Recife e no Rio” (Teles, 2000: 229).

⁶ Para uma análise mais aprofundada das canções dos dois discos do grupo CSNZ, ver Vargas (2007).

espécie de herói pícaro do maracatu” (Moisés Neto, 2000: 105), a letra indica um tipo de chamamento de todo o povo das ruas para a festa comum em algumas toadas: “Eu vim com a Nação Zumbi / aos seus ouvidos falar / Quero ver a poeira subir / e muita fumaça no ar”.

Se compararmos às tradicionais toadas, em que a Nação congratula-se com o povo solicitando sua presença efetiva na festa, a estrutura é muito próxima. Vejamos três exemplos. Uma é: “Bom dia, seu Amauri / Tá Galdino aqui de novo / Pra fazer seu carnaval / Pra o senhor e pra o seu povo” (*apud* Moisés Neto, 2000: 106); e duas canções do Maracatu Nação Erê, grupo formado por crianças carentes de Recife: “Ô lelê, Ô lelê, Ô lelê, Ô lalá / A Nação Erê acabou de chegar” (“Que baque é esse?”); “A boneca da dama do paço / Resplandece toda a Nação / Tocando com essas crianças / Trazendo esta multidão / Multidão que vem pra cá / Vem pra cá, vem dançar” (“Luanda, vem ver”) (conforme encarte do CD *Maracatu atômico*).

Na canção “Maracatu de tiro certo” (CD *Da lama ao caos*) a relação é óbvia no título e também no baque da percussão. A música começa com o toque do gonguê, tradicional som que marca o andamento do cortejo do maracatu, e um berimbau. Depois entram a caixa e os três tambores construindo uma base rítmica sincopada para a guitarra, com timbre distorcido, e para o baixo, de registro grave. Essa configuração demonstra claramente uma forma de hibridização na linguagem da música popular. A tradicional bateria (instrumento de forte presença no rock pelo timbre, pela cena do espetáculo ao vivo e pela presença na marcação) é substituída por percussionistas que tocam três alfaias, uma caixa e outros instrumentos de percussão e efeitos (gonguê, berimbau, ganzás etc.). Esse naipe rítmico de grande intensidade interage com a guitarra distorcida e o baixo, outras marcas da linguagem do rock. O diálogo que se estabelece é praticamente único e daí vem também a qualidade do grupo ao associar dois ritmos de forte intensidade sonora, misturar alguns de seus elementos e pulverizar os limites entre as tradições.

Na canção “O cidadão do mundo” (CD *Afrociberdelia*), há um paralelo entre um baque próximo ao do maracatu-nação e uma marcação da bateria mais típica do rock. Depois de uma parte inicial em que o baterista executa o desenho rítmico central, entram as alfaias produzindo o ritmo sincopado do maracatu, para voltar novamente à batida inicial da bateria. O que liga ambos os trechos é a contigüidade entre as síncopes das alfaias e as do bumbo da bateria.

A principal eficiência dessa junção está na própria força sonora do maracatu que se aproxima do alto volume do rock na sua versão mais pesada e ruidosa. Em seu estudo sobre o folgado, publicado ainda nos anos 1950, o maestro Guerra Peixe faz alusão à potência sonora da orquestra que acompanha o cortejo:

Quem tenha a oportunidade de apreciar a execução de uma orquestra constituída por dez zabumbas (...) concluirá na impraticabilidade de um conjunto muito maior que o usual. Impraticabilidade por exigências de ordem técnica e *fisiológica*, ou seja, por razões de interpretação rítmica e *incapacidade de suportar a prevista excessiva intensidade* (Peixe, 1955: 58-9) (os destaques em itálico são meus).

O que o maestro não sabia é que a intensidade sonora do maracatu pode muito bem dialogar com a violência do rock, um dos elementos básicos dessa linguagem musical.⁷ E o resultado dessa síntese é percebido em várias canções de CSNZ. Em primeiro lugar, a ausência da bateria (no primeiro disco) não é percebida, pois a pujança do baque virado dos tambores supre essa falta. Na verdade, ambos os gêneros se aproximam pela força percussiva típica das músicas que solicitam o corpo em sua dança frenética, pois suas origens são próximas das tradições musicais africanas baseadas no ritmo e transferidas para as Américas no período colonial. Como o maracatu, “o rock foi buscar esse elemento físico, esse movimento libertador do corpo nas tradições negras do *rhythm & blues*, tão fortemente arraigadas nos EUA” (Chacon, 1982: 14). É provável virem daí as razões desses contatos aparentemente estranhos, mas que, a rigor, são de tradições próximas e, por isso, muito mais instigantes.

Em segundo lugar, o próprio rock, representado nas canções do grupo pelo timbre da guitarra e pelo baixo, é refuncionalizado a partir da percussão, sobretudo pela síncope utilizada no maracatu e que não existe, na mesma conformação, no rock. Não se trata de simplesmente utilizar os tambores, mas também alterar os padrões da música aqui colocada como moderna. Não se faz nem maracatu, nem rock. Na verdade, criam-se novas texturas sonoras, mantendo-se um total respeito às tradições. Mas, não o respeito baseado na manutenção da pureza dos gêneros, espécie de engessamento da tradição. A idéia é reconhecer os gêneros e usar o que apresentam de melhor para essas possíveis sínteses. Por isso, o uso do elemento folclórico não ocorre de maneira secundária, coadjuvante, mas dá-se a ele uma posição ativa na medida em que o que é

⁷ Além do lapso de tempo que o impossibilitou estabelecer tal semelhança (a publicação desse estudo é de 1955, época em que o rock dava seus primeiros passos e estava longe das versões atuais mais ruidosas), a postura nacionalista de Guerra Peixe o impossibilitaria de perceber nuances entre essas músicas de origens distintas: o maracatu, sintetizado no Nordeste, e o rock, gênero norte-americano por excelência.

considerado como moderno perde sua face original. A sensação que se tem é que o rock ganha – ou readquire – alguns aspectos que tinha na sua origem e se perderam com as ações pasteurizadoras da indústria cultural. No nosso entendimento, CSNZ consegue ser moderno por trabalhar a mescla com o sentido de criar algo novo e promove o desenvolvimento das formas musicais conhecidas, dando “um passo à frente” tanto na tradição como nos formatos musicais mais atuais.

Outra canção em que essas considerações são muito perceptíveis é “Rios, pontes e overdrives” (CD *Da lama ao caos*). Ela se inicia com o toque cadenciado do gonguê concomitante a outro som agudo e metálico produzido digitalmente por um *sampler*. Essa dualidade tradicional/moderno se mantém quando entram os tambores e a caixa, produzindo uma estrutura rítmica próxima do coco (gênero tradicional do litoral do Nordeste), o baixo e a guitarra, esta com um timbre agudo e *riffs* próximos ao *funk*.

A estrutura da letra quando cantada também se aproxima de cantos tradicionais, ora do maracatu, ora da embolada, tipo de música em que as cadências do canto se misturam às da fala. Do maracatu tiram a estrutura da resposta em coro de vozes (procedimento típico também nos sambas-de-roda ou de partido-alto). Science canta: “rios, pontes e overdrives / impressionantes esculturas de lama”, e o coro do grupo responde: “mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue”. Da embolada vem um trecho da letra em que são enumerados bairros de Recife: “É Macaxeira, Imbiribeira, Bom Pastor, é o Ibura, Ipsep, Torreão, Casa Amarela / Boa Viagem, Genipapo, Bonifácio, Santo Amaro, Madalena, Boa Vista / Dois Irmãos, é o Cais do Porto, é Caxangá, é Brasilit, Beberibe, CDU / Capibaribe e o Centrão”.

A embolada é explicada pela musicóloga Oneyda Alvarenga:

(...) melodia mais ou menos declamatória, em valores rápidos e intervalos curtos; texto geralmente cômico, satírico e descritivo, ou consistindo apenas numa sucessão de palavras associadas pelo seu valor sonoro. Em qualquer dos dois casos, o texto é freqüentemente cheio de aliterações e onomatopéias, de dicção complicada, complicação que a rapidez do movimento musical aumenta (Alvarenga 1982: 322).

No trecho da canção em questão, o canto de embolada retoma as características acima: um canto ligeiro, cadenciado e de dicção difícil construído sobre uma rítmica sincopada por uma sucessão de palavras ligadas não só pelo tema (bairros do Recife), mas, sobretudo, pelas assonâncias e aliterações.⁸ O uso da embolada entra em sintonia com uma forma contemporânea de canto-falado, o rap, abreviatura de *rhythm and poetry*,

⁸ Sobre o canto de embolada e o coco, ver também Elizabeth Travassos (2001).

da tradição negra do hip-hop norte-americano, por meio das alternâncias entre as cadências rítmicas de um tipo de canto tradicional e de outro atual e globalizado.

Outro gênero tradicional usado pelo grupo é a ciranda, dança de roda coletiva de origem européia e de presença marcante no Nordeste brasileiro, no litoral, no meio rural e nas cidades (Rabello, 1988). A música que acompanha a roda tem ritmo contínuo, compasso binário e se aproxima um pouco da marcha. Na canção “A praieira” (CD *Da lama ao caos*), o andamento da ciranda é produzido com chocalhos, ganzás e o rufo contínuo da caixa. A letra descreve o gestual da dança de roda da ciranda na areia da praia: “... você está girando melhor, garota! / Na areia aonde o mar chegou, a ciranda acabou de começar /.../ Segura bem forte a mão /.../ Vou dançar uma ciranda pra beber...”. Esta canção compôs a trilha da telenovela *Tropicaliente*, da TV Globo.

4. A abertura radical

A força da aproximação entre o tradicional e o moderno não está simplesmente no estranhamento que parece demonstrar, mas na qualidade da conjunção que dinamiza simultaneamente as sonoridades ancestrais, regionais, e as ligadas às formas musicais urbanas e industrializadas. Uma e outra são refuncionalizadas em favor de uma abertura radical: a primeira ganha o conhecimento global, e a segunda adquire novos e criativos perfis.

Esse processo não é apenas produto das novas tecnologias digitais, dos meios de comunicação, da Internet ou dos desdobramentos da globalização que, por suas próprias naturezas, desterritorializam e recontextualizam informações. Seu sucesso tem a ver com um contexto em que as misturas já são características culturais básicas. E o trabalho de CSNZ encerra-se neste cenário.

Na canção “Mateus enter”, há uma citação daquela metáfora da “consciência do presente” que indicamos no início do texto e que regula os procedimentos de mestiçagem cultural: “Pernambuco embaixo dos pés / e minha mente na imensidão”.

Referências bibliográficas

- ALVARENGA, Oneida. 1982. *Música popular brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades.
- CHACON, Paulo. 1982. *O que é rock*. São Paulo: Brasiliense.
- GRUZINSKI, Serge. 2001. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Cia. das Letras.
- MENEZES, Philadelpho. 1994. *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento.
- MOISÉS NETO. 2000. *Chico Science: a rapsódia afrociberdélia*. Recife: Comunicarte.
- GUERRA PEIXE. 1955. *Maracatus do Recife*. São Paulo: Ricordi.
- RABELLO, E. 1988. “Ciranda”. Em *Antologia pernambucana de folclore*, org. M. Souto Maior; W. Valente. Recife: Fundaj/Massangana, 54-61.
- TATIT, Luiz. 2001. “Quatro triagens e uma mistura: a canção brasileira no século XX”. In: *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*, org. C.N. Matos; E. Travassos; F.T. Medeiros. Rio de Janeiro: 7Letras, 223-236.
- Teles, José. 2000. *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo: Ed. 34.
- TRAVASSOS, Elizabeth. 2001. “O avião brasileiro: análise de uma embolada”. Em *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*, org. C.N. Matos; E. Travassos; F.T. Medeiros. Rio de Janeiro: 7Letras, 89-103.
- VARGAS, Herom. 2007. *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia (SP): Ateliê Editorial.
- WISNIK, J. Miguel. 1987. “Algumas questões de música e política no Brasil”. In: *Cultura brasileira: temas e situações*, org. Alfredo Bosi. São Paulo: Ática, 114-123.
- ZUMTHOR, Paul. 1993. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Cia. das Letras.

Discos:

- Chico Science & Nação Zumbi. *Da lama ao caos*. 1994. Chaos/Sony Music. Brasil.
- Chico Science & Nação Zumbi. *Afrociberdelia*. 1996. Chaos/Sony Music. Brasil.
- Vários. *Maracatu atômico*. 2000. África Produções/Associação Cavalinho. Brasil.

Herom Vargas (Santo Anastácio-SP, 1963) É bacharel em História, doutor em Comunicação e Semiótica, professor do Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Municipal de S. Caetano do Sul (USCS) e professor no curso de Jornalismo da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). É autor de *Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi* (Ateliê Editorial, 2007), co-organizador de *Mutações da Cultura Midiática* (Paulinas, no prelo) e de vários artigos e capítulos de livros. É membro da seção latino-americana da International Association of Study of Popular Music (IASPM) e líder do grupo de pesquisa Música, Cultura e Linguagens da Mídia. Mantém a coluna *O Som da Coisa* no site www.entermagazine.com.br. Contato: heromvargas@terra.com.br.