

Rios, pontes e overdrives: o Manguebeat em sua relação com identidade e paisagem

RENAN VINÍCIUS ALVES RAMALHO\*

Na década de 90, a cidade do Recife presenciou o surgimento de uma nova forma de pensar a cultura local. Tendo por nome Mangue Beat, tal movimento propôs uma abertura no arcaísmo em que, segundo seus protagonistas, vivia a cultura pernambucana, para influências exógenas. Desse modo, esses artistas se inseriram no debate em torno dos discursos representacionais da cultura local concernentes à regionalidade e às suas identidades. Diante disso, por meio de novas paisagens (o mangue frente ao sertão; a cidade, ou manguetown, frente ao rural), novas estéticas sonoras (hibridações entre ritmos locais e rock, funk, hip-hop) e inspirados ainda pela produção literária de Josué de Castro, o Mangue Beat colocou em cheque os padrões culturais rígidos e estereotipados das representações tradicionais enrijecidas por uma economia simbólica tradicionalista. No presente artigo analisaremos a emergência de tais questões na produção fonográfica e performática do grupo Nação Zumbi. Pretendemos analisar as produções artísticas de Chico Science e Nação Zumbi (CSNZ), de modo a perceber como esse grupo se inseriu na problemática da representação da localidade recifense – contida numa espacialidade ainda maior, a saber, a regionalidade nordestina. Para tanto, depois de apresentar nosso objeto, iniciaremos a discussão aventando o problema da regionalidade, em sua relação com o movimento Mangue Beat, tentando perceber como a paisagem e a memória foram articuladas de modo a criar uma contraproposta às noções tradicionais de representação regional. Nesse momento, é-nos útil o conceito de hibridação, uma vez que compreendemos que as trocas culturais processadas no movimento Mangue são melhor elucidadas se inseridas no contexto da problemática pós-colonialista. Por fim, investigaremos a produção do grupo CSNZ por meio das categorias de “vozes” presentes na proposta de análise de canção esboçadas por Simon Frith (FRITH, 1996), com a finalidade de compreender os aspectos da música e performance desses artistas que se insere no problema da identidade local e regionalidade.

---

\* Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Na década de 90, a cidade do Recife presenciava o nascimento de uma nova maneira de se fazer música, novidade esta que não estava no exotismo de seus ingredientes, mas na maneira de se “fazer o bolo”. Combinavam-se elementos exógenos, misturas sacrílegas aos olhos mais tradicionais. Numa expressão comum ao movimento, tentava-se dar um “choque” na lama parada nas veias da cidade. Artistas como Chico Science e Fred Zero Quatro foram buscar a inspiração para sua proposta nos ritmos tradicionais, tais como o maracatu, associando-os a estilos da chamada música pop, rock e hip-hop. Esse empreendimento agitou a cena local, dando novo impulso aos artistas receptivos, e, paralelamente, gerando mal-estar em intelectuais folcloristas, sobretudo naqueles do Movimento Armorial, encabeçado por Ariano Suassuna, que abertamente fazia duras críticas, em jornais e revistas, ao Mangubeat.

Metaforicamente – utilizando imagens de uso comum na cena Mangu–, podemos dizer que tais artistas tentavam substituir a identificação da terra seca e rachada da representação do sertão, presa ao passado, pela lama viscosa e rica em matéria apodrecida do mangue, dinâmica em seu ciclo vital de decomposição e geração de nutrientes, em renovação e transformação constantes; organicamente ligada à cidade, num processo de representação antropomórfica desta, na qual o mangue e os rios figuram como o coração e as artérias do Recife, semelhantemente às figuras literárias de Josué de Castro em seu romance *Homens e Caranguejos* (CASTRO, 1967). Esse autor também pensava o mangue enquanto um organismo, noção que acabou servindo de inspiração aos novos artistas recifenses.

O Mangubeat foi a decorrência do processo de criação de uma nova cena musical no Recife por jovens músicos movidos pela convicção de que a cidade passava por um processo de marasmo em sua produção cultural. Os motivos disso, segundo os mesmos, seriam fruto de políticas culturais limitadas, “folclorizantes”, e de uma forte concentração da mídia no tradicional eixo Rio-São Paulo. Em decorrência desse sentimento, iniciou-se um processo de produção e divulgação de novas criações em música pop que recuperavam, ao mesmo tempo, tradições musicais pernambucanas num processo de fecundidade mútua. Entre seus principais artistas e divulgadores estavam Fred Zero Quatro, Chico Science, Renato Lins (Renato L.), Jorge Du Peixe, Helder Aragão (DJ Dolores), Herr Doktor Mabuse (codinome de José Carlos Arcoverde) e Xico Sá. Esses definiam como uma ação coerente diante dos artistas tradicionais, aquela que viabilizasse a divulgação deles para o grande público, ou aquela que

permitisse deixar-se influenciar por suas produções, criando uma obra original, em vez de copiá-las (VARGAS, 2007:17). Tais ações geraram ecos estéticos no cinema, moda, artes plásticas, dança e literatura, de modo que, tendo o Manguebeat emergido no início da década de 1990, até os dias atuais é possível encontrar artistas que produzem inspirados nessa proposta.

A cidade do Recife, berço do movimento, possui forte tradição enquanto pólo da produção folclorista e dos esforços de construções identitárias daquilo que se compreende enquanto Nordeste (ALBUQUERQUE JR, 1999) . A capital pernambucana, apesar de possuir a estrutura comum às metrópoles de grande e médio porte, no momento de emergência do Mangue Beat, ainda definia fortemente sua identidade por meio de uma tradição que remetia às práticas do campo: a estética, culinária e ritmos característicos do sertão – este compreendido enquanto paisagem (SCHAMA,1996), recortada e construída na definição de um espaço, ainda que artificialmente, tipicamente nordestino, fruto de uma generalização. Um pensamento de raízes que remontam à antiga elite açucareira, a qual definia o Nordeste como espaço da tradição, é corporificado na cidade do Recife, que se coloca no centro dessa tradição mais ampla, por meio de ações que intercambiam política e cultura .

Naturalmente, não temos por objetivo destrinçar pormenorizadamente o itinerário dessa construção identitária nordestina. Entretanto, sabendo que esse tema já é consolidado no campo das ciências humanas em obras de valor incontestável, como no caso de A Invenção do Nordeste e Outras Artes, do historiador Durval Muniz, sentimo-nos à vontade para partirmos do pressuposto do Nordeste enquanto uma construção elaborada a partir de uma complexificação da noção de Norte, ainda na década de 1920, construção essa de caráter aristocrático e dotada de uma racionalidade que dialogara com uma questão político-econômica, a saber, a crise do mercado de açúcar. Desse modo, preso numa memória de glórias passadas, todo o edifício cultural da região recém-criada seria erguido no alicerce da preservação do passado e da ancestralidade desse centro a um outro transcendente, a saber, a coroa portuguesa. Daí ser possível, por exemplo, pensar as razões de intelectuais como Ariano Suassuna priorizarem a tradição medieval ibérica, frente aos elementos afro-indígenas da cultura local, sendo esse, a grosso modo, o mote que resume os conflitos entre preservadores e renovadores naquele lugar. Nesse cenário complexo de definições e indefinições identitárias é

que o Mangue surge, e, naturalmente, pela necessidade de sua sobrevivência, teve de dialogar com tais contingências.

Dentre os artistas e comentaristas do Mangue Beat, é comum encontramos referências à existência de dois períodos. Para citar um desses nomes, Renato Lins (LINS *apud* MARKMAN, 2007:13) afirma que o movimento se encontraria atualmente em sua segunda fase, o Pós-Manguebeat. Diante disso, optamos por nos concentrarmos no período dos anos 90, por dois motivos. Primeiramente, nesse momento ainda estava vivo o artista Chico Science – vítima de uma morte prematura, Chico foi o principal nome do Manguebeat, responsável por um grande número de músicas e quem teve, com inspiração na obra de Josué de Castro, a ideia que nomeou o movimento; além disso foi líder da banda que alcançou maior prestígio no mercado fonográfico, o Nação Zumbi. Em segundo lugar, a escolha desse recorte se deve ao fato de ter sido ele, de acordo com o estudo estatístico de Rejane Markman, o momento em que a produção fonográfica do movimento fazia maior referência aos elementos atribuídos a representações da regionalidade, representações estas que serão fundamentais às nossas análises.

Como dito, Chico Science foi buscar inspirações na obra de Josué de Castro, Homens e Caranguejos. Autor de A Geografia da Fome e escritor de vários títulos desde 1933, de Castro se inseria nos debates em torno da questão da fome e de suas relações com a natureza, em geral, defendendo que esta era um problema político-econômico e não apenas um flagelo natural. Neste ponto, ia de encontro a uma longa tradição que via as fronteiras do Nordeste, da seca e da fome como assunto de ordem evidentemente física, natural, sem compreender suas razões sociopolíticas. Semelhantemente, o movimento Mangue se inseriu nas problemáticas sociais de seu tempo por meio do debate da regionalidade e identidade, portanto, tendo o campo da cultura como terreno propício ao combate político. Dessa forma, ao investigar nosso objeto, é importante inquirirmos de que forma se deu a relação do movimento Manguebeat – em específico, o Nação Zumbi – com as construções e reelaborações do espaço da cidade do Recife e seus arredores, inserida no discurso da regionalidade. Da mesma forma, interessa-nos saber através de que mecanismos discursivos essa ação se processou no grupo mencionado.

A banda Chico Science e Nação Zumbi surge como o resultado da soma de dois outros grupos, a saber, o Loustal e o Lamento Negro. Esse último, um bloco de samba-reggae, foi criado no contexto do surgimento dos blocos afro de Salvador e contava com a participação de um colega de trabalho de Chico Science, Gilmar Bola Oito. Rendendo-se aos apelos dele, Chico resolveu assistir a uma apresentação da banda na periferia de Olinda. O som o cativou de tal modo que ele propôs aos membros do grupo uma experiência sonora junto ao Loustal. Esse, por outro lado, reunia influências do soul, rap, funk e de vertentes do rock mais pesado, ou seja, claramente uma banda que seguia a cartilha da música pop, entendida num sentido mais amplo. Após de um ano de convites, a junção inusitada foi finalmente posta em prática e seus frutos ferveram a música recifense da época.

O Manguê Beat foi uma cena cultural de natureza híbrida. Essa característica pode ser percebida em vários de seus aspectos de composição e performance. Tendo em vista isso, prosseguiremos nossa análise por meio das categorias de Simon Frith (FRITH, 1996) presentes em seu livro, *Performing Rites* (FRITH, 1996), no que diz respeito às “vozes” da canção, pensadas contextualmente na dinâmica de trocas culturais na realidade latino-americana. Desse modo, adensaremos nossas observações, cruzando as propostas teóricas de Homi Bhabha com relação aos conteúdos híbridos no contexto pós-colonialista, com a sugestão de análise da canção de Frith.

Primeiramente, pensaremos a música enquanto letra impressa. Neste momento, tentaremos identificar duas vozes, a do letrista e a do eu lírico. Num segundo momento, pensaremos a música enquanto audição. Novamente, duas vozes emergem: a voz do compositor (sentido de personalidade) e a do intérprete. Entendemos que, na prática, essas “vozes” ora se confundem, ora se distanciam e que a experiência musical é em essência uma reação sensível a um evento sonoro. Entretanto, numa perspectiva metodológica, isolaremos esses níveis de leitura para que possamos pensar, por fim, a música em sua integralidade de maneira mais profunda. Um corpo vivo é um corpo inteiro; entretanto, para conhecê-lo, temos de isolar e analisar seus tecidos e órgãos. Começamos, então, nossa ‘dissecação’.

Pensemos, primeiramente, na letra escrita. Segundo Frith, na análise de uma canção, uma primeira voz a ser observada é a do “eu” implícito ou explícito na narrativa, um personagem que diz algo para alguém. São várias as posturas que o leitor pode assumir em relação a essa

voz. Podemos nos identificar e fazer dela nossa própria expressão; podemos nos colocar na posição de segunda pessoa, a quem se destina a mensagem; ou simplesmente agirmos como observadores de uma conversa de terceiros.

Com relação ao Mangue Beat, ao falarmos em personagem, temos de ter em vista o forte apelo identitário do movimento, como já esclarecemos. A cena mangue teve a intenção de formar um sujeito, o mangueboy.

*Em meados de 91 começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de ideias pop. O objetivo é engendrar um “circuito energético”, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem-símbolo, uma antena parabólica enfiada na lama. Os mangueboys e manguegirls são indivíduos interessados em: quadrinhos, tv interativa, anti-psiquiatra, Bezerra da Silva, Hip Hop, midiotia, artismo, música de rua, John Coltrane, acaso, sexo não-virtual, conflitos étnicos e todos os avanços da química aplicada no terreno da alteração e expansão da consciência.<sup>1</sup>*

Esse termo, mangueboy, foi cunhado para designar o cidadão híbrido que se desloca entre a lama e o caos (mangue e cidade) e que vive no entre-lugar (BHABHA, 2003) da cultura local e dos elementos exógenos. O cidadão, que finca sua parabólica na lama, dialogaria com a sabedoria popular do mangue e com as novas tecnologias informacionais em dígito binário, *bit*<sup>2</sup>. Por meio dessa fabricação, havia, no discurso, uma intenção de formar uma consciência de si, um autoconhecimento. Entretanto, sabemos que todo processo de tentativa de evidenciar uma identidade é antes uma invenção desta. Desse modo, o personagem que fala através da música não poderia ser um qualquer, mas deveria ter o poder de falar para e pelo povo recifense, sensibilizando-o a uma causa específica, a saber, o projeto de cultura e sociedade dos artistas mangue.

---

<sup>1</sup> Trecho retirado do primeiro manifesto do movimento. Aqui colocamos a referência do site do Memorial Chico Science, mas, esse texto foi amplamente difundido em vários suportes, inclusive em encarte da discografia da banda: QUATRO, Fred Zero et al. Caranguejos com cérebro. Disponível em: <[http://memorialchicoscience.com/?page\\_id=16](http://memorialchicoscience.com/?page_id=16)>. Acesso em: 18 mar. 2013.

<sup>2</sup> Originalmente, a cena movida por Chico Science e seus cobeligerantes era conhecida pela alcunha de “Mangue bit”. Entretanto, talvez por um descuido dos jornalistas ou por uma associação ao movimento contracultural estadunidense “Beat” ou “Beatnik”, as corruptelas “Mangue Beat”, ou ainda, “Manguebeat” tomaram o lugar do termo original.

É importante ainda destacar que o mangueboy contrasta radicalmente com a visão do imaginário folclorista nordestino. Em sua construção imagética, não pensamos mais em um personagem com chapéu de couro, habitante das terras áridas da caatinga, sedento e montado em um jumento. Tampouco nos remetemos ao heroísmo quase cavaleiresco inspirado na tradição romântica, remetendo à tradição literária ibérica visto nas obras do Armorial. Em reação a essa imagem, o mangueboy usa chapéu de palha, mas óculos escuros comprados na feira. Do mesmo modo, havia uma inversão de paisagens:

*Estuário. Parte terminal de um rio ou lagoa. Porção de rio com água salobra. Em suas margens se encontram os manguezais, comunidades de plantas tropicais ou subtropicais inundadas pelos movimentos dos mares. Pela troca de matéria orgânica entre a água doce e a água salgada, os mangues estão entre os ecossistemas mais produtivos do mundo [...]. Apesar das muriçocas, mosquitos e mutucas, inimigos das donas-de-casa, para os cientistas os mangues são tidos como os símbolos de fertilidade, diversidade e riqueza (QUATRO, 1992).*

Aqui, trocamos a terra infértil do solo rachado, pela lama viscosa do mangue, rica em nutrientes, e de onde deveriam surgir as novas ideias que engrossariam o caldo cultural da cidade de Recife. A soma desses elementos é coerente com a crítica que se pretendia fazer, a saber, a inadequação entre personagens engessados na tradição folclórica e o cidadão vivente no caos urbano observado pelos artistas Mangue, o que ficou evidente na declaração de Fred Zero Quatro, ao falar da necessidade que havia de:

*Quebrar essa visão que se tinha do Nordeste, aquela coisa de exotismo, sem considerar que a gente morava em uma cidade totalmente economicamente degradada, onde mais de 50% de moradias são favelas, sem saneamento básico e ficam falando de seca! A ruptura foi isso: tentar quebrar essa coisa ruralista que era exclusivamente a marca do folclore do Nordeste, de enfatizar a sua paisagem exótica. O punk, o rap e o hip-hop contribuíram para que o Mangue representasse essa ruptura, no sentido de quebrar um ciclo do exótico, do folclore e do popularesco (MARKMAN, 2007: 171).*

Segundo Frith, a reação do leitor/ouvinte na hora da leitura/audição não é uma consequência puramente idiossincrática, mas se relaciona profundamente com as escolhas dos personagens, expressões, e da maneira como eles são relacionados. Ou seja, a leitura tem como

condicionante os elementos do “roteiro” da letra e de seu arranjo. Conforme já destacado, temos basicamente três modalidades de identificação com o personagem implícito ou explícito na canção: podemos tomar a fala dele como nossa; podemos ser a segunda pessoa do diálogo; ou, ainda, observar uma conversa de terceiros. Uma vez que admitamos que essas duas questões se relacionam diretamente com o autor do texto musicado, fica evidente que uma segunda voz surge na análise da canção: a voz do letrista. Essa voz não nos é apresentada pela presença de dêiticos, mas num certo sentido de pessoalidade da obra musicada.

Com relação ao papel da voz do letrista e a reação do leitor/ouvinte, destacamos duas questões. Primeiramente, percebemos que, em se tratando das composições de Chico Science, há uma vontade de aproximar a voz do personagem da voz de seu criador. Ou seja, na esteira de uma tradição do rap, o discurso da música de Chico Science era um canal aberto de comunicação entre ele e seu ouvinte. Aqui não vemos um herói romântico, um amante imaginado nem uma musa inspiradora irreal. Não vemos histórias imaginadas brotarem da própria letra. O caso que temos de uma musa na canção “Risoflora” é um recado a uma garota real da vida de Chico. Do mesmo modo, as histórias fantasiosas da letra de “Banditismo Por Uma Questão de Classea”, bem como seus personagens excêntricos como Galeguinho do Coque e Biu do Olho Verde, ambos criminosos sexuais que tinham por alvo mulheres e crianças, ou A Perna Cabeluda, uma figura folclórica da época, foram colhidos nas falas comuns do ambiente urbano de Recife.

Outro aspecto concernente à obra de Science que evoca um sentido de pessoalidade é a presença de termos cunhados no próprio movimento. Ao se falar em manguegtown, um iniciado entenderia que se tratava do Recife, ao mesmo tempo em que somaria a seu sentido original uma outra carga de significados, que só pode ser compreendida a partir do discurso que se criara em relação à cidade pelos artistas do Mangue. Aqui, o neologismo funciona como demarcador de uma genealogia de significados, uma dizibilidade própria. A manguetown não era qualquer Recife. Não era o Recife idealizada pelo discurso saudosista do imaginário folclórico. Não era o antigo centro de uma aristocracia ruralista. A manguetown era a cidade caótica, com grande parte de sua população vivendo em condições subumanas nos amontoados de favelas; a cidade cortada por rios, as artérias advindas do coração-mangue; a cidade que abandonara ao acaso sua comunidade ribeirinha que, a duras penas,

retira seu sustento do território lamacento. Da mesma forma, a oposição lama versus caos adensa seu sentido quando contextualizada no discurso do Mangue . A Cidade com seus males teria no manguezal o antídoto para seu caos e inanição cultural; seria o local de “desfibrilação” de Recife:

*Emergência! Um choque rápido, ou o Recife morre de infarto! Não é preciso ser médico pra saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruir as suas veias. O modo mais rápido também, de enfartar e esvaziar a alma de uma cidade como o Recife é matar os seus rios e aterrar os seus estuários. O que fazer para não afundar na depressão crônica que paralisa os cidadãos? Como devolver o ânimo deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco da energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife (QUATRO, 1992).*

Até esse momento, pensamos a música enquanto um texto escrito. Adensem, agora, sua dimensão de realização sonora. Na teoria de Frith, essa segunda dimensão nos coloca diante de mais duas vozes: a voz do intérprete e do compositor/arranjador. Ou seja, ao ouvirmos uma canção qualquer, como no exemplo que o autor traz do poema de Goethe musicado por Schubert, ouvimos o “eu” da canção, o personagem da letra; ouvimos a voz do letrista, neste caso o poeta Goethe; ouvimos Schubert enquanto arranjador e por fim o intérprete executando a canção. Em se tratando de música erudita, os aspectos de personalidade da composição conferem maior sentido de identidade, uma vez que nos padrões dessa modalidade, uma performance tida como perfeita seria aquela que fosse capaz de reproduzir com fidelidade as intenções de quem a compôs. Entretanto, no tocante à música pop, a performance adquire um novo significado. Devido à própria dinâmica de transformação da música em produto, as questões de autoria se diluem, de modo que público em geral atribui o caráter de identidade da canção ao seu intérprete – não ao compositor.

Com relação à performance, entendida aqui tanto como sonoridade quanto gestualidade, o CSNZ possuía características bastante peculiares. A já mencionada fusão entre ritmos tradicionais e música pop era materializada na disposição da banda no palco. No fundo do palco, via-se, em destaque, músicos que traziam consigo a marca do Lamento Negro. Responsáveis pelas percussões, esses músicos representavam o forte enraizamento do Nação Zumbi com a tradição da música recifense e sua influência dos ritmos afro. As alfaias sincopadas, tocadas em uníssono, acompanhadas de outros instrumentos como a caixa, de rufo característico, davam o tom do maracatu de baque virado ao som original do Nação. No

espaço intermediário da formação de palco, tínhamos os membros remanescentes do grupo Loustal. Mais uma vez, a genealogia musical se faz evidente; a vestimenta e a maneira de portar-se no palco desses músicos, ainda que infectados positivamente pelo vírus da criatividade recifense, era genuinamente uma performance musical de rock. Por fim, à frente, Chico Science mediava a experiência entre público e banda, sendo a “ponte” entre os “rios” do Lamento Negro e os “*overdrives*”<sup>3</sup> do Loustal ; portava-se como o arauto da revolução anunciada. Era o próprio manguemboy, o homem-caranguejo em vestimenta e gestualidade. Frequentemente se agachava, andando de lado e com as mãos simulando as garras do animal lamaceiro.

Até o presente momento elencamos o problema da produção dos discursos identitários nas canções e performances do grupo Nação Zumbi. Iniciamos por uma explanação geral, contextualizando a banda na cena musical recifense conhecida como Manguembeat, destacando seus embates localizados no campo das representações regionais e da cultura local. Posteriormente demonstramos como cada camada de produção e execução, as vozes da música, se articularam em torno desta questão, de modo a reforçar tal sentido. Por isso, analisaremos um último caso que, através de uma peculiaridade em relação a sua autoria, nos servirá como ponto de articulação de nossas conclusões.

Num momento anterior de nossa análise, recorreremos aos trabalhos de Simon Frith sobre o tema da música pop para afirmarmos que, nesse tipo de canção, o sentido de personalidade aparece de maneira mais intensa no momento da performance. Uma consequência lógica disso é o ofuscamento do papel do compositor e letrista na perspectiva do ouvinte, ainda que as consequências da ação destes não deixem de agir de alguma forma sobre os resultados dessa interação.

No que diz respeito ao problema da autoria e sua relação com a música pop, temos um caso bastante interessante na discografia do Nação Zumbi: a canção “Maracatu Atômico”, de Nelson Jacobina e Jorge Mautner. Ela foi gravada no segundo álbum da banda e foi assimilada pelo público como uma autêntica música do Nação Zumbi. Esse resultado, muito provavelmente, deveu-se à conformidade de seus temas (como a referência à “eletricidade” e

---

<sup>3</sup> “Rios, pontes e overdrives” é o título de uma das músicas da banda”

# XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH  
BRASIL

ao maracatu) com a proposta do Mangue Beat, o que se reflete na força das imagens presentes no vídeo clipe da música. Naturalmente, uma análise mais profunda dessa canção exigiria esforços que se estenderiam além do que comporta o presente trabalho. Por isso, nos ateremos à questão útil à problemática presente. Ou seja, esse episódio destaca uma característica, que perseguimos até aqui, intrínseca a esses artistas, a saber, a intensidade da conformação das diversas vozes na obra de Chico Science e Nação Zumbi, reforçando os sentidos evocação de identidades. Assim, concluímos que a obra do Nação Zumbi, foi capaz, de, na década de 1990, criar uma possibilidade de reiteração da cultura local por meio de uma articulação eficiente de elementos identitários, tais como paisagens e sonoridades locais, de modo a criar novas relações imagético discursivas materializadas em um sujeito urbano que via a cidade por novos olhos. Esse novo olhar recriam paisagens, reconstroem o próprio espaço na perspectiva da experiência.

## Bibliografia

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. A invenção do Nordeste e outras artes. 2ª edição. São Paulo: Cortez Editora, 2001.

BHABHA, Homi K.. O local da cultura. Belo Horizonte: Editora da Ufm, 2003.



CASTRO, Josué de. Homens e Carangueijos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1967.

FRITH, Simon. Performing rites: on the value of popular music. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996.

MARKMAN, Rejane Sá. Música e simbolização: contracultura em versão cabocla. São Paulo: Annablume, 2007.

SCHAMA, Simon. Paisagem e memória. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SHILS, Edward. Centro e periferia. Lisboa: Difel, 1992.

VARGAS, Heron. Hibridismos musicais de chico science e nação zumbi: Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

MACHADO, Regina. A voz na canção popular brasileira. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011

TUAN, Yi-Fu. Espaço e lugar: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.