

A África em Chico Science & Nação Zumbi

3.1

Gilmar “bola 8”, um trabalhador negro

A África em *Chico Science & Nação Zumbi* é uma invenção nossa que não é mera obra imaginativa, fomos levados a acreditar na existência desta África e pouco a pouco esperamos melhor esclarecer esse método de indução. Quase que um impulso intuitivo, eu poderia dizer, o que nos levou a afirmação que dá sentido ao título desse capítulo, na verdade alude a um raciocínio histórico suscetível a rigoroso exame e que não abrirei mão.

Sob o nosso olhar aparecem duas esferas de análise distintas postas em dois polos separados, acerca da questão racial na produção musical da banda CSNZ, que sugerem por sua vez, duas análises críticas distintas, uma referente ao *hipsterismo*¹ e a estética *manguebeat* e outra ao conteúdo político do debate. O primeiro coloca a questão racial sobre um olhar estético, como parte da dimensão da banda criar dentro da cena *manguebeat* as representações e discursos que contemplem o conteúdo *underground* ou contra-cultural de sua produção musical. Conforme já enfatizado, nos importam e ganham centralidade as questões

¹ O uso do termo hipsterismo indica, nessa pesquisa, uma caracterização do movimento manguebeat enquanto um movimento cultural e político de juventude que “prezam por um pensar crítico e autônomo”. Nossa apropriação do termo, bem como sua aproximação aos criadores da cena manguebeat fortalece a perspectiva de entender a estética e as representações daquele movimento sob olhar de uma contra-cultura (ou cultura *underground*) que à sua maneira constrói outros padrões estéticos e símbolos diferentes daqueles produzidos na cultura *mainstream*. Acerca desse debate, ver.: Pereira; Jardim, 2016.

políticas referentes àquela produção, e, portanto, o debate acerca do *hispsterismo* e da questão racial serão deslocados nessa análise. Por conta disso, tentei me reportar aos anos 1990 e pensar do ponto de vista das relações raciais no Brasil como que poderia ser entendido o debate racial a partir da banda. Antes que cheguemos às conclusões, recorramos a Josué de Castro.

Não é porque encerramos momentaneamente aquele encontro que não podemos evocar as histórias de João Paulo ou de outros personagens de Aldeia Teimosa de maneira oportuna. Faremos dessas idas e vindas a Josué de Castro fruições furtivas que darão luz, movimento e substância as afirmações pretendidas por aqui, mas mais do que mera ilustração daquilo que nós expomos, será antes a inspiração vantajosa do desenvolvimento do trabalho.

De volta às histórias de Josué de Castro, uma personagem interessante encena o espetáculo da fome em Aldeia Teimosa de maneira bastante peculiar, era a negra Idalina que cuidava de seu neto Carlindo com parecido zelo, o qual dava a seu porco Baé. Não era para menos, sua intenção era “engordá-lo com os restos dos lixos das casas ricas e vendê-lo no Natal por bom dinheiro” (Castro, 2003, p.12), para poder comprar uma roupa e sapatos para Oscarlindo fazer a Primeira Comunhão. Oscarlindo saía decidido todas as manhãs com uma lata de querosene para pegar restos de comida nas casas dos ricos, a “tarefa ingrata” lhe rendia alguns xingamentos e algumas perseguições por parte dos vigias ou dos jardineiros das casas. Embora corresse algum risco, este era pouco perto do tão esperado momento de vender o porco bem gordo na feira de Afogados.

Esse era o cotidiano da negra Idalina e seu neto, mas não seria nenhum espanto se esta mesma história fosse vivenciada por qualquer outro morador da periferia de Recife em Aldeia Teimosa. Não era para menos, na periferia de Recife a fome era multiforme e se apresentava sem vergonha nenhuma e de maneira distinta, mas em cerne não escapava daquilo que lhe dava o sugo, sua substância vital, a pobreza. Engordar um porco com resto de comida das casas das pessoas ricas da cidade para comprar roupas para um dia de uma cerimônia religiosa importante, pode parecer uma prática distinta da família da negra Idalina, mas se observada à luz da fome na periferia de Recife talvez se borrem os traços de uma suposta exclusividade.

Enfim, este tema já abordado, que, não seria agora o momento de retomá-lo, pelo menos, nos termos apresentados. No entanto, o que pretendemos é antes pensar a relação dessa condição social e econômica da personagem, uma mulher negra residente de um mocambo no mangue de Pernambuco e uma possível relação com outras “negras Idalinas”, não mais na obra de Josué de Castro, mas na periferia de Pernambuco na década de 1990.

Talvez essa história tangencie quanto às experiências vívidas a partir de uma condição econômica marcada firmemente pela dimensão racial, a vida de Gilmar Correia da Silva, o Gilmar bola 8 – percussionista da banda *Chico Science & Nação Zumbi*. Filho da merendeira de uma escola estadual de Recife. Estudou até a oitava série em escolas públicas no bairro de Peixinhos, área mais pobre de Olinda (Bezerra; Reginato, 2017, p.52), desde a adolescência trabalhava para ajudar com as contas em casa e durante as empreitadas e percalços de um trabalhador negro pernambucano, descobriu a música, sobretudo, a música negra. Tornou-se frequentador dos ensaios do Afoxé Alafin Oyó, grupo de samba-reggae que homenageava desde o nome “Oyó”, um Império na África Ocidental localizado atualmente no sudoeste da Nigéria e no sudeste do Benim. “De tanto ouvir o Alain Oyó, o Olodum e outros grupos de samba-reggae que pipocavam pela cidade, Gilmar se juntou com um amigo” (Bezerra; Reginato, 2017, pp. 52-53) para fundar seu próprio grupo musical, o Bloco Afro Lamento Negro. O grupo que mais tarde passou a se chamar Lamento Negro, ensaiava no centro de educação e cultura Daruê Malungo, localizado na comunidade Chão de Estrelas, no qual não se ouvia apenas samba-reggae, mas também afoxé, maracatu, maculelê e capoeira (Teles, 2003, p.29). Tratava-se de um projeto social destinado às crianças daquela comunidade, que, como Gilmar, viviam a pobreza da periferia de Recife e seu cotidiano rigoroso, mas encontravam na música e na cultura negra o alento para aquele fardo social.

Gilmar, no início dos anos 1990 passou a trabalhar para uma empresa terceirizada da Emprél², onde conheceu *Chico Science*, que a partir daí teve contato com aquele projeto social que se desenvolvia no Daruê Malungo e passou a frequentar os ensaios do Lamento Negro. A trama que se desenvolveu a partir desse encontro constitui a gênese da banda *Chico Science & Nação Zumbi* e tem

² Emprél é a sigla da Empresa Municipal de Informática da cidade de Recife.

um valor inestimável para nosso trabalho, portanto, esta não será de forma alguma ignorada. Mas iremos retomá-la mais a diante, por hora voltemos àquelas duas perspectivas de análise onde se encontram o tema da questão racial.

Dizíamos anteriormente que haviam dois caminhos em nossa análise, um que corresponde a interpretação da questão racial de maneira performativa, com o intuito de analisar a questão a partir da estética *manguebeat*. O outro, o qual recorreremos a Josué de Castro de maneira introdutória, que compreende a questão racial a partir de um ponto de vista político, qual seja, a escolha da discussão sobre raça não como um elemento estético, mas como prática política. Não à toa fomos até a personagem negra Idalina e seu cotidiano de pobreza, não à toa também resgatamos a vida de Gilmar cuja cor da pele “não deixava ignorar os trágicos efeitos das senzalas do passado” em sua trajetória de vida (Bezerra; Reginato, 2017, p.52). Nossa escolha por esse e não pelo o outro caminho de análise corresponde necessariamente a essa percepção histórica de como a questão racial era vivenciada e experimentada pelos integrantes da banda. Desde a maneira que Josué de Castro, o principal interlocutor da banda, sobretudo no que diz respeito aos problemas sociais vividos no mangue, apresentou a questão racial esta esteve inerente à estrutura sócio-econômica vivida pelas negras e negros da periferia de Recife. Não obstante, a história de vida de Gilmar, semelhante a de tantos outros jovens e crianças negras das favelas da cidade, também reforçam aquela experiência apresentada por Josué presente na relação entre pobreza e questão racial.

Uma das faixas do álbum *Afrociberdelia* (1996) também expressam um pouco esse olhar crítico sobre a questão racial. A letra intitulada *Um passeio pelo mundo livre* escrita por Chico Science diz respeito a um caso constrangedor e racista vividos por Gilmar e Gira, dois percussionistas da banda. Os dois homens negros foram abordados pela polícia militar carioca de madrugada voltando do estúdio para casa em Santa Tereza, Centro do Rio de Janeiro – a banda havia alugado uma casa nesse bairro, pois iriam gravar o álbum *Afrociberdelia* na cidade – e mesmo insistindo que estavam ali a trabalho, mostrando suas carteiras

de músico à polícia, ela os desqualificou enquanto trabalhadores³. As palavras de Chico Science traduzem bem este sentimento:

“Eu só que andar/ Nas ruas de Peixinhos/ andar pelo Brasil/ ou em qualquer cidade/
andando pelo mundo/ sem ter sociedade/ andar com meus amigos e eletricidade/
andar com as meninas/ sem ser incomodado” (Science; Zumbi, 1996).

Acerca desse tema e sobre o que esta música expressa e as interpretações que sugerem acerca das cidades no Brasil nos alongaremos mais a frente, no entanto, o que nos importa nesse momento é que fica clara a mensagem crítica que o vocalista da banda tentou passar com a letra. A ideia de “só querer andar”, de exercer o direito de transitar livremente pela cidade de maneira que não seja incomodado, seja nas ruas de Peixinhos ou em qualquer outra, como Santa Tereza, não transmite, à primeira vista, aquela ideia crítica a qual perseguimos. Mas, se atrelarmos a ela o sentido de um outro verso, o andar livremente “sem ter sociedade”, o sentido de andar “sem ser incomodado” muda completamente. Daí defini-se de antemão quem não seria boa companhia em qualquer cidade do Brasil, de maneira sutil *Chico Science* indica não apenas aqueles com quem vivencia o cotidiano da cidade do Recife, mas também aponta aqueles quem não quer, se quer sua presença. Quando nos fala da “sociedade” em chave negativa, não se refere ao conjunto dos cidadãos, à sociedade civil, ao contrário ao defini-la nesses termos reage a presença de alguma parte dela, aquela que foi hostil e racista com Gilmar e Gira no enquadro policial. Em suma, pode-se dizer não apenas a partir da letra, mas também a partir da análise de outras fontes historiográficas, que há uma intenção de negar a presença desta “sociedade” naquela outra, ou melhor, da polícia enquanto um aparelho de coerção de Estado no cotidiano de *mangueboys* e *manguegirls*, quanto de trabalhadores negros, como Gilmar e Gira.

³ Júlia Bezerra e Lucas Reginato narram esse fato marcando de maneira incisiva o caráter racista e constrangedor da abordagem policial, tal fato incomodou tanto os integrantes da banda que veio a ser narrada de maneira crítica na música *Um passeio no mundo livre*. Os autores marcam em sua narrativa o caráter racista da polícia no momento em que Gilmar e Gira ao se identificarem enquanto músicos trabalhadores foram chamados pelos policiais de “vagabundos”. O termo utilizado pelos autores não vem referenciado no texto e desde esse ponto de vista textual não há nenhum personagem a quem possamos atribuir a fala. No entanto, encaramos a narrativa dos autores enquanto um registro histórico o qual é muito comum no cotidiano de negros e negras no Rio de Janeiro, apesar dos termos citados pelos autores não virem referenciados no texto, não podemos negar que esta é uma atitude comum da polícia nesta cidade.

A negra Idalina, personagem de Josué de Castro, Gilmar e Gira, sua história de vida e suas histórias com a violência policial do Rio de Janeiro a experiência do projeto social voltado para crianças na periferia de Pernambuco, fazem parte da escolha em analisar a questão racial nas letras da banda *Chico Science & Nação Zumbi* sob uma perspectiva política. A questão racial nessas experiências, sejam vividas pelos integrantes da banda ou apresentadas na literatura que não lhes era ignorada, apareceram inerente a questões sociais referentes à estrutura econômica ou aos aparelhos de coerção do Estado. Portanto, as afirmações que se seguem concorrem em enxergar a questão num debate mais amplo que dizem respeito às práticas políticas e sociais críticas a essa estrutura racista, bem como as instituições que a reproduzem de alguma maneira.

Por conta disso, a referência feita desde o título desse trabalho indica a possibilidade de pensar numa possível ideia de África como parte do debate racial presente nas letras da banda. Fomos até ao título do álbum *Afrociberdelia* (1996) e separamos as sílabas que compunham o nome: África, cibernética e psicodelia, encontramos o título do trabalho dissertativo. A ideia de ir aos radicais da palavra *Afrociberdelia* para retirar a partir deles as palavras originárias as quais estes remetem no momento da junção, correspondem ao sentido inverso do pretendido pela banda quando no momento do silogismo. Nesse sentido, fica reforçada a nossa intenção em perseguir e analisar o debate racial em *Chico Science & Nação Zumbi*.

Esse ponto merece certa atenção não só porque constitui parte do debate fundamental que pretendemos desde o título do trabalho, mas também porque aqui devo confessar algumas de minhas inquietações. Sempre me causou certo estranhamento o vocabulário dos *mangueboys*, além da referência expressa num vasto vocabulário urbano sobre a cidade de Recife desde as formas de sociabilidade à sua descrição espacial, a referência ao próprio mangue enquanto bioma e metáfora da vida urbana e toda atividade vernácula para registrá-la me chamavam a atenção. Mas um outro vocabulário me intrigava por fazer referência a um outro tipo de tema que também era bastante presente na vida cotidiana dos moradores de Recife, sobretudo da periferia.

Na voz de *Chico Science* não passavam despercebidas algumas palavras e personagens, um Exú Veludo, Dona Nzinga, um quilombo, um mocambo, o

malungo e o próprio Zumbi – palavras que compõe desde o nome da banda a títulos de músicas ou fazem parte das narrativas presentes nas letras. Os graves das alfaías e a percussão de um Toca Ogan⁴, o maracatu, o coco, a embolada e a cultura negra compunham em certa medida aquele vocabulário que nos remetia à África. Nesse momento pareceu razoável tentar de maneira inicial organizar todo esse repertório de significados, e, desta forma sugerir enquanto método à pesquisa a apresentação em eixos temáticos daquilo que compunham o que seria a questão racial em *Chico Science & Nação Zumbi*.

O vocabulário da escravidão negra, a periferia e as “classes perigosas”, a polícia, o debate entre raça, classe social, etnia e miscigenação e por fim os elementos que compunham a cultura negra foram extraídos e organizados a dar forma ao debate racial. Nesse sentido, queremos sustentar a partir de agora que os usos de um vocabulário e repertório cultural que aludem ao passado escravista e a luta de resistência negra contra o domínio senhorial, que remonta uma ideia de cultura negra a partir de elementos religiosos e musicais africanos são o mote do nosso debate.

⁴ Músico, percussionista e fundador da banda *Chico Science & Nação Zumbi*.

3.2

Cultura negra e “maracatu psicodélico”

Antes mesmo de entramos a fundo na discussão do que seria a cultura negra na análise das letras da banda CSNZ, partimos do pressuposto de quando falamos de música e cultura negra historicizamos o debate nos termos da diáspora africana. Identificamos, desta maneira, dois sentidos correlatos que nossa pesquisa pode caminhar, um deles se refere à possibilidade de analisar a composição de uma cultura negra como um fenômeno de *longe durée* característico da diáspora; o segundo o qual refutamos é o idealismo de uma cultura essencializada que no momento de seu desenvolvimento histórico tensiona-se sempre em engrandecer e retornar ao seu passado idílico. Em a *História social do Jazz* de Eric Hobsbawn, é possível possa esclarecer um pouco mais esses dois caminhos:

“Entre os africanismos musicais que os escravos trouxeram consigo estavam a complexidade rítmica, certas escalas não-clássicas – algumas delas, como a pentatônica comum, encontrável em música europeia não clássica – e certos padrões musicais. O mais característicos deles é o padrão de ‘canto e resposta’, predominantemente no *blues* e a maior parte do *jazz*, e que é preservado em sua forma mais arcaica (como seria de se esperar) na música das congregações de *gospel* negro, com seu eco de *shouting dances*.” (Hobsbawn, 1990, p.52)

Os “africanismos musicais” trazidos pelos escravos durante o tráfico transatlântico puderam ser identificados pelo historiador a partir de diversos elementos, o padrão “canto e resposta” é um deles, o qual, segundo o próprio preservado “em sua forma mais arcaica” em certos tipos de música negra. A própria palavra “arcaico” pode nos indicar um possível sentido para reflexão acerca do desenvolvimento histórico dessas músicas negras em solo norte-americano. A preservação do mais antigo “africanismo musical” em certos tipos de música negra, indicado pelo autor, nos coloca a dimensão do essencialismo como uma possível maneira de interpretar e analisar tais processos de composição cultural. A preservação do arcaico identificado nos elementos musicais africanos presentes no *blues* e no *jazz*, pode nos induzir a pensar num “africanismo original”⁵, numa essência cultural e musical que foi mantida em outras formas

⁵ Esse termo inclusive é utilizado pelo historiador a fim de indicar que os próprios negros no momento “arrebanhamento como escravos” e sua “posterior segregação” podem ser a chave de entendimento para a preservação desses “africanismos originais”. Ver.: p.52.

musicais negras como o *gospel* negro e o *shouting dance*. De fato, sua análise denota essa intenção da preservação de alguns elementos africanos da música negra nos Estados Unidos em fins do século XX, mas é justamente o caminho essencialista da cultura e da música negra que queremos refutar.

Não buscamos elementos “originalmente africanos” enquanto forma de se justificar a presença da cultura negra em nosso objeto, não queremos afirmar que esta é um pressuposto para existência de elementos culturais e musicais essencialmente africanos. O sentido que buscamos dar é outro, e se inclina em estabelecer alguns elementos culturais presentes na produção da banda CSNZ como pertencentes a uma cultura e história da África e da diáspora africana, e, portanto, como parte de uma cultura negra. Nesse sentido, já nos enveredamos por outro caminho da pesquisa e estabelecemos uma ligação entre diáspora africana e cultura negra que terá centralidade no debate acerca da questão racial em *Chico Science & Nação Zumbi*.

Encontramo-nos numa encruzilhada teórica referente à própria definição do termo diáspora enquanto categoria de análise e seus usos políticos enquanto conformadora de identidades de povos diaspóricos ao longo do mundo. O uso do termo diáspora tem se proliferado e vem sendo manejado de maneira a caber na agenda política, intelectual e cultural de variados círculos intelectuais e grupos políticos (Brubaker, 2005, p.1). Não nos cabe refazer o caminho teórico dos usos desse vocábulo a fim de apontar possíveis sentidos, nem mesmo eleger alguns intelectuais que se apropriaram do tema para pintar uma miscelânea de possíveis significados. Com efeito, buscamos por algumas definições que realcem de maneira ainda mais nítida a relação entre cultura negra e cultura afro-diaspórica.

Uma discussão bastante cara ao debate sobre as diásporas ocorridas ao longo tempo é se os povos migrantes, bem como suas posteriores gerações mantêm ou não os limites visíveis que conformam sua identidade, sejam eles étnicos, políticos, culturais, etc. Em parte, a discussão se envereda por refletir se há, ao longo do tempo, a erosão ou manutenção de características particulares conformativas de uma identidade que pode dar sentido àquela comunidade (*Ibidem*, p.7). Decerto, esse é um debate que pode nos levar a discussão anterior o

qual essencializa uma herança cultural, e que não precisamos mais nos alongar na opção de negá-lo.

Por outro lado, essa mesma discussão de manutenção e erosão de certos limites/fronteira entre uma cultura da diáspora e seus antepassados, nos leva a uma reflexão já apontada que dá ênfase ao processo histórico. Sem querer discutir substancialmente se a diáspora existe a partir desse jogo de manutenção e dispersão da herança política, cultural ou social de determinado povo migrante, focamos justamente no pólo oposto. Se é possível encontrar uma história de um povo migrante, onde a herança política, cultural e social pôde ou não ser elevada ao identitarismo ou se foram sendo apagadas ao longo do tempo. A cultura negra na diáspora, portanto, ganha um sentido bastante relevante para nós, ela aponta a essa história das heranças que ao gosto do próprio povo ou comunidade diaspórica, ora foi sendo deixada pelo caminho, ora foi ganhando contornos e significados locais.

Trata-se de uma história ainda por escrever, de páginas em branco que outrora fora escrito por antepassados familiares cujos traços não deixam de ser reconhecidos por iniciativa própria daqueles que os mantêm vivo em sua própria história desde o presente. Essas páginas em branco, ainda dizem muito sobre o entendimento de cultura afro-diaspórica, em certo sentido indicam os interstícios próprios da diáspora, um espaço com uma dinâmica própria de varias histórias que se cruzam e formam umas as outras. A diáspora sugere uma noção espaço-temporal cuja dinâmica relaciona dispersão e autonomia local (Gilroy, 1994, p.99) onde novas jornadas são delineadas, bem como novos pontos de chegada. Sob este olhar crítico a cultura negra pode ser entendida a partir de uma dinâmica que ao mesmo tempo em que se separa das heranças culturais africanas as ressignificam desde um ponto de vista local. Um curioso processo de deslocamento e reterritorialização, mediada por trocas culturais e redes de comunicação (Gilroy, 2012, p.170) que desvelam o caráter *transnacional* da diáspora.

O deslocamento e as trocas culturais no mundo moderno são a chave para o entendimento da dinâmica da cultura negra na diáspora, a essa dinâmica Pual Gilroy se referiu ao apontar o desenvolvimento histórico do Atlântico negro, segundo ele

“...as estruturas transnacionais que trouxeram à existência o mundo do Atlântico negro também se desenvolveram e agora se articulam suas múltiplas formas em um sistema de comunicações globais constituídos por fluxos. Este deslocamento fundamental da cultura negra é particularmente importante na história recente da música negra que, produzida a partir da escravidão racial que possibilitou a moderna civilização ocidental, agora domina suas culturas populares.” (*Ibidem*, 2012, p.170)

O Atlântico Negro é tomado aqui como paradigma apenas para evidenciar a importância das “estruturais transnacionais” no deslocamento da cultura negra e da história da música negra na diáspora. Seria uma pressuposição ainda não posta sobre uma criteriosa avaliação o estabelecimento dos graus de correspondência de nosso objeto à dinâmica geopolítica e cultural a que Paul Gilroy se refere. Não entraremos a fundo nesse debate, apesar de, mas também em função da dinâmica já mencionada do Atlântico Negro é que recolocamos com a devida centralidade o debate sobre diáspora e *transnacionalidade*.

Por ora não discutiremos de maneira substancial o conceito de *transnacionalidade*, nem iremos apresentar o quadro teórico o qual torna possível aproximá-lo da análise da produção musical de *Chico Science & Nação Zumbi* na década de 1990, apenas desenvolveremos com acuidade as proposições fundamentais para compreender a partir dele a definição de diáspora. Não obstante categorias como *agência* e mediações culturais as quais o conceito alude, por mais que sejam desenvolvidas com fôlego noutro momento mais oportuno, devem ganhar destaque em nossa argumentação. Referimo-nos a elas no sentido de retomar a referência metafórica feita pouco antes acerca das páginas em branco, do livro aberto que aguarda as próximas histórias a serem escritas.

Proponho vermos através de um esquema onde um povo ou comunidade diaspórica ao entrar em contato com novas experiências históricas estabelecem mediações culturais. Por meio da *agência*, reproduz com e a partir delas “produtos artísticos e códigos estéticos” (Gilroy, p.170) os quais não se podem ver escapar, no caso da cultura negra sua herança africana, ao mesmo tempo em que evidencia traços particulares próprios do deslocamento cultural. Para recorrer novamente a Paul Gilroy, trata-se da articulação de “múltiplas formas” que se organizam a partir de “estruturas transnacionais” num sistema de comunicação global, marca distinta da produção da cultura negra na diáspora.

A cultura negra a qual identificamos na produção cultural da banda CSNZ, portanto, carrega em si duas marcas distintivas, uma referente à herança cultural trazida da África outra à própria dinâmica de reprodução dessa cultura negra marcada pela diáspora e seu caráter transnacional, aqui entendido pela capacidade de romper com as barreiras tradicionais do nacionalismo, forjando a contrapelo um tempo histórico avesso aquele da modernidade. Com efeito, as proposições acerca do que definimos como cultura negra não se esgotam por aí, ao tratá-la nesses termos indicamos um outro viés teórico muito caro à análise de nosso objeto. Trata-se de apresentar o pan-africanismo enquanto um recurso retórico e metodológico, o qual define de maneira ainda mais clara o que nos referimos quando usamos o termo cultura negra. Mas antes mesmo de entendê-la a partir da teoria pan-africanista devemos definir em qual sentido nos apropriamos desse debate, a qual corrente do pan-africanismo iremos tomar como referência.

Nossas primeiras linhas acerca desse debate se esgotam numa direção já referida e analisada por Robert Shepperson, na discussão do Pan-africanismo com letra maiúscula e do pan-africanismo com letra minúscula. Segundo sua definição, o “Pan-africanismo” seria o movimento político claramente reconhecido a partir dos cinco Congressos Pan-africanos (1919, Paris; 1921, Londres; 1923, Londres e Lisboa; 1927, Nova York; 1945, Manchester) os quais, a maior parte, W. E. B DuBois dirigiu e a Conferência Povos Africanos (*All-Africa People’s Conference*) em 1958 (Shepperson, 1960, p.346). O “Pan-africanismo”, nesse sentido, pode ser entendido enquanto movimento político institucionalizado que pautou um projeto de unidade e libertação do continente africano, que se propôs a organizar a luta anti-colonial e anti-imperialista.

Ainda segundo ele, o “pan-africanismo” por outro lado não é um “movimento claramente reconhecido”, é ao invés disso “um grupo de movimentos, muitos deles efêmeros”, onde o elemento cultural predomina sobre os demais. Em oposição aquele movimento político que pretendeu a emancipação dos povos africanos pela unidade e integração do próprio continente, o “pan-africanismo” se refere a movimentos e tendências que pautaram a discussão dos povos africanos e que não tem nenhuma ligação orgânica com o movimento “Pan-africanista” com a letra maiúscula (*Ibidem*, p.346).

Não entraremos aqui nos meios distintivos entre “Pan-africanismo” e “pan-africanismo” expressos de maneira um pouco dúbia na afirmação de que o primeiro pode ser “claramente reconhecido” em contrapartida do segundo – Garvey e o garveismo representaram uma das principais correntes pan-africanistas do século XX e seu reconhecimento é indiscutível até os dias de hoje. No entanto, a diferenciação proposta por Shepperson que coloca em oposição e discussão os pan-africanismos enquanto projetos políticos e culturais dirigidos por movimentos sem ligação àquele movimento político de integração e unidade dos povos africanos coloca uma outra discussão central para desenvolvimento desse trabalho.

Shepperson ao distinguir o “Pan-africanismo” com letra maiúscula como o projeto que teve como norte estratégico e político a unidade do continente africano e seus povos de movimentos que não se forjaram a partir desse objetivo, ele projeta duas definições acerca do tema. O “Pan-africanismo”, portanto, seria o movimento político institucionalizado que pautou a emancipação dos povos africanos do jugo do imperialismo, do colonialismo e da escravidão. O “pan-africanismo” indicaria por outro lado, outros projetos políticos, culturais, emancipatórios, econômicos, etc. que não se ligam de maneira nenhuma àquele primeiro.

Em verdade, tal definição evidencia que a luta do povo negro desde o século XIX liderada pela primeira geração de intelectuais pan-africanistas até as lutas dos povos negros nas Américas gestaram diversos movimentos e projetos políticos pan-africanistas. Para além da definição aqui apresentada, as definições de Shepperson também nos indicam uma maneira para entender o pan-africanismo enquanto orientação teórica das organizações e movimentos de negros pelo mundo. Trata-se de um campo de disputa política onde a apropriação do termo enquanto uma orientação prática variou desde as táticas e estratégias de organizações políticas a temas acadêmicos ou de círculos intelectuais. Nesse sentido, nos posicionamos no debate atentos a essa dinâmica qual seja, um indicativo de que ao incorporarmos uma definição de pan-africanismo a nossa pesquisa nos posicionamos nesse campo de disputa e reivindicamos um sentido dentre vários outros que os mesmos debate e tema sugerem.

Dentre as correntes pan-africanistas, uma delas pretendeu a criação de um Estado que reunisse as comunidades africanas diaspóricas a fim de fortalecer os laços de ancestralidade dos povos africanos e afrodescendentes através da *negritude*, bem como uma melhor condição de vida a nível internacional; outras acreditavam que a emancipação do povo africano e afrodescendente viria pela via do socialismo. Dentro das várias formas que o pan-africanismo foi incorporado enquanto luta do povo negro africano ou afrodescendente, seja nas Américas ou na África, uma delas ganha centralidade para o propósito desse trabalho. Horace Campbell ao analisar as correntes pan-africanistas e as diferentes lutas pela libertação da África identificou na luta pela emancipação humana dos povos africanos o desejo por justiça social e meios de subsistências (Campbell, 1994, p.286). Nessa luta por transformação social e dignidade empreendida por povos africanos, Campbell pôde aproximar a essa proposta política de emancipação o conceito de “Pan-africanismo humanista”.

Dentro desta “nova conceitualização” de pan-africanismo a dimensão da emancipação da visão cultural eurocêntrica e branca combinou importante mecanismo de luta e abriu, podemos assim dizer, uma nova frente da luta negra pela emancipação africana. Desde aí, as expressões culturais negras e a resistência cultural ganharam relevante importância dentro das correntes do pan-africanismo. Portanto, dentro dessa conceptualização humanista do pan-africanismo, a emancipação cultural tornou-se um tema importante com o qual gostaríamos de dialogar.

O tema da emancipação cultural enquanto luta do povo negro requer certa atenção a maneira com a qual a cultura negra pôde ser utilizada enquanto uma expressão de resistência cultural ou como mecanismo conformador de identidade a partir da *negritude*. Tendo em vista essa nossa preocupação, elencamos dois exemplos que dialogam com experiências culturais negras na diáspora com as quais podemos extrair definições e conceitos importantes que resolvam por definitivo nossa aproximação entre cultura negra e pan-africanismo.

Paul Gilroy ao discutir sobre as músicas do Atlântico Negro, especialmente na Inglaterra a partir de colonos negros que remontam uma experiência de imigração pós 2ª Guerra Mundial, apresenta um desses casos

exemplares onde pan-africanismo e cultura negra puderam ser vistos ambos sob uma mesma perspectiva. Segundo ele, tais músicas foram a expressão fundamental de distinções culturais entre essa população, que teve que se adaptar as novas circunstâncias decorrentes da imigração. A distinção teve papel importante nessa dinâmica cultural, mas a convergência das tradições musicais do Atlântico Negro pôde forjar um conglomerado de comunidades negras britânicas que foram “sedimentadas consonante ao fim das pressões da exploração econômica, do racismo político, do deslocamento e do exílio” (*Op. cit.*, p.96). A herança cultural gradualmente catalisou o processo de transformação daqueles colonos negros imigrados em uma forma distinta de *negritude* (*Ibidem*, p. 97).

Tratava-se da forma de se criar condições subjetivas para aquela população que estava, segundo o autor, impossibilitada por suas condições históricas (sua experiência de imigração recente) de criar conexões com outras experiências históricas pretéritas de negros do Caribe, dos Estados Unidos ou até mesmo a África, já que a estes a história havia reservado outro capítulo da experiência da diáspora e da escravidão.

Essa condição particular das comunidades negras assentadas no Reino Unido, tornaram possível àqueles grupos forjarem sua identidade a partir da cultura, já que a experiência negra de outros povos do Atlântico era incomum para aqueles negros na Europa. A *negritude* foi marcada por um processo de “conexão cultural” que os ligou à experiência negra americana a partir da música, sobretudo no que diz respeito à herança cultural caribenha, tornando possível um “novo padrão” identitário marcado antes pela música negra do que as questões étnicas. Gilroy aponta o *reggae* como um exemplo disso, na Inglaterra seu caráter originalmente híbrido foi efetivamente escondido, e cessou uma exclusividade étnica (Jamaican style) forjando um tipo diferente de cultura negra que pode ser denominado de cultura pan-caribenha ou cultura creole (Gilroy, 1994, p.97).

Gilroy chama a atenção para a forma como os colonos negros no Reino Unido tornaram possível criar sua *negritude* a partir da incorporação do *reggae*, não como parte conformadora exclusiva de uma etnia caribenha, mas como parte presente da vida e da experiência daqueles povos do “Reino Unido negro”. Esse “novo padrão” de identificação que conecta esse povo negro ao povo afro-

americano a partir da cultura foi constituído a partir de um mecanismo denominado por ele de *connective culture* ou “cultura conectiva”. Esse é ponto onde queremos deter nossa reflexão, ao atentar a forma pela qual determinadas comunidades fizeram uso da cultura negra a partir da experiência da imigração, ao passo que se inventava os traços de uma *negritude*, se consumava um olhar pan-africanista sobre a cultura negra. A identificação por parte daqueles acerca da música *reggae* desde um ponto de vista inclusivo o qual redimensiona essa música do Atlântico Negro como parte da cultura de todos os povos africanos e afrodescendentes independente de sua experiência histórica incomum, cria desde uma “cultura conectiva” um sentido pan-africanista.

O conceito de “cultura conectiva” denota que as comunidades negras no Reino Unido ao criarem sua identidade estabeleceram suas origens ou seus laços de identificação não no continente africano, mas numa dimensão do pan-africanismo. O que constituiu sua *negritude* não foi sua identificação com a história e cultura dos povos *suali* em Moçambique, nem muito menos do povo *jeje* trazido escravizado para América portuguesa. Tal identificação se deu antes pela cultura negra entendida como parte de todos os povos africanos e afrodescendentes, portanto, a partir de uma suposta totalidade das comunidades negras estabelecida desde sua cultura comum.

O estabelecimento desse paradigma cultural nos termos aqui apresentados será denominado daqui em diante de pan-africanismo cultural, e não esgotaremos neste exemplo sua definição, o movimento cultural que ficou conhecido como Renascença do Harlem⁶ (*Harlem Renaissance*) concorre a esse objetivo.

Kathy Ogren, ao analisar a historiografia acerca da Renascença do Harlem atentou para os usos de África pelos artistas e escritores desse movimento artístico atentando para a representação do *New Negro* (Novo Negro) na arte, literatura, política, música e história (Ogren, 1994, p.20). Nesse sentido, ela tentou compreender a influência do Pan-africanismo nos negros norte-americanos e em

⁶ O *Harlem Renaissance* foi um movimento cultural que surgiu em finais da década de 1920 e perdurou até meados de 1930, tomou forma em áreas urbanas de diversas regiões dos Estados Unidos, principalmente em Nova York, na cidade de Manhattan no bairro do Harlem. Esse movimento cultural afro-americano incluiu expressões culturais, as quais debateu *negritude*, orgulho racial e, como apresentamos nesse trabalho, apresentou supostas ligações culturais com o continente africano.

contrapartida a influência destes últimos no próprio movimento pan-africanista, e, desta forma notou a evocação de uma África figurativa nos elementos artísticos e estéticos do movimento (*Ibidem*, p.20). Ao propor esse revisionismo historiográfico a autora identificou em dois pesquisadores um certo tipo de impulso que coloca seus estudos como parte de uma revisitação do tema pan-africanismo.

Um deles é o historiador Nathan Huggins, em seu estudo sobre a Renascença do Harlem. O historiador apontou criticamente que os escritores negros desse movimento artístico tinham um “entendimento superficial da África e que escreveram uma fantasia primitivista romântica e ingênua” (*Ibidem*, p.29). Segundo seus estudos a ideia de uma “África mítica” que enveezou a produção cultural na Renascença do Harlem “impediu um entendimento claro das raízes culturais da população afro-americana disponíveis na América”. Ainda em sua crítica, o historiador sugere, ao contrário do que aqueles artistas e escritores negros haviam produzido, suas “estratégias africanas” – a maneira que se conectavam culturalmente e criavam representações sobre a África –, deveriam antes subverter as distorções da cultura branca dominante do que reforça-las.

O outro é o crítico literário Houston A. Baker que também se propôs a discutir acerca dessas “estratégias africanas” ou “estratégias de mediações”, que redimensiona tais práticas culturais no “modernismo afro-americano” (Ogren, 1994 p.31). Segundo ele, os escritores, artistas e músicos construíram suas performances a partir de um “véu, máscara ou forma”, no mesmo sentido da “dupla-consciência” de W.E.B. Dubois. Tal sentido definia-se a partir de Dubois como um existencialismo arraigado na visão do branco colonizador, que funcionava como um espectro marcado ontologicamente aos povos africanos. Tratava-se de um olhar a si próprio com os olhos dos outros, o qual marcava de maneira clara e definitiva que por de trás desse espectro do branco colonizador existia na consciência uma epistemologia africana.

Tanto Baker quanto Huggins ao analisarem essas “estratégias de mediação” indicam não apenas como os negros americanos da Renascença do Harlem constituíram suas “identificações performativas com a África”, mas também uma maneira de interpretar tal empreendimento. Na tentativa de se

reconectar à África desde um ponto de vista cultural, seja a partir de uma ideia mítica de África, seja de uma visão impregnada do espectro do colonizador branco, os artistas, escritores e músicos da Renascença do Harlem constituíram uma expressão cultural do pan-africanismo (*Ibidem*, p.32). O pan-africanismo cultural apropriado por esses negros americanos, portanto, englobou esse “espírito”, o de criar a partir das experiências locais “mediações” as quais os conectavam diretamente ao continente africano, seja na prática cultural e política, seja a partir de uma ideia e representação sobre a África.

O conceito de “cultura conectiva” ou *conctive culture*, as “estratégias de mediação” e a resistência cultural como dimensão da luta por emancipação do povo negro foram aqui apresentadas como forma de indicar como cultura negra pode ser entendida desde um ponto de vista pan-africanista. Nesse sentido, elegemos nesse campo do pan-africanismo cultural como o pano de fundo para nosso diálogo entre cultura negra e pan-africanismo, no entanto, não queremos esgotar a discussão nos termos teóricos apresentados anteriormente. Algumas experiências da luta de negros nas Américas, como a Revolta da colônia de São Domingos ou a Revolução do Haiti (1791) e a Revolução cubana (1962) podem tornar ainda mais clara essa nossa abordagem teórica acerca da cultura negra.

Os negros revolucionários haitianos que se rebelaram na colônia de São Domingo em 1791 tinham na religião do vudu uma arma infalível contra a dominação dos senhores de escravos racistas. A religião serviu aos escravos na mesma medida que a língua nativa, o *créole*, foi subserviente para organização da luta contra seus exploradores (Franco, 1966. *apud* Nascimento, 1981, p.155). As autoridades coloniais e os senhores de escravos não aumentavam a repressão contra os negros rebelados pelo simples fato da religião do vudu se opor ao culto oficial, o catolicismo, na colônia. As reuniões secretas dos escravos serviam antes a organização deles mesmos frente aos senhores e de suas rebeliões. A cultura nesse sentido, se por um lado demonstrou uma arma infalível para a organização dos escravos, por outro deu provas de que a religião que eles comungavam estreitavam seus laços e fortalecia a luta revolucionária frente à dominação senhorial.

Em outra experiência revolucionária nas Américas, como a Revolução cubana (1957-1962), os laços culturais que uniam os camponeses dos engenhos de açúcar também serviram à luta contra a dominação do ditador Fulgêncio Batista. Aqueles homens negros herdeiros de uma condição e forma de trabalho dos escravos das *plantations* do período colonial antes de reivindicarem a luta dos revolucionários de Fidel, Raúl e Chê, identificaram na própria cultura herdada de seus antepassados o impulso revolucionário para lutarem pela transformação da condição de suas vidas no campo. A religião de matriz africana proporcionou àqueles camponeses negros e revolucionários o impulso necessário que talvez o marxismo não possibilitaria:

“Ogun por sua parte se torna não só o deus da guerra, mas o deus da revolução, no contexto mais contemporâneo – e isto se dá não meramente na África, mas nas Américas, para onde seu culto se espalhou. Como os suportes católicos romanos do regime Batista em Cuba descobriram demasiadamente tarde, deviam ter se preocupado menos com Karl Marx e mais com Ogun, deidade redescoberta na revolução.” (Suyinka, 1976. *Apud* Nascimento, 1981, p.155).

Decerto, o caráter socialista da revolução cubana só iria ser declarado por Raúl Castro anos depois de seu início frente à histórica pressão norte-americana sobre o território da ilha caribenha. No entanto, a constatação apresentada pelo pesquisador nigeriano Wole Suyinka é bastante sintomática. De maneira satírica ele apresentou que a despreocupação inicial com a cultura daqueles camponeses não tardou em amedrontar a ditadura de Fulgêncio Batista, quando ele mesmo se deu conta de que era a própria cultura herdada dos antepassados africanos escravizados o elemento que constituía a unidade revolucionária. Naquele contexto, segundo Suyinka, o *orixá* da guerra não só inspirava os camponeses negros a lutarem por melhores condições econômicas no campo, mas também tornou possível a estes homens escolher contra quem eles lutariam.

Não se esgotam os exemplos desse tipo, onde cultura negra e luta revolucionária se imbricaram ao ponto de se tornarem faces de uma mesma moeda, no entanto, mais que apresentar a historicidade desse tipo de relação em distintos casos, antes devemos apontar o modo como tal relação foi apresentada. A fim de criarem uma natureza “africana” àquelas lutas revolucionárias, os pesquisadores tanto no caso da Revolução da colônia de São Domingos quanto no

caso cubano, apresentaram a cultura negra a partir da religião como um elemento capaz da integração, união e coesão dos grupos sociais revoltosos. A integração cultural foi apresentada por aqueles autores como o motor da luta daqueles revolucionários, bem como o fator constitutivo de um tipo de unidade na experiência da diáspora nas Américas. Nessa perspectiva, queremos afirmar que a “integração cultural” desse tipo de experiência “exprime mais intrinsecamente uma “essência pan-africana” (Suyinka, 1976. *Apud* Nascimento, 1981, p.157), pois coloca na religião herdada pelos antepassados negros daqueles revolucionários a pedra de toque da própria luta por sua emancipação política.

Por ora deixemos nossa abordagem teórica sobre cultura negra em estaque, mais tarde voltaremos a ela, e retornemos no tempo, para o triste dia de três de fevereiro de 1997, dia do sepultamento e velório de *Chico Science* que reuniu 10 mil pessoas no Centro de Convenções de Olinda. Era segunda feira, abertura oficial da semana pré-carnaval, havia desfiles, blocos e bailes acontecendo por toda cidade, os trios elétricos dedicavam um minuto de silêncio aquele *malungo* tão especial e importante para o movimento *manguebeat*. Seu velório não só reuniu seus amigos da banda e seus familiares, mas também cantores consagrados da música nordestina como Alceu Valença e Moraes Moreira, Miguel Arraes o então prefeito de Pernambuco, e até mesmo Ariano Suassuna – opositor e crítico da proposta estética e cultural do movimento *manguebeat* – secretário de Cultura à época. Mas um convidado muito especial não podia faltar, a cultura negra que sempre o acompanhou desde a adolescência à vida adulta se fez presente.

“Grupos africanos de maracatu, como o Maracatu Indiano e o Nação Estrelar, levaram seus bumbos e tambores e, sempre que o público ameaçava silenciar, prestavam homenagens sonoras ao corpo velado [...] Sob o comando do Mestre Salu, trinta caboclos de lança invadiram o salão com suas fitas coloridas, pedras, lantejoulas, balançando chocalhos, dançando e rodando em volta do caixão. Só se ouviam soluções quando o grupo, ao final da homenagem, se ajoelhou em reverência ao discípulo morto” (Bezerra; Reginato, 2017, p.142).

A presença da cultura negra nessa cerimônia fúnebre pode ser notada a partir da presença dos blocos africanos de maracatu com seus bumbos e tambores,

com Mestre Salu⁷, fundador do grupo Maracatu Piaba de Ouro e trinta caboclos de lança. A última saudação ao discípulo que levou com disciplina os ensinamentos de Mestre Salustiano foi uma demonstração de respeito a *Chico Science* e trouxe à cena a cultura negra e africana como parte de incorporar ao ritual algo que esteve presente ao longo de sua vida. A própria imagem do caboclo de lança que não podia faltar em sua despedida não era incomum, *Chico Science* trajava-se como um em suas apresentações, incorporando à performance da banda um personagem importante das celebrações do Maracatu Rural. Se a cultura afrobrasileira podia ser vista em cima dos palcos, podia-se se escutar também, os ritmos musicais que a banda trazia em seu repertório, *Chico Science* em entrevista para o Jornal do Comércio, ao falar sobre o novo álbum que lançavam, o *Afrociberdelia*, nos diz um pouco a respeito disso:

“A gente revisita o samba, que é uma coisa africana que se espalhou pelo Brasil, numa concepção mais ampla: tem o samba de maracatu, de caboclinho, de cavalo-marinho, do morro, do bumba-meu-boi, com elementos árabes, holandeses, de índios, espanhóis, de toda a miscigenação brasileira” (Science *apud* Teles, p. 58, 2003).

Trata-se, segundo ele, de mostrar uma releitura do samba, bem como suas ramificações regionais, atentos as influências exteriores sem deixar de lado a herança cultural africana que pôde dar origem a uma série de outros ritmos, como ele mesmo enumerou. Essa influência da música negra na produção musical da banda não se esgota por aí, a *black music* fazia parte do cotidiano dos integrantes antes mesmo da cena *manguebeat* nos anos 1990. Chico e Jorge du Peixe⁸ antes de virarem *mangueboys*, em meados da década de 1980, impulsionavam na cidade a cena *hip hop*, ajudaram a compor a Legião Hip Hop, primeiro grupo desse estilo de música negra em Recife. Enquanto Chico, à época, conhecido como Mc Chico

⁷ Manoel Salustiano Soares, também conhecido como Mestre Salu teve uma importância e uma influência na banda *Chico Science & Nação Zumbi*, como veremos mais à frente desde o ritmo do maracatu a simbologia que esse ritual carrega são peças fundamentais para compreendermos a dimensão da cultura negra da banda. Inclusive à época dos álbuns *Afrociberdelia* e *Da Lama ao Caos* os quais lançaram nacionalmente o movimento *manguebeat* e o som *mangue*, o Maracatu Rural de Mestre Salu (e também o coco de Lia de Itamaracá) tenderam a reaparecer na cena musical recifense.

⁸ Jorge Du Peixe logo após a morte de *Chico Science* assumiu os vocais da banda Nação Zumbi, à época retratada no trabalho, era um dos percussionistas da banda e tocava alfaia; nos registros audiovisuais sobre o movimento *manguebeat* e a banda, bem como na historiografia sobre os mesmos, Jorge foi tratado como um amigo bem íntimo de Chico, sendo revelado seus interesses musicais em comum, como a *black music*.

Vulgo se arriscava como *Dj* na descotecagem de festas *hip hop* pela cidade, divulgando “seu som negro para o público *underground*” (*Ibidem*, p. 36), Jorge Du Peixe se lançava por outros caminhos, o de *b-boy*, dançando *break* nesses eventos onde o amigo tocava.

Enquanto era *Dj* entregava à pista de dança um pouco de sua influência da *black music*, como James Brown, Sugarhill Gang, Afrika Banbaataa e o *afrobeat* de Fela Kuti e Manu Dibango. O *hip hop*, o *rap*, o *funk*, e o *soul* também eram ritmos musicais da *black music* norte-americana que influenciaram bastante o som da banda, como por exemplo, a faixa *Samba Makossa* do álbum *Da Lama ao Caos* (1994) que tem trechos da música *Soul Makossa* de Manu Dibango, cantor nigeriano de *afrobeat*.

Não é de se estranhar que Fred *Zeroquatro* tenha feito uma música intitulada *O Africano e o ariano*, onde resgata a importância da herança cultural africana na criação de ritmos nos Estados Unidos, no Caribe e no Brasil. Em realidade, Fred tentou responder as críticas feitas por Ariano Suassuna de que o que o movimento mangubeat produziria, e principalmente na figura de Chico, não era música erudita que valorizasse as raízes culturais brasileiras. Fred responde a essa crítica desde um ponto de vista histórico que coloca com centralidade a herança cultural trazida dos negros escravizados de África na produção cultural e musical dos povos na diáspora.

“Há quatro séculos a alma humana tem sido um motor/ Da inquietação, da resistência, da transgressão/ O negro sempre quis sair do gueto/ Fugir da opressão fazendo história/ Ganhando o mundo com estilo/ O africano foi levado para sofrer no norte e gerou/ entre outras coisas, o *jazz*, o *blues*, o *gospel*, *soul*, *r&b*, *funk*, *rock’n’roll*, *rap*, *hip hop*,/ No centro, o suor africano o mambo, o *ska*/ o *calipso*, a *rumba*, o *reggae*, *dub*, *ragga*/ o merengue e a lambada/ o *dancehall* e muito mais/ Mas o ariano que ignora o africano ou/ é o africano que ignora o ariano?/ E ao sul a inquietude negra fez nascer/ entre outros *beats*, o bumba, o maracatu, o afoxé/ o xote o choro, o samba, o baião, o coco, a embolada/ Entre outros os Jacksons e os Ferreiras/ os Pixinguinajs e os Gonzagas/ as Lias, os Silvas e os Moreiras/ A alma africana sempre esteve no olho do furacão/ Dendê no bacalhau, legítima e generosa transgressão/ É Dr. Dre no maracatu/ É *hip hop* e mestre Salu/ Mas é o ariano que ignora o africano ou é/ o africano que ignora o ariano?” (Mundo Livre s/a, 1998).

Desde a América do Norte, passando pela América Central e chegando a região nordeste do Brasil o negro escravizado, segundo a narrativa da música, se apoiou em suas raízes culturais como forma de resistência, transgressão e de

produção de conhecimento. A herança cultural negra se por um lado impulsionou os negros das Américas e seus descendentes a fugirem “da opressão fazendo história”, por outro, essa “alma africana” esteve sempre no “olho do furacão”, na produção cultural, nos “beats” de toda América negra. E este é o elemento central da argumentação que percorre a música que estabelece um diálogo crítico com o Movimento Armorial, sobretudo no que diz respeito ao que ele define ser a produção cultural e musical tradicionalmente nordestina.

Ariano Suassuna defendeu um certo tipo de pureza na produção da música popular, que ela se estabelecesse a partir das tradições regionais e que não viesse importada do exterior, dos padrões impostos pela indústria de massa norte-americana. Inclusive o próprio sentido do nome “armorial” em português pressupõe essa ideia, enquanto substantivo significa livro onde se registram os brasões da nobreza, mas Ariano Suassuna emprega-o como adjetivo, referindo-se a sua beleza e aos esmaltes de Heráldica, termo que se refere às colorações aplicadas em diversas partes do brasão que são puros e limpos (Suassuna, 1974).

Fred Zeroquatro contrapõe a caracterização da música no Movimento Armorial, aquela pura, livre das influências que não sejam legitimamente brasileiras, à música que *Chico Science* incorpora ao repertório da banda, a música negra produzida na diáspora. E quando pergunta de maneira retórica se Ariano Suassuna (o ariano) ignora *Chico Science* (o africano), tem como intenção interpelar se “o ariano” de fato reconhece essa herança cultural africana na música daquele outro. Talvez sem entrar a fundo na discussão de que a música *mangue*⁹ não se enquadrava na proposta do Movimento Armorial, Fred tenha respondido ao menos a crítica da suposta importação musical de ritmos vindos de fora do Brasil. O vocalista do Mundo Livre s/a se não pode afirmar com toda certeza, pelo menos desconfia que “o ariano” saiba da influência da cultura negra nos ritmos musicais nas Américas. De maneira jocosa, afirma sua ignorância não por desconhecer essa história, mas sim por Ariano considerar a música feita pelo “africano” como algo

⁹ *Mangue* foi o termo usado para caracterizar o estilo musical da banda que reunia arranjos de alfaías junto com distorções de guitarra, batuques de atabaque, levadas de *hip hop* e côco. Em realidade, foi o termo encontrado pelos próprios integrantes da cena *manguebeat* e da banda para se referir ao estilo musical totalmente diferente daquilo que se produziu não só em Recife, mas também do que se vinha produzindo na cena musical nacional e internacional.

estrangeiro, o que seria para Fred *Zeroquatro* tamanho erro passível da interpelação cômica de quem de fato desconheceria a música de um ou de outro. Tanto o maracatu, a embolada, o coco quanto o *dancehall*, o *rap* e o *hip hop* têm uma história comum, representada pela herança cultural africana, e por conta disso, não se tratava da produção de algo estrangeiro, alheio as heranças culturais do Brasil.

A música feita pelo vocalista da banda *Mundo Livre s/a* que referencia *Chico Science* como “o africano”, por trazer ao repertório da banda ritmos musicais da diáspora africana torna ainda mais evidente como a cultura negra fez parte da experiência dos integrantes da banda. Jorge du Peixe e o *hip hop*, Lucia Maia e *rock* psicodélico de Jimi Hendrix, Toca Ogan, Gira, Canhoto e Gilmar com seus atabaques e alfaias trazendo o batuque do Lamento Negro, todos eles à sua maneira, contribuíram àquela alquimia de ritmos que Fred relaciona ao “africano”.

Há diversos outros registros de como a cultura negra de certa forma fez parte e influenciou a vida desses personagens. Nos ateremos, no entanto, a uma análise mais qualitativa e menos forjada a partir de numerosos exemplos, ainda que, evidentemente, seja aqui reconhecido o inestimável valor dos dados disponíveis.

Retornemos agora ao “africano”, personagem criado por Fred Zeroquatro, que consta na letra da música citada acima. Fred em contrapartida as críticas do Movimento Armorial, redimensionava a música negra em *Chico Science & Nação Zumbi* não como algo estrangeiro, algo estranho à cultura pernambucana, mas como algo usual, pois os ritmos do Atlântico Negro possuem uma história em comum, da escravidão do negro nas Américas. A alquimia de ritmos do “africano” é avaliada pelo vocalista do *Mundo Livre s/a* em chave positiva, a suposta “transgressão” é vista como “legítima e generosa”, e a título de exemplo de como esta se deu de maneira grata e em boa hora, ele a expressa em dois versos fundamentais: “É Dr. Dre no maracatu/ é *hip hop* e mestre Salu”.

É a partir desta fórmula que compreendemos a África em *Chico Science & Nação Zumbi*, que já é bastante conhecida, seja na forma como foi apresentada no título dessa parte do texto *Cultura negra e maracatu psicodélico*, seja a partir

das formulações apresentadas sobre diáspora africana e do pan-africanismo cultural. A mistura de ritmos que “o africano” cria, em última instância incorpora uma série de outros ritmos da diáspora africana, o som do *rapper* Dr. Dre no maracatu ou o *hip hop* com o Maracatu Rural são exemplos disso. Em realidade, a resposta de Fred *Zeroquatro* criou uma curiosa relação entre das diversas vertentes da música negra nas Américas, que se por um lado remetem a um passado histórico comum, por outro evidencia uma integração cultural. Sob alguns aspectos essas músicas da diáspora africana que Fred enumerou, nos remetem a uma ideia de cultura africana a qual é capaz de assimilar determinados elementos – instrumentos, ritmos, a dança, o compasso, o som, etc. – numa definição a qual tangencia e cria elos de conexão a cada uma dessas vertentes da música negra. A ideia de integração cultural que exprime essa relação de unidade é entendida aqui sob o olhar daquilo que definimos ser o pan-africanismo cultural, subsumido a esta definição recobramos a importância da diáspora africana que também por meio dela tornamos possível vislumbrar todos aqueles ritmos sob égide da unidade.

Inversamente ao caminho proposto pelo vocalista da banda *Mundo Livre s/a*, identificamos no ritmo regional pernambucano, o maracatu, sua herança cultural africana, e em seguida apontamos como na diáspora o “maracatu psicodélico” traz latente esse passado histórico, como também pode sugerir interpretações sobre aquela integração cultural.

O Maracatu Nação é encontrado nos grandes centros urbanos da cidade de Recife e na periferia, tem sua origem ligada aos povos africanos e também é conhecido como Maracatu baque solto, ao nos referirmos ao maracatu estaremos debatendo a partir desses termos. Essa ligação histórica com povos africanos pode ser notada a partir da relação entre musicalidade e fé que, marcada pela diáspora africana indicou um “constante fluir e refluir cultural”, ao passo que estas mesmas heranças culturais funcionaram como um “fator multiplicador da cultura brasileira” (Negreiros, p.164 2017). É o caso do maracatu trazido com os negros escravizados no tráfico atlântico que pôde dar origem, já nas Américas, ao Maracatu Nação e que traz a partir da música uma herança negra a qual não

podemos descolá-la do continente africano. Regina Negreiros define de maneira clara essa relação entre música e herança negra africana:

“A música, o batuque, a dança são influências presentes no cotidiano, oriundas dos terreiros, tanto dos candomblés quanto dos Xangôs ou da Jurema Sagrada, visto que em todo o ritual, toda liturgia, a música se faz presente. Essas influências são, antes de tudo, fortes heranças negras presentes na alma do brasileiro” (*Ibidem*, pp.179-170).

O maracatu traz a partir da musicalidade uma experiência de fé, a do culto aos Xangôs, da Jurema Sagrada e do Candomblé, todos eles cultos afrobrasileiros que recuperam, segundo a autora, uma experiência histórica a partir dos rituais, liturgias e a música. A dimensão sagrada incorporada na musicalidade dos ritos, nos batuques e na dança são as heranças negras de origem africana que o maracatu incorporou, como por exemplo, o culto dos povos *nagôs* trazidos escravizados da região da atual Nigéria que deu origem ao culto do *Xangô* em Pernambuco. *Nagô* que em *yorubá* significa *anagô*, remete a um dos sub-grupos da etnia *yorubá*, descendentes de *Ilê-Ifé*, cidade sagrada, berço da religião dos *Orixás*, esse grupo étnico morou além do rio *Ogún* e se espalharam principalmente na região *yorubofôna* antigo Reino do Daomé (Napoleão, 2011, p.46).

O maracatu não deixou de carregar consigo toda essa história, ou parte dela, onde a dimensão ritualística e religiosa pôde transmitir a partir dos povos *nagôs* ao culto de *Xangô* o passado histórico desse grupo étnico africano. Proponho um salto histórico, que pule o processo de conformação do maracatu enquanto parte de uma cultura afrobrasileira, e vá diretamente ao mangue de 1990 de *Chico Science & Nação Zumbi*, ao “maracatu psicodélico”, propriamente dito. O “maracatu psicodélico” foi um termo utilizado num dos versos da música *Etnia* do álbum *Afrociberdelia*, por *Chico Science* que transmite a partir das duas palavras empregadas um sentido híbrido a produção cultural da banda. O “psicodélico” como forma de resgatar algumas vertentes do *rock’n’roll* e também da música eletrônica, como o *trance*, bastante presente na proposta da estética *manguebeat*, junto ao maracatu, ritmo regional de Pernambuco, conformariam, desta maneira, um som *pop*.

O salto histórico, em realidade, nos mostra que o maracatu em sua dimensão de fé e musicalidade existe mais latente no Maracatu Rural do que propriamente no “maracatu psicodélico” de CSNZ. Talvez se observássemos o desenvolvimento histórico e cultural do maracatu nessa região, de maneira rigorosamente científica ao nosso método investigativo estivéssemos mais próximos a romper com essa lacuna. A inquietação não é pela história de seu desenvolvimento, mas sim por parte dela, a da herança cultural negra africana, as perguntas não são como e nem por que persistiram no tempo; mas de que maneira observamos tal persistência e as interpretações que daí derivam.

O “maracatu psicodélico” é ainda sim o batuque, a música, o ritmo e a ancestralidade de um povo, não carrega em si todos os expedientes daquela cultura advinda da cidade dos *Orixás*, mas traz à sua maneira partes dela. O essencialismo, como nos referimos desde o princípio, não é a chave interpretativa, a cultura negra é observada antes pela herança cultural do que por possíveis simetrias ou distinções de uma cultura originária. Decerto, não se trata mais daquele sentido religioso e cosmológico, mas carrega em si marcas daquele passado, e por isso de antemão também explicitamos que a cultura negra é entendida como um fenômeno de *longue durée*. A essa temporalidade indicamos a diáspora africana como parte significativa para o entendimento desse processo histórico que redimensiona a música *mangue* de CSNZ – ou para usar a fórmula introdutória dessa argumentação, o “maracatu psicodélico” – a partir da cultura negra.

Apenas a identificamos pertencente a uma produção cultural própria da diáspora que toma consigo heranças musicais e culturais africanas, pois vislumbramos aspectos da música *mangue* em perspectiva pan-africanista, qual seja possível recriar e identificar sobre esses aspectos um elo de unidade cultural com a África. O resgate da África em *Chico Science & Nação Zumbi* comporta uma definição de cultura negra a partir desses dois conceitos mencionados, e poderíamos repetir com mesmo empenho e fôlego de pesquisa outros exemplos como aquele do maracatu, e assim definir historicamente outras músicas do Atlântico Negro que influenciaram a produção da banda e carregam a herança cultural africana. Nossa tarefa é outra, e justamente o exemplo do maracatu

evidenciou pelo conteúdo aquilo que viemos perseguindo por meio de nossas asserções e reflexões, há de fato uma África em *Chico Science & Nação Zumbi* que concretamente se expressa através da cultura negra.

Não foi desmedido nos apoiar, por exemplo, no que Baker e Huggins tinham a afirmar a partir de seus estudos sobre o movimento cultural afro-americano Renascença do *Harlem*, sobretudo as “estratégias de mediação” as quais Kathy Ogren destacou em sua proposta revisionista. De fato, aquelas estratégias nos serviram a ponto de criar as nossas próprias mediações culturais que tornavam tão provável quanto concreto dimensionar aquela África em CNSZ. Foram elas que reacenderam ainda mais essa possibilidade de conexão cultural que ficou clara com os exemplos da Revolução do Haiti e a Revolução cubana, onde negros revolucionários conformavam as possibilidades de subverter o quadro social vividos em suas respectivas épocas amparados na cultura negra africana. Empenhados nesse espírito de criar conexões culturais entre a música *mangue* e as heranças culturais africanas que essa possui, destacamos o pan-africanismo cultural como forma de compreender por vários aspectos, a música negra na produção cultural e musical da banda *Chico Science & Nação Zumbi*.

A cultura negra, nesse sentido, é o atabaque do Toca Ogan, as alfaias de maracatu que outrora eram utilizadas em rituais e cerimônias de coroação de reis e rainhas negras, o batuque das cerimônias sagradas do Candomblé e a ancestralidade dos povos que trouxeram consigo a musicalidade e a fé da África – única coisa que não puderam lhes roubar. Mas é também o *soul music* de James Brown, o *reggae*, o *dub*, o *dancehall* jamaicano; o *rap* e o *hip hop* do *Bronx*, periferia negra norte-americana, sem tampouco deixar de ser o *r&b* e o *funk*, herança negra de escravos no sul dos Estados Unidos. E se tantas vertentes da música negra não aparecem vulgarmente desta maneira, explícita sobre esta alcunha ou por outras, como *black music*, também não podem deixar ser a partir de outros arranjos e composições musicais, sobretudo aquelas forjadas na diáspora africana, como a que *Chico Science & Nação Zumbi* cunhou sobre a fórmula de música *mangue*.

3.3

Zumbi e o vocabulário da escravidão negra

Mencionei anteriormente que voltaria ao momento em que tudo começou, o início da banda, Gilmar trabalhava na mesma empresa que *Chico Science*, e foi a partir dessa condição que se desenvolveu os primeiros contatos entre os dois músicos. O percussionista do Lamento Negro via sempre Chico batucar em sua mesa algum tipo de som, entre suas tentativas de “tirar um som” a partir do compensado de madeira, Gilmar, como mesmo conta, lhe disse que tinha uma banda de samba-reggae e prontamente Chico respondeu que também participava de um grupo musical. Gilmar não hesitou em chamá-lo para ir ao ensaio de sua banda no espaço cultural Daurê Malungo (Documentário Caranguejo Elétrico, 2016).

Chico Science era vocalista da banda *Loustal*, uma banda que tocava rock dos anos 60 que não tinha muito a ver, a princípio, com o Lamento Negro e incorporava ao som da banda o *soul music*, o *funk* e o *hip hop*. Era composta por Lúcio Maia (guitarrista), Alexandre Dengue (baixista) e Vinicius Sette na bateria, o intuito de juntar a *Loustal* e o *Lamento Negro* tinha um caráter muito experimental e os primeiros encontros entre as bandas tiveram seus percalços. O som da guitarra nos ensaios só podia ser ouvido por Lúcio Maia, pois a quantidade de alfaías impedia que e os *riffs* improvisados por Lúcio fossem ouvidos por toda banda (*Ibdem*). Dengue também conta que hora ou outra nos ensaios apareciam integrantes novos, muitos dos percussionistas do Lamento Negro eram trabalhadores e não ganhavam a vida com a música, por muitas vezes faltavam os ensaios para trabalhar de pedreiro ou no comércio da cidade (*Ibdem*). Enfim, o caráter experimental da banda pôde ser visto na festa *Black Planet* com a banda *Loustal & Lamento Negro* em 1991, quando após alguns ensaios se tinha em germe os *riffs* de guitarra com o batuque de maracatu, esse foi um show de estréia da deles numa festa que homenageava ao disco *Fear of Black Planet*, do grupo de *hip hop* *Public Enemy*.

A banda naquele mesmo ano mudou o nome para *Chico Science & Nação Zumbi*, a *Loustal* continuaria, ainda que por pouco tempo, existindo, mas sem Lúcio Maia, Dengue e Chico, e com Jorge du Peixe nos vocais. Numa ligação de

um dos ramais da Emprel, Chico anunciou a Gilmar que tinha o nome perfeito para a banda, aludindo aos tambores do Maracatu Nação e a figura emblemática da luta e da resistência negra contra a escravidão, a banda se chamaria *Chico Science & Nação Zumbi* (Documentário Caranguejo Elétrico, 2016).

A palavra “Zumbi” entre outros termos que aparecem nas músicas da banda compõe um vocabulário destacado, que embora restrito a algumas palavras, nos sugere uma avaliação crítica, já que, como temos discutindo até aqui, nos debruçamos sobre o debate racial presente nas letras e na produção cultural de CSNZ. Como já dito, “Zumbi”, “malungo”, “quilombo” e “mocambo”, entre outras palavras em *yorubá* que se não expressam de maneira explícita pela banda como essas, aparecem de maneira ou de outra à margem do uso direto do *vocabulário* pela banda, mas que tangencialmente ou não, aludem ao passado de resistência e luta de escravos e ex-escravos na América. Nossa intenção é mostrar que é desta maneira e não de outra que o passado de luta contra a escravidão negra aparece na produção musical da banda, e que esse resgate para os fins dessa pesquisa, não soa de forma alguma despretensiosa. Esse registro discursivo e repleto de representações foi um elemento constitutivo da música *mangue* em *Chico Science & Nação Zumbi*.

Mestre *Meia-Noite*, fundador do Daruê Malungo em entrevista ao *Diário de Pernambuco* indicou um pouco desse sentido que tentamos afirmar na produção cultural da banda a partir do uso daquele *vocabulário*, que chamaremos a partir de agora de *vocabulário da escravidão negra*. Segundo ele, o Centro cultural Daruê Malungo tem uma “*filosofia cultural mais aberta pra permanecer e preservar as raízes culturais da nossa região, principalmente de nossa comunidade. E tem como filosofia o ‘b-a-b-á’ das raízes culturais*” (Mestre Meia-Noite, *Diário de Pernambuco*, 2003). A proposta do centro cultural seria, portanto, levar à própria comunidade de Chão de Estrelas, periferia de Pernambuco, as “raízes culturais” da região que seriam para Mestre *Meia-Noite* elementos constitutivos da cultura da comunidade. Insiste ele que tais elementos são de alguma maneira fundamentais, o “b-a-b-á” das raízes culturais, que se expressam “através da dança e da percusividade” e seriam eles: o maracatu, afoxé, makulelê, samba lelê, a capoeira, frevo, o caboclinho, a ciranda e o coco de roda (*Ibdem*).

De certa forma, ao longo da discussão sobre *Cultura negra e “maracatu psicodélico”* afirmamos algo bastante parecido sem colocar todos esses ritmos e danças como pilares fundamentais de uma determinada cultura, como Mestre *Meia-Noite* se refere. Justamente essa proposição defendia pelo mestre que queremos analisar a partir de definições acerca da cultura negra em CSNZ. *Meia-Noite* afirmou que determinados elementos da cultura negra são entendidos como fundamental para determinada região e comunidade, e conhecê-los corresponderia, portanto, em conhecer sua própria cultura. Em suas palavras, tal conhecimento cultural seria uma espécie de “letrar-se” culturalmente, de alfabetizar-se, desenvolver a capacidade de ler, compreender, escrever e operar a partir de determinados signos iniciais de uma cultura.

O *vocabulário da escravidão negra* presente nas músicas de *Chico Science & Nação Zumbi* carregam em algum sentido a perspectiva levantada sobre a cultura negra na história e na tradição cultural de determinado grupo social indicados por *Meia-Noite*. Não se trata a partir da banda afirmar que sem aprender basicamente determinadas dimensões culturais não se pode apreender a própria cultura de Pernambuco, essa afirmação cabe ao propósito do centro cultural, mas há, sem sombra de dúvidas, a afirmação da cultura negra como parte constituinte da tradição, da cultura e da história pernambucana.

A música *Etnia* nos fornece alguns elementos para pensarmos essa relação, nessa letra do álbum *Afrociberdelia* a cultura negra representada pelo negro escravizado no tráfico Atlântico evidencia que ele foi um dos elementos junto a outros – brancos, índios e mestiços – que conformou os costumes, o folclore e tradição de Pernambuco.

“Somos todos juntos uma miscigenação/ E não podemos fugir de nossa etnia/ Índios, brancos, negros e mestiços/ Nada de errado em seus princípios/ O meu e o seu 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.” (Science; Zumbi, 1996).

O debate da miscigenação é o pano de fundo para pensarmos essa relação entre os grupos sociais e étnicos que compuseram a sociedade brasileira e que tal processo histórico e social pode ser notado desde um ponto de vista cultural. As

palavras de *Chico Science* tentam dar um sentido a miscigenação a partir da cultura dimensionando todos aqueles elementos em grau de semelhante importância para a tradição regional, esse é um debate caro a este trabalho que destinamos um espaço específico. No entanto, o que queremos sublinhar com essa citação é o fato do elemento negro e da cultura negra serem incorporados na produção da música *mangue* de CSNZ na perspectiva de representar um segmento importante para história, costumes e tradição da região, e, portanto, dificilmente ignorados pela banda.

Chico Science ao longo da música não só recobra a importância da cultura negra sob perspectiva histórica, mas também a partir da “grande mina de conhecimentos e sentimentos” (*Ibdem*) que ela representa. Levantamos nossa hipótese sobre o *vocabulário da escravidão negra* e o debate racial a partir da análise das letras e da produção cultural da banda, no que diz respeito a essa asserção e o sentido dado pela banda a essa dimensão/segmento da cultura regional. Há sobre esse *vocabulário* um empreendimento semelhante àquele da importância do negro e de sua cultura não apenas na tradição e costumes pernambucanos, mas também na própria produção musical de CSNZ. Este representa uma expressão da reflexão sobre miscigenação e etnia, mas também da importância dada à cultura negra como já nos referimos anteriormente. O *vocabulário* dispõe de um outro sentido acerca da cultura negra – que já foi mencionado em algum momento, mas que ainda não tínhamos dado a devida relevância –, ele recupera a história da escravidão negra contada não só pela perspectiva da dominação colonial branca, mas, sobretudo da resistência e luta dos povos africanos escravizados nas Américas.

O vocábulo *malungo* expressa esse sentido de alguma forma, nas próprias palavras de Mestre *Meia-Noite* podemos notar os significados que a palavra sugere. Em primeiro lugar o mestre ao tratar de sua história e da cultura negra e africana, que tem função de viabilizar a comunidade de Chão de Estrelas por meio da administração do centro de cultura Daruê Malungo, ele próprio diz ser um “malungueiro” por ter iniciado seu contato com tal cultura a partir da capoeira (Mestre Meia-Noite, Diário de Pernambuco, 2003). Não menos importante é a explicação etmológica atribuída por Mestre *Meia-Noite* ao sentido da palavra em

yorubá Daruê Malungo. *Daruê* significa energia e força e *malungo* camarada, a junção dos vocábulos significaria companheiro de batalha/luta ou companheiro de resistência.

Meia-Noite, ao nomear o centro de cultura e música com essas duas palavras em *yorubá*, deu um sentido um pouco mais profundo aos que compartilhariam dos ensinamentos da cultura negra naquele espaço. Ele mesmo deixa de ser apenas o fundador e administrador daquela casa de cultura, para tornar-se irmão de luta de todos os companheiros e companheiras que não só aprendem a história e a cultura de um povo, mas também trava batalhas de resistência diariamente tal como foi feito pelos seus antepassados. O mestre dá a ver um sentido político a uma prática social e cultural, e sobre esse sentido podemos ainda destacar um outro uso do vocábulo que se por um lado parece estar bem distante temporalmente deste empregado por *Meia-Noite*, por outro carrega historicamente pontos que o ligam a esse sentido de luta e resistência.

Robert Slenes ao analisar a origem da palavra *malungo* no registro de filólogos e antropólogos indicou como escravos da África *bantu* não só comunicavam através das palavras, mas também a partir de outros sentidos que essas mesmas palavras podiam sugerir. Nesse sentido, observou que *malungo* em *kimbundo* significava “companheiro da mesma embarcação”, em *umbundu*, “companheiros do sofrimento” e em *kikongo* “barco/navio”. Por mais que os três idiomas *bantu* tivessem desde a origem etimológica sentidos distintos, teriam chegado a definição “companheiros da mesma embarcação”, pois todos os três idiomas em algum sentido referem-se a partir de seus radicais ou sufixos ao conceito compartilhado de “meu barco” (Slenes, 1992, p.53).

Há um sentido metonímico no uso do vocábulo *malungo* por parte de escravos que falavam *kikongo*, *umbundu* e *kimbundo* e de muitos outros que apesar de virem de outras regiões do continente africano, aprendiam os fundamentos dessa língua desde o início da vida em cativeiro – como o povo *yorubá* ou *nagô*. Tal sentido ainda que pudesse estabelecer comunicação entre diversos povos no caminho para a costa do outro lado do Atlântico, não passou a salvo do conhecimento senhores de escravos, no entanto, algo escapou incólume do domínio senhorial. Eles ignoravam que para muitos cativos da região da África

Central, *malungo* tinha um sentido cosmológico e, curiosamente, por de trás de um tratamento corriqueiro e formal entre negros escravizados havia um significado muito mais profundo, o qual Robert Slenes tentou recuperar:

“Um dos vocábulos-raízes do proto-bantu bastante difundidos na África Central e Austral é *dônga* (com significado de ‘rio’, ‘vale’, ‘canal’), que me kikongo, kimbundu e umbundu toma forma de *kalunga* e adquire também o significado de ‘mar’ [...] Seja como for, para escravos falantes desses três idiomas, ou para povos que compartilhavam sua cultura, ‘malungo’ não teria significado apenas de meu barco, e por extensão ‘camarada da mesma embarcação’, mas forçosamente também ‘companheiro na travessia da *kalunga*’. Ora, acontece que *kalunga* também significava a linha divisória, ou a ‘superfície’, que separava o mundo dos vivos daqueles dos mortos; portanto, atravessar a *kalunga* (simbolicamente representada pelas águas do rio ou do mar, ou mais genericamente por qualquer tipo de água ou por uma superfície refletiva como o espelho) significava ‘morrer’ se a pessoa viesse da vida, ou ‘renascer’, se o movimento fosse no outro sentido” (Slenes, 1992, pp.52-53).

Ainda sobre um outro sentido que o vocábulo *malungo* representava para os negros escravizados e que os senhores de escravos e colonizadores ignoravam, insiste Slenes:

“Para os *bakongos*, como boa parte dos povos da região Congo-Angola, a cor branca simbolizava a morte; os homens eram pretos, os espíritos brancos. Como resultado desta crença, do tráfico de escravos e da associação do oceano com a barreira *kalunga*, foi fácil para os *bakongos* identificar a terra dos brancos, *Mputu*, com a terra dos mortos” (*Ibidem*, p.53).

O vocábulo *kalunga* presente naqueles idiomas comportava um sentido cosmológico e se podia referir-se ao mar, ao mesmo tempo também era a linha divisória entre o mundo dos vivos e dos mortos, dando ao “companheiro na travessia da *kalunga*” um outro sentido que diz respeito à visão de mundo pelos olhos dos escravos africanos. Aos olhos deles, chegar até o outro lado da costa do oceano, atravessar a *kalunga*, seria chegar à terra dos mortos (*Mputu*), a terra dos brancos como Slenes se refere na citação acima. Os cativos que chegavam às Índias Ocidentais não perdiam as lembranças – e isso não podiam lhes tirar – de sua terra e de seu povo e à medida que fossem chegando a “terra dos mortos” e lá se desenvolvesse a vida em cativeiro aquela lembrança se já muito distante não era de maneira alguma algo inviolável.

Regressar do *Mputu* à África, sair da terra dos brancos à terra dos negros, atravessar a *kalunga* novamente, mas agora em caminho oposto aquele feito anteriormente das rotas do tráfico atlântico, significava cosmologicamente, retornar à vida. E se a terra dos homens negros, a vida, ainda era algo palpável, a África existia do outro lado do Atlântico – por mais que saibamos as implicações e as dificuldades de um possível retorno ao continente à época e que de forma alguma era ignorado pelos cativos na América – os *malungos* compartilhavam a partir da realidade material a possibilidade de retornar a vida e pôr fim ao cativeiro. Na ordem do dia dos “companheiros de travessia da *kalunga*” não se alienavam a possibilidade de resistir e de lutar contra do domínio dos senhores e contra a escravidão negra, pois no imaginário dos *malungos* ainda havia sua terra de origem completamente tangível, e, portanto, havia a esperança de regressar a ela ou à vida.

Certamente esse sentido não foi captado pelos senhores de escravos, o vocabulário de línguas africanas foi utilizado muitas vezes como forma de dissimulação, e por mais que as autoridades coloniais tentassem a partir de cientistas europeus conhecer o costume e a cultura dos povos escravizados – para reforçar o domínio senhorial – às vezes “não conseguiam penetrar muito além da superfície das palavras, sensibilidades e visões africanas” (Slenes, 1992, p.49). Os negros escravizados tinham, por assim dizer, um mundo a criar a partir da experiência do cativeiro e a ignorância dos senhores deu asas à imaginação (*Ibidem*, p.50).

A palavra *malungo* embora não fosse empregada com frequência nas letras e nas músicas de *Chico Science & Nação Zumbi* pareceu vez ou outra em entrevistas, na própria historiografia sobre o movimento *manguebeat* e sobre a banda e, inclusive, numa música em homenagem a Chico após sua morte. Os versos da música *Malungo* do álbum *CSNZ* (1998) já com Jorge du Peixe nos vocais homenageiam o “Antenado, camarada, *malungo*/ sangue bom/ Francisco de Assis França/ *malungo* sangue bom” (Zumbi, 1998). Certamente, o vocábulo nessa música da banda *Nação Zumbi* ou nas palavras do Mestre *Meia-Noite* não transmitem por completo aquele sentido que Robert Slenes verificou a partir da filologia e da antropologia desde uma análise histórica.

Não era mais aquela fórmula de dissimulação encontrada pelos escravos a fim de proteger suas línguas, cultura, tradição e eles próprios da dominação senhorial; não era mais a maneira encontrada por eles de na medida em que os próprios cientistas e filólogos europeus consentiam sobre o termo *malungo*, não podiam fazer isso de forma total, pois os próprios cativos escondiam deles o sentido subversivo, de luta e resistência contido naquele tratamento pessoal.

Malungo é encarado como um dos vocábulos presentes no *vocabulário da escravidão negra* a qual a banda CSNZ se refere, e se não expressa diretamente aquele sentido verificado a partir do tratamento entre os negros cativos, de alguma maneira recupera a história da escravidão negra a partir dos olhos dos escravizados, sobretudo, a resistência e luta dos povos africanos contra o domínio senhorial. Esse é o sentido ao qual queremos afirmar sobre o uso do *vocabulário*, a historicidade daquela palavra afirma sobre esse uso posterior um valor por vezes negado e esquecido propositalmente acerca história da escravidão. Trata-se, dessa forma, de um exercício mnemônico onde se enfatiza “o caráter ativo da operação histórica”, qual seja, o apresentado a partir de uma representação histórica. De acordo com Paul Ricoeur:

“Assim, será fortemente enfatizado o fato de que a representação no plano histórico não se limita a conferir uma roupagem verbal a um discurso cuja coerência estaria completa antes de sua entrada na literatura, mas que constitui propriamente uma operação que tem o privilégio de trazer à luz a visada referencial do discurso histórico” (Ricoeur, 2007, p.248).

O uso do *vocabulário negro da escravidão* concorre a nesse sentido, a representação no plano histórico dos vocábulos desvela um exercício que “faz da história a herdeira erudita da memória”, e desta forma, para além da “roupagem verbal” que, por exemplo, à palavra *malungo* é atribuída, a ela também se destina uma “representação no plano histórico” (*Ibidem*, p.248). Se para Mestre *Meia-Noite* ser um *malungo* ou “malungueiro” significou compartilhar junto a seus companheiros da capoeira a cultura negra, e se para banda *Nação Zumbi*, uma homenagem a altura da importância de *Chico Science* também correspondeu a se referir a ele como *malungo*, num sentindo bem próximo a esse revelado pelo mestre, não podemos afastar dessa reflexão seu aspecto mnemônico.

Concorre a tudo isso um exercício reflexivo que não abriremos mão em nossa análise, por de trás de um tratamento comum aos companheiros que tomavam com dedicação de vida a cultura negra como mestre *Meia-Noite*, *Chico Science* e tantos outros *malungos* do centro cultural e do movimento *maquebeat*, reverberava um passado importante da luta contra dominação colonial. Faziam-se desta forma os *malungos* de outrora pelos *malungos* do presente, traziam não apenas o tom de companheirismo, mas, sobretudo o de luta, o da resistência daqueles antigos “companheiros da travessia da *kalunga*”. Há, sem sombra de dúvidas, no uso do *vocabulário negro da escravidão* a representação histórica de um passado de luta contra o domínio dos senhores de escravos e que é recuperado por esses e por outros vocábulos a partir da memória.

As palavras quilombo e mocambo também constituem essa representação histórica que apreendemos a partir da palavra *malungo*, e atentos a etimologia, bem como a historicidade que acompanha os vocábulos, podemos apresentar claramente a que representação histórica nos referimos. Flávio Gomes a respeito desses termos afirma que:

“Eram termos da África Central usados para designar acampamentos improvisados, utilizados para guerra ou mesmo para apresamentos de escravizados. No século XVII, a palavra quilombo também era associada aos guerreiros imbagalas (jagas) e seus rituais de iniciação. Já mocambo, ou *mukambu* tanto em kimbundo ou em kikongo [...] significava pau de fieira, tipo de suporte com forquilha utilizados para erguer choupanas nos acampamentos” (Gomes, 2015, p. 10).

Segundo ele, os termos eram usados para se referir aos acampamentos e suas estruturas de sustentação e por mais que hajam esforços historiográficos sobre o estudo etimológico dessas palavras, ainda há uma enorme lacuna acerca de como os fugitivos se autodenominavam e os motivos da disseminação desses termos no Brasil. No entanto, acerca das comunidades de fugitivos um dos sentidos que se disseminou foi o empregado pela administração portuguesa, o qual se refere à caracterização de “estratégias militares” (acampamentos) assim como “aquelas da resistência à escravidão na América portuguesa” (*Ibidem*, p.11). Para além do sentido que a historiografia e a pesquisa etimológica conseguiram alcançar com os estudos sobre quilombo e mocambo na colônia e no posterior

Império brasileiro, o que nos chama a atenção é o fato de os cativos fugidos serem considerados inimigos da colonização.

O número cada vez maior de escravos que escapavam para os mocambos e quilombos era tão grande que as autoridades coloniais os denominavam de “contagioso mal”, não era para menos, as fugas representavam prejuízos aos bolsos dos donos de escravos (*Ibdem*, p.15). Havia também um outro receio dos proprietários, o medo dos quilombos se tornarem insurreições de dezenas de escravos que podiam vir a atacar cidades, fazendas e vilas libertando outros irmãos de cativeiro e aterrorizando as autoridades reais. Não era incomum quilombos que surgiram de insurreições e vice-versa, mas antes mesmo de quilombolas insurretos serem uma das grandes preocupações dos senhores de escravos, o próprio quilombo enquanto uma organização política que tinha certa autonomia – por mais que os limites para tal fossem evidentes conquanto a ordem real fosse pra destruí-los e aprisionar os negros fugidos e aquilombados – já era motivo de pavor para aqueles senhores, pois lá não se podia ver pairar a autoridade do rei.

Markus Rediker e Peter Linebaugh (2011) ao tratar dos navios piratas do século XVII e XVIII diziam que eles consistiam verdadeiros “quilombos no mar”, traduzindo a partir daí o sentido que nenhum corso real nem mesmo nenhuma embarcação da frota da marinha real inglesa, por exemplo, havia de destituir a autoridade daqueles piratas “aquilombados”. A analogia certamente encara aqueles quilombos e mocambos os quais temos nos referido, desde um ponto de vista da subversão da ordem, que se por um lado impõe os limites da autoridade real, por outro constitui um espaço do exercício da liberdade e da cultura que há muito os colonizadores tentavam arrancar dos negros escravizados.

A música *Quilombo Groove* do álbum *AfrociBERdelia* em algum sentido expressa essa ideia a qual nos referimos, do quilombo como a inversão simétrica da relação entre autoridade real e negros escravizados na América portuguesa. O título da música já nos dá mostras do que podemos encontrar, o *groove* do quilombo pode ser um indicativo dos arranjos e ritmos usados de maneira satisfatória na própria música. Se há de fato um *groove*, ou seja, um arranjo com uma composição musical agradável como a própria palavra sugere, quais seriam

as características que dissociariam este arranjo ao quilombo? O que seria singularizante naquela música e arranjo que nos exortariam as dúvidas quanto a ser um *groove* de quilombo? Essas são perguntas que talvez se enquadrem variadas respostas, as que perseguiamos, no entanto, dizem respeito aos ritmos e instrumentos utilizados pela banda na composição desse arranjo que a partir da musicologia e semiótica ganham contornos relevantes neste trabalho.

A partir da semiótica destacaremos na relação “enunciador/enunciatário” (ou “enunciatário/destinatário”), a partir dos dois sujeitos enunciativos (sujeito da persuasão e sujeito da interpretação), seu fazer interpretativo que podem desencadear ou não outros discursos (Tatit, 1987, p.49). Além disso, estaremos atentos a uma outra asserção acerca da música que confere aos elementos melódicos, ou seja, que fogem ao discurso linguístico e ao discurso da canção, grande relevância, pois dali se “concentra grande parte dos conteúdos epistêmicos, cognitivos e volitivos do texto” (*Idem*, 1995, p. 191).

Quilombo groove é uma música instrumental, não há cânticos nem falas e por conta disso estaremos preocupados com as melodias e ritmos de instrumentos utilizados pela banda a fim de precisar a partir deles uma tradução entre as representações e o conjunto de significantes que podemos interpretar. A música inicia com uma melodia do atabaque seguida do *agogô*, o qual remete aos pontos de candomblé e umbanda, no primeiro, por exemplo, a cantiga se nomeia *xirê*, palavra em *yorubá* que significa roda ou dança utilizada para evocação dos *orixás*. A música sugere a partir da continuação daquele ponto um caminho que muda bruscamente, se tomamos como parâmetro para analisar a evolução musical e melódica o ponto de candomblé, por exemplo, aquela melodia inicial seria acompanhada por um cântico em saudação ou exaltação a algum *orixá* ou então acompanhado pelo instrumento *adjá* que também cumpre a função de saudar o *orixá* no terreiro.

Pois bem, não é isso que acontece, aquilo que sugeria ser um ponto na verdade muda repentinamente, ao invés dessa continuidade da melodia que nos referimos, o que acompanha o desenvolvimento dela são *riffs* de guitarra que se assemelham a um *rock’n’roll* clássico dos anos de 1970 e a marcação rítmica das alfaias que aceleram o compasso da música.

Em realidade, é justamente essa mudança abrupta entre o que poderia ser um ponto (*xirê*) e o *rock' n' roll* marcado pelo som das alfaias é que sob aqueles aspectos apontados por Luiz Tatit, a criação de novos discursos a partir da relação “enunciatório/destinatário” e os caminhos de compreensão que a própria melodia sugere, daremos conta de nossa análise. À continuidade do *xirê* podemos dizer que não necessariamente, mas que eventualmente pressuporia o *adjá* e o cântico em saudação a algum *orixá*, a variação melódica para o *riff* de guitarra do *rock* clássico dos anos 70 marcam a inflexão que em nenhuma medida retira o caráter místico e religioso que o *xirê* sugere desde o início da música. Uma variação que cria novos contornos a melodia e sugere um impacto sonoro mais grave e mais forte em relação à marcação do tempo e ao ritmo do atabaque e do *agogô*.

A inflexão melódica criada pela pujança sonora entoada pelos graves das alfaias e dos *riffs* de guitarra configuram aquilo que desde o título da música corresponde ao *groove* do quilombo. São justamente os instrumentos e ritmos que sugerem um ponto de candomblé ou umbanda incorporados àquelas marcações graves que criam sonoramente uma espécie de força adquirida com o desenvolvimento da melodia. Esse desenvolvimento melódico de uma força latente e o uso de certos instrumentos e ritmos que compõe a melodia é que podemos aproximar à própria caracterização do quilombo a partir da historicização a qual havíamos proposto.

Dizíamos anteriormente que aquele espaço onde se encontravam os escravos fugidos por refutar por completo a autoridade real, tornava-se um espaço da liberdade cultural e política. Não que não houvessem para além do quilombo espaços desse tipo, mas sem sombra de dúvida este estava mais distante da vigilância dos senhores, e, portanto, podiam gozar de uma liberdade longe do domínio senhorial. Não seria de se estranhar que o *Quilombo groove* de *Chico Science & Nação Zumbi* carregasse algo que pudesse expressar essa liberdade cultural, como por exemplo, a religiosidade de matriz africana a partir do *xirê*, como havíamos comentado. Não só isso, mas a própria utilização de instrumentos como o atabaque, por exemplo, quaisquer que sejam os tambores para serem utilizados nas cerimônias do candomblé precisam ser sacramentados previamente pelos orixás (Bastide, 1973 p.272), e desde esse ponto de vista há na utilização de

instrumentos a representação religiosa africana. O quilombo seria à sua maneira um espaço onde esse tipo de cerimônia religiosa podia acontecer com certa liberdade, e, portanto, a alusão deste com a representação do *Quilombo groove* feita a partir daqueles instrumentos e ritmos ganham valiosa importância em nossa análise.

O *Quilombo groove* assim o é, pois alude a partir do atabaque, do *agogô* e da melodia que se assemelha ao ponto de candomblé, às práticas culturais e religiosas daqueles antigos quilombos e transmite a partir da musicalidade e da fé um pouco da história destes últimos. Certamente este é um elemento que pode encarar aquelas perguntas iniciais dando a elas respostas satisfatórias, Seria, portanto a partir deste aspecto a afirmação que de fato se tratou de um *groove* de quilombo. De todo modo, não esgotaremos nossa análise nesse primeiro aspecto, a decisão tomada pela mudança melódica mais graves puderam criar representações às quais aludimos ao sentido histórico do quilombo.

Como havíamos dito, a decisão tomada em mudar a melodia da música a partir dos *riffs* de guitarra, posteriormente um solo de guitarra psicodélico que se assemelham ao do músico Jimmy Hendrix – guitarrista que como já havíamos afirmado anteriormente influenciou a produção musical da banda – e a marcação das alfaias, tornaram-na mais grave. O *riff* de *rock* dos anos 70 com poucas notas marca a sonoridade grave da música que é seguido com um solo de guitarra com pelo menos um pedal de distorção, um pedal *phazer* e um pedal *cry baby wah* todos eles com a intenção de preencher a melodia com mais notas, tornando por um lado o som mais psicodélico e por outro aumentando o efeito do grave sonoro entoadado pelos *riffs* e pelas alfaias.

O grave sonoro transmite uma espécie de força sonora que o desenvolvimento melódico transmitiu desde a passagem daquilo que parecia ser um ponto de candomblé (*xirê*) ao rock dos anos 70 e aos solos com distorções de guitarra que preenchem junto com a marcação das alfaias a melodia da música. Trata-se de signos que mesmo sendo de caráter não linguístico não podemos deixar de expô-los em outros sistemas de significantes, qual seja uma tradução aos propósitos desse texto. E não poderia ser de outra maneira, o quilombo transmite uma força própria dos negros escravizados fugidos contra os senhores de

escravos, “quilombos eram sinônimos de transgressão da ordem escravista” (Gomes, 2015, p.16). Eram um obstáculo à manutenção da hegemonia senhorial e constituíram uma pólo de luta e resistência frente a ordem escravista, e tornavam possível aqueles escravos da senzala um alento de esperança na liberdade. Daí corresponde a força dos negros aquilombados, por representar concretamente a subversão da ordem senhorial, e por conta disso, seria absolutamente legítimo que um certo *Quilombo groove* transmitisse sonoramente esse aspecto tão valioso dos quilombos, sua força constituída a partir da transgressão da ordem senhorial.

Inversamente, incomum seria que um *groove* do quilombo transmitisse de maneira calma e pacata a partir de sua melodia uma musicalidade que não transmitisse o aspecto da força que tentamos traduzir. Ou melhor, até poderia ser um tanto incomum se não estivesse em jogo, como tentamos afirmar nesse trabalho, um esforço de representação da escravidão negra sob a perspectiva da luta e resistência dos negros escravizados. A compreensão melódica a partir da volição de instrumentos que aportassem e incorporassem com uma sonoridade grave a própria melodia é entendida nessa análise, portanto, sob a perspectiva semiótica, a partir da historicidade dos quilombos, sobretudo, pelo seu caráter contestador e transgressor da ordem vigente.

A música *Interlude Zumbi* do álbum *Afrociberdelia* também transmite de maneira similar o sentido da liberdade política e cultural, a qual os escravos fugidos podiam gozar no quilombo. A letra da música sugere desde o título um interstício temporal, um lapso de tempo que interrompe e que distingue o que veio antes daquilo que veio posteriormente. “Zumbi bateu no tombo e correu no chão/ de dentro para fora de fora pra dentro/ onde o pensamento apareceu a primeira vez no mesmo lugar” (Science; Zumbi, 1996). Esse lapso temporal, em português interlúdio ou como a banda prefere chamar em inglês *interlude*, marca uma cena que se a partir da letra não se pode apurar de maneira exata o que estava se passando, a perspectiva do personagem que dá sentido aquela curta trama pode nos indicar algumas reflexões.

De fato, não se pode pontuar de maneira exata o que acometeu sobre Zumbi ou no espaço em que ele estava que pôde derrubá-lo e fazer com que corresse em debanda ainda caído, mas o fato é que a referência espacial utilizada

pela banda nessa música nos informa sobre o quilombo. Talvez pudesse ser uma das investidas militares da guarda real ou do exército da Província de Pernambuco sobre o Quilombo dos Palmares e a história tivesse narrando os últimos dias de vida de Zumbi, um de seus principais líderes. Mas o que chama a atenção é que a referencia espacial, o lugar “onde o pensamento apareceu a primeira vez no mesmo lugar” pode nos remeter ao quilombo, espaço no qual os negros estavam totalmente livres, inclusive para pensar.

Essa afirmação encarada num sentido literal credita uma irresponsabilidade argumentativa quanto a outras partes desse trabalho, vimos que o termo *malungo* era usado de maneira dissimulada, escondendo para além das vistas e dos ouvidos dos senhores de escravos, sentidos subversivos a ordem vigente. Certamente, essa era uma atividade cognitiva e epistêmica encontrada pelos escravos e que não necessariamente advinha exclusivamente do quilombo. Mas o que sugiro a partir de agora é uma inversão nos termos da música. Se o pensamento enquanto atividade racional não era exclusivo de um determinado espaço de convívio e experiência de negros fugidos de seus senhores, quais eram por outro lado, os pensamentos ou o pensamento que surgiu fundamentalmente no quilombo, como tentamos afirmar até aqui.

Essa é uma pergunta sem resposta. A letra desta música não pode nos informar precisamente do que se trata tal pensamento, mas, de outra forma, podemos afirmar que a música *Interlude Zumbi* ressalva um certo tipo de atividade psico-cognitiva que só pôde aparecer a primeira vez no quilombo. Tal atividade reafirma aquele aspecto, este sim exclusivo dos quilombos e dos negros fugidos, que escapavam do domínio dos seus senhores “levados do amor da liberdade” (Gomes, 2015, p.16). A liberdade política, cultural, religiosa certamente criou naqueles espaços de resistência experiências únicas, inteiramente novas, e de certa forma a letra dessa música nos expõe a uma reflexão nesse sentido. Nos esquivamos em preencher a lacuna daquele lapso temporal, o qual Zumbi ficou sujeito como nos mostra o versos da música, mas por outras vias viabilizamos lacunas preenchidas as quais nos indicou, novamente, *Interlude Zumbi* como tanto outras músicas de *Chico Science & Nação Zumbi* retratou uma

experiência histórica da escravidão negra referida em seu aspecto de luta e resistência daqueles homens e mulheres em cativeiro.

Zumbi, entre outros vocábulos aos quais nos detemos a partir de uma breve análise, corresponde àquilo que denominamos ser o *vocabulário da escravidão negra*, postulamos a partir da existência deste na produção musical de CSNZ ao menos dois sentidos. Tal *vocabulário* corresponde aludem a uma experiência histórica da escravidão negra na América portuguesa, que ressalta a resistência e a luta contra o domínio senhorial, pela organização político militar de negros fugidos ou até mesmo pelas artimanhas de dissimulação que esses cativos desenvolveram.

A historicidade dos termos mencionados não andam destacados de seus significados nessa argumentação reivindicamos um sentido a essa atividade, procuramos analisar o uso do *vocabulário* alertando aos significados que este aludiu. A propósito destacamos o sentido mnemônico do uso do *vocabulário da escravidão negra*, e, oportunamente, alertamos que aqueles termos carregam de fato a partir de sua historicidade uma memória da escravidão negra no Brasil. Em suma, o uso deste *vocabulário* se por um lado recobra os significados que este pôde trazer a partir de seu sentido mnemônico, por outro recolocou de maneira um pouco mais precisa a cultura negra a partir da África em *Chico Science & Nação Zumbi*.

3.4

Cultura negra e questão racial

O leitor atento deve estar se perguntando onde o autor dará conta do debate racial que para nós é a África em *Chico Science & Nação Zumbi* já que nem o uso do *vocabulário da escravidão negra*, tampouco a cultura negra, *a priori*, corresponde a tal debate. Em realidade, devo admitir que este leitor está coberto de razão ao concluir que o debate racial ainda não foi colocado com os devidos termos para a discussão, mas devo confronta-lo se acredita que o debate sobre cultura negra não pressupõe a discussão sobre questão racial.

Franz Fanon ao discutir a relação entre racismo e cultura na obra *Em defesa da revolução africana* apresenta a “desculturação” como parte de um trabalho maior “de escravização econômica e mesmo biológica” dos povos africanos escravizados (1980, p.35). Para o autor:

“Se a cultura é o conjunto dos comportamentos motores e mentais nascidos do encontro do homem com a natureza e com seu semelhante, devemos dizer que o racismo é sem sombra de dúvida um elemento cultural. Assim há culturas com racismo e culturas sem racismo.” (*Ibidem*, p. 36)

O racismo que inicialmente se referiu as questões fenotípicas, genéticas a partir de uma racionalidade europeia, sobretudo, da ciência, somados a particularidade do indivíduo enquanto constitutiva de uma suposta inferioridade racial, a maneira de existir desses indivíduos também passou a ser visto como uma degeneração moral da raça e, portanto, alvo do racismo. O racismo que pode ser verificado também na cultura foi, portanto, mais uma chave na engrenagem da dominação europeia sobre os povos africanos, sua tentativa de dizimar e escravizar o corpo negro correspondeu também ao extermínio de sua cultura.

Inauguramos o debate racial nessa perspectiva, que o preconceito racial ou o preconceito de cor perpassa necessariamente as questões culturais, por elas serem como aponta Fanon inerentes aos grupos étnicos, aos quais a teorias raciais cunharam em grau de inferioridade. O autor tenta dar a ver a complexidade do debate racial, sobretudo enquanto uma forma de dominação de uma classe sobre a outra. Nesse extenso debate diversos autores pretenderam investigar a raça enquanto um organizador social, político, econômico e cultural nas sociedades brasileiras. O debate sugere um caminho longo que poderiam registrar tempos anteriores ao surgimento do racismo moderno, as questões referentes ao racialismo e racismo e a perspectiva de dominação colonial que pôde servir como apoio para a formulação posterior deste último (Pereira, 2010). Não queremos ir a fundo nessa discussão, mas precisamos marcar de maneira enfática o que definimos ao usar o termo raça enquanto categoria de análise. Antonio Sergio Guimarães pode nos servir como referência nesse debate:

“...‘raça’ é não apenas uma categoria política necessária para organizar a resistência ao racismo no Brasil, mas é também uma categoria analítica indispensável: a única

que revela que as discriminações e desigualdades que a noção brasileira ‘cor’ enseja são efetivamente raciais e não apenas de ‘classe’” (Guimarães, 2012, p.50).

A raça é entendida aqui como uma categoria política que organiza a sociedade brasileira, não se refere a uma categoria biológica, mas a um organizador social que hierarquiza as diferenças de cor entre brancos e pretos sob a perspectiva da discriminação racial. O contrapelo dessa perspectiva, a do racismo e do preconceito de cor contra negros na sociedade de classes brasileira, foi dado pela intelectualidade que é entoado pela elite branca e seus meios de comunicação até hoje. Gilberto Freyre e Roge Bastide foram grandes entusiastas dessas perspectivas de análise sociológica das relações raciais no Brasil. Cada um à sua maneira postulavam a existência da democracia racial – sem que usassem diretamente esse termo ou que fossem ao longo do tempo incorporando essa definição às suas pesquisas –, que juntamente com outras ideias sobre a discriminação racial no Brasil, por exemplo, a ideia de um paraíso racial, criaram a retórica científica de que não existia preconceito racial, muito menos discriminação racial (*Ibdem*, p.160).

As críticas logo tomaram tais apreciações científicas sobre as relações raciais no Brasil como mito e o mito da democracia racial ensejou um debate que reuniu desde os círculos da intelectualidade acadêmica aos intelectuais e militantes do movimento negro. São apenas duas com as quais propomos dialogar nessa apreciação. Uma referente a Florestan Fernandes, o qual colocou no mito da democracia racial um interesse de classe, “dos círculos dirigentes da ‘raça dominante’” que “tendiam a promover a perpetuação, em bloco, de relações e processo de dominação que concentravam o poder nas mãos dos mencionados círculos dirigentes da ‘raça branca’” (Fernandes, 1965, pp.204-205). Tal análise que colocou em cheque a possibilidade de não haver hierarquia entre raças no Brasil, bem como seu correlato social discriminatório, o racismo, incorporou à democracia racial o agravante de um projeto político da classe dominante que se apoiava nessa retórica para perpetuar seu domínio de classe e racista.

Kabengele Munanga creditou ao mito da democracia racial, em perspectiva similar, um projeto de dominação que coloca as características culturais de grupos subalternos sob orientação política das elites nacionais. Tais

características seriam “expropriadas, dominadas e convertidas em símbolos nacionais” e se por um lado negariam a esses grupos a “consciência de suas características culturais” na constituição de uma identidade própria, por outro encobriria os “conflitos raciais” inerentes a esses grupos subalternos frente aos projetos políticos da classe dominante (Munanga, 1999, p.80).

O mito da democracia racial como já mencionamos ainda não caiu por terra, muitos intelectuais negros e organizações do movimento negro combatem em suas estruturas de atuação política esse discurso que muitas vezes é utilizado pela elite branca para perpetrar ou justificar posições racistas. Ainda na década de 1990 essa narrativa mitificadora do conflito racial já não era exclusiva daqueles círculos anteriores de debate, e de maneira ou de outra faziam parte do senso comum, eram debatidas de maneira ampla por vários setores da sociedade – como podemos verificar até os dias de hoje. Não nos cabe aqui avaliar de que maneira esse debate era formulado e sobre quais aspectos suscitava a discussão nesses setores, antes pontuamos o conteúdo crítico que aqueles autores nos forneceram preciosas reflexões, a fim de caracterizar em parte o debate racial à época.

A crítica ao mito da democracia racial revelou ao menos dois pontos fundamentais para essa discussão e análise, o primeiro de que há um projeto de dominação política sobre grupos subalternos que é medido na régua da cor, a saber a elite branca domina o povo negro e pobre. Uma dominação de cunho racista que ao mesmo tempo em que hierarquiza e domina politicamente sob uma perspectiva do preconceito de cor, dissimula a partir do sincretismo cultural e da miscigenação racial esses mesmos conflitos que a elite branca criou e vem perpetuando ao longo dos tempos. O segundo ponto recupera justamente a negação dessa atribuição histórica da democracia racial, desvelando a permanência histórico-social do conflito racial no Brasil, sobretudo, no que se refere ao preconceito e a discriminação racial.

A realidade concreta a qual nos referimos passa necessariamente sobre esses dois fundamentos críticos, o de que há preconceito e discriminação racial no Brasil na década de 90 e que esses são visto como forma de dominação cultural, econômica, social e política da classe dominante. Talvez a partir dessa constatação a reflexão de Fanon que citamos anteriormente adquira novo sentido na análise de

nosso objeto e possamos, finalmente, ver a partir do debate racial sua relação com a cultura negra em *Chico Science & Nação Zumbi*.

O autor pan-africanista francófono atentou ao racismo desde um ponto de vista da cultura como uma prática política daquelas sociedades em que o racismo as organiza hierarquicamente a partir da dominação de uma classe sobre a outra. Se lançarmos um olhar crítico a partir dessa assertiva sobre aquilo denominamos cultura negra em CSNZ,¹⁰ levantaremos uma aparente ambiguidade entre o racismo compreendido a partir da cultura e a produção musical da banda.

Consideramos essa ambiguidade aparente a partir de uma ressalva, a cultura negra e o negro na sociedade de classes foram encarados a partir da elite branca e de alguns intelectuais como Gilberto Freyre como integrantes simbolicamente da nação brasileira, fazendo parte de um “pacto político de participação das massas” a partir de sua contribuição à cultura nacional (Guimarães, 2012, p.167). O fato de o samba ter se transformado num símbolo nacional e ter deixado de ser um aspecto moral degenerado na sociedade brasileira, e do maracatu ter se transformado num ritmo tradicional são provas desse discurso mitificado do racismo no Brasil. Mas a aparente ambiguidade consiste em justamente refutar tal proposição de que a integração de elementos culturais de grupos étnicos e raciais escravizados, bem como a construção de uma brasilidade que os incorporassem a partir do signo da miscigenação, não acabou com o racismo institucional, nem tampouco ergueu uma sociedade anti-racista.

O que queremos afirmar é que o racismo ao qual nos referimos se é negado a partir da narrativa da integração do negro na cultura nacional, da miscigenação ou do mito da democracia racial, precisa fundamentar a realidade histórica a partir da qual gostaríamos de refletir sobre a cultura negra e a questão racial. E não foi desmedido, desta forma, recobrar a importância daquela asserção de Fanon sobre as sociedades onde existe o racismo, nas quais a cultura negra que é o “conjunto dos comportamentos motores e mentais nascidos” (*Op. cit*, 1980) de um povo foi, a partir de nossas constatações, inegavelmente alvo de preconceito racial.

¹⁰ Somamos a essa referência o *vocabulário negro da escravidão*, por compor tangencialmente e discursivamente a produção musical da banda.

Voltemos à análise da imprensa à época do show da banda que ainda se chamava *Chico Science e Lamento Negro* na festa *Black Planet*, onde o anúncio da apresentação que fariam vinculou a primeira vez o nome *mangue* ao tipo de música que a banda tocava. Acompanhado dessa descrição, o *Jornal do Commercio* de Pernambuco anunciava uma outra característica peculiar dessa banda recém chegada ao cenário musical de Pernambuco: “*Sons negros no Espaço Oásis*” (JC, 1991, *apud* Teles, 2012, p.263).

O debate sobre questão racial se inicia aqui, ou melhor, se iniciou faz tempo, desde as primeiras linhas que insistimos na existência de uma cultura negra ou um som negro afrodiáspórico e vamos mostrar porque defendemos essa definição. A cultura negra presente na produção musical da banda, seja na herança africana evidenciada pelos instrumentos, ritmos, dança, performance, seja nas letras e no uso do *vocabulário da escravidão negra* traz em si um universo de elementos da cultura negra e africana que se visto à luz da constatação do racismo intrínseco à sociedade de classe, sobretudo, àquela em Pernambuco nos anos 1990, suscita desde esse ponto o debate racial.

A primeira faixa do álbum *Afrociberdelia*, nomeada *Mateus Enter* pode nos indicar de que maneira estamos dispostos a encarar essa discussão, ela é uma música de apresentação que sugere de alguma maneira a intenção que a banda tem ao apresentar a música *mangue*.

“Cheguei com a Nação Zumbi/ ao seu ouvido falar/ quero ver a poeira subir/ e muita fumaça no ar/ cheguei com meu universo/ aterriso em seu pensamento/ trago as luzes dos postes nos olhos/rios e pontes no coração/ Pernambuco embaixo dos pés/ e minha mente na imensidão” (Science; Zumbi, 1996).

Para além das metáforas entre o corpo e a cidade e o conteúdo híbrido de sua música que mistura elementos regionais, nas palavras de *Chico Science* que estão bem “embaixo dos pés” com elementos globais que correspondem a sua mente atenta a “imensidão” do globo terrestre, outros elementos também fazem parte do universo que a banda traz. Outro elemento é o próprio *Mateus* do título da música que justaposto à palavra em inglês *Enter* reforça a ideia de que ele também deve entrar nesse universo. *Mateus* é um personagem conhecido da cultura pernambucana, do Maracatu Rural e do Maracatu Cavalo-Marinheiro. Ele

cumprir uma função essencial, faz brincadeiras, alegrando o público para que se sintam entusiasmados a assistir o espetáculo, o maracatu, que irá começar; outrora ia de engenho em engenho avisando sobre a celebração que no fundo guarda sentidos muito mais fortes. Mestre Afonso, do Maracatu Nação Leão Coroado deixa bem claro que sentidos são esses:

“[O] maracatu é uma crítica ao reino [europeu] mostrando que se pode ter um rei negro. A rainha tem que ser negra. [...] é uma homenagem à Igreja do Rosário dos homens pretos, porque ela que acolhia os negros pra assistir, pra batizar, por conta disso, desfila em forma de procissão” (Documentário Maracatu Ritmos Sagrados – Parte um, 2005).

Chico Science & Nação Zumbi, como anuncia na música traz também “o som negro” – assim como fez o *JC* de Pernambuco naquela reportagem de 1º de Junho de 1991 – sobre essa perspectiva, da representação crítica que esse tipo de ritmo musical afrodiaspórico traz consigo relançamos nosso debate. Se não anunciado explicitamente que Mateus trará naquele conjunto de elementos do universo musical da banda a história e a memória dos antepassados africanos, sobretudo, a crítica à sociedade erguida sobre o preconceito racial, não nos resta dúvida que essa perspectiva da música negra não será excluída já que faz parte do maracatu. Ora, é sabido que Mateus já não vai mais aos engenhos, e por conta disso, já fala a outros personagens, mas mesmo assim não deixa de avisar do que trata a celebração do Maracatu, que segundo Mestre Afonso há uma redenção simbólica do povo negro. O Mateus que também faz parte do universo musical da banda dialoga na década de 90 com uma outra sociedade, que tentamos caracterizar até aqui, uma sociedade repleta de preconceito de cor, onde o racismo organiza hierarquicamente ela mesma a partir de privilégios dados historicamente.

No mesmo caminho, o que queremos criar a partir dessa discussão é uma relação que se não exposta diretamente criamos a partir da flexão entre racismo e cultura negra, onde afirmamos existir uma atitude crítica frente à estrutura social organizada a partir das diferenças entre raças, sobretudo em seu aspecto hierárquico e normativo da dominação de classe.

A questão racial aparece conquanto elementos culturais, aqueles que dizem respeito aos comportamentos e ontologia de povos que sofrem preconceito de cor,

são afirmados positivamente numa sociedade racista. Um exercício de afirmação pela positividade da cultura negra é o ponto central do debate sobre questão racial em *Chico Science & Nação Zumbi*. Não foi desprezioso nosso empreendimento teórico em construir através da diáspora e do pan-africanismo a definição de cultura negra à produção musical da banda.

Nosso esforço em trazer à tona todos esses elementos que viemos discutindo e que remete ao passado da escravidão negra em seu aspecto de luta contra a dominação senhorial, ou mesmo os ritmos africanos ou afrobrasileiros que em certa medida remontam essa história, enxergando de maneira positiva um povo e sua história excluídos, ignorados e escravizados por sua raça, constitui o nosso debate racial.

O universo criado pela banda a partir das representações e do campo simbólico que esses elementos puderam criar é oposto a um *status quo*, que como vimos, nega a emancipação de um povo que é negro, e por ser negro recaem sobre ele a negação absoluta de tudo aquilo que o indivíduo branco detém. A análise que se chega, portanto, aponta seu caráter político, que evidencia um debate racial que é inerente às sociedades racistas, sustentando que aquilo que se produz e contradiz as afirmações do racismo, instauram pela crítica e pela negação o próprio debate.

Nossa reflexão sugere, justamente, um outro universo criado pela banda *Chico Science & Nação Zumbi* que é amparado pela cultura negra a partir do pan-africanismo cultural e a diáspora africana e pelo *vocabulário da escravidão negra*. Esses elementos discursivos e simbólicos, características fundamentais daquela África presente na produção cultural e musical da banda pôde criar um espaço de debate que recai sobre a questão racial.

Essa sem sombra de dúvida só pôde de fato constituir como uma dimensão em nossa análise sobre a banda, porque atrelamo-nos a um correlato histórico, que foi a construção racista da sociedade brasileira. Ora, não queremos supor que por conta disso nos referimos à banda numa síntese de suas posições anti-racistas, mas que antes vemos no trato dela própria com a cultura negra uma forma de abordar o debate sobre questão racial. O universo criado pela banda a que estamos nos referindo ganhou um tom de discursividade política, por nosso esforço, e

garantimos essa percepção dialogicamente a partir da análise da cultura negra e as questões sobre o debate racial na sociedade brasileira.