

**O CAVAQUINHO TURBINADO DE FRED ZERO-QUATRO:
Uma análise da Banda *Mundo Livre S/A* e o uso de suas canções para entender a
constituição do *Manguebit***

ESDRAS CARLOS DE LIMA OLIVEIRA*

Introdução

Para Marcos Napolitano, na busca pela construção de suas análises utilizando a música como o documento principal, para o historiador

é fundamental a articulação entre “texto” e “contexto” para que a análise não se veja reduzida, reduzindo a própria importância do objeto analisado. O grande desafio de todo pesquisador em música popular é mapear as camadas de sentidos embutidas em uma obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanicismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica [...] e complexa de qualquer documento de natureza estética (2001:77-78).

Em seu livro, ele também uma breve história da canção popular brasileira, que para ele é ainda um território pouco explorado e possibilitaria muitas análises através de todo o material relacionado à música nacional (como os índices de audiência de programas, das vendas de álbuns e a crítica musical). Segundo esse autor o profissional que trabalha a história da canção popular deve

buscar a superação das dicotomias e hierarquias musicais consagradas (erudito versus popular) não para “elevantar” e “defender” a música popular diante da música erudita, mas para analisar as próprias estratégias e dinâmicas na definição de uma e outra, conforma a realidade histórica e social em questão (NAPOLITANO, 2001:14).

Na análise de uma obra musical o pesquisador necessita, também, levar em conta dois elementos essenciais: os parâmetros métrico verbais e os musicais de criação. De que maneira o compositor organizou as estrofes e quais as principais influências musicas

* Licenciado em História pela Universidade de Pernambuco, especialista em Histórias das Artes e das Religiões pela Universidade Federal Rural de Pernambuco, mesma instituição onde cursa o mestrado em História Social da Cultura Regional pela. E-mail: ecloliveira@hotmail.com.

presentes em determinada canção? São as questões que devem passar pela mente do pesquisador no momento da análise (Cf.: NAPOLITANO, 2001:79).

Outro fator relevante no uso das canções como documentos históricos, é a necessidade de observar que “a *performance* é um elemento fundamental para que a obra exista objetivamente. A música, enquanto escritura, notação de partitura, encerra uma prescrição, rígida no caso das peças eruditas, para orientar a *performance*” (NAPOLITANO, 2001:83). A *performance* dá sentido a música, mas sua atuação está enquadrada por um determinado momento histórico, no qual a canção e ela própria tem sentido. É necessário atentar para as condições de produção para poder entender o texto (no caso a música) e sua interpretação. Longe de ser um mero contextualismo, esse processo dá forma e ajuda a captar o sentido da canção e de seu entendimento por parte das platéias que a consumiram e a significaram como objeto de valor estético e social.

Marcos Napolitano propõe uma metodologia analítica dinâmica, já que se trata de uma espécie de documento que é a convergência de uma série de elementos, onde a maioria deles escapa do conhecimento de formação do historiador.

Para cada pesquisa é necessário procurar um corpo documental coerente com as propostas, em que, na maioria das vezes, a sensibilidade e a subjetividade do pesquisador vão falar mais alto, fazendo ele, suas escolhas, muitas vezes partindo do seu gosto particular para música. Já em relação a análise da canção, Napolitano sugere uma abordagem multidisciplinar, pois cada “canção, estruturalmente, opera com séries informativas (sociológicas, históricas, biográficas, estéticas) que podem escapar à área de competência de um profissional especializado” (2001:96). Segundo ele quanto mais conhecimento de teoria musical mais rica e interessante vai ficar a análise das canções construída pelos historiadores. Isso escapa a formação básica da nossa categoria, portanto, devemos buscar esse conhecimento no decorrer de nossas carreiras, a fim de enriquecer nossos trabalhos (Cf.: NAPOLITANO, 2001:91-92).

Mais adiante, em seu livro, ele sugere quatro movimentos na construção da análise, partindo do processo de elaboração da canção pelo músico: criação; produção; circulação e recepção/apropriação. Nessa dinâmica vamos ver o momento histórico e, por que não, o contexto particular do músico, no momento da escrita da canção; juntamente a isso temos o momento do estúdio, da materialização da canção, de como o que era apenas notas no papel, se transforma em som nos instrumentos; posteriormente

temos a obra e sua relação com o mundo do lado de fora dos estúdios, onde será observado como a crítica especializada recebeu a canção/álbum e como o público reagiu. Todo esse processo dá sentido e vida a música, colabora para a sua construção e deve ser levado em conta no momento da análise do historiador (Cf.: NAPOLITANO, 2001:100-104).

A partir das idéias de Napolitano, agregando a elas o olhar de um importante analista do campo simbólico, Pierre Bourdieu, e de uma pesquisadora da área dos Estudos Culturais, Ângela Prysthon, iremos traçar uma análise da banda *Mundo Livre S/A* e seu papel na construção da legitimação do chamado movimento *Manguebit*, O grupo formado atualmente por Fred Zero-Quatro (vocal, cavaquinho e guitarra); Fábio Malandragem (baixo); Tony Regalia (bateria); Bactéria Maresia (guitarra) e Marcos Pianinho (percussão) apesar de ter uma musicalidade menos pesada que a outra banda símbolo do movimento (Chico Science & Nação Zumbi) tem como líder um dos mentores do movimento, lançando as bases dele e sempre dando sua opinião acerca do que envolvia o grupo.

O Mundo Livre de Zero-Quatro e companheiros

De acordo com Marcos Napolitano, determinadas “épocas são ‘criadoras’ e ‘doadoras’ de tradições, criando mecanismos, inclusive institucionais, tão poderosos que conseguiram (re) marcar toda a memória social, por muitas décadas” (2001:90). Podemos ver isso através de certas dinâmicas culturais que marcam a história do Recife. Em Recife temos anteriormente a cena Mangue o Movimento Armorial. Esse grupo de intelectuais e artistas, liderado pela figura de Ariano Suassuna, criou uma vasta produção artístico-intelectual tirando da cultura popular nordestina as suas principais referências para criar, segundo eles, obras eruditas, tendo como fonte a arte do povo. Esses bens simbólicos com o passar do tempo, a partir da década de 1970, se tornaram elementos com certa predominância nas artes do Estado, tendo na figura de Ariano um influenciador forte através de sua militância pelo movimento que criou, usando os cargos que exerceu (Secretário de Educação e Cultura da Prefeitura do Recife na administração de Antônio Farias, de 1975 a 1978, e Secretário de Cultura do Estado de Pernambuco de 1994 a 1998, na terceira administração de Miguel Arraes e atual

mandatário da pasta no governo Eduardo Campos) para auxiliar na propagação das idéias armoriais (Cf.: DIDIER, 2000).

Em parte, herdeiros da geração regionalista de Gilberto Freyre, outro que deixou uma marca profunda na produção cultural e acadêmica do Estado, Ariano e seus armoriais passaram a ter uma nova geração que começa a contestar a concepção de cultura que permeava os construtos do grupo liderado por ele. A partir da década de 1990 os autodenominados *mangueboys*, passam a povoar a cidade e a reconstruir a imagem da *urbis* recifense; tendo como lastro um conceito diferente de cultura, baseado no hibridismo e no recorte e colagem da cultura regional com a cultura pop mundial. Essas disputas pela legitimidade do domínio do discurso cultural, se organizando em batalhas pela hegemonia, transformam o campo artístico, segundo Lóic Wacquant, em

um campo de batalha: um terreno de luta em que os participantes procuram preservar ou ultrapassar critérios de avaliação ou, para usar o idioma conceptual de Bourdieu, alterar o peso relativo dos diferentes tipos de “capital artístico”. Os que ocupam as posições dominantes na distribuição existente de capital artístico estarão inclinados para estratégias de conservação (ortodoxia), enquanto que os que ocupam posições dominadas e marginais tenderão a seguir estratégias de subversão (heterodoxia ou mesmo heresia). Esses conflitos são o motor da história específica do campo: a luta é o “princípio generativo e unificador” através do qual “este se temporaliza” e se abstrai, em certa medida, de determinações envolventes (2005:117-123).

A visão de que o *Manguebit* se opunha a concepção de cultural do Movimento Armorial, buscando criar sua identidade e se legitimar, é reforçada nas palavras de Fred Zero-Quatro em uma entrevista dada a Folha de São Paulo de 18 de setembro de 2009, quando ele afirma que:

O ambiente na época era conservador, regionalista, voltado para a cultura ruralista. E Recife era uma metrópole. Com circulação de informação cosmopolita, mas sem espaço para se expressar. Na própria universidade havia um ambiente conservador, de unir o popularesco com a tradição ibérica. O contemporâneo, o pop, não tinha espaço.

A solução encontrada pelos *mangueboys* foi se utilizar de alguns meios para tentar construir-se como grupo que tivesse sua voz ouvida. Saindo das cidades que ficam nas vizinhanças norte (Olinda) e sul (Jaboatão dos Guararapes) eles passam a tomar os locais alternativos do Recife e a criar redes de sociabilidade que passam a dar lastro as ações dos grupos. Uma das formas encontradas para poder legitimar seu discurso foi o

uso das amizades nas redações dos jornais da cidade, mais precisamente o *Jornal do Comércio*, que teve papel fundamental na propagação das movimentações das ações das bandas e indivíduos do *Manguebit*. Essa nova cena recifense se opunha a cena já estabelecida que encontrava no *Diário de Pernambuco* um importante aliado. A disputa entre a redação dos jornais, nas questões que tocam a cultura, é analisada por Ana Carolina Leão em sua tese de doutorado *A nova velha cena: a formação do campo de música pop no Recife*. A música foi a escolha principal para poder construir essa nova visão acerca da cultura da cidade, sua principal intenção era fortalecer a combalida cena musical na cidade, que, segundo eles, se encontrava com espaços restritos para as bandas que tinham o *rock* como base e sofria com a concorrência da indústria cultural do sudeste (Cf.: TELES, 2000). Segundo o conceito de Will Straw, citado por Keith Negus e usado por Marcos Napolitano, uma cena musical é

um espaço cultural no qual um leque de práticas musicais coexistem, interagem umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação, de acordo com uma ampla variedade de trajetórias e interfluências (2002:30-31).

Vemos na cidade dos *mangueboys* a reelaboração de ritmos musicais regionais, atrelando essas tradições aos ritmos *pop* mundiais. Com isso, entrando em choque com as práticas armoriais, por exemplo, que na figura de Ariano Suassuna encontram um opositor que também entra se choca com a concepção de cultura dos jovens *caranguejos com cérebro*. Podemos olhar essa disputa entre *mangueboys* e armoriais a partir do que Bourdieu analisa como disputa entre o campo erudito e o campo da indústria cultural (Cf.: 2009:121). Suassuna desejava criar, a partir de elementos da cultura popular, uma arte brasileira original, longe dos estrangeirismos, onde a arte do povo aparecia “controlada” e com uma roupagem erudita. No tocante a música a criação do Quinteto *Armorial* põe em prática essa concepção suassuniana (Cf.: DIDIER, 2000:99-134). Em relação ao *Manguebit* a intenção das bandas que constituíram o movimento foi elaborar uma musicalidade onde traços regionais coexistam com práticas musicais globais e largamente apoiadas na indústria cultural; vemos coco e maracatu ao lado do *rap*, por exemplo (Cf.: VARGAS, 2008); essa noção foi o principal lastro musical do movimento, que, com ajuda de parte da imprensa recifense, conseguiu se legitimar e a fazer parte da indústria cultural nacional, animando a cena cultural do Recife através de

festivais e com o surgimento de outras bandas que se apropriavam do arsenal simbólico dos *mangueboys*.

Anos mais tarde a cena Mangue tem como representante de sua vitória como cena musical e suas como práticas culturais legitimadas com a presença da figura de Renato L., um dos elaboradores dessa nova roupagem para a música recifense, no cerne do poder político da cidade. Ele é o secretário de cultura da cidade do Recife (Cf.: MORAES; TELES, in: JORNAL do Comércio, 2008), na gestão 2008-2012 de João da Costa, do Partido dos Trabalhadores (PT); isso é sintomático em relação as novas políticas culturais na cidade e tem como principal vitrine o chamado *Carnaval Multicultural*, apontando que, visivelmente, a secretaria responsável pelos bens simbólicos da cidade se apropriou de parte da herança deixada pelo *Manguebit* para construir as diretrizes para cultura, desde a administração passado de João Paulo, também do PT. Portanto, podemos

postular que não há tomada de posição cultural que não seja passível de uma dupla leitura na medida em que se encontra situada ao mesmo tempo no campo propriamente cultural (por exemplo, científico ou artístico) e em um campo que se pode designar “político”, a título de estratégia consciente ou inconsciente orientada em relação ao campo das posições aliadas ou inimigas (BOURDIEU, 2009:169).

A banda Mundo Livre S/A e seu líder muitas vezes se posicionaram contra a concepção de cultura de Suassuna. Tendo Zero-Quatro composto uma canção onde nitidamente vemos uma crítica a concepção cultural do Movimento Armorial. A música *O Africano e o Ariano*, que segundo o próprio compositor “realmente foi uma maneira de matar dois coelhos de uma vez só. É realmente um puta tributo à Chico e também uma sacanagem, uma provocação irônica e tal, de colocar o Ariano” (MAXX; MARÇAL, [s/d]). “É Dr. Dre e é maracatu/ É hip hop e é Mestre Salu/ Mas é o ariano que ignora o africano ou é o africano que ignora o ariano?” (MUNDO Livre S/A, 1998), sentencia a letra da canção. Ainda diz Zero-Quatro que “Eu até fui aluno dele [Suassuna] e batia boca direto com ele nos seminários que tinham lá na universidade. Acho que tem isso, eu acho que o cara se recusa a reconhecer a herança africana assim, o que Chico representa” (MAXX; MARÇAL, [s/d]). Com isso vemos que “as tomadas de posição intelectuais ou artísticas constituem, via de regra, estratégias inconscientes ou

semiconscientes em meio a um jogo cujo algo é a conquista da legitimidade cultural” (BOURDIEU, 2009:169).

Um cavaquinho turbinado

Um dos traços característicos das bandas que constituíram a cena Mangue, direta ou indiretamente, é o uso das gírias e de expressões comuns ao recifense. Palavras como *gréia*, *bascuio*, *ôia* e outros termos do cotidiano da cidade aparecem nas canções e nas entrevistas das pelos membros das bandas. Isso é uma tentativa de criar obras que dialoguem com a identidade da cidade, usando seu sotaque, se apropriando de seu imaginário, descrevendo seus espaços, fazendo referência a geografia periférica da *urbis* e citando indivíduos que percorriam essas localidades.

Nas canções das duas principais bandas do *Manguebit* (*Mundo Livre S/A* e *Chico Science & Nação Zumbi*) vemos essas temáticas, descritas no parágrafo anterior, presentes; servindo como referência para a construção das músicas. Mas há diferenças no uso que cada grupo faz delas.

A banda comandada por Chico Science se apropriou dos espaços do Recife, de seus mocambos, citando em suas músicas um itinerário suburbano e tentando projetar nas suas letras o cotidiano da cidade e dos seus habitantes, vigiados e tragados pelas dinâmicas opressoras da metrópole, que os seduz, usa como quer e os joga para suas margens, para os seus mangues, onde os homens vão morar entre a lama e os caranguejos, nas palafitas que preenchem parte da paisagem recifense. Apontando, com isso, uma forte influência da leitura de *Homens e Caranguejos*, do médico e geógrafo Josué de Castro (Cf.: CHICO Science & Nação Zumbi, 1994).

Já no grupo comandado por Fred Zero-Quatro, temos toques autobiográficos e um olhar voltando para o mundo, mesmo que não se esqueça do Recife e de suas características. Encontramos nos dois primeiros álbuns dessa banda, referências diretas a geografia da cidade, mas, ao lado disso, temos um apelo anti-imperialista; um discurso que se coloca como periférico e ataca as dinâmicas opressoras do capital.

Salve Marcos!/ Salve, salve!/ Combatente da contra-informação/
Envenenando as redes/ Cyberpunk com fuzil na mão/ Disseminando a contra-
– hegemonia/ Não esquecerei de mencionar os banqueiros americanos/ César
há de tremer/ Viva México! (MUNDO Livre S/A, 1996).

Das bandas da cena Mangue a *Mundo Livre S/A* apresenta mais nitidamente um discurso político mais contundente e tem, em suas canções, vestígios de música de protesto, militância esquerdista, ironia político-social e, claro, a mistura de ritmos, algo bem característico das bandas recifenses ligadas ao *Manguebit*. Vemos nas letras de Zero-Quatro certo engajamento em questões anticapitalistas e uma visão que se põe como crítica ante as dinâmicas das corporações, como no seguinte trecho: “Me acordo pensando... me acordo pensando/ Me acordo pensando em comer salada/ As nove em ponto recebo o papel do banco/ Dizendo que eu não tenho nada/ Um zero vírgula dois zeros” (MUNDO Livre S/A, 1996).

Endossando isso, Luciano Azambuja, em sua dissertação de mestrado, diz que “as canções do Mundo Livre s/a [sic] apresentam uma visão crítica, politizada, irônica contraditória do capitalismo contemporâneo” (AZAMBUJA, 2007:20).

Possivelmente essa postura parte do próprio relacionamento e das influências pretéritas na vida do seu principal letrista. Para compreender o sentido das canções da banda temos que remeter ao passado de seu principal membro, autor da maioria das canções e tentar entender quais referências exerceram influência sobre ele.

Na década de 80, alguns jovens universitários de classe média do bairro de Candeias, na cidade de Jaboatão, região metropolitana de Recife, começavam a entrar em contato com elementos musicais diferentes do que eram acostumados ou que tinham acesso.

A partir de Jorge Ben, Fred Montenegro desenvolverá um gosto peculiar pelo samba brasileiro, que o fará nutrir por ele a mesma consideração e “respeito” musical que terá também por grupos de rock como Led Zeppelin e Rolling Stones. Durante os anos 70, Fred aprenderá a valorizar igualmente o samba e o rock (RIBEIRO, 208:105).

Depois disso o *punk-rock*. A cena *punk* paulista experimentava um *boom*, repercutindo na imprensa alternativa, através de fanzines e da troca de cartas entre os simpatizantes localizados ao redor do país, ou na “grande” imprensa, através de revistas e jornais de grande circulação que passaram a focar suas câmeras e sua atenção para os jovens do ABC paulista que tocavam uma nova forma de *rock*. Essas bandas eram influenciadas pelo que se fazia em Londres e sua cena *underground punk* (que nasceu após a crise econômica experimentada pelos ingleses e por grande parte do mundo na década de 70), através de um som cru, pesado e anárquico (Cf.: BIVAR, 1982; RIBEIRO, 2008). Chegando às mãos de Fred Zero-Quatro, através de Renato L., que o trouxe de uma

viagem a São Paulo, o LP *Grito Suburbano*, uma coletânea de bandas da cena *punk* paulista, influenciaria na constituição de bandas e, aos poucos, juntamente com outras influências, no início de uma postura que iria ter maior impacto anos mais tarde (Cf.: LUNA, [s/d]).

Obviamente, aprenderam muitas coisas com ele [o movimento punk], e continuaram sabendo dele aproveitar o que ainda os interessava: aprenderam, entre outras coisas, a criticar o “sistema” e a serem irônicos, provocativos e agressivos em sua abordagem sonora e visual. [...] o punk, dentro de sua trajetória, significou a opção, que dura mais de duas décadas, pelo campo da música enquanto território e forma privilegiada para o exercício de suas pretensões políticas, superando progressivamente a militância junto aos movimentos políticos estudantis, principalmente após concluírem seus cursos na universidade (RIBEIRO, 2008, p. 93).

Esse encanto com o movimento *punk* não se delongaria muito. Tendo um número reduzido de adeptos que se reunia em bares underground da cidade (na Rua Sete de Setembro, segundo o próprio Fred), advindos de várias partes da cidade; os *punks* de Recife, de modo semelhante a outros grupos, prezavam pela pureza de seu estilo e, bem ao gosto de tribos urbanas da pós-modernidade, que ao menos sinal de perda de identidade, acusa o golpe e partem para uma nova moda (RIBEIRO, 2008:88).

O gosto adolescente de Zero-Quatro e de seus amigos foi sendo eclipsado pelo *boom* da moda que estava aparecendo nos meios de comunicação em massa, desvirtuando a condição periférica do *punk*, atrelado, inicialmente, ao movimento de jovens operários críticos do sistema capitalista, como ocorria na cena paulistana. A perda da aura e o desencanto com a postura *punk* é vista nas palavras de Zero-Quatro.

Jô Soares já tinha um personagem punk, Gilberto Gil gravara "Punk da Periferia", em novela da Globo havia um punk; fomos ver uma festa punk perto de casa, mas, quando chegamos lá, a festa era organizada por ex-alunos do Salesiano! Baixou até polícia no local, porque a gente quebrou umas janelas e tal... Aí eu desencanei e, em fevereiro de 84, saí do Câmbio Negro [banda de punk/hardcore] e fiz o mundo livre s/a [sic] (LUNA, [s/d]).

Zero-Quatro, juntamente a Chico Science e Renato L., foi um dos membros com maior visibilidade dentre os que formaram e consolidaram a cena Mangue. Ele é autor do *release*, depois considerado manifesto pela imprensa, *Caranguejos com Cérebro* (Cf.: ZERO-QUATRO, 1992). Nesse texto, dividido em três partes (O Conceito, a Cidade e a Cena), ele tece, permeado por ironias, uma característica das letras de sua banda, qual

seria o caminho que a cidade deveria trilhar para sair da, segundo ele, péssima situação na qual se encontrava. Com sua cena cultural estagnada, devido a crise econômica, social e ambiental que enfrentava, mas também pela concorrência com a indústria fonográfica baseada no sudeste; Recife via (e ainda vê) a sujeira eclipsando sua natureza e tornando os seus habitantes brutalizados entre prédios decadentes e mangues repletos de lixo. As idéias trabalhadas no *release* passam a servir como uma espécie de guia para ele, sua banda e para as outras que formavam a cena Mangue, que passou a animar a cena cultural da cidade e conseguiu construir sua legitimidade ante a indústria cultural nacional.

O que eu [Fred Zero-Quatro] acho legal naquele manifesto é que ele consegue ser bem abrangente e ter uma consistência atemporal, porque a maior parte dos princípios que tinham ali que eram a diversidade e da alegoria dos manguezais como berçário de milhões de espécies como Recife e suas bandas (MAXX; MARÇAL, [s/d]).

Um exemplo da reverberação do texto vemos no seguinte trecho da canção *Cidade Estuário*, de autoria de Zero-Quatro e tocada por sua banda:

Maternidade– Diversidadem– Produtividade / Recife – Cidade – Estuário / Recife – Cidade és – tu... / Água salobra, Desova e criação / Matéria Orgânica, troca e produção / Recife – Cidade – Estuário / És tu... / (mangue injeta, abastece, alimenta, recarrega as baterias da Veneza esclerosada, destituída, depauperada, embrutecida...) / Mangue – Manguetown / Cidade complexo / Caos portuário / Berçário / Caos / Cidade estuário (MUNDO LIVRE S/A, 1994).

Outro importante elemento presente no discurso da cena Mangue e que aparece nas letras da *Mundo Livre S/A* é uma concepção de cultura diferente da corrente em outros grupos. Algo que é frisado no *release*, na parte final, onde diz que a solução para a cidade seria olhar para suas periferias, para as energias que podem sair delas, a partir dos constructos simbólicos advindos das cercanias da cidade. Além disso, o *Manguebit* endossa a mistura cultural, sem hierarquias e aponta para a reelaboração cultural, a partir das dinâmicas que fazem dialogar signos culturais de origem díspare.

Não espere nada do centro / Se a periferia esta morta / Pois o que era velho no norte / Acaba novo no sul / Eu tenho feito samba pesado / Misturado sons, inventado estilos / Eu venho pensando o sucesso / E destruindo a camada de ozônio (MUNDO LIVRE S/A, 1994).

Musicalmente a diferença mais nítida entre o som das duas bandas é que no grupo que teve início em Candeias temos a presença forte do samba, através do cavaquinho turbinado de Zero-Quatro, de outros instrumentos característicos desse gênero musical e de suas variantes e da influência que recebeu dos discos de Jorge Bem. Isso fica nítido no gingado de canções como *Musa da Ilha Grande*, por exemplo, tão “ensolarada” quanto um *samba-rock* setentista. Na cadência do cavaquinho, a banda enche suas letras de cunho político e/ou biográfico e entrega aos ouvidos dos seus fãs um som multiforme e de várias origens.

Eu comecei a tocar violão aos doze anos por influência de um disco de Tábua de Esmeraldas, do Jorge Bem de 74. Aquela levada de violão me fez entrar nessa viagem de composição e tal, desde os doze anos que eu ouço muito esse lance. Jorge Bem, hit de rádio e rock anos setenta. Eu ouvia muito Jorge Bem junto Suzy Quatro [sic]. Essa música *Shanking All Over* (do The Who) com que a gente encerra o show, foi uma das primeiras músicas que eu aprendi no violão junto de Os Alquimistas Estão Chegando. Então a gente reflete isso um pouco na banda (MAXX; MARÇAL, [s/d]).

Segundo Tatiana Lima, o primeiro álbum da *Mundo Livre S/A*, *Samba Esquema Noise*, mostra um híbrido de *hard rock* setentista, *punk-rock* e ritmos musicais brasileiros urbanos, não necessariamente regionais, precisamente o samba; dialogando com o *ska* e o *reggae* em algumas canções; distinguindo do uso frequente de outras vertentes do rock (*heavy metal* e *hard rock*), *rap*, *soul music*, *african pop music* e ritmos regionais rurais, presentes no *Da Lama ao Caos*, da Chico Science & Nação Zumbi. Ao analisar o uso dos instrumentos e das influências que cada banda teve na criação de seus álbuns, vemos que a banda de Zero-Quatro privilegia uma sonoridade menos “pesada” que a da banda de Chico Science. Na análise da jornalista, observamos que a *Mundo Livre S/A* privilegia instrumentos de percussão, muitos dos quais de origem africana e de uso corrente no samba, como o bongô, pandeiro, ganzá, berimbau (usado na capoeira) e tamborim, para nos deter naqueles mais constantes, ao lado desses instrumentos aparece o cavaquinho do vocalista/compositor/líder que complementa a influência dos ritmos afro-brasileiros nas canções da banda, dando gingando e turbinando a atmosfera do álbum com um pouco da alma do samba, representada pelo instrumento tão característico (Cf.: LIMA, 2008:3-5).

A infância do compositor da maioria músicas é visitada constantemente ao longo das canções, principalmente do primeiro álbum; Zero-Quatro, que compartilha com dois

irmãos a formação da banda e, possivelmente, algumas memórias do seu crescimento e amadurecimento nas ruas e na praia de Candeias, numa região de classe média, mas um pouco distante do Recife, localizada na cidade de Jaboatão dos Guararapes, segundo município mais populoso de Pernambuco tem parte de suas memórias de infância revisitadas nos versos que compôs.

Ela entrou de bikini branco / Deixou a blusinha na areia / Jogou um sorriso pra trás / Me deixou com a cabeça cheia... / De idéia [...] Lá em casa tão chiando, onde é que o mané se meteu? / Disse que voltava logo / Será que o burro se perdeu? / O almoço ta esfriando, sei que já perdi a hora / Mas hoje eu não saio daqui antes de ela ir embora (MUNDO LIVRE S/A, 1994).

Em muitas músicas a tentativa de um discurso que explore de alguma forma questões relativas a situações periféricas são algo constantes. Inclusive a abordagem da situação de “periféricos” em relação a Recife, já que Zero-Quatro, seus irmãos e amigos próximos, moravam em um bairro de classe média, mas localizado muito distantes dos (poucos) centros de diversão da metrópole recifense.

Os ratos engordando dia-a-dia / Com os nossos sonhos podres / E a gente inventando regras / Para sobreviver na Ilha Grande / Pois o continente parecia muito longe / E talvez não houvesse lugar para nós / No mundo livre (MUNDO LIVRE S/A, 1994).

Segundo Ângela Prysthon podemos entender essa nova relação que se constrói na cidade do Recife, entre centro e periferia, com sua nova cena musical elaborada pelos *mangueboys*, processo no qual a banda de Zero-Quatro e ele próprio vão ter papel destacado, como uma nova dinâmica marcante nas regiões periféricas do capital em fins do século XX. Para a pesquisadora

há uma busca explícita pela inserção no mercado de cultura mundial. Tal inserção está, de certo modo, garantida pelo espírito do tempo, um momento bem propício no qual a cultura periférica não apenas passa a ser percebida pela cultura central, como passa a ser consumida na metrópole; o ponto em que a diferença cultural passa a ser encarada quase como estratégia de marketing (PRYSTHON, 2009:86).

Essa dinâmica, mesmo que claramente ligada ao capital, a criação e exortação de um certo exotismo por parte de determinados grupos que se colocam como periféricos, mostra a quebra de certas dicotômicas da modernidade. Rural/urbano, local/global e moderno/pós-moderno, dentre outras. No caso de Recife, vemos a relação da cultura

regional e da cultura *pop* elaborada a partir de outros paradigmas, onde os signos da terra aparecem lado a lado com outros de origem estrangeira, sem hierarquias ou preconceitos, num discurso que prima pela mistura cultural e usa essa relação para reelaborar a imagem da cidade e para dar lastro a criação de uma cena cultural onde as bandas que fazem tal mistura tenha espaço. O olhar para o passado da cidade, de suas características próprias, mas também os olhos voltados para o que é produzido fora da sua localidade animavam aqueles jovens *mangueboys*. A mente conectada na tecnologia e os pés embalados por ritmos tradicionais. Um olho em Recife e o outro no que se passava nas cenas musicais mais sólidas.

O cosmopolita periférico tenta se colocar, produzir e se autodefinir a partir de uma instância ambígua (ser e estar na periferia, desejar estar na metrópole, no centro) e aponta justamente os elementos que fazem da periferia um modelo de modernidade alternativa (problemática, incompleta, contraditória). Ele trabalha nos interstícios de uma realidade e tradições locais e de uma cultura urbana internacional, aspiracional e moderna (PRYSTHON, 2009:86).

Temos com a cena Manguê e no discurso da *Mundo Livre S/A* essa equação entre ritmos brasileiros e ritmos estrangeiros. A soma rock e samba e a presença da crítica ao imperialismo, a atuação dos Estados Unidos no mundo o elogio as periferias e a própria construção do *Manguebit* como um movimento periférico. Para os *mangueboys*, para Zero-Quatro, a solução dos problemas da sua cidade viria das suas cercanias, que injetariam vida a uma cidade combalida pela crise cultural, social, ecológica e política. Turbinando seu cavaquinho, Zero-Quatro esperava tirar sua banda da lama do anonimato e, também, colaborar para a transformação da cena musical do Recife e da renovação de suas características.

Sou eu transistor / Recife é um circuito / O país é um chip / Se a terra é um radio / Qual é a música? / Manguebit / Um vírus contamina pelos olhos, ouvido / Línguas narizes, fios elétricos / Ondas sonoras, vírus conduzidos a cabo / UHF, antenas agulhas / Antenas agulhas / Manguê manguebit [...] Informações entram pelas narinas / E a cultura sai mal hálito (MUNDO LIVRE S/A, 1994).

Referências

AZAMBUJA, Luciano de. Leitura. **Canção e História**. Dissertação (Mestrado em Literatura). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2007.

- BIVAR, Antonio. **O que é punk?**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CHICO Science & Nação Zumbi. **Da Lama ao Caos**. Produção de: Liminha. Recife: Chaos / Sony Music, 1994. 1 CD.
- CONNOR, Steven. **Cultura Pós-moderna**: introdução as teorias do contemporâneo. São Paulo: Loyola, 1989.
- DIDIER, Maria Theresa. **Emblemas da Sagração Armorial**. Recife: UFPE, 2000.
- LIMA, Tatiana Rodrigues. A emergência do Mangubeat e as classificações de gênero. **Revista Ícone**. Recife, v. 10, n. 2. dez. 2008.
- MORAES, Juliana; TELES, José. Renato L assume Secretaria de Cultura do Recife. In: **Jornal do Comércio**. Disponível on-line em: <http://jc.uol.com.br/jornal/2008/12/17/not_311790.php>. Acesso em 12 fev. 2011.
- MUNDO LIVRE S/A. **Samba Esquema Noise**. Produção de: Charles Gavin e Carlos Eduardo Miranda. São Paulo: Warner Music, 1994. 1 CD.
- _____. **Guentando a Ôia**. Produção de: Carlos Eduardo Miranda. São Paulo: Warner Music, 1996. 1 CD.
- _____. **Carnaval na Obra**. Produção de: BID, Edu K, Apollo 9 e Carlos Eduardo Miranda. São Paulo: Abril Music, 1998. 1 CD.
- NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. História Cultural da Música Popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- _____. **História & Música**. São Paulo: Autêntica, 2001.
- PRYSTHON, Ângela. Do terceiro cinema ao cinema periférico: estéticas contemporâneas e cultura mundial. **Revista Periferia**. Rio de Janeiro, v. I, n. 1, 2009. Disponível on-line em: <http://www.febf.uerj.br/periferia/V1N1/angela_prysthon.pdf>. Acesso em 10 fev. 2011.
- _____. Um conto de três cidades: música e sensibilidades culturais urbanas. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação / E-compós**. Brasília, v.11, n.1, jan./abr. 2008.
- RIBEIRO, Getúlio. **Do tédio a lama, da lama ao caos**. Os primeiros capítulos da cena Manguê no Recife (1983-1991). Dissertação (Mestrado em História), Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2008.

VARGAS, Herom. **Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

ZERO-QUATRO, Fred. **Caranguejos com cérebro**. Disponível on-line em: <<http://www.sambanoise.hpg.ig.com.br/manif1.html>>. Acesso em 08 fev. 2011.

_____. **Hoje o mangue beat não passaria de duas comunidades no Orkut**. São Paulo, [s/d]. (Entrevista concedida a Folha de São Paulo). Disponível on-line em: <<http://pt.scribd.com/doc/20123479/Entrevista-de-Fred-04-a-Folha-de-Sao-Paulo>>. Acesso em: 12 fev. 2011.

_____. **Entrevista com Fred Zero Quatro, jornalista, vocalista e guitarrista do Mundo Livre S/A**. (Entrevista concedida a Adelson Luna). Disponível on-line em: <<http://www.sambanoise.hpg.ig.com.br/fred04entrev.htm>>. Acesso em: 11 jan. 2011.

_____. **Entrevista a Fred Zero Quatro**. (Entrevista concedida a Matias Maxx e Marcus Maçal). Disponível on-line em: <<http://www.cucaracha.com.br/entrevistas/20000515ZeroQuatro001.html>>. Acesso em: 08 fev. 2011.

WACQUANT, Löic. Mapear o campo artístico. Oeiras **Revista Sociologia, Problemas e Práticas**. Portugal, n. 48, 2005, p. 117-123.